

Anmeldelser

Gyldendals Musikhistorie, bind III. Den europæiske musikkulturs historie fra 1914. Af Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe. Redaktion: Knud Ketting. 366 pp. 1983.

GMH, bind IV. Biografier. Af Michael Bonnesen, Estrid Anker Olsen, Ib Skovgaard og Teresa Waskowska med bidrag af de ovennævnte. Redaktion: Knud Ketting. 376 pp. 1984.

I de to foregående årgange af Dansk Årbog for Musikforskning er der bragt anmeldelser af seriens første og andet bind ved henholdsvis Søren Sørensen og Bo Marschner. I disse anføres en del principielle indvendinger, som jeg kan tilslutte mig, og der markeres en række problemstillinger ved seriens intention og fremstillingsmåde, som også jeg opfatter som i høj grad relevante for bind III's vedkommende. For imidlertid at undgå for mange gentagelser har jeg valgt at give de særlige nye problemstillinger, der ifølge stoffets natur dukker op i bind III, en højere prioritering.

Dermed er forhåbentlig ikke sagt, at de antydende principielle diskussioner forekommer mig uvæsentlige, og de kan heller ikke omgås i denne anmeldelse.

I øvrigt skal det for god ordens skyld indledningsvis bemærkes, at der også er faldet mange anerkendende ord til forfatterne, især i forbindelse med omtalen af billedstoffet og billedteksterne, hvilket jeg fuldt ud kan tilslutte mig.

Eftersom bind IV adskiller sig væsentligt fra de øvrige bind i serien ved kun at indeholde alfabetisk ordnede biografier som supplement til læsningen, vil jeg i det følgende tillade mig at koncentrere mig om bind III, som afslutter fremstillingen af det musikkulturelle forløb (perioden fra 1914 til 1980).

Stoffet er delt op i kronologisk ordnede afsnit: 1914-1930, 1930-1945, 1945-1970 og 1970'erne, hvortil kommer et indledningskapitel: »Vor tid«, hvis undertitler antyder nogle af de for forfatterkollegiet væsentlige problemstillinger og indfaldsvinkler til stoffet: »Kriser og ekspansion«, »Mediesamfundet«, »Musikpolitik«, »Ny musik« og »Vor tids musikkulturer«.

Desuden har man forud for hvert periodeafsnit anbragt en kort introduktion, hvor indfaldsvinklen yderligere markeres: »Mellem krig og krise«, »Krise og krig«, »Efterkrigstiden« og »Den nye krise«.

Hensigten er helt åbenbart den at placere de særlige musikkulturelle fænomener som tællere på en samfundsmæssig nævner. Metoden er ikke ny, men den er frugtbar, og resultatet afhænger så iøvrigt af, hvordan den udnyttes.

Den første og store vanskelighed består i den enorme stofmængde. På baggrund af forfatternes erklærede målsætning om at beskrive *hele* musikkulturen fra 1914-1980 på knap 250 sider, må »forenklingens kunst« nødvendigvis føre til forgrovning af synspunkterne og til amputation af væsentlige musikalske begivenheder. Der skal m.a.o. prioriteres hårfint, og blot et enkelt tillægsord kan blive skæbnesvangert.

Samtidig er den politiske og økonomiske udvikling i vort århundrede med de store sociale kriser og konfrontationer uhyre vanskelig at få overblik over, og det kræver en stram styring at få det »tværfaglige« til at lykkes.

Dilemmaet viser sig allerede ved valget af periodeinddeling: kriteriet er det politisk-økonomiske, nemlig første verdenskrigs start i 1914, den økonomiske krise omkring 1930, anden verdenskrigs afslutning i 1945 samt den nye krises begyndelse i 1970'erne. Men det passer omtrent som fod til handske for de store komponistårge inde for kunstmusikken (født i 1880'erne og 1890'erne), hvor den kunstneriske udvikling hos fremtrædende komponister som Bartók, Stravinskij og Wiener skolens repræsentanter for det første hugges op i småbidder, og for det andet må søges tilpasset de nævnte årstalsgrænsers politisk-økonomiske »betingelser«. Fremstillingen af udviklingen inden for underholdningsmusik, pop og jazz m.v. kommer tilsvarende i en alt for hård spændetrøje, og det samme gælder i nogen grad beskrivelsen af forholdene inden for de elektriske medier (grammofon, radio, TV og båndmaskiner). Problemets relevans over for den samtidige arkitektur, brugskunst, malerkunst, litteratur og teater kan her lades ude af betragtning, da disse nabokunstarter (desværre) ikke i nævneværdig grad er inddraget i fremstillingen. Efter min vurdering havde det været bedre at springe »1930« over som mellemstation. Der bliver kappet for mange organiske nervetråde over inden dette årstal, og der bliver for meget at sy sammen efter. »1930« får en urimelig gitterportfunktion.

At begynde med »1914« er særdeles uhensigtsmæssigt set ud fra en musikalsk (og bredere kulturhistorisk) synsvinkel. Det afgørende nyskabende tager sin begyndelse 10-20 år tidligere, og selve forestillingen om en verdenskrig som den, der faktisk kom i 1914, er kun mulig som efterrationalisering. »Katastrofen« blev først erkendt i 1915-16, da man »sad fast« i krigen. Men mere herom senere.

Forfatternes ønske om at inddrage alle musikalske genrer som lige relevante afsløres tydeligt ved en banal optælling af det antal sider, der er sat af til de pågældende områder: Kunstmusikken tildeles 81 sider, populærmusik, jazz m.v. får 97 sider, pædagogikken tilgodeses med 6 sider og folkløse-inspireret musik med 11 sider, hvortil kommer ialt 44 sider til indledende oversigter, problemopstillinger og metodeforklaringer. Disse tal alene antyder vanskeligheden i forfatternes forehavende. Hvem ville ellers turde vove sig ud i en bare nogenlunde dækkende fremstilling af dette århundredes kunstmusik på små 100 sider? Og det på baggrund af en enorm (og i sandhed imponerende) viden, som det ses dokumenteret i litteratur- og kildehenvisningerne.

