

på markedet før 1994 eller 1995. Nu foreligger den imidlertid, og der bør gøres opmærksom på den – bedre sent end aldrig.

I den kronologiske opstilling forrest og bagest er der fortegnet 63 værker komponeret mellem 1908 og 1926 af ti komponister. Af disse behandles seks i hvert sit særskilte kapitel (4.-9.): Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky, Bartók og Ives. I det første kapitel søges emnet, dets art, baggrund og udtryksform blotlagt. Begrebet har været brugt i hvert fald siden 1910 til identifikation af en holdning hos kunstnere, der opfattes og opfattede sig selv som ekspressionister. Hvis det er holdning snarere end stiltræk, der er udgangspunkt for forståelsen af ekspressionismen, så er dette alene et karaktertræk, der adskiller den fra så mange andre -ismer. Ikke at disse ikke også kan være udtryk for holdninger; men de er det sjældent pr. definition. Holdningen udviser spontaneitet i udtrykket, chok, katastrofe, potenseret psykisk energi etc., og det er dens kunstneriske udtryk, som påpeges, udlægges og belyses med eksempler her og i det følgende.

Komponister, der af forfatterne ses som forløbere for ekspressionismen, behandles med henblik herpå i de to følgende kapitler. Det er dels Wagner (herunder Berlioz og Liszt) og Strauss, dels Mahler og Skrjabin, komponister, hvis musik og tildels også ideer var stærkt oppe i tiden, da ekspressionismens komponister var unge, og som derfor påvirkede dem positivt og/eller negativt i deres udvikling, og komponister, for hvem den indre sjæleoplevelse ofte spillede en større rolle end de overleverede former og æstetiske konventioner. Hos dem blev jordbunden gødet for det, der skulle bryde frem i anden halvdel af århundredets første årti.

Den nu følgende omtale af de seks nævnte komponister er koncentreret om den ekspressionistiske del af deres værk. Den falder hovedsagelig i årene 1908-17 og omfatter altså i intet tilfælde hele komponistens produktion. Det er uhyggestemningen før og under den 1. verdenskrig, der her finder sit kunstneriske nedslag. Men ikke blot dette. Det afløres nemlig, at alle seks var mere eller mindre dybt ramt af kriser i det personlige liv, da ekspressionismen brød ud i deres musik. Det gælder endog Ives, som vi ellers troede levede et mere stille liv i USA. Både krigen hinsides Atlanten og faderens død berørte ham dybt. For dem alle gælder den velkendte sentens fra Schönbergs artikel om undervisning i kunst, som citeres: „Følelsen er allerede formen, tanken allerede ordet.“

Den syntese af kunstarterne, som findes antydning i denne sætning, og som er en klar bestræbelse hos ekspressionisterne, er emne for det følgende kapitel. Skrjabins store *Mysterium*, Schönbergs *Die Jakobsleiter* og Ives' *Universe Symphony*, alle ufuldendte, er tydelige eksempler; men også Kandinsky, Adolf Loos og Else Lasker-Schüler fremdrages i denne forbindelse. Det var dog navnlig på teatret, at indre hændelser blev bearbejdet til at repræsentere universelle menneskelige konflikter: Strindberg, Wedekind, Kokoschka, Schönbergs to enaktere, Bergs to operaer og Weberns aldrig opførte *Tot* nævnes sammen med instruktørerne Adolphe Appia, Gordon Craig og Alfred Roller, hvis insceneringer også fraenede produktionen af klassiske værker. Alt dette tillige med en række tidsskrifter, som så dagens lys i de år, fremdrages til belysning af emnet.

I det afsluttende kapitel tegnes billedet af ekspressionismens eftervirkninger i det kaos af strømninger, der fulgte efter den 1. verdenskrig. De eftervises i musik af Hindemith, Weill, Krenek, Carl Ruggles, Shostakovitch m.fl. helt op til Luigi Nono.

Her kom den bog, vi har ventet så længe.

Jan Maegaard

Birger Langkjær: *Filmlyd & filmmusik. Fra klassisk til moderne film* (Teori & æstetik 4). Museum Tusulanums forlag, København 1996 (2. opl. 1997). 192 s., ill., ISBN 87-7289-336-2, kr. 193.

Det en næsten kutyme, at der i bøger om filmmusik i indledningen anføres, at filmmusikken lever en slags 'skyggetilværelse', hvilket vil sige, at den sjældent bemærkes hverken af publikum eller i forskningen. Denne ubemærkedhed er da også Birger Langkjærs udgangspunkt i en ny dansk bog om filmens lydside – rent bortset fra at *Filmlyd & filmmusik* i høj grad handler om hele lydsiden og dermed også inddrager tale og støj/lyde. Dette gør nu ikke bogen mindre interessant i musiksammenhæng, og der er adskillige relevante diskussioner for os musikfolk.

