

Nogen egentlig effekt på teater- og koncertlivet af italienernes virksomhed er ikke at spore. Deres betydning på længere sigt var imidlertid, at de indførte secco-recitativet i Danmark og introducerede Verdis operaer, der først langt senere vandt indpas på Det kgl. Teater.

Schepeletern foretager i bogens slutning en musik-politisk sammenligning mellem Heiberg og Carl Nielsen. Den første forhindrede ved sin magtposition og markante holdning den italienske operas naturlige placering i det datidige musikliv, mens den sidste blev et bolværk mod senromantiske komponister som Bruckner, Mahler, Strauss og Reger, og han konkluderer, at det danske musikliv derved har udviklet sig i spring og ikke kontinuerligt. I historisk perspektiv har disse kategoriske afvisninger af nyskabelser været med til at konservere provinsialismen i det danske

kunstliv. Adskillige paralleller kunne fremdrages fra malerkunstens område, og det danske teater har ligeledes måttet savne væsentlige perioder og genrer, der til stor skade er blevet stoppet ved "grænsen".

Grundigheden i Schepeleterns værk m.h.t. biografiske oplysninger, oversigter og registre kan i første omgang synes overeksponeret, men netop denne formidable dybdeboren gør værket til en enestående materialesamling og dermed udgangspunkt for videre forskning. Man kan ikke andet end glæde sig over, at det i disse ulvetider for humaniora har været muligt gennem Selskabet for dansk Teaterhistorie og med støtte fra Carlsbergs Mindelegat at realisere et sådant projekt, og at netop Schepeletern med sin mangeårige erfaring som musikkforfatter og kapelmester blev manden, der gjorde det.

Karen Krogh

To bøger om musikæstetik:

Finn Benestad: Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkæstetikens historie fra antikken til vår egen tid. Aschehoug, Oslo, 1976. 468 pp.

Børge Saltoft: Tanker om musik (Berlingske Leksikonbibliotek). Berlingske Forlag, København, 1975. 303 pp.

Enhver, der arbejder med vor videnskabsgren har en tydelig — og vel ofte beklæmende — følelse af, at de store historiske oversigtsværker i lærebogsform bliver stadig mere umulige at skrive, og at den type bog snart hører fortiden til. Endnu ved århundredets begyndelse kunne en enkelt forsker sætte sig ind i så væsentlige dele af det foreliggende kildemateriale, at han, som Riemann, hovedsagelig på grundlag

af førstehåndsviden kunne give en samlet oversigtlig fremstilling af musikkens historie, og så sent som 1934 udgav Rudolf Schäfke sin endnu særdeles brugelige musikæstetikens historie. I løbet af det sidste halve århundrede er imidlertid antallet af specialarbejder inden for snart sagt ethvert tænkeligt delemne vokset med en sådan accellererende hast, at et blot nogenlunde tilforladeligt overblik over "vor

viden" snart synes uden for rækkevidde. Der hører et ikke ringe mål af mod til i den samlede fremstillings form at forsøge at holde hovedet oven vande i dette ocean af papir.

Dette mod har Finn Benestad. I hans bog med undertitlen *Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid* oplyser forordet om intention og oplæg bl.a.: "Vi skal forsøge at efterspore de forskellige syn på musik gennem historien, fra antikken frem til vor egen tid, således som tænkningen kommer til udtryk i de forskellige kilder." (!) Men ikke nok hermed: "Vi skal også prøve at sætte musikken ind i en større sammenhæng af kunst- og kulturhistorisk art . . . På lignende måde er der medtaget nogle korte og meget summariske afsnit af musikhistorisk karakter, tildels i form af længere noter . . ." Bogen søger "at præsentere et omfattende stof på en oversigtlig og upolemisk måde . . ." (her og i det følgende anm.s oversættelse). Det er således et meget stort brød der her slås op. Foruden selve musikæstetikken behandles bl.a. musikhistorie, litteraturhistorie, filosofi- og idéhistorie, historieteori (genre-, epoke- og terminologiproblematik) og til en vis grad også musiksociologi.

