

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

forfølge »einen strukturgeschichtlichen Ansatz und versucht, Einsichten zur Kompositions-, Institutionen- und Ideengeschichte aufeinander zu beziehen«. Begrebet »strukturhistorie« har vel næppe etableret nogen nøjere afgrænsning i forhold til andre historiske metoder; ordet selv forekommer løst m.h.t. betydning, og den tilhørende beskrivelse her antyder ikke nogen fundamentalt ny synsvinkel i forhold til Bückens metode. Mest hæfter man sig ved ordet »Institutionengeschichte«, der peger i retning af et tilskud i form af en sociologisk komponent i fremstillingen. Dog synes det, ud fra den konkrete tekst, at skulle forstås i en noget videre forstand. Herom senere.

Tidligst færdig er, man fristes til at sige selvfølgelig, Carl Dahlhaus' blevet, og ligeså selvfølgelig handler hans bidrag til seriens historiske afdeling om det 19. århundrede. Rigtig nok har denne den nærmeste pendant i vort århundrede til Hugo Riemann skrevet om snart sagt ethvert musikvidenskabeligt emne og om enhver periode i musikhistorien (se bibliografien over hans skrifter i essaysamlingen »Schönberg und andere«, 1978), men tyngdepunktet i hans produktion og knudepunktet for hans enorme teoretiske anstrengelser ligger alligevel i 1800-tallet.

Dette bind udfylder, alene gennem sin udgivelse, et stort hul i efterkrigstidens musikhistoriske litteratur, hvor man i oversigtsmæssig form længe har måttet tage til takke med Einsteins trods alt utilfredsstillende bog i »Norton-serien«, »Music in the Romantic Era«. Det samme skete tidligere med Georg Kneplers to-bindes fremstilling af det 19. århundredes musikhistorie (1961), men denne mangler enhver omtale af f. eks. musikken i Italien og nordisk musik, ligesom den slutter på et tidspunkt så f. eks. Mahler er udeladt. Og i serien »New Oxford History of Music« venter vi stadig på de annoncerede vol. VIII: »The Age of Beethoven 1790–1830« og vol. IX: »Romanticism 1830–1890«.

Noget helt andet er imidlertid hvordan *Neues Handbuch's* bd. 6 fungerer ved siden af og i forhold til den eksisterende og den forhåbentlig også snart kommende musikhistoriske oversigtslitteratur.

Denne serie henvender sig, ifølge den iøvrigt meget intensive reklame som værket har omgivet sig med, til både lærd og læg: »Jeder Wissenschaftler, Berufsmusiker oder Musikliebhaber, dem daran gelegen ist, Erfahrung von Musik durch Einsicht in deren tragenden Voraussetzungen zu vertiefen, findet hierin ein unentbehrliches Nachschlagewerk«. Sådan hedder det, men hvordan fungerer det?

Det er en selvfølgelig forudsætning for anmeldelser i en sammenhæng som Årbogens at de retter sig til folk af det musikvidenskabelige fag. Forsåvidt er betragtninger vedrørende bogens tilgængelighed for den musikinteresserede lægmand temmelig irrelevante. Spørgsmålet accentueres imidlertid straks igen, i det mindste i forbindelse med bind 6. Thi også for den professionelle læser er refleksionsniveauet så højt, og præger næsten gennemført bogen derhen, at læsningen kun med meget store anstrengelser afsætter spor i hukommelsen, sådan som det bør være formålet med en håndbog. Problematisk er i denne forbindelse bl. a. Carl Dahlhaus' sproglige formulering, der vel

altid dækker over en stringent tankegang, men som – måske fordi fremstillingen af musikhistoriske udsagn selv er blevet et problem for musikhistorikeren – så sandelig også er særdeles snørklet og – næsten værst af det hele – efterhånden har fået et stereotyp og ofte manieret præg. Denne bog er simpelthen næsten ikke til at holde ud at læse, og dog lægger man den ikke let fra sig, når man er begyndt på den. Det er en virkelig problematisk bog, hvadenten man betragter den som håndbog eller som monografi.

