

Gads Musikhistorie. Finn Egeland Hansen, Søren Sørensen, Thorkil Kjems, Bo Marschner, Karl Aage Rasmussen og Finn Slumstrup. Redigeret af Søren Sørensen og Bo Marschner. G.E.C. Gads forlag. København 1990. 613 s. ill.

»We are seeking the human being in the plenitude of his always new and yet typically related creations, because we find that every tone from the past raises an echo in us today.« (Paul Henry Lang)

Der kan anføres mange gode grunde til at udgive en musikhistorie på dansk. Behovet for en gedigen lærebog i faget musikhistorie har været mærkbart på de forskellige uddannelsesinstitutioner, hvor man i snart et par årtier har ladet fotokopieringsmaskinerne spytte aftryk af et ofte særdeles broget sammenrend af materiale ud i A-4 ark til de studerendes ringbind.

Der har givetvis været en sammenhæng mellem 70'ernes og 80'ernes tilbøjelighed til at arbejde projektorienteret med faget musikhistorie og kopimaskinens effektivitet og evne til at producere 'ad hoc materiale'. Så meget mere som emnerne for projekterne ofte har haft kultursociologiske eller ideologiske udgangspunkter, typisk f.eks. „kønsroller i musikken“, „trivialmusik“ etc.

Selvom disse bestræbelser på mange måder har bidraget positivt med nye perspektiver og sammenhænge (ikke mindst for underviserne i faget), så er de studerende unægtelig blevet ladt i stikken i de mange tilfælde, hvor projektarbejdet har remplaceret studiet, og dermed tilegnelsen af musikhistorien i sin sammenhæng.

Sagt på en anden måde: studentens faglitterære bogreol står tom; til gengæld ligger der 3-4 æsker med A-4 kopier i kælderens.

Det er unægtelig et magert udgangspunkt for den vordende musikpædagog og musiker.

Synspunktet kræver en uddybning.

I vor - postmodernistiske - tidsalder er der en klar tendens til at acceptere splittetheden og dyrke ikke-sammenhængen og det a-historiske som ideal. Yderligere er snæver specialisering i stigende grad blevet en betingelse for overlevelse på professionelt plan - også indenfor de musikalske fagområder. Men hvad skal vi egentlig med en fagottist, der kun 'kan' fagotmusik, og en seminarist, der kun 'kan' pædagogmusik, når det nu engang er det mere bredt omfattende begreb *musik*, de skal formidle ?

Netop den musikhistoriske baggrundsviden, bevidstheden om forudgående generationers erfaringer med 'genstanden musik', må være det redskab, der får musikeren og pædagogen til at opfatte sig selv og sine tilhørere som placeret i en meningsfyldt sammenhæng i det musikalske landskab af idag. Så meget mere, som hovedparten af den spillede musik i vor tid netop er - 'historisk'!

Derfor bør faget musikhistorie (igen) placeres centralt i alle musikuddannelser, gerne på linje med tidligere tiders 'almene' dannelsesideal, hvor bevidstheden om det kulturelle rodnet helt tilbage til de gamle grækere blev anset for en nødvendighed.

Vi har altså savnet den musikhistorie på dansk. Gyldendals musikulturelle fremstilling i 4 bind (1982/83) er af flere årsager næppe egnet som lærebog, ihvorvel den måske kan fungere supplerende som *lærerens* bog (herom senere).

Med Gads Musikhistorie (GM) i eet bind er der for alvor lagt op til en løsning på problemet: 6 forfattere søger et videbegærligt publikum !

I forordet gøres der (som altid i forord) nydeligt rede for formål og afgrænsning, metode og historiesyn („hvorfør“, „hvad“ og „hvordan“). Der lægges her op til, at læseren må acceptere nogle klart fastlagte præmisser.

At man gerne vil afløse Povl Hamburgers „Musikens Historie“ (4 udg. 1966) som lærebog er i orden. Mere problematisk er det, at man betragter GM som en ajourføring af Hamburgers fremstilling, der jo koncentrerede sig ganske snævert om kunstmusikken, og som var en overvejende stilhistorisk, uhyre verbalt-orienteret saglig lærebog, som dog også samtidig var præget af æstetiske vurderinger, der kunne nærme sig fordomme.

I dag kan den betragtes som asketisk.

Det er vanskeligt at begribe det specielt aktuelle og nødvendige i at påføre sig denne asketiske klædedragt for GM's vedkommende. Der er jo dog skrevet bredere og mere frodige fremstillinger (P.H. Lang, Jan Ling m.fl.) og inddraget synsvinkler (Henry Raynor, G. Knepler), som man i det mindste kunne have skelet til. Om ikke på anden måde, så dog ved at benytte et mere righoldigt billedmateriale ('musik-situationer') med perspektivgivende kommentarer (således som det er lykkedes så godt i Gyldendal-serien).

I stedet for henviser GM-forfatterne i forordet til det mere stramme strukturhistoriske syn med forbillede i Carl Dahlhaus' intellektuelt virtuose fremstillingsform.

Men selv hos Dahlhaus gnistrer det jo i næsten hver eneste sætning af tankevækkende og perspektivrige vurderinger, hentet fra en uhyre bred og indsigtfuld viden om den almen-kulturelle og historiske baggrund, altsammen præget af en enorm filosofisk ballast.

I Gads musikhistoriker-team er det faktisk kun Bo Marschner og (glimtvis) Karl Aage Rasmussen, der reelt har forsøgt at leve op til dette ideal.

Dahlhaus er tung læsning for viderekomne. Mindre kan vel også gøre det, når det drejer sig om en lærebog på begynder- og mellemniveau. Bogen skal jo også kunne læses. Men den bør - udover at være saglig, naturligvis - også være inspirerende og oplevelsesfremmende. Den bør provokere læserens nysgerrighed og lyst til at opleve musikken, til at gå på opdagelse i dens frodige mangfoldighed og til at blive udfordret af den åndelige kraft og dømoni, som er et særkende i al kunst.

Det er netop de elementer, som K.E. Løgstrup kalder 'livsytringerne' (Kunst og Etik. Gyldendal 1966, p. 14-15), og som i den *beherskede* form intensiveres og markerer fremkomsten af et kunstværk. Denne væsentlige dimension mærker vi ikke så meget til i GM, der dog prætenderer at være en lærebog i kunstmusik (jfr. forordet).

De seks forfattere burde nok, inden de var gået til deres respektive skriveborde, have afklaret med sig selv og hinanden nogle af de ofte modsætningsfyldte problemstillinger, der på det musikalske fagområde rejser sig i forbindelse med begrebet kunst: Taler vi om kunst med stort eller lille k, ligger accenten på det mere alment stilhistoriske, eller er det (som det hævdes i forordet) forståelsen af værkerne („kunstværket“ eller bare „værket“), der er fremstillingens udgangspunkt og mål?

Det virker umiddelbart som om de seks forfattere, uanset forordets bemærkninger, blot skriver løs på deres emne uden at have gjort sig disse problemkategorier helt be-

vidst. De er jo også besværlige at håndtere, men man kunne måske på dette punkt have gjort sig lidt mere umage i forsøget på at undgå det præg af inerti i forhold til god, gammeldags musikhistorieskrivning, som fremstillingen som helhed i GM nu lider af.

Ifølge den (overvejende tysk-saglige) traditionelle musikhistorieskrivning er det karakteristisk, at kunstmusik-begrebet netop ikke så meget defineres (subjektivt) ved *kvaliteten* kunst (d.v.s. et forsøg på at begribe kunstværker), men snarere henholder sig (objektivt) til den *opførelsesramme*, musikken bliver til i. Og herfra er der jo iøvrigt ikke langt til også at inddrage kulturhistoriske og sociologiske faktorer med deres afgørende indflydelse på musikkens produktionsvilkår. Men så ender vi i det rene Gyldendal (!) - og det var just ikke meningen med GM.

Sagt med et banalt eksempel: en middelmådig nederländer får i 1500-tallet udgivet en stilistisk set aldeles tidstypisk motetsamling. Udelukkende i kraft af, at disse motetter er blevet opført i kirkerne i samtiden (opførelsesrammen), falder de ind under begrebet „kunstmusik“, og bliver derved bemærkelses-værdige i GM. Men kunst i kvalitativ forstand er der jo ikke tale om, og hvorfor skal så den studerendes hukommelse belemres med denne begivenhed? Motetudgivelsen har jo kun - historisk interesse!

„Historisk interesse“ - for hvem?

Jo, den studerende skal naturligvis *også* informeres om en genres kvantitative bredde, om de almene stilhistoriske udviklingslinjer og om kompositionsteknik. Men når krønike-skriveren med al sin faglige stolthed og ekspertise samtidig gerne vil dokumentere sin viden om begivenheder, navne, værktitler og begreber, så udarter det let til rene opremsninger. De kan være „historisk interessante“ for den, der i forvejen kender baggrunden, og som kan sætte de givne oplysninger i perspektiv, men for den debutterende læser sættes sansen for det interessante (nysgerrigheden) på en hård prøve.

Dilemmaet med på den ene side den saglige og brede dokumentarisme og på den anden side den æstetisk vurderende, værkcentrerede fremstilling ender naturligvis i spørgsmålet om afbalancering og fremstillingsform (jfr. ældre lærebøgers afsnit „med småt“).

I „virkeligheden“ er vi sikkert alle mere interesserede i at læse om og lytte til værker af de komponister, der udgør første division, fremfor at bruge vor kostbare tid på det „historisk interessante“ ved de hundredevis af navne og titler, der tilhører anden og tredje division. Vi foretrækker Mozart fremfor Salieri. Sagt lidt banalt, så er det Mozart, der sælger billetter i dag.

Den historiske pointe er imidlertid den, at det er Salieri, der er den mest tidstypiske af de to. Endda med den tilføjelse, at Mozart i stigende grad gennem sit kompositoriske virke bestræbte sig for at distancere sig fra det tidstypiske.

