

Anmeldelser

Gyldendals Musikhistorie bind 2 – Den europæiske musikkulturs historie 1740–1914. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe, under redaktion af Knud Ketting. Gyldendal 1983. 368 s.

Gyldendals Musikhistorie udkommer med sine fire bind i hurtig rækkefølge og den foreligger, når disse linjer læses, utvivlsomt allerede komplet. Anmelderen har ihvertfald forlængst også haft bd. 3 i hænderne, men Årbogen vil gemme dette og det afsluttende fjerde, biografiske tillægsbind til den kommende årgang.

Ligeså svært det på en vis måde må føles at stå som ophavsmænd til den første danske nyskrivning af musikhistorien i en menneskealder, ligeså lidt føles det som nogen nem og behagelig opgave at give værket en seriøs anmeldelse med på vejen.

Lad mig imidlertid starte med at tilkendegive oprigtigt at bind 2 af denne musikhistorie, læst på en måde som bogens forfattere må have krav på at den læses – kort sagt ud fra målsætningen med den –, bekræfter det tilsvarende grundindtryk fra det første bind af en samlet set veludført og sober, og kilde-mæssigt set ihvertfald solidt funderet løsning af den opgave man har stillet sig. Bogen er omhyggeligt gennemarbejdet, hvad der ses af fremstillingens udprægede sproglige homogenitet og – som ét af de elementer ved produktet der nok vil blive stående længst som forbilledligt – det overdådige og som helhed særdeles væsentlige billed- og kortmateriale (ledsageteksterne hertil ikke at forglemme). Det er indiskutabelt indtrykket af professionalisme der melder sig ved tilegnelsen af bogen; men personlig ville jeg egentlig have foretrukket at de enkelte kapitler/afsnit bar enkeltforfatterens fysiognomi og signatur. Som bindene nu fremtræder har fremstillingen nok præg af program og holdning, men i mindre grad af karakter og personlighed.

Forfatterne har i bd. 1 som indledning til deres arbejde indirekte tilkendegivet at værket ikke er at opfatte som nogen egentlig lærebog, men at de snarere sigter bredere, dels ud mod et større, mere blandet publikum, og dels på en supplerende fremstilling, af social- og kulturhistorisk art, i forhold til den mere traditionelle udlægning af musikhistorien.

Ingen af disse hensigter burde dog på forhånd udelukke at Gyldendals Musikhistorie vandt indpas som en grundbog i undervisningen i musikhistorie, så meget mere som savnet af en tilfredsstillende, moderne lærebog på dansk længe har været almindeligt følt.

Specielt i denne henseende forekommer det imidlertid at bogen skuffer en række forventninger, og – med risiko for den indvending at bogen bedømmes under torkerte forudsætninger – vil jeg alligevel træde i karakter overfor anmelderopgaven på den for mig eneste naturlige måde, nemlig som lærer og forsker i musikhistorie. Med de foregående oplysninger som grundlag skulle Årbogens læserskare næppe kunne blive vildledt heraf.

For udarbejdelsen af enhver ny musikhistorie vil spørgsmålet om valg af et forklaringsgrundlag, der giver fremstillingen perspektiv, være uomgængeligt. Et sådant valg kan idag ikke forventes billigt af alle, og specielt vil reaktionerne sætte ind i form af synspunkter af typen »for meget om dette« og »for lidt om hint«. Med andre ord: Hvordan ligger det med de grundlæggende synspunkters og den deraf følgende metodes implikationer m.h.t. en rimeligt informativ dækning i forhold til fremstillingens omfang?

I den henseende forekommer det – uanset hvad man iøvrigt måtte mene med ordet 'informativ' – at den første halvdel af bd. 2 – hovedkapitlerne *Borgerlig Musikkultur, 1740–1770* samt *1770–1848* (mere om periodiseringen senere) er betydeligt mere vellykket end den sidste halvdel, kapitlerne *1848–1871* og *1871–1914*. Den nøjagtige forklaring herpå kan være svær at give, men det synes ihvertfald at have at gøre med at den teoretiske referenceramme omkring de tre første kapitler: den borgerlige offentligheds begreb med de deraf følgende forskellige, tildels nye funktionelle strukturer for den musikalske produktion, udøvelse og tilegnelse, har gjort det afgørende problem ved denne type musikhistorieskrivning – formidlingen mellem den »realere« historie og det rent musikalske faktamateriale – til en mere medgørlig sag end i bogens anden halvdel. Dette antydes også af det forhold at hele den første del kan nøjes med én realhistorisk indledning (afsnittet *Offentlighed*) – perioden 1770–1848 indledes af et afsnit af en ganske anden karakter; det bærer overskriften *Klassik og romantik*. Medens de to sidste hovedkapitler har hver sin – mindre overbevisende formidlende – realhistorisk/musikhistoriske periodeindledning (hhv. *Traditioner og fremskridt* og *Fremtidstro og pessimisme*).