Forklaringen på alle de kvaliteter der præger bogen, gode som mindre gode, er formodentlig at Dahlhaus' begavelse, kombineret med hans myreflid, har skabt en stofophobning og -koncentration, der paradoksalt nok bedst synes at komme til udtryk i miniaturens form: Bogen har en tendens til at falde ud i en mangfoldighed af selvstændigt virkende afsnit, nogle så lange og sammenhængende som f. eks. forfatterens mange bidrag til den store såkaldte »Thyssen-serie« om det 19. århundredes musik; mange så korte og programmatisk som hans spidsartikler i »Neue Zeitschrift für Musik«, og endelig er tendensen til den helt isolerede, ofte stærkt pointerede, aforistiske formulering evident. Denne sidste fremstillingsform kan en sjælden gang tage magten fra Dahlhaus' ellers suveræne dømmekraft og frembringe noget rent absurd, som når han f. eks. siger om Mendelssohns »Lobgesang«-symfoni (s. 128): »*Ein feste Burg* zu zitieren, ist eher in einer Ouvertüre am Platz als in einer Symphonie, die dadurch zur überdimensionalen Ouvertüre gerät«.

Opfattelsen af bogen som en aforistisk præget artikelsamling støttes måske allerbedst af billedteksterne, der for næsten samtliges vedkommende på den ene side er ekskursioner i langt højere grad end almindelige forklarende oplysninger (sammenlign f. eks. med Bücken!), men som på den anden side repræsenterer formuleringer der faktisk ikke er til at skelne fra det egentlige stof. De smelter sammen med hovedteksten, fordi denne selv er aforistisk af natur. Blandt utallige eksempler herpå skal teksten til billedet af en Beethoven-statue citeres:

Das bürgerliche Denkmal krankt an dem Widerspruch, dass es eine Monumentalität erstreben muss, die von der Bürgerlichkeit durchkreuzt wird. Der Zwiespalt ist bei dem Beethoven-Denkmal dadurch gemildert, dass der bürgerliche Mantel in der Faltenwurf einer Toga übergeht und die sitzende Haltung wenn nicht als herrscherliche, so doch als kontemplative und nicht als nachlässige erscheint. Zugleich spiegelt sich in der Paradoxie moderner Denkmalkunst die Problematik einer Beethoven-Legende, die zwischen dem Anekdotischen und dem Mystischen unentschieden schwankte.

Et andet udslag af Dahlhaus' hang til at udtrykke sig i sådanne pointerede vendinger er tekstens mange – og især lange – formuleringer indenfor parentes. Disse kan mange gange klassificeres som en art aforismer, omend ofte mindre lysende klare end de burde være som sådanne: (»Um einzusehen, dass auch der Materialismus eine Metaphysik ist, hätte man philosophischer sein müssen, als man war«). Eller tag som eksempel følgende parentes på samme side (s. 159):

(In der Unbeirrbarkeit, mit der Wagner, dessen Moral eine »Werkmoral« war und nichts sonst, die Phantasmagorie, die ihm vorschwebte, am Ende restlos realisierte und den Zeitgenossen aufzwang, wird der Aspekt des »Zeitgeistes« sichtbar, der Bewunderung verdient, mag auch den Nachgeborenen am »Leistungsprinzip«, das sich erst im mittleren 19. Jahrhundert als Massenphänomen durchsetzte, inzwischen der »Druck« zum spürbarsten Moment geworden sein.)

I samme forbindelse kan man, om man ønsker det, selv gå på videre jagt; tag f. eks. s. 278 med den lange parentes midt på siden, der er lige så lidt passende i en musikhistorisk håndbog som den elegante, men nok lovlig kynisk-dristige længere nede på siden: (»Mozart zu hören, ist heute ebenso selbstverständlich, wie Goethe nicht zu lesen«).

Den sagsmæssige fremstilling er hos Dahlhaus blevet uløseligt forbundet med en metodologisk kritik, og mange gange med en snært af problemsøgeri. Hvad mener man f. eks. om følgende prøve fra Indledningens underkapitel »Tradition und Restauration«:

Gleicht lebendige Tradition einer Kette, die nicht reisst, so ist eine Restauration – nach dem vorherrschenden Wortverständnis – die Wiederherstellung einer versunkenen Vergangenheit nach einem Kontinuitätsbruch, dessen Spuren – trotz der Anstrengung, das Restituierte als zweite Natur erscheinen zu lassen – unauslöschlich bleiben. Der in sich widerspruchsvolle Versuch, durch Reflexion wiederzugewinnen, was an »Substantialität« verlorengegangen, lässt eine Restauration, auch eine nach aussen hin geglückte, zu einem Unterfangen werden, das strenggenommen sich selbst durchkreuzt. (s. 23)

