

*Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 4. Werner Braun: Die Musik des 17. Jahrhunderts. Athenaion, Wiesbaden 1981, 385 s.*

Serien »Neues Handbuch der Musikwissenschaft« har professor Carl Dahlhaus, Berlin, som udgiver, og bind 4 om det 17. århundredes musik er skrevet af en af vor tids velkendte forskere netop på dette område, professor Werner Braun, tidl. Kiel, nu Saarbrücken, så sagen og fremstillingen skulle være i de bedste hænder. Når værket alligevel ikke lever op til forventningerne, er det såvist heller ikke grundet i manglende viden eller sagkundskab, men i et anlæg der simpelthen ikke kan løses tilfredsstillende på den tilmålte plads og, i forbindelse hermed, en uklarhed over for spørgsmålet, hvilken målgruppe bogen henvender sig til, læseren med forudsætninger (for hvem der er for meget han ved i forvejen) eller den dannede læser uden specielle forudsætninger (for hvem der er for mange tekniske ord og påstande, der svæver i luften uden forklaring)?

Den med billeder og noder velillustrerede bog er disponeret med et indledende kapitel om rammerne for 1600-årenes musikudøvelse og et kort afsluttende om fælles karakteristika og om under-epoker i perioden med overskriften »Zeitraum und Zeiteinheiten«. Ind imellem disse to står 4 kapitler om århundredets musik efter genrer: opera, verdslig vokalmusik, kirkelig vokalmusik og instrumentalmusik, store områder der hver får tilmålt ca. 50 sider incl. det fyldige illustrationsmateriale.

Det er på én gang for lidt og for meget. For meget og for flimrende hvis man vil give et overskueligt indtryk af, hvad der rørte sig og samlede sig til karakteristiske helheder i 1600-tallet, der spænder fra sen-renæssancen – med den gamle polyfone stils endnu levende tag i komponister og pædagoger – over den tidlige barok (med de nye genrer og den ny stil: opera og monodi) til den i stil og form modnede højbarok i sidste tredjedel af århundredet, som så føres videre efter 1700 af synteseskabende og universelle komponister af et hidtil ukendt format (Bach og Händel). Og på den anden side for lidt hvis man vil vide noget mere dybtgående om de valgte hovedgenrer end de i mange tilfælde ganske korte, leksikalske beskrivelser – eller i andre tilfælde helt manglende beskrivelser selv af centrale former.

Det er bl. a. gået ud over kapitlet »Instrumentalmusik«, så meget mere beklageligt som 1600-tallet er det første århundrede, hvor instrumentalmusikken for alvor udfolder sig selvstændigt. Kapitlet er delt op i musik for soloinstrumenter, ensemblemusik og orkestermusik, så vidt så godt. Men for nogle betydelige og endnu levende soloinstrumentformer og -genrer bliver man ladet i stikken. Eksempelvis afhandles spørgsmålet »Fugaen for tasteinstrumenter« på 3 sider (heraf 1 side nodeeksempler). Ikke et ord om de forskellige kombinationer af toccataer og fugaer, der gav den frie orgelmusik dens første højdepunkt i sidste tredjedel af århundredet. Først til allersidst (s. 262) hedder det (med en umotiveret digression til Bach anno 1722): »In Deutschland stabilisierte sich seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts

die Verbindung von Präludium und Fuge. Bachs *Wohltemperiertes Klavier* demonstriert die alte Idee des Tonartenkreises jeweils in solcher Zweisätzigkeit. Bei dieser vielerörterten Zusammenstellung, die das Phänomen »Clavierfuge« besser zu verstehen hilft, handelt es sich wohl um mehr als bloss um Vorspiel und Hauptsache.« Det er hvad der siges om præludium (toccata) – fuga-formen i det 17. århundrede. Det nævnes dog tidligere, at den nordtyske organistskole fremfor nogen har udnyttet de nye muligheder for virtuost pedalspil og for klangveksel ved brugen af flere klaviaturer, men musikken selv viser sig ikke, hverken litterært eller i noder. Mens Buxtehude (han og Frescobaldi nævnes andetsteds i bogen som århundredets største orgelnavne) er omtalt og eksemplificeret med mere perifere orgel- og klaverværker (det kontrapunktiske koralværk ved faderens død, »Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin«, som lige så godt kan være et vokalværk, og en bid af en klaversuite), og mens Buxtehude og hans tid er rimeligt dækket for vokalværkernes vedkommende, mangler helt omtale af denne tids største orgel-genre, kombinationen af toccata og fuga og dens indholdsmæssige karakteristika.