Problemet med denne registrerede kvalitetsforskel, som jeg ser det, kan fikses yderligere i to henseender. For det første er det i de to mere problematiske hovedkapitler tydeligvis behandlingen af koncertsalens musik – især den symfoniske musik, men også den her stedmoderligt behandlede kammermusik og kunstlied – der falder utilfredsstillende ud, både hvad kvaliteten og kvantiteten af det meddelte angår. Til gengæld har fænomener som arbejdersang, trivialmusik, nationalsang og folkemusik (i Amerika) fået en så høj prioritering, at det snarere accentuerer det mangelfulde i fremstillingen af kunstmusikken.

Den anden omstændighed, der er med til at afgøre kvalitetsforskellen indenfor rammerne af dette bind, har at gøre med valget af forklaringsprocedurer, hvor det forekommer at informationsværdien er størst i de afsnit hvor vægten er lagt på en fremstilling båret af en direkte kildebaseret dokumentation.

Dette har resulteret i indholdsrige afsnit som *Den offentlige koncert* og *Borgerlig opera* i kap. 1740–1770 samt afsnittet *Koncertsalen* i kap. 1770–1848. Måske dog det dokumentariske er overbetonet hist og her, f. eks. i afsnittet *Klaveret*, der næsten får karakter af en leksikalsk ekskurs om klaverbygningens udvikling, om produktionsintensivering og prisforhold. Noget af denne flothed med pladsen kunne passende være ofret til fordel for behandlingen i samme afsnit af *interpretationen* (s. 173), hvor nok Liszts synspunkter herom strejfes, men uden at der nævnes noget som helst om Liszts særlige parafraserings- og transkriptionspraksis – dog ellers et væsentligt tidstypisk musikalsk fænomen i denne forbindelse.

Det er i højere grad en forgrovet generalisering – men stadig dog et iøjnefaldende præg ved fremstillingen – at bogens anden principielle forklaringsprocedure, den mere vidtgående ræsonnerende, falder mindre tilfredsstillende ud end den enklere refererende skrivemåde. Overfor det musikhistorisk her »uskyldigt« virkende 18. århundrede tegner sig i stadigt mere udtalt grad billedet af et modsætningsfyldt og »ideologisk« forviklet 19. århundrede.

Ikke at det ikke forholder sig sådan i virkelighedens store træk – det lykkes det også i en positiv forstand at tydeliggøre på mange måder, f. eks. ved den prægnant accentuerede behandling af trivialmusikken og arbejdersangen. Det betænkelige ligger i at fremstillingen, hvor den vil gennemføre de længere og mere komplicerede formidlinger mellem de samfundsmæssige baggrundsstrukturer og det musikalske perspektiv, kommer til at forenkle tingene, meddele mere eller mindre upræcise og urigtige oplysninger og – måske hyppigst – undlader de specificeringer og musikalske karakteristikker der kan give de store prospekter jordforbindelse og konkretere profil.

Lad os som eksempel se på afsnittet *Den gamle verden* (s. 267ff.), der følger på indledningen til kapitlet 1848–1871, og som skal udfylde de dér opridsede politisk-økonomiske og alment-kulturhistoriske perspektiver med udredningen af de musikhistoriske forhold. Udgangspunktet bliver her formuleret i en lang passus (der iøvrigt ikke stemmer overvældende godt med ténoren i Zweig's »Die Welt von gestern«, der har inspireret til overskriften på afsnittet), hvori det hedder at

Samfundsudviklingen havde en række psykologiske effekter, som komponisterne mærkede og gav udtryk for i deres musik. Mest fremtrædende blandt disse var følelsen af magtesløshed og fremmedgørelse i forhold til samfundet, som ikke blot ramte proletariatet i kraft af monopolkapitalismen og industrialiseringen, men også mærkedes af de brede, borgerlige lag. (...) Kunsten blev på én gang funktion af og symptom på fremmedgørelsen med dens dyrkelse af det irrationelle, for kunsten gav som underholdning mulighed for virkelighedsflugt ind i en skinverden, og den udtrykte som seriøs kunst den eksistensangst og virkelighedslede, der var den psykologiske følge af fremmedgørelsen.

Og det siges videre, som en understregning af det karakteristiske i de her beskrevne forhold, at »krisesyntomerne i musikken kraftigst kom til udfoldelse i de to store europæiske hovedstæder, hvor den politiske og økonomiske nedgang var stærkest, Paris og Wien«. (En oplysning der iøvrigt ikke synes at være korrekt for Wiens/Østrigs vedkommende.)

Imidlertid fortsætter teksten nu ikke på nogen måde, som forventeligt, med at specificere de meddelte forhold musikalsk, men går via ordene: »Men heller ikke dér var udviklingen éntydig . . .« over til at behandle resultaterne af »den nu klassiske borgerlige periode« med dens »optimisme, fremskridtstro og tillid til musikken som formidler af det brede menneskelige fællesskab« hos komponister som Brahms, Bruckner, Franck og Saint-Saëns. Hvorefter *den tematiske proces* bliver behandlet i kortfattet og generel form som den dertil svarende adækvate musikalske teknik.

