

„Deres besynderlige Tanke om Skønhed“

Om Carsten Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik

Af Henrik Palsmar

Indledning

Få danske videnskabelige projekter har været genstand for så stærk og vedholdende interesse i ind- og udland som den lærde ekspedition, der under kong Frederik V og statsminister Bernstorffs auspicier udsendtes til Syd-Yemen i 1761. I samtiden ventede den lærde verden med stor spænding på de rejsendes opdagelser, og deres hjemsendte bulletiner blev ivrigt studeret ved Europas universiteter¹. Ekspeditionens resultater blev lagt frem af den eneste overlevende ekspeditionsdeltager Carsten Niebuhr i bogen *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern*², der snart blev oversat til engelsk, fransk, hollandsk og dansk. Niebuhrs kort var grundlag for al videre udforskning af området i de næste hundrede år, og i forrige århundredes etnografiske litteratur kan man ofte støde på henvisninger til hans skrifter. I 1962 udgav Thorkild Hansen sin 'roman' om rejsen *Det Lykkelige Arabien*, i hvilken tyskeren Niebuhr er helten, der retskaffent og beskedent klarer ærterne til alle nutidige danskeres tort og beskæmmelse. Endelig er projektet for nylig blevet gjort til genstand for en indgående vurdering i bogen *Den Arabiske Rejse* redigeret af Stig T. Rasmussen (København 1990). En ting har dog aldrig mødt større bevågenhed, nemlig Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik. Den nye bog gengiver blot Niebuhrs tegninger af musikinstrumenter uden kommentarer, og den danske oversættelse af hans *Reisebeschreibung*³ udelader større dele af hans beskrivelse og henviser *Elskere*

af *Musikkens Kunst* til tekst og tegninger i den tyske originaludgave. En undtagelse herfra er Peter Gradenwitz, der i sin bog *Musik zwischen Orient und Okzident* citerer Niebuhr flittigt.

Nu er Niebuhrs musiketnologiske optegnelser i sig selv heller ikke videre interessante; han er ikke den første europæiske arabienfarer, hvis rejsebeskrivelse indeholder afsnit om musik, og skønt han er væsentlig udførligere end mange af sine forgængere⁴, så er hans oplysninger i det store og hele dog for lapidariske til at tiltrække sig større opmærksomhed, – særlig i sammenligning med hans egen banebrydende kortlægning af den sydarabiske geografi. Til gengæld er musikafsnittet i hans bog i sin videnskabelige redelighed og relative fordomsfrihed eksemplarisk for den sene oplysningstids måde at beskæftige sig med fremmede kulturer på, og som sådan en kilde til forståelse af antropologien og musiketnologiens udvikling.

Forudsætninger

Ideen til ekspeditionen blev fostret af den berømte tyske teolog og orientalske filolog Johann David Michaelis, der var professor ved universitetet i Göttingen. Han var en fremstående repræsentant for den rationalistiske, filologiske bibelkritik, der ikke længere udelukkende betragtede Bibelen som en guddommelig – og derfor uantastelig – åbenbaring. Man så den også som en historisk bundet tekst, der kunne gøres til genstand for filologiske undersøgelser, der igen kunne forklare uklarheder og modsigelser i teksten. Michaelis' tanke var, at den arabiske verden ikke havde ændret sig synderligt siden bibelsk tid⁵, og at man derfor ved et studium af arabisk sprog og kultur kunne kaste lys over dunkelheder i Den Hellige Skrift. Han henvendte sig til den danske konge med en anmodning om støtte til en ekspedition, der kunne indkøbe orientalske manuskripter og studere arabisk kultur på nært hold.

Dette at udsende en lærd ekspedition for at samle oplysninger var i sig selv en ganske ny ide, og den slog straks an hos den danske statsminister Bernstorff. Han var selv en bredt videnskabeligt dannet mand, og han så en mulighed for, at kongen – og dermed Danmark – ved at stå som arrangør af rejsen kunne vinde prestige som en progressiv understøtter af videnskaben. Desuden kunne ekspeditionen måske hjælpe den danske handel til at finde fodfæste i en fremmed verdensdel. I samarbejde med Michaelis og en række danske videnskabsmænd blev det besluttet at udvide ekspeditionens sigte fra det rent filologiske til også at omfatte naturvidenskabelige og økonomiske undersøgelser, og den danske regering engagerede derfor en filolog, Christian von Haven, en botaniker, Peter Forsskål, en landmåler og astronom, Carsten Niebuhr, en tegner, Baurenfeind og en læge, Kramer til at drage på langfart.

Med den svenske botaniker Peter Forsskål fik man forbindelse til oplysnings-tidens mest aktuelle og fremskredne naturvidenskab. Han var nemlig elev og ven af svenskeren Carl von Linné, der med sit *Systema Naturae* – det gigantiske klassifikationssystem for dyr og planter – grundlagde den moderne biologi. Skønt

hovedvægten lå på det filologiske og naturvidenskabelige, pålagde den kongelige instruks om ekspeditionen også alle deltagerne nøje at optegne alt af interesse vedrørende arabernes sæd og skik, og det er formodentlig for at imødekomme dette pålæg, Niebuhr har gjort sine musikalske observationer. Interessen for arabernes levevis udsprang af flere ting. Dels har utvivlsomt en vis almindelig nyfikenhed vedrørende livet blandt hedninge i eksotiske lande gjort sig gældende; dels har man ment, at det ville fremme handelssamkvemmet med de fremmede folk, hvis man havde et nærmere kendskab til deres kultur, – et synspunkt, der også er meget udbredt i dag. Men lige så væsentlig var oplysnings-tidens gryende videnskabelige antropologiske interesse.

Oplysningsfilosofferne anså ikke menneskets kultur for noget udelukkende natur- eller gudgivet og dermed uforanderligt. De mente, at de menneskelige samfund var udviklet i samspil mellem menneskets natur og forskellige ydre påvirkninger af geografisk, klimatisk og historisk art. Mennesket var af natur fornuftigt, og det menneskelige fremskridt var betinget af, at fornuften begreb og bemestrede de givne ydre forhold. Samtidig havde den stadig større viden om ikke-europæiske kultur- og samfundsformer, som siden renaissanceen var kommet til Europa gennem handelsmænds og missionærers rejsebeskrivelser fra fjerne egne af kloden, gjort det muligt at begribe den europæiske civilisation som noget relativt, – noget historisk produceret, der kunne underkastes kritik. Hermed var grunden lagt for et videnskabeligt studium af mennesket som kultur- og samfundsvæsen, en egentlig antropologi i moderne forstand. I tiden omkring den arabiske ekspedition, der må betegnes som den sene oplysningstid, var en mand som Jean-Jacques Rousseau imidlertid begyndt at tvivle på den klassiske oplysningsfilosofis identifikation af samfundsmæssigt fremskridt og menneskelig lykke med fornuftens og oplysningens fremgang. I hans kritik af civilisationen kunne viden om fremmede kulturer og især om primitive folk og deres *naturlige levevis* bruges som korrektiv til de overciviliserede, men uretfærdige og langt fra lykkelige europæiske samfund.

Rousseaus civilisationskritik blev af stor betydning for oplysningsfilosofien i Tyskland og Danmark, og den genfindes også i det første egentlige antropologiske skrift i Danmark. Det er filosofen og fysikeren Jens Krafts (1720-1765) *Kort Fortællning af de vilde Folks fornemste Indretninger, Skikke og Meninger til Oplysning af det menneskeliges Oprindelse og Fremgang i Almindelighed*, der udkom i 1760 i Sorø, hvor Kraft var professor ved Ridderakademiet. Kraft forsøger her på basis af en grundig opsummering af samtidens viden om primitive naturfolk, først og fremmest amerikanske indianere, at forklare de menneskelige samfunds oprindelse og udvikling. Han bygger i følge eget udsagn først og fremmest på jesuittermunknen Joseph François Lafitaus berømte etnologiske skrift *Mœurs des sauvages amériques, comparées aux mœurs des premiers temps* fra 1724, men han synes velbevandret i hele den kendte litteratur af rejsebeskrivelser. Han ser en lighed mellem „de Vildes“ samfundsformer og de ældste europæiske, som de kendes fra tidlig historie, myter og sagn: *...hvad man ... seer af de ældgamle Fortællinger som igiennem en Taage, seer man med klare Øine af*

de vilde Folks Historie (1. afdeling § 5.) (Her er en lighed med Michaelis' ide, at arabisk kultur ikke havde udviklet sig siden bibelsk tid, og at den derfor kunne give oplysninger til en historisk forståelse af Bibelens udsagn.) *Det prægtigste Stykke i de gamle Fortællinger er unegtelig, af dem at lære den orden hvori, og de Midler hvorved Mennesket Tid efter anden haver trukket sig ud af sin Uvidenhed.* Kraft gennemgår samfundsforhold, religion og kunst⁶ hos „de Vilde“ og sammenligner med de ældste samfund, så vidt han kender dem, for at finde de enkelte kulturfænomeners og hele civilisationens historiske oprindelse. Skønt han – lidt for energisk til at man egentlig tror på det – fastholder Bibelens skabelsesberetning, er det dog hans erklærede hensigt *alene ... at forklare Mennesket af Mennesket selv* (Fortalen s. 3). Han mener, at samtlige menneskets *Indretninger og selvgiorte Meninger* (altså hele kulturen) *stamme ned af dets* (menneskets) *Natur*, og ikke fra nogen instans uden for mennesket. Det er præcis i dette moment, han ser forskellen på sit eget arbejde og tidligere beskrivelser af „de Vilde“.

Det antropologiske studium af fremmede kulturer gennemførtes altså ikke blot for sin egen skyld. Det skulle levere materiale til en forståelse af den europæiske kultur som led i en universel menneskehedens historie⁷. Således kom i sidste ende musketnologien til at hjælpe til med at tage Linnés udfordring op. Ved menneskets plads i *Systema Natura* skrev han som bekendt manende: *Kend dig selv!*

Det civilisationskritiske aspekt kommer stærkt frem i fortalen til Krafts bog, hvor han ud fra erkendelsen af at *Det menneskelige kan være vel indrettet på flere høistadskillige Maader...* og at *... vi gaae for vidt i Tillid til os selv, naar vi tro at vores Indretning er den beste muelige* (1. afdeling § 4) positivt kan fremhæve „de Vilde“ for at nærme sig til *det naturlige Menneske*, (ibid.) hvis samfund har fordele frem for civilisationen. *... vore Staters Feil bestaar i, at vi alt for meget ere vegne af fra det naturlige, og deres deri at de for meget have fulgt det. De om dem udgivne Fortællinger vise, at det vil blive meget vanskeligt at sige, paa hvis Side Feilen er størst, imidlertid at det uden Tvil bliver unegteligt at den Tilstand man fornuftig burde ønske Mennesket i Almindelighed skulde være en Middelstand imellem de vilde Folks og vores.* (ibid).