Bedre er det ikke med Corelli og Concerto grosso'en. Der er dog et helsides-portræt af Corelli, men dette sammen med et nodeeksempel og en facsimile-gengivelse af Muffats forord til »Auserlesene Instrumentalmusik« 1701 reducerer tekstfremstillingen af det 17. århundredes Concerto Grosso til 1½ side, og heraf handler ½ side om komponister og værker efter 1700 (Händel, Bach, Vivaldi, Scarlatti). Eksemplificeringen af Corelli går alene på en langsom sats med følgende, næppe helt lysende klare, introduktion: »Solange das Concerto die Rückkehr zur Sonata offenhielt, fungierte das grosso nur als eine Art Register, das bestimmte Vorgänge in der dreistimmigen Grundstruktur hervorhob: Teile, Abschnitte, Takte, Taktausschnitte, einzelne Töne. Dieses Hervorheben erfolgte durch Unisono-Verstärkung des Concertino (mit zusätzlicher Bratschenstimme) oder durch eine Art Tutti-Auszug (Reduktion eines beweglichen Verlaufs auf seinen harmonischen Kern), zum Beispiel in Corellis opus 6/8, Adagio:«, derefter begyndelsen af denne sats, og efter eksemplet omtale af nogle specialtilfælde af samspillet mellem tutti og solo, der kun får mening, hvis man ved noget grundlæggende om Concerto grossoen i forvejen. Mere kød er der på kapitlet om operaen. Det indledes med en oversigt over den tidlige terminologi for denne genre og et forsøg på en begrebsmæssig opdeling af barok-operaen mellem musikdrama (Monteverdis »L'Orfeo« og »L'Incoronazione di Poppea«) og musikopera, hvor det musikalske forløb består af mange numre og forskelligartede former, der bliver den sejrende efter midten af århundredet. Derefter et interessant afsnit om hvordan de tidlige operaer er overleveret og et, der understreger udviklingen fra »Aufführungswerk« til »Kunstwerk«, fra det til lejligheden skrevne og (som regel kun én gang) opførte værk til det, der i komponistens og publikums bevidsthed rækker ud over lejligheden.

Historikken i opera-kapitlet følger den gængse, hinanden overlappende, geografiske rækkefølge: begyndelsen i Firenze og Mantua, videreførelsen i Rom, Venezia, Paris, Spanien, Tyskland og England. Derefter en systematisk be-

skrivelse af bestanddelene, recitativ og arie, der dog bliver for summarisk til at give en rimelig dækning af de forudgående historiske oversigts-afsnit, endvidere en mere fyldig redegørelse for ouverture og sinfonia, og under fællestitlen »Musikdramatiske enheder« en omtale af prologer, mellemspill og slutscener, komiske scener, klagescener og krigsscener. Som helhed, og det ligger i emnets natur, hænger dette kapitel om operaen bedre sammen end det heterogene instrumentalmusik-kapitel, og med rette er det sat i spidsen af genrene, såvist som operaen kom til at præge alle vokalgenger og – melodisk – en stor del af instrumentalgenrene i det 17. århundrede.