Jeg kan igen citere K.E. Løgstrup (*op. cit.* p. 69/70), der i en afhandling om Edvard Brandes' skuespil erkender det på én gang tidstypiske, og dermed begrænsede i hans forfatterskab. Løgstrup slutter sin gennemgang således: »Vi er så tilbøjelige til at mene, at skal vi have noget at vide om en forgangen tid, gør vi bedst i at gå til den tids store litteratur. Men mon ikke det snarere forholder sig sådan, at hvis man - ledet af historisk interesse - ønsker at fornemme en epokes helt særegne livsstemning, nytter det ikke at gå til den tids helt store forfattere, men man skal gå til dem i anden række, der kun læstes og hørtes i deres eget slægtled - der fanger man den specifikke grundstemning, og fanger den helt præcist.«

Sagt på musikalsk betyder det, at vi ikke kan undvære Salieri (og mange andre med ham) i bevidstgørelsen af det musikhistoriske felt. Men forfatteren af den pædagogisk formidlende fremstilling må da samtidig være sig sit ansvar bevidst overfor læseren med en bestræbelse på at klargøre, *hvorfor* også han (musikhistorikeren) foretrækker Mozart, uden at han behøver at forkleje Salieris indsats.

Det kræver naturligvis et opgør med den ukomplicerede „Sachlichkeit“, hvor al musik indenfor den kunsthistoriske opførelsesramme principielt og indforstået er lige god, hen i retning af at arbejde med kriterier, der kan påvise de kunstneriske dimensioner hos de komponister og værker, der så ikke bare er „historisk interessante“, men som er interessante i det hele taget. Fastholdt i dette perspektiv bliver både Mozart og Salieri betydeligt mere spændende at læse om. Læseren får samtidig en væsentlig dimension mere at arbejde med i det, som man kunne kalde hans vurderingsapparat.

Det er derfor min påstand, at indfaldsvinklen burde være en anden end den, hvor man „bare“ skriver musikhistorie med anførsel af facts så at sige for deres egen skyld. I forordet til GM erklæres det, at man gerne vil lægge »accenten på forståelsen af værkerne« i og med, at de har en mere vidtrækkende betydning i kraft af deres „æstetiske karakter“ end f.eks. politiske begivenheder, kendt fra den almene historie. Men når den specifikt kunstneriske dimension ikke indgår i værkforståelsen, når dialektikken mellem det blot tidstypiske og det „tidløst“ kunstneriske talent ikke er med til at give fremstillingen den rette åndelige gnist og nerve, så reduceres værkforståelsen, og læseren får i stedet facts, d.v.s. *forklaringer* om den anvendte teknik og *udredninger* af terminologisk art.

Vurderet som helhed (der er naturligvis mange og glimrende undtagelser) er der i GM for stor afstand mellem den erklærede målsætning og fremstillingens praksis.

Det *pædagogiske* aspekt er i GM (forordet) vurderet således: »Dertil kommer i den foreliggende lærebog overvejelser af mere pædagogisk art vedrørende tilegnelsen af det historisk udfoldede materiale. Det har været hensigten gennem en disposition, der ikke er enhedspræget hele vejen igennem, at understrege det faktum, at de forskellige perioder i musikhistorien beskriver ganske varierende situationer for den, der vil skaffe sig et overblik over de kompositoriske forhold, som de udvikler sig gennem tiderne.« (Hertil føjes så en kort gennemgang af de forskellige perioders forskelligartede materiale-vilkår).

Dette pædagogiske Credo vil jeg snarere kalde en blanco-check, som jeg næppe turde betro min egen bankrådgiver til udfyldning ! Men de seks forfattere får altså her udstedt en „pædagogisk blanco-check“ til udfyldning efter forgodtbefindende: skriv løs på „det historisk udfoldede materiale“ så godt I kan ! Det kan næppe kaldes en pædagogisk vurdering, endsige en redaktionel pædagogisk holdning, for der tales jo udtrykkeligt kun om materialet (indholdet), og ikke om hvordan (formen) dette materiale skal behandles, d.v.s. formidles til den målgruppe, man har sat sig til at skrive for. Det drejer sig (iflg. forordet) om bl.a. gymnasiets musiklinje, seminarierne, grunduddannelsen på de musikvidenskabelige institutter, konservatorierne etc.; altså studerende på begynder- og mellemniveau.

Forordets „pædagogiske overvejelser“ kan efter min opfattelse nedskrives til en ubetydelig størrelse. Forfatterne (redaktørerne?) fralægger sig i realiteten det pædagogiske ansvar, og det er her, vi har kernen i GM's store problem med at fremtræde som netop lærebog.

Med disse generelle betragtninger som fællesnævner kan jeg så i det følgende gå over til en vurdering af tællerne: de enkelte forfatters behandlings af de dem tildelte musik-historiske perioder.

Finn Egeland Hansen (FEH) har fået overdraget den store og vanskelige opgave at skrive om middelalder, ars nova og renaissance. Han indleder med at gøre rede for, hvorfor han ikke mener det nødvendigt at begynde sin fremstilling med at beskrive de orientalske musikkulturer og - især - den antikke græske musikteori og - filosofi.

Jeg er ikke enig med ham i det synspunkt. Med hensyn til det græske stof er en stor del af vore musikalske grundbegreber (også rent sprogligt) hentet herfra (musik, melodi, kromatik, harmoni, symfoni etc.), og dertil kommer, at vor forståelse af musikkens væsen, dens indvirken på sindet og dens sociale betydning er dybt forankret i den græske filosofi, udmøntet i ethoslære og æstetiske teorier.

I de gamle græske demokratiers verdensbillede var der en dyb sammenhæng mellem gudeverden, ritualer, mytiske fortællinger, astrologi, matematik, retorik, arkitektur, billedkunst og - som en integreret del heraf - musik og den herunder hørende digtekunst og dans. Denne holistiske opfattelse af tilværelsen og de dertil hørende kunstneriske beskrivelsesformer dukker gang på gang op i den europæiske kulturs historie som igangsætter af eller som kontrapunkt til kulturelle initiativer.

Omvendt har bestræbelserne i den vestlige kulturkreds på at gøre musik til en autonom kulturel størrelse været seje og langvarige, og de har været ført med stigende intensitet frem mod vor egen tid. Men det er et åbent spørgsmål, om det egentlig er lykkedes nogensinde at nå til en rendyrket l'art pour l'art-status for musikkens vedkommende. Temaet har under alle omstændigheder mange variationer og byder på interessante balanceforskydninger.

Man gør vel klogt i at skelne mellem 1) musikkens *egentlige* autonomi med dens særlige *auditive* forudsætninger (i kontrast til de visuelt betingede kunstarter) som udtrykkes gennem specifikke klanglige, melodiske, formale, tidsligt bestemte, tekniske og instrumentale kategorier, og de 2) måske knap så autonomt forklarlige musikfrembringelser gennem tiderne, hvor komponister og musikere har skabt musik i et bestandigt spændingsforhold mellem afhængighed og uafhængighed af deres samtids tilværelsesforståelse, stilidealer, livsform og produktionsvilkår.

Under alle omstændigheder er det min påstand, at man, berøvet det „græske perspektiv“ i en musikhistorisk fremstilling, mærkbart kommer til at savne en væsentlig referenceramme i det „historisk udbredte materiale“. Man føres let til en ureflekteret focusering på de snævert-autonome musikalske drivkræfter (musikalske stilkategorier) og en tilsvarende (ureflekteret) negligering af de kræfter, der ud fra sammenhængen i det totale kulturmønster virker ind på det musikalske produkt.

FEH begynder sin fremstilling af den gregorianske sang med en udmærket rammebeskrivelse af de politiske og religionspolitiske forhold frem til Karl den Stores regeringstid i begyndelsen af 800-tallet. Men derefter lukker han af for det historiske perspektiv og koncentrerer sig i det følgende om at beskrive „standardrepertoiret“ og dets indplacering i den liturgiske ramme: messe og officium.

Det kan næppe anfægtes som udgangspunkt, men når FEH derefter overvejende indskrænker sig til at forklare terminologi og begreber (og dem er der mange af), så bliver det knastør og urimelig barsk læsning for nybegynderen i faget. Det får karakter af sort skole-ridt. Tilegnelsen af stoffet vanskeliggøres yderligere af en tendens hos forfatteren til at anføre termer (diatonik, kromatik, diastematiske neumer, antifonal, responsorial etc.), som enten forbliver uforklarede eller som først får en præcis udlægning senere i teksten.

Det centrale centonisationsprincip får en lidt uheldig udlægning (p.22): »Herved forstås en kompositionsteknik, hvor en melodi stykkes sammen af et begrænset antal prækomponerede standardfraser.« Det er ordet „prækomponeret“, der er uheldigt. Uden denne tilføjelse havde vi haft en udmærket og dækkende forklaring. Med anvendelsen af det fatale tillægsord tvinges læseren ind i overvejelser om den postulerede kompositoriske virksomhed; overvejelser, der let kan føre ham på vildspor, og som ret beset er irrelevante. Samtidig bliver det vanskeligere at adskille centonisationsbegrebet fra den senere (p. 24) omtalte adaptionspraksis, der »består i, at man benytter en allerede eksisterende melodi til en ny tekst.« Det er tydeligvis snarere her, der er tale om „prækomponeret“ materiale. Men når det overhovedet er umagen værd at fremdrage denne detalje, har det sin baggrund i, at FEH undlader at inddrage modusbegrebet i sin fremstilling. En modus er jo netop bestemt ved, at der - udover grundtonen (finalis) og dominanten - anvendes specifikke og dermed karakteristiske vendinger, standardfraser. Vi har klare paralleller i indisk raga, arabisk maqâm og græsk nomos, hvor det musikalske forløb bygges op af sådanne melodiske formler - modeller, der kan varieres over.

Med andre ord, så er en modus ikke en „skala“ (selvom de anvendte toner teoretisk kan opstilles i en skalamæssig rækkefølge), ej heller en „toneart“, der jo i snævrere teoretisk betydning har med et transpositionssystem at gøre (d-dorisk, g-dorisk etc.).

I de sange fra det gregorianske repertoire, hvor centonisationsprincippet er dominerende, er der således en tydelig sammenhæng med det modale princip, og selvom der på den anden side også findes talrige eksempler på sange, hvor det modale særpræg er udvisket, kan man godt undre sig over, at FEH i sin fremstilling helt undlader at komme ind på modusbegrebet. I stedet for benytter han det noget antikverede begreb „kirke-tonearter“, hvad der som ovenfor antydte let fører til misforståelser. Heroverfor står kompetente nyere forskeres konsekvente benyttelse af betegnelsen „kirke-modi“ (W. Apel: *Gregorian Chant*. London 1958. Kapitlet om „The Church Modes“ p. 133 ff.).