Så meget større bliver da kravet til selve fremstillingens indhold og dens troværdighed overfor sin egen målsætning; dens klarhed i håndteringen af begrebsapparatet og i fastholdelsen af hovedlinjerne. Den sagesløse læser skal netop ikke (selvom det kan forekomme uretfærdigt) bebyrdes med de store redaktionelle vanskeligheder og frustrationer, forfatterne utvivlsomt er stødt på i deres arbejdsproces. De er og bliver den musikinteresserede læser (»på alle niveauer«) uvedkommende, og han eller hun har krav på et fordøjet og veltilrettelagt produkt.

Denne problemstilling har jeg sat i focus i det følgende.

Det indledende kapitel (»Vor tid«) begynder lovende med en engageret og fængslende fremstilling af århundredets sociale og politiske problemer og forsøgene på (mere eller mindre vellykket) at få dem løst.

Så vidt, så godt. Men når man så vil koble afspejlingseffekten fra disse problemer ind på de musikkulturelle fænomener, begynder vanskelighederne at melde sig: (p. 13) »Det publikum, der siden midten af det 18. århundrede kunne betegnes som anonymt, bliver det nu endnu mere ved end ikke at kunne ses«.

Jeg ved ikke, hvorfor forfatterne har forelsket sig i dette anonymitetsbegreb, der nu trækkes frem som nøgleord til forståelse af et helt centralt problem i det 20. århundredes musikkulturelle udvikling. Lige siden den tid, da man begyndte at skrive noder af og senere udgav nodetryk, har komponisten måttet acceptere risikoen for at miste kontrollen med sit produkt. Der var opførelser ved musikere, han ikke kendte, for et publikum, han ikke »så«, men som han nok vidste noget om i sociologisk forstand. Det var faktisk ideen i den måde at sprede musik på. Jeg vil derfor vove den påstand, at den »anonyme lytter« ikke eksisterer, eller dog i det mindste er en irrelevant størrelse i forhold til »den fremmedgjorte lytter«. Det har været selve markedsmekanismens idé siden tidernes og musikkens morgen, at producenten (komponisten, »hitte-på'eren«) i stadig stigende grad har gjort sig anstrengelser for at finde frem til modtagergruppens behov (»efterspørgslen«) for at dække det og evt. styre det. Som en følge af udviklingen indenfor salgsteknikken véd producenten idag meget mere om de forskellige målgruppers adfærd (løn, arbejde, fritid, spisevaner, tøjvaner, seksualdrømme, angstforestillinger etc. etc.) end selv den mest ihærdige embedsmand i efterretningstjenesten véd om fredsbevægelsen. I den forstand – og det må være det centrale – kan ingen mere (desværre måske) påberåbe sig anonymitet. Der appelleres kun alt for tydeligt til det kultur-adskillende, til gruppe-identiteten, hvor status, alder, køn m.m. indgår som præcist definerede kategorier. Intet overlades til tilfældighederne hos reklamepsykologerne, og det burde være en af GMH's hovedopgaver at fastholde denne banale kendsgerning som en væsentlig forudsætning for især den vestlige verdens kommercielle pluralisme. Der er tale om samtidigt eksisterende, men særdeles lukkede kulturelle kredsløb.

Havde man som før nævnt brugt betegnelsen »fremmedgjort« om publikum, havde perspektivet unægtelig været et andet (og mere væsentligt), nemlig at

beskrive forholdet mellem publikums oplevelse af og forståelse for den levende musiks jordnære vilkår og den moderne musikindustri sminkede dåseprodukter. Sagt på en anden måde: gå hen og lyt til en prøve på en Mozart-symfoni med Smørum-Nedres amatørsymfonikere, og jeg skal på baggrund af din reaktion fortælle dig, hvor fremmedgjort du er.

I flugt hermed er det derfor en journalistisk flothed at afslutte dette kapitel med bemærkningen: »Markedet for musik er udstrakt til at omfatte alle. Livet uden musik hører fortiden til«. Havde emnet været fodbold – så måske, men markedet for musik er et supermarked, hvor vi *netop ikke* alle køber de samme ting, og hvor mange snarere foretrækker at gå i specialbutikkerne. Og et liv uden musik har der mig bekendt aldrig eksisteret. Det særlige problem i den moderne tilværelse er nok snarere, hvordan man skal undgå den.

Iøvrigt kan man så tilføje, at den institution, der op gennem tiderne har fungeret mest »demokratisk« med musiktilbud til »alle«, er kirken. Det er helt undgået forfatterens bevågenhed, at rig og fattig, gammel og ung her ved gudstjeneste og koncert har kunnet møde et ofte forbløffende vidtspændende repertoire, stilistisk veldefineret og rækkende fra gregoriansk sang til nutid. Netop disse konfrontationer har for mange været grænseoverskridende og stået som alternativer til den markedsførte musikpåvirkning. Det må være tilstrækkeligt at henvise til f. eks. Messiaens (og andre franske kirkemusikeres) indsats, samt (under andre forudsætninger) til Mogens Wøldikes kirke-musikaftner i det hjemlige, hvor gratisprincippet har fjernet en af den borgerlige musikkulturs socialt betingede skævheder, og derved for mange lettet adgangen til musikalske oplevelser af en anderledes følelsesmæssig dybde end den, populærmusikken kan byde på.

Kapitlerne om »Mediesamfundet« og »Musikpolitik« indeholder en fremragende disponeret udredning af fænomenerne, hvor forfatterkollegiet til fulde lever op til sin egen målsætning om dokumentation af fakta og vurdering af holdninger. Men det kniber unægtelig med klarheden i kapitlerne »Ny tid« og »Vor tids musikkulturer«.