Bogens bedste kapitler er nok de to om vokalmusikken, den verdslige og den kirkelige (eller gejstlige som det hedder oftere på tysk). De får sagt noget væsentligt og får det meste med på den knappe plads, omend det undertiden synes, som om hovedredaktøren har sagt til sine forfattere, at de rolig kunne skrive *con amore* og brede sig om det, der lå dem særlig på sinde, på andet stofs bekostning. (I operakapitlet er der således en uforholdsmæssig lang diskussion af, om Monteverdi kan kaldes barokkomponist, uden at det – som det var at vente med en overgangskomponist – fører til noget resultat, men har sin berettigelse ved at stille kriterierne op for begrebet barok, her specielt barokopera). I både den verdslige og den gejstlige vokalafdeling er lied'en forfatterens særligt plejede emne, langt fyldigere behandlet end madrigal, motet, koncert, kantate etc. Her får vi virkelig god besked, både om lied'ens funktioner i forskellige sammenhænge, dens inkorporeringer (især i det gejstlige) i andre former og om dannelsen af faste mønstre i lied-melodikken. (Til de anførte melodimønstre s. 233 kan jeg forære forf., der ellers ynder at føre linierne videre til Bach og Händel, en henvisning fra 1685-mønstret nr. 2 til Bachs kantate nr. 106, duetten »In deine Hände...«):

Fra Lied-samling 1685, 1:

1685, 2: Das gro-ße Licht der wei-ten

1685, 3: Wie seh ich dich, mein Je-su

Bach, fra Kantate 106, formentlig 1707:

Alto: In dei-ne Hän-de, in dei-ne Hän-de

Principielt lider også disse to kapitler under samme forpustethed og lapidarstil som de øvrige, når genrer som oratorium, dialog, gejstlig koncert og de førnævnte udover lied'en skal klares af på 2–4 sider. Passionen har end ikke noget selvstændigt afsnit, men er drysset ind i afsnittene om gejstlig koncert



og oratorium. Men generne er mindre her, fordi den overordnede styring gennem operaens og monodiens indflydelse på den ene side og de folkelige lied-elementers indvirkning på den anden side giver udviklingen et stil- og formmæssigt fællespræg i højere grad end f. eks. i instrumentalmusikken. – I det generelle spørgsmål om udvælgelse og oversigt kommer også fordelingen, vægtningen af de enkelte nationers roller ind i billedet. Forf. indrømmer ærligt i indledningen, at fremstillingen ikke søger at skjule hans nationalitet, og forsvarer det med megen ret med, at Tyskland i det omhandlede århundrede er samlingssted for de mest forskelligartede nationale impulser, og at den europæiske »scene« i det beskrevne tidsrum derfor vel lader sig betragte som et hele selv med overvægt på det land, der står forf. nærmest. Det kan lyde hovmodigt og imperialistisk, men er faktisk det modsatte. Den tyske musik lever i det 17. århundrede af impulser udefra, men formår til gengæld at omsmlele dem i de dér virkende komponisters esse, ikke til en enhedsmæssig tysk stil, men til forskellige, geografiske og statsbestemte enheder (Tyskland var jo ikke nogen samlet stat), hvor de forskellige påvirkninger fra Italien, Frankrig, England og Nederlandene er arts- og indholdsbestemmende århundredet igennem. Og forf. deler under denne synsvinkel sol og vind rimeligt lige mellem de toneangivende nationer.

Fremstillingen følges op af udførlige navne-, titel- og sagregistre og et »Glossar«, et minileksikon med tryk på mini, der skal gøre de mange fremmedord og tekniske betegnelser forståelige. Lapidarstilen blomstrer også her, sommetider med så stærke forenklinger at informationsværdien næsten bliver lig nul. F. eks. står der ved opslaget Funktionsharmonik: »Lehre von Zusammenhang der Akkorde durch Quint- und Terzverwandschaft«. Denne oplysning siger næppe meget, uden at man ved noget om begrebet i forvejen.

