

JENS BRINCKER, FINN GRAVESEN, CARSTEN E. HATTING, NIELS KRABBE OG KNUD KETTING (red.): Den europæiske musikkulturs historie. Gyldendals Musikhistorie bd. 1-3 samt bd. 4: Biografier ved MICHAEL BONNESEN, ESTRID ANKER OLSEN, IB SKOVGAARD OG TERESA WASKOWSKA m.fl. Kbh., Gyldendal, 1982-1984. 370, 368, 366 og 376 s. Ill. 240 kr. pr. bd. (værket sælges kun samlet).

På dansk har standardværket om den europæiske musiks historie længe været Povl Hamburgers: Musikens Historie, som i udgave efter udgave har været lærebog såvel som referenceværk for studerende, kendere og Liebhabere, der her har fået knap, men præcis og kompetent besked om genrer, om stil- og formudvikling vedføjet nødtørftige data om skiftende epokers komponister. I al sin kompendieagtige udformning en behandling slebet til efter forfatterens mangeårige undervisningsbrug af eget værk, men som læsestof betragtet unægtelig nærmest ulidelig kedsommelig. Den interesserede har til yderligere forlystelse været henvist til leksika og en række oversatte værker, sidstnævnte helt overvejende med vægten på det biografiske. Det er glædeligt, at man ved udsendelsen af det første store flerbindsværk på dansk om dette emne ikke har ladet sig nøje med en oversættelse af det første eller det bedste udenlandske forlæg, men fået fire lektorer ved Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, til at tage fat fra grunden, bistået af en kyndig redaktør. Med tre store bind om tiden fra middelalder til nu, og med et fjerde, efterhængt biografibind udarbejdet af yderligere et firemands forfatterkollegium er man veltilsynet med lige musikere, underholdende læsning. Derimod kan det foreliggende ikke karakteriseres som noget helstøbt værk. Vei egentlig heller ikke på sine egne præmisser.

Sigtet har været meget ambitiøst, programmatisk fremlagt i forordet, nemlig den europæiske musikkulturs historie forstået i dette begrebs videste betydning. Dette skulle udtrykkeligt skyldes ønsket om »i praksis at udmønte års teoretiske diskussioner om musikhistorie og musikkens placering i den samfundsmæssige totalitet« og har for de tre første binds udformning betydet, at man har villet anskue musikkulturen »som en del af en historisk proces, hvori musikken indgår i et samspil med politiske, sociale, økonomiske og ideologiske elementer«. Altså en »musikkens kultur- og socialhistorie snarere end dens stil- og personalhistorie«, hvad iøvrigt skulle have bevirket, at der i behandlingen kun undtagelsesvis er taget enkeltværker og enkelte komponister op til nærmere behandling – herom senere.

Med spænding griber man da det første bind for at erfare om musikken i middelaldersamfundet, og præsenteres til en begyndelse for en indled-

ning, hvis udtrykkelige læggen vægt på socialhistorien har givet anledning til sætninger som »Felttogene lagde normalt ikke beslag på al ridderens tid«, idet der nemlig også var overskud til slotte, spisning og musik. Det var således ikke Prins Valiant det hele, og ikke nok med det om vor riddersmand, for »modsat munken kunne han dyrke det andet køn, hvad der satte sig litterære spor« – man ængstes, men beroliges straks ved bemærkningen om, at »interessen for slægten afspejler sig i heraldikkens kunstfærdige leg med våbenmærker«. Den ufrivillige komik kunne være fjernet ved yderligere redaktionel sprogrøgt, men ville næppe have hjulpet på trangen til at perspektivere ud i det absurde, som når det om livet i middelalderens byer hedder, »at da man blandt andet af økonomiske grunde kun sjældent arbejdede ved kunstigt lys, blev den fattige del af befolkningen forskånet for den fysiske udmærkning, der blev almindelig senere under industrialiseringens gennembrud, og de mange hellig- og festdage har været rige på underholdning« – så derfor spillede musik, sang og dans en stor rolle!