Kraft kritiserer også den europæiske måde at forholde sig til fremmede kulturer; han beklager *Europæernes ufornuftige og virkelig høist lastværdige Omgang med de Vilde* (§ 3). De handelsmænd og missionærer, der så ofte skildrer „de Vilde“ negativt, er ikke dygtige og uegennyttige nok til at forstå og beskrive de fremmede, de har kun set egen fordel og *bekymrede sig først ikke om at see ind i disse Folks Tænke Maade, før de til største Deel vare bortsmeltede under Europæernes Vaaben. Disse Ulyksalige faldt i et Folks Hænder, som tænkte ilde, som intet mindre vidste end hvad et Menneske er det andet skyldigt, og som gjorde sig en Fortieneste af under Titel af Ugudelige at udrydde de uskyldigste og i visse Henseender de dydigste Folk paa Jorden.*

Svaret på en sådan kritik kunne naturligvis være at udsende en videnskabelig ekspedition, som kun havde til opgave at skaffe viden, og det var altså, hvad den

danske regering gjorde i 1761, selv om rejsen ikke gjaldt primitive indianere men en højt udviklet kultur som den islamiske. Den kongelige instruks om rejsen pålagde deltagerne, at ... *beflitte sig på den største høflighed over for Arabiens indbyggere. De må ikke gøre indsigelser mod deres religion, og endnu mindre må de – selv blot indirekte – give til kende, at de foragter den; de skal afholde sig fra det, som er Arabiens indbyggere vederstyggeligt*⁸. Instruksen er i øvrigt forbavsende fornuftig og moderne. Dels ved at fastlægge en rent demokratisk ledelsesstruktur under rejsen: *De rejsende lærde er fuldstændig lige i forhold til hinanden, og ingen af dem kan – ligegyldigt under hvilket foregivende – tiltage sig nogen autoritet eller overlegenhed overfor de andre. ... Skulle meningerne for øvrigt forblive delte i ting, som ikke er fastlagt i instruksen, så gælder flertallet af stemmer...*⁹ I praktiske spørgsmål skal man dog udvise eftergivenhed, så der så vidt muligt kan handles i enighed. Denne enighed skal til gengæld ikke råde i det faglige. Her skal enhver holde fast ved sin overbevisning, og det betones udtrykkeligt, at de førte rejsedagbøger *ikke* skal være konforme og uden modsigelser. Dette gælder særlig for beskrivelser af sæd og skik: *Således vil det for eksempel være meget tiltalende, dersom enhver beretter om, hvad han har bemærket med hensyn til folkets sædvaner og skikke. Og skulle nu filologen forklare ord, som hører hjemme i naturhistorien, ud fra samme videnskab, naturhistorikeren forklare Bibelen ud fra naturhistorien og matematikeren også gøre bemærkninger om ting fra fysikken, så skal dette slet ikke anses for et indgreb i et fremmed område. Det hører overhovedet ikke til den ovenfor anbefalede enighed, at den ene dagbog ikke må modsige den anden, når den samme ting omtales af to forskellige. En sådan modsætning, i forbindelse med hvilken høflighed altid må føre pennen, skal den anden så meget des mindre tolke i slet forstand, som Vi allernådigst ville anse den for at være et særkende for troskab mod historien*¹⁰. Den faglige uenighed fremhæves ikke, fordi den enkelte lærde skal have lov til at pleje sin særstandpunkter, men fordi sandheden bedst kommer frem i diskussion mellem sådanne. I øvrigt må det være tilladt at bemærke, at dersom disse fornuftige instruktioner havde dannet udgangspunkt for europæernes fremfærd mod den øvrige verden i de følgende århundreder, havde mangt og meget set anderledes ud.

Denne oplyste historiske antropologi og kulturelle relativisme er den samtidige idebaggrund for Niebuhrs beskrivelser af arabisk musik.

Teknik

Niebuhrs musikafsnit er at finde i kapitlet *Leibesübungen und Zeitvertreib der Morgenländer bei müssigen Stunden*¹¹, der løseligt beskriver forskellige sider af arabisk kultur som sport, spil, rygning, dans, skuespil og musik. Musikken optager 8 sider af det 32 sider lange kapitel og er langt det grundigst behandlede emne. Når Niebuhr beskæftiger sig mere indgående med den arabiske musik end med andre arabiske kulturfænomener, skyldes det formodentlig, at han havde et nært personligt forhold til musikken. Han havde i sin ungdom forsøgt at uddanne

sig til organist og spillet fløjte og violin, men havde måttet opgive denne løbebane af økonomiske årsager og i stedet uddanne sig til landmåler.

Hovedparten af Niebuhrs musikoplevelser stammer fra ekspeditionens ophold i Cairo, hvor man på grund af forskellige forsinkelser måtte tilbringe over et år. Her havde alle ekspeditionsmedlemmerne rig lejlighed til at følge instruksen om at notere interessante træk ved arabisk kultur, også sådant som faldt uden for deres egentlige fagområde. Når tiden faldt dem lang, greb Niebuhr og Baurenfeind deres violiner og musicerede sammen for sig selv eller for undrende arabere, eller også søgte de adspredelse ved de lokales musik og dans, og her var Niebuhr en årvågen observatør. Hans musikalske iagttagelser er ikke resultatet af en metodisk undersøgelse af et kulturelt sagsområde men spredte dagbogsnotater om kuriøse oplevelser i det fremmede.

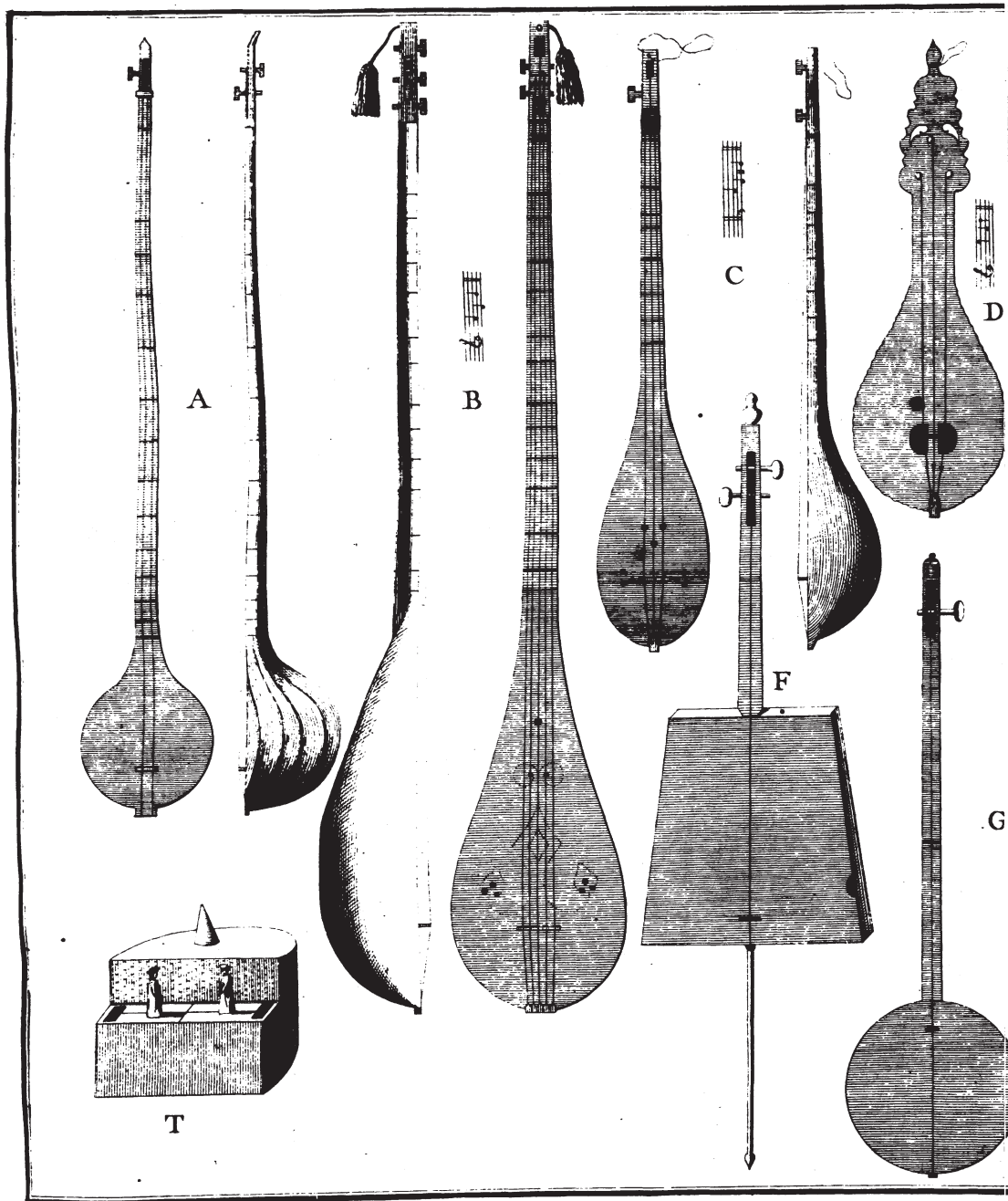
Niebuhr karakteriserer først kort forskellige træk ved arabisk musikkultur, men kernen i hans musikafsnit udgøres af en grundig beskrivelse og klassifikation af en række arabiske musikinstrumenter, illustreret med tegninger og et enkelt transskriberet musikeksempel. At beskrivelsen af musikinstrumenterne – det håndværksmæssig/tekniske ved en musikkultur – er det grundigste og mest informative, forklarer Niebuhr selv således: *Da ich selbst nur ein mäßiger Tonkünstler bin, und weder Zeit noch Gelegenheit hatte mich von den Morgenländern in ihrer Art zu Musicieren unterrichten zu lassen, so wußte ich kein besseres Mittel um den Europäern einigermaßen einen deutlichen Begriff von dem Zustande der Musik in diesen Ländern zu geben, als die hier gebräuchliche Instrumente zu zeichnen.* (s. 176f) Skønt Niebuhr således beskedent fremhæver sin manglende uddannelse som begrundelse for sin prioritering af stoffet, er det et spørgsmål, om en fuldt uddannet musiker havde kunnet udrette meget mere. Det var helt i overensstemmelse med tidens ånd og praksis, at en naturvidenskabeligt uddannet mand med musiske (i klassisk forstand) interesser behandle kulturfænomener. Det var naturvidenskabens resultater, der havde givet stødet til rationalismens og oplysningstidens filosofiske landvindinger, og dens metoder brugtes principielt i alle fag, den var videnskaben slet og ret. Den skarpe sondring mellem naturfag og humanfag fandtes endnu ikke. Tværtimod var det typisk, at en mand som Jens Kraft, der egentlig var matematik- og fysikprofessor, også underviste i filosofi, forfattede et filosofisk lærebogssystem og beskæftigede sig med antropologi og altså sågar en slags musiketnologi¹². Musikvidenskaben var kun lidet udviklet, den bedreves hovedsageligt som praktisk håndværkslære med et sparsomt historisk perspektiv. Mere almen, æstetisk vurdering af musik var kun i sin vorden og havde som regel kun samtidens musik som genstand. Tidligere tiders musik hørte man ikke, og den inddroges kun sjældent i overvejelserne undtagen som skræmmebillede, når man f.eks. kaldte barokken svulstig som forsvar for den moderne følsomme stil. Videnskaben kunne nok begribe samtidig europæisk musik i dens tekniske delmomenter, men den havde næppe begreb til at beskrive og forstå den som helhed og derfor heller ikke til at forstå tidligere tiders musik endsige da fremmede kulturere. De, som beskæfti-

