

De som bygger en ny musikkultur (1931)

Ur mångfalden av manifestationer kan man beskriva det nya endast om man inte bara analyserar musikens situation, utan också underkastar den en kritisk granskning. Svårigheterna med en sådan undersökning är stora. Arbetsfördelningen, som är avhängig kapitalismens produktionsmetod, har inom konsten lett till en egendomlig boskillnad mellan fackman och lekman. Detta innebär svårigheter att resonera vetenskapligt om musik, ty det måste gälla att införa vetenskapliga metoder inte bara vid produktionen av konst, utan också vid tillgodogörandet av konst, om vi skall kunna yttra oss om konst så att vi inte bara beskriver den, utan också vill uppnå praktiskt användbara resultat ur beskrivningen. På musikens område betyder införandet av vetenskapen en speciell svårighet. Denna konstform är möjlig att beskriva endast med hjälpord, vilka stammar från musikens teknik, och som inte utan vidare är förståeliga för lekmannen.

Om vi i dag skulle fråga den genomsnittlige borgerliga kulturkonsumenten om hans åsikter om konst, skulle vi få följande beskrivning: Musik har alltid funnits och kommer alltid att finnas. Den är ett fenomen som står över samhället, som visserligen också delvis kan förklaras genom samhällliga förhållanden, men som ändå antar en självständig karaktär. Växlingen mellan konststilar kan föras tillbaka till förändringar av smaken. Det finns en viss grad av fulländning i musiken, som ligger utanför människan och som, även om den inte upptäckts av allmänheten, en gång kommer att slå igenom. Ty det sant stora måste en gång slå igenom. Om människorna går till grunden så förblir dock musikens höga värden bestående, utanför det mänskliga samhället, mot det mänskliga samhället, svävande fritt och följande sina egna inneboende lagar.

Metod för Eisler
11/4

Denna idé om musiken som ett ovanför samhället stående fenomen leder till följande estetik:

Det finns en oavhängig, föreställd, utanför samhället stående harmoni – den musikaliska idealiteten – vilken av de enskilda konstverken antingen uppnås eller inte uppnås. Den grad i vilken denna fulländning av konstverkets harmoni uppnås kan fastställas. Metoderna för fastställandet av denna värderingsgrad är dels av teknisk, dels av rent känslomässig natur; dock är dessa metoder allmänna, alltså användbara för var och en, oberoende av vilken samhällsklass denne tillhör.

Detta är de föreställningar om musik och om musikverks värde som vi med små variationer anträffar i dag. Hur har nu dessa åsikter, som ju kommit fram ur musikutövningens praxis, återverkat på praxisen? Det måste slås fast att dessa åsikter har skapat en allt större förvirring ty de på samma verk och på samma sätt använda metoderna ger olika resultat av värderingen. Den individuella smaken måste ensam fälla avgörandet, men är emellertid inte i stånd att på något sätt tekniskt eller ideologiskt belägga detta ställningstagande. Denna förvirring av stora och ännu tilltagande mått, visar att dessa metoder praktiskt taget blivit obrukbara. En av de mest påfallande kriserna för den borgerliga musiken är dess anarkiska karaktär. Anarkiskt är växlandet av musikaliska metoder, anarkiskt är konsertväsendet, anarkiskt är själva reaktionen på musikkrisen. Konsertmusikens kris, som under de senare åren särskilt skärpts, är kanske en av de mest påfallande formerna för det hotande sammanbrott, vilket övergången från ordnade borgerliga musikförhållanden till ett tillstånd av barbari pekar. Den plausibla förklaringen till konsertkrisen är den samhällsmässiga. Genom medelklassens utarmning genom inflationen, genom den tilltagande proletariseringen av breda småborgerliga massor har förkrigstidens bildningsnivå, och även den musikaliska bildningsnivån, som stabiliserade konsertpraxisen, gjorts omöjlig. Småborgerlighetens breda massor, de fast anställda och till och med borgerskapet har anvisats en allt mindre krävande musikkonsumtion, som anpassats till deras allt svårare och allt mer sviktande ekonomiska situation. Vi har ju själv varit med om att uppleva

genombrottet för den tidigare som icke-seriös gällande så kallade "lätta" eller "breda" musiken. Till och med i sådana privilegierade institutioner som inom konsert- och operalivet har det bekvämaste musiknjutandet slagit igenom, jazzen, som i hög grad möjliggör att på det mest vitala sätt på ett icke bindande sätt underhålla, eftersom den inte längre ställer några krav på lyssnarna. Den rena musiknjutningens funktion, som vi beskriver den borgerliga musikens funktion, slår inte bara i fråga om jazzen över i ett rent stimulansmedel. Världsåskådningen som njutningsmedel, som vi finner den i den borgerliga musikens stora perioder, är utdöd. Funktionen övergår ensidigt till den momentana stimulansens syften. Endast på detta sätt kan man förklara de många växlande moderiktningarna inom musiken under de senaste femtio åren. Stimulansmedlen förslöas snabbt, och så får vi i den borgerliga musikens sista period vid bevarad funktion det kvarstående behovet av nya metoder inom musiken, vilka emellertid inte framsprungit ur det faktum som den allmänna funktionsändringen inom samhället innebär, utan ur nödvändigheten av omväxling vid bibehållen funktion: underhållningen. Hade underhållningen för etthundrafemtio år sedan en bindande, lät oss till exempel säga en heroisk karaktär, är den i dag ett till intet bindande förströelsemedel. Den tjänar till att, i kapitalistisk bemärkelse, reproducera arbetskraft. Denna process, som utspelas under barbariska former, har för den dialektiske materialisten trots allt en framåtsträvande karaktär. Detta låter obegripligt, varför vi skall försöka att förklara saken närmare:

De senaste femtio årens musikaliska utveckling har slutgiltigt likviderat den borgerliga konstens tidigare så stabila begrepp om konstnärens personlighet, om konstverkets oavhängighet. Den har krossat det borgerliga musiklivets tonalitetsbegrepp och slutgiltigt likviderat detta. På denna musikkulturs raserade murar har plats skaffats för arbetarnas kamp för att skapa en ny musikkultur, som motsvarar deras klassituation. En sådan har också tydligt börjat utbildas.

