

*Peter Ryom: Musikken stilarter – Klassisk musik fra oldtid til nutid. Gyldendal 1992. 275 s. Ill.*

Det er ikke nogen let opgave at anmelde denne bog retfærdigt. Ifølge forordet er den et bestillingsarbejde: den klassisk interesserede pladesamler skulle have en „kortfattet oversigt over tonekunsten og over de vigtigste faser i musikken lange udvikling“ (s. 10). Det er jo unægteligt noget af en mundfuld, og med den bestilling er det lykkedes forlaget at anbringe forfatteren meget præcist mellem to stole. Der kan han så sidde på gulvet og kigge op på fagmanden, der er anbragt på den ene; han ved naturligvis godt, at det er umuligt at skrive en musikhistorie på 250 sider (de sidste 25 er brugt til diskografi, litteraturliste og index), men han bliver alligevel irriteret over de mangelfulde redegørelser og de kortfattede, og derfor undertiden utilladeligt forenkledede eller direkte forkerte formuleringer. På den anden stol sidder den klassisk interesserede pladesamler; han har glædet sig til endelig at få ordentlig besked om hvordan han kan „gå på opdagelse i tonernes lokkende verden og dermed få udvidet sin musikalske horisont ganske betydeligt“, for det har han nemlig fået løfte om på det nydelige smudsomslag. Og hvad er det så han har ofret en ikke helt ubetydelig sum på? En stilhistorie uden tid til kærtegn, som fræser derudaf i værste forældede musikhistoriestil med uforståelige musikteoretiske orienteringer, halvkvædede forklaringer, kedsommelige lister over komponister og deres værker, vaticankoncilier, 11 temmeligt overflødige nodeeksempler og 7 utroligt traditionelle billeder samt et af forfatteren.

Lad det være sagt med det samme: helt så slemt som skildret ovenfor er det nu heller ikke. Der er lyspunkter ind imellem. Således er de indledende sider, der prøver at definere begrebet „klassisk musik“, interessant læsning, og de mere generelle indledninger til bogens syv kapitler om énstemmighed, tidlig flerstemmighed, renæssance, barok, klassik, romantik og det 20. århundrede både velskrevne og informative. Der er en fornuftig litteraturliste, men dens værdi for lægmanden ville øges betydeligt, hvis den var forsynet med nogle kommentarer. Diskografien er grundig, og selv om den var forældet 10 minutter efter, at den blev færdig, så er den nyttig, især for den tidlige musiks vedkommende. Når det drejer sig om klassik og romantik, så savner man oplysninger om de fremragende billigserier, der udgives af fx *Naxos* og *Sony*.

Nu kan man jo ikke forlange, at folk skal købe en bog på 275 sider i håb om, at de kan få fornøjelse af de 50, og jeg kommer ikke uden om, at bogen, efter min opfattelse, er meget vanskelig, for ikke at sige uanvendelig, for den forudsætningsløse læser, og den påstand vil jeg gerne underbygge i det følgende.

Der er et par regulære smuttere: på side 157 omtales *Alfred* (sic!) Dents bog om Mozarts operaer, og på side 188 præsenteres vi uden nærmere forklaring for en forbedring af det moderne koncertflygel ved navn „Klavins Mod. 370“. For at beskrive begrebet heterofoni henvises der til bas- og cellostemmen i 2. sats af Bachs 6. Brandenburgkoncert. Det er rigtigt – jeg slog det efter i partituret – men jeg tvivler på at noget menneske, inklusive Peter Ryom, nogensinde har hørt det

– og nodeeksempel er der ikke noget af. Den slags kan man finde flere af, men det er ikke så væsentligt i den store sammenhæng.

Det er straks værre, når forfatteren enten glemmer, hvem han skriver for og bliver uklar og indforstået, fordi han jo ved det hele i forvejen, eller når han i prisværdig iver for at få det hele med bliver alt for kortfattet. Det er således en yderst nødtørftig forklaring, der gives på troper og sekvenser; det kunne endda være, hvad det ville, men når vi så alligevel får at vide, at Trienterkonciliet indskrænkede antallet til fire, hvorfor så ikke fortælle pladesamleren, hvor de hører til? Det er da noget, han ville have nytte af at vide. Som det er, går der lang tid, før det går op for læseren – hvis det altså nogensinde går op for ham – at *Dies Irae* hører til dødsmissen. Det ville også have været godt med en omtale af netop denne sekvens' betydning for og forekomst i et uoverskueligt antal senere værker. Den uindviede læser er også ilde faren med beskrivelsen af, hvordan „propriumled og ordinariumsled i en latinsk højmesse forenes til en liturgisk og musikalsk helhed“ (s. 36). Hvad betyder ord som „motu proprio“ (s. 39) og „leise“ (s. 43), og hvorfor er der ikke et billede af et manuskript i kvadratnotation? Det kan også – stadigvæk med pladesamleren in mente – undre, at afsnittet om gregoriansk sang fylder 18 sider, mens verdslig énstemmighed og andre kirkelige sange tilsammen får 2.