Den opgave, metoden stiller, nemlig at formidle mellem eksterne og musikalske strukturer, indløses kort sagt ikke her. Det kunne nok være gjort, f. eks. ved at tage fat på den franske musikalske *fin de siècle*-kunst, og ihvertfald for Brahms' vedkommende er der nok at gribe i, med udgangspunkt i hans efterhånden dybt pessimistiske syn på samtidens musik og musikliv, og med specifikation heraf gennem omtale af Brahms' sene produktion – de dominerende genrer, såvel som hans genoptagelse (tildels langt tidligere) af arkaiske satsteknikker.

Grupperingen af komponister under den pågældende karakteristik er i det hele taget tvivlsom. Den gælder heller ikke uden reserve for Bruckner (optimisme, humanistiske idealer, fremskridtstro?) og mon den gør det for César Franck? Hvad Saint-Saëns angår stiller sagerne sig utvetydigt helt anderledes: han var snarere talsmand for en ren æsteticisme, med en deraf følgende mistro til fremskridt og humanistiske idealer som musikalske drivkræfter. Den så ofte i andre musikhistoriske værker set generalisering og reduktion fortsætter nu med sætningen:

Den generation af komponister, der blev født o. 1860, f. eks. Rich. Strauss, Mahler, Debussy og i de nordeuropæiske lande Elgar, Delius eller Sibelius, tog udgangspunkt i den symfoniske digtning . . .«

– hvor man straks spørger sig: Hvad til gengæld med Reger (som overhovedet ikke er nævnt i bd. 2!) og Wolf? Hvad gjorde Carl Nielsen? Og gælder det nu også for Mahlers vedkommende??

Men der er åbenbart en hensigt med focuseringen på den symfoniske digtning, gennem fortsættelsen: » . . . hvor tilstedeværelsen af et program konkretiserede de kompositionstekniske problemer og fritog komponisten for at formulere sig absolut på et bredt filosofisk grundlag.«

Lad være at dette er en misforståelse af Liszts intentioner med denne genre og en hårdttrukket sammenligning med den »klassicistiske« symfonik. Det, sætningen antyder, er at valget af denne symfoniske type som udgangspunkt

er i mere prægnant forstand tidstypisk end de ældre komponisters forholden sig til den symfoniske tradition – idet vi jo stadig venter på specificeringen af den virkelighedsopfattelse, afsnittet lagde ud med at beskrive.

Men dette udebliver, og vi får istedet en opremsning af »den mest avancerede blandt de yngre komponister i 1890'erne«, Rich. Strauss' symfoniske digtninge. Ganske vist med udeladelse af »Ein Heldenleben« der jo heller ikke, som det siges om de øvrige, »skildrer litterære værker« – en noget forenklet karakteristik der ser bort fra interne organisationsprincipper som rondoform og variationscyklus. Men lad det nu være; skuffelsen ligger i konklusionen som lyder at »Det avancerede i Strauss' symfoniske digte er imidlertid begrænset til kompositionsteknikken«. Såre naturligt, kunne man fristes til at mene. Men det lille ord *imidlertid* skal åbenbart betyde en kritik; dog – hvordan forfatterne gerne havde set Strauss' avancerethed udmøntet, får vi intet at vide om, kun at »til en overskridelse af de traditionelle rammer for indhold og form førte det ikke.«

Forfatterne formulerer sig her så at sige i en række musikhistoriske skuffende kadencer, med stadigt skiftende begrebskategorier som den eneste variation. Nu fortsætter de:

Heller ikke de tendenser, som i de nordeuropæiske lande, England, Skandinavien og Finland, fandtes mod en national musik, førte ud over de senromantiske traditioner.«

Hvor vil de egentlig hen med dette? Set ud fra en materialistisk grundanskuelse, var dét så overhovedet tænkeligt, ihvertfald for Skandinavien vedkommende, med de dér engang herskende uudviklede produktivkræfter og produktionsforhold?

Vi skal helt frem til s. 273 før kadencen bliver definitiv, idet det dér hedder at »Gustav Mahler sprængte de klassisk-romantiske rammer og skabte en symfonisk musik, som både i form og indhold pegede ud over den borgerlige konvention.« Bemærk at næsten alle de foregående kategorier her er samlet op. For første gang i afsnittet *Den gamle verden* omtales (s. 275) endelig

nye formningsprincipper, der udtrykker desillusion og katastrofe, karakteristiske for Mahlers musik; den sejrige erobring af reprisen i den klassiske symfoni forvandles til sammenbrud, og skærende dissonanser dominerer de højdepunkter, som hos klassikerne markerer triumf.

Dette er uden tvivl en rigtig grundobservation (som f.o.fr. forfattere som Adorno og Sponheuer har specificeret og fortolket detaljeret), men i en musikhistorisk fremstilling bliver en så kategorisk formulering til en oplysning af udpræget tilspidset art. Der er nok af eksempler på en mere »normal« reprise-indtræden og på triumfale (eller forklarede) højdepunktstræk i Mahlers symfonier. Det er måske her karakteristisk at teksten slet ikke nævner den 8. symfoni blandt værkerne med vokalsoli eller kor!