Den för det kapitalistiska produktionssättet typiska skarpa motsättningen mellan arbete och fritid uppdelar alla verksamheter i sådana som tjänar arbetet och sådana som tjänar rekreationen. Den sistnämnda innebär emellertid ett system för reproduktion av arbetskraft. Rekreationen får inte innehålla det som arbetet innehåller. Rekreationen är, i produktionens intresse, ägnad icke-produktionen. Detta är de samhällsekonomiska grundvalarna för den egendomliga formen av musikutövning i kapitalismen.

För att göra motsättningarna mellan feodalismens musikmetoder och bourgeoisins tydligare, måste jag först i korthet beskriva den feodalistiska musikpraxisen. Musik under feodalismens tidsålder finner vi i följande former: musik vid hoven, som privilegium för den härskande överklassen, musik i kyrkorna, som uppfostrings- och läromedel för den behärskade klassen, musik i samband med arbetsprocesserna, som arbetslåtar, kärleksvisor osv. Man får emellertid inte låsa fast sig vid denna uppdelning. Vid en viss punkt i samhällsutvecklingen övertar kyrkomusiken folksånger och omarbetar dessa, och musiken som privilegium för den härskande klassen vid hoven bestämdes i sina konstruktionsmetoder av kyrkomusiken. Vi måste här införa ett nytt begrepp i vårt resonemang, nämligen begreppet musikens funktion, varmed vi från och med nu menar musicerandets samhälleliga ändamål. Musikens funktion inom feodalismen var för det lilla privilegierade översta skiktet njutningen, underhållningen, för de förtryckta skikten var funktionen disciplinerande. Också här måste varnas för stelhet i bedömningen. Också en disciplinering genom musik, som den exempelvis kan finnas i militärmusiken, kan bygga på njutningsmomentet. Men hos de privilegierade skikten var njutningen slutresultatet, alltså det avgörande samhälliga momentet.

För kyrkofäderna fick musiken ett berättigande endast då den var förenlig med den kristna frälsningsläran och stimulerande för gudstjänsten. Vid denna bedömning utgick man helt från praktiska utgångspunkter och hade alltid musikutövningen i deras egens tids kyrka för ögonen. Konsten som självändamål och ren estetisk

konstupplevelse tog man skarpt avstånd från. Jag måste särskilt fästa uppmärksamheten på den sista satsen, ty denna sats innehåller hela inställningen hos dagens borgerliga musikkuppfattning. När kyrkofäderna redan under feodalismens tidigare former bekämpade denna åskådning, så innebar detta att det redan under den tidigaste feodalismen existerade samhälleliga motsättningar mellan borgare i städerna och jordägarna på landet. Till detta radikala ställningstagande i musikteoretiska frågor kom kyrkofäderna huvudsakligen för att skapa en klar skillnad mellan den kyrkliga och den hedniska musiken, i vilken man särskilt beskyllde kromatiken som förvekligande och skadlig. Musiken har inom feodalismen ett existensberättigande endast i kyrkans tjänst, och där har den endast en underordnad betydelse i jämförelse med ordet. Kyrkofäderna kom fram till följande formulering: "Musiken har av Gud givits åt människorna för att underlätta för dem att lära sig psalmer." Man kunde dock inte eliminera musikens sinnliga stimulans, men försökte att göra den oskadlig för kyrkan, i det man gjorde den till en tjänare och lade vikt endast vid ordet och sångarnas känslöstämning, men inte åhörarnas. Detta citat är, i likhet med några av de följande, hämtat från professor Alberts bok *Die Musikanschauung des Mittelalters*. Professor Albert visar också att varje form av melodiöst sjungande och varje ornamentering var strängt förbjudna: "Det passar den fromme lika litet som gubben att i sången ornamentera eller frambringa råa toner, utan de skall med återhållen stämma frambringa sin lovprisning av Gud, så att det inte ger intrycket av musicerande, utan fastmer uppväcker en känsla av klagan". Förutom det underlättade psalmlärandet och den känslomässiga förstärkningen av orden, har musiken också funktionen att omskaka församlingen, framlocka och förstärka ett tillstånd av botfärdig ånger. Man hade, utgående från intressena hos de härskande klasserna under feodalismen, en egendomlig estetik, som använd i praktiken ytterligare stabiliserade feodalismen. Kyrkofadern Hieronymus sade, och man måste erkänna att detta är en underlig estetik: "Må den ene eller den andre ha en dålig röst, om hans verk är goda, så är han dock för Gud en välbehaglig sångare. Kristi tjänare skall sjunga. Inte

sångarens stämma, utan hans ord skall uppskattas." Den helige Augustin varnar eftertryckligt för allt för stor klangskönhet i musiken, varigenom uppmärksamheten dras från Guds ord och man löper fara att därigenom begå en svår synd. De praktiska kyrkofäderna tillhåller alla sina sångare att deras vandel och sinne- lag måtte överensstämma med sångernas innehåll, då sången i annat fall skulle bli fullkomligt värdelös, inte bara för dem själva, utan också för åhörarna. Också musikproduktionen hade under den tidiga feodalismen egendomliga förutsättningar. Musik är inte en fråga om ett av talang betingat kunnande, utan framstår som summan av lärosatser, vilka var och en kan acceptera och om det är nödvändigt också måste acceptera. Slutligen finns det ännu en praktisk inställning hos tonsättaren själv, som står i en krass motsättning till konstnärens begrepp under bourgeoisin. Johannes Cottonius, en teoretiker, säger: "Konstnären skall vid komponerandet städse ha för ögonen egenarten hos den publik som han vill påverka."