Ydermere er der nogle fremadrettede perspektiver, som det nok havde været væsentligt at få med: i den flerstemmige musiks praksis dominerer den modale tonalitet helt frem til et stykke ind i 1600-tallet, hvor den afløses af den modulerende dur/mol-tonalitet, uden dog helt at forsvinde. Den dukker op i eksempelvis så forskellige sammenhænge som Th. Laubs virksomhed (GM p. 416), hvorfra der har udviklet sig en undervisningsdisciplin i modal („kirketonal“) harmonisering samt i nyere jazzimprovisation („modal jazz“, GM p. 483).

Man kan godt undre sig over (og det er egentlig en smule ærgerligt), at netop FEH med sit enorme virkefelt og store all-round viden ikke kaster flere „godbidder“ fra sig i form af perspektivgivende henvisninger, f.eks. til belæring om, i hvor høj grad den enstemmige gregorianske sang og dens liturgi til stadighed har relevans for komponister helt frem til vor egen tid.

Nogle eksempler kan antyde mulighederne:

Omtalen af klostervæsenets tidebønner ender hos FEH nærmest i et blindspor, og her havde ellers været en fin anledning til at fremhæve, at matutinens „Te Deum“ og vesperens „Magnificat“ danner udgangspunkt for en lang række af værker, som i nogle tilfælde har aktualitet frem til vor egen tid (herunder hyppigt opførte værker af Monteverdi, Buxtehude, Bach, Händel, Bruckner, Dvořák og Verdi). I afsnittet om sekvenserne ville det have været tankevækkende for læseren (med en ret så snæver protestantisk baggrund) at få nogle vink om, at motiver fra dødsmissens „Dies Irae“ citeres med klart symbolladet effekt i værker af bl. a. Berlioz, Liszt og Saint-Saëns, samt at „Stabat mater“-sekvensen genindføres i 1727 og således kommer til at danne udgangspunkt for Pergolesis kendte værk samt efterfølgende for bl.a. Rossini, Dvořák og Penderecki.

FEH antyder (GM p. 20) nogle af de fremadrettede aspekter ved det gregorianske materiale, eksempelvis notationssystemet, melodi- og tekstbehandling. Men det uddybes ikke, og det er - som netop markeret ovenfor - for småt i selve sigtet.

I min indledning efterlyste jeg en sammenhængende musikhistoriefremstilling. Det har ikke kun noget med en simpel kronologisk progression at gøre, men det betyder indsigt i og overblik over de mange forbindelseslinjer på kryds og tværs, som faget musikhistorie så at sige lever og ånder af. Afsnittet om den gregorianske sang var blevet betydeligt mere vedkommende at studere, mere nærværende i tilegnelsen og havde fremstået knap så distant og isoleret, hvis FEH havde indflettet blot nogle få, velvalgte krydshenvisninger.

Ved læsningen af de efterfølgende kapitler om den tidlige flerstemmighed og videre frem til renaissanceen incl. understreges dette forhold. Hvis den studerende er sluppet igennem det gregorianske afsnit uden forstoppelse, kan han først nu - så at sige i bakspejlet - høste belønningen i form af en klar erkendelse af dette stofs betydning som basis for en væsentlig del af den musikalske aktivitet.

Men fremstillingen skrider her lettere frem. FEH kører overvejende *med* det historiske ur, og han har ikke de samme store problemer med periode-definitioner og „overgangsperioder“ som hans efterfølgende forfatter-kolleger. Det kan naturligvis ligge i materialets beskaffenhed, men kan også skyldes den omstændighed, at FEH er ene mand på banen.

Vi får en kompetent og dygtigt tilrettelagt beskrivelse af de musikalske genrer, formtyper og kompositionsteknikker. Overalt sker det med et omhyggeligt udvalgt og fyldigt eksempelmateriale, der, selvom det i mange tilfælde er en kompliceret affære, har klar relevans til brødteksten.

Som et gennemført redaktionelt princip (i hele bogen) er alle underliggende tekster oversat fra originalsprogene til dansk, og det er man taknemmelig for.

Disse eksempler og de medfølgende indsigtbefordrende kommentarer af FEH er noget af det bedste i bogen overhovedet, faktisk bedre end i nogen anden kendt musikhistoriefremstilling, måske bortset fra Jan Lings. Vi får således ikke mindst gennem disse eksempler god besked om elementære musikalske sagforhold (de „autonome kategorier“), herunder også de modalrytmiske principper, kildematerialet, mensuralnotationen (lidt sent indføjet) og som en forfriskende nyhed - stemnings- og tempereringsproblemerne.

Instrumentalmusikken kommer først til behandling bagest i renaissanceafsnittet. Det er en betænkelig disposition, al den stund læseren har kunnet bilde sig ind at læse om *musikken* frem til ca. 1600 uden at den instrumentale praksis overhovedet har været nævnt på anden måde end i nogle få bisætninger. Det medfører en skæv balance i læserens opfattelse af den musikalske praksis og dens forskelligartethed, også på trods af de undskyldende forklaringer (p. 165) om at det overleverede kildemateriale (tabulatur-håndskrifter) dukker op ret sent.

Især fortegnes billedet af dansens betydning i negativ retning. Der havde eksempelvis været gode muligheder for med blot nogle få billedgengivelser at få denne genre synliggjort tidligt i fremstillingen. I stedet tvinges læseren nu til næsten at gå „imod uret“ i den ellers så kronologisk indrettede historiefortælling.

Resten hører til småtingsafdelingen, men jeg vil dog ikke undlade til slut at anføre et par citater, hvor den ellers så sobre sprogbehandling kommer lidt ud af balance:

I omtalen af den også i samtiden uhyre populære melodi til „Innsbruck ich muss dich lassen“ (p. 158) løber følelserne pludselig af med musikdokumentarikeren FEH, og musikelskeren FEH får lov til at udbryde: »vel først og fremmest på grund af Heinrich Isaacs umanerligt smukke melodi ...« - og det er jo ganske rigtigt - den er „umanerligt smuk“!

Efter denne lille solstråle, som man ubetinget er taknemmelig for, kommer så her et eksempel fra en noget anden skuffe: et lille stykke akademisk skoleridt i omtalen af de modalrytmiske frase- og formstrukturer (p. 94): »Vi har set, at dette så vist ikke betød monotoni, idet en ofte raffineret blanding af symmetriske og asymmetriske fraser i synkrone og asynkrone strukturer skabte en høj grad af friktionsløs afveksling, en afveksling, der i sin karakter ikke er uden lighedspunkter med den permutationsprægede variation, vi finder i sammenkædningen af standardfraser i den centoniserede del af det gregorianske repertoire.«

Man skal nok være mindst professor på en musikpædagogisk læreanstalt for at udtrykke sig så klart og forståeligt i en lærebog på begynder- og mellemniveau. Men, når jeg i al kollegial venskabelighed kan drille forfatteren lidt med at trække disse udsagn frem, sker det, som tidligere anført, på baggrund af en iøvrigt særdeles positiv vurdering af FEH's yderst hensigtsmæssige sprogbehandling.

Gennemgangen af barokmusikken er betroet *Søren Sørensen* (SS), der både som musikhistoriker og som musiker har en betydelig indsigt i og erfaring med dette stofområde. Hans fremstilling giver et indtryk af klart overblik og en fornuftigt disponeret afbalance-ring af de mange, delvis nye genrer (vokale og instrumentale), der gør sig gældende i tiden efter 1600.

Det er i bedste forstand traditionel musikhistorieberetning, og sproget er jævnt fortællende og uden store armbevægelser. Billedstoffet virker en anelse tilfældigt i udvalget og kunne være mere righoldigt. Man kunne godt ønske sig flere *kommenterede* illustrationer til påvisning af især arkitekturens betydning, således at opførelsesrammerne (og herunder de akustiske forhold) havde fået en større plads i læserens bevidsthed.

Hvad musikeksemplerne angår, så optræder de i rigelig mængde, og det er tydeligt, at musikeren SS gerne vil have musikken med ind i fremstillingen, så meget mere som

kommentarerne konsekvent er indføjjet i selve brødteksten. Der er dog stedvis nogle mangler i eksempelmaterialet. Det gælder *den franske ouverture*, hvor et ægte Lully-citat nok havde gjort bedre fyldest end den anførte Bach-fuga. Det gælder *suiten*, der som en af periodens fremtrædende genrer vel også kunne have fortjent en eksemplificering (f.eks. med Buxtehudes lille fine variations-suite over „Venus du und dein Kind“). Og det gælder den *tidlige opera*, hvor nogle citater fra henholdsvis Peris „Euridice“ („stile recitativo“) og Monteverdis „Orfeo“ kunne have gjort det indlysende, at det var den sidstnævntes mere frodige musikalske talent, der overhovedet gjorde operaen levedygtig i årene fremover. Peri var ganske vist en af initiativtagerne, men bag de mange gode ideer var der kun en begrænset kompositorisk formåen (igen „Salieri ctr. Mozart“ !). Som SS lidt tørt bemærker i sin karakteristik (p. 190): „... det var meget lidt afvekslende.“

De vokale genrer, herunder især barokoperaen og kirkemusikken, får en grundig og sober behandling hos SS. Genrerne trækkes klart op, og kun få detaljer behøver en korrektion. F.eks. nævnes det, at renaissance-madrigalen er en kor-form (p. 187). Som FEH anfører i sin fremstilling (p. 134), er der tale om en overvejende solistisk udført ensemblekunst.

Behandlingen af instrumentalmusikken er gjort med et fint overblik, og det må igen erindres, at det ingenlunde er nogen let opgave at holde de mange forskelligartede genrer og formtyper ude fra hinanden.