Men afgørende er her noget helt andet, nemlig at teksten, i argumentationen for musikken som symptomatisk for den af industrialiseringen skabte fremmedgørelse med dens »psykologiske følger: eksistensangst og virkelighedslede« (s. 267), nu for første gang i dette afsnit giver sig i kast med at formidle mere dybtgående mellem ekstremerne. Forfatterne lægger ud med det mest konkrete i opklaringen af Mahlers særlige musikalske formningstendenser: det af Freud noterede, velkendte barndomstrauma, som lirekassens »Ach, du lieber Augustin« gav sin specielle prægning. Herfra glides der nu fra bestemmelsen »fordrivelsen fra barndomshjemmet« via Mahlers egen udtale af sin tredobbelte hjemløshed til påstanden om en overensstemmelse med »følelsen af fremmedgjorthed, som skulle blive fælles for det magtesløse borgerskab i Centraleuropas storbyer i årene op mod 1. Verdenskrig.«

Her kommer der dog sammenhæng i tingene, og specielt på en måde som tillader læseren selv at tænke med og tage stilling. Når det således pludselig lykkes, forekommer det mig dog at være lidet hensigtsmæssigt at lade beskrivelsen af Mahlers trauma ledsage af de – indrømmet lidt tvetydige – ord: »Denne forklaring er en karakteristisk rationalisering i psykoanalytisk forstand.« Er det så varm en kartoffel i forfatternes mund?

Hensigten med denne detaljerede kritik har ikke blot været at søge at påvise en række problemer i gennemførelsen af den mere udprægede ræsonnerende fremstilling (hvad man kunne supplere bl.a. ved eksempler på ikke altid tilstrækkeligt præcise litteratur-referater – jvf. f. eks. sætningen før fn. 62 på s. 174, der henviser til Dahlhaus' »19. Jahrhundert« s. 119f.). Det skal også lede frem til nogle spørgsmål af mere grundlæggende art. Jeg har mange gange under læsningen af dette bind spurgt mig selv: Hvor glade ved den valgte musikhistoriske *approach* er forfatterne egentlig? Finder de den generelt praktikabel? Er de alle lige enige om at det nu er sådan, musikhistorie skal skrives? Jeg fristes til at tvivle noget på det.

Der synes nemlig kun to rigtigt plausible forklaringer mulige på dette binds ujævne linje og standard: enten at overbevisningens styrke trods alt ikke har været stor nok til at præge bogen til det helt overbevisende; eller også at problemerne, trods et tydeligvis stort og ihærdigt arbejde, ikke er tilstrækkeligt gennearbejdede endnu, og at bogen således måske i virkeligheden er kommet for tidligt ud.

På den ene side er bind 2 stadig over store stræk formet som en redegørelse for selve musikken, og vel at mærke den traditionelt set mest repræsentative musik, den centraleuropæiske, og her endda især den tysk-østrigske. Allerede derved skrumper bogens kulturhistoriske perspektiv mærkbart ind. Samtidig er vigtige musikalsk-socialhistoriske undersøgelsesområder såsom de musikalske institutioner i det 19. århundrede og musikernes eksistensvilkår helt forsømte kapitler.

På den anden side er fremstillingen sine steder programmatisk indtil det ideologiske. Således i afsnittet *Æstetik og form* på s. 21–22:

Musikken blev til en ting, og tingen havde skikkelse af et værk. Forholdet mellem den, der havde frembragt værket, og den, der tog imod det, blev – når værket udsendtes på varemarkedet istedet for at blive leveret til anvendelse ved en bestemt lejlighed – distant og upersonligt. For komponisten tegnede det sig som en udlevering af musikken til et anonymt publikum af købere, og for modtageren forblev komponisten i almindelighed højst et navn over værkets titel, ikke et menneske, hvis arbejdsindsats man nød frugterne af. Værket kom til at eksistere i en selvstændig verden, som nøgternt set var varemarkedet, men som blev opfattet som en åndelig verden, der hvilede på et andet grundlag.

Tingenes fremtræden afhænger af en grundopfattelse. Og rent bortset fra at citatet både rummer overdrivelse og en modsigelse er jeg ikke enig i forfatternes grundopfattelse her, og ser folgelig et noget andet væsen i den borgerlige instrumentalmusik. Konstituerer ikke musikken, i hvert fald de store værker, en åndelig verden, Leibnitz'ske monader? Men man kan åbenbart blive så ædru at man formulerer musikhistoriske forståelsesformer ud fra nationaløkonomiske principper.

Dette må forfatterne da også opbløde mangan en gang. F. eks. i behandlingen af Beethoven, hvor der atter gøres et stort og stort set vellykket arbejde med at specificere det metodiske grundlags gyldighed musikalsk. Men er reduktionen ikke også til stede her, hvor (s. 134) den nye, etiske dimension i Beethovens værker udmøntes på den måde at »de meddelelser fra dette deres univers, hvordan den materielle virkelighed tager sig ud«? Eller er der blot tale om en betænkelig vag og omfattende brug af ordet 'materiel'?

