

*Gyldendals Musikhistorie 1, Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740 (af) Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting, Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. Gyldendal 1982.*

I efteråret 1982 udkom første bind af en ny dansk musikhistorie, den ovennævnte – ny i flere henseender, foruden i den kronologiske betydning, den nyest udkomne, nok så opsigtsvækkende ny ved sit anlæg som det udtrykkes i forordet, ønsket om »at udmønte års teoretiske diskussioner om musikhistorie og musikkens placering i den samfundsmæssige totalitet«, og ved at inddrage den ikke-professionelle musikudøvelse i højere grad end hidtil set i dansk-sprogede musikhistorier.

Musikkens historie er gennem de sidste godt 100 år skrevet ud fra flere forskellige synspunkter. Omkring 1900 var musikhistorien personernes, d.v.s. komponisternes historie som en udklang af romantikkens dyrkelse af de store personligheder og fordybelsen i deres liv og levned – arv og miljø – for derigennem at skildre baggrunden for deres kunstneriske særstatus (herhjemme repræsenteret ved Panum og Behrendts musikhistorie).

Denne retning afløstes af en mere systematisk anskuelse af musikkens historie ved nærmere betragtning og beskrivelse af dens forskellige genrer (operaens, oratoriets, messens, kantatens, symfoniens og instrumentalkoncertens historie m.v.), som det kom til udtryk gennem den af H. Kretzschmar redigerede bindstærke (men ufuldendte) serie »Musikgeschichte nach Gattungen«, der udkom fra 1905. I Danmark kan man vel regne Thomas Laubs »Musik og kirke« 1920 med til denne genre, dér hvor den indeholder fremstilling af salmesangens historie.

Derefter svingede musikforskernes interesse for musikhistorien mere over til musikværkernes indre liv og dette livs historie. Hvordan udtrykte musikken sig melodisk, harmonisk, rytmisk til forskellige tider? Hvordan hang stil og form sammen? M.a.o. musikhistorien blev musikværkernes historie og, for overskuelighedens skyld, overtog man de fra kunsthistorien kendte epokebetegnelser for de tidsrum, hvor musikken havde et mere eller mindre tydeligt stilistisk enhedspræg: middelalder, renæssance, barok, klassik, romantik, nyere og nyeste tid med flere eller færre underdelinger. Pionér for dette synspunkt er østrigeren Guido Adler (der dog alene taler om stilperioder og ikke anvender den kunsthistoriske terminologi) med den af ham redigerede musikhistorie fra 1924, herhjemme repræsenteret ved P. Hamburgers »Musikens historie« 1936–37 og senere udgaver.

Denne grovinddeling af det systematiske grundlag for musikhistorieskrivningens forløb i nyere tid er nok rigtig i princippet, men i praksis er det biografiske og det genrefremstillende mere eller mindre vævet ind i de sidste 50 års musikhistorier med hovedvægt på stilhistorien.

Efter 1950 begynder et andet synspunkt at gøre fordring på større opmærksomhed, nemlig musikkens funktionelle placering i det omgivende samfund. Synspunktet er inspireret af østeuropæisk marxistisk historiefilosofi, den der

ikke blot spørger om hvordan forandringer sker, men hvorfor de sker, og søger at forklare forandringerne ud fra de materielle omgivelser, fra samfundets sociale, politiske og økonomiske kræfter. (I de østtyske universiteters læseplaner kan man således fra 50'erne læse om regelmæssig undervisning i »marxistisk musikhistorie«). Denne historiefilosofi indeholder tillige altid nøgleordet klassekamp som retningsgivende drivkraft, hvilket indebærer, at historieforskningen i højere grad end tidligere inddrager folkets hverdag og de spontane folkelige livsytringer. Overført til musikhistorie betyder det, at folkemusikken, som i bred musikhistorisk forstand har været så temmelig upåagtet, inddrages som ligeværdigt objekt i samspil med, evt. i spænding overfor de etablerede musikformer. Den samme filosofi, især den økonomiske del af den, ligger også bag den øgede beskæftigelse med trivialmusikken og den musikalske underholdningsindustri.