Ganske vist sukker man under læsningen af sådanne og masser af lignende afsnit efter en mere *common sense*-præget fremstilling af musikhistoriske forhold (som NOHM nok skal give os, når bindene udkommer). Men det er jo ligeså klart urimeligt at lægge Dahlhaus det ensidigt til last at han har højere teoretiske prætentioner end ens læsekapacitet umiddelbart vil imødekomme. Det er en uomgængelig konsekvens af den videnskabsteoretiske vækst- og kultiveringsproces, som trods alt har fundet sted i de seneste årtier, at der nu skrives en musikhistorie der »istedetfor at begrænse sig til at samle fremstående værker sammen til et imaginært museum . . . forsøger at rekonstruere et stykke fortid som en musikalsk strukturel, æstetisk og social realitet«. (s.2) Dahlhaus' praktiserede »strukturgeschichtliche« metode¹ fremstår som en syntese af kompositions/værkshistorie, receptions historie, idéhistorie og politisk/økonomisk historie. Den er imidlertid ikke, som man heraf kunne vente det, at forstå som en sociologisk forgrening af den ældre »geistesgeschichtlich-stilkritische« metode, først og fremmest fordi den giver afkald på at søge

1. En mere detaljeret og autoritativ redegørelse herfor står at læse i forfatterens *Grundlagen der Musikgeschichte*, kap. »Gedanken zur Strukturgeschichte« (Köln 1977, s. 205ff.).

og forfølge nogen mere aktivt virkende sammenhæng mellem de forskellige historiske »parametre«, eller nogen i sidste instans betingende faktor i den store sammenhæng:

... bei der Schilderung von Verflechtungen der Kompositionsgeschichte mit Momenten einerseits der Ideen- und andererseits der Sozial- und Ökonomiegeschichte ist man durchaus nicht gezwungen sich in der Streit zu mischen, welche Instanz die letzte und ausschlaggebende sei. Es genügt, ohne Rückgang zu ersten Ursachen die Umriss des Systemzusammenhangs sichtbar zu machen, durch den kompositions-, ideen- und sozialgeschichtliche Strukturen und Prozesse aufeinander bezogen sind. (s. 1)

Dette er, indrømmer Dahlhaus, en eklektisk fremgangsmåde, der nok indeholder vanskeligheder og modsætninger, men til hvilken der foreløbig ikke findes noget alternativ:

In Wahrheit verfahren Musikhistoriker, statt sich nach Prinzipien zu richten, die sie bis zu den ersten Ursachen und den letzten Konsequenzen verfolgen, fast immer eklektisch. Sie berücksichtigen – mit wechselnder Akzentuierung – das Prestige, das ein Werk bei den Zeitgenossen erwarb, ebenso wie die Anhäufung späterer Urteile, durch die sich eine »Tradition« konstituiert, ferner den Einfluss, den ein Werk auf spätere Werke ausübte, und die Zähigkeit, mit der es sich im Repertoire erhielt, und schliesslich den kulturhistorischen Dokumentationswert sowie den Rang, den es – gemessen an den gerade herrschenden ästhetisch-kompositionstechnischen Normen – behauptet. (s. 3)

Bogen lægger ud med en afgrænsning af det musikhistoriske 19. århundrede, som forfatteren »ohne Gewaltsamkeit« bestemmer ved årstallene 1814 og 1914:

Als musikgeschichtliche Epoche erstreckt sich das 19. Jahrhundert vom Spätwerk Beethovens, den Opern Rossinis und Schuberts Liedern bis zu Schönbergs »Emanzipation der Dissonanz« und der komplementären Abkehr von der »Moderne«, die Rich. Strauss mit dem »Rosenkavalier« vollzog.

Herindenfor grupperes så fremstillingen – ovenpå indledningskapitlets væsentlige emner: »Das 19. Jahrhundert als Vergangenheit und Gegenwart«, »Stildualismus«, »Musik und Romantik«, »Tradition und Restauration«, »Nationalismus und Universalität« samt »Bürgerliche Musikkultur« – i fem hovedkapitler, hvis tidsmæssige grænser stort set er identiske med de historisk set mest skelsættende årstal: I: 1814–1830, II: 1830–1848, III: 1848–1870, IV: 1870–1889 og V: 1889–1914.