Her kommer forfatterne iøvrigt til at vikle sig ind i en betragtelig modsigelse af noget tidligere meddelt. For de tilføjer at

det er en historisk betinget virkelighedsskildring, og at Beethovens humanistiske frihedsbudskab er et budskab, der gjaldt for Beethoven, da han komponerede disse værker, og ikke et evigt eller tidløst budskab²⁶.

Og hertil siger fodnoten:

Sådan forstået er den østeuropæiske musikforsknings resultater frugtbare. Også når de viser, at begrebet »det symfoniske« hos Beethoven er et billede i sig selv af det menneskelige fællesskab, og at Beethovens orkesttersats har gjort orkestret til et vellignende modstykke til det publikum, som lyttede til opførelsen.

Men i deres afsnit *Beethoven-myten* (s. 44ff.) beskriver forfatterne den østtyske Beethoven-forståelse diametralt modsat:

Man har således måttet omdefinere humaniteten i Beethovens musik fra en historisk betinget borgerlig humanitet til en almen humanitet. Det budskab, der i Beethovens musik var betinget af de samfundsmæssige og historiske forhold, hvorunder han levede og komponerede, gøres universelt og eviggyldigt samtidig med at det hævdes at være en væsentlig del af de historiske forudsætninger for dannelsen af netop den socialistiske stat. (s. 49)

Og iøvrigt: at kalde Beethoven-forskningen i DDR for et opgør med Beethoven-myten fra det 19. årh., uden at tilføje at der istedet blot er skabt en ny, 20. århundredes, må vel siges at være lovlig ukritisk, eller det må stemme én betænkelig ved forfatternes teoretiske ståsted. Det synes dog, som vist, ikke at have en så fundamental status.

En anden sammenhæng, hvor ideologien får overtaget over en dækkende og nuanceret fremstilling, finder man i indledningsafsnittet til kap. 1848–1871, *Traditioner og fremskridt*. Det handler her især om forklaringen af forholdet mellem klassicistiske og nytyske tendenser efter midten af århundredet, men desuden om forholdet generelt mellem den »seriøse«, autonome musik og den stadigt mere påtrængende salon- eller trivialmusik.

Efter forfatternes mening er modsætningsforholdet indenfor kunstmusikken underordnet i forhold til det sidstnævnte problemforhold, og grundlaget herfor er at »nytyskere og klassicister blev fælles om en samfundsmæssig isolation« efter den mislykkede 1848-revolution (s. 199).

Imidlertid hviler dette synspunkt ikke bare på en række fejltagelser og forenklinger af sagernes sammenhæng, men – ihvertfald tilsyneladende – også på en grundholdning af ideologisk karakter.

En nøgleformulering i denne sammenhæng er sætningen s. 199:

I et samfundsmæssigt perspektiv var striden om absolut musik eller programmusik ikke betydningsfuld. Da de revolutionære drømte om en fremtidsmusik med bred folkelig gennemslagskraft fortøede sig, blev spørgsmålet om musikkens muligheder for at bestemme et konkret digterisk indhold til et rent musikæstetisk og kompositionsteknisk problem, der kun betød noget for en lille dannelseselite.

Først til det ideologiske, som består i en reduktion af problemet fra en musik-historisk referenceramme til en »samfundsmæssig«. Reduktion, ja – for hvad er spørgsmålet værd i sin sidstnævnte sammenhæng, med mindre man ligger under for en slags historisk ønsketænkning? Indrømmet ikke stort, mens det til gengæld er misvisende at reducere det til et anliggende for en lille dannelseselite, al den stund denne »elite« omfattede ikke bare det publikum og kritikerlaug, der regulært deltes i to antagonistiske lejre, men også – og vigtigere – adskillige komponister og musikere. At m.a.o. hele det musikalske samfund (ihvertfald i Tyskland-Østrig, men også andre steder), både produk-

tions-, distributions- og receptionsleddet, var dybtgående afficeret af kløften mellem udviklingstendenserne i kunstmusikken, – og dette er hvad der burde accentueres i en musikhistorie, ganske uanset dens specielle sigte.

Det hører med i kritikken af dette afsnit at forfatterne kort forinden har fremdraget den senere nytyske pennefører Franz Brendels interessante »Fragen der Zeit« fra NZfM kort før 1848-opstandene, og at man således kunne forsvare forfatterne med at de med det »samfundsmæssige perspektiv« trods alt inkluderer musikalsk-æstetiske forhold. Om tilstanden efter 1848 skriver de i den forbindelse: »Berøvet sine samfundsmæssige undertoner blev modsætningen nu en ren musikæstetisk strid. (...) [Den] handlede nu om en abstrakt absolut musik eller en konkret programmusik.«