Der er stadig store redaktionelle vanskeligheder med skels-året 1914. Man kan jævnføre med forfatterens korte introduktion til hovedafsnittet »1914-1930« med overskriften »mellem krig og krise«, hvor konklusionen kort og godt lyder (p. 48): »Alligevel er det næppe forkert at betragte årene 1914-18 ikke blot som et afgørende almenhistorisk vendepunkt, men også som et vigtigt vandskel i musikhistorien.« Trods det i land-trækkende »alligevel« er påstanden afgørende forkert. Alt det nye sætter i gang 10-20 år tidligere både indenfor arkitektur, malerkunst, litteratur, drama, familieliv og kønsrelationer, sjæleliv, religion og – musik. Navne som Strindberg, Whitman, Munch, Tatlin, Malevitj, Appia, Craig, Jarry, Freud, Debussy, Schönberg og Russolo burde være tilstrækkelig dokumentation. Perioden fra 1890 og fremefter er tiden for dannelsen af de store »-ismer«. Ekspansion er et af nøgleordene (Carl Nielsens »Espansiva« fra 1911 dukker ikke tilfældigt op i denne sammenhæng), og det gøres med store armbevægelser. Kampskriftet »Der blaue Rei-

ter« (1912) trækker de forudgående års frontlinjer op med al ønskelig tydelighed – og det har altså *intet* med »1914« at gøre. »Der blaa Reiter« nævnes i GMH en passant i en billedtekst, men skriftet burde have været substantielt inddraget i hovedteksten (hvor det så havde passet dårligt til »1914«). Det er en ringe trøst for læseren af GMH bind III, at man i bind II, p. 257ff. kan samle nogle af trådene op. Dynamikken i fremstillingen mangler totalt.

Værre er det imidlertid, at forfatterkollegiets svaghed for »store ord« alt for ofte får fremstillingen til at køre af sporet, i bedste fald gør den ubegribelig, fordi forfatterne ikke gør sig ulejlighed med at forklare dem ordentligt, og fordi de ofte tvinges til senere at modificere påstandene.

Et par eksempler:

P. 32 hævdes det, at »Industrialiseringen havde medført skærpede klassemod-sætninger mellem det besiddende borgerskab og det besiddelsesløse proletariat, og det enkelte menneske var blevet isoleret i storbyens anonyme menneskemylder, hvor troen på almene sandheder og værdier måtte vige for rodløshed og mangel på faste normer.« Det første er rigtigt, men bl.a. i konsekvens heraf er resten af udsagnet forkert. Der var en udstrakt klassebevidsthed på begge sider med alt, hvad dette måtte indebære af faste normer i social adfærd m.m. Isolationsfølelse og rodløshed er overvejende en beskæftigelse for intellektuelle, mens arbejderen sjældent har identifikationsproblemer på trods af, eller snarere i kraft af de hårde sociale vilkår.

At man på baggrund heraf (tre linjer senere) skulle opgive centralperspektivet (hos malerne) og tonaliteten (hos Schönberg) forekommer mig absurd. Det er som om fremstillingen her totalt knækker midt over.

P. 37 er der problemer med begrebet »virkelighed«. For ekspressionisten er der tale om en »angstfyldt reaktion på en uudholdelig virkelighed«, og nogle linjer senere bliver »vurderingen af materiale-udforskningen og materiale-radikaliteten« en »vurdering af musikken som et udsagn om virkeligheden.« Hvilken virkelighed? Og hvorfor uudholdelig? Er det et socialt-politisk begreb, er det krigshandlingerne, er det familielivet og kønskampen, er det freudianske angstneuroser eller bare i almindelighed »kampen for tilværelsen«? For Rich. Strauss var virkeligheden sutsko og bayerske pølser og ikke spor uudholdelig, men han var jo også en uforskammet robust natur. Lad så være, at f. eks. Schönberg med sit mere nervøst vibrerende temperament søgte at indfange og fortolke nogle af tilværelsens *rædselsfulde* sider, men selv han gik i sutsko og spiste bayerske pølser.

For læseren af GMH er problemet, hvilket spændvidde begrebet har, herunder også hvor banalt og konkret han overhovedet *tør* opfatte det. Han lades slemt i stikken af forfatterne, der ikke yder nogen hjælp til forklaringen. Det store ord mytologiseres og mister sit filosofiske salt.

P. 35ff. opstilles kravet om, at musikken skal være »adækvat, sand og autentisk« for at være ny i kvantitativ forstand. Jeg ser igen »vor læser« (på alle niveauer) for mig. Han glipper med øjnene og tager en dyb indånding, inden

han om *sandheden* læser: at den »gennemskuer virkeligheden [der var den igen!]. Kun den musik, der viser katastrofen og fremmedgørelsen helt ud i det musikalske materiale, hævdes det, er sand og autentisk.«

Igen svirrer det med store ord, og pædagogisk set ligger det tungt med forklaringen, så læseren kunne forstå, hvad det hele egentlig gik ud på. Naturligvis har Adorno og Frankfurterskolens filosoffer (der givetvis er ophavsmænd til synspunkterne) ikke levet helt forgæves, men »virkeligheden« har nok afsløret deres forhold til virkeligheden som betænkeligt tæt på det abstrakte.

Det bliver tydeligere, når holdningen et par linjer længere nede i teksten trækkes skarpere op med en henvisning til H. Marcuses frigørelsesteori, om at det således autentiske kunstværk (som kan afmystificere virkeligheden) også er revolutionært. Gælder det også omvendt, således at det revolutionære kunstværk er autentisk? Og kan man overhovedet forestille sig, at noget kan være kunst uden at være både revolutionært og autentisk?

Jeg kan umiddelbart forestille mig, at sådanne ringmodulerende betragtninger må forekomme irrelevante for den læser, der møder udsagnet med et erfaringsgrundlag, baseret på en kunstnerisk oplevelse af eksempelvis Stravinskij's »Pulcinella-suite«. Nu mistænkeliggøres oplevelsen, da værket hverken er adækvat, sandt eller autentisk. Er det overhovedet et kunstværk?

Først et par sider senere får læseren så at vide, at Stravinskij såmænd også var en ganske talentfuld komponist, og at der jo gives andre muligheder end de sammenbidte krav, Frankfurterne så rigoristisk gør gældende. Og jeg kunne forestille mig, at Stravinskij ville foretrække at skrive en kronik, hvis der var noget, han ville afmystificere. Hvorom alting er, så skal der endnu engang trækkes ikke så lidt i land for at gøre gældende, at kunst kan manifestere sig på forskellige planer og med forskelligartede intentioner – og dog fortsat være kunst. Men nøgleordet kunstværk fortaber sig for læseren i det diffuse, for slet ikke at tale om legitimeringen af den kunstneriske oplevelse.