Præcis den samme trang til at præsentere det »tankevækkende« fremfor det kontant oplysende finder man et karakteristisk eksempel på allerede i det følgende afsnits omtale af den enstemmige gregorianske sang og problemet om, hvordan den oprindelige rytmiske praksis egentlig kan have været. Det fastslås, at der har gjort sig tre synspunkter gældende, hvoraf dog kun refereres det ene, det officielt anerkendte katolske, som i nyeste tid svarer til praksis hos foregangsmændene, benediktinermunkene i Solemn-klostret. Og eftersom deres frie rytmik står såre langt fra metrisk bundet verdslig musik og danseviser, har vi her med Max Weber et udtryk for klostertilværelsens askese og dermed en adskillelse mellem legeme og sjæl samt en dansefjendtlighed og et eksempel på kropsfjendskhed, som også præger moderne tiders koncertgænger! Så er vi hurtigt helt fremme, men glemte i forbifarten ganske at få noget at vide om de to andre synspunkter – disse antydes blot i en billedtekst s. 34, men tages iøvrigt ikke op til diskussion. Og hvad værre er: i teksten mangler blot den mindste service med hensyn til at forklare, hvad der egentlig gemmer sig bag betegnelserne »Graduale Romanum« og »Antifonale Romanum«. Sagregistret hjælper ikke yderligere, ej heller tredie binds minileksikon over musikalske fagudtryk og da slet ikke de sidste siders opslag hentet fra Gyldendals Tibinds Leksikon, hvor man ellers oplyses om begreber som feudalisme, kapitalisme, liberalisme og merkantilisme. Gradualet og Antifonalet får klare sig på anden vis, når blot det ene fornødne er i orden.

Der er, som man ser, ingen tvivl om, hvilken total forklaringsramme, vor europæiske musiktradition skal indsættes i, men i glæden over at have

fundet de vises sten, lader forfatterne altså læserne noget i stikken. Og bestræbelserne på at kombinere sociale forhold og musikalsk udvikling forekommer iøvrigt ikke altid særligt overbevisende. På side 46 henvises til en tidligere omtale af »de musikalske følger af sociale modsætninger i miljøet omkring de store klostre, valfartskirker og bykatedraler«, men går man tilbage i teksten, får man blot en skildring af en samtidighed – der var en række kirkelige centre med katedral, hof, håndværk og marked, her var der sociale modsætninger, og her udvikledes kompositionsmusikken i årene mellem 1000 og 1200. Samtidigheden er uomtvistelig, »the historical setting« er nydelig, men hvori ligger egentlig forklaringen? Man kunne ligesåvel hævde, at »Mennesker mødes og sød Musik opstår i Hjertet« – såvel som andetsteds.

En tilsvarende mangel på egentlig forklaring møder man fra side 284, hvor det drejer sig om hvilke »samfundsmæssige forhold, der betinger, at instrumentalmusikken efterhånden helt løsriver sig fra vokalmusikken og bliver en selvstændig musikform«. Det 16. og 17. århundredes anvendelse af instrumenter skildres, som det også er bebudet, da i det følgende. Musikken placeres i sine forskellige milieusammenhænge, men der etableres ikke på noget tidspunkt nogen reel årsagsforbindelse mellem udviklingen i musik og milieu. Den sammensmeltning af elementer fra forskellige musikkulturer, som man en halv snes sider senere når frem til, er i realiteten blot en aflæsning af den musikalske udvikling, frembragt ganske uden inddragelse af den samfundsmæssige – her som andetsteds har omtalen af sociale forhold nærmest karakter af velment påheftet garniture.

Musik og samfund i gensidig relation dukker også i forbifarten op som rene postulater. Man kan f.eks. pege på betragtninger omkring instrumentalmusikkens udvikling herimod år 1700 – side 302 – hvor forfatterne fristes til at se ensemblevirtuositeten i Frankrig i forbindelse med enevælden, mens den indbyrdes konkurrence mellem hoffet, byer og teatre i Italien skulle have været opmuntrende for en mere solistisk udfoldelse. Parallellen svækkes desværre ved de følgende siders skildring af forholdene i Tyskland, hvor man lånte efter behag af de forskellige traditioner – ganske uanset samfundets indretning iøvrigt.