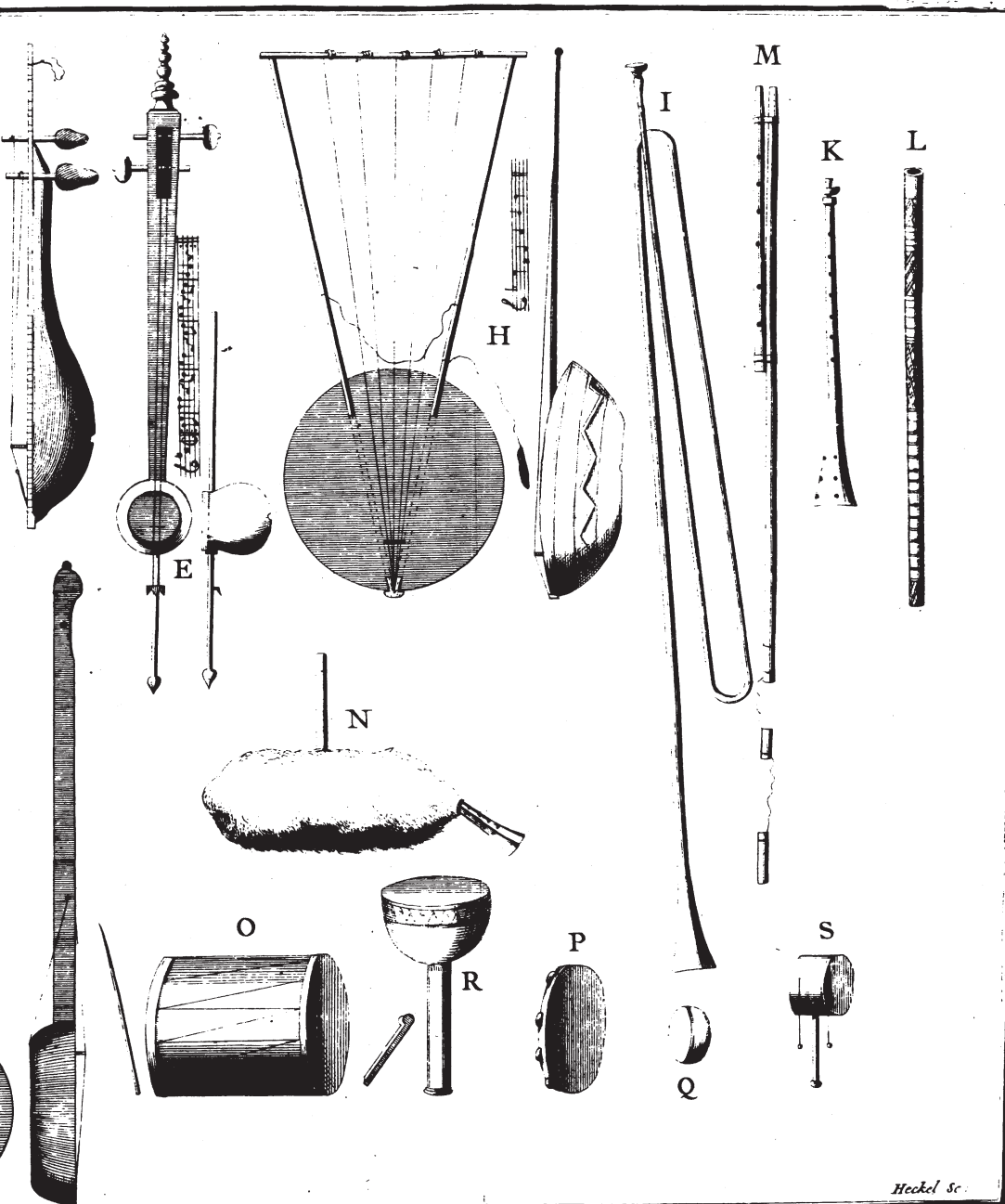
gede sig mere teoretisk med fremmede kulturers musik, var sjældent musikere af fag, og deres undersøgelser gjaldt som regel ikke musikken i sig selv. Snarere inddrog den – som hos Jens Kraft – som et led i brede kulturhistoriske overvejelser. Rousseau, der af mange – ikke alle musikalske – grunde var en succesfuld operakomponist, og som skrev de fleste af artiklerne om musik i den store encyklopædi, inddrog som den første transskriptioner af fremmede kulturers musik i et generelt værk om musik. Som bilag til artiklen „Musique“ i sin *Dictionnaire de musique* fra 1767 gengav han en kinesisk, en persisk og en amerikansk indianer-melodi ...*Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples*. I flere andre artikler henviste han til primitive folks musik, men om en grundigere beskæftigelse med fremmed musik var der hverken hos ham eller andre tale.

Det er derfor næppe troligt, at Niebuhr, havde han været bedre uddannet, kunne have gjort andet og mere end det, han gjorde: generelt at karakterisere musikken ud fra sin smag og dannelse, transskribere enkelte melodier og indgående beskrive de musikinstrumenter, han fik at se og høre.

Det sidste var der nemlig en lang tradition for i europæisk musikteori. Instrumentbeskrivelsen nåede sit første store højdepunkt hos Michael Prætorius, der som bekendt viede et helt bind af sin *Syntagma Musicum* til klassifikation og beskrivelse af musikinstrumenter – herunder også hvad han kendte af ikke-europæiske instrumenter¹³ – og dette arbejde fortsatte i eftertidens musikteoretiske værker. Om Niebuhr har læst nogen af disse er uvist, men han følger den almindelige inddeling af instrumenter i strengeinstrumenter, hvor han skelner mellem knipsede og strøgne, blæseinstrumenter og slagtøj, og han synes fortrolig med den gængse terminologi.

Hans tegninger er enkle, nøjagtige – særlig ved gengivelsen af lydhullers, strenges og stemmeskruers placering – men lidt flade. Det kompenserer han for ved at gengive flere af instrumenterne både forfra og i profil. Sammenligner man de mest primitive instrumenter som f.eks. den nordafrikanske lyre fig. H¹⁴ med nutidige fotografier, synes der at have fundet en vis idealisering sted: med undtagelse af sækkepiben fig. N ligner alle tegningerne – både af folke- og af kunstmusikinstrumenter – lidt for meget europæisk kunsthåndværk, – det er lidt for solidt og lidt for perfekt i rundinger og vinkler. Noget af denne fortegning skyldes vel tegne- og kobberstikteknikkens begrænsninger, men det skyldes også de europæiske øjne, der så. Tegningerne siger intet om, hvilket materiale instrumenterne er lavet af, – den fysiske substans er med ornamenter og udsmykning veget for linjer, form og funktion, ganske som i illustrationerne i den store encyklopædi. Det er ikke 'realistiske' gengivelser eller kunstneriske illustrationer men – forventeligt nok – en rationalistisk landmålers *tekniske tegninger*. Man kan savne, særlig hos en tekniker, en tydelig angivelse af målestoksforhold – lyren fig. H f.eks. er i virkeligheden kolossal i forhold til den lille rebab fig. E. Niebuhrs hang til idealisering giver sig udslag i en lille unøjagtighed ved fig. B. Han skriver, at den almindeligvis har 4 stålstreng og en dobbelt messingstreng, men at *Demjenigen, welches ich sah, fehlten zwey Saiten*. (s. 177) Skønt han hævder,





Niebuhrs tegninger af arabiske instrumenter fra *Reisebeschreibung nach Arabien...* bd. 1, Tab. XXVI. Reproduktion efter eksemplar i Det Kongelige Bibliotek, København.

at han tegner præcis de instrumenter han selv har set, gengiver han alligevel dette instrument med 5 strenge.

I teksten anfører han først, hvad det enkelte instrument hedder blandt de forskellige folk, der bruger det; dernæst enkeltheder om dets konstruktion (materiale, form, antal strenge, stemning etc.); derpå noget om spillemåden (greb, bueføring, stilling, anblæsning); og endelig tilføjes nogle oplysninger om instrumentets funktion, hvem der spiller på det og i hvilken sammenhæng. I denne forbindelse anfører han en enkelt gang en transskriberet melodi.

Disse oplysninger gives mere eller mindre detaljeret, – langt fra alle kategorierne er udfyldt for hvert instrument. Det eneste, Niebuhr altid anfører, er navnet. Det har han i hvert tilfælde omhyggeligt noteret, mens han har lagt mindre vægt på de øvrige momenter. At lade beskæftigelsen med en ting begynde med tingens navn, har utvivlsomt forekommet ham indlysende, og er da også i pagt med samtidens naturvidenskab. Man skal blot tænke på Linné, hvis *Systema Naturae* netop kortlægger biologien ved at give hver enkelt kendt plante og dyr et artsnavn og et individuelt navn. I denne brug af navnet stikker dog trods al rationalisme og oplysning et moment af den gamle navnemagi: navnet har en mystisk forbindelse til tingen, og som den primitive indianer behersker sin modstander ved at kende hans hemmelige navn, således *behersker* den oplyste videnskabsmand naturen ved at navngive dens enkelte dele. Denne ide om navnet har sit moment af sandhed, men får som anvendt hos Niebuhr noget imperialistisk over sig: den europæiske opdager begriber og behersker den fremmede kulturs uigennemskuelige mangfoldighed ved at opregne dens enkeltheders navne. At han ikke anfører noget navn på fig. G, som først blev tegnet senere på rejsen, i Basra, forklarer han karakteristisk nok med, at han på dette tidspunkt var så vant til arabisk kultur, *daß mir ihre Instrumente nicht mehr merkwürdig vorkamen*. (s.178) Da først han følte sig nogenlunde sikker på det fremmede, var navne mindre væsentlige.

Niebuhr anfører både græske og arabiske navne, som alle lader sig verificere af den moderne forskning. Oplysningerne om konstruktion og spillemåde er mest udførlige for strengeinstrumenternes vedkommende. Niebuhr benytter sig af den europæiske violinfamilies terminologi (Bauch, Hals, Deckel, Steg, Wirbel), og den slår i det store og hele til. Han mangler ord for gribebånd (*Um den Hals sind Darmsaiten gebunden, um die verschiedenen Töne scharf angeben zu können* (s.177)) og drone, som han forklarer lidt omstændeligt med, at *einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton, darzu singt oder spielt*. (s.176)

Ved fig. B, C, D og H angiver han strengenes stemning ved hjælp af noder, fig. A's 2 strenge angives at være stemt i samme tone, fig. E's at være stemt i tertsafstand. Disse stemningsangivelser kan naturligvis kun være relative. Selv om Niebuhrs ører (og medbragte violin) muligvis har registreret en forskel fra den mere eller mindre tempererede europæiske stemning, så har det på dette tidspunkt knap færdigudviklede europæiske notationssystem i hvert fald ikke tiladt ham at notere en sådan forskel. Notationen er endnu mere problematisk i

forbindelse med den enlige transskription af en arabisk melodi, der ledsager rebab'en fig. E. Transskription af fremmed musik havde nok en vis tradition bag sig. Talrige rejsende havde illustreret deres rejsebeskrivelser med transskriberede melodier, men man var dog klar over, at gengivelsen langt fra altid var pålidelig. Om de tre fremmede melodier, han bringer i sin *Dictionnaire*, skriver Rousseau: *On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs*. Rousseau kritiserer her med rette – om end lidt spidst – den kulturelle fordom og mangel på indlevelse, som hindrer en pålidelig gengivelse af fremmed musik. Men han overser det i dag indlysende tekniske moment: at det til rådighed stående europæiske nodesystem trods al god vilje ikke var (og er) et brugbart redskab til en præcis transskription af ikke-europæisk musik. Og selv om Niebuhrs lille melodistump – noteret i alla breve i en slags B-dur – *welches die Tänzerinnen zu der Semédsje sangen, und oft wiederholten* (s. 178), skulle være fuldstændig korrekt transskriberet, så giver den dog ikke læseren det ringeste indtryk af den klingende realitet. Hertil kræves der jo – som ved læsning af partituret til et stykke vesterlandsk kunstmusik – et indgående kendskab til opførelsespraksis i bred forstand, – et kendskab, som hverken Niebuhrs transskription eller hans forklarende tekst formidler.