Dog må det nævnes, at en samlet oversigt over instrument-typerne på en fremskudt plads havde været nyttig. En kort beskrivelse af instrumentfamilierne (også her gerne med billedeksempler), deres bygning og spillemåde samt nogle kommentarer til deres historiske udvikling havde således kunnet danne en bedre forståelsesmæssig baggrund for den iøvrigt så udmærket beskrevne musik for disse instrumenter (gamber, blokfløjter, tasteinstrumenter etc.). Man havde også gerne set en „affrasering“ af lutten og den musikkultur, den stod for i sin egenskab af foretrukket husinstrument et godt stykke ind i 1700-tallet (salmedigteren Brorson dyrkede instrumentet med begejstring).

Og endelig synes det som om dansemusikken hos SS (ligesom hos FEH) må føre en lidt tilbagetrukket tilværelse, og den kommer noget sent ind i billedet. Faktisk er dansemusikken med dens enkle metriske former og den overvejende homofone sats en ganske væsentlig dynamo i udviklingen fra renaissancens vokalpolyfoni hen imod 1600-tallets akkordprægede generalbaspraksis. Desuden forstår man næppe udviklingen i retning af de kunstnerisk højtudviklede, stiliserede former i f.eks. Bachs og Händels suiteer for soloinstrumenter og for orkesterbesætning uden den oprindelige „brugsbetonede“ baggrund med den vidt udbredte improvisationskunst som et væsentligt mellemlid.

Afsluttende har jeg nogle kommentarer til de problemer, der melder sig, når SS skal markere grænsepælene for sit stofområde (tilsvarende problemer kommer hans efterfølgende forfatterkolleger i høj grad også ud for). Allerede ved periodens begyndelse omkr. 1600 melder spørgsmålet sig, om den rette betegnelse for den nye musikpraksis er det - oprindeligt nedsættende - „barok“-musik eller det mere musikfagligt relevante: „generalbastiden“. SS argumenterer smukt for det sidste - og vælger det første. Hvad man næppe kan bebrejde ham, da det jo er den gængse betegnelse idag.

Mere betænkeligt er det, at SS fører det lidt metafysiske „ny-musik-hvert-300-år“ begreb i marken. Hvis det overhovedet skal have interesse udover det lidt banalt dogmatiske, kræves der en præcision af de *kriterier*, man som analyserende musikhistoriker må fremlægge for at uddybe sit standpunkt. Det handler her efter min opfattelse helt klart om en kombination af radikale omlægninger af 1. opførelsesrammen 2. instrumentbygning og -sammensætning 3. musikeren og sangerens teknik og praksis og endelig 4. om de komponister, der har format til at ville og kunne udnytte disse muligheder for at realisere deres visioner om en ny musik. Men således opfattet er der også ved fremkomsten af den egentlige flerstemmige *kor*-musik i begyndelsen af 1400-tallet (oprettelse af korskoler og fast ansatte kirkekor) tale om en „ny musik“. Blandt talrige andre eksempler kan nævnes Wagners indsats („Gesamtkunstwerk“-ideen og dens realisering i Bayreuth), de elektriske mediers fremtrængen i vort eget århundrede og Darmstadt-skolens radikale ændringer af den musikalske praksis og kompositions-teori.

Men så falder 300-års dogmet unægtelig til jorden, hvad ingen vel kan begræde, når det blot kunne blive afløst af en knudepunktsteori, der på baggrund af kriterier som de ovenfor anførte måtte vise sig anvendelig som instrument for en musikhistorisk set mere interessant perspektivering.

Thorkil Kjems (TK) kalder sit afsnit „Overgangstid og klassik“ og mener dermed perioden fra ca. 1720 til ca. 1820.

Straks fra begyndelsen kommer han i højere grad end sine forfatterkolleger i vanskeligheder med hensyn til at definere sin overskrift i forsøget på at finde frem til rimelige udgangspunkter for udredningen af stoffet. Selvom det undskyldende kan medgives, at det historiske materiale er uhyre broget i sin sammensætning og ofte modsætningsfyldt, lader det sig ikke bortforklare, at TK's fremstilling er blevet en rodet affære. Der køres i ring med mange overflødige gentagelser, og der diskuteres alt for meget pro og endnu mere contra af typen „tidligere mente man...“ og „på den anden side kunne man jo også...“. Diskussioner af den art bør man udkæmpe på kladdepapiret, og når så stoffet er nogenlunde afklaret, kan man taste det gennem skrivemaskinen i en form, der er pædagogisk overskuelig og iøvrigt fordøjelig for den sagesløse læser.

Men TK pukler på i syd og nord, øst og vest, opstiller tidstabeller og fraviger dem, slynger definitioner ud og undsiger dem, forsøger at opstille hovedlinjer og drukner i detaljer. Eksempelvis har han forelsket sig i årstallet 1750, der „hører til musikhistoriens mest hårdnakkede årstal.“ (p. 280). Få linjer senere slår han fast, „at årstallet 1750, så godt det end ligger i hukommelsen, ikke er særlig anvendeligt ved en nærmere betragtning.“ Ikke desto mindre skriver TK (igen få linjer senere), at det vil „være på sin plads at gøre nogle korte betragtninger over året 1750.“

De „korte betragtninger“ fylder flere spalter, hvor „slaget om 1750“ bølger frem og tilbage. Indledningsvis orienteres vi om, at J. S. Bach døde det år, at Haydn begynder at skrive strygekvartetter (ikke det år, men dog i samme årti); Händel dør iøvrigt i 1759 (men det nævnes ikke, besynderligt nok), men Mozart bliver som bekendt født i 1756 - og med alle disse begivenheder »udvider tidspunktet sig til et tidsrum.« (!) Dog ikke mere, end at muligheden for et nyt tidspunkt nu (iflg. TK) foreligger, nemlig 1756! »På

den måde vil 1756 heller ikke være noget dårligt bud på en periodeafgrænsning«, hvorpå TK så tilføjer en kommentar, der modsiger denne påstand.

Bataljen ender med, at TK erkender, at »ideen om et *vendepunkt* ved det famøse årstal 1750 med rimelighed [kan] blødes op til en *overgangstid* på mellem 50 og 60 år *forud* for højklassikken.«

Farvel og tak til 1750 og goddag „overgangstid“! Inden vor læser således er kommet sig af sin undren over, hvad vi så egentlig skulle bruge det „famøse“ 1750 (eller 1756) til, stilles han overfor et nyt begreb med et plettet rygte: overgangstid. TK klassificerer det straks som „nødbegreb“. Det er klart, at ingen komponist med respekt for sig selv ligefrem tørster efter at blive betegnet som et „overgangsfænomen“. Derfor er det heller ikke retfærdigt, selv i et historisk tilbageblik, at stemple f.eks. en Ph. E. Bach (sin egen samtids „store Bach“, eller bare „Bach“, slet og ret) som en mindreværdig „forløber“ for senere - mereværdige - „afsluttere“. Sagt på en anden måde, så er Johannes Døberfunktion en et evangelisk, ikke et kunsthistorisk anliggende.

TK anfører korrekt, at der må være plads for skepsis overfor den betragtning, at »alle bestræbelser i perioden fra ca. 1720 til 1760 alene sigtede mod udviklingen af den klassiske stil.« Det afholder ham dog ikke fra i næste sætning frejdigt at erklære: »I virkeligheden byder 1700-tallet på overgangsfænomener i overordentlig mange henseender og på mange niveauer...«

Den opmærksomme læser må her melde pas, hvad han iøvrigt også ofte må gøre, når personer, begreber og værktitler lægges frem uden forklarende, endsige uddybende kommentarer til forståelse af deres betydning for sammenhængen. Selvom også forklarelsens lys i nogle tilfælde kommer til syne adskillige spalter senere, er det dog tegn på redaktionel uorden, - dårlig pædagogisk hygiejne, om man vil.

Eksempelvis nævnes Charles Burney to gange (p. 292 og 294), uden at hans kolossale indsats som musikalsk opdagelsesrejsende og som sandhedsvidne om samtidens komponister, musikere og begivenheder bliver berørt. Han præsenteres blot - anden gang! - som „musikhistoriker“.

J. J. Fux nævnes 3 gange (p. 307, 327 og 334) i forbindelse med „stile antico“, og først tredje gang får vi et lille vink om, at hans „Gradus ad Parnassum“ fra 1725 var en lærebog i streng stil. Den meget opmærksomme læser kan dog ved at bladere i sin hukommelse få hjælp hos SS (p. 186 og 232), men TK yder ikke læseren nogen henvisningsservice.

Begrebet *vaudeville* aner man ikke betydningen af ved den første omtale (p. 295). Den gængse opfattelse (en folkelig komedie med indlagte sange) giver ikke nogen mening her, og først 3 sider senere lader TK sløret falde: det kan både være en folkelig komedie og den afsluttende refræn-sang i en opéra comique eller et syngespil. Den efterhånden noget tvivlrådige læser kan så efterrationaliserende regne ud, at det var den sidstnævnte betydning, der var gældende i den lille gætteleg på p. 295.

Tematisk arbejde er for alle indviende et centralt begreb i den wienerklassiske stil. Den knap så indviende læser præsenteres for dette noget mystisk klingende ordpar på p. 283, 321, 323, 324 og 325, inden TK på p. 330 kommer ud af busken med en forklaring, der så p. 331 følges op med et - tør man nok sige - nødtørftigt eksempel fra en Haydn-symfonis gennemføringsdel. Nødtørftigt på den måde, at TK ikke viser os tema-præ-

sentationen i ekspositionsdelen til sammenligning med det citerede afsnit. Derved går en væsentlig pointe tabt. Det samme sker med postulatet om, at violinfiguren i t. 69 er afledt af »en figur i ekspositionsdelen« som læseren heller ikke får lejlighed til at studere til sammenligning.

Apropos Haydn nævnes hans „op. 20“ på p. 326. Hvad det er, får vi ikke at vide, og læseren må forlade sig på sin egen fantasi. Desuden må det for god ordens skyld slås fast, at denne berømte samling af strygekvartetter blev komponeret i 1772 og ikke efter 1773, som anført af TK.

Flere fejlagtige detaljer kan nævnes, men pladsen tillader det ikke. Generelt må man dog sige, at i en professionel lærebog skal også detaljerne være i orden, og redaktørerne burde rent ud sagt have læst grundigere korrektur på TK's afsnit. Meget kunne med held have været skrevet om.