Ved at stille Frankfurter-skolens kritiske æstetik i front, lægger forfatterkollegiet op til en diskriminering af alle andre komponister end Wienerkolens, og det er betænkeligt, når det kun kan gennemføres halv-hjertet. Hvad skal man (»læseren«) eksempelvis stille op med dialektikere som Satie, Stravinskij og Poulenc, eller Ligeti, der ganske ligefremt kunne hævde, kunst er løgn! For slet ikke at tale om »midtstrøms-komponister« som Honegger, Britten og Holmboe. De er muligvis talentfulde, men de lever altså desværre ikke op til forventningerne. De er »yt«.

Sandelig, det er ikke nemt at være komponist i GMH!

Problemet er jo, at GMH's forfattere ikke konsekvent kan gøre Frankfurterskolens synspunkter til deres egne. Heller ikke i den bearbejdelse, disse teorier fik herhjemme i Poul Nielsens fremragende afhandlinger. Man *for-nemmer*, at det har været en mærkesag for dem, men hvorfor da ikke tage tyren ved hornene og i et indledende kapitel gøre rede for tankerne i en for alle forståelig form, hvor man så at sige kunne have transskriberet den utroligt snørklede begrebsverden og sprogbrug til et let forståeligt dansk.

Man kunne så gerne have suppleret med Eislers mere kontante og jordnære klassekampsideer, belyst med værkeksempler fra hans marxistiske praksis, og endelig givet det hele et modspil via Stravinskij's Harvard-forelæsninger, hvor helt andre drivkræfter kommer til orde.

Med udgangspunkt i sådanne klart opstillede æstetiske teorier kunne man have spillet med åbne kort til glæde for alle parter, og det havde for læseren været nemmere at overskue og gennemskue de aktuelle vurderinger i fremstillingen sidenhen med en sådan reference-ramme til rådighed.

Som det fremstår nu, belastes fremstillingen i alt for høj grad af disse krævende og pegefingeragtige ord, hvor komponisterne så at sige tildeles karakter alt efter deres positive eller negative forhold til værdimåleren.

Udover de allerede nævnte utilstrækkeligt forklarede begreber kan nævnes »revolution« og »oprør« (eller den noget mildere udgave: »opgør«), der alt for bekvemt lader sig anvende i mange sammenhænge. Så mange, at det faktisk hver gang burde tydeliggøres, hvad der gøres oprør mod og hvorfor. Det sker ikke altid i GMH.

På lignende vis forholder det sig med udtrykket »den historiske situation«, der i al sin ubegribelighed giver læserens fantasi et ganske stort spillerum. Ufor midlet (som i GMH) kan dette udtryk give anledning til mere eller mindre kvalificerede gætterier om »situationen« og det specielt »historiske«, især naturligvis for læsere, der ikke er velbevandrede i den Hegelsk-Marx'ske sprogbrug. Men man fornemmer tydeligt, at udtrykket, som det anvendes i GMH, benyttes til at sende de komponister i skammekrogen, som åbenbart heller ikke har forstået den »historiske situations« alvor.

Eksempelvis må Ravel og Respighi stå skoleret p. 90: »Hvad de ikke så var, at de givne æstetiske præmisser var i modstrid med den givne historiske situation, og at de ved at opfatte kravet om originalitet som et rent kompositionsteknisk anliggende anbragte sig i et samfundsmæssigt tomrum.« Sådan! Og således degraderes kunstnere til kompositionsteknikere, og vor bekymrede læser vil næste gang, han hører »La valse« erkende, at det nok er pragtfuld musik, men kunst er det jo ikke, den givne historiske situation taget i betragtning.

Jeg tror, man skal vogte sig for at save *for* meget i den gren, man sidder på, og ideologikritikken kan i sin overdrevne form medføre, at barnet smides ud med badevandet.

Kravet gentages mere rigoristisk p. 91 i forbindelse med en beskrivelse af udviklingen i slutningen af 1920'erne i Tyskland: »Men selv på dette tidspunkt var der komponister, som ikke så modsætningen mellem den historiske virkelighed og en æstetik, hvor det skønne, det sande og det gode var i evig harmoni.«

For det første må man nok sige, at det kun er et fåtal af de komponister, der huskes idag, som dengang tænkte som Morten Korch og »Den gamle gartner« (»det skønne, sande og gode«). Der må gerne skydes, men sigtet behøver ikke at være så lavt, at man rammer under målet.

For det andet er det et spørgsmål, om den tids komponister i deres forhold til den »historiske virkelighed« trods alt ikke også havde andet mellem ørerne end musik. De har vel også læst aviser! Men det er åbenbart ikke faldet forfatterne ind, at kunstnere kan reagere på forskellig vis overfor voldspolitikken uhyrligheder. Nogle udmaler rædslerne, andre finder dette banalt og fremmaner i stedet længslen efter det skønne og det gode hinsides disse rædsler (ikke at forveksle med ubekymrethed), og atter andre bruger humoren og satiren som våben. Alle tre muligheder kan (evt. kombineret) frembyde legitime kunstneriske svar på det politisk-socialt spørgsmål, og det kan i alle tre tilfælde gøres plat eller begavet. Endnu engang: det kunstneriske talent er nok så afgørende som den politisk-socialt erkendelse (der jo en passant heller ikke er nogen absolut, optimal størrelse, men – som alt andet menneskeligt – yderst relativ). Bedst er det naturligvis, hvis kunstneren i rimeligt omfang er i besiddelse af begge dele, men at den sidstnævnte faktor ikke behøver at være *explicit* til stede i kunstværket, har jeg allerede argumenteret for.

Der er andre »store ord«, der nok kunne have trængt til en mere grundig forklaring, inden de blev sluppet løs i teksten: æstetik, dialektik, marxisme, borgerlig (citoyen el. bourgeois?), kultur og struktur. Man leder forgæves efter dem i listen over fagudtryk. Det er således ikke uvæsentligt, om ordet *kultur* opfattes som »findyrkning«, som »vaner« (Hartvig Frisch), som »den måde, et behov tilfredsstilles på« (Villy Sørensen) eller som »finkultur«. Anvendelsen i GMH er noget upræcis, hvilket medfører at f. eks. begrebet »den borgerlige musikkultur« næsten for bekvemt bliver et værktøj for nedadvendte vurderinger.