Det skal slås fast til indledning, at fremstillingen i det foreliggende bind 1 (der omfatter tiden fra den europæiske musikkulturs begyndelse, om hvilken vi for det første årtusind af vor tidsregning kun har vage vidnesbyrd, og til 1740, om dette årstal senere) er velskrevet, let læselig og sober, uden den frelstthed man så tit møder i bøger af sociologisk og materialhistorisk tilsnit. Udstyret er der ofret meget på, trykket er smukt, illustrationerne mange – billeder efter sagens natur mere end nodeeksempler – og kapitelinddeling og underinddeling er klar og overskuelig. Bogen er finpudset såvel redaktionelt som typografisk og sigter tydeligvis på at få en større kreds af interesserede i tale end den, der er vant til at læse musikhistorie. At den også sigter på denne sidste læserkreds, på at give denne en ny dimension, fremgår af forordets afsnit om, at stilhistorien og dens begrebsapparat ikke er opbrugt eller har fået mindre betydning, men »den må suppleres med en anden og bredere forståelse af musikken og dens samfundsbetingede vilkår«. Jeg kan ikke læse dette afsnit af forordet anderledes end at forfatterne anser bogen som et supplement til og ikke en erstatning for den *værk*betragende musikhistorie. Deri er jeg ikke uenig.

At se musikudfoldelsen under et samfundsmæssigt perspektiv er der for så vidt ikke noget nyt i. Vi har altid vidst og fået fremstillet, at solkongen befordrede de musikalske og dramatiske udfoldelser til egen ære (men vel også fordi han holdt af dem), og at Luthers salmer – ifølge hans fjender – udbredte reformationen bedre end hans prædikener. Det nye ligger i den konsekvente gennemførelse af dette perspektiv på musikken, også hvor der ikke er dækning for det. Mens de biografiske, genremæssige og stilistiske aspekter var taget *indefra*, fra musikken selv, er det samfundsmæssige aspekt et *udefra* kommet, der sommetider passer, men til andre tider er et, i værste fald misvisende, postulat om en årsagssammenhæng, der til syvende og sidst ligger inden for musikkens egne udviklingslove og -muligheder, og som – som så mange irrationelle faktorer i tilværelsen, her f. eks. geniets uberegnelighed – ikke kan forklares ud fra materielle omgivelser. Herom mere senere.

En anden principiel svaghed hænger også sammen med den ukritiske begejstring for det nye perspektiv. Tværvidenskab er et farligt gebet at vove sig ind

på, fordi proportionerne kan svigte, når professionelle folk fra én *métier* vover sig ind på andres område. Det gælder også her. Jeg er ikke professionel på økonomisk historie eller socialhistorie, men det er mit indtryk, at forfatternes fremstilling på disse felter, som de selv lægger så stærk vægt på, ikke står mål med deres velkendte kunnen inden for musikologien. Det fører undertiden til, at fremstillingen slår over i det banale, som f. eks. følgende fastslåelse: »Hvad enten det drejede sig om tro eller vantro så har religionen spillet en langt større rolle for middelalderens mennesker end den almindeligvis gør for det nutidige menneske« (s. 21) eller i hårdtpumpede påstande for at få spændetrujen til at passe.

Det hedder f. eks. s. 160 i forbindelse med omtalen af (og tilslutningen til) Max Webers teori om udtrykkets rationalisering, om lov- og ordens-princippet efter 1500: »Bachs samling af præludier og fugaer i alle systemets 24 tonearter med titlen *Das wohltemperierte Clavier* fra 1722 er blandt andet skrevet for at vise mulighederne i dette nye tempererede system.« Det er uomtvisteligt, men så fortsættes der: »For lutheraneren Bach ses Guds orden i alle ting, også i de verdslige, og den orden, som den ligesvævende temperatur bragte i tonesystemet, opfattedes af Bach som en afspejling af Guds orden og tiltalte ham som sådan.« Det er både for vidtgående og for forenklet. For vidtgående, fordi det uden hjemmel specielt for dette værk sætter værket i en højere teologisk sammenhæng, som – om ikke strider imod – så dog ganske mangler i Bachs beskedne forord til dette, også i hans egen bevidsthed, usædvanlige værk, hvor han alene henviser til den praktiske nytte det måtte have: »Das wohl temperirte Clavier oder Preludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia . . . Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach . . .«. Bach var ellers ikke bange for at nævne Gud i sine forord, hvor han syntes det var naturligt, jvf. forordet til »Orgelbüchlein«. Og det er for forenklet, for at passe med den efterfølgende konklusion (som skal citeres om et øjeblik), idet den tro lutheraner vel også måtte anse de på enklere (og ofte teologisk symbolbærende) talforhold baserede, uligesvævende stemnings-systemer som udtryk for en gud-skabt orden. Bach var jo, ligesom Luther, forankret i den middelalderlige spekulative talverden. Den efterfølgende konklusion, påstanden skal passes ind i, hedder med en Weber-inspireret udformning: Ligesom bogføring og bevidst kalkulerings er rationelle midler i forbindelse med kapitaldannelse, således er f. eks. værkform og tempereret stemning fænomener, der mest hensigtsmæssigt beforder musikkens udvikling efter 1500.« Det kan lyde flot og besnærende, men holder ikke for en nærmere musikalsk betragtning (allerede af den grund, at tempereret stemning først fik udbredelse efter 1700; der må altså have været andre »hensigtsmæssige befordrere« fra 1500 til 1700). Hårdtpumpet er også overskriften på bogens 2. hovedafsnit. Det første hedder meget neutralt »Europæisk musikkultur til ca. 1500«, mens det andet, der omhandler Europa efter 1500, hedder »På vej mod en borgerlig musikkultur« – det er i hvert fald en lang vej på 300 år, og perioden havde vel fortjent en mere