För att i ett par satser sammanfatta kyrkomusikens funktioner kan man säga följande: Musik i kyrkan vänder sig inte till den enskilda människan, till dennes individuella öde, utan har uppgiften att försätta alla deltagarna i en bestämd religiös stämning. Genom att senare också åhöraren själv måste vara med och musisera, i och med att han sjunger med i psalmerna, deltar han i en verksamhet som eftertryckligare och kraftigare tvingar fram en bestämd attityd hos honom. Musikupplevelsen är här en underordnad beståndsdel. Denna form av musicerande motsvarar jordägarnas och feodalherrarnas klassintressen. I praktiken möjliggör den och stabiliserar hela tiden feodalismen. Med utgångspunkt från detta samhällsändamål uppstod en viss konstruktionsmetod med toner, som vi helt enkelt brukar beteckna som musikalisk teknik.

Medeltidens kompositionsteknik var följande: Sättet att framställa musikaliska tankar var polyfont. Den förklassicistiska polyfonin känner inga motsatser, vare sig i fråga om tempo eller formell disposition. En av denna tekniks speciella egenheter är bristen på variation, särskilt motivisk variation, som skulle möjliggöra en motivisk utveckling av ett tema. Det musikaliska temat förändras

inte genom utläggning, upprepning eller utveckling, som det kom att göra under den klassiska musiklitteraturens epok under 1800-talet, utan den musikaliska utvecklingen äger rum genom tillsatser i de andra stämmorna. Detta är, allmänt uttryckt, polyfonins natur. En kanon till exempel: imitationen betyder ju inget annat än att man låter en stelbent musikalisk tanke utvecklas genom att sjunga eller spela de på olika nivåer, i olika tonhöjd och vid olika tidpunkter.

Instrumentationen är ingen instrumentation i borgerlig bemärkelse. Den är ett rent fördelande av stämmorna, utan färgning och utan effekter. Själva framförandet sker med en bestämd, enhetlig tonstyrka. Crescendo och decrescendo saknas helt. Nyanseringen fattas. Vi märker här hur en bestämd samhällssituation leder till en bestämd musikalisk teknik som, använd i praktiken, möjliggör just denna samhällssituation.

Bourgeoisin i feodalismens sköte står i motsättning till de feodalistiska produktionsmetoderna. Jag skall först påvisa denna motsättning på det ekonomiska området, så att vi sedan kan göra den tydlig också i fråga om ett så svårt område som musiken. En av dessa motsättningar fanns mellan manufaktur och jordränta. Den feodalistiska jordräntans profit uppstår genom en egendomlig social uppdelning, nämligen genom livegenskapen. Hur var emellertid de historiska förutsättningarna för uppkomsten av kapitalet? Jag citerar Marx: "Den historiska förutsättningen för kapitalets uppkomst är för det första ackumuleringen av en bestämd penningssumma i händerna på enskilda personer vid förhållandevis hög utvecklingsnivå för varuproduktionen över huvud taget, och för det andra förhandenvaron av en i dubbel bemärkelse 'fri' arbetare." Nämligen fri från alla hinder eller inskränkningar när det gällde att sälja sin arbetskraft och fri från mark och jord, liksom från produktionsmedel över huvud taget, vilket alltså betyder, som Marx ironiskt påpekar, en "fågelfri" arbetare. Dessa ekonomiska motsättningar leder till den unga bourgeoisins politiska kamp mot livegenskapen. Den leder till upptäckten av de mänskliga rättigheterna.

Ytterligare en ekonomisk motsättning inom feodalismen var

exempelvis motsättningen mellan frihandel och det feodalistiska privilegiet på jord och mark. Jag skulle här vilja åtminstone antydningssvis citera en tidig skrift av Kautsky, som stammar från hans utmärkta ungdomstid – i dag har han ju förändrat sig mycket. Det är den berömda jämförelsen om ett vinfat, som skall transporteras från Amiens till Paris. Detta vinfat kostar i Amiens till exempel tjugo francs. I Paris har emellertid priset stigit till femtio francs, ty vagnen med vinfatet måste passera flera vägar till vilka feodalherrarna har så kallad vägrätt. Feodalherren kan utan någon insats förskaffa sig kapital, profit, helt enkelt genom hans skikts arvsprivilegier eller genom vägbeskattning. Dessa feodalistiska privilegier var enligt feodalismens åsikter ett uttryck för Guds vilja. Mot detta stod så frihetsidéerna hos de unga företagarna. Detta ekonomiska frihetsbegrepp har emellertid sin motsvarighet också i ett politiskt frihetsbegrepp, som vi finner den i franska revolutionens mänskliga rättigheter: Syftet med varje samhällsordning är uppehållandet av de tre naturliga och oskrivna mänskliga rättigheterna. Dessa tre rättigheter är friheten, egendomen och trygghet och motstånd mot förtryck. Vi har här ett klassiskt exempel på hur ekonomiska intressen antar politiska former och hur de politiska formerna slutligen antar en förstelnad världsåskådningskaraktär. Hur användes nu i praktiken dessa allmänna satsar, som är allmänna endast i den mån de allmänt möjliggör kapitalistiska produktionsmetoder? Rätten till motstånd mot förtryck föll snabbt bort. Kvar blev bara rätten till egendom, nämligen till privategendom i borgerlig mening. Detta ekonomiska begrepp om företagarens frihet motsvarar alltså ännu i dag, alltså 1931, en politisk idé om frihet, som den kan återfinnas t.ex. i Weimarförfattningen. Så heter det i denna t.ex.: "Varje tysks bostad är en fristad och oantastlig." Här måste emellertid anmärkas, att man först måste ha en våning och betala för den för att den skall bli en okränkbar fristad, och att man inte får ha begått något politiskt misstänkt, vilket skulle kunna möjliggöra en husundersökning. Slutligen heter det vidare i Weimarförfattningen: "Varje tysk har rätt att förvärva mark." Till detta måste jag tillfoga att nittionio procent av det tyska folket knappast kan göra bruk av denna egendomsrättighet, då de saknar nöd-