Bag fremstillingen ligger en omfattende lærdom og belæsthed, og under læsningen bliver man snart klar over den strenge disciplin og selvkritik, hvormed teksten er udarbejdet. For manglende førstehåndskendskab til hele den store emnerigdom kompenseres der ved omhyggelig dokumentation både i teksten og i det udbyggede noteapparat og ved den 396 titler omfattende litteraturliste, således at læseren beständig ledes på vej til kilderne.

I de dele, der er koncentreret om hovedemnet, det æstetiske, er fremstillingen desuden i vid udstrækning bygget på ofte ganske lange citater. Heri ligger som bekendt ingen garanti mod meningsforvrængning; men såvel citatvalg som de forbindende tekster vidner om, at netop loyaliteten mod de omhandlede emner indtager en fremskudt plads i forfatterens intention. Der kan således ikke rejses tvivl om, at vi her har at gøre med et værk af høj videnskabelig standard. Hvad man til gengæld i nogen grad må savne, er de stærke, prægnante formuleringer, der med fyndordets kraft mejsler sig ind i hukkommelsen – en af de kvaliteter, der gør f.eks. Carl Dahlhaus' lille musikæstetik til en så overordentlig læseværdig bog.

Fremstillingen fører gennem ni kronologisk fortløbende dele så langt frem som til Schönberg, Stravinsky og Hindemith for komponisternes vedkommende og til hermeneutik, marxistisk æstetik, symbolteori og fænomenologi for de æstetiske retningers vedkommende. Forfatteren mener, at de med konkret og elektronisk musik forbundne retninger – og hermed altså også Boulez, Stockhausen, Ligeti, Penderecki m.fl. – står os for nær til, at vi kan danne os et pålideligt billede af dem. Al respekt for dette standpunkt. Så forstår man blot ikke, at han vælger at belyse situationen omkring 'Neue Sachlichkeit' (s. 359) ved et citat fra Povl Hamburgers musikhistorie, der, hvad indholdet angår, stammer fra den første udgave (1937!). Er det helt loyalt over for Hamburger? Her er det i det hele taget næppe på sin plads at hænge teksten op på et citat. Har forfatteren noget at sige herom, må han sige det selv eller gå direk-

te til kilderne, — hvad han da også siden gør i rigeligt mål for Hindemiths vedkommende.

Er bogens hovedemne således gennemgående særdeles alsidigt belyst med nøgterne og let forståelige — visse steder måske vel simplificerede — udlægninger af sagforholdene, kan fremstillingens hensigtsmæssighed med hensyn til de tilgrænsende emner nok i nogle tilfælde diskuteres. De rent musikhistoriske afsnit, der findes rundt omkring i bogen, er for såvidt fuldt så pålidelige som den øvrige tekst; men de er ulige fordelt, således at visse emner fremtræder ret udpenslet, mens andre blot strejfes eller slet ikke berøres. At forfatteren selv i forordet erkender ulemperne ved en sådan fordeling, ændrer jo ikke tingenes tilstand.

Hvad angår filosofi-, kunst- og litteraturhistoriske emner, er fordelingen endnu mere ulige, hvad naturligvis delvis er dikteret af hovedemnet og dets forbindelser til de tilgrænsende emner. Nogle af disse afsnit forekommer vel kortfattede, f.eks. omtalerne af Thomas Aquinas, Baumgarten, Nietzsche og Bergson, mens andre synes unødigt udførlige. Dette gælder navnlig teksten om det impressionistiske maleri, der ikke ses at bidrage væsentligt til belysning af den musikalske impressionismes æstetik. Kildematerialet til dette emne må også vække undren hos den ikke-norske læser. Der refereres udførligt til *Familieboka* (s. 316 ff) samt en artikel i *Aftenposten* (s. 319). Her mister man let tiltroen til fremstillingens autenticitet. Det samme gælder kapitlet om Assafieff (alias Igor Glebow) og hans intonationsteori, der i det væsentlige bygger på en artikel i *Dansk Musiktidsskrift*. At forfatte-

ren selv beklager ikke at have nærmere kontakt til dette emne, stiller ikke sagen i et mere betryggende lys. Et opsalg i *MGG Supplement* på "Intonation als ästhetischer Begriff" ville alene have gjort fremstillingen mere autentisk.