selvstændig identifikation end blot det at være forløber (hvad den efterfølgende behandling også giver den, men overskriften har altså lige skullet have en samfundsmæssig drejning efter forfatterens fælles hovedanliggende).

Tilsvarende tager man munden fuld, når det til indledning i kapitlet »Reformationens musik«, der iøvrigt er et af bogens bedste, uden modifikation siges, at »Luthers lære skabte den mennesketype, som var en forudsætning for en kapitalistisk produktionsform« – kapitalismen kom dog til at trives lige så vel i de rent katolske lande hos de dér eksisterende mennesketyper, som aldrig havde stiftet bekendtskab med Luthers lære. (Luther har med mellemrum måttet stå for mange beskyldninger; i 1945 udlagde en dansk katolsk psykiater ham som proto-nazist). Men rigtigt er det, at det samfundsmæssige, verdslige oprør, reformationen satte i gang, kan ses som en kamp mellem en gammeldags feudalisme og en ny, kapitalistisk orden, hvor den sidste nok var stærkest og mest påfaldende i de calvinske og zwinglianske samfund – jvf. det schweiziske bankvæsens styrke den dag i dag.

Der er flere eksempler på sådanne forenklinger i formuleringerne, der kan være misvisende, selv om meningen i øvrigt er god nok. Man mindes Niels Bohr, der engang udkastede spørgsmålet, hvad der var det modsatte af sandhed. Han besvarede det selv med at det var: klarhed. Dette paradox er et klart udsagn om dyb sandhed og om dybe sammenhænge i menneskelivet, de lader sig ikke udtrykke i formelagtige eller sloganagtige sentenser.

Men nu til noget helt andet – fra de principielle betragtninger til enkelte detaljer, til hvad der står, og hvad der mangler.

Afsnittet om opera, ballet og anden musik i teatret er naturligvis »gefundenes Fressen« for en samfundsmæssig betragtningsmåde, og fremstillingen får da også alt hvad den kan trække på de pågældende 45 sider med frugtbar anvendelse af ikke tidligere udnyttede, samtidige traktater om teatrets kunst i 1600- og 1700-tallet. Overhovedet er det teatermæssige perspektiv, sceneteknikken, med overbevisning draget frem som det moment (mere end musikken og stykkets indhold) der havde betydning for en opera- eller balletforestillings succes eller fiasko. Men først og fremmest er de ydre rammer om musikdramatikken, hofopera, fyrsteopera, offentlig opera, et objekt for samfundsanalyse i sig selv, og den står da også i centrum i en god og veldækket fremstilling.

En gennemgående skødesynd, som blot skal nævnes med et enkelt eksempel her fra kapitlet om operaen, er, at forfatterne forudsætter større kendskab til de værker, der henvises til, end rimeligt er, især når henses til den store læserskare der sigtes på, »musikinteresserede på alle niveauer«. Side 195–196 tales der udmærket om den venetianske, offentlige operas dilemma, at den både skulle interessere et adeligt logepublikum og et folkeligt parterre, og at denne dobbelthed allerede kommer til udtryk i en af de tidligste venetianske operaer, Monteverdis »Poppeas kroning« fra 1642. Hvorfor bliver denne dobbelthed i »Poppeas kroning« ikke udlagt, det kunne gøres med nogle få sætninger, det er vel ikke alle, der uden videre ved, hvad der konkret menes.