Niebuhr drager ikke mange konklusioner af sine instrument-iagttagelser. Hans få generelle betragtninger har mere karakter af uforpligtende strøtanker: *Der egyptische Pöbel liebt die schreienden Instrumente, es scheint aber daß die südlichen Einwohner von Africa mehr von der sanften Musik halten*. (s. 179) Dette udsagn går dog nok så meget på musikken som på instrumenterne, selv om hans argumentation går ud fra en sammenligning med den stilfærdige nordafrikanske harpe, fig. H, som 'ikke gjorde megen støj'. Denne harpe får dog én interessant kommentar: *Sollte dies Instrument nicht viel ähnliches mit der Harfe Davids haben?* (s. 179) Denne overvejelse falder smukt i tråd med ekspeditionens oprindelige formål: at søge Bibelens udsagn forklaret ved moderne empiriske studier. Normalt nøjes Niebuhr med at lægge sine indsamlede fakta frem, så det lærde selskab selv senere kan drage sine konklusioner, men her er han altså kommet professor Michaelis i forkøbet. Ud over det specifikt bibelkritiske var det et centralt moment i datidens beskæftigelse med fremmed musik at jævnføre nutidige fremmede musikfænomener, former og instrumenter med hvad man kendte fra oldtidens nærorientalske og europæiske kulturer, – således f.eks. hos Rousseau, Lafiteau og Jens Kraft, der bl.a. sammenligner indianske instrumenter med oldægyptiske¹⁵.

Niebuhr giver sig ikke af med at vurdere kvaliteten af de arabiske instrumenter. Hans tekst er som hans tegninger i det store og hele køligt beskrivende. Dog gør han en bemærkning om buerne til de arabiske strygeinstrumenter. *...der Bogen ist so schlecht, wie der Bogen zu allen arabischen Instrumenten mit Darmsaiten: nemlich er besteht nur aus einem kleinem Stock, so wie er vom Baum geschnitten ist, und an diesem sind die Pferdehaare so loß gebunden, daß sie*

währendem Spielen mit dem kleinen Finger gespannt gehalten werden müssen. (s. 177) Dette er hans eneste kvalificerende udsagn om instrumenterne: han finder buerne meget slette. Men fordi det er det eneste, rejser det nogle spørgsmål. At han netop kommenterer buerne skyldes vel, at han her som amatørviolinist faktisk havde en baggrund for at udtale sig, men hvorfor vurderer han ikke selve instrumentet? Hvorfor er buen slet? Ser han et objektivt misforhold mellem et godt instrument og en dårlig bue, en bue, som er vanskelig at spille med og/eller frembringer en dårlig klang i forhold til instrumentets potentiale? Han nævner ingen af disse forhold. Han spørger ikke om, hvorvidt denne bue opfylder sin funktion i arabisk musik, men han affærdiger heller ikke ureflekteret de arabiske instrumenter som dårlige en bloc. Han skriver derimod konkret om buens ringe grad af forarbejdning: det er jo bare en rå gren med nogle hestehår bundet til. De andre indvendinger, der kunne være rimelige, er muligvis underforstået. Men det er karakteristisk, at han netop fremhæver dette tekniske aspekt. Trods al sin tids villen-tilbage-til-naturen tager den civiliserede europæer her præcis afstand fra det primitivt uforarbejdede, som står i skærende kontrast til hans egen kultur, der siden oldtiden har lagt så stor vægt på teknisk/håndværksmæssig forarbejdning af naturen.

Æstetik

Niebuhrs almene betragtninger om arabisk musik er mindre systematiske og udførlige end hans instrumentbeskrivelser. Alligevel får han på de halvanden side, de fylder, sagt en masse. Han synes generelt ikke at have nogen høj mening om arabisk musik. *...diese Kunst (ist) hier nicht so hoch gestiegen ... wie in Europa.* (s. 175) Folkemusikken finder han ubetinget dårlig. *Ein reisender Europäer hört in den Morgenländern selten eine andere Musik als die auf den Strassen, und diese ist sehr schlecht.* (s. 175) Om instrumentet fig. F Marábba, som beskrives som en blanding af en stryger og en tromme, hedder det at *Die Marábba accor-diirt ziemlich gut zu der Stimme der gemeinen arabischen Musikanten, die nemlich aus vollem Halse singen.* (s. 178) Særlig slet finder han den musik, der ledsager zigeunerindernes dansen. *Das Schreien der ägyptischen Tänzerinnen wird auch kein Europäer schön finden.* (s. 176) – *... fast keine einziege unter ihnen (hatte) eine angenehme Stimme ... – beydes die Instrumental und Vocal-musik ist sehr schlecht ...* (s. 183f)

Overfor kunstmusikken er han mere positiv *Indessen sind auch nicht alle morgenländische Sänger und Musikanten gleich schlecht. Ich habe oftmals Schechs ein Stück aus dem Korân singen hören, welches mir wegen der natürlichen Musik, indem sie ihre Stimme niemals zu hoch zwingen, sehr wohl gefiel ...* (s. 175) Dette er Niebuhrs eneste decideret positive kvalificering af arabisk musik, og her falder et karakteristisk ord: naturlig. Det naturlige var ved at komme på mode. For Rousseau var det et nøglebegreb både i samfundskritik og musikæstetik. I sit berømte *Lettre sur la Musique française* fra 1753 forsvarede han sangens og melodiens primat i musikken overfor instrumentalmusikkens og

harmonikkens med, at melodisk sang netop var naturlig. Harmoni var en europæisk konvention, noget kunstigt, som af andre folk – *les oreilles rustiques* – kun kunne opfattes som uforståelig støj. Melodi derimod, der var en bearbejdelse af sprogets egne rytmer og tonefald, var det oprindeligt musikalske, noget universelt, der kunne findes i alle kulturer. Derfor måtte musikken – særlig operaen – ifølge Rousseau lægge hovedvægten på det melodiske. Han viede begrebet ‘naturlig’ en selvstændig artikel både i Encyklopædien og i sin *Dictionnaire*. I denne sidste læser vi: *Musique naturel est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle, qui s'exécute avec des instruments. On dit qu'un Chant est naturel, quand il est aisé, doux, gracieux, facile ... Naturel se dit encore du tout chant, qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas ...* (forfs. udhævning). Ligheden med Niebuhrs beskrivelse af Koran-recitationen er slående. Hermed være ikke sagt, at Niebuhr skulle være direkte påvirket af eller ligefrem have læst Rousseau (skønt dette naturligvis ikke er udelukket), men der hersker et sært dialektisk forhold mellem hans amatørmusiketnologiske betragtninger og tidens musiktænkning: Den avancerede musikæstetik propagerede et begreb om naturlighed som en ny norm for den europæiske kunstmusik, – et begreb den blandt andet grundede på musiketnologiske iagttagelser hentet netop fra folk som Niebuhr og hans forgængere. Det var så igen dette begreb om det naturlige, der satte Niebuhr i stand til i marken at finde behag i præcis de træk ved den fremmede musik, som den europæiske musikæstetik brugte som argument¹⁶. Rousseaus hypostasering af det melodisk naturlige på basis af musiketnologiske argumenter er naturligvis uholdbar, men har sin betydning som en kritisk pointe, der falder i tråd med hans øvrige civilisationskritik. Denne kritik hører som før beskrevet med til idegrundlaget for Niebuhrs ekspedition, og i sin specifikt musikalske form blev den altså frugtbar for hans vurdering af arabisk musik.

Videre i vurderingen af kunstmusikken skriver Niebuhr: ... *ich war in einigen türkischen Konzerten zu Bagdad und Constantinopel, die zwar nicht mit den unsrigen verglichen werden konnten, aber meiner Meinung nach von einem jeden Europäer, der nicht eben eine große Kunst erwartet, mit Vergnügen würden gehört worden seyn.* (s. 175) Umiddelbart lyder det noget nedladende: denne musik kunne man da godt have fornøjelse af, hvis man ikke lige forventede en stor kunst. Lægger man imidlertid sine egne fordomme bort og nøjes med at læse, hvad der står, bliver meningen en anden. At tyrkiske ‘koncerter’ ingenlunde kunne sammenlignes med den nyopfundne europæiske borgerlige koncert, er en for en moderne historisk/antropologisk forståelse indlysende sandhed. Eller rettere, man kan godt sammenligne, men kun for at konstatere de enorme forskelle i form, indhold, betydning, samfundsmæssig stilling etc., som gør anvendelsen af samme begreb på de to fænomener næsten absurd. Og hvad betyder *eine große Kunst*? Brugen af den ubestemte artikel antyder, at det ikke betyder kunst i emfatisk forstand, men snarere et kunststykke, noget teknisk brilliant, virtuost. Efter denne tydning er Niebuhrs vurdering forkert, – man kan

sandelig møde en høj grad af teknisk kunnen i arabisk musik. Men, som det skal belyses senere, synes han netop i den tekniske vurdering ikke at kunne tænke uden om sine europæiske normer jvf. også eksemplet med strygervuen. Betyder *eine große Kunst* imidlertid Kunst i europæisk, emfatisk forstand, skøn kunst, der kan stemme ånden til ideer (for at tale med Kant), så er Niebuhrs vurdering helt korrekt og forbavsende moderne. Europæeren kan jo præcis få fornøjelse ved at høre et stykke arabisk kunstmusik men ikke den kunstoplevelse, han kan hente i et stykke europæisk kunstmusik; og fornøjelsen får han kun, hvis han ikke forventer en europæisk kunstoplevelse. Efter denne tolkning har Niebuhr altså fat i den moderne antropologis princip om indføling: vil man forstå (og have fornøjelse af) et fremmed kulturfænomen må man tænke sine egne kulturelle fordomme væk og være sig forskellene bevidst, så man så vidt muligt kan vurdere fænomenet på dets egne præmisser. Så klart og bevidst har Niebuhr næppe tænkt – hans brug af kunst-begrebet er meget tvetydig (jvf. nedenfor) – men hans ualmindelige redelighed (som er så indgående og følelsesfuldt skildret af Thorkild Hansen) i forbindelse med en rationel, naturvidenskabelig oplysningsfornuft har tilladt ham instinktivt at vurdere dele af den fremmede kultur temmelig rigtigt¹⁷.

Instinktivt – nuvel, men hvilke refleksioner indgår i hans vurderinger, hvilke målestokke anlægger han?

Om sækkepiben fig. N skriver han, at den er dårligere end den bulgarske sækkepipe, som af alle østerlandske musikinstrumenter har behaget ham mest. *Ich weiss nicht ob es wegen der Kunst war, mit welcher man es allda zu traktieren weiss, oder weil die dortigen Melodien schon mehr nach dem Geschmack der Europäer sind als der Türcken und Araber ihre.* (s. 180)

Her nævner Niebuhr to instanser, som musikken kan bedømmes i forhold til:

For det første møder vi atter et begreb om *die Kunst*, som her tydeligvis ikke betyder kunst i emfatisk forstand men derimod kunstfærdighed, og det ikke i musikken selv men i udførelsen af den, – altså spilleteknik. Som dog også rummer et moment af åndelighed, der kan være vanskeligt at præcisere, – at traktere sit instrument *mit Kunst* er ikke blot at spille teknisk dygtigt, virtuost men også at spille udtryksfuldt, rigtigt i forhold til musikkens karakter¹⁸. Det er dog hovedsagelig en teknisk kategori.