Hvis man imidlertid ikke stiller sig for meget på bagbenene, indeholder afsnittet om »Vor tids musikkulturer« (p. 43ff.) nogle af udgivelsens bedst formulerede betragtninger over *musikhistorikerens* vanskeligheder med henblik på at skaffe sig overblik over mangfoldigheden af genrer og dernæst at samordne det vældige materiale i en integreret og dynamisk fremstilling. Disse kloge (og måske lidt sent placerede) betragtninger kompenserer for en del af de forenklinger og udeladelser, man støder på senere i teksten, ligesom man får en yderligere legitimering af den relativt omfangsrige behandling af populær-musik og af afro-amerikansk musik. Desuden gøres det klart og nærværende for læseren, hvorledes kulturkampen trænger sig på helt ind i familiens dagligstue, når valget skal træffes mellem TV-kanalerne, radioprogrammerne, plader eller bånd.

På den baggrund virker det imidlertid besynderligt, at man forsøger sig med en netop sociologisk begrundet motivering for den bevidste underprioritering af »midt-strøms«-komponisterne (Sibelius, Britten m.fl.). P. 46: »Grunden hertil er, at beskrivelsen af en række overleverede træk, som uden store konflikter har kunnet bekræfte den dominerende kultur, har måttet vige for behandlingen af underholdningsmusikken, der skaber og tilfredsstiller nye behov hos nye kredse af modtagere.« For det første passer karakteristikken bedre på underholdningsmusikken (konfliktløs, dominerende), hvilket da

også erkendes flere steder senere i GMH (p. 106, p. 231). For det andet er det betænkeligt, at en så væsentlig del af den samlede musikkultur ikke findes »værdig« til en i det mindste adækvat sociologisk registrering.

Det drejer sig om komponister, musikere, sangere, orkestre, koncertliv, pædagogiske foranstaltninger, radio- og TV-produktioner, grammofon- og båndoptagelser samt en særdeles aktiv lytterskare, der her ubekymret bortraderes fra det samlede musikkulturelle familieportræt. Det grænser til historieforfalskning, og hvis man iøvrigt mener noget med begreberne helhedssyn og kulturkamp, kræver det en argumentation på et noget højere kvalitetsmæssigt niveau at bortamputere denne del af vort århundredes musikliv end blot at affærdige området som »uinteressant«.

Behandlingen af populærmusik, jazz m.v. er placeret forrest i de kronologisk ordnede kapitler, og det forekommer mig at være en velfungerende disposition. Fremstillingen er generelt set bogens bedste: den er veldisponeret, flydende og letfattelig. Jeg har ikke nogen specialfaglig ekspertise på områderne, men har til gengæld som »menig« læser nydt godt af det væld af oplysninger og udredninger af sammenhænge, der her for første gang på dansk får en placering i det samlede musikkulturelle landskab med mulighed for at blive læst af en større læserskare.

Nogle få kritiske punkter kan anføres. F. eks. er der en tendens til at anvende en noget indforstået sprogbrug, hvor listen over fagudtryk bag i bogen burde have kunnet afhjælpe problemet. Begreber som »head-arrangements«, »cover-versions« og »sound« fremstår således noget uafklarede i mange læsers bevidsthed.

Mere alvorligt forholder det sig med *underbelysningen* af en del materiale (den latinamerikanske musik, viser og »ever-greens«-litteraturen) og *overbelysningen* af andet stof, og her tænker jeg specielt på teenager-musikken (siden slutn. af 1950'erne). Jeg skal blankt erkende, at jeg er modstander af den pubertetsleflende bølge, der gennem de sidste årtier med et stadigt voksende antal decibel har presset sig ind på vort musikalske nervesystem.

Teenager-musikken er naturligvis ikke uinteressant – set ud fra en kultur-sociologisk sammenhæng – men det forekommer mig, at GMH's forfattere dels tager den rigeligt alvorligt (med hensyn til spaltepads) og dels (i forhold til »voksne menneskers« musikvaner) ikke vurderer det faktiske musikalske output med særligt skarpslebne æstetisk-kritiske briller. I hvert fald må man nok konstatere, at disse områder (det gælder også underholdningsmusikken) ikke gennemgår den samme ideologiske storvask som f. eks. kunstmusikken eller den avancerede jazz- og beatmusik. Der henvises meget til kvantiteter såsom hitlister og salgstal og så godt som aldrig til kvalitative kategorier.

Sympatien for enhver tids ungdomsoprør mod forældregenerationen er stedvis ved at udarte. P. 242 hedder det f. eks. om disco-kulturen, at den »på trods af dens dybe afhængighed af kommercielle interesser« er »en protest mod systemet. En protest, som omend ubevidst og implicit retter sig mod voksenverdenen med dens småborgerlige samværsformer, dens kropsfornægtelse og

hverdagens manglende sanselighed.« Den korrekte vurdering er nok snarere, at kapitalstærke voksne (især indenfor tøj- og musikindustri) med gustent overlæg profiterer på at styrke de unge i deres selvbekræftelse i disco-ghettoerne til en sådan grad af narcissisme, at vi risikerer at få hele årgange af intolerante unge uden kvalificeret modspil fra voksne. Disco-kulturen er om noget en variant af »småborgerligheden« i dette ords mest negative betydning, og »protesten mod systemet« er *iscenesat*: kommercialiseret teater for mindreårige.

Afsnittene om kunstmusikken domineres i fremstillingens praksis af de allerede nævnte holdningsmæssige vurderinger og den deraf følgende snæverhed. Det fungerer naturligvis bedst ved behandlingen af musiklivet i Nazityskland og i Sovjetunionen under Stalin. Her behøver man ikke at tage med fløjlshandsker på magthavernes kulturpolitiske indgreb, men det kan hos forfatterkollegiet knibe noget med solidariteten over for de musikere, komponister og andre kulturarbejdere, der var sat til at virke under disse vilkår. Nemt har det givetvis ikke været.