Kriterierne for disse tidsgrænser i forbindelse med en musikhistorieskrivning lægges yderst nuanceret for dagen, men begrundelserne spænder fra det umiddelbart informative og plastiske, som i forbindelse med perioden 1830–48, til det anstrengte, som i argumentationen for tiden o. år 1889 som porten til »Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche«. I førstnævnte tilfælde fremhæves det hvorledes komponister, hvis gennembrud »skabte epo-

ke« o. år 1830, blev tavse o. 1848, samtidig med at andre komponister skifter fortegn i tiden efter 1848:

Mendelssohn starb 1847, Donizetti 1848, Chopin 1849, Schumanns Oeuvre wird, wenn man Unwesentliches vernachlässigt, durch das Jahr 1851 begrenzt, und für Meyerbeer waren die anderthalb Jahrzehnte nach »Le Prophète« (1848) – trotz der Vollendung der 1843 liegengelassenen »Africaine« (1865) und eines Nebenwerk wie »Dinorah« (1859) im Grunde eine Tote Zeit.

Andererseits bedeutete im Werk Verdis, Wagners und Liszts – obwohl sie derselben Generation angehörten wie Mendelssohn, Schumann und Chopin – die Zeit um 1848 einen Aufbruch zum Neuen, durch den die Fundamente der Musikgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte gelegt wurde. [Verdi: »Luisa Miller«, 1849, »Rigoletto«, 1851, Wagner: »Oper und Drama«, 1851, »Rheingold«, 1854.]

Liszt brach 1847 eine triumphale Virtuosenkarriere ab und begründete in der provinziellen Abgeschiedenheit Weimars eine musikalische Gattung, die Symphonische Dichtung...

I forhold hertil har Dahlhaus det tungere når en »strukturhistorisk« formidling er nødvendig for at begrunde et lignende årstal: Årene o. 1890 kendetegnes først i den politiske »begivenhedshistorie«

... durch den Sturz Bismarcks, die Aufhebung der Sozialistengesetze, den Beginn einer aggressiven deutschen Flottenpolitik und die Ansätze zu einer französisch-russischen Entente...

Dog:

Unabhängig davon, ob ein Musikhistoriker chronologische Zufälle als bedeutsam oder als nichtssagend betrachtet, liegt in der Tatsache, dass das Jahr 1889 durch Werke wie Mahlers 1. Symphonie und den »Don Juan« von Strauss als Aufbruch zur »musikalischen Moderne« aus der Kontinuität der Entwicklung hervorgehoben ist, bereits eine genügende Rechtfertigung des Verfahrens, das Vierteljahrhundert zwischen 1889 und 1914 auch musikgeschichtlich als in sich geschlossene Epoche zu behandeln, ohne dass dadurch irgendeine Hypothese über einen Zusammenhang zwischen Musik und Politik präjudiziert würde.

Endvidere, efter parentes-spækkede udredninger:

Dass die musikalischen Ereignisse des Jahres 1889 mit den literarischen – dem Hervortreten von Strindberg und Hamsun, Hauptmann und Wedekind, Bergson und Maeterlinck – zusammenhängen, wäre trotz Debussys Maeterlinck-Oper und trotz der Tatsache, dass sich Kulturhistorikern beim Anfang des »Don Juan« von Strauss, der ein tönendes Emblem der »Moderne« des Jahrhundertendes darstellt, unwillkürlich die Vorstellung von Bergsons Elan vital aufdrängt, nur schwach begründet. Doch ist das Faktum eines übereinstimmenden »Epochenjahrs« auffällig genug, auch wenn es einstweilen ein gleichsam »blindes«, nicht interpretierbares Faktum bleibt.

Først herefter følger den for Dahlhaus afgørende kulturelt-epokale fællesnævner for årene efter 1889:

Der entscheidende Zusammenhang, der es erlaubt, von einer relativ geschlossenen Kultur- und Ideengeschichte der neunziger Jahre zu sprechen, tritt erst zutage, wenn man von der Produktions- zur Wirkungsgeschichte übergeht und die europäische Nietzsche-Rezeption, die 1888 mit den Kopenhagener Vorlesungen von Georg Brandes einsetzte, zu dem Wagner-Enthusiasmus, der in den neunziger Jahren epidemisch wurde, in eine Beziehung bringt, an der die Konfiguration des »Zeitgeistes« ablesbar ist.