For det andet møder vi begrebet *der Geschmack*. Smagen var som bekendt et centralt begreb i det 18. århundredes kunstdiskussionen men også et uhyre diffust begreb. Om smagen kan man ikke disputere. Men man kunne disputere om, hvad smagsdommen overhovedet var, og der blev disputeret herom i hele det 18. århundrede, uden at man dog nåede nogen afklaring, før Kant i *Kritik der Urteilskraft* gennemførte sin rensning og formalisering af begrebet. Det er derfor ikke underligt, at Niebuhrs brug af smagsbegrebet er tvetydig. I det anførte citat taler han om europæernes smag, som de fremmede melodier er mere eller mindre i overensstemmelse med. Denne brug af smagsbegrebet minder om den, vi møder i værker komponeret 'efter italiensk smag' eller 'fransk smag' eller – for at anføre et kuriøst 'dansk' eksempel – *Composee Dans le Gout asiatique*, som

der står på et manuskript i Det Kongelige Bibliotek til en symfoni af spasma-geren og komponisten Simoni Dall Croubelis¹⁹. Smag har, brugt på denne måde, mest betydning af nationalt/geografisk særpræg, maner, stil. I denne forbindelse er smagen ikke en sans eller kategori, som det lyttende subjekt bruger til at fælde en æstetisk dom. Den er en objektiv kvalitet ved melodierne. Man kan parafrasere citatet således, at Niebuhr fandt mere behag i bulgarsk sækkepibemusik end i arabisk, enten fordi bulgarerne var bedre til at spille, eller fordi deres melodier mere lignede en stil, han kendte. Han foretager altså både en teknisk vurdering og en æstetisk; og han ved ikke, hvilken af dem, der gør udslaget, fordi begreberne er uklare og går over i hinanden.

Om nogle danserinder, som de rejsende havde engageret for at fordrive tiden, hedder det: *Und ob wir gleich im Anfange kein großes Vergnügen hatten diese Art Schauspiele zu sehen, weil beides die Instrumental und Vocalmusik sehr schlecht ist, und die Weiber allerhand, für ein ehrbares Auge unanständige Stellungen machten; ob wir sie alle häßlich fanden, weil ihre gelb gefärbte Hände und blutrote Nägel, die schwarzen oder blauen Zierathen im Gesicht, auf den Armen und der Brust, die großen Ringe um die Füße, in den Ohren und in der Nase, die viele Pommade in ihren Haaren die man weit riechen konnte u.s.w. gar nicht nach unserem Geschmack waren, und fast keine einzige unter ihnen eine angenehme Stimme hatte...* (s. 183f) Også dette citat rummer to slags vurderinger: en teknisk, der kort og kontant finder musikken slet, altså dårligt lavet/udført; og en æstetisk, der finder kvinderne hæslige!

Danserindernes fysiske fremtoning beredte de europæiske tilskuere et umiddelbart sansemæssigt ubehag i en grad, så det i teksten har holdt sig frisk i 200 år. Klædedragt og kvindeskønhed hører til smagsdommens mest basale genstands-område, og her udfolder den sig rent. Den æstetiske dom *ob wir sie alle häßlich fanden, weil ...*, er nok begrundet, men kun i en række mindre smagsdomme (over tøj, negle, hår og lugt etc.), fældet umiddelbart på grundlag af sanseindtryk, og ikke i tekniske refleksioner. Således skulle smagsdommen også ideelt set anvendes på højere materier som kunst og musik, men over for musikken har den aldrig rigtig fungeret. På Niebuhrs tid var musikæstetikken – i den udstrækning den overhovedet eksisterede – en regelæstetik. Skøn og smagfuld musik var musik, der rettede sig efter gældende regler for komposition²⁰. Derfor var Niebuhr, som vi skal se, ikke i stand til at fælde en ren smagsdom over arabisk musik, men måtte inddrage en teknisk vurdering.

Udover at finde danserinderne hæslige fandt europæerne deres dansen som sådan uanstændig. Niebuhr sætter ikke denne bedømmelse i forbindelse med smagen, men han lægger dog vægt på det sansemæssige: det var det ærbare øje, der tog anstød og umiddelbart fældede den moralske dom. Set i sammenhæng med de øvrige domme over sanseindtryk virker dette også som en smagsdom, men på et højere niveau. Smagen er her en almen, objektiv instans, nemlig den gode smag, som er en både æstetisk og moralsk kategori.

Europæerne trodsede dog ubehag og fare og fortsatte med nyfigent at betragte danserinderne. Og til sidst syntes de alligevel *weil wir nichts besseres hörten*

und sahen, daß die eine oder die andere sehr hübsch sänge, ja daß sie sogar schön wäre, und zuletzt hörten und sahen wir sie eben so gerne wie in Europa die besten Sänger und Tänzerinnen. (s. 184) Man kan vænne sig til alt. Smagen er ikke absolut og bestandig men relativ og foranderlig. Skønhed er i øjet, der ser, men den er betinget af omgivelserne. Jens Kraft skriver under overskriften *Deres besynderlige Tanke om Skønhed: Imidlertid ser man af intet bedre end af de Vildes Historie, hvor meget af det vi kalde skjønt, ei alene uden for Menne-sket, men endog i dets egen Skabning beroer på Vane og Indbildning...*²¹ Smagen er i sidste instans – både for Niebuhr og Kraft – noget historisk og samfundsmæssigt formidlet, selv om i hvert fald Niebuhr næppe har tænkt det bevidst.

Wenn verschiedene Instrumente zusammen gespielt werden, und noch darzu gesungen wird, so hört man von allen fast dieselbe Melodie, wenn nicht etwa einer einen beständigen Baß, nemlich durchgehends denselben Ton darzu singt oder spielt. Und so wie dies eben nicht nach unserm Geschmack ist, so können sie auch nicht viel schönes in der Musik der Europäer finden. (s. 176, forfs. udhævning).

I denne mere almene bedømmelse af arabisk musik kombinerer Niebuhr atter teknisk vurdering – her ikke som dom men som beskrivelse/analyse – og smagsdom. Men i modsætning til bedømmelsen af sækkepibemusikken, hvor teknik og smag stod adskilt, tjener den tekniske vurdering her som begrundelse for smagsdommen. Det, der ikke er efter vor smag, og som man derfor ikke kan finde meget skønt ved, er, at den arabiske musik *kun* er heterofon, ikke polyfon, at den kort sagt ikke er så teknisk højtudviklet som den europæiske. Her er ingen indføling eller forsøg på begribelse af sagen på dens egne præmisser. Den tekniske vurdering er ingen immanent kritik, den er absolut og går efter en skala, der gælder såvel hjemme som i Østerled.

Det viser sig også i Niebuhrs betragtninger over arabernes ukyndighed i nodeskrift: *Weder in Egypten, Arabien noch Indien habe ich bemerken können daß man verstanden hätte eine Melodie zu Papier zu bringen ... ich (habe) doch keinen ... antrefen können der die Noten nur gekannt hätte.* (s. 175) Dette ser han som et eksempel på, at den arabiske musik ikke er så højt udviklet som den europæiske. Han overvejer ikke, om den vesterlandske notation ville være egnet til at gengive den heterofone, mere eller mindre improviserede arabiske musik, eller om dette overhovedet ville have noget formål. Nodeskriften er et sindbillede på den vesterlandske musiks høje grad af rationalisering, teknificering og naturbeherskelse. En musikkultur, der ikke frembyder disse træk i samme grad, gælder for Niebuhr som deficient, underudviklet. Hvor det gælder kvinder, kan han sagtens skifte mening og finde ildelugtende, uanstændige zigeunere smukke, – dem bedømmer han æstetisk, han fælder en ren smagsdom, og smagen, ved han, er foranderlig – noget historisk, samfundsmæssigt. Teknik og rationalitet derimod er absolutte – nærmest gudgivne – størrelser, som der ikke kan rokkes ved. Og da han ved bedømmelsen af musikken af de ovennævnte grunde ikke kan undlade at anlægge den tekniske synsvinkel, kan han ikke nå til en immanent vurdering af arabisk musik. Heri ligger Niebuhrs styrke og begrænsning

som antropolog og musiketnolog: at han fordomsfrit og frejdigt kan anerkende smagsforskellene mellem København og Kairo men ikke fraværet af vesterlandsk rationalitet.

Når dette er sagt, skal det også fremhæves, at Niebuhr i sine vurderinger dog er væsentlig mere nuanceret end araberne, der, som han anfører, heller ikke finder meget skønt ved europæisk musik. *Zu Káhira hatten wir ein Concert, in welchem einige Kaufleute, einige Mönche, Herr Baurenfeind und ich spielten. Als wir vergnügt nach Hause giengen, und glaubten für diese Gegend sehr wohl gespielt zu haben, trafen wir auf der Straße und im Dunkeln einen Egypter an, der ein Lied sang, und einen andern, der auf der Flöte dazu bließ. Dieß gefiel einem unserer Bedienten aus Sennâr so wohl, daß er ausrief: Bey Gott das ist schön, Gott segne euch. Wir verwunderten uns hierüber gar sehr, und fragten ihn wie ihm unser Concert gefallen hätte? Eure Musik ist ein wildes und unangenehmes Geschrey, sagte er, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann. Herr Baurenfeind und ich spielten sonst noch einigemal in Gegenwart vornehmer Araber die uns besuchten. Und obgleich diese nicht so gerade heraus tadelten, so glaubten sie doch daß ihre Musik weit männlicher, und dabei schöner wäre als die unsrige.* (s. 176) Nu har araberne måske ikke fået det bedste indtryk af europæisk musik ved at høre to amatørviolinister spille duetter langt fra hjemmet. Men forskellen mellem deres vurderinger og Niebuhrs er slående. Selv om Niebuhr ikke kan betragte den arabiske musik som kunst eller finde den skøn (hvor meget eller lidt af det skønnes metafysik, der nu ligger i hans brug af dette ord), så kan han dog alligevel finde fornøjelse ved den, uagtet den ikke lever op til hans tekniske normer. Araberne derimod er enten ureflekteret afvisende og fordømmende som tjeneren, eller argumenterer som de mere dannede købmænd i sagfremmede kategorier som 'mandig musik'. De har tydeligvis endnu mindre begreb til at forstå en fremmed musikkultur end europæerne.

At forståelseskløften stikker dybere end det rent æstetiske, viser følgende fornøjelige historie fra et senere afsnit af Niebuhrs bog.