Fremstillingens snæverhed mærkes tydeligere, når mere generelle udviklingslinjer skal trækkes op. Eksempelvis afsnittet om »Tonalitet og atonalitet« p. 88ff. Det begynder ellers lovende med en kort omtale af bestræbelserne på at etablere amatørkor og -orkestre (efter 1. verdenskrig) som et led i de overvejende socialdemokratiske kulturpolitiske bestræbelser, men feltet snøres hurtigt ind til en redegørelse for specielt Schönbergs »mageløse opdagelse« af tolvtoneteknikken. Det proklameres p. 92 som Schönbergs musikhistoriske bedrift, men han havde sikkert selv været mere tilfreds med en påstand om, at hans bedrift snarere bestod i, at han kunne håndtere teknikken som en talentfuld komponist.

Men når man nu så at sige »forklarer« Schönberg *stilistisk*, kunne man passende have taget fat på andre og ligeså væsentlige udtryks- og stilproblemer såsom harmonik, rytmik, linearitet, instrumentation og form. For slet ikke at tale om de rige alternative muligheder i forhold til tolvtoneteknikken, der med stor frodighed byder sig til i 1920'ernes kompositoriske praksis. Det følgende afsnit om »Neoklassicisme« p. 99ff. giver ingen compensation herfor, da læseren her så at sige tvinges til at læse overvejende negativt med Adornos briller. Man når slet ikke frem til blot en registrerende beskrivelse af forekomsten af stilistiske muligheder såsom bitonalitet, kromatik, pentatonik, modalitet, metamorfose-teknik og leg med form og udtryk og besætningsmuligheder. Tværtimod erkender man, at der (p. 103) ikke kan tales om »gensidige påvirkninger, som fører til en neoklassisk stil«.« Nej, vist ikke, og det har aldrig været meningen. Selve begrebet »neoklassicisme« er en rigtig dårlig fællesnævner, og den kan efter min mening ikke bruges til noget som helst. Lad det blive ved frodigheden af muligheder og beskriv så hver enkelt komponists forhold hertil. Det gør det naturligvis vanskeligere at disponere fremstillingen, men frodighed er svær at styre.

En central tanke i afsnittet om »Neoklassicisme« er forfatterernes krav om

oprør. Komponisterne tager udgangspunkt i »en øjeblikkelig situation« (p. 99), finder et »uberørt materiale« (p. 100) og »besjæler det med en subjektiv oplevelse.« De begynder (p. 104) »på bar bund uden at erkende de historiske kræfter, som skabte udgangssituationen. De artikulerer deres oprør med stilmidler, som udelukkende dikteres af fornemmelser, og så bliver de efterhånden fanger af de historiske tendenser, som deres stilmidler rummer. Den uforbindtlige anvendelse af det musikalske materiale kan nemlig ikke fortsætte uendeligt: nødvendigheden af succes på de eksisterende musikinstitutioners vilkår tvinger komponisterne til at udvikle de kompositionsteknikker, som fungerer bedst, og så virker materialet tilbage på komponisten med en neutraliserende effekt, der efterhånden sluger oprøret.«

Det er vanskeligt at forestille sig, at *alle* fire forfattere har nærlæst disse betragtninger, men det er for mig at se den eneste forklaring på at dette vitterlige vås er sluppet igennem korrektoren. I bedste fald må denne »grausame Salbe« karakteriseres som en kamp mod vejrmøller.

Og det er bemærkelsesværdige krav, »man« stiller: erkendelse af ikke blot visse historiske kræfter, men simpelthen *de* historiske kræfter; der *skal* artikuleres et oprør (mod den borgerlige musikkultur), stilfornemmelse er uartigt og succes er skidt. Jamen hvor har de dog været slemme, dengang i 20'erne! Bortset herfra har de fleste unge komponister vel altid skullet gøre sig bemærkede (oprør!). Senere finder de ud af, at det er vigtigere at lave musik. Det kaldte man udvikling og modenhed i gamle dage, og det har faktisk ført til forbløffende kunstneriske resultater. Men prædikatet modenhed synes ikke at være i kurs i GMH, hvor oprørskravet i den grad placeres i focus, at det fungerer som en nihalet kat i en kollektiv afstraffelse af en række iøvrigt uspecificerede komponister.

Stravinskij skal dog hales i land, for han gør (p. 105) »selve oprøret til en institution i sin musik«, selvom det også straks efter (p. 106) modsat – og lidt maliciøst – påstås, at han måtte »holde sig i live med ustandselige stilbrud«. Så kan man åbenbart mene om ham, hvad man vil! Det korrekte er vel, at han for det første havde vanskeligt ved at overleve, fordi han havde mistet retten til indtægten af sine værker på grund af de ændrede politiske forhold. For det andet er han ikke »oprører« i ordets banale forstand. Han er dialektiker, og det er et ord af en helt anden valeur. Det er netop det, der forklarer de tilsyneladende *stilskift*.

Det mest relevante i hele denne sagsfremstilling er Eisler-citatet p. 100, hvor den garvede marxist spidder den såkaldte avantgarde og Stravinskij på sin pen. Men Eislers faste udgangspunkt som erklæret kommunist er *klassekampen*, og det ækvivalerer på ingen måde med GMH's standpunkt (eller snarere: mangel på standpunkt).

Den folkloristiske løsning (p. 106ff.) kunne også passende have været inddraget som en mulighed tidligere i fremstillingen i betragtning af den betydelige udvidelse af stil-spektret, som her byder sig til (jfr. bemærkningerne til »Tonalitet og atonalitet«).

Bortset fra folkløse-kapitlets indledende bemærkninger, der for det første handler om noget helt andet (kunstmusik ctr. underholdningsmusik), og som for det andet indeholder udsagn, der ikke stemmer overens med udsagn andre steder i bogen, så får vi dog besked om Bartók og Kodály og andre øst-europæere, der via deres nationale rodfæstethed fik international betydning. Kapitlet giver iøvrigt ingen oplysninger om stil- og formelementer udover den diskutale, at Bartóks opera »Hertug Blåskægs Borg« fra 1911 skulle være *folkloristisk* inspireret. Det er den ikke i nævneværdig grad. Derimod er den ungarsk, og det er ikke helt det samme. Havde man derimod nævnt klaverstykket »Allegro barbaro« fra 1911, var udsagnet nok blevet musikhistorisk rigtigere, og vi havde i tilgift fået et af tidens nøgleord foræret.