Dette er ikke musikhistorisk stof som det er synderlig let at håndtere. Men bortset fra dét springer det vel umiddelbart i øjnene, i hvor høj grad hele denne situation er set ud fra en tysk synsvinkel, hvad den videre fremstilling cementerer yderligere. Bogens eneste koncession til Debussys betydning i periodens musikhistorie står i virkeligheden at læse i én sætning, og endda i form af en sideordning med Mahler og Strauss:

Die Einsicht, dass der »Durchbruch« von Mahler, Strauss und Debussy eine tiefgreifende geschichtliche Veränderung bedeutet, behauptet sich unabhängig vom Wechsel der Nomenklaturen, die das Neue in eine Formel fassen sollen.

Svarende hertil er Debussys musik kun tilgodeset med en omtale (mere end en behandling) af ét eneste værk, nemlig »Pelléas et Mélisande«. Ravel er lige akkurat nævnt ved navn (i en billedtekst til afsnittet i kap. IV, »Exotismus, Folklorismus, Archaismus«), mens der dog ofres en analyserende kommentar på Saties »Le Fils des Étoiles« i afsnittet »Emanzipation der Dissonanz«. Man fristes i det hele taget til at parafrasere Schönberg fra dennes skitse »Neue Musik – meine Musik: Übersicht über meine Entwicklung« som ledetråd til Dahlhaus' disposition af kap. V:

Von Wagnerianer und Brahmsianer

Über Strauss und Mahler

Einflüsse Regers (og her må man tilføje Schrekers)

Keine Einflüsse Debussys.

Når dette er nævnt som en uforståelig mangel på proportionssans skal det til gengæld fremhæves, at fransk og italiensk musik i de foregående tidsafsnit behandles i et overraskende lige vægtforhold med den tyske. Rigtignok med accenten altovervejende på operaen, hvad der er fuldt forståeligt i forbindelse med den italienske musik, men mindre i sammenhæng med den franske. Og netop i disse afsnit, hvor Dahlhaus ikke er tynget af en umådelig forhåndsviden, men hvor man fornemmer at han har måttet stykke en fremstilling sammen på basis af studier *ad hoc*, får man nogle af bogens mest læselige og udbytterige orienteringer; undertiden i perspektivrig formidling med tysk musik, som ved afsnittet »Opéra comique und deutsche Oper« eller dét om »Dramaturgie der Grand Opéra« der slutter med en overraskende, i ordets bedste forstand kritisk sammenligning mellem Berlioz' »Les Troyens« og Wagners »Ring des Nibelungen«. Det er i det hele taget et karakteristisk træk

ved bogens opbygning at den ikke – som det gamle bind af Bücken – opfatter fransk, italiensk, russisk musik etc. som musikalske fænomener *à part*, men som momenter der er ligeværdige med forholdene i tysk-østrigsk musik, i betydningen: strukturmomenter i en anskuet helhed.

Mindre fintmasket er dog behandlingen af den italienske musik, også operamusikken, isoleret betragtet. Det starter grundigt nok, med særlige afsnit om »Rossini und die Restauration« (som er stillet foran Beethoven-afsnittene i kap. I!) og i kap. II om »*Melodie lunghe*: Bellini und Donizetti«. Herefter – komponisterne Pacini og Mercadante lige akkurat nævnt – står i kap. III et substantielt afsnit: »Die Oper als Drama: Verdi«, i bevidst og pointeret relation til det foregående om »Wagners Konzeption des musikalischen Dramas«. Ovenpå Verdi-behandlingen mangler man så ganske en redegørelse for italiensk opera inden verismens gennembrud 1890 (dette behandles i kap. V: »Melodramatik und Verismo«); man leder forgæves, ikke blot efter 1880'ernes mindre kendte komponister som Catalani og Franchetti, men sandelig også efter Ponchielli og Boito (i dennes egenskab af komponist). Det er bl. a. et stykke Wagner-reception (som Dahlhaus kunne have udtrykt det) i Italien, som vi her snydes for. Den videre udvikling repræsenteres heller ikke dækkende af verismen (her udelukkende Mascagni og Puccini; Leoncavallo nævnes slet ikke). Bl. a. er den symbolistisk prægede musikdramatik i Italien helt uomtalt (Mascagnis »Iris« og især Italo Montemezzi). Her er der alt i alt mange huller, hvad der skal belægges så detaljeret for det første fordi den stoflige dækning er så udpræget når det drejer sig om det 19. århundredes to øvrige musikalske hovedsprog, og for det andet fordi netop operaen synes at have Dahlhaus' ganske særlige bevågenhed.

