

DET MODERNE OG DET NY

“Moderne” og “ny” er centrale ord i denne bog. De bruges tit om de samme fænomener, men det er ikke tilfældet her. Her vil ny og moderne blive brugt om forskellige musikalske fænomener, endda om forskellige musikalske perioder, og det hænger sammen med, at musik kan være “ny” uden at være “moderne”. Den kan f. eks. virke gammeldags, selv om den er komponeret for nylig, for ordet “ny” har forskellige betydninger på dansk. Det kan betegne en kronologisk trivialitet – f.eks. en ny kalender som man regelmæssigt anskaffer hvert år – men det kan også betyde en kvalitet – en fornyelse.

I den kronologiske forstand har al musik engang været ny, men gennem hele den europæiske musikhistorie har der været en tendens til at understrege nyheden, når det drejede sig om musik, der i samtidens øjne brød afgørende med det gamle og virkede fornyende. Tre af musikhistoriens milepæle markerer netop sådanne fornyelser: Omkring år 1300 kaldes musikken simpelt hen for “Ars nova” eller “den ny kunst”. Omkring 1600 blev en ny musikstil introduceret under titlen “le nuove musiche” eller “den ny musik”. Og omkring 1900 blev en række af de principper og skønhedsværdier, som de store mestre Bach, Mozart, Beethoven osv. havde bekendt sig til, sat under diskussion og mere eller mindre forkastet af forskellige kunstretninger og stilbetegnelser med navne som impressionisme, ekspressionisme, dadaisme, atonalitet og mange flere, der bedst kan samles under fællesbetegnelsen “Modernisme”.¹

Det “moderne” i årene omkring 1900 er altså kun en del af det *nyskrevne*: Nemlig den del der er i opposition til det gammeldags og vil bryde med normer og værdier, som hidtil har været anerkendte af traditionen. Opbruddet er til gengæld også noget af det eneste, der kan tjene som fællesnævner for modernismen omkring 1900, for som allerede antydnet rummer det moderne mange forskellige retninger, der på hver sin måde vil forny traditionen. Nogle er moderate, andre er mere radikale, andre igen er helt rabiater i deres fornyelser, og ikke alle disse retninger fortjener i historiens lys at blive kaldt *fornyende* i den forstand, der skaber musikhistoriske epoker. Men noget af dem fortjener det!

Lidt forenklet kan man illustrere den musikhistoriske situation i årene omkring 1900 som kinesiske æsker: Yderst er den musik, der bare er ny, fordi den er komponeret for nylig. Mellemsk er den musik, som både er ny og moderne, fordi den er kritisk over for traditionen og forkaster traditionelle værdier. Inderst er den musik, som både er moderne og viser sig at være fornyende, fordi den selv skaber en tradition, som kommende generationer kan bygge videre på og igen forny.

Denne model holder nogenlunde frem til 1920², hvor 1. verdenskrig havde sat definitivt punktum for det, Stefan Zweig i sine erindringer kaldte for "Verden af i går" – borgerskabets *belle époque* med dens skønhedsdyrkelse og fremskridtstro. Efter myrderierne på slagmarken var skønhedsdyrkelsen og fremskridtstroen afgået ved døden sammen med millioner af unge europæere, og den romantiske tradition, som modernismen ville bryde op fra, var berøvet sit skønne skin. Det moderne opbrud var ikke længere aktuelt, nu måtte kunsten begynde forfra og skabe nyt, og betegnelsen "ny musik" blev slagord i årene imellem de to verdenskrige. Uden at det derfor bliver mindre relevant at skelne mellem musik, der blot er nyskrevet, og musik der er betonet Ny og fornyende.