Da wir zu Loheia sehr wohl waren, so suchten Herr Baurenfeind und ich unsere Violinen hervor, und spielten des Abends einige Duetten. Unsere Nachbarn, und viele Leute, die unsere Musik im Vorbeygehen auf der Straße hörten, glaubten, dass wir Musikanten seyn müßten. Ein alter reicher Kaufmann, dem dieses gesagt worden, ließ uns bitten, daß wir mit unseren Violinen nach seinem Hause kommen möchten, allein dazu hatten wir nicht Lust, vornemlich da wir wußten, daß diejenigen, welche sich auf die Musik legen, bey den Arabern nicht sehr geachtet werden. Der Kaufmann, welcher vor Alter kaum mehr gehen konnte, aber doch gerne Europäer sehen, und ihre Musik hören wollte, ließ sich auf seinen Esel setzen, von zwey Bedienten halten, und kam zu uns. Er war sehr höflich ... Nach einigen anderen Unterredungen fiel das Gespräch auf die Musik, und er bezeugte ein Begierde unsere musikalische Instrumente zu sehen und zu hören. Wir spielten einige ernsthafte Stücke. Diese gefallen den Morgenländern noch am besten, obgleich sie überhaupt keinen Geschmack an unserer Musik

finden. Der Alte war sehr vergnügt, und wollte beym Weggehen einem jeden von uns beyden einen halben Speciesthalter schenken ... Er glaubte, daß keiner sich die Mühe geben würde spielen zu lernen, wenn er nicht dächte Geld damit zu verdienen, auch meynte er daß wir wohl eine Unterstützung nöthig haben könnten. (s. 302)

Hvad denne ærværdige, gamle købmand egentlig mente om den musik, han fik at høre, får vi intet at vide om, selv om Niebuhr endnu en gang understreger, at araberne ikke bryder sig om europæisk musik. At købmanden gik fornøjet derfra, skyldtes vel mest, at hans nysgerrighed var blevet tilfredsstillet. Men han misforstod i hvert fald hele situationen: Han tog de to europæere for professionelle musikere, hvilket efter både arabisk og europæisk synsvinkel grænser til en fornærmelse. Niebuhr gør flere steder opmærksom på musikeres lave sociale status i Arabien, men heller ikke i Europa indtog musikere – med få markante undtagelser – nogen særlig fremtrædende plads på den sociale rangstige. At de spillende var to dannede mænd, der spillede for deres egen fornøjelses skyld, kunne købmanden ikke vide, – ideen om en musik, der var frigjort fra enhver (åbenlys) social og samfundsmæssig funktion var ham åbenbart fremmed. Han greb derfor den mest nærliggende forklaring, nemlig at de herrer spillede for at tjene til føden. Vi står selv noget undrende over for, at Niebuhr og Baurenfeind havde fundet plads til deres violiner i udstyret til den farefulde ekspedition. Det forekommer både besværligt og unyttigt at slæbe rundt på et par violiner så langt hjemmefra. Men det er langt fra enestående. Der er talrige eksempler på opdagelsesrejsende, der medførte musikinstrumenter til underholdning og opbyggelse i det fremmede²². Det antyder, at musikudøvelse var en integreret del af det borgerlige dagligliv i et omfang, som vi kun vanskeligt kan forestille os i dag. Hvad end den gamle købmand forstod af europæisk musik, kan det derfor ikke undre, at han ikke forstod dens sociale funktion som borgerlig husmusik.

Det er påfaldende, at Niebuhr bruger næsten lige så megen plads til at beskrive arabernes reaktioner på europæisk kultur som til sine egne reaktioner på arabisk. Og det er interessant, at han har valgt anekdotens form til sin fremstilling. Man kan næppe kalde Niebuhr en stor skribent, men man mærker tydeligt, at der her er pudset om formen og det sproglige udtryk. Muligvis har han fundet disse episoder så bemærkelsesværdige, at han har gengivet dem mundtligt mange gange, før de blev fikseret på skrift. Men vigtigere er det, at Niebuhr her skriver sig ind i en litterær tradition. I det 18. århundrede fandtes en yndet litterær genre, hvor en forfatter lod opdigtede personer fra – eksisterende eller opdigtede – eksotiske lande komme til Europa, hvor de frejdigt fremførte den kritik, som forfatteren næppe vovede at fremføre i eget navn. I Montesquieus *Lettres persanes* fra 1721 kommer to persere – Usbek og Rica – til Paris, hvis sæder de sammenligner med deres egne, som de til overflod får beskrevet i breve hjemmefra. Sammenligningen falder kun sjældent ud til parisernes fordel. Det læsende publikum synes at have fundet stor og nærmest masochistisk fornøjelse ved at høre 'barbarerne' nedgøre den europæiske civilisation, for eksemplerne på denne type bog er legio. Niebuhr har således haft litterært forbillede for at fabulere lidt på

dette punkt, mens det omvendt har bidraget til interessen for hans bog, at den eksotiske kritik her angiveligt var autentisk.

Under alle omstændigheder har det været Niebuhr magtpåliggende som modvægt til sine egne nok så negative beskrivelser af arabiske sæder at anføre, at araberne sandelig også forholdt sig stærkt kritisk til europæisk kultur. Herved får han fremhævet sin erkendelse af, at hans opfattelse af den arabiske kultur er relativ, og han får givet det indtryk, at han deler sol og vind lige. Men han får samtidig demonstreret, at hans kritik er væsentlig bedre funderet. Det understreges af hans beskrivelse af nogle ægyptiske skyggespil: *Ich habe bey diesen nicht gerne gegenwärtig seyn wollen, weil die Kleidung und die Sitten der Europäer daselbst auf das lächerlichste vorgestellt werden*²³. (s. 188): Hvor den oplyste europæer argumenterer videnskabeligt, fornuftigt, gør araberne bare nar. Her har den europæiske civilisation alligevel sit fortrin frem for den arabiske. Dette er uomtvisteligt korrekt, men samtidig et stykke kulturimperialisme i anden potens, der hurtigt kan blive til økonomisk imperialisme, når denne tankegang overføres til andre samfundsområder end musik og skyggespil. Oplysning er autoritær, – også hos den beskedne og retskafne hr. Niebuhr.

Man kunne måske have ventet, at Niebuhr havde henført den arabiske musiks lavere udviklingstrin til, at araberne af natur var dårligere musikere, at deres kulturelle underlegenhed i den sidste ende var racemæssigt betinget. Men det mener han ikke. *Für einen angesehenen Türken und Araber wird es unanständig gehalten die Musik zu verstehen und zu Tanzen. Weil also die vornehmen Morgenländer selbst keine grosse Kenner der Tonkunst sind, und diejenigen, welche sich darauf legen nicht so gut bezahlt werden wie bey uns, so wird man sich gar nicht wundern, daß diese Kunst hier nicht so hoch gestiegen ist wie in Europa*. (s. 175) Musikkens udvikling er altså betinget af, om den nyder fremme hos magthaverne. Det gør den ikke i den arabiske kultur, siger Niebuhr, der kom fra et Europa, hvor kejsere og konger uden blusel spillede på fløjte og komponerede og dansede ballet! Derfor findes der heller ikke de nødvendige åndelige og økonomiske rammer for en højt udviklet musik. For Niebuhr er det musikkens samfundsmæssige stilling, der er afgørende for dens tekniske og æstetiske stade. Uanset hvor rigtig Nieburs sociologiske konstatering er – helt forkert er den næppe på dette tidspunkt af arabisk musikhistorie – så er det centrale, at han opfatter musikken og kulturen som noget historisk og samfundsmæssigt produceret. Det er denne indsigt, der sætter ham i stand til overhovedet at forstå noget som helst af den fremmede kultur.

Slutning

Der er her ikke søgt at lave nogen grundig vurdering af værdien af Niebuhrs realoplysninger om arabisk musik. Det er klart, at hans beskrivelser af instrumenter har betydning som kilde til at fastslå udbredelsen af navne og former på arabiske musikinstrumenter i sidste halvdel af 1700-tallet. Et leksikon som *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* henviser da også flere gange til

Niebuhr. Men under alle omstændigheder giver hans tekst et interessant og væsentligt indblik i datidens bevidsthed. For Niebuhr er både typisk og utypisk. Typisk fordi han som kulturskribent er amatør. Han har ikke tilegnet sig tidens musikalske, æstetiske og antropologiske forestillinger og begreber gennem et videnskabeligt studium, men ved almen dannelse, og hans brug af disse begreber må derfor antages at afspejle deres gængse, dagligdags betydning. Men samtidig er alt, hvad han gør, i fuld overensstemmelse med tidens mest fremskredne videnskab. Dette er mindre typisk, og utypisk er han i hvert fald, fordi han tænker så fordomsfrit med sine begreber. Det er yderst sjældent, han forfalder til unuancerede generaliseringer²⁴, og da som regel kun hvor det drejer sig om ting, han ikke selv har oplevet. Hans egne oplevelser er grundigt og sagligt reflekteret og fremlægges både nøgternt og engageret.

Hans ofte fremhævede fordomsfrihed skal til sidst understreges med to citater. Den lærde verden i det oplyste Europa havde nok bevæget sig langt væk fra ånden i følgende:

Es hat Mahometh zur fortplanzung seines Tyrannischen Regiments/Teuffelischen Sect unn groben unmenschlichen Barbarey nicht alleine die freyen Künste so zur freundlichkeit/sondern auch alles was zur frölichkeit dienlich/alß Wein unnd Säußenspiel in seinem gantzen Lande verboten/unnd an deren stadt eine Teuffels Glocke und Rumpelfaß mit einer schnarrenden und kikakenden Schalmeyen verordnet/welche annoch bey den Türcken in hohen Wert unnd so wol auff Hochzeiten unnd Frewdenfesten/als im Kriege gebrauchet werden ... Dies Lumpen-Music wird noch heutiges Tages bey den Türcken in hohem Wert geachtet unsere aber dagegen zum eussersten verachtet. (Prætorius: Syntagma Musicum, II De Organographica, Fortalen, Wolfenbüttel 1619).

Men endnu i 1788 kunne den unge Hegel som sidste prøve i gymnasiet komme til at holde et foredrag med titlen: *Der verkümmerte Zustand der Künste und Wissenschaften unter den Türken*.

I et samfund, der kan stille den slags indoktrinerende opgaver til skoleelever, synes Niebuhrs syn på den arabiske musik med alle de anførte indskrænkninger at være et under af objektivitet. Snarere end typisk tør vi kalde ham eksemplarisk for tiden: sådan er den europæiske oplysning, når den er god. Hans begrænsninger er den oplyste fornufts begrænsninger: hypostaseringen af fornuft og udvikling, der i den sidste ende forhindrer ham i at nå en immanent forståelse af nogle fænomener, der unddrager sig en fornufts- og udviklingsbetragtning. Men han gjorde, hvad han kunne med de begreber, han havde. Han hørte efter, han tænkte efter, og han overlevede det.

Appendiks A

Uddrag af den danske adelsmand Henrik Rantzaus (1599-1674) rejseberetning fra en større dannelsesrejse i 1623, som dels førte ham rundt i Europa og dels til Mellemøsten. Han beretter mest om topografi, befolkningernes klædedragt og skikke og forskellige handels- og militærforhold. Bemærkninger om musik forekommer næsten ikke. De anførte citater er dog interessante for så vidt, som den måde, han beskriver de islamiske præster med deres stadige Hu!Hu!Hu!, i hvert fald senere blev en næsten uundgåelig kliche i rejseberetninger fra den islamiske verden.

Heinrich Rantzau
Denckwürdige Reisebeschreibung/
nach
Jerusalem/Cairo in Ægypten
und Constantinopel

Hamburg 1704

worinnen

Die remarquabelsten Begebenheiten / die curieusesten Sachen / und was Er an bemeldten Oertern sonderbahres bemercket/ gantz eigentlich fürgestellt werden.

Reise von Venedig in Cypern

s. 13 *Der Griechen Tantzte*

Wie wir nun zu Lande fuhren / sahen wir / weiln es fast Nacht war / vor der Stadt der Griechen Tantzte / da auff unterschiedenen Plätzen vornehme Frauen und Männer zusammen kommen waren / und allda in die Runde mit sonderlichen Ceremonien auff ihre Weise tanzten.