vändiga småpengar för att kunna utöva denna rättighet. Detta frihetsbegrepp, skapat genom ekonomiska intressen och, använt i praktiken, möjliggörande bestämda ekonomiska förhållanden, är grundvalen också för den borgerliga konstproduktionen, det borgerliga konstutövandet och därmed självfallet också för den borgerliga musiken. De stora musikstriderna under feodalismen, som startades under mottot "kampen om den sanna musiken, avspeglar bourgeoisins stora kamp mot feodalismen. Vid början av denna kamp stod borgerskapet i stark motsättning till kyrkan, och därmed också till dennas feodalistiska musikfunktion. När musikens feodalistiska funktion möjliggör det samhälleliga syftet att trötta ut församlingen och förstärka tillståndet av botfärdig ånger, så står det borgerliga samhällets nya funktion, den harmoniska utbildningen av enskilda personligheter, i skarp motsättning mot det feodalistiska samhällets. För att så tydligt som möjligt beskriva den borgerliga musiken, måste vi konstatera att varubegreppet, som ju är den bestämmande faktorn inom kapitalismen, kommer till uttryck också på musikens område. Konsertformen betyder tillämpningen av varuförhållandet på musiken. Köp av konsertbiljetter, utbudet av noter, begreppet musikspecialist, en sådan som framställer musikvaror, är kännetecknande härför. Konsertmusiken hos bourgeoisins klassiker vänder sig till konsumenterna av musikvaran och söker att underhålla dessa. Det är klart att en musik som den feodalistiska inte längre har någon naturlig funktion i en samhällelig situation som ett postulat ställer individens frihet, vilket innebär företagarnas frihet, och proklamerar de ekonomiska krafternas fria spel. Men denna konsertform, som skenbart står i skarp motsättning mot det feodalistiska privilegiet på underhållning, visar sig vid närmare betraktande vara endast en demokratisering av ägandets privilegier. Ty kunde en kyrkokonsert endast dåligt avlyssnas av åhörarna under feodalismen, så inträder med bourgeoisins konsertform en egendomlig förutsättning för musikupplevelse. Det är begreppen bildning och musikalisk förberedande kunskap. Ty inte heller den borgerliga musiken är någon allmän musik, utan även den en den härskande klassens konst. Ju större motsättningarna mellan bourgeoisin och proletariat

blir, desto större blir också en egendomlig motsättningen i musiken, som vi ser fullt utvecklad endast inom kapitalismen. Denna motsättning kännetecknas vulgärt som motsättningen mellan lättare och tyngre, svårare musik. Man hävdar också att det skulle finnas en seriös och en icke-seriös musik, eller en allvarlig och en rolig, lustig musik. Men inte heller dessa beteckningar kan dölja att denna motsättning uppkommit ur samhällsmotsättningar. Kyrkomusiken, först ensam bärare av hela musikutvecklingen, trängs tillbaka. Den är inte längre samhällsligt dominerande. Den får sin tekniska utveckling från konsertmusiken och förändrar därigenom också sin feodalistiska funktion. Också i kyrkan sitter det folk som sedan länge begravt sin kamp mot kyrkan, eftersom man nu utnyttjar kyrkans ideologi mot arbetarna, precis som en gång feodalismen gjorde gentemot bourgeoisin. Denna borgerliga njutningsfunktion, den harmoniska utbildningen och utvecklingen av den enskilda personligheten, ledde till den enorma utvecklingen av den homogena musiken under 1800-talet. I början av denna borgerliga musikutveckling, som vi kan sätta till "Mannheimskolans" uppträdande i mitten av 1700-talet, återspeglas den tidiga revolutionära individen. Den borgerliga musikens största höjder uppnåddes med Beethovens symfonier, i vilka njutningen omfunktioneras till ett slags världsåskådning. När emellertid under revolutionära tider den revolutionära musiken avspeglar den stora revolutionära individen i hans aktuella kamp mot feodalismen, så återspeglas också under mitten av 1800-talet den besvikna, sin egendom försvarande kälkborgaren. De stora känslorna blir fattigare, mindre, de blir intimare. Med borgarklassens nedgång, med dess kämpande attityd gentemot det uppåtsträvande proletariet, blev njutningen allt mer till ett självändamål, allt mer ifrågasatt och allt mer förfalskat. Vår tids borgerliga konstnär i de mest framskjutna positioner blev slutligen med nödvändighet till en måttlös egocentriker, som numera producerar sin vara endast för en liten del av samhället. I de extremaste fallen gör han det bara för att fabrikationen av just denna vara bereder honom nöje.

Denna egendomliga funktion av den borgerliga musiken motsvaras av en egendomlig kompositionsteknik: homofonin. Detta är

den klassiska borgerliga musikens sätt att framlägga musikaliska tankar. Denna princip garanterar i särskilt hög grad omväxling och underhållning. Utvecklingen av harmonin och dess teoretiska avdelning möjliggör hela tiden nya metoder för motsättheten. Slutligen blir denna motsättning garanterad också genom instrumentationstekniken, som inför klangfärgen som musikaliskt framställningsmedel. Framförandet blir levande. Man upptäcker nyanserna hos crescendot och decrescendot. Denna stil är som ingen annan ägnad att vända sig till det individuella upplevandet, till den enskildes fritt svävande känslor. Den tvingar inte lyssnaren till någon stel attityd, utan försöker i stället att stimulera honom, underhålla honom, skapa associationer åt honom.