Denne bog skræver altså over to historiske perioder: Den "Verden af i går" som afslutter, hvad historikerne kalder "Det lange 19. århundrede", og mellemkrigstiden, der indvarsler det "Korte 20. århundrede"³, som bogens forfatter og læsere er børn af. Det afspejles i bogens opbygning i to hoveddele, der hver for sig behandler "det moderne" og "det ny". Men disse to epoker bindes sammen af "det fornyende", nemlig af de hovedtendenser som med udgangspunkt i modernismens traditionsbrud danner grundlag for en ny tradition i årene efter verdenskrigen. Derfor er der mellem afsnittene om den moderne og den ny musik indføjede kapitler om to hovedskikkelser – Arnold Schönberg og Igor Stravinsky – der på én gang adskiller og forener fremstillingens to hovedafsnit.

Disse kapitler tjener samtidig som en introduktion til de to forskellige og modstridende opfattelse af tonalitet, der dominerede den ny musik i et halvt århundrede fra dur-mol tonalitetens endelige sammenbrud omkring 1920 og frem til ca. 1970: Nemlig dodekafonien der bygger på ligeberettigelse af den kromatiske skalas 12 trin. Og den fri tonalitet som inddrager andre skalaer end dur og mol, men fastholder ideen om en grundtone eller centraltone og en hierarkisk orden mellem skalaernes toner. Derfor er disse to kapitler mere analytiske end bogens øvrige afsnit, og de vil forekomme vanskeligere for læsere uden musikteoretiske forudsætninger.

Verden af i går

1890 er sat som begyndelse på beretningen og ikke 1900. Det er der både musikhistoriske og almen historiske grunde til: Den musikalske modernisme, der præger første tiår af 1900-tallet, har sine rødder i 1800-tallets musik og kommer til fuld udfoldelse i værker, der er komponeret i årene omkring 1890: Gustav Mahlers 1. symfoni og Richard Strauss tonedigt *Don Juan* (begge 1889) manifesterer det moderne i østrigsk og tysk musik, Debussys *Præludium til en fauns eftermiddag* (1894) er det impressionistiske gennembrudsværk i Frankrig. Derfor er det nødvendigt at begynde omkring 1890, selv om det giver afgrænsningsproblemer og uundgåelige overlapninger i forhold til tidligere bind i denne serie.

Men ikke alene musikalske grunde taler for valget af 1890 som begyndelsespunkt. 1890 udgør også et skel i den almenhistoriske periode, som er blevet kaldt for "imperialismen"⁴, og som varer ca. fra 1875 til 1914.

Omkring 1890 slutter nemlig den økonomiske krise, som svækkede de europæiske lande med stærkt faldende priser ikke mindst på landbrugsvarer, og den afløses af et opsving, der stort set varede til udbruddet af verdenskrigen.

Den økonomiske opblomstring, der prægede 1890'erne og årene efter, betød også en kunstnerisk opblomstring, fordi publikum fik bedre råd til at købe kunst. I London indledte Henry Wood *The Proms* i 1896 omtrent samtidig med, at billige reproduktioner af klassiske malerier og billigbogsudgaver af klassisk litteratur dukkede op på markedet. Og ikke alene klassikerne finder et nyt publikum. Efterspørgslen efter "ny kunst" – *art nouveau* på fransk, *Jugendstil* på tysk – vokser også og vokser måske netop, fordi den klassiske kunst finder et publikum uden for den kulturelle elites rækker.⁵ Det er f.eks. i 1890'erne, at de moderne malere i Wien med Gustav Klimt i spidsen rykker ind i Secessions-bygningen – rundhåndet finansieret af stål magnaten Karl Wittgenstein – under mottoet "Giv tiden dens kunst. Giv kunsten dens frihed".⁶