Dog, dels er grundlaget, på hvilket de opbygger læserens forståelse af situationen, for spinkelt, og dels er følgerne af deres synspunkt behæftet med fejl. For det første burde Brendel-citatet være fulgt op af en, om blot kortfattet, redegørelse for noget af den musik der specifikt hører revolutionstiden o. 1848 til. Dette er for mandskorsangens vedkommende hverken indløst her eller i afsnittet herom 50 sider forinden, selvom Brendel netop fremhæver denne institutions betydning. Navnlig er mandskorbevægelsen i Østrig skænket for lidt opmærksomhed; den fremstår nærmest som ikke-eksisterende før efter 1848. Ligeledes ville en omtale af hvad man måske kunne kalde revolutionstidens kunstmusik, herunder nogle linjer om problemerne vedrørende denne musiks stilistiske tilhørsforhold og dens specifikke musikalske kvaliteter, have været på sin plads. En behandling heraf, f. eks. ud fra komponisten og musikkritikeren Alfr. Jul. Becher, »Der Spielmann der Wiener Revolution«, kunne have stykket et mere facetteret, men nok også mindre illusionspræget billede sammen, end det som Brendels visioner fremmaner.

Endvidere, til forfatternes måde at stille Hanslicks synspunkter overfor Brendels, er der grund til at gøre opmærksom på at der foruden Hanslick »vom musikalisch-Schönen« også var den praktiske kritiker Hanslick. Også hans bedømmelse af den samfundsmæssig-musikalske situation i årene omkring 1848 hører med i et mere præcist og retfærdigt billede af forholdene, end det vi her får præsenteret.

Endelig ville det have styrket sammenhængen i dette kapitel hvis Brendels fordringer om »fremskridt i selve de musikalske former« var blevet fulgt op med en henvisning til behandlingen af Liszt, hos hvem en sådan bestræbelse faktisk gjorde sig gældende i arbejdet med den nye symfoniske digtning. Og ligeledes at Brendels forventning om »et nyt indhold for kunsten« fik sin ihvertfald delvise opfyldelse i Wagners arbejde med »Nibelungens Ring«. Dette beskrives dog i den senere behandling af Wagner, omend med accenten lagt på Wagners frafald fra de revolutionære ideer. Radikalt ny i sit idéindhold forblev »Ringens« dog vel immervæk.

Det er således på en række væsentlige punkter ikke rigtig lykkedes forfatterne at illustrere den faktiske musikhistoriske kompleksitet; tingene fremtræder snarere i mere isolerede og forenklede former.

Grundlaget for disse synes at være den opfattelse at den mislykkede revolution havde en udtalt bremsende virkning på den seriøse musiks videre udvikling. Som et eksempel herpå hævdes det her at

Dette [den fælles samfundsmæssige isolation for klassicister og nytskere efter 1848] er baggrunden for, at man vanskeligt kan pege på nogen klar stilistisk modsætning mellem nytskere og klassicister.

Det kan man nu da særdeles let, både i harmonisk, melodisk og instrumentationsmæssig henseende, ligesom man her kan pege på nytyskernes praktiserede »Ästhetik des Hässlichen«, f. eks. i Liszts Mefistofeles-sats fra »Faustsymfonien«. Traditionen synes at gå tilbage til Berlioz (finalen fra »Symphonie Fantastique«). Det lader sig da også læse ud af hele datidens musikalske kritik og debat at så at sige enhver kunne fornemme og skelne mellem de stilistiske særpræg i de to lejres musik. At der herudover er en forholdsvis tydelig genremæssig opdeling i en årrække efter 1850, som bogen også fremhæver, berettiger ikke til at forskyde modsætningen mellem fløjene til dette forhold (der jo også kun gælder som en tendens).

Hermed vil jeg afslutte mine væsentligste kritiske indvendinger mod dette bind. Ikke fordi læsningen af de to sidste hovedkapitler ikke har affødt flere noter og spørgsmålstegn i den brede margin, men fordi et mere grundlæggende kritisk synspunkt på bogen nu må være blevet tilstrækkeligt specificeret. Jeg vil til sidst kommentere enkelte, mindre afgørende detaljer ved dette bind.

Man efterlyser hyppigt de ganske korte og let placérbare eksemplificeringer af det der tales om. Det gælder blandt utallige tilfælde f. eks. ved behandlingen af klassikkens *sinfonia concertante*, hvor end ikke Mozarts navn nævnes, mens man derimod, ud fra det udadvendte og diverterende ved genren, får at vide at »i denne henseende er *symphonie concertante* den offentlige koncerts side-stykke til hjemmets firhændige klavermusik.« (s. 65)

Det er knapt forståeligt at man fra forfatterens teoretiske ståsted mener at kunne drage en så umiddelbar sammenligning mellem en »*darbietungsmässig*« og en »*umgangsmässig*« musikform. Jeg vil sætte et lige så stort spørgsmålstegn ved denne flothed som ved påstanden s. 27 at »på grundlag af suitesatsen og med anvendelse af erfaringer fra bl.a. koncertsatsen dannedes da det typiske forløb, som man senere har kaldt sonateform.« Er sonateformens genese så éntydigt klarlagt? Iøvrigt kunne behandlingen af den koncertante symfoni passende være perspektiveret ved en omtale af den franske *quatuor concertant* hos Viotti m. fl. Og som et sidste eksempel burde den utilfredsstillende korte omtale af cæcilianismen ihvertfald være forsynet med referencer i form af navne som Thibaut, Witte, Haberl og Rheinberger, så læseren, der måtte ønske bedre besked, kunne gå videre via et leksikon. I det hele taget spiller den kirkelige musik i det 19. årh. en så underordnet rolle i bogen i forhold til så mange andre »sekundære« musikalske udtryksformer, at

man fristes til at se det som et udslag af forfatterens hensigt at skrive en musikhistorie »for folket«.