Denna utvecklingsprocess återfinns vi inom alla konstarter. Vi finner den även inom vetenskapen. Det bästa exemplet på en utveckling som liknar kyrkomusikens utveckling till konsertmusik, finner vi i utvecklingen av medeltidens skolastiska filosofi till 1700-talets encyklopedister och den moderna borgerliga filosofin. Vid 1800-talets början fanns det inom den borgerliga musiken ingenting sådant som en totalitet, en musikalisk världsbild, men den borgerliga musikens akuta kris sätter in samtidigt med början av kapitalismens kris under 1800-talets slut, vars enorma skärpning, som Marx redan för åttio år sedan förutsade och beskrev som en övernationell kris, vi i dag upplever.

För att beskriva den borgerliga musikens anarki måste vi nu närmare skärskåda de enskilda riktningar som ligger i hårdaste kamp med varandra. Högerflygeln inom Tysklands musikliv, som kan sägas representeras av *Zeitschrift für Musik* i Leipzig, som grundades av Robert Schumann, representerar perioden Richard Wagner-Richard Strauss. Dessa är de sista, mycket klena förkämparna för den borgerliga musikens tonalitetsbegrepp, som ju numera praktiskt taget redan avskaffats. De är mot bruksmusik, för själsliga upplevelser, för andligt berikande av den enskilde, för världsåskådningssymfonier och för symfonisk diktning. Den tar avstånd från vänsterflygelns tekniska framsteg och tror på ett evigt värde hos en liten avgränsad historisk epok. Den skådar också politiskt bakåt i tiden mot ett starkare imperialistiskt Förkrigs-

tyskland, eventuellt under Hohenzollrarnas ledning. Den är för konserten, vill återvända till musiksituationen under tiden 1880-1914. Den rent fackmässiga nivån hos denna flygel är mycket låg. Dess företrädare representerar helt igenom föråldrade metoder för musikkbetraktande och saknar förbindelse med de breda lagren småborgare. Denna sista position, som ännu under den aktuella krisen vill väcka falska förhoppningar om en stabil musiksituation, är en parodi på den likväl produktiva inställningen hos den borgerliga musiken under 1800-talets slut. En av deras bästa representanter, som till och med står i motsättning till dem själva, då han inte erkänner någon musik efter Schubert, är Heinrich Schenker. Som bevis för hur politiskt denna högerflygel tänker i musikaliska frågor - det är alltså inte bara vi stygga dialektiska materialister som tänker så förbannat politiskt - citerar jag här ur Schenkers bok *Neue musikalische Theorien*: "Världskriget slutade med att Tyskland, på slagfältet obesekrat, men förrätt av de demokratiska partierna, medel- och undermåttornas partier, den mest otyglade individualismens halv- och obildning, oförmågan till syntes, allvetandet, dvs. ingenting-vetandet, den ansvarslösaste doktrinism och den blodigaste experimentlusta förbunden med terror, folkmord, dokumentförfalskning, ljugande inför folket, tillbedjande och efterapande av Väster osv. från de fientliga västliga folken övertagit deras lögnaktiga frihetsform. Därmed har aristokratins sista bålverk fallit och naturen ser sig förråd till den demokrati som i sina grundvalar, organiskt är fientligt sinnad mot den. Ty kultur är ett urval, den djupsinnigaste syntesen på grundval av geniets underbara prestationer."

Denna högerflygel, som självfallet uppvisar olika schatteringar och meningsdifferenser, kämpar en utsiktslös kamp för bevarandet och spridandet av 1800-talets borgerliga musik. Den är pricipiellt mot varje förnyelse.

Den borgerliga musikfrontens mellersta flygel motsvaras ungefär av tidskrifter som *Musikblätter des Anbruch* eller musikmaterialet i vissa dagstidningar, som *Frankfurter Zeitung* eller *Berliner Tageblatt*. Politiskt motsvaras den ungefär av en partigruppering från Statspartiet till Tyska folkpartiet eller Centrum. Också denna grup-

pering suckar visserligen efter den gamla goda tiden. men är inte blind för verkligheten. Dess företrädare obeserverar krisen och försöker, i måttfull form att förbinda tradition med framåtskridande. De är för Beethoven och för skolmusik, för inspiration från det exotiska, eventuellt också för Arnold Schönberg, de är också för en arbetarmusikrörelse i måttfull form. De väntar allt av enskilda geniets skaparkraft och förväntar hög kvalitet av de konstverk som dessa skapar. Också denna gruppering instämmer med Schenkers åsikt att kultur är "ett urval, den djupsinnigaste syntesen av geniets underbara prestationer". Men man inser utvecklingen; man är framför allt för musikalisk rikedom. Enligt denna riktningens representanter kommer det verkligt goda alltid att ha sin plats, och något nytt gott kommer alltid att komma. Det goda är just gott. Självfallet frågar denna riktningens företrädare aldrig varifrån de får sina värderingsprinciper för det goda, de frågar heller inte efter målet för musiken i samhället.