Hårdt trukket forekommer endvidere indplaceringen af 1500-tallets mestersangere, hvis bymæssige tilknytning naturligvis er uomtvistelig – side 328. På den ene side tildeles mestersangen en bidragende rolle ved »byborgerskabets dannelse«, på den anden side læser man få linier senere betragtninger om »den småborgerlige konservatisme, som kendetegner mestersangen«, der også kan »ses som et værn mod den dynamik, som præger tiden«. Så er man ærlig talt kommet noget i tvivl om udviklingens

gang, men det skyldes måske, at synspunkter hentet forskellige steder fra er søgt harmoniseret?

Kausalt knirk i klassekampen på detailplanet kan altså spores i en række tilfælde, men skal ikke yderligere kommenteres. De større linier fortjener ligefuldt en omtale, ikke mindst efter at man fra og med 1500 sættes »På vej mod en borgerlig musikkultur«.

En næsten 250 år lang overgangsperiode er noget af en mundfuld, som da også forsøgsvis, men ikke konsekvent søges delt i to bidder ved år 1630. Man kan godt forstå en afstandtagen fra gængs musikhistorisk periodisering, som med større eller mindre held har været overtaget fra andre kunstarters historie, men må tilslutte sig forfatterne, når de ved slutningen af første bind indrømmer uskarpheden i afgrænsningen af netop den borgerlige musikkultur. Betegnende er det også, at der – igen med Max Weber – kan føres mangt og meget i marken omkring det rationelle i fremkomsten af værkbegrebet, tempereret stemning, instrumentteknologi et cetera, men anmelderen må indrømme en vis stejlen overfor påstanden om, at overgangen til dur/mol-tonaliteten skulle være udtryk for den samme tendens mod Webersk rationalisering. At kirketonearter i nogensomhelst forstand skulle være mindre rationelle end senere tiders harmoniske tonalitet forekommer ikke indlysende. Og når det gælder denne kapitalismens modningsfase, hvor borgerskabets fremvækst so oder so skal tildeles så afgørende en rolle, da er og bliver det beklageligt, at de berømte nederlændere gjorde sig så umådeligt stærkt gældende på det musikalske område i 1500-tallet – tjenende kirker og fyrster – hvorimod Nederlandenes efterfølgende »store« århundrede med det borgerskab, som i ikke mindre grad havde en Max Webers bevågenhed, desværre ikke fremviser noget videre af interesse i musikalsk henseende.

Vanskelighederne bliver ikke mindre i næste bind, hvor den borgerlige offentlighed fra og med 1740 står i centrum – med skyldig tak til Jürgen Habermas. Igen er det rasende ærgerligt at det talrige borgerskab i England og Paris ikke kan siges at have siddet i første parket ved wienerklassikkens fremkomst, der jo, som betegnelsen viser, entydigt er lokaliseret til det mest feudalt prægede hjørne af Europa, hvad forfatterne da også indrømmer side 112. Dette hindrer ikke formuleringen to sider senere om »Sonateformens drama«, der bliver »den musikalske formulering af utopien i oplysningstidens politiske filosofi: efter at mennesket har befriet sig for det feudale herrevælde, vil det indrette sig efter det, som tjener helheden«. Efter anmelderens uforgribelige mening må det nu ligge lidt tungt med at tillægge de såre apolitiske komponister Haydn og Mozart så megen ubevidst filosofisk stillingtagen, al den stund de blot

komponerede løs i en sonateform, som historisk set først blev etiketteret af musikvidenskaben på grundlag af den lidt senere Beethovens værker. Og så vil man iøvrigt bemærke, at herfra og i det følgende trækkes de enkelte – og det vel at mærke de berømte og fremtrædende – komponister og deres værker så absolut frem i behandlingen til andet og mere end rollen som elementer i de større sammenhænge. Derimod er der ikke forsøg på f.eks. karakteristik af det typiske på givne tidspunkter. Det overleverede repertoire har faktisk styret fremstillingen, når det gælder den »store« europæiske tradition, hvortil så er heftet alt, hvad man kan finde på om underholdnings- og folkemusik. Endvidere bliver det klart, at akse komponist-publikum helt favoriseres. Fremkomsten af en ikke-komponerende musikerstand i fuld bredde er ikke behandlet, hvor interessant dette end måtte være i socialhistorisk forstand. Efter at have set udtrykket »borgerlig« brugt hyppigt og besværgende i tide og utide er det iøvrigt næsten en lise at nå frem til slutningen af 1800-tallet, hvor borgerskabets centrale rolle er så evident. At komponisterne da på mange måder teede sig mindre borgerligt end nogensinde får så være.