De nævnte 6 sider om »Musik og opdragelse« (p. 76ff.) giver qua sin titel visse forventninger om en oversigtsmæssig skildring og vurdering af de pædagogiske bestræbelser, der efter 1. verdenskrigs afslutning dukker op overalt i Europa, hovedsageligt i et forsøg på at etablere en ny-humanistisk holdning hos den nye generation af børn og unge som det bedste forsvar mod en gentagelse af krigens rædsler. Disse ideer fik mærkbare musikpædagogiske konsekvenser (Kodály, Steiner, Khatjaturian, Jöde, Orff, Imogen Holst og mange flere). Ikke mindst herhjemme kom der gang i sagerne, hvor det må være tilstrækkeligt at anføre navne som Finn Høffding, Jørgen Bentzon, Karl Clausen og Bernhard Christensen.

Perspektivet i GMH snævres imidlertid ind til et politisk lærestykke om »der Fall Jöde« og de særlige tyske forhold – og derved bliver det. Det må være skuffende for den læser, der i en erklæret kultursociologisk fremstilling gerne havde set forhold belyst omkring de folkelige bestræbelser (skoler, seminarier, biblioteker, aftenskoler, højskoler, amatørmusik-bevægelserne etc.) ikke mindst på baggrund af den ganske rimelige kulturpolitiske indsats, socialdemokratiet herhjemme ydede på området. Og hvad skete der i Europa iøvrigt? Spørgsmålet stilles slet ikke i GMH.

At Adorno ikke kan lide musikpædagoger – og specielt ikke Jugend-musik (p. 80), kan ikke være en tilstrækkelig motivering for at undlade at inddrage en så væsentlig musikkulturel faktor i en fremstilling, der prætenderer helhedssyn.

Endda må man sige, at det musikpædagogiske problem overalt i Europa trænger sig på med stadig stigende styrke, jo mere vi nærmer os nutidens mediebelastede musikforbrug.

De afsluttende kapitler om kunstmusikken lider, som allerede bemærket, af pladsmangel. Men det må straks siges, at der nås utroligt meget og der fortælles levende og engageret og med overblik.

Skønhedspletter kan næppe undgås, og et par stykker skal anføres for god ordens skyld:

P. 213 gøres komponister til *spontane* musikalske udtrykskunstnere, hvor ordet spontan næppe kan tages på sit fulde pålydende.

P. 215 har man i forbindelse med en omtale af Boulez bl.a. ladet ham udforme

en »strukturalistisk musik, hvor relationerne mellem musikkens detaljer er afgørende.« Det lyder vældig pænt, men jeg kender blot ikke nogen komponist i den samlede musikhistorie, om hvem man ikke med fuld ret kunne have sagt det samme. Den tænksomme læser lader sig formentlig ikke uden videre mystificere af det fremmedgørende ord: struktur, der iøvrigt gentages lige så uforklaret få linjer senere. Hvorfor ikke hellere bruge ordet »gennemstruktureret«, og så iøvrigt forklare læseren, hvad man mener med *det*.

P. 221 genopdages det publikum, der i de tidligere kapitler i sociologisk forstand var blevet omtrent fornægtet. Nu meddeles det næsten triumferende: »Det publikum eksisterede nemlig stadig.« Ja, og hvorfor mon?

P. 224 er det forkert at vurdere Berios anvendelse af scherzoen fra Mahlers II. symfoni som en kritisk akt (eller »agt« om man vil).

P. 231 anføres det, at de modstridende tendenser i kunstmusikken hen imod 1970'erne skulle være uforklarlige ud fra et stilhistorisk synspunkt. Det er næppe helt rigtigt. Derimod er det nok rigtigt, at det nye »fælles« ståsted er et resultat af en sociologisk udvikling, hvor kunstmusikken er trængt i defensiven. Det er vigtigt at understrege, at de *mennesker*, der her tales om (»kunstmusikken«), dels er komponister, dels den store gruppe af *musikere*, der er holdt fuldstændigt uden for fremstillingen i GMH. Man leder forgæves efter navne som Ansermet, Scherchen, Bour, Kolisch, brdr. Kontarsky, Tudor, Globokar, Berberian og Cerha foruden alle de andre mere eller mindre kendte solidariske medkæmpere. De har været banebrydere og vejvisere og lærere, og de har været medskabere af forudsætningerne for de store udvidelser af mulighederne (og disses udbredelse) i det 20. århundredes instrumentale og vokale praksis. En mere bevidst placering af musikerens virke i det musikkulturelle spektrum havde unægtelig været ønskelig, alene af den grund, at det kunne have bidraget til en del af forklaringen på nogle af de påståede uforklarligheder. Musikeren er bindeleddet mellem de »modsat rettede tendenser«, og han er den, der kan samle Adornos »flaskepost« (p. 98) op af vandet og pakke budskabet ud.

I dag står musikere og komponister på samme side i kulturkampen med front mod den industrialiserede musik. De står ganske givet tættere sammen end nogen sinde (p.231), men *musikeren* nævnes ikke i den her refererede passus. P.249ff. tales om musikkens *sprogkarakter*. Begrebet er muligvis overført fra Adorno-artiklen i indledningen til Poul Nielsens »Musik og materialisme«. For de fleste læsere vil begrebet nok henstå i det tågede, når der ikke anføres mere konkrete analytiske eksempler. Den citerede tone-bogstavvrække af Messiaen forklarer jo ikke, hvori den påståede sproglige forståelighed egentlig består, og det efterfølgende revolutionære Henze-citat om den semiotiske tænkning bidrager næppe til, at tågen letter. Læseren vil nok ikke umiddelbart forstå betydningen af de »musikalske tegn« (og deres værdi som igangsættere af en revolutionær proces) på samme måde som mere trænede Adorno-læsere, og forfatterkollegiet bidrager hermed ufrivilligt til, at tågesløret sænker sig over fremstillingen, der således i sig selv bliver en lidt uheldig

levendegørelse af det dialektiske forhold mellem revolutionær teori og pædagogisk praksis.