Bogen er inddelt i tre hoveddele, hvoraf første del er en forholdsvis kort gennemgang af udvalgte teorier om film og filmlyd. De to næste dele omhandler lyden i henholdsvis den klassiske film og i den moderne film. Omdrejningspunktet i arbejdet med filmlyd er naturligvis dens forhold til filmens visuelle side og til fil-

mens fortælling, og sådan er det også i *Filmlyd & filmmusik*. Derudover aktualiserer Birger Langkjær bogen igennem en tematik omkring lytning og lytterens position, hvilket er nok så spændende og relevant for musikfagfolk.

I bogens første, teoretiske del vælger Langkjær fire forskellige teoretiske positioner i forståelsen af filmens lyd og i øvrigt film som sådan, samtidig med at han får lanceret en del af de kernebegreber, der bruges i de følgende to dele. Der lægges ud med en diskussion af filmlyden, som den opfattes hos Christian Metz. Herefter går det over stok og sten igennem psyko-semiotikken (Jean-Louis Baudry, Mary Ann Doane, Michel Chion og Claudia Gorbman) til David Bordwells neo-formalisme og slutteligt Gilles Deleuzes filmfilosofi.

Hvor Metz primært interesserer sig for lyden og dens årsager i forhold til filmens fortælling, fokuserer psyko-semiotikerne også på lyden, som den opleves af modtageren, bl.a. ved den måde som lyden er med til at skabe rum på. Ifølge Langkjær bevæger psyko-semiotikken sig af og til temmelig langt ud i psykologiske generaliseringer, hvorimod neo-formalismen er anderledes konkret og holder sig til filmen som fortælling. Og her er det primært de formelle instanser, altså hvordan filmen fortælles, der fokuseres på.

Birger Langkjær har en hel del tilovers for den franske filosof Gilles Deleuzes filmfilosofi, og Deleuzes opdeling af den filmiske erkendelse i to hovedformer, bevægelsesbilledet og tidsbilledet, danner grundlag for bogens hovedproblemstilling. Hvor bevægelsesbilledet knytter sig til den klassiske filmfortælling (1930'erne og '40'erne), har tidsbilledet med den moderne film at gøre. Netop dette historiske brud har en række konsekvenser for lyden, hvilket således er *Filmlyd & filmmusiks* undersøgelsesområde.

Den teoretiske del er som nævnt forholdsvis kort, og som læser føler man af og til, at man bliver trukket rundt ved håret for at nå så meget som muligt på kortest mulig tid. Der er selvfølgelig adskillige spændende og brugbare problemstillinger, men man kunne måske have ønsket en bedre prioritering og dermed lidt mere dybde, idet der jo alligevel ikke er tid og plads til at gennemgå det hele fra scratch.

Det er og bliver *Filmlyd & filmmusik*s akilleshæl, at den på den ene side ikke vil være en grundbog, idet den forudsætter en hel del bekendt, men på den anden side heller ikke giver sig god nok tid til virkelig at diskutere. Dette er dog tydeligst i den teoretiske del og opvejes

i de følgende dele af andre gode elementer.

I anden del, „Den klassiske film“, går Birger Langkjær delvist kronologisk frem, men fokuserer samtidig i denne dels fire kapitler på forskellige aspekter. Det er en god ide og gør læsningen afvekslende. For mig var de mest spændende kapitler 6 og 7, der handler om henholdsvis tale/stemme og filmmusikken.

I kapitlet „Radiorealisme og stemmens nærvar“ blandes på udmærket og meget indsigtfuld vis faktuel viden om film- og lydmediets teknologiske muligheder historisk set med korte eksempler fra en række film og mere teoretiske overvejelser. Som titlen antyder, er stemmen og talen i centrum, og foruden at det er spændende læsning, viser det også tydeligt, at netop talen var central i denne første periode af lydfilm.

Musikken er for det meste underordnet ordet i den klassiske film, men er ikke desto mindre en vigtig ingrediens, ikke mindst i Hollywoodproduktionerne i 1930'erne og '40'erne. Kapitlet „Det melodramatiske epos: Den klassiske filmmusik“ er helliget musikken, og som i det forrige kapitel er den centrale skelnen den mellem underlægningsmusik og musik, der indgår i filmens fortælling. Man må fremhæve den fine brug af repertoire; Birger Langkjær nævner på den ene side mange film, men samtidig er der 'genangere', som vi som læsere efterhånden bliver fortrolige med.

Tredje del handler om den moderne film, hvilket groft sagt vil sige filmen efter 2. verdenskrig. Denne del er struktureret på samme måde som anden del, nemlig både kronologisk og tematisk, og som i anden del skriver Birger Langkjær både om tale og musik. Det nye i forhold til anden del (og den klassiske film) er, at det tredje lydparameter 'støj' beskrives mere uddybende i sit eget kapitel: „Ny-ekspressivitet, despatialisering og musikalisering: Det moderne lydrum“. Og det er spændende læsning. For det første fordi Birger Langkjær inddrager nye film som *Jurassic Park* og dermed film, som det tit er svært at finde kvalificeret læsestof om. For det andet fordi kapitlet omhandler en udvidelse af musikbegrebet til også at omfatte mere støjprægede lyde. Denne udvidelse er naturligvis betinget af den digitale musikteknologi, og vi genfinder den i en del ny populær- og kompositionsmusik.