Vänsterflygeln inom den borgerliga musikrörelsen är den intressantaste. Den har den bästa känslan i fingertopparna, den reagerar lättast på verkligheten. Den är den labilaste och öppnaste och kan sägas representeras av tidskrifter som *Melos* och tonsättare som Stravinsky och Hindemith. Den är rent av avantgardet för den borgerliga musikens undergång och den tekniskt mest avancerade flygeln. Till denna grupp måste också en tonsättare som Arnold Schönberg räknas. Denna flygel har reagerat ytterst kraftigt på konsertlivets kris. När verkligheten avskaffade den musikfunktion som innebär världsåskådning som ett njutningsmedel, så gick de ett steg längre. De sade att musik inte får återspegla en världsåskådning - en i och för sig framstegsvänlig metod för bourgeoisin - och upptäckte begrepp som spelglädje, musiktillfredsställelse, bruksmusik. Därmed betecknades det oförbindliga roandet som framåtskridande och gjordes salongsfäihigt. Musik måste vara rent spel med toner och får inte uttrycka något mänskligt. Så uppstod den nya virtuositeten, den nya spiritualiteten, den nya elegansen och en ny oförbindlig lustfylld glädje. Detta måste konstrueras så att musiken inte utsade något patetiskt, kvavt, storartat, den skall helst frysas in, får inte röra åhörarens inre. Bäst är den, som

Stravinsky formulerade det för länge sedan, när den går som en symaskin. Denna vänsterflygel har emellertid under de senaste två åren utsatts för kraftiga svängningar under trycket från den akuta krisen i Tyskland, men har på nytt upptäckt gemytet, den nya lyriken.

Förkämpan för spelglädje uruppförde för kort tid sedan i Berlin sitt nya oratorium *Das Unaufhörliche*. Detta oratorium av Paul Hindemith är ett märkligt arbete, ty det visar att bourgeoisin i sina högsta kretsar i sitt sökande efter nya stimulanser griper tillbaka på världsåskådningen. Vid sökandet efter nya stimulansmedel tar man i en sönderfallande tid åter till världsåskådningen. Så samman-sluter sig kretsen kring Schenker och *Neue Zeitschrift für Musik* och Stravinsky, Hindemith och *Berliner Tageblatt* åter till en gemensam front. Men något har på denna väg till musikbourgeoisins enhetsfront gått förlorat och slutgiltigt förstörts. Tidigare har den borgerliga konstnären återspeglat en sluten personlighet. I framtiden är våra musikpersonligheter som Stravinsky och Hindemith mycket vacklande gestalter. Hos Stravinsky är nästan varje verk eller verkgrupp skriven i en annan ny stil. Framtidens borgerliga konstnär vacklar, liksom den borgerliga samhällsordningens fundament. Och så blir den sista landvinningen, den borgerliga musikens enhetsfront, även den till ett enhetligt vacklande.

Mot dessa grupper av egentligen högborgerlig musikrörelse står folkmusikrörelsen under Jödes ledning och den socialdemokratiska musikrörelsen. Praktiskt stöder de sig framför allt på omvårdnaden om den gamla kyrkomusiken och folksången. Jag vill här gärna citera den sats av Jöde som har bildat skola: "Avpolitisering av ungdomen genom återupplivande av folksången." Socialdemokraternas reformistiska musikliv är bara en dålig kopia av den borgerligt-demokratiska mittgruppens. De är för konsertmusik, för Jöde, för Stravinsky och för Richard Strauss. De är överhuvud taget för allting. De förväntar sig mycket av någon sorts mystisk verkan av musiken. Det mest betecknande yttrandet av statssekreteraren professor Kestenbergs är väl det om att arbetaren måste befria sig genom klingande luft. Inom denna reformisternas arbetarmusikrörelse finns en vänsterflygel, en opposition av revolutionära arbe-

tare, som under den senare tiden emellertid i viss utsträckning uteslutits ur arbetarnas stora musikorganisationer, som t.ex. Tyska arbetarsångförbundet. Dessa uteslutningar är, enligt vad reformisterna försäkrar, inte av politisk natur, utan har enligt dem skett på formella grunder. Oppositionen skulle nämligen ha förbrutit sig mot en punkt i stadgarna, vilket gav anledning att utesluta den mest levande och framåtsträvande delen av arbetarmusikrörelsen ur deras egen organisation.

Vilka är musikens utsikter, inom vilken klass kommer de nya metoderna att skapas, inom vilken klass kommer en ny förbindelse mellan liv och konst, mellan teori och praktik att uppstå? Vilken klass har genom sin ekonomiska situation ett trängande intresse av en ny funktion för musiken? En ny musik kan inte uppstå genom en revolution av materialet, utan endast genom en samhällsförändring, som för en ny klass till makten och även inom konsten har ett nytt samhälleligt syfte. Användandet av vetenskapliga metoder ger ett svar på denna fråga: Den enda klass som använder nya metoder, vilka innebär en livsnödvändighet för en funktionsförändring av musiken, är det revolutionära proletariatet. I den process som dettas kamp om makten och om uppbyggandet av socialismen innebär, kommer proletariatet att finna nya metoder, och har redan funnit dem, som redan i fröet innehåller de första fundamenten metoderna för socialismens musikkultur. För att bättre kunna förstå denna utveckling är det nödvändigt att i korthet antyda arbetarmusikrörelsens historia.

Arbetarmusikrörelsen

Den första etappen av arbetarnas musikutövning är anmärkningsvärd, inte genom någon efter borgerliga mått "hög" kulturnivå, utan genom den egenartade praktiken. Visserligen övertogs av bourgeoisin formerna för föreningsliv, men redan arbetarnas första musikföreningar uppvisar väsentliga skillnader i jämförelse med de borgerliga organisationerna. Huvudskillnaden är att de första arbetarsångföreningarna, som i Tyskland uppstod kring 1860-70, hade

en verklig politisk uppgift. De var under tiden för den illegala politiska kampen under socialistlagens epok en täckmantel för politisk verksamhet. Det är betecknande för kampkaraktären hos en synbarligen rent kulturell organisation, att de redan från första början kontrollerades av polisen och senare också förföljdes. Detta lär oss proletarietets klassiska hållning i kulturella frågor. Ur tvånget att reproducera arbetskraften genom vila, närmast genom kulturell verksamhet, trängdes dessa kulturorganisationer genast in i arbetarnas klassituation och fick kampkaraktär. Just denna kampkaraktär omöjliggjorde att uteslutande inskränka sig till borgerlig sångbokslitteratur, eftersom dessa ju endast återspeglar den enskildes förhållande till natur, kärlekserfarenhet, umgänge, gemytlighet. Tvånget att försvara organisationen drar med nödvändighet angreppet till sig. Detta innebär inom kulturen agitation och propaganda, och leder slutligen till uppkomsten av en mycket egendomlig musikform, tendenssången.