Det ville som sagt være urimeligt at forventte et førstehånds kendskab til de mange specialemler, som bogen kommer ind på. Det er da heller ikke skjult for læseren, at forfatteren har bedre greb om nogle emner end andre. Den vægtigste del er utvivlsomt kapitlet om barokken og første halvdel af kapitlet om rokoko og klassicisme. Af det nyere stof er navnlig symbolteoriene og fænomenologien godt og udførligt behandlet.

Af enkeltheder skal kun ganske få nævnes. 1. Den motiviske imitation i 1400-tallet siges at være anvendt for at opnå en større egalitet stemmerne imellem (s. 71). Årsagssammenhængen, om der er en sådan, kunne ligeså vel være den modsatte. Dette kan nok siges at være historisk uden betydning; men æstetisk er det det ingeniørlunde. 2. Under omtalen af Henri Bergson (s. 324) bliver hans analyse af tidsbegrebet udlagt på en måde, som den uindviede læser næppe vil få meget ud af. Sidenhen (s. 407) anføres hans nøglebegreber i denne forbindelse, *temps espace* og *temps dure*, somom de havde været forklaret tidligere, hvad de faktisk ikke har. 3. S. 406 berøres musikkens *transitoriske* væsen, der stilles op som modsætning til det *statiske*. Disse bestemmelser er imidlertid ikke sammenlignelige, idet den første er en nødvendig, den anden en mulig egenkab ved musik. Statisk musik er også transitorisk. 4. Endelig en lille pudsig sag. Ved en given lejlighed har undertegnede

nævnt for forfatteren, at Schönberg vides at have foretrukket en lys stemmeklang til fremførelse af *Pierrot Lunaire*. Dette er muligvis baggrunden for, at værket anføres at være skrevet for "solostemme (lys stemmeklang)" (s. 342). Det er dog at gå for vidt; i partituret specificeres vokalso-listen ikke, og værket er således principielt åbent for enhver stemmekvalitet. Man kan også overfortolke specialistudtalelser.

Quid est musica? Med dette spørgsmål indledes forordet. Efterskriften – "i stedet for en konklusion" – lader det kloge-ligt stå åbent. Det er ikke æstetikhistorikerens opgave at besvare det. Den er det at give en kronologisk og såvidt muligt sammenhængende fremstilling af de syns-punkter, der gennem tiderne er blevet anlagt på det fænomen – eller de fænomener – der benævnes således. Den har Finn Benestad løst med en beundringsværdig fylde og redelighed. Det er en bog, som musikhistorikeren altid bør have ved hånden som et opslagsværk, der både giver en oversigtlig indføring i de æstetiske aspekter ved næsten ethvert tænkeligt emne og viser hen til den relevante litteratur.

I denne forbindelse må jeg kun beklage, at det iøvrigt ganske fyldige register i hovedsagen er et personindex. Blandt de mere end 100 saglige stikord, jeg savner, kan i flæng nævnes: muser, sekvens, trope, liturgisk drama, troubadur, isorytmik, imitation, mikrointervaller, tematisk dualisme, loci topici, da capo arie, Gesamt-kunstwerk, duree, tekstfortolkning osv. – altsammen emner, der omhandles i teksten. Skulle bogen engang komme i et nyt oplag, hvad man må håbe, vil allerede et langt fyldigere sagindex betyde en værdifuld berigelse.