En tilsvarende ikke fyldestgørende behandling sker for den nordiske musiks vedkommende. »Nationalromantik« er ikke en terminologi der diskuteres eller finder anvendelse i Dahlhaus' bog, og danske komponister som J. P. E. Hartmann, Heise, Lange-Müller og Carl Nielsen; svenske som Berwald, Söderman og Stenhammar og nordmænd som Svendsen og Ole Bull leder man forgæves efter. Kun Grieg og Sibelius får en egentlig behandling med omtale af enkelte værker, mens Gade må finde sig i at blive slået i hartkorn med folk som Joachim Raff og Anton Rubinstein, og det endda begge de to steder i bogen hvor han figurerer (i bisætninger s. 65 og 197). Tilsvarende sparsomt forholder det sig med bl. a. engelsk og amerikansk musik.

Til gengæld behandles en række musikalske fænomener i det 19. århundrede, som ellers let kunne komme ud for en leksikalsk betonet, rent stykkevis behandling under omtalen af enkeltkomponister, i deres historisk specifikke perspektiv. Det gælder f. eks. kirkemusikken i afsnittet »Kirchenmusik und bürgerlicher Geist« (kap. II), og i samme kapitel, forinden: »Chormusik als Bildungskunst«. I disse sammenhænge tager Dahlhaus sig den berettigede, praktiske frihed at suspendere hensynet til kapitlets tidsramme. På lignende måde synes der at være tilstræbt en nærmere sammenhæng indenfor kapitler ved en rækkefølge af afsnit, som lader forskellige aspekter af samme genre belyse hinanden: tydeligst i kap. III med rækkefølgen: Wagners musikalske

drama; opera som drama: Verdi; nationaloperaens idé; Opéra bouffe, operette, Savoy Opera (det sidste er Gilbert og Sullivans bidrag til genren – og Englands bidrag til »Die Musik des 19. Jahrhunderts« iflg. Dahlhaus).

Visse afsnit er overvejende eller rene æstetiske problemanalyser. Det første kan gælde for kap. IV's »Trivialmusik« (hvor lange formuleringer er overtaget direkte fra Dahlhaus' tidligere behandlinger af fænomenet, især i »Thyssen-serien« s. bd. 8). Det sidste ses i samme kapitels afsnit »Historismus«.

På den anden side rummer fremstillingen indimellem også deciderede musikalske detailanalyser; i reglen så omstændelige – som eksempel kan tages den metriske analyse af et arieudsnit fra Bellinis »La Sonnambula«, s. 96f. – at man er tilbøjelig til at lade det hele ligge (bl. a. må man her selv skrive takttal ind i nodebilaget!). Men det skal ikke overses, at disse omstændelige detailregørelser altid tjener et overordnet synspunkt, af dramaturgisk art som her, eller til betoning af kontrasten mellem de strukturbærende elementer hos Bruckner og Brahms, hvor Dahlhaus i »Das zweite Zeitalter der Symphonie«, s. 225f., gennem et analytisk dyk ned i 1. sats af Bruckners 6. symfoni forklarer Bruckners tematiske relationer som overvejende rytmisk betingede, Brahms' derimod af overvejende diastematisk art. Om dette så holder stik eller, som så ofte, er et pointeret synspunkt, er en helt anden sag.

Et andet punkt, hvor der i højere grad kan blive tale om, at man vanskeligt forliger sig med tekstens detailbemærkninger, er i forbindelse med Dahlhaus' udvælgelse af særlige belysningsværker. Hvad man her kan komme til at savne er et noget større hensyn til det repræsentative, til stof der ligger mere umiddelbart for hånden, ikke mindst i en pædagogisk sammenhæng. Bl. a. virker det om ikke søgt, så dog heller ikke dækkende, at Hugo Wolfs liedkunst belyses alene gennem omtale af de sene, meget specielle »Michelangelo-lieder«, eller at der lægges så megen vægt på Rossinis opera seria-produktion på buffo-genrens bekostning, her endda med accenten mere på »L'Assedio di Corinto« (kap. I) end på »Wilhelm Tell« (der trods årstallet 1829 skal søges i kap. II).