I det følgende vil jeg indskrænke mig til en kortfattet opsummering af nogle yderst diskutabelt eller direkte fejlagtigt anvendte termer:

„Idealisering“ (p. 289 og følgende) - bruges med en helt anden valeur end den gængse, hvilket let fører til elementære misforståelser.

„Dynamik“ (p. 289 og følgende) - bruges i flæng om styrkegrader og „dynamiske processer“ - hvad så det er for nogle?

„Bestemthed“ (p. 289) - hvad menes der med, at »instrumentalmusikken fik større bestemthed og dermed vandt i anseelse «?

„Tidslighed“ (p. 321) - at opleve musik som et forløb i tiden gælder mig bekendt al musik!

„Sonateform“ (p. 321 ff.) - fremstillingen er så snørklet, at det nærmer sig en pædagogisk katastrofe!

„Suiteform“ (p. 324) - den „to-delte barokke suite“ eksisterer ikke; fejlen gentages uafsladeligt. Der menes formen i den enkelte suite-sats.

„Arioso-genren“ (p. 294) - eksisterer ikke, men operaen som genre benytter sig af nogle udtryksformer som f.eks. recitativ, arie og arioso. Fejlen gentages in extenso p. 308.

„Diskursivitet“ (p. 321 ff.) - „historiefortællingen“, der iflg. TK med den wienerklassiske sonateform får en historisk chance og samtidig bliver dens (sonateformens) endeligt, idet kun „epigoner“ på „usand vis“ fører den videre. En Schumann-udtalelse tages til indtægt for synspunktet, men det forbliver alligevel noget sludder! Jfr. sonateformens ganske troværdige anvendelse hos netop Schumann og derudover så forskelligt virkende komponister som Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Brahms, Bruckner, Sibelius og Carl Nielsen m.fl.

„Rørende opera“ (p. 296 ff) - „rørende“ betyder på almindeligt dansk noget retning af „putte-nuttet“, og genrens lette sentimentale og følelsesbetonede kvaliteter havde vel fortjent en mere adækvat betegnelse.

Endelig må det - omend det også er lidt pinligt - nævnes, at der er adskillige eksempler på direkte klodset eller dårligt dansk: »Gluck (p. 300) er både i sin karriere som komponist og i sin musik ...«. Eftersom man må gå ud fra som en banal kendsgerning, at det væsentlige i en komponists karriere er at skrive musik, virker det pleonastiske „både - og“ noget besynderligt. Hvad med at nøjes med komponisten?

Om Ph. E. Bachs sange hedder det (p. 303), at han i »sine sange presser det, der oprindeligt skulle være en enkel og folkelig stil [hvem har iøvrigt kompetence til at bestemme det?] til det yderste ved avancerede musikalske virkemidler, bl.a. harmonik, dynamik og en særdeles fin deklamatorisk behandling af teksten.« Tro det eller lad være, men harmonik og dynamik er ikke i sig selv „avancerede musikalske virkemidler“, men musikalske kategorier, slet og ret.

Ordet „også“ anvendes (p. 296) tre gange på en måde, der ville få min gamle dansk-lærer til at gyse!

I forbindelse med en omtale af begreberne kontrast og variation (p. 294) nævnes det, „at komponisterne skærpede modsætningerne efter musikkens forskellige parametre (tempo, karakter, toneart, dynamik), mellem melodik og akkompagnement samt i instrumentationen.“ Det er en gang rod! Der er kaos i begrebshierarkiet, ordet „efter“ er håbløst og „parameter“ ved læseren ikke, hvad betyder. Udsagnet kunne opnå en acceptabel faglig troværdighed ved en omskrivning i retning af: „komponisterne ønskede at skærpe kontrasterne i musikkens udtryk og karakter, og de arbejdede derfor med kontrasteffekter indenfor kategorier som tempo, tonalitet, dynamik og instrumentation (klangfarve) samt i forholdet mellem melodi og akkompagnement.“

Under omtalen af Mozarts sidste tiår i Wien hedder det (p. 336), at han »koncentrede sig om færre, men til gengæld værker af en helt enestående kvalitet.« Omskrivningen til korrekt dansk overlades til nærværende læser, og det samme kan ske efter studiet af følgende passus (p. 326): »Haydn fortsatte her, ud over den almindelige undervisning i regning, skrivning og religion han modtog, sin skoling i sang, violin og klaver med musikere fra kirke og hof som lærere.«

Det er da muligt, at jeg er bidt af en gammel dansklærer-pedant, men jeg bliver skeptisk overfor fremstillingens troværdighed, når *sproget*, det centrale redskab i en lærebog, er under det forventede niveau. En elementær kritisk gennemlæsning kunne have rettet op på miséren, til gavn for både TK og for læseren.

Er der da slet intet positivt at meddele om TK's indsats? Jo, det er der i høj grad. TK besidder en stor viden, som udmøntes i et væld af værdifulde oplysninger, som ofte søges indplaceret i sammenhænge og vurderinger, der bevidst bryder med den mere traditionelle fremstillingsform.

Lad så være, at han næsten gør for meget ud af den tyske Lied, til gengæld for lidt ud af wiener-divertimentoet og slet ikke får nævnt begrebet „tema med variationer“ - han gør dog, som en af de få i forfatterkollegiet, flere helhjertede forsøg på også at inddrage nogle af de politiske og kulturelle faktorer, som bidrager til en mere vidvinklet opfattelse af musikkens tilblivelsesvilkår. Man sporer et engagement i TK's fremstilling, som bestemt ikke er uvelkomment.

„Music in the Romantic Era“ var titlen på Alfred Einsteins bidrag til den kendte „Norton-serie“, og han har i valget af titel muligvis været bundet af forlagsmæssige hensyn. De forudgående bind i serien af bl.a. Reese og Bukofzer havde jo tydeligvis qua deres titler markeret musikken som en parallel-funktion til de alment historiske hovedafsnit: middelalder, renaissance og barok.

Men det er svagheden ved Einsteins fremstilling, at han stort set akcepterer og fast-

holder begrebet „den romantiske bevægelse“ frem til ca. 1890; og dette på trods af at den egentlige romantik, forstået som en - overvejende litterær - modestrømning efter nogle hektiske årtier omkring 1800 forsvinder fra overfladen og derefter lever videre som understrøm i mange forskelligartede sammenhænge, hvor iøvrigt politiske, økonomiske og nationale faktorer gør sig gældende med stor kraft.

Vi har imidlertid ikke nogen samlet kunsthistorisk eller almen-historisk betegnelse for begivenhederne i Europa fra romantikkens begyndelse og frem til ca. 1900. Det forekommer derfor rimeligt, at man så at sige forlader „funktionsteorien“, hvad titulering angår, og i stedet for indfører den mere neutrale trintalmarkering. Altså: „Det 19. århundrede“, slet og ret. Det gør Knepler, det gør Dahlhaus, og det gør Bo Marschner (BM) i sit afsnit af GM.

Han fremstiller sit stof med stor overlegenhed. Hans sans for og evne til at fastholde sammenhænge og perspektiver er velgørende, og det mærkes, at han ud fra et beundringsværdigt kendskab til selv afkroge af de musikalske aktiviteter kan få detaljer med, som vel at mærke fremstår meningsfyldte.

BM har en i bedste forstand professionel distance til sit stof, som gør den overvejende æstetiske - og dermed vurderende - indfaldsvinkel naturlig og berettiget. BM skriver faktisk ind imellem om kunst! Hertil kommer, at han får plads til mange udfald til andre områder såsom filosofi, digtekunst, politiske begivenheder m.v. Det gøres ofte ganske kort (et velvalgt tillægsord, en bisætning, nogle få, uddybende linjer), men dog tilstrækkeligt til, at læseren provokeres til en horisontudvidende refleksion, der rækker ud over det snævert musikfaglige.

Et enkelt eksempel kan anføres. Det gælder „nyromantikerne“ Schumanns forhold til Beethoven (p. 366): »Hvad han [Schumann] bl.a. identificerede som romantisk hos Beethoven - og dermed som ballast for nyromantikerne - var en kvalitet, som også Heine havde sporet hos Jean Paul, nemlig humoren som det moment, der overvinder den tragiske spaltning mellem kunst og liv.«

Værsgo - her er stof til eftertanke! Men dog ikke mere end at den centrale placering af humoren burde kunne fattes af læsere i H.C. Andersens og Johannes Møllehaves fædreland.

BM deler sit stof op i nogle let antydede periode-afsnit omkring 1830 (Berlioz, Schumann, Mendelssohn), 1850 (Liszt/Wagner ctr. Brahms) og 1890 (Strauss, Mahler m.fl.). Man er taknemmelig for, at BM ikke er periode-skematiker og udbasunerer disse årstal som „pædagogiske cæsurer“, men tværtimod lader sin fremstilling af begivenhederne flyde ganske udramatisk hen over disse holdepunkter.

Samtidig er der god mening i at hæfte fremstillingen op på de forskellige genrer (Lied, opera, instrumentalmusik etc.), og ikke på personerne (som f.eks. hos Hamburger). Naturligvis er komponister som Schubert, Schumann og Liszt interessante nok i sig selv i dette personalstilens århundrede, men de bliver musikhistorisk *mere* interessante, når de, som her, indordnes under og vurderes ud fra æstetiske perspektiver, in casu BM's markerede opfattelse af deres placering i det kunstneriske univers.

Eksempelvis p. 365: »Målet var en enhed imellem kunst, kunstkritik og livsanskuelse, og nøglebegrebet til etablering af denne enhed var *poesi*, en poetisering af virkeligheden. Den komponist, der på mest markant vis satte ind overfor denne opgave, var

Robert Schumann.« Og herefter kan BM så tage fat på Schumanns klaverværker.

Kort sagt får man hos BM god besked om det 19. århundredes kontrastrige og frodige musikudfoldelse. At han ikke kan få det hele med lige intensivt og detaljeret, skal være ham tilgivet, al den stund han har sølle 100 sider at gøre godt med.

Leder man således forgæves efter musikken for guitar og orgel, kan man til gengæld glæde sig over den grundige gennemgang af Schuberts Lied-produktion og den kompetente vurdering af de musikdramatiske genrer (ballet-musikken er dog blevet noget uglestet).