Til sidst et ord om forfatterens holdning til stoffet, som han selv karakteriserer som upolemisk. Dette er for såvidt korrekt; men det betyder ikke, at han er uden holdninger. F.eks. i afsnittet om Beethoven kommer hans syn klart for dagen. På baggrund af en kort karakteristik af enkelte værker (s. 214 ff) skitseres – à la Knepler – deres filosofiske og politiske baggrund. Benestad tager dog straks afstand fra sådanne forsøg, der kan "virke platte og usammenhængende", og han fortsætter: "Beethovens musik degraderes nemlig ved først og fremmest at beskrives som et virksomt middel i en social-politisk kamp. Hans musik hæver sig i virkeligheden over al den slags, når man vurderer den på et højere plan. Den er en genspejling af en uendelig rig følelserverden, som på sin side kan genopleves af tilhøreren uden dennes kendskab til de ydre omstændigheder, som måtte ligge bag." Der tales om et horisontalt og et vertikalt oplevelsesplan; det første danner den historiske baggrund, det andet "fører mennesket op i en sfære, hvor det materielle forsvinder som i en tåge, hvor de store ideer kan udfolde sig, set, ligesom gennem et prisme, af et stort menneske . . ." – Det er dette autonomt-idealistiske grundsynspunkt, der trods al redelighed og forkastelse af polemik bærer fremstillingen og gør den sammenhængende og personlig: én mands værk.

Børge Saltofts bog om samme emne og med næsten samme titel er en populær fremstilling uden videnskabelige intentioner. Her er hverken note- eller henvisningsapparat, og præciserende data såsom årtal og lignende er holdt nede på et mini-

mum. Litteraturlisten med dens 28 titler, der slet ikke dækker, hvad der faktisk refereres til i teksten, synes også at bære et vist tilfældighedens præg. Til gengæld findes bag i bogen til glæde for den ikke fagligt orienterede bruger et lille afsnit med leksikalske stikord, der forklares på en let forståelig måde. At vurdere bogen efter samme alen som Benestads omhyggeligt gennemarbejdede og dokumenterede fremstilling ville være urimeligt og uretfærdigt. Her berettes i causerende form og uden nogen intention om fuldstændighed om en række af de emner, man møder på sin vej gennem musikæstetikens historie.

Teksten falder tydeligt i tre hoveddele: en vægtig og gennemræsonneret midterdel om 1700- og 1800-tallets musikæstetik, omgivet af to mere løst strukturerede dele om tiden før og efter dette tidsrum. Denne for en umiddelbar betragtning måske lidt besynderlige disposition er forklarlig på baggrund af forfatterens årelange beskæftigelse med 1700-tallets musikæstetik, navnlig J.A. Scheibe.

De første tre kapitler om oldtid, middelalder og renaissance er ifølge sagens natur i mangt og meget et resumé af kendte fremstillinger af dette stof. Emnerne indføres lidt hulter til bulter, både fra et kronologisk og fra et systematisk synspunkt, hvilket kan gøre det svært at finde, hvad man søger, navnlig da der ikke er kryds-henvisninger. Person- og sagregistret hjælper dog i nogen grad på vej i så henseende. I denne del kan man navnlig glæde sig over den gode fremstilling af magisk og noetisk musikforståelse.

I det centrale kapitel, der fylder hved en tredjedel af bogen, er teksten i det væsentlige koncentreret om Scheibe, hvilket

bl.a. begrundes med "hans mangeårige virke i Danmark" (s. 86). I forbindelse med hans *Critischer Musicus* drøftes væsentlige musikæstetiske problemer, der også tildels rækker ud over dette snævre tidsrum. Navnlig hæfter man sig ved den omhyggelige omtale af affekt og matematik (s. 90 ff). Til gengæld må man undre sig over, at Alexander Baumgarten, der dog må siges at indtage en nøgleposition i 1700-tallets æstetik, end ikke nævnes.