Bogseriens tekniske udenværker – litteraturhenvisning, glossar m.v. – fungerer i alt fald i dette bind ikke ubetinget prisværdigt. Der er især grund til at anmærke på den upraktiske og inkonsekvente måde hvorpå der refereres til litteraturen. Princippet er det at litteraturhenvisninger sker efter hvert kapitel og uden referencer til eller fra teksten. Det kan give anledning til en del forundring, som når man i henvisningerne i forbindelse med kapitlet 1848–70 støder på Th. W. Adornos »Philosophie der neuen Musik«, der som bekendt har hovedadresse til det 20. århundredes musik, især Schönberg-Stravinsky. Et andet sted henviser litteraturlistens *item* A. Halm: »Von zwei Kulturen der Musik« (vi ser velvilligst bort fra hvad denne bog handler om og hvilken relevans den har for indledningskapitlets sammenhæng) til flg. passus i teksten:

Die Differenz zwischen den »zwei Kulturen der Musik«, für die in Kiewewetters – durchaus repräsentativer – Darstellung Beethoven und Rossini eintreten, bedeutete nichts geringeres als eine tiefgreifende Spaltung des Musikbegriffs, die zu den fundamentalen musikgeschichtlichen Tatsachen des 19. Jahrhunderts gehört. (s. 7)

Andre gange lader Dahlhaus sig ikke nøje med at litteraturhenvisninger refererer præcist nok til kapitelafsnit, men putter alle relevante bibliografiske detaljer ind i hovedteksten:

Die Unterschiede sind vielmehr, wie von Egon Voss gezeigt wurde (*Verismo in der Oper*, in: Die Musikforschung 1978), so schroff, dass man zweifeln kann, ob und in welchem Mass es überhaupt sinnvoll ist, von Verismo in der Oper zu sprechen.

Henvisning til visse forfattere i teksten mangler omvendt helt (således f. eks. til en vis Rahel, s. 25). Til gengæld figurerer Walter Benjamin i henvisningerne til kap. II (men ikke i kap. VI!), alene fordi han citeres den ene gang efter den anden (bl. a. både s. 298 og 299) for sin udtalelse om Paris som »die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«!

Hvad ordforklaringerne angår er det tydeligt at deres eksistens skyldes hensynet til det ikke fagligt skolede publikum. Men i denne sammenhæng er den leksikalske standard ikke ubetinget homogen. Om *Streichquartett* får man f. eks. at vide:

Seit dem späteren 18. Jahrhundert (Joseph Haydn) Satzzyklus für zwei Geigen, Bratsche und Cello, dessen erster Satz in der Regel die Sonatenform ausprägt und dessen Faktur insgesamt – bei höchstem ästhetischen Anspruch – durch Beteiligung der Unterstimmen am Motivgewebe (»obligates Accompagnement«) charakterisiert ist.

– Mens *Symphonie* affærdiges med ordene:

Zyklische Orchesterkomposition, deren erster Satz in der Regel die Sonatenform ausprägt.

Og hvad betydning opslag som Courante, Madrigal, Quintenorganum(!), Sarabande m. fl. skal have i dette bind, og hvorfor omvendt Ekspressionisme, Impressionisme, Nationalromantik ikke figurerer, må man nok spørge om. I forordet til den tidligere nævnte »Grundlagen der Musikgeschichte« skriver Dahlhaus at denne bogs tilblivelse har at gøre med at »der Verfasser bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten geriet«. Herved går tankerne nok ikke uberettiget til det foreliggende bind 6 i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Det er en besværlig bog, og Dahlhaus har ikke skjult – og har næppe heller helt villet skjule dette. Det er en prægtig bog at ærgre sig over, men også at få ideer og inspiration af. Måske også med henblik på, som G. Knepler i en lignende sammenhæng har skrevet, at »man muss es anders versuchen«. Men dette bliver nok først den næste generations sag.

Postscriptum: Siden denne anmeldelse blev skrevet er *New Oxford History of Music* vol. VIII: »The Age of Beethoven« udsendt, med trykkeåret 1982.

Bo Marschner