Det er som bekendt let nok at finde fejl og mangler hos andre, og derfor er der for så vidt heller ingen grund til at fortsætte denne kedsommelige opremsning af ting, der kunne være gjort bedre, men så sandelig også en hel del værre. Men jeg vil godt have lov at give et mere detaljeret eksempel på de konsekvenser, som jeg mener at de forkrampede pladsforhold får. Peter Ryom skriver et sted om pladeomslagernes bagsidenoter, at de ofte er utilstrækkelige eller forkerte, og det er jo så sandt, som det er sagt. Derfor virker det ret påfaldende, når vi synker ned *under* pladebagsideniveauet i afsnittet om den romantiske opera. Efter at det er slået fast, at gennembruddet for tysk romantisk opera kom i 1821 med *Jægerbruden*, får operaen følgende ord med på vejen: „I musikalsk henseende blev *Freischütz* banebrydende, både fordi musikken indeholder udtalt romantiske træk – Ulvesvælgsscenen i slutningen af 2. akt er et godt eksempel – og fordi der forekommer en række folkelige elementer, som virkede tiltrækkende på datidens tyske publikum.“ (s. 206). Men der kommer ingen forklaring på hvad „udtalt romantiske træk“ er. Det er fx. melodramaet, tonemaleriet, den formindskede septimakkord som harmonisk symbol, kampen mellem det gode og det onde og Webers fantastiske evne til at skabe en uhyggelig stemning og til at få os til at forstå og fornemme, at den afspejler den psykologiske splittelse i Max' sind. *Det* ville være noget at fortælle pladesamleren, men alt det står der ikke en lyd om. I stedet får vi at vide, at man kan få et indtryk af stilen ved at lytte til Jægerkoret. Hvis det fjollede Jægerkor skulle være repræsentativt for *Jægerbruden*, så havde operaen ikke overlevet 1822.

Selv om kommentarerne til de udvalgte „Hovedværker fra det 20. århundrede“ ikke befinder sig *under* pladeomslagsniveauet, så må jeg indrømme, at jeg har noget vanskeligt ved at se, at de skulle ligge meget *over*. Men jeg ved heller

ikke, hvordan man skulle bære sig ad med at sige noget dybsindigt om Alban Bergs violinkoncert på en halv side, og mere har der åbenbart ikke været plads til. I omtalen af Brittens *War Requiem* har jeg en fornemmelse af, at forfatteren har svært ved at skjule sin irritation over, at Britten ikke har valgt den korrekte liturgiske tekst til kirkeindvielser, da han skulle skrive musik til indvielsen af den ny Coventry Cathedral, som blev bygget ved siden af og ikke, som Peter Ryom anfører, oven på ruinerne af den, som tyskerne havde bombet i 1940 (det virker netop utroligt stærkt, at ruinerne står der endnu). Britten valgte i stedet at mindes fire faldne venner ved at skrive musik til en meget personligt sammensat tekst, der blander dele af det latinske Requiem med digte af Wilfred Owen. Det er efter Peter Ryoms mening et spørgsmål om „*War Requiem* kan betragtes som ægte kirkemusik“ (s. 246). Det er det sikkert – og hvad så? Bemærkningen virker som en løftet pegfinger, og dem er der nogle stykker af, især i afsnittet om gregoriansk sang. Det er naturligvis i orden at forsvare den katolske kirkes behandling af den gregorianske sang i 1965, men så skal det gøres ordentligt og ikke i form af en skolemesteragtig bemærkning om, at kirken ikke har kulturelle forpligtelser.

Det skinner forhåbentlig igennem, at min væsentligste indvending mod bogen er, at den er alt for koncentreret, til at den forudsætningsløse læser kan have udbytte af den. Jeg er sikker på, at Peter Ryom kunne have skrevet en meget bedre bog, hvis han havde fået lov til at bruge de 250 sider på en fører gennem pladejunglen fra gregoriansk sang til og med barokken. Så ville der nemlig være blevet plads til grundigere forklaringer, flere billeder og mere instruktive nodeeksempler (man har ikke megen fornøjelse af de 11 første takter af Didos arie, hvis man ikke ved, hvordan den fortsætter), og så var der blevet plads til mere end den ene humoristiske bemærkning, der findes i denne dybt alvorlige bog. Som den fremtræder nu, ligner den mest af alt et kompendium til repetition af musikhistorien. Tiden efter barokken kunne trygt overlades til en glimrende lægemandsbog, *Klassisk Musik*, af Kenneth og Valerie McLeish. Den kom i 1988 og består af en række monografier over komponister, hovedsageligt fra tiden efter barokken. Der er kommenterede værklister, krydshenvisninger osv, osv, men klogeligt ikke noget forsøg på at få det hele med. Det lykkes jo alligevel aldrig.

I sin nuværende form er Peter Ryoms bog måske julegaven til din musikstuderende nevø, men ikke til din pladesamlende moster.

Bent Olsen