Operaen efter ca. 1830 bliver ofte - måske på grund af for ringe kendskab til for mange værker - noget lemfældigt behandlet i musikhistorie-fremstillinger; bortset naturligvis fra de to store modpoler: Verdi og Wagner. BM's indsigt i det tidstypiske hos komponister som Lortzing, Donizetti, Marschner og Meyerbeer gør, at vi har fast grund under fødderne og fatter niveauet hos Verdi og Wagner i deres produktion efter 1850.

Det er derfor lidt ærgerligt, at BM i gennemgangen af den sene Verdi ligesom kører lidt træt, og at han ikke rigtigt følger ham til dørs med de to sidste operaer: „Otello“ og „Falstaff“. Han indskrænker sig til nogle få, afrundende bemærkninger, og der kunne nok (bl.a. ud fra en pædagogisk synsvinkel) være mere at fortælle om, hvad disse to storværker angår.

Tilsvarende bliver også Wagner-afsnittet noget afkortet mod slutningen, hvor det dramatiske stof i „Ring“ ikke står helt skarpt i konturerne i BM's fremstilling, men snarere må udtrækkes „mellem linjerne“, indforstået. Den problemfyldte „Parsifal“ omtales kun i nogle få, afsluttende bemærkninger, og læseren sidder noget uforløst tilbage.

Det er klart, at BM her har stået overfor et vanskeligt valg. Alternativet havde været en meget pladskrævende gennemgang af den sene Wagners filosofiske og kunstneriske univers, hvor alene en forståeliggørelse af problematikken i „Ring“ ville lægge beslag på adskillige tekstspalter.

Jeg mener trods dette, at BM burde have taget udfordringen op (og han kunne have gjort det glimrende), ikke mindst ud fra den betragtning, at læseren så kunne være blevet belært om, hvilken gigantisk arbejdsindsats og hvilket kunstnerisk format, han her blev konfronteret med.

BM leverer dog en fin instruktion i Wagners ledemotiv-teknik, belyst med eksempler på varianter af „sværd-motivet“ (p. 389). Jeg har hertil en lille korrigerende kommentar: Eks. 10 b misforstås let som en replik fra „Valkyrien“s II akts 4. scene. Brünnhildes bemærkning („Den herhsten Helden“) er hentet fra III akts 1. scene, og iøvrigt synger hun ikke »... hegst du, o Weib, im Schirmen den Schloss«, hvilket jo er noget sludder, men »... im schirmenden Schoss«, som giver en ganske anden mening.

Linjerne i instrumentalmusikkens udvikling er trukket op med kyndig hånd, men man savner en tydeliggørelse af de kraftigt stigende krav, der frem mod århundredets slutning stilles til musikernes teknisk-instrumentale og kunstneriske formåen. Det gælder både på orkesterpladserne, i kammerensemblerne og for solister og dirigenter.

Udvidelsen af det musikalske Europa-kort med „national-romantikerne“ bliver klart profileret hos BM. Virkningsfuld i denne sammenhæng er den korte introduktion (p. 407 ff), hvor Herders (folkelige) kultursyn sættes i front (og hvor Grundtvig lige akkurat nævnes!).

På baggrund heraf skaber BM en rimeligt fungerende referenceramme omkring de forskellige, nationalt-folkelige problemstillinger, men naturligvis er stofmængden her så overvældende, at man må akceptere, at en del oplysninger afleveres i opremsende form.

Mere problematisk bliver det, når BM når frem til den generation af komponister, der tæller så forskelligt placerbare navne som Strauss, Mahler, Sibelius, Nielsen, Janáček og Skrjabin. Han får her (eller rettere: påtvinger sig) et modernisme-problem. Problemet består i, at han er lidt for tidligt ude med selve modernisme-begrebet (trods henvisningen til Hermann Bahr's „Die Moderne“ fra 1880'erne). Ideerne om radikal kunstnerisk nytænkning, om at producere noget hidtil uhørt, og om at chokere tilhørerne har måske nok ligget i luften, men de dementeres ofte i praksis af tilbageholdende tendenser, af tilbagefald til „senromantiske“ tilpasninger til markedsbetingelserne (musikerne, publikum).

Richard Strauss og Rued Langgaard kan være passende eksempler blandt mange, hvorved også begrebet „moderne“, forstået som „-isme“, bliver en anden historie. Det ved BM naturligvis (han sætter ofte ordet „moderne“ i anførselstegn), og han indfører derfor lidt senere i fremstillingen begreber som *ekspansiv musik* og *kompleksitet*.

Især begrebet „ekspansion“ (p. 428 ff) måtte kunne anses for anvendeligt som nøgle til en mere adækvat indgang til det brogede materiale. Samtidig var det jo et slagord i samtidens kunstdebat (herhjemme hos Johs. V. Jensen og - helt explicit - hos Carl Nielsen med titlen på den tredje symfoni). Men det er som om ordet, selv om det anvendes nogle gange, er tæt på at miste sit salt i BM's fremstilling. Det trænger ikke rigtigt igennem i værkbeskrivelserne som vurderingsfaktor, og ind imellem falder BM for fristelsen til at genindføre begrebet „moderne“, næsten synonymt med „ekspansiv“ (afsnittet om R. Strauss).

De fleste komponister søgte vel i denne periode fra ca. 1890 - ca. 1910 at udvide deres udtrykspotentiale, iøvrigt ud fra vidt forskellige forudsætninger. Men de fastholdt muligheden for samtidig at udtrykke sig på mere traditionel måde.

Alligevel er det, som om forholdet til det *tidstypiske* i denne periode på paradoksal vis stilles på hovedet: den ekspanderende, personlige drivkraft bliver „tidstypisk“, og det tidligere fællesstilistiske, tidstypiske grundlag bliver en stærkt reduceret faktor. Med Schönberg-kredsens stræben efter at reducere denne faktor til nul, får vi så den egentlige modernisme.

Som allerede antydnet i indledningen kan læsningen af dette afsnit i GM være tung kost for den mere urutinerede læser. Meget vil sikkert kræve mere end en gennemlæsning, hvis de fine pointer ikke skal gå hen over hovedet på den studerende. Det gælder især i de passager, hvor BM giver efter for sin tilbøjelighed (der grænser til manér) til at opstille indskudte sætningskonstruktioner i indskudte sætninger med korte indskudte kommentarer og parenteser.

Men bortset herfra udviser BM en sjældent overlegen sprogbehandling, der nok er præget af en høj grad af kompleksitet og et tilsvarende højt refleksionsniveau, men som også er præcis i sin karakteristik og målbevidst i sin stræben efter pointering. Så kan man som læser nok akceptere - og måske endda være glad for - at få lidt sved på panden. Der skal bestilles noget.

Til gengæld får man god besked om det 19. århundredes musikalske idé-verden og dets frembringelser, samtidig med at man undervejs får spændende nyorientering.

Opgaven kunne sikkert - især ud fra en pædagogisk synsvinkel - være løst anderledes. Men fagligt set næppe bedre.

Med en vis forventning har man set frem til *Karl Aage Rasmussens* gennemgang af det 20. århundredes musik, og allerede efter den første gennemlæsning var det klart, at afsnittet besad fremragende kvaliteter, hvor især mange nye eller hidtil oversete områder (i det mindste ud fra en dansk betragtning) kunne falde på plads i puslespillet.

Karl Aage Rasmussen (KAR) har en solid baggrund: han har for det første kendskab til store mængder af musiklitteratur (værker, bøger, artikler) og samtidig også evnen til at huske præcis den detalje, der på rette sted kan tydeliggøre og eksemplificere en linje eller et perspektiv.

For det andet er han en af vore flittigste aktive komponister med en betydelig indsigt i og følsomhed overfor de mangeartede problemstillinger, hans iøvrigt så vidt forskellige kollegaer stilles overfor i denne periode. Hans fremstilling er i overvejende grad blevet et lærestykke i „dette at komponere“, og med den anskuelsesbaggrund bliver meget af det tilsyneladende kaotiske og omvæltende i dette århundredes musik skrevet sammen på en ganske enkel og letfattelig fællesnævner: musikken handler om, at „no-gen komponerer“.

At musikken også skal spilles og lyttes til, at den skal „realiseres“, har ikke haft KAR's store bevågenhed i den aktuelle fremstilling, og det kan for så vidt godt undre, når man tager i betragtning, at han i flere år har været aktiv som dirigent for et ensemble for ny musik og endvidere har arrangeret i stribevis af koncerter med nutidig musik, herunder festivaler på internationalt niveau. KAR må derfor sidde inde med righoldige erfaringer om præcis den vigtige fase, hvor den kompositoriske idé skal bevise sin bærekraft overfor musikere og tilhørere. Det er derfor lidt ærgerligt, at KAR ikke ofrer megen spalteplads på disse sidste led i kæden: værk - musiker - tilhører. De indgår trods alt som vægtige faktorer i den historiske proces, og det havde været interessant at få KAR's bud på en vurdering af deres betydning, om ikke på anden vis, så dog i form af nogle principielle kommentarer. Det er - nota bene - ikke hitliste-ideologi, jeg efterlyser, og jeg forestiller mig, at KAR kunne have behandlet emnet seriøst, hvis han havde haft mere spalteplads til rådighed.

Faktisk er han jo lagt i en stram spændetrøje (helt nøjagtigt 105 sider i GM), og hans store problem er - sagt med en klicheagtig vending fra filmverdenen - at han ved for meget! Man må sympatisere med ham i hans kamp for at få så meget med som muligt af det vældige materiale, han ligger inde med. Men det er åbenlyst, at hans „komposition“ af stoffet som en følge heraf også bliver noget ujævn. Der er passager med opremsninger af komponister, hvor et par tillægsord og en enkelt bisætning på uretfærdig vis skal retfærdiggøre et helt musikalsk livsværk. Men der er også fremragende sammenfatninger og uddybninger, som fastholder læserens engagement, og som åbner for nytænkning og - ikke mindst - faglig nysgerrighed.