En sådan snert af populisme, som man måske kunne kalde det, spores også i behandlingen af det 19. århundredes opéra comique og syngespil, hvor der (s. 157 især) istedet for en egentlig musikalsk-dramatisk karakteristik – der også undlades for andre hovedtyper indenfor operaen: grand opéra (s. 153) og drame lyrique (s. 217) – bruges plads på en latterliggørelse af de tidstypiske handlingsstereotyper, der jo selvfølgelig er både forældede og grinagtige. Til gengæld er der faktisk ikke blevet plads til komponistnavne eller værkstitler – i al deres tørhed dog næsten mere regulære informationer end det andet. Og denne mangel på konkrete oplysninger kan end ikke det biografiske supplementsbind råde bod på – man mangler stikordene.

Inden vi forlader det voluminøse hovedkapitel 1770–1848 er der grund til at drøfte dette binds interne periodisering, sådan som den kommer til udtryk i dispositionen af hovedkapitlerne.

Mærkeligt er det at tidsrummet 1740–1848 ikke er opdelt ved ét af de to »historiske« årstal (sådanne er jo siden enerådende): enten revolutionsåret 1789 eller restaurationsåret 1814. Men årstallet 1770 er næsten heller ikke motiveret som skel; tværtimod finder man (i kap. 1740–1770) flere gange formuleringer som: efter 1770 . . . , efter 1780 Hvorimod afsnittet *Musikteater* netop begynder med en omtale af de ændringer som den franske revolution satte. Det samme for afsnittet *Det unge Europa*, der starter med ordene: »Årene mellem 1789 og 1814 var både de borgerlige revolutioners og den restaurative absolutismes tid.« Også sontringen mellem det »seriøse« og det »lette« (s. 116), som får en anden status »et stykke ind i det 19. århundrede«, eller fremhævelsen af oplysningsidealernes sammenbrud fra begyndelsen af 1800-tallet, med Beethoven som musikalsk eksponent herfor (s. 115), kunne tale for et andet snit end 1770. Som en næsten komisk effekt af samspillet mellem den lange tidsramme og detailldispositionen skal nævnes at kapitlet afrundes med et afsnit, *Viser*, der ender med en retrograd bevægelse fra Gassenhauer'en via Fr. Silcher for endelig at nå til Haydns brug af folkelige melodier!

Mere regulært, men dog heller ikke optimalt motiveret og *timet*, er de to sidste kapitlers tidsrum, 1848–1914. Da forfatterne nu bruger året 1871 som cæsur (den fransk-tyske krig), burde de ihvertfald også have skrevet noget om den franske musikalske selvbesindelse efter dette år (»Ars gallica«, grundlæggelsen af »Société Nationale de Musique« 1871). Men også *Arbejdersangen* (titlen på kap. 1848–1871's slutafsnit) fortsætter jo efter 1871, ja får først rigtig bredde og noget at bruge kræfter på efter dette tidspunkt, men dette tages faktisk ikke under behandling. Og til 1848: Årstallet synes ikke just valgt af musikhistoriske grunde; forfatterne skriver f. eks. i indledningen, s. 194: »Det er ikke en periode med radikal musikalsk fornyelse eller med gennembrud for nye musikalske genrer.« Imod dette synspunkt kan man fremhæve – foruden den »negative« markering som Mendelssohns, Chopins og

Schumanns dødsår betegner – at både Verdi og Wagner her skaber hver sine musikalske fornyelser, Wagner endog decideret radikale, ligesom Liszt netop o. 1848 når til den nye genre, den symfoniske digtning. Men hvorfor overhovedet operere med en periodebegyndelse, når den anses for musikalsk så diffus? Selvfølgelig fordi 1848 er et markant år i en almenhistorisk sammenhæng. Men, dette taget i betragtning, kunne man så ikke have tænkt sig et andet revolutionsår: 1830 som udgangspunkt? – et tidspunkt der jo også musikalsk set fremviser særdeles mange nye momenter: »Negativt« igen: Beethovens og Schuberts nylige død; desuden: Berlioz lancerer sin dramatiske instrumentalmusik; Schumann begynder sin musikalske og litterære karriere; Pariseroperaen reorganiseres efter moderne forretningsmæssige metoder, ligesom det italienske romantiske melodrammas æra indledes med Bellini og Donizetti; nationale idiommer begynder at gøre sig gældende i de europæiske randområder.