De sidste to kapitler om det 19. og 20. århundrede er i stigende grad præget af en mere uforbindtlig form. Her bemærkes især forfatterens bestræbelse på at drage så meget dansk stof ind i fremstillingen som muligt. Brydningen mellem rationalisme og romantik belyses bl.a. ved H.C. Ørstedes kloge lille musikæstetiske skrift (som Benestad tilsyneladende ikke har været opmærksom på). Men at H.C. Andersen, i hvem der ved Gud ikke er gået nogen stor musikæstetiker tabt, skal presses for udtalelser i så henseende, må næsten kalde smilet frem – navnlig på baggrund af, at Søren Kierkegaard, der nok citeres for nogle naturlyriske betragtninger, slet ikke nævnes for sin Don Juan-analyses skyld. Iøvrigt ligger hovedvægten i kapitlet på Hanslick med nogle supplerende bemærkninger om Fr. Vischer, H. Kretzschmar, J. Bayer og, lidt udførligere, om Fr. v. Hausegger. Der sluttes med et uddrag af et interview med Lange-Müller.

For det 20. århundredes vedkommende smuldrer fremstillingen ud i en lang række indbyrdes usammenhængende og ofte ukommenterede referater af komponist-udtalelser, herunder atter ret mange danske. Da en stor del af disse er hentet fra

journalistikken, er de gerne fremsat uden teoretisk ballast og repræsenterer således ikke altid den vægtigste part af, hvad de pågældende havde at sige. Schönberg f.eks. citeres for en udtalelse om – mekanisk tonedannelse (!), nichts weiteres. Når dertil kommer, at H. Schenker, A. Halm, E. Kurth og Hindemith knap nok omtales, og at navne som f.eks. H. Bergson, A. Schering, S.K. Langer, Roman Ingarden og L.B. Meyer end ikke nævnes, kan det ikke undre, at forfatteren ikke rigtig når at komme ind på de problemer,

der har været og er de brændende i dette århundredes mere kvalificerede musikæstetiske debat.

Lader fremstillingen således, navnlig i de senere kapitler, meget tilbage at ønske, vil bogen dog med sit velformulerede sprog og med sin fremhævelse af de specielt danske aspekter af emnet gøre sig gældende som underholdende og informativ læsning for en vid kreds af danske læsere, der måtte interessere sig for, hvad slags tanker der kan ligge bag mange forskellige slags musik.

Jan Maegaard

Gerd Sannemüller: Der "Plöner Musiktag" von Paul Hindemith (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins Bd. 4). Karl Wachholtz Verlag, Neumünster, 1976. 123 pp.

Plöner Musiktag af Paul Hindemith har navn fra en musikfest, som fandt sted 20. juni 1932 i den holstenske by Plön. Denne begivenhed var højdepunktet i det musikpædagogiske arbejde, som Edgar Rabsch gjorde i Plön mellem 1924 og 1933. Såvel selve musikstykket som den sammenhæng, det indgik i, er tidstypisk i en grad, som opfordrer til nærmere studier heraf.

Titlen *Plöner Musiktag* dækker over en suite af musikstykker grupperet i fire hoveddele:

1. *Morgenmusik* "– von Blechblasern auf einem Turm aufzuführen – für Trompeten und Flügelhörner, Hörner und Posaune (. . .) Tuba (. . .)."
2. *Tafelmusik* "– Stücke zur Unterhaltung, zum Mittagessen zu spielen – für Flöte, Trompete oder Klarinette und Streicher (. . .)"

3. *Kantate*: "Mahnung an der Jugend, sich der Musik zu befehligen, (. . .)"

4. *Abendkonzert*.

Hindemiths intentioner med dette værk fremgår til dels af de (meget pragmatiske) anvisninger, som partituret er forsynet med, og af hvilke nogle få er vist ovenfor. Typisk er f.eks. følgende anmærkninger til *Abendkonzert*:

Orkester in beliebiger Stärke und Zusammensetzung. Die Aufteilung der Partitur in hohe, mittlere und tiefe Stimmen ermöglicht dem Dirigenten eine den Fähigkeiten und Wünschen der jeweils vorhandenen Spieler entsprechende Stimmverteilung. Hohe Stimmen können durch die obere Oktave verdoppelt werden, tiefe durch die untere.

Dette er funktionel musik, som skal tjene et umiddelbart spilleformål, og som skal