At bogens anlæg og indhold kunne fremkalde kritik, har ikke været forfatteren fremmed. Han skriver selv åbenhjertigt herom i indledningen, hvorfra skal citeres i oversættelse:

»Trods viljen til historisk deskription er der mange huller i fremstillingen. Der mangler bl. a. omtale af klaversonaten, af solosonaten med basso continuo, af den koncerterende messe (Missa concertato) og om det spanske syngespil. Derudover er der talrige enkeltheder, som kun omtales ganske kort. Sådanne begrænsninger nødvendiggøres af hensigten: at fremstille et stort tidsafsnit på én gang sammenhængende og overskueligt. Der tilstræbes en paradigmatiske fremgangsmåde, som ganske vist også kan give anledning til kritik, for så vidt som meningene kan være delte om hvad der er værd at akcentuere. De samme betænkeligheder omfatter de analyserede eller iøvrigt fremhævede enkeltværker og samlinger: Af de betydelige komponister er det ikke altid de kendteste, der bliver fremhævet. Ved siden af disse kommer også mindre mestre til orde. De kan på de givne tidspunkter demonstrere den tidstypiske tilstand – ligesom citater af ikke ubetinget musikvidenskabelige tekstkilder.«

Den kritik forf. her forudser har jeg gjort mig til talsmand for – også ud over de huller og mangler han selv nævner, og det er ikke lykkedes ham at opfylde sin

hensigt om overskuelighed tilfredsstillende, dertil er der for mange flygtige aspekter og for megen privatfilosofien.

Forf. er i sin fremstilling hæmmet af to skær, han ikke rigtig kan styre udenom. Det ene er hans tydelige lyst til at beskæftige sig med rammerne, de sociale omgivelser hvori musikken trives i de forskellige lag, orkestrenes størrelse, publikums sammensætning etc., alt sammen legitimt og interessant, men skyggende for bogens forventede hovedanliggende (hvad man undertiden også kan mærke har voldt forf. samvittighedskvaler), når den har titlen »Det 17. århundredes musik« og ikke »Det 17. århundredes musikudøvelse« el. lign.

Det andet er selve tidsafgrænsningen, som forf. også selv har følt problematisk. Ikke i den nedre grænse o. 1600, dér er et naturligt skel i musikhistorien, en ny epokedannelse der begynder. »Viel weniger deutlich vollzog sich der Übergang zum 18. Jahrhundert«, skriver forf. med rette og slår lige så rigtigt fast, at den epoke i musikken, der begynder o. 1600, varer til 1740 og giver sin indholdsmæssige begrundelse for det. Dette skær prøver han at forcere ved til stadighed at gå ud over tidsrammen, ind i det 18. århundrede, men disse digressioner der naturligvis på ingen måde er tænkt eller kan være fyldestgørende tager til gengæld plads op for det stof inden for rammen, der burde være behandlet. Den mangesidige og geniale musikforsker Jacques Handschin forbausede verden i 1948 ved at udsende en musikhistorie, der gennemført var delt op kapitel for kapitel i århundreder, fra det 4. århundrede til begyndelsen af det 20., i visse kapitler to århundreder ad gangen (således f. eks. det 17. og 18. årh., hvorefter næste kapitel begyndte med Beethoven). Bogen var vist Handschins eneste fiasko. Metoden, at fremstille musikkens almene historie århundrede for århundrede, var evident uegnet til formålet med dens skævheder og manglende proportioner, uanset at der var meget gods og gyldne glimt af hans formuleringsevne. Der er også mange fortræffelige oplysninger, diskussioner og analyser i Brauns bog om det 17. århundrede, men blandingen af runde årstal og epokebeskrivelser er stadig ikke anbefalelsesværdig.

Søren Sørensen

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. I-XX.*

*Macmillan Publishers, London 1980.*

Hvilket andet fagområde kan have den samme fornemmelse som musikvidenskaben af i disse år at have gennemlevet en encyklopædisk tidsalder? I 1949 påbegyndtes med udgivelsen af *MGG* under Friedrich Blume's ledelse den hidtil største musikalske encyklopædi i nyere tid. Det blev Blume's livsværk at føre dette projekt til sin foreløbige afslutning med det fjortende bind i 1968, hvor han i sin omfattende efterskrift kunne gentage formuleringerne fra