Det er allerede undervejs i denne anmeldelse bemærket, at listerne over »Musikalske fagudtryk« (p. 261ff.) og »Andre fagudtryk« (p. 305ff.) er mangelfulde med hensyn til udvalget af opslagsord. Det kan yderligere bemærkes, at artiklerne under afsnittet »Musikalske fagudtryk« er totalt blottet for de kultur-filosofiske overvejelser, der ellers skulle være GMH-seriens kendetegn. Hvor der forklares stil- og genrebegreber, gøres det i et stramt fænomenologisk skoleridt som *ren* musikalsk udviklingshistorie på linje med fremstillingen i de mere inkarnerede tyske formlæreudgivelser. Det er her, som om Adorno eller Eisler slet ikke har eksisteret, og det er næsten for meget af det gode. En introducerende bemærkning om, hvorfor man nu behandlede artikelstoffet ud fra en rent musikalsk stilhistorisk og genrehistorisk synsvinkel (i modsætning til hele GMH-seriens erklærede målsætning) havde været på sin plads.

Artiklerne er iøvrigt klart og sobert skrevet, hvor stikprøver dog kan afsløre mangler og unøjagtigheder. Eksempelvis »dør« *fugaen* med Bach og Händel (bortset fra kirke- og kammermusik), men hvad så med Beethovens op. 106, 110 og 111? Og andre senere snesevis af eksempler? Man kunne også nævne genren »sonate«, der næsten lider samme skæbne (efter Brahms), bortset fra at seks førende komponister i det 20. århundrede »dog« har lavet sonater (og man kunne have nævnt utallige flere), men godt nok i en form »hvor de grundlæggende tonale strukturer er mere eller mindre opløst.« Ja, det er selvfølgelig uheldigt, men vi kan da håbe, at kommende sonatekomponister vil forbedre sig på dette punkt.

I artiklen om *syngespillet* hævdes det, at vi er sent ude i Danmark, hvorpå følger en omtale af J. A. P. Schulz' »Høstgildet« fra 1790. Faktisk er vi ret tidligt med: Ewalds og Joh. E. Hartmann's »Balders død«, 1779 og »Fiskerne«, 1780, ligesom man måske også i denne sammenhæng kunne tillade sig at nævne Wessels og Sartis »Kærlighed uden strømper« fra 1773.

GMH bd. IV indeholder som før nævnt alfabetisk ordnede biografier. Heller ikke her er der levnet plads for æstetisk-kritiske vurderinger. Der er tale om rent musikalske portrætter efter opskriften: liv, værker, stil. En gennembladning afslører naturligvis spændvidden i GMH-serien: de er med alle, lige fra Guido til Boulez, fra Armstrong til Schütz, og det giver naturligvis i sig selv et herligt indtryk af vor musikkulturs utrolige mangfoldighed. Dog er kun komponister medtaget, og det havde nok været en tanke værd at optage fremtrædende musikere og andre musikpersonligheder i »familien«.

Man må så iøvrigt håbe, at dette bind fungerer efter hensigten og også i praksis læses som supplement til seriens hovedtekst. Da jeg selv ofte har det således med min læsning, at jeg irriteres over at skulle sidde med diverse tommelfingre i diverse noteafsnit og kildeangivelser og afbryde min læsning af bogens hovedtekst, har jeg naturligvis mine tvivl, men skal villigt lade tvivlen komme forfatterne og forlaget til gode. Man kan måske finde på andre løsninger på dilemmaet, men ikke nødvendigvis en, der er bedre.

I lay-out og reklameføring ligner GMH-serien et pluralistisk foretagende. Givetvis spiller forlagets interesser ind her, og det skal ikke bebrejdes forfatterne. Værket skal jo også sælges og nå ud til musikinteresserede på alle niveauer. Det havde så iøvrigt været en let sag at skrive en pluralistisk registrerende musikhistorie, og det tjener vore kolleger til ære, at de har overkommet og overhovedet turdet fremlægge dette arbejde, der åbner op for nye perspektiver i musikhistoriefremstillingen herhjemme. Som det siges i forordet til bd. I: »Musikkulturen anskues som en del af en historisk proces, hvori musikken indgår i et samspil med politiske, sociale, økonomiske og ideologiske elementer...«.

Problemet er dernæst, hvordan man anskuer begrebet »samspil«. Det klinger jo umiddelbart af noget behageligt og relativt gnidningsløst, men forfatterkollegiet har helt åbenbart lagt noget andet og mere i ordet: *modspil* er således også en mulighed, og det er nok her, at mange læsers mere eller mindre vanepregede forestillinger om musik vil komme på en hård prøve. Det er i sig selv ikke nogen skade til, men det skal dog tilføjes, at prøvelsen ikke er blevet mindre af, at forfatterholdningen i den grad er domineret af skepsis og kritik overfor den musikalske emneverden. Meget – og måske for meget – er faldet af i svinget: den musikalske oplevelse, sanseligheden, humoren, spilleglæden og fantasien. Vi læser meget om magthavere, samfund og sociale teorier, mens *det sociale liv* med dets konkrete og tætte nærvær på problemerne lades i stikken, og dermed også den læser, der har brug for præcis den form for støtte i sine forsøg på at identificere sig med de givne problemer.

At udgangspunktets niveau har været højt (Adorno, Poul Nielsen) kan ikke kritiseres, men det må erkendes, at det har været svært for forfatterne af GMH at få de højtsvungne teorier bragt ned på jorden i en sådan form, at det problematiserende ikke går hen og bliver problematisk. De har muligvis været for tæt på deres forbilleder, – så tæt under alle omstændigheder, at det har voldt åbenbare vanskeligheder at vurdere alternativerne.

Man har villet fremmane et helhedssyn, og det er ærgerligt nok blevet mere snævert end helt. Men lad det så være. Det afgørende er, at der, trods de hårde betingelser ved selve opgavestillingen, med dette 4-bindsværk er rejst en vigtig milepæl i dansk musikhistorieskrivning. Der er anlagt en vej ud i nye områder, og selvom der er nogle huller og farefulde sving på den, skal den nok blive brugt flittigt af trafikanter af mange slags.

Mogens Helmer Petersen

Sybill Reventlow: *Musik på Fyn blandt kendere og Liebhaber*. G. E. C. Gad. København 1983. 414 s. Ill.

»Musik på Fyn – blandt kendere og Liebhaber 1770-1850« udgør en del af det forskningsråds-projekt, som nærmere omtales i anmeldelsen af Dorthe Falcon