Von Cypern

s. 29 *Griechen Gebräuchen in ihren Kirchen*

... Sonnstn mag in ihren Kirchen / von dem gemeinen Volck hier singen / wer da wil und kan / und wird es sonderlich an diesem Orte den Laicis zugelassen. ...

Von Jerusalem

s. 46 *Wie die Griechen und andre Religionen ihre Processionen um das heilige Grab gehalten.*

Auf unseren Oster-Tage war der anderen Religionen (die alle dem alten Calender folgen) ihr Palmtag / derowegen / nachdem die Catholischen ihren Gottesdienst verrichtet hatten / begunten die Griechen ihre Procession rund um Christi Grab / und darnach die Armenier und Socinianer und Goffti, alle zugleich anzufangen; Sie trugen viele Fähnlein / darauff das Leyden Christi abgemahlet war / item viele Creutze von Silber und grosse Bücher / hatten eine seltsame Music von kleinen Schellen / schlugen allezeit dünne Platen von Messing zusammen / und sangen noch dazu. Das Volck schrye hinter ihnen her mit voller Stimme: Ich glaube es war Hosianna in der Höhe. ...

Eigentliche Beschreibung von Constantinopel

s. 105 *Wie der Cigala Bassa in Krieg gezogen*

Wir haben des Cigala Bassa Abzug auch gesehen / da er als General in Asien wider den Abassa Bassa d'Æsziruim mit 20000. Mann aus Constantinopel gesand ward / und marchierten vorher viele Janitzaren und Spahi mit Tieger-Häuten bedeckt / darnach seine Leib-Rosse und Hoff- Gesind / samt andern vielen vornehmen Herren und Kriegs-Officirern. Sie trugen auch viele Kriegs-Instrumenta so sehr gross von Holtz gemacht waren / und musicierten dabey. Hierauß folgten die Pfaffen die vor den General beteten / und Glück wider seine Feinde wünschten / und schrien ihrer etlicher mit grossen Ungestüm nicht anders als Hu! welches mehr einer Hunde als Menschen-Stimme gleich war. ...

s. 108 *Wie es bey seiner (Sultan Amurath) Crönung hergegangen / und wie er seinen Einzug gehalten.*

... Hierauf folgten ... Die Priester/so da sangen/und Soffeler genannt werden. Sie hatten recht närrische Gebärden / gingen unterweilen rückwärts und schryen ohne Aufhören Hu! Hu! Hu! ...

Appendiks B

Uddrag af Jens Krafts antropologisk skrift

**Kort Fortælning
af de vilde Folks fornemste Indretninger,
Skikke og Meninger
til Oplysning af det menneskeliges Oprindelse
og Fremgang i Almindelighed**

**ved Jens Kraft
Sorøe 1760**

Fortale

(s.2)

Hensigten med dette Arbeide, som jeg herved haver den Ære at meddele det Almindelige, er til deels at gjøre mine Læsere bedre bekendt med den anseelige Deel af Mennesker, som man sædvanlig under det Navn af Vilde langt fra ikke forestiller sig, som man bør: Til deels og at oplyse Historien af Mennesket i Almindelighed, for saa vidt som Fortællingerne om de vilde Folk dertil give Anledning.

...

(s.3ff)

...Efter at have ... beset Mennesket i dets ufuldkomneste Tilstand oplyses videre ... , hvorledes ... de menneskelige Indretninger og Meninger maatte begynde snarere saa end anderledes. ... I alt dette haver jeg alene søgt at forklare Mennesket af Mennesket selv. ...

Menneskets Historie (*synes*) paa ingen anden Maade bedre at kunde oplyses, end naar man i den gaar frem i selv samme Orden, som ellers i Natur-Lærdommen, nemlig, ved at forklare Tingene af det, som forekommer i dem selv, og ved at lægge de dem angaaende Erfaringer til Grund, som i de sædvanlige Tilfælde forekomme, men endog de, som under de meest rare og ubekiendte Omstændigheder hielpe til at se ind i det ellers skiulte i deres Natur. Men dersom denne Vei end er den nærmeste og beste, er den dog i Menneskets Historie paa de fleste Stæder ubaned.

Til at bane den fremdeles er de Vildes Historie et af de virkelig store Midler, men ikke uden et. For at følge det Menneskelige Skrit for Skrit; for at vise det i sin hele Sammenhæng; for at forstaae, hvorledes samtlig dets Indretninger og selvgiorte Meninger stamme ned af dets Natur, passed paa de adskillige og som oftest i hinanden som Aarsag og Virkning grundede og udviklede Omstændigheder, udfordres ei alene en saa fuldkommen Kundskab af alle gamle og nye Fortællinger, som mueligt er at faae; men endog en ligesaa lykkelig, som fra alle forudfattede Domme frie Gisning, der, hvor Efterretningerne mangle. ...

2. Afdeling. Om de vilde Folks fornemste Skikke, borgerlige Indretninger og Leve-Maade, sammenlignede med den ældste Verden.

(s.198)

§ 50 *Deres besynderlige Tanke om Skønhed.*

Imidlertid ser man af intet bedre end af de Vildes Historie, hvor meget af det vi kalde skønt, ei alene uden for Mennesket, men endog i dets egen Skabning beroer paa Vane og Indbildning. ...

3. Afdeling. Om de Vildes Guds-Dyrkelse og fornemmeste Meninger, saa vel som disse sidstes almindelige Oprindelse i den hedenske Verden.

(s.314ff)

§ 31 – 32 *Musikens Begyndelse og Brug i Gudsdyrkelsen.*

§ 31

Neppe var Musiquen optænkt i Verden, før man ved den ligeledes tænkte at tiene og fornøje Guderne. Den ældste Verden, indtaget af Tonernes usædvanlige Virkning paa det menneskelige Sind, ansaae en Lyd, de ei begreb hvorfra kom, som Gudernes Arbeid, og som noget, hvilket derfor naturligvis var dem helligt. Musiquen er hos de Vilde som hos alle de gamle Folk, et af de store Midler, hvorved man venter at trekke Aanderne til sig og at forenes med Guderne. Deres Geistlige behænge sig derfor med en stor Deel klingende Ting, saa tit de Vilde gjøre deres Paakaldelser, og mumle derved adskillige ord, som de enten ikke selv forstaae, eller ei ville forklare for Europæerne. Man veed, at de gamle ansaae den Kunst at gjøre Vers for noget så høit, at den tit blev holden for en guddommelig Virkning i Sindet, som Guderne selv lode sig indtage af og Aanderne ikke kunne imodstaae. Levende og Døde, himmelske og jordiske Væsener fandt efter de ældste Tiders Tænkemaade i Musik og Poeternes Sang en ugemeen Forlystelse. Helvede selv og dets rasende Gudinder, som ellers aldrig lode sig røre af noget, kunde dog ei andet end aabne sig for og lade sig bevæge af den Lire, hvormed en Orpheus fik Skove, Træer og alt i Naturen til at dandse. Skal man slutte sig til de ældste Tiders Poesie af den, de Vilde endnu bruge, da haver den ikke været andet end en ligefrem Fortælling af hvad man tænkte, som blev sunget ud efter visse Toner, med en vis Melodie og efter en ordentlig Takt. Alt dette gjorde, at Meningen maatte fattes kortere, og dette sidste synes bedre hen i Tiden at have foraarsaget den tvungne Stil, som bestaar i Riim og ordentlige Vers. De Geistlige, som have været udsendte for at omvende de Vilde, siges meget tit alene ved at spille og at synge at have trukken en Deel af disse Folk til sig, og ved dette ene Middel at have overtalt dem til at forlade deres forrige vilde Levnet, for siden at begynde et ordentligere og at at leve udi Selskab: ventelig have de saale-

des vundne ikke gjort sig mindre fordeelagtige Tanker om vore Europæer, end Alderdommen om en Orpheus og en Apollo. Ellers kan jeg ikke undlade i anledning af dette at gjøre en dobbelt Anmærkning. Først, hvad der kan have givet anledning til de besynderlige og uforstaaelige Ord og Tanker, som de fleeste Folks Geistlige gjøre brug af ved deres hellige Forretninger, og især ved de formeente Hexerier. Aarsagen synes at ligge i den Forandring, som Sprogene ved Tidens Længde lide. De ældste Folk have brugt visse Ord ved deres Andagt, alene fordi de maatte bruge nogle; Eftertiden vedligeholdt dem af Høiagtelse for Alderdommen, uden siden efter en lang Tids Forløb, tillige at have erindret sig deres Bemærkelse, fordi det hele Sprog imidlertid havde forandret sig. Man veed, hvad urimelig høiagtelse Folk sædvanlig haver for, hvad de ei forstaa; jo mindre man indsaar Meningen af disse Talemaader, desto helligere holt man dem for at være, saa at, hvad det Etruskiske var for de gamle Romere, og hvad det Samscroutanske Tungemaal endnu er for Brahmanerne, synes ligeledes de Sprog at være hos de vilde Folk, som deres Geistlige alene bruge, og man derimod almindelig ei forstaaer.

§ 32

Det andet, som jeg i samme Anledning maa erindre, er, at et Musikalsk Instrument som de fleste vilde Folks Geistlige endnu bruge, og som man meget vel har iagttaget, ei er adskillig fra et Slags af de gamle Ægypters ældgamle Sistrum, synes at have været det ældste Instrument, man har vidst af at sige i Verden. Hos de fleste Folk er det intet andet end Skallen af en Frugt, en Melon for Exempel, eller et andet af samme Slags; i den udhulede Skal lægges Steen eller andre haarde Ting, som, naar Instrumentet rulles om i Haanden, ved at slaar imod Skallen, give en slags Lyd fra sig, snart i en Tone, snart i en anden, eftersom den invendige Kierne, om jeg saa skal sige, enten heftigere eller svagere slaar an paa Skallen til, og denne sidste i sig er meer eller mindre skikket til Zitringer, og ved dem igjen til at foraarsage en eller anden Lyd. Et simplere Instrument end denne Art af Rangle er neppe tænkelig. Efter den synes Trommerne, hule Træ-Stokke, Bukke-Horn, som nogle vilde Folk endnu bruge paa de gamle Tritones deres Maade, at have været de ældst bekiendte. Skønt nogle Vilde bruge andre sammensatte og for os ubekiendte Instrumenter, ere dog Ranglen og Trommen de, som især have beholdt en besynderlig Høiagtelse, ventelig, alene fordi de vare de ældste og de man i det Menneskelige fra først af havde kiendt. I Begyndelsen betiente man sig uden Tvil simpel hen af disse Ting, alene for at fornøie Guderne; Eftertiden, som altid med Ærbødighed seer tilbage paa Forfædrene, og troer en ubekiendt Alderdom ærværdigere og meer oplyst end den virkelig var, holdt for, den havde haft større og bedre Grund til sine Skikke, end den man vidste: saa disse Ting ei bleve meer anseete, som de der tiende til simpel Fornøielse, men man meente, at de havde virkelig den Aand i dem selv, som Forfædrene tilbade. Brasilianerne tage endnu, den Dag i Dag er, Ranglen paa denne Fod, og bekymre sig aldeles ikke om andre hellige Væsener end om den alene.