Alligevel var årene 1890-1914 ingen kulturel guldalder, men en periode præget af uro, usikkerhed og splittelse. Det borgerskab, der havde skabt den økonomiske opblomstring gennem verdensomspændende handel, tekniske opfindelser og nye produktionsmetoder af prisbillige forbrugsgoder, og som ved århundredets slutning ubestridt stod som den kultur- og smagsbærende klasse, følte sig trængt. Industrialiseringen og masseindvandringen til byerne havde skabt nye klasser af arbejdere, småhandlende og lavere funktionærer ("flipproletarer"), som krævede og efterhånden også fik politisk indflydelse. Demokratiseringen, der navnlig efter revolutionsårene 1848 og 49 havde tvunget den konservative overklasse (konge, adel, militær, kirke) til at afgive magt til borgerne, udvidedes i løbet af århundredet, så flere fik stemmeret. Valgrets alder og krav til personlig formue blev nedsat for de mandlige vælgere, og omkring århundredeskiftet begyndte også kvinderne at kræve valgret. Samtidig nødvendiggjorde omstillingen fra landbrugserhverv til industrierhverv skolereformer og en alfabetisering af befolkningen, så flere og flere kunne læse og skrive og blive delagtige i politiske tanker, som udbredtes gennem de talrige aviser, der udkom i hidtil ukendte oplagstørrelser.

Resultatet af denne udvikling var, at liberalismen, der var borgerskabets traditionelle politiske ideologi, blev klemmt mellem konservatismen og de ny socialistiske ideologier, og at mange borgere i takt med, at de mistede politisk indflydelse, tabte interessen for politik og vendte sig mod andre beskæftigelser: Sport og æstetik. Skønhedsdyrkelse – såvel den korporlige, som kunne erhverves gennem fysisk udfoldelse på tennis- eller cricket-banerne, som den åndelige, der fulgte med nydelsen af digte, romaner, musik, maleri, arkitektur eller kunsthåndværk – blev et kendetegn for de riges *conspicuous consumption* ("... for at dupere rakket ..."), som sociologen Thorstein Veblen kaldte fænomenet 1899⁷, og gav navn til betegnelsen *la belle époque*.

Men det betød også, at en række af de liberale værdier, som havde præget Europa i årene op mod århundredeskiftet, begyndte at gå tabt. På den økonomiske front blev frihandlen efterhånden erstattet af toldbeskyttelse, hvor landene undtagen Storbritannien værnede om deres egen industri og isolerede sig om de markeder, de kunne skabe hjemme og i deres kolonier. Det gav kolonialismen øget politisk betydning, for det var gennem etableringen af koloniriger, de europæiske stormagter fik muligheder for den økonomiske ekspansion, som var forudsætningen for, at kapitalismen kunne udvikle sig

uden at løbe ind i kriser som den just overvundne. Og med kolonialismen fulgte øget vægt på militarisme og oprustning. Hær og ikke mindst flåde blev vigtige brikker i det storpolitiske spil om at tilrane sig størst mulig del af et verdensherredømme baseret på kolonier eller klientstater, og med den unge og stortalende kejser Wilhelm II i spidsen for et aggressivt, militaristisk Tyskland begyndte krigstrusler og krigsfrygt at blive en realitet for en generation, som næsten havde vænnet sig af med at tænke på krig i Europa.

Med øget militarisme fulgte større koncentration om fjendebillederne – både de ydre og de indre. De gryende massedemokratier brugte hinanden som fjender i forsøgene på at få deres politiske budskaber til at trænge ud til de nyeste vælgere. Frankrig var Tysklands ydre fjende og omvendt. Nationalismen blev en betydende politisk faktor imellem nationerne, og den truede med at sønderrive de multinationale stater med Det østrig-ungarske dobbeltmonarki som den største og ældste. Tyskere, magyarere og slaver samlet under den habsburgske kejserkrone hadede hinanden af et godt hjerte og fik ofte det parlamentariske liv i Wien til at gå i stå.