Med hensyn til dispositionen af stoffet udsættes KAR for det samme problem som alle andre, der stilles overfor den opgave at levere en oversigtsmæssig beskrivelse af det

20. århundredes musik: forholdet mellem den kronologiske fremadskriden og de mange æstetiske og stilistiske nydannelser, der bryder frem på kryds og tværs af geografien, personalhistorien, den tekniske udvikling (instrumentalt, mediemæssigt) etc. At løse denne „kryds og tværs opgave“ kan bedst sammenlignes med forsøget på at løse cirkelens kvadratur. Mange nyskabende komponister overhales indenfor af den idé-udvikling, de selv har sat igang, eller de finder selv andre ståsteder for deres skabende virksomhed (Debussy, Schönberg, Stravinskij, Per Nørgård m. fl.).

Studerer man imidlertid KAR's kapiteloverskrifter (GM p. 7-8), får man et glimrende indtryk af, hvor fint hans antennesystem fungerer. Kronologien, „tiden“, er nærmest i vejen, men den danner dog en formel ramme med de to store krige som markeringspunkter.

Indenfor denne ramme har KAR's parabol-system med stor følsomhed opfanget signalerne fra de mangeartede indfaldsveje til „det udfoldede materiale“, skabt i det rum, som blev til ved de store omvæltninger i århundredets begyndelse med modernisme og kaos som nedbrydere af traditionen, men senere også med den paradoksale mulighed, at det var traditionen, der var fornyeren. Med sine kapiteloverskrifter kridter KAR banen af, sprogligt sat op med en træfsikker karakteristik til hvert afsnit, som derved får markeret sin særlige betydning indenfor kaleidoskopien: „Den ændrede bevidsthed: modernisme“, „Fornuft og kontrol: den gennemorganiserede serialisme“, „Selvforglemmelse og tilfældighed“, „Fusioner og blandingsformer: „Alt er tilladt“ er eksempler på sådanne formuleringer, der tilsammen udgør et dækkende stikordsregister over kompositions-fagets problemstillinger i vort århundrede, og som samtidig er KAR's bud på en løsning af kryds og tværs opgaven.

Et enkelt område er dog blevet overset. Det gælder musikkens partnerskab med de nye kunstformer, der dukker op i løbet af århundredet, og som får stadig større betydning i kraft af bl.a. den medietekniske udvikling. Det gennemræssige har i det hele taget ikke KAR's store bevågenhed som perspektivgivende faktor. Det kan selvsagt forklares med, at netop de traditionsbårne, selvstændige musikalske genrer stort set er under opløsning i denne periode. Men samtidig er det en kendsgerning, at musikken indgår i de nye sammenhænge, der byder sig til med eksperimenterende teater og dans, film, radio og TV, i de seneste årtier tenderende i retning af en studieproduceret lydkunst. Således er en ny komponisttype ved at skille sig ud. Herhjemme vil Fuzzy være et velkendt eksempel, og der er næppe tvivl om, at denne „studie-lydproducerende“ komponist som type vil få en voksende betydning fremover.

En anden, nok så væsentlig mangel i KAR's fremstilling gælder eksempel- og billed-materialet. KAR bruger næsten al sin spalteplass på det skrevne ord, og det gør han glimrende, men det er synd, at der ikke er anbragt flere illustrationer til uddybning af det skrevne eller (hvad der bestemt ikke er uvæsentligt) som en kærkommen afveksling under læsningen.

Selv når KAR gør sig umage med sproget for at forklare f.eks. det karakteristiske ved det musikalske forløb hos Stravinskij (p. 463), kommer det sproglige medie dog til kort: »...musikalske flader, forbundet af indbyrdes sammenhængende varigheder, tidsplaner som forskydes af rytme, accent og artikulation...« etc. Læseren kan næppe begribe indholdet i dette udsagn, og et musikeksempel kunne her på passende vis have konkretiseret påstanden.

Tilsvarende gælder det om den påståede „melodiske linearitet“ i Weberns vokalværker (p. 54), et udsagn, der af læseren må tages til efterretning med en vis skepsis, og hvor en dokumentation i form af et eksempel kunne have bortvejret tvivlen.

Eksempler på Bergs teknik (f.eks. violinkoncertens introduktion og Bach-koralen), Schönbergs „Sprechgesang“ i „Pierrot lunaire“, John Cages og Busottis „grafiske“ partiturer og Pendereckis strygernotation antyder nogle af de mange oplagte muligheder, der altså glimrer ved deres fravær.

Afsluttende til dette punkt kan det bemærkes, at når KAR i forbindelse med sin omtale af Schönbergs tolvtoneteknik (p. 494/495) faktisk citerer rækken fra klaversuiten op. 25 i *skematisk* form, så er pointen for Schönberg jo netop ikke så meget rækken i sig selv. Det er KAR naturligvis klar over, og han citerer derfor (p. 495) Schönbergs kompositoriske „Credo“: „Man følger rækken, men komponerer iøvrigt som før.“ Dette er så pointen, og den burde KAR have tydeliggjort med et opfølgende eksempel, f.eks. den enkle, tostemmige trio-del fra klaversuitens menuet-sats. Dermed var læseren kommet betydeligt tættere på *komponisten* Schönberg.

Som en tredje væsentlig mangel i fremstillingen kan nævnes det næsten totale fravær af kildeangivelser og henvisninger, der for den interesserede læser kunne anspore til videre fordybelse i de omtalte værker, æstetiske teorier m.m. Naturligvis er KAR ligesom sine forfatterkolleger underlagt GM's lidt kortsynede redaktionelle princip om ikke at udstyre fremstillingen med fodnoter, men så bør forfatteren gå den tunge vej og i sin brødtekst sørge for en mere effektiv korrespondance til litteraturlisten bag i bogen. Ukommenteret, som denne liste iøvrigt er, fremstår titlerne som en række paradesoldater uden reel nytteværdi. Problemet er nok generelt i GM, men i KAR's tilfælde føler man mærkbart savnet af direkte henvisninger til relevante artikler i Dansk Musiktidsskrift, Darmstädter Beiträge etc. Endvidere bemærkes det, at væsentlige titler som Schönbergs „Style and Idea“, John Cages „Silence“ og Poul Borums og Erik Christensens „Messiaen“ ikke figurerer på litteraturlisten. Det er en skønhedsplet på en ellers yderst velunderet fremstilling.

Resten af indvendingerne hører til småtingsafdelingen. Eksempelvis anvendes en del termer noget indforstået, hvor en nærmere forklaring af pædagogiske grunde havde været på sin plads. Hvad betyder f.eks. begrebsparret „apollinsk/dionysisk“? (Her kan bolden igen spilles tilbage til FEH!) Eller „permutation“? For slet ikke at tale om „Cross over“, „Performance“ eller „Harmonic Choir“? Der er nok tale om „detaljer“, men samtidig i nogle tilfælde også om nøgleord til forståelsen af ganske væsentlige sammenhænge.

Tilbage er så blot at fremhæve KAR's store indsats med dette afsnit af GM. Hans interesse for musikkens „outsidere“ fornægter sig ikke (Satie, Ives, Varèse m.fl.), men hans gennemgang af de etablerede stormestre er på samme tid gedigent arbejde og præget af veloplagt engagement, hvor man mærker, at komponisten KAR svinger med, måske i højere grad end musikhistorikeren KAR. Desuden markeres en åbning ud over det indforståede europæiske musikalske 'verdensbillede', idet KAR's indgående kendskab til amerikansk musik og de gensidige impulser mellem de to verdensdele gør sig gældende med stor vægt - og for første gang i en udgivelse på dansk.

Man kunne ønske sig, som nævnt indledningsvis, at KAR havde haft mere plads til

rådighed. Med hans enorme viden og direkte erfaring er hans kompetence på noget så sjældent som internationalt niveau, og der burde kunne skaffes midler, så han kunne gøre arbejdet færdigt og skrive *bogen* om vort århundredes musik.

„Musik i det 20. århundrede. 2“ er titlen på *Finn Slumstrups* gennemgang af - ja, af hvad? Det havde nok været rimeligt at definere opgaven med en titeloverskrift, en varebetegnelse, så læseren kunne vide, hvad han nu skal beskæftige sig med på de følgende 32 sider. At dele behandlingen af musikken i vort århundrede mellem to hver for sig kompetente forfattere er sikkert en udmærket ide, da næppe nogen kan forventes at kunne spænde over hele området. Når KAR således har påtaget sig at skrive om den 'seriøse' kompositionsmusik (iøvrigt også uden at titulere sit afsnit), så er det nogenlunde klart, at opgaven for Finn Slumstrup (FS) har været at beskrive den såkaldt 'rytmiske' musik. Men opgavedelingen er nu ikke helt problemløs, og de to forfattere burde nok have korresponderet noget bedre, så de kunne have undgået, at væsentlige stofområder i den 'grå zone' mellem de to kategorier af musik risikerede at blive trængt ud.

Trivialmusik, slagere og pop kan naturligvis med nogenlunde god samvittighed henvises til skammekrogen. GM handler, ifølge forordets erklærede målsætning om kunstmusik. Kun som modpol og som erklæret ideologisk modstander har pop-musikken derfor en vis, begrænset historisk interesse i denne sammenhæng, selvom den også i nogle tilfælde har trængt sig på som impuls giver til kunstmusikken.

Men hvad så med filmmusikken og de store mængder af musik, der gennem de sidste årtier er skrevet til TV- og videoproduktioner? Det er allerede nævnt tidligere i denne anmeldelse, men man kan da benytte lejligheden til at understrege, at der også på disse områder ofte er tale om et kunstnerisk ambitionsniveau, som gør musikken nævneværdig i en fremstilling af musikken i det 20. århundrede.

Endelig kan man nævne musical'en, der som genre må siges at være en af de mere fremtrædende i vort århundrede. Når BM kan levere en glimrende beskrivelse af operetten i det 19. årh. (p. 417ff), havde det forekommet naturligt at følge genren til dørs og i det mindste nævnt komponister som Bernstein, Lloyd Webber og Sondheim.

Men FS har altså set det som sin opgave at beskrive den musik, som ikke er kompositionsmusik, og som på en eller anden måde har et kunstnerisk sigte. Derfor bliver *jazzen* og dens forudsætninger hans naturlige udgangspunkt. I modsætning til sine forfatterkolleger har han således kun få problemer med at afgrænse sit stof ved starten af sin fremstilling (senere bliver det noget vanskeligere).