Man kan endvidere, selv i dette kapitel, mere sig med at notere, at forfatterne undlader at omtale samfundsrelevante aspekter, dér hvor de vitterligt er til



stede, f. eks. vedrørende kastratsangerne i den tidlige opera. Her konstateres blot, hvordan det er, med henvisning til de særlige klanglige virkninger og den større styrke, mens det ikke nævnes, at den dybeste grund til kastratsangerenes fremkomst til fremstilling af sopran- og alt-partierne var, at kvinder ikke kunne optræde offentligt før langt hen i 1700-tallet (hvis de ikke ville slås i hartkorn med prostituerede el. lign.), i kirken klarede man det som bekendt ved medvirken af drenge.

Der er en god karakteristik af arien som »rendyrket retorik i den forstand, at ikke det der siges, men måden det siges på, er hovedsagen.« Men så savner man unægtelig at få noget at vide om denne »måde«, om ariens udvikling og formdannelse, jeg kan ikke finde da *capo-arien* eller andre arie- eller recitativtyper omtalt blot med et par linier – det er måske fordi der her er tale om en form og genre, der udvikler sig efter sine egne indre love, ikke efter det omgivende samfunds? Jvf. forfatternes særlige (næsten lidt mistrøstige) bemærkning s. 198: »Operaens stil bestemmes ikke blot af hensynet til et betalende publikum, men også af de kunstneriske hensyn, som komponister, tekstforfattere, scenografer og medvirkende følte sig forpligtede af«. Ja, sandelig, bogen demonstrerer her *sit* dilemma, *sin* dobbelthed, ligesom den offentlige, venetianske opera, der publikumsmæssigt skulle ride på to heste.

Som før sagt er kapitlet »Musikken i kirken« et af de bedste. Forbindelse med kirkehistorien falder mere overbevisende ud end med den øvrige samfundshistorie. Reformationen og dens musik er ypperligt skildret, modreformationen i den katolske kirke ligeså (den korrekte sproglige form, s. 243 og andre steder, for modreformationens koncilium må være Tridentiner-konciliet, og ikke Tridenter-, efter byens latinske navn Tridentum – og så skal a cappella med 2 p'er for også at gå i småtingsafdelingen).

Palestrinas historiske placering og hans musiks kendemærker er mønsterværdig musikhistorie, skildringen af de samtidige venetianske komponister ligeså. Men hvorfor kun nævne Rom og Venezia som centre for den flerstemmige kirkemusik, ja England og Frankrig tilgodeses i et særligt kapitel, men Victoria i Spanien og Lassus i München, der i Palestrina-stil vel er værdige sidestykker til mesteren selv, nævnes kun en passant og uden lokalangivelse. Netop spredningen af den tidligere i Nederlandene centrerede polyfone udfoldelse er vel samfundsmæssigt værd at understrege.

Liflig læsning er også siderne om Heinrich Schütz, der får en i sammenhængen overraskende lang (men velbegrundet) omtale. Her læsker man sig med gode og nærende dråber om musikken selv, incl. nodeeksempler, mens forf. for en tid har sænket den økonomiske og sociale pegefinger. Hvad der siges om kantatens historie er også godt med vægten på Bach som den universelle kantatekomponist.

Gode indfaldsvinkler findes tillige i afsnittet om den kirkelige instrumental-musik. En væsentlig anke her er dog savnet af en nærmere beskrivelse af de såkaldt frie orgelværker, der kun lige akkurat er nævnt. Det er nærmest grotesk, at vi for Bachs og Buxtehudes orgelmæssige hovedformer skal finde beskrivelsen i en bisætning i afsnittet om den katolske modreformation s. 250,

hvor der efter beskrivelsen af de venetianske toccata-formers vekslen mellem akkordsatser og små fugerede satser står, at det samme i større og stærkere skikkelse træffes i Buxtehudes toccataer og i Bachs præludier og fugaer, »hvor de instrumentalt-figurerede og de polyfont-imiterende afsnit ligefrem er blevet selvstændige satser«. Ja, det er da rigtigt, men burde være udbygget på rette plads sammen med talen om koralbearbejdelserne side 277–78. Det er samme indvending som for ariens vedkommende. Man føres lige hen til porten, der skal lukke sig op for musikken – her ved de frie orgelværker gennem omtalen af institueringen af begrebet kirkekoncerter, »Abendmusik« o.l., der fordrede stor musik, og orgelbygningens vækst der ligeledes kaldte på stor udfoldelse – så standser man og overlader musikken selv til læserens forhåndsviden eller fantasi i stedet for at karakterisere en sådan hovedform i tiden blot med nogle få streger, evt. med et par nodeeksempler, som det lod sig gøre med Schütz. Baggrunden tager luven fra musikken selv.