And ev'rybody hates the Jews. Borgerskabets *belle epoque* var ikke blot akkompagneret af sabelraslen vendt mod ydre fjender. Opmærksomheden på de formodede indre fjender blev også skærpet, og Europa oplevede en voldsomt stigende antisemitisme med racistiske tendenser, der adskilte den fra den "traditionelle", mere religiøst prægede antisemitisme, som havde været et europæisk fænomen siden middelalderen. Misforståede eller overfortolkede brokker af darwinistisk udviklingslære og Nietzsches teorier om overmennesket flød sammen med antikapitalistisk propaganda til en racistisk antisemitisme, der fremstillede den hvide (ariske) race som overmennesker og andre racer som underlegne med det jødiske folk som den foretrukne prygelknabe. Den tolerance, som havde været en af det liberale borgerskabs fornemste egenskaber, blev erstattet af et bornert og fjendtligt snæversyn vendt imod det anderledes.

Det er en af de udviklinger i nyere europæisk historie, som er vanskeligst at forstå, for den førte til de mest barbariske og grusomme konsekvenser – Hitlers udryddelse af millioner af jøder i koncentrationslejrenes gaskamre et halvt århundrede senere. Nogen rationel forklaring kan ikke gives, men et pres af jødiske indvandrere, der flygtede fra østeuropæiske pogromer til de store centraleuropæiske byer som Wien, og misundelse mod jødiske medborgere, der havde succes som forretningsmænd (med bankierfamilien Rothschild i spidsen) eller gjorde sig gældende som forskere og kunstnere (inden for musikkens område Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach, Mahler, Schönberg for blot at nævne nogle få), danner sammen med ønsket om at finde synderbukke, når man føler sig truet, baggrunden for den antisemitisme, der fik et symbol i Dreyfus-processen i 1890'erne: En fransk stabsofficer ved navn Dreyfus blev uskyldig dømt for spionage til fordel for Tyskland på grund af sin jødiske afstamning. Hele det avislæsende Europa fulgte bogstaveligt talt processen mod ham og de flammende anklager, som forfatteren Zola rettede mod de antisemitiske officerer, dommere og politikere, der dækkede over de egentlige skyldige og deporterede Dreyfus til Djævløen, fordi han var jøde.

Den pærevælling af selvtilstrækkelig skønhedsdyrkelse, af nydelsessyge, fremskridtstro- og tvivl, splittelse og usikkerhed, der prægede det europæiske borgerskab i årene omkring 1900, fandt sit "karakteristiske, om ofte

Europa efter fredstraktaterne efter første verdenskrig.

Først fra 1922 oprettes Sovjetunionen. Fradet østrig-ungarnske rige opstod de tre nye stater: Østrig, Ungarn og Tjekkosllovakiet, mens det østrigsk regerede Bosnien blev sluttet sammen med kongerigerne Serbien og Montenegro til den nye stat Jugoslavien.

komplerede og svært tilgængelige udtryk i kunsten".⁸ Den modernistiske kunst og ikke mindst musikken fra årene omkring århundredskiftet er et katalog over epokens modsætninger. Drømmen om den paradisiske skønhed fastholdes og dementeres på én gang i Mahlers symfonik, og den tilspidses til det depraverede i Richard Strauss' tidlige operaer. Skønheden anfægtes af frie dissonanser i Schönbergs ekspressionistiske værker og underordnes et psykologisk sandhedskrav i hans Harmonilære (1911), hvor det hedder, at: "Skønheden findes først i det øjeblik, hvor den uproduktive begynder at savne den. Tidligere eksisterer den ikke, for kunstneren har den ikke nødig. Han har nok i sandheden."⁹ Det groteske (i Schönbergs *Pierrot lunaire*, 1912) og det barbariske (i Stravinskys *Sacre du printemps*, 1913) bliver symboler på epokens selvhad, der fik millioner af unge frivillige til begejstret at melde sig under fanerne i 1914, da krigen "endelig" brød ud.

Mellem krigene

Det Europa, der efter verdenskrig, Versaillesfred og revolutioner vågnede op til "de brølende tyvere", var radikalt forandret. I stedet for de 12 store enheder, som den italienske nationalist Giuseppe Mazzini 1857 mente udgjorde "Nationernes Europa", var der efter fredsslutningen 1919 i Versailles 27