Det må også tilføjes, at materialet har særlige metodiske forudsætninger, som kræver en helt anden indfaldsvinkel end den, hans 5 kolleger i GM har benyttet. Jazzmusikken handler ikke primært om værker, men om musikere, og kildematerialet udgøres i alt væsentligt ikke af partiturer, men af optagelser af musikken samt diverse vidnesbyrd om musikere og det miljø, de færdes i.

FS fortæller historien, jævnt og ligetil. Hans formuleringer er sprogligt klare og præcise, og alle fagudtrykkene forklares grundigt, så enhver kan forstå det. Det gælder både genremæssige betegnelser som blues, soul, cool etc. men også den mere snævre musiker-jargon med udtryk som riff, frontline/backline, head-arrangement etc.

Hvis GM noget sted lever op til sin målsætning som lærebog, så er det her, det sker.

Det har sandsynligvis sin forklaring i, at det er *højskolemanden* FS med en lang pædagogisk praksis bag sig, ofte overfor en forsamling af 'ganske almindelige mennesker', der her viser, hvordan det kan gøres.

Frem til 1940'erne forløber det ganske ukompliceret, men det er jo så også her, at jazzen begynder at få kunstneriske symptomer (Charlie Parker m.fl.). Det er interessant at følge med i den udvikling, der nu sætter igang med mere bevidst kunstneriske ambitioner i den ene ende, fulgt op af mere 'rå' impulser nedefra (soul, rock), hvor nu for første gang i musikhistorien også massemedierne begynder at få en afgørende rolle som igangsætter og fremskynder af udviklingen.

Det er her en afgjort styrke ved FS's fremstilling, at han ikke vikler sig ind i lange økonomiske og ideologiske udredninger, men i nogle få, korte sætninger får sagt, hvad der skal siges. Vi får klar besked om forholdet sort/hvid, nogle få eksempler på salgstal og deres relevans for de pågældende genrer, og resten klares så med nogle få bisætninger og et par velvalgte tillægsord.

Derimod savner man lidt fyldigere oplysninger om instrumentariet. Hvornår stillede man mikrofoner op, og hvornår begyndte man på elforstærkningen, og, mere præcist, hvilke instrumentkombinationer benyttes i de forskellige grupperinger?

Desuden bliver det i stigende grad klart, at FS befinder sig bedst i Nordamerika. Der er så at sige intet anført om den efterhånden meget betydelige udfoldelse af jazzmusik i Europa (både musikere og spillesteder). Det er ganske vist rigtigt, når FS hævder (p. 577), at jazzen aldrig vandt mange tilhængere blandt den europæiske arbejderklasses unge, og at de i langt højere grad var modtagelige for den mere primitive rock-musik. Men det bortforklarer dog ikke, at der var - og er - en betydelig europæisk jazztradition med musikere på højt kunstnerisk niveau ud over de få, FS får nævnt (Django Reinhardt, Garbarek, N. H. Ørsted P., Zawinul og McLaughlin). En bisætning om europæisk jazz er for lidt.

Et andet område, som er totalt negligeret, er den sydamerikanske musik ('latin'). Muligvis har FS i sin kraftige fixering på den nordamerikanske 'banehalvdel' så at sige glemt den enorme indflydelse, de latinamerikanske musikformer har haft, også som inspirationskilde for flere af de største jazzmusikere (Dizzy Gillespie o.m.fl.). Det må karakteriseres som en alvorlig fejl disponering, en forkert afbalancering, al den stund FS behandler (efter min opfattelse) mindre væsentlige genrer som country & western og folk ganske indgående.

Endelig skal det bemærkes, at bigband-genren nok er nævnt, bl.a. og naturligt nok gennem de to store lederskikkelser: Count Basie og Duke Ellington. Men genren følges ikke til dørs, og man savner bl.a. navne som Woody Herman og Mel Lewis/Thad Jones. Den sidstnævnte ikke mindst på grund af hans nære tilknytning til det danske jazzmiljø.

Til slut en kort kommentar til eksempelmaterialet. Også i dette afsnit (der ellers nok kunne inspirere til et frodigt illustrationsmateriale) fremtræder GM som en noget puritansk affære. Det i denne sammenhæng bedste eksempelmateriale, nemlig gengivelse af musikken på lydbånd, har naturligvis ikke været praktisk muligt, men et par nedskrevne soloer af fremtrædende repræsentanter for forskellige stilistiske holdninger og frase-ringsopfattelser havde nok kunnet lade sig gøre.

Men trods disse indvendinger må man nok sige, at FS har løst det, der så viste sig at

være hans opgave, på en særdeles tilfredsstillende måde. Mange flere detaljer og mange flere navne kunne sikkert have været nævnt. De savnes muligvis af mere kompetente kendere af stoffet end nærværende anmelder, men man må nok påskønne, at FS har undgået værdiløse opremsninger og indviklede problematiseringer, og at han til gengæld holder sit stof fast i en klar og overskuelig linjeføring.

Afsluttende kommentar:

Med Gads Musikhistorie er der ydet en stor indsats af såvel forfattere som af forlag. Det er al mulig beundring værd, at Gads forlag i den grad har villet satse på væsentlige udgivelser om faget musik på dansk, især i disse tider, hvor modersmålet synes at være noget trængt; men også forfatterne har (med alle mulige forbehold, anført på de foranstående sider) tilført den danske musikverden et væld af viden og vurderinger, der således samlet i denne håndbog, vil komme læserne til gavn i årene fremover.

Dette gælder for dens ubestridte kvaliteter som musikhistorisk dokument, og det er den gode nyhed.

Den dårlige nyhed er, at den er udkommet 20-30 år for sent! Endnu i 1960'erne kunne man have forventet - og stærkt ønsket - den afløser af Hamburgers musikhistorie, som GM nu prætenderer at være. Men dels har selve det musikalske verdensbillede ændret sig kraftigt siden, dels er opfattelsen af og kravene til en lærebog i dagens Danmark væsensforskellige fra dengang.

Vi må slå fast endnu engang, at GM som *lærebog* i faget musikhistorie sigter på at blive læst og studeret af ganske unge studerende på diverse uddannelsesinstitutioner, således som det allerede er noteret i forordet til GM. Som en følge af denne målsætning burde man i forfatterkollegiet have taget især to hensyn mere alvorligt: de unge generationer har beklageligvis så godt som ingen almen-historisk viden. Tidligere tiders klassiske dannelsesideal og bevidsthed om historiens ofte skæve gang er afløst af idealer om hurtigt tilegnet paratviden om det aktuelle, kombinatorik og instrumentelle færdigheder.

Det gør selvsagt ikke kravet om at tilføre de unge netop historisk bevidsthed mindre, tværtimod - som det allerede er fremført i denne anmeldelses indledning. Men det bliver et problem for underviseren, der nu står med en lærebog i hånden i faget musikhistorie, hvor alt det alment historiske, og for det meste også det kulturhistoriske med udblik til andre kunstarter, bevidst er udeladt, i nogle tilfælde nærmest bortdømt som uvedkommende.

Naturligvis kan underviseren forberede sig på denne situation, hvor han så til eget brug benytter relevant materiale (historiske håndbøger, Gyldendals musikkulturelle serie etc.), men dels er det tungt stof at fremlægge og dermed også tidsrøvende, dels er det klart, at det havde været bedre for den studerende, dersom disse relevante oplysninger (f.eks. 'med småt') havde været tilgængelige - også til senere brug - i den lærebog, som jo nok i mange år fremover vil komme til at føre en noget ensom tilværelse på hans/hendes bogreol.

Det andet hensyn gælder bogens udstyr, selve dens fremtoning, set i lyset af at den studerende ungdom af idag, i modsætning til tidligere, er vant til at bruge meget mere af sin sansemæssige udrustning i en indlæringsproces. I mange situationer indgår lyd og

billeder som det primære, teksten som det sekundære. Mange har ingen 'læse-kondi', og har svært ved at 'forstå' selv relativt enkle skriftlige formuleringer.

Naturligvis må der være grænser. Fagbøger skal kunne forlanges læst uanset dette forhold. Men, i de mange tilfælde, hvor faget musikhistorie ikke har hovedfagsstatus, men har karakter af støttfag for studerende, der vil være musikere eller musikpædagoger, der føler man sig nok en smule svigtet, når indlæringen stort set går ud på at sluse så mange sider tekst som muligt ind i hjernevindingerne.

Min påstand er ganske enkelt, at bogen ud fra pædagogiske hensyn skulle have haft en helt anden opsætning: flere (kommenterede) billeder, mere journalistisk opsat tekst, med anvendelse af forskellige størrelser af skrifttyper, og endelig, som noget næsten uomgængeligt, en æske med to el. tre lydbånd, hvor det skrevne ord *om* musikken kunne blive realiseret i musik.

Konsekvensen måtte sikkert også blive, at teksten måtte beskæres, men den verbale dokumentation, der i så fald måtte glide ud, kunne sikkert i nogle tilfælde genvindes via de øvrige medier, medens man i andre tilfælde måtte nøjes med at erkende, at en lærebog jo ikke behøver at dokumentere det hele.

At den sikkert også var blevet dyrere at fremstille skal blot tilføjes for god ordens skyld. Det er naturligvis ikke en bagatel i den samlede problemstilling, men midler kan dog stadig skaffes tilveje, også indenfor den kulturelle sektor, og forhåbentlig også indenfor den del af den, hvor vi bilder os ind at arbejde med noget meningsfuldt: *musikken* som en genvej til at opnå kontakt med hvad vore forfædre tænkte og skabte, og musik som noget, vi kan give videre som vidnesbyrd om os til dem, der følger efter.

Det er måske lidt vidtløftigt udtrykt, men selv modificeret i retning af det mere nøgterne: at vi beskæftiger os med tidligere generationers erfaringer med musik, er det dog alligevel væsentligt også at kunne begejstres over historiens berømte vingesus.

Eller - for at citere Paul Henry Lang fra forordet til hans „History of Music in Western Civilisation“ (og placeret som motto til denne anmeldelse): »We are seeking the human being in the plenitude of his always new and yet related creations, because we find that every tone from the past raises an echo in us today.«

Disse ord vil forhåbentlig stadig kunne gælde, når den næste 'lærebog' i musikhistorie om nogle år bliver en realitet: ikke som bog - men som et sæt videobånd med kortfattede tekstkommentarer.

Mogens Helmer Petersen