Arbetarna var, genom det ensidiga utnyttjandet av dem i arbetsprocessen, ännu inte i stånd att själva verka kulturbildande. Inom musiken hade de vid denna tid ännu inte grundat någon ny musikalisk riktning, men de hade redan infört en ny metod. Med utgångspunkt från materialet, alltså från den borgerliga estetiska ståndpunkten, var det en stil som av framstegsvänliga kretsar inom bourgeoisin betecknades som föråldrad, löjlig. Och om någon 1880 hade hävdad att dessa delvis plumpa rödfärgade arbetarsånger en gång skulle erövra den tyska klassiska musikens storslagna arv, skulle det av en raffinerad hjärna uppfattas som rena larvet. Och dock är detta en riktig sats; ty historien lär oss att varje ny musikstil inte uppkommer ur en ny estetisk ståndpunkt, alltså innebär en materialrevolution, utan att materialets förändringar nödvändigtvis betingas av en historiskt nödvändig förändring av musikens funktion i samhället över huvud taget.

Detta ideligen återuppykande mönster måste vi skönja också i arbetarmusikrörelsens begynnelse. Endast estetiskt förmörkade ögon och dialektiskt oskolade huvuden kan undgå av dessa små ansatser till funktionsförändring. Denna kunde endast vara av mindre omfattning, eftersom den var betingad av de klassmedvetna

arbetarnas egenartade situation under slutet av 1800-talet. Medan det rent propagandistiska svarade för vetenskapen och det sociala trycket och genomkapitaliseringen gjorde de breda massorna mogna för marxismen, kunde arbetarnas konstmanifestationer självfallet inte återspegla de framåtsträvande idéerna. Den dåtida tendenskonsten var alltså en konst som av klassmedvetna arbetare erbjöds åt de klassmedvetna arbetarna, med avsikten att väcka dessa och också sig själva, att väcka klassinstinkterna till liv och uppbåda dessa för klasskampen. Musik och ord måste alltså vända sig till den omedvetna arbetaren, till den enskildes känsla, och var egentligen endast ett förarbete för den planmässigt genomförda propagandan.

Under tiden från 1880 till 1914 uppstod en rad rena tendensverk inom sånglitteraturen, verk som estetiskt bedömda endast representerar övertagandet av en bourgeoisins musikstil som stannat i växten. Vi vet i dag att detta var historiskt betingat, ty det moderna industriproletariatet är oförmöget till vad den borgerliga konstnären kallar upplevelse av den stora konsten, detta på grund av den uppfostran som det borgerliga samhället står till tjänst med, och som är ensidigt inriktad på att göra proletarietet ägnat och lämpat för utsugning. Det musikmaterial som såväl sångare som åhörare erbjöds, måste alltså vara mycket enkelt och konstruerat efter sådana metoder som kunde garantera en rent känslomässig inställning hos lyssnarna.

Vid sidan av denna rent konstnärliga verksamheten inom arbetarrörelsen finns dock en annan strävan, som måste närmare undersökas. En gammal tanke inom folkbildningen som, tillämpad på musiken, innebär att man åt arbetarna skulle erövra feodalisomens och borgerskapets musik. Detta var en redan från början färfång strävan; man kan i arbetarklassens ekonomiska situation inte inta samma ståndpunkt gentemot konsten som bourgeoisin intar. Det är detta gamla klassiska fel i varje reformistisk handling, som med nödvändighet leder till kompromisser, som också med nödvändighet spelar ut estetiskt värdefullt material mot politiskt värdefullt material, vilket alltså, utan att egentligen avse det, främjar bourgeoisins syften.

Det är självklart att vi måste bekämpa också dessa reformistiska strävanden. Men arbetaren hotas inte bara av denna fara, de hotas också av faran från den småborgerligt-ordinära konstuppfattningen, vilken också den beror på ett inflytande från bourgeoisin. Vi måste tänka på att operetten, schlagern, den falska och den äkta folkmusiken når ut till en stor del av alla samhällsskikt, och att härigenom uppstår en fara för arbetarklassen, minst lika stor som faran av musiksnobbismen. Vårdnaden om den klassiska musiken kan vara helt riktig, om den används för att likvidera den lätta underhållningsmusiken. Dess fördelar gentemot underhållningsmusiken är ju klart framträdande: den tvingar arbetarlyssnaren åtminstone till en viss uppmärksamhet, medan den lätta underhållningsmusiken appellerar uteslutande till bekvämligheten och lättjan. Det är viktigt att för arbetarna klargöra denna fara, genom att för dem spela den stora borgerliga musiken. Denna fördel kan emellertid snabbt slå om i den största nackdel för arbetarna, eftersom till följd av ett sådant sysslande med musik arbetarna kan bringas till att få en avståndstagande inställning gentemot den revolutionära tendensmusiken. För att bringa arbetarmusikrörelsen till samma intellektuella nivå som den politiska kampens är det nödvändigt att inte längre kritiklöst utnyttja det borgerliga musiklivets sysslande med musik, utan att kritisera det-samma. Vidare borde också arbetarnas nya samhälleliga situation diskuteras.