Litteratur

Primærlitteratur

Carsten Niebuhr: *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* bd. 1 og 2 København 1774 og 1778, bd. 3 Hamburg 1837. Nyoptryk Graz 1968

Dansk oversættelse (forkortet) i *Samling af de bedste og nyeste Reisebeskrivelser* bd. 11, ed. Brorson, København 1794

Jens Kraft: *Kort Fortællning af de vilde Folks fornemste Indretninger, Skikke og Meninger*, Sorø 1760

Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, Geneve 1767

Sekundærlitteratur

Ove Christensen: *Jens Kraft 1720 – 1765*, udgivet af Dansk Historisk Håndbogsforlag 1988

Cochiara: *The History of Folklore in Europe*, engelsk oversættelse Philadelphia 1981

Peter Gradenwitz: *Musik zwischen Orient und Occident*, Wilhelmshaven 1977

Thorkild Hansen: *Det lykkelige Arabien*, København 1962

Frank Harrison: *Time, Place and music, an anthology of ethnomusicological observation c. 1550 to c. 1800*, Amsterdam 1973

Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen: *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976

Carl Henrik Koch: *Den europæiske filosofis historie fra reformationen til oplysningstiden*, København 1983

Carl Henrik Koch: *Jens Kraft – Et kapitel af den danske filosofis historie i det 18. århundrede*, i *Filosofiske Studier* bd. 1, udgivet af Filosofisk Institut ved Københavns Universitet 1978

A.R. Oliver: *The Encyclopaedists as Critics of Music*, New York 1947

Stig T. Rasmussen, ed. : *Den Arabiske Rejse 1761-1767, En dansk ekspedition set i videnskabshistorisk perspektiv*, København 1990

Noter

- 1 Et eksempel er, at Kant allerede i 1775 i sit antropologiske skrift *Von den verschiedenen Rassen der Menschen* (Königsberg 1775) henviser til Niebuhrs observationer.
- 2 Bd. 1 København 1774; bd. 2 København 1778; bd. 3 Hamburg 1837.
- 3 *Samling af de bedste og nyeste Reisebeskrivelser* bd. XI, København 1794.
- 4 Man kan blot sammenligne med de i Appendiks A citerede uddrag af Henrik Rantzaus *Denckwürdige Reisebeschreibung nach Jerusalem, Cairo in Ägypten und Constantinopel*, Hamburg 1704.
- 5 Denne ide findes klart udtrykt i Montesquieus *De l'esprit de lois* fra 1748, et af antropologiens grundlæggende skrifter: ... *laws, customs, and maxims, even apparently unimportant ones such as their mode of dress, are the same today in the Orient as they were a thousand years ago*. Citeret efter Cochiaras: *The History of Folklore in Europe*, engelsk oversættelse Philadelphia 1981, s. 82.
- 6 Herunder musikken, der behandles i to paragraffer om *Musikkens Begyndelse og Brug i Gudstienesten*. Disse paragraffer er gengivet i Appendiks B.
- 7 Carl Dahlhaus beskriver den historieforståelse, som kendskabet til fremmede kulturer førte til i det 18. århundrede, således: *Indem man die Stützenden Voraussetzungen des eigenen religiösen, moralischen und ästhetischen Daseins in ihrer Geschichtlichkeit – und das heißt: in ihrer Begrenztheit und Veränderlichkeit – erkennt, erhebt man sich über die Partikularität, in der ein vorhistorisch-traditionalistisches Bewußtsein aus Mangel an Reflexion befangen ist, und erreicht eine Stufe, die Herder emphatisch die der „Menschheit“ in einem qualitativen – nicht bloß numerischen – Sinne nannte. ... Die Versenkung in die Andersheit des Fremden ist ... nicht Ziel, sondern Durchgang zu einer Rückkehr zu sich selbst, zu einem Selbst aber, das durch historische Erfahrung seiner Partikularität innegeworden ist und sie dadurch ... zur Universalität erhebt oder jedenfalls zu erheben trachtet. (Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, s. 94f).*
 Dette universelle aspekt er siden – med adskillelsen af historie, antropologi, etnologi og musiketnologi i enkelte fagvidenskaber – mere eller mindre forsvundet. Med udviklingen af de enkelte faglige teknikker og deres begrænsning til partikulære genstandsområder er også deres resultater blevet mere partikulære og mere positivistisk neutrale, mens lysten til at udsige noget mere universelt om disse resultater, og dermed til at lade dem få betydning for egen selvforståelse er blevet tilsvarende mindre. Uanset at en 'menneskehedens universalhistorie' er umulig – og ideologisk mere end tvivlsom – for en moderne humanvidenskabelig tankegang, så har dog 1800-tallets forståelse af musiketnologien som en redskabsdisciplin for en sådan sin værdi som kritisk pointe. Som redskabsdisciplin for den europæiske Oplysning havde musiketnologien en virksomheds- og forståelsesramme, som den let kan komme til at mangle som selvstændigt fag. I den standende diskussion om metoder og genstandsfelt i musiketnologien var det givende at besinde sig på dens historiske rødder, også fra længe før den blev til et universitetsfag.
- 8 *Kgl. instruks af 15.12.1760*, stk 10. Citeret efter *Den Arabiske Rejse*, ed. Stig T. Rasmussen, København 1990, s. 66.
- 9 *Instruksen*, stk. 6.

- 10 Instruksen, stk. 8.
- 11 *Reisebeschreibung nach Arabien...*, bd. 1, s. 168-190.
- 12 At spørgsmålet om særlige metoder for humanvidenskaberne var begyndt at trænge sig på, fremgår dog af den noget diffuse pennefejde mellem Kraft og Sorø-kollegaen J.S. Sneedorff. Denne havde i et tidsskrift kritiseret anvendelsen af den matematiske eller deduktive metode i „de skønne Videnskaber“, hvad Kraft af forskellige grunde tog ham ilde op. Se Ove Cristensen: *Jens Kraft*, Dansk Historisk Håndbogsforlag 1988, s. 46f.
- 13 Prætorius begrundet inddragelsen af de fremmede instrumenter således: *So hab ich auch der Ausländischen/Barbarischen und Bewrischen Instrumenten/so zum theil in der Muscaw/Türckey und Arabien/zum theil in India und America gebraucht werden/ Abconterfeyung hinzusetzen wollen/damit sie uns Teutschen/zwar nicht zum Gebrauch/besondern zur wissenschaftt auch bekannt sein müchten.*
Syntagma Musicum II, De Organographica, Fortalen, Wolfenbüttel 1619.
- 14 Se gengivelsen af Niebuhrs tegninger s. 52-53.
- 15 Se Appendiks B § 32.
- 16 *Die Melodien der Morgenländer sind alle ernsthaft und simpel. Sie verlangen von ihren Sängern sie sollen so deutlich singen, daß man jedes Wort verstehen kann.* (s. 176)
 Denne betoning af enkelhed og alvor i melodierne og tekstforståelighed i det sunge ligner de krav som Rousseau og senere Gluck stillede i deres operareformprogrammer.
- 17 Et mere praktisk eksempel på denne instinktive begriben er følgende: Efter at alle hans rejseledsagere var bukket under for diverse sygdomme, og han selv med nød og næppe var undsluppet Det Lykkelige Arabien og kommet til Indien, hvor han kun langsomt kom sig efter sin egen alvorlige sygdom, besluttede han, at han under sin hjemrejse over land gennem Iran/Irak ville anlægge fuldstændig mellemøstlig levevis, særlig hvad angik klæder og kost. Dels havde han konstateret, at han i arabisk klædedragt vakte mindre opmærksomhed, og at han derfor kunne få større fred til at gøre sine observationer, når han ikke prangede i europæiske gevandter; dels havde han overbevist sig om, at særlig forsøget på at spise på europæisk i det fremmede havde været med til at undergrave ekspeditionsdeltagernes sundhed. Hvis han ville overleve, måtte han spise og leve som landet bød. Således blev han af den pure fysiske nød – for at overleve – tvunget til at praktisere den indlevelse, der siden blev en central antropologisk kategori.
- 18 Jvf. følgende citat fra Leopold Mozarts Violinskole: *Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen, ist weithin künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft.* Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*, Das zwölfte Hauptstück § 3, 3. oplag Augsburg 1787, udgivet i facsimile af H-J. Moser, Leipzig 1956. (forfs. udhævnings). Bemærk sammenkædningen af kunst og fornuft!
- 19 Se Niels Krabbe: *Simoni Dall Croubelis – „Composituer ved Musiquen“ – København 1787.* i *Musik og Forskning* 3, København 1977. Denne symfoni og samme

komponists – i følge Krabbe meget lidt kinesiske – *Sinfonie Chinoise*, er pudsige men typiske eksempler på den interesse for eksotisk musik, der herskede i europæisk musikliv i 1700-tallet.

- 20 Johann Joseph Fux bestemte i *Gradus ad Parnassum* smagfuld musik som noget, der støtter sig til reglerne, som afholder sig fra gemene og udsvævende tanker, som indeholder det, der er udsøgt, ædelt og ophøjet, og som også er i stand til at fornøje musikkyndige. Fux: *Gradus ad parnassum*, 2. oplag i Lorenz Mizlers tyske oversættelse, Leipzig 1742, s. 179. Her citeret efter Tibor Kneif: *Traktat om den musikalske smag* i Musikæstetisk kompendium ved Arno Victor Nielsen, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 1981.

- 21 Kraft: *opus cit.* 2. Afdeling *Om de Vilde Folks fornemste Skikke, borgerlige Indretninger og Leve-Maade, sammenlignede med den ældste Verden* § 50, s. 198.

- 22 Jvf. Gradenwitz: *opus cit.* s. 248f.

- 23 Tilsvarende om dresserede aber: *Weil die lange morgenländische Kleidung sich nicht wohl für einen Affen schickt, da er die meiste Zeit auf allen vieren geht, so kleidet man in Egypten die zum Tanz abgerichtete Affen oftmals nach europäischer Art. Dies giebt dem gemeinen Mohammedaner Anlaß uns mit diesen Thieren zu vergleichen, vornemlich wenn er einen wohl geputzten Europäer mit bloßem Kopfe und einem horizontal hängenden Degen sieht, der ihm, so wie dem Affen der Schwanz, hinten zwischen den Kleidern heraussteckt.* (s. 189)

- 24 Et eksempel er dog afsnittet side 182, hvor han kritikløst gengiver, hvad en Tripolitaner, han har mødt i København(!), havde fået at vide af sin kone om, hvad der gik for sig blandt fornemme damer ved bryllupsfester i Tripolis: Damerne søger at overgå hinanden i kostbare klæder og dansefærdigheder, og kvinde er kvinde værst. Niebuhr undser sig ikke for på denne spinkle baggrund at erklære, at sådan går det for sig i det ganske Østerland.

Ligeledes fortæller han, hvad en unavngiven europæer havde oplevet hos en græsk bekendt i Konstantinopel: Grækerens kone havde skiftet tøj 5 gange på 2 timer. Og han konkluderer: *Dies heißt die Pracht recht übertreiben. Diejenigen Europäer welche sich beschweren, daß ihre Frauen zu viel auf Kleider verwenden, können sich also mindestens damit trösten, daß sie hierinn noch weit von den Morgenländern übertroffen werden.*

Disse refleksioner over beretninger på 2. og 3. hånd lever ikke op til Niebuhrs videnskabelige niveau. Til gengæld er de så typiske for et andet aspekt af samtidens interesse for det eksotiske: I det stadig mere kropsfjendske Europa blev de fremmede kulturer – og her naturligvis særlig de sagnomspundne tyrkiske haremmer – til et tankens fristed for alskens erotiske fantasier, næret af de mange oversættelser af 1001 nats Eventyr og en lang række europæiske efterligninger. Et hvert rygte om, hvad der gik for sig blandt kvinderne i det fremmede, blev modtaget begærligt, og det er åbenbart denne interesse, Niebuhr her må yde sin tribut.