*Oratorie*-genren er placeret i kapitlet Musik i kirken, hvilket lader sig forsvare ud fra det tekstlige grundlag, især da forf. udtrykkelig pointerer: »*Oratorier* hører til i randen af det kirkelige repertoire, men er ikke kirkemusik« – kirkemusik vel forstået her i den brede betydning: musik der er skrevet til opførelse i kirke. Også for denne opera-beslægtede genre får vi en fin og indlevet indførelse i 1600-tallets, den tidlige operastils rammer for udfoldelse, som forf. har godt greb på. Da bogen slutter ved året 1740, bliver fremstillingen af det barokke oratorium skåret over, idet Händel ikke kommer med her, hans væsentligste oratorier faldt efter 1740.

Denne slutdatering ved bind 1 er motiveret ved, at på dette tidspunkt begynder den borgerlige musikkultur at dominere over den kirkelige og hoffernes repræsentativt bestemte musikudfoldelse. Det er lige tidlig nok for denne betragtning, endnu et halvt hundrede år var dominansen for en professionel komponists og musikers tilværelse fyrstehofferne og kirken (tag som ex. Mozart til 1780, Haydn til 1790), men det er rigtigt for *musikudøvelsen*, at den bliver bredere før midten af 1700-tallet, ligesom skiftet fra barok til klassik har taget form o. 1740. Der siges iøvrigt kloge ord i forbindelse med denne afgrænsning, om historiens sammenhæng og vor egen identitet, når det hedder om de ændringer, der sker i musikvanerne og musikudøvelsen i 1700-tallet, at den er indledningen til vor nutidige kultur, og at vi ved at studere dens tilblivelse »kan nå frem til en forståelse af, hvorfor vi har indrettet os med musikken, som vi har, og hvordan vore mere eller mindre uholdbare meninger og holdninger har kunnet dannes«.

Til slut nogle bemærkninger om det stof, forf. kalder en bredere befolknings omgang med musik, som sidestykke til højkulturernes kunstmusik, det stof som forf. har lagt vægt på at drage op til overfladen i højere grad end det er sket tidligere. Det er samlet i to kapitler, begge med overskriften »Folkelig musik-kultur«, et i hver af bogens to hoveddele, i middelalderen med afsnit om vaganter, narrefest og spillemænd, dans, instrumenter m.m., i hoveddelen efter 1500 med afsnit om sang, teater, dans, spillemænd og stadsmusiker. Det er vel uden videre klart, at disse kapitler i særlig grad er egnet til