Skulle man på grundlag af det foregående have opelsket bange anelser med hensyn til bind 3 om tiden fra 1914 til i dag, kan man vente sig en glædelig overraskelse. I begyndelsen af bindet erkendes det – side 43 – at et helhedssyn er vanskeligt etablerbart og pluralismen så fremherskende, at den også er blevet bestemmende for bindets opbygning. Og man fornøjes da med en bred skildring af dette århundredes mange musikkulturer – veloplagt og ofte med førsteformuleringens friskhed. Faktisk det mest vellykkede af de tre bind. Det gør så mindre til sagen, at man skal døje med talrige løftede pegefingre over den skrækkelige kommercialisering, som ødelægger og forfladiger alt nyt og lettilgængeligt originalt, og man må også affinde sig med, at interessen for den store bredde har affødt visse skævheder. En Fred Astaire og en Frank Sinatra optræder i tekst og billeder – en lignende ære er ikke blevet en Pablo Casals eller en Arthur Rubinstein til del.

Det afsluttende fjerde binds biografier råder ikke bød på dette, og er vel i sig selv et udtryk for en sætten sig mellem to stole. For lidt og for meget, og i alt fald ikke med den læggen vægt på de biograferedes livsbetingelser, som annonceret i forordet. At de økonomiske forhold i Hindemiths barndomshjem var dårlige, mens Humperdinck efter familiens ønske en overgang studerede arkitektur er løsrevne oplysninger, der kun altfor meget minder om pladeomslagstekster eller speakerannonceringer i Danmarks Radio. Det kan ikke bruges til noget. Men billedmaterialet er storartet, ligefra Mendelssohns dagligstue til den bogstavelig talt udflippede Leoncavallo.

En samlet karakteristik af disse fire bind musikhistorie og de bagved liggende bestræbelser kan passende tage sit udgangspunkt i en lidt farlig sætning i det andet bind på den 267'nde side: »Langt de færreste intellektuelle var i slutningen af forrige århundrede klar over, hvilke mekanismer der bestemte over deres liv«. Nej, sådant er vel forbeholdt en langt mere indsigtfuld eftertid at udgrunde, og anmelderen tror sig ikke istand til noget endegyldigt bud på, hvad der ligger bag udarbejdelsen af så holdningsbetonet en musikkens kulturhistorie. Men det bør dog fremhæves, at forfatterkollegium såvel som redaktør som baggrund har en uddannelse, som i sin tid helt overvejende var centreret om de enkelte musikalske værker, deres opbygning og stil, hvortil blot krævedes biografiske oplysninger, der når det kom højt kunne føre frem til, at manden skrev i mol, fordi han var ked af det. Forståeligt er det derfor for det første, at man har reageret så voldsomt, selvom det er sket med en næsten kritikløs gengivelse af mere eller mindre halvfordøjede læsefrugter plukket alverdens steder – og under denne proces har man totalt opgivet enhver tanke om blot en delvis »musikhistoriens autonomi«, som dog vist kunne bringes frugtbart ind i mange kausale sammenhænge. Og for det andet har man så netop med forfatterens fortid in mente forklaringen på, at de tre første bind rummer utroligt mange sikre og værdifulde – af og til meget perspektivrige – udsagn om selve musikken. Paradoksalt, men en naturlig følge af, at optugtelsen ligegodt har vundet over de nyomvendtes tilbøjeligheder. Forfatterens store repertoirekendskab – to af dem er tillige anmeldere – såvel som deres mangeårige beskæftigelse med enkelte komponister og deres værker er således alligevel kommet læserne tilgode. Derimod melder flapteksterne intet om nogen primær forskningsindsats indenfor de ældre perioders musikkulturelle eller musiksociale forhold, og dette turde ellers nok have været en værdifuld erfaring at kunne trække på. Bare indenfor det danske område rummer eksempelvis de offentlige arkiver et righoldigt, aldrig udnyttet materiale, som folk med andet ærinde må lade ligge. Men det er selvfølgelig hårdt at skulle til at begynde forfra med snavsede arkivfingre efter »års teoretiske diskussioner om musikhistorie og musikkens placering i den samfundsmæssige totalitet«.

*Anders Monrad Møller*