Den gamla tendensmusiken hade uppgiften att vända sig från klassmedvetna arbetare till de klassmedvetna. Vår tids politiska situation är emellertid annorlunda. De breda massorna inom arbetarklassen har sammanslutit sig i organisationer, fackföreningar, partier, kulturförbund, sportförbund etc. Dessa organisationer ligger i en alltjämt pågående kamp om det riktiga revolutionära uppträdandet. Frågan om taktik har blivit arbetarrörelsens moderna fråga. Först när denna fråga likvideras, genom att den riktiga taktiken segrar, kommer revolutionen att bli segerrik. En tendenskonst som mekaniskt kopierar denna inställning hos 1880-talets arbetarmusikrörelse blir, även om den skulle uppvisa estetiskt framåtsträvande element, dock meningslös och kontrarevolutionär

– därför att den skulle ignorera alla motsättningar inom arbetarrörelsen – alltså ytterst reaktionär. Det kan inte vara tendensmusikens uppgift att bara oförbindligt stimulera den kämpande arbetarklassens känslor. Därmed skulle ingenting ändras i situationen. Denna slags tendensmusik måste övervinnas såsom föråldrad och ett passerat stadium. Den måste ersättas av en revolutionär konst, vars huvudkriterium är dess kamp- och bildningskaraktär. Detta innebär bearbetning av de sedan mer än åttio år föreliggande resultaten av den dialektiskt-materialistiska metoden för tänkande, det innebär bearbetning av de senaste tjugo årens revolutionära erfarenheter.

I ett samhälle där visserligen massorna är eniga om att det måste finnas en klasskamp, men är oeniga om hur den skall föras, med vilka metoder, med vilka medel, blir konsten för första gången till samhällets stora läromästare. Den kommer att kunna framställa klasskampens teorier och erfarenheter i storartade bilder. Den borgerliga konstens huvudmål är njutningen. Arbetarna, som nu befinner sig i en av de mest komplicerade och svåraste perioderna i sin klasshistoria, fyllda av motsättningar inom de egna leden, men också stående inför den reella uppgiften att gripa till makten, tar åter till konsten, vars funktion dock förändrar sig. Vad som var huvudmålet, nämligen njutningen, blir ett medel för att uppnå målet. Konsten har inte längre till mål att tillfredsställa lyssnarens skönhetsbehov, utan den utnyttjar skönheten för att lära den enskilde att göra arbetarklassens idéer, klasskampens aktuella problem, fattbara och gripbara.

Musiken utnyttjar inte längre sin skönhet som självändamål, utan skapar i individernas förvirrade känslor ordning och disciplin. Vi inser att härmed en ny och stor funktionsförändring för konsten har uppstått. Uppkommen som läromästare, som kampmedel under klasshistoriens svåraste situation förlorar konsten allt det som borgarna kallar "skönhet". Den uppnår i högsta grad redan i sin begynnelse konstens nya funktion i det klasslösa samhället.

Till den samtida praxisen av nya metoder inom arbetarmusikrörelsen kunde följande anmärkas: Det finns här inget recept, utan det måste vara en uppgift för arbetarmusikrörelsen och dess när-

stående specialister och fackmän att undersöka vilka materialförändringar dessa den revolutionära konstens nya funktioner nödvändigtvis kommer att medföra. Det är emellertid också en uppgift för de breda arbetarmassorna och dess funktionärer att tvinga dessa fackmän till denna undersökning och kontrollera och kritisera resultaten genom dess tillämpning i praktiken.

Som avslutning på min framställning skulle jag vilja säga följande: Socialismen betyder förnuftets inmarsch i samhället. Om vi – och med "vi" menar jag proletarietets avantgarde, den revolutionära arbetarklassen – verkligen vill gripa den politiska makten, och inte bara vill tro på den som en vag förhoppning i fjärran, så måste vi propagera för ett konstutövande som bygger på de nya metoder som hämtats ur den revolutionära arbetarklassens kamp i dag, som emellertid inte bara, som reformistiska och "sociala" konstnärer gör, skall återspegla arbetarklassens nöd och bekymmer, betonar de riktiga metoderna för de hungrades och fattigas maktövertagande i Tyskland. För sjuttio år sedan uttalade en av den dialektiska materialismens klassiker en storartad sats. Man måste medge att denna sats är storartad, när jag påminner om hur arbetarklassens förhållanden då var. Den tyske arbetaren befann sig på den tiden, under kapitalismens tidigaste fas, ännu i ett tillstånd av en fruktansvärd brist på kultur och av hjälplöshet. Men just då vågade Friedrich Engels uttala denna storartade sats, över vilken världens alla dåtida professorer skrattade högt, nämligen att just detta människoskikt, som befann sig i barbari, att dessa arbetare skulle bli den enda klass som skulle komma att förvalta arvet från den klassiska tyska filosofin.

Och så vill jag till slut begagna Friedrich Engels ord på musiken, och hävda att arbetarna – och här menar jag jobbarna i Düsseldorf, metallarbetarna i Solingen, kemiproletärerna i Hoechst – är den enda klass som efter den borgerliga musikkulturens sönderfall och sammanbrott, som vi just nu upplever, girigt kommer att ta hand om den stora borgerliga musikens arv. Från dem kommer de kraftfulla uppbyggarna av en ny socialistisk musikkultur att stamma.

Åt de framåtsträvande borgerliga musikerna har sagts att nya

metoder inom musiken kan uppstå endast inom ramen för de revolutionära arbetarnas dagliga kamp mot bourgeoisin, och att en ny musikkultur kan uppstå endast efter arbetarnas gripande av makten i Tyskland, vid uppbyggnaden och fulländandet av socialismen.

(C.-G. L.)