fremstilling med et aspekt som det i bogen anlagte, såvist som den folkelige sang, dans, spillemandsmusik etc. er ét med sit miljø, og selve musikkens beskrivelse her er enklere og lettere håndterlig som objekt end højkulturernes kunstmusik (tak til forfatterne at de ikke bruger ordet finkultur, det ene er ikke finere end det andet). Diskussionen af betegnelsen for det store område af musikkulturen, der ligger mellem egentlig kunstmusik og egentlig folkemusik, er god og klar. Musikhistorien mangler en præcis fællesbetegnelse for den musik der her er tale om, navnlig for middelalderens vedkommende, hvor overleveringen af egentlig folkemusik er sparsom. Forf.'s valg af terminologien *den folkelige musik* og *dagligdagens musik* er velanbragt (og svarer til sanghistorikeren Karl Clausens skelnen mellem folkesang og folkelig sang). Mindre begejstret må man være for skemaet s. 68 (som ikke er forf.'s eget, men antropologen Peter Burke's), der i to kolonner sætter punkter op som modsætninger mellem »Den store tradition« (mindretallets elitekultur) og »Den lille tradition« (flertallets folkelige kultur), sluttende med, at i den store tradition er kulturen seriøs, i den lille er kulturen leg. Opstilling af en modsætning mellem god kunst og underholdning (seriøsitet kontra leg) er kunstig, såvel god kunst som god underholdning skal indeholde begge elementer, og forf. tager da også i skema-underteksten afstand fra det. Men hvorfor så bringe det? – A propos billedunderskrifter er det interessant at se en side fra Sct. Knuds gildets skrå i Flensborg fra år 12! Der må vist mangle et par nuller. Fra kapitlet om folkelig musikkultur efter 1500 kan fremhæves en fortræffelig fremstilling af mestersangen og morsomme eksempler på kirkernes udnyttelse (under protest) på hverdage som lagerrum og handelsplads – som en pittoresk efterkommer i vore turisttider af denne verdslige nytte kan nævnes, at der stadig er en bar i Peterskirken i Rom (bag en diskret dør i venstre sideskib). Uden at bringe noget egentlig nyt og uden overdreven klassepolemik (selv om vi ikke undgår værdiladninger som »en skrupelløs feudaladel« og »de stærkt undertrykte bønder«), lever disse to kapitler op til hvad der forventes netop af disse i en social- og material-rettet musikhistorie. Bogen (og her kan endnu kun tales om 1. del) er et ærligt forsøg på at skrive musikhistorie ud fra en overordnet samfundsmæssig betragtning. Men der bliver hængende en del løse ender af musikken som omtalt i nogle eksempler i det foregående, eksempler som blot er få ud af mange. Et er at diskutere det materielle historiegrundlag teoretisk, som G. Knepler så inciterende gør det i sin »Geschichte als Weg zum Musikverständnis« fra 1977, der sammen med Adornos filosofisk-teoretiske værker og – ikke mindst, hvad der også udtrykkeligt nævnes – Poul Nielsens posthumt udgivne essay-samling »Musik og materialisme« er forløbere for den her omhandlede bog (hertil når talen er om Poul Nielsen vel i lige så høj grad samværet på instituttet og inspirationen fra hans helt enestående teoretiske kombinationsevne og analytiske begavelse). Noget andet er at bringe disse teorier på overbevisende måde i overensstemmelse med musikken selv og dens historie. Musikkens historie kan som humanistisk disciplin ikke skrives uden inddragelse og hjælp af nabodiscipliner som almindelig kulturhistorie, økonomisk og

social historie, kunst- og litteraturhistorie, personalhistorie, instrumenthistorie, palæografi og skrifthistorie, teaterhistorie, liturgihistorie m.m.m., og musikhistorien kan, helt eller stykkevis, ses i stadig sammenhæng med en eller flere af disse discipliner som mål for en fremstilling eller oversigt. Det er der også gjort velmente og tildels vellykkede forsøg på – bare et par exx. er A. Scherings »Tabellen zur Musikgeschichte« (1934), der næsten år for år anfører musikbegivenheder i højre kolonne og sideløbende hermed verdensbegivenheder i anden kunst og i historien i venstre kolonne, Gerd og Lennart Reimers' »Konst- och Musikhistoria« (1966), der sideløbende i en ikke særlig hensigtsmæssig pêle-mêle fortæller kunst- og musikhistorie inden for de samme, kronologisk fortløbende kapitler, og, som det største værk inden for denne bredere anlagte kulturhistoriske fremstilling: P. H. Lang's »Music in Western Civilization«, 1941 og senere udgaver.

Med al respekt for hjælpevidenskaberne må man dog hele tiden gøre sig klart, at musikvidenskaben, herunder musikhistorien, er en videnskab om kunst, og at man ingen vegne kommer med den, hvis man ikke forholder sig kunstnerisk over for sit stof. Forandringerne i musikken sker ofte på trods af samfundsforholdene. Det gælder de store forandringer, der indtræffer ca. hvert 300. år, kort efter 1300, omkr. 1600 og kort efter 1900. Tilblivelsen af den isorytmiske motet i 1300-tallet har ikke materielle årsager, og det revolutionære nybrud i musikken o. 1600, den kromatiske madrigal og monodiens fremkomst, der sker sideløbende med og under samme samfundsforhold som kulminationen af en århundredlang tradition (Palestrina-Lassus), beror ligeledes på musikkens egen indre historie, dens eget organiske behov for »stofskifte«. Musikkens stilmidler (her vokalpolyfonien) er brugt op og kan ikke nå længere, næste fase uden fornyelse er overmodning, slaphed, musikken kræver til sin fortsættelse nyplantning, ny sæd, i dette tilfælde inspireret af renæssancens tanke- og idéverden, der sent kommer til musikken i sin egentlige betydning som genfødsel af antikken. Et andet eksempel – uden for dette bind 1's område – der ikke kan forklares samfundsmæssigt, er tilblivelsen af Carl Nielsens 3. symfoni, »Espansiva« 1910–11 med sin radikale omformning af de symfoniske traditioners indhold og form, skrevet i en verden endnu i balance (den af Zweig beskrevne »Welt von gestern«), hvor ingen frygtede krig og omvæltninger. Det er i dette tilfælde alene komponistens indre vækst og udvikling, der skaber fornyelsen – hvorimod hans symfonier nr. 4 og 5 givetvis har en samfundsmæssig impuls i krigs- og efterkrigstiden.