Til sidst nogle bemærkninger til afsnittet om »den nye verden«, den amerikanske musikkultur. Det er delt håndfast op i afsnit først om folkemusikken (sort, derpå hvid), dernæst om kunstmusikken. Lad være at man finder Sousa's marchmusik behandlet under folkemusikken, endda den sorte; men de kontraster der tegnes op, mellem på den ene side en række originære frembringelser på de folkelige formers område (blues, ragtime, minstrel show m. fl.) og på den anden side kunstmusikken som en ganske uoriginal adaptering af den tyske musikkultur (helt frem til Ives), giver et forgrovet og ufuldstændigt billede af de faktiske forhold. Forfatterne har nemlig slet ikke været opmærksomme på en række komponister indenfor kunstmusikken, som kan siges at være eksponenter for en typisk amerikansk uafhængigheds- og pionérånd. En sådan linje løber der helt fra en komponist som William Billings (1746–1800)...

(For my own Part, as I don't think myself confin'd to any Rules for Composition, laid down by any that went before me, neither should I think (were I to pretend to lay down any Rules) that any who came after me were any ways obligated to adhere to them, any further than they should think proper; so, in fact, I think it best for any *Composer* to be his own *Carver*.«)

... over den tjekkisk-fødte Anthony Philip Heinrich (1781–1861), »The Beethoven of Louisville«, eller som han selv kaldte sig: »The log-house composer from Kentucky« (værktitler som »Barbecue Divertimento«!) og videre Louis Moreau Gottschalk, der dog nævnes i bogen, men kun som pianist og for en kaustisk udtalelse om den dominerende tyske musikertype i Amerika i 1800-tallet, – frem til Ives, (ja egentlig helt frem til John Cage).

Der er i de tegnede nodeeksempler til dette bind løbet et betænkeligt antal skrivefejl med. Og blandt petitesserne iøvrigt skal der advares mod enkelte oversættelser, især den s. 179, hvor vi endda ikke har Heines tyske original-

tekst »Sei unsrer Schwester nicht böse, du trauriger, blasser Mann!« Men også Leoncavallos ord fra prologen til »Pagliacci«: »Ed al vero ispiravasi« (»Og han lod sig inspirere af det sande / noget sandt«) bliver unøjagtigt gengivet som »Det er med sandheden, han vil inspirere«.

Anmeldelsen her kan måske bibringe en og anden den opfattelse at bogens lyder vejer tungere end dens dyder. Sådan skal det ikke forstås, på trods af indvendingernes mængde og deres intenderede vægt. Behandlingen af et så vidtspændende emneområde, som et sådant musikhistorisk delbind omfatter, kan næppe undgå at fremvise begrænsninger og fejl. At en del burde være forbedret og rettet gennem forfatterens samarbejde, er en sag for sig. En anden, større del af arbejdet har dog tydeligt nok profiteret af dette teamwork.

Bo Marschner

Erik Wiedemann: Jazz i Danmark – i tyverne, trediverne og fyrkerne – en musikkulturel undersøgelse.

København 1982.

744 pp + bånd.

Med Erik Wiedemanns disputats har vi fået den første samlede beskrivelse af jazzen og dens vilkår i Danmark. Og den internationale jazzforskning har med undersøgelsen fået tilført det vægtigste bidrag i mange år. Modtagelsen i pressen og af fagfolk har da også været overvældende.

Men afhandlingen er ikke et traditionelt musikvidenskabeligt arbejde med en fordybelse i primært selve musikken, ikke et stykke stilhistorie, der beskriver den tekniske og teoretiske udvikling i jazzen. Det er derimod omstændighederne omkring musikken, der interesserer forfatteren; musikken og dens vilkår placeres i en større kulturel og historisk sammenhæng. Herved skabes et tværfagligt arbejde, der på en ny og spændende måde kombinerer kulturhistorie og musikhistorie, musik og samfund. Undersøgelsen viser, hvorledes »dette typiske amerikanske fænomen har virket, omplantet til et land som Danmark, dybt forankret i den 1000-årige europæiske musikkultur.

Afhandlingen omfatter to aspekter. Det ene omhandler *kortlægningen eller registreringen* af dansk jazz i den omhandlede periode. På baggrund af et imponerende og veldokumenteret kildemateriale tegnes et overbevisende billede af jazzens udvikling i Danmark dels stilistisk dels miljømæssigt. Og der påvises en udviklingslinje fra en famlende begyndelse i tyverne over ekspansionen i trediverne og en blomstring under besættelsestidens isolation og videre frem til passivitetsperioden efter krigen. Overraskende er tilbagegangen i dansk jazzliv efter besættelsen, hvor kulturlivet i øvrigt var præget af amerikaniseringen. Wiedemanns bidrag til en forklaring herpå (bl.a. den, at danske musikere er i udlandet og det, at der opstår en ny amerikansk jazz) er korrekte. Men han kunne have tilføjet, at når amerikaniseringen netop ikke