Der kommer til at mangle balance og vigtige nuancer, når en eller flere af hjælpevidenskaberne bliver gjort handlingsbærende som i nærværende bog, hvor projektørerne rettes på musikken udefra og ikke indefra, fra dens egne tekniske og kunstneriske præmisser. Som en indføring i musikkens historie er den ikke fyldestgørende, hvad forf. efter deres forord heller ikke har tilstræbt. (Det er derfor falsk reklame, og sikkert mod forf.'s ønske, at den på omslaget hedder »Gyldendals Musikhistorie«; det korrekte og tilstræbte er, hvad der står på den indvendige titelside: »Den europæiske musikkulturs historie« – men den titel sælger ikke så godt som den første).



Med såvel kvaliteter som mangler kan værket, som det jo også intenderer, blive et tankevækkende supplement til musikkens egen historie og bidrage til en fortsat frugtbar diskussion af, hvad der er musikhistorie – og hvad der ikke er det.

Søren Sørensen

*Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 6, Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980, 360 s.*

Som navnet kan antyde er denne musikhistoriske håndbogsserie en nyskrevet udgave af den gamle »Handbuch der Musikwissenschaft«, den der i daglig tale kendes efter sin udgiver som »Bücker-serien«. Forlaget er det samme som det der for ca. 50 år siden udgav dette monumentale musikhistoriske oversigtsværk, og identiteten gælder – desværre – også det meget upraktiske brede bogformat og bøgernes rent fysiske tyngde. Også i layout, såsom billed- og nodeeksempel-materiale, og i den redaktionelle disposition med ubestemte litteraturhenvisninger efter hvert kapitel (istedet for et noteapparat) er Dahlhaus' nyudgivelse markeret som en revideret udgave af den gamle serie. Ja selv registerdelen, med dens specifikation af hvilke værker af hvilke komponister, som er omtalt i teksten, er videreført efter de tidligere principper. Nyt er i denne sammenhæng kun selvstændige sag- og titelregistre samt en liste med forklarende bemærkninger til anvendte musikalske begreber. I sin indre opbygning, derimod, markerer *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* på iøjnefaldende måde sine prætentioner om en nyrevideret oversigt over det musikvidenskabelige stofområde: Serien er i modsætning til sin forgænger udstyret med to bind om »Aussereuropäische Musik« (med prof. Hans Oesch, Basel, som hovedforfatter), og den afrundes, i overensstemmelse med en distinktion indenfor den tyske musikforskning, med et – allerede udkommet – bind om »Systematische Musikwissenschaft«. Og som det oplyses i såvel prospektet for værket som i en programmatisk fortale, der optræder på omslaget af hvert enkelt bind, er redegørelsen for folke- og underholdningsmusik integreret i behandlingen af de forskellige historiske epoker: »Altertum« (bd. 1), »Europäischer Mittelalter« (bd. 2), 15. og 16. årh. (bd. 3), 17. årh. (bd. 4, se anmeldelse i denne årgang af *Årbogen*), 18. årh. (bd. 5), 19. årh. (bd. 6), 20. årh. (bd. 7). Med de tre ovenfor nævnte »nye« bind vil serien således ialt komme til at omfatte 10 bind.

Som det væsentligste moment i forholdet mellem den gamle »Bücker-serie« og *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* skal man dog naturligvis se den faglige udvikling gennem 50 år med dens reviderede syn navnlig på den historiske beskrivelses- og forklaringsprocedure. Den nye håndbogs valg af historisk fremstillingsmetode fremgår ligeledes explicit af fortalen, hvor det siges at man overfor Bückers »geistesgeschichtlich-stilkritische Methode« vil