Generelt må man sige, at *Filmlyd & filmmusik* ikke helt indfrier forventningerne til en samlet fremstilling, heller ikke på de præmisser, den selv stiller op. Dertil er den overordnede diskussion

med afsæt i den teoretiske del for løs og gennemføres ikke konsekvent. Men samtidig er der utrolig mange gode og skarpsindige iagttagelser især i bogens to sidste dele, der for mit vedkommende stort set opvejer savnet af en rød tråd.

Der er dog en enkelt torn, som jeg lidt pedantisk må fremhæve, og det er de mange sættefejl bogen igennem. Almindeligvis er de ikke meningsforstyrrende, men bliver dog betænkelige, når Béla Balázs staves på to måder på samme side, og på en tredje (og desværre forkert) måde i litteraturlisten. Det er meget brugeruvenligt og for dårligt, især når det tages i betragtning, at der er tale om andet oplag.

Det er altid dejligt, når der kommer danske fagbøger på et vist niveau. Og endnu bedre er det, når de som Birger Langkjær's bog handler om et på dansk forholdvis ubeskrevet emne, nemlig filmlyd og filmmusik. Sådan vil man tænke, ikke mindst som underviser, selvom *Filmlyd & filmmusik* ikke umiddelbart egner sig eller er tænkt som lærebog set ud fra et musikfagligt perspektiv. Det beror primært på, at bogen har lidt svært ved at komme ud over et film-internt niveau, hvor meget forudsættes bekendt. *Filmlyd & filmmusik* bør derimod absolut indgå som en del af musiklærerens baggrundsmateriale og i den specielt interesserede musikstudents pensum.

Lisbeth Ihlemann

Erik Stahl: *Den russiske musiks historie I: Fra de ældste tider til Glinka og hans samtid*. Borgens Forlag, København 1995. 516 s., ill., noder, ISBN 87-418-6858-7, kr. 450.

Erik Stahl: *Den russiske musiks historie II: Fra Musorgskij til Stravinskij*. Borgens Forlag, København 1997. 640 s., ill., noder, ISBN 87-21-00555-9, kr. 498.

Lad det straks være fastslået. Disse indtil videre godt 1150 sider i A4-format er en guldgrube af viden om russisk musik fra tidernes begyndelse og foreløbig frem til 1917. Hvad tidernes begyndelse mere konkret vil sige i denne sammenhæng, bliver i øvrigt aldrig helt klart, men klarhed på det punkt ville formentlig også have været det samme som en urimelig forenkling. Under alle omstændigheder har Erik Stahl samlet et kæmpemæssigt materiale, som ellers kun er tilgængeligt stykkevist og delt og for en stor dels vedkommende kun, hvis man mestrer russisk.

Alene af den grund må man være ham dybt taknemmelig og med forventning se frem til det afsluttende bind tre, som skal føre fremstillingen op til vor egen tid. Hvorfor denne forventning er iblandet en svag bæven, vil fremgå af det følgende.

Eftersom det meste af det musikalske materiale er utilgængeligt i klingende form og kun svært tilgængeligt i nedskrevet, kan det kun karakteriseres som en stor fordel, at Stahl anvender meget af sin plads på udførlige værk gennemgange med mange nodeeksempler. Om nødvendigt griber han til en mindre typografi for at kunne bibeholde detaljeringsgraden. Nodetypografien er klar og letlæselig. Men efterhånden som fremstillingen når en epoke, hvor instrumentation begynder at blive en væsentlig bestanddel af musikken, bliver det for læseren også en stigende frustration, at al orkestermusik gives i reduceret form på to eller tre systemer med så mange instrumentationsgengevelser, som pladsen tillader. Således gennemgås Stravinskij's komplekse *Le Sacre du Printemps* med nodeeksempler fra komponistens egen firhændige klaverversion. Det sikrer naturligvis en vis overskuelighed og tillige den autenticitet, som ligger i, at komponisten selv har stået for reduktionen af musikken. Overskueligheden er selvfølgelig velkommen. Men den havde man ikke behøvet at sætte over styr, hvis man havde suppleret med en tre-fire velvalgte fulde partitursider, som kunne illustrere komponistens orkesterpalet. At Stahl er sig problemet bevidst, fremgår dog klart af hans store prosa-anstrengelser for at yde det komplekse partitur retfærdighed.

Illustrationerne er også et velkomment bidrag til læsernes forståelse af et musikalsk materiale, som for en stor dels vedkommende er ukendt. Også på dette punkt kan man dog have visse mindre indvendinger. Billedmaterialet kan fra og med Glinka groft set opdeles i et par kategorier, nemlig portrætter/fotos af komponister og scenebilleder, som oftest i form af scenografens udkast. Da ingen af disse to kategorier er særligt aktuelle inden da, bydes der i stedet fortrinsvis på manuskript-facsimiler og store bygninger set udefra. Men hvorfor aldrig intercurer, som ville bringe os lidt nærmere på musikkens udfoldelsesmuligheder? Og hvorfor ikke bare en enkelt manuskriptside for hver af de større komponister fra Glinka og fremefter?

Bind to rummer en hel del flere farvebilleder end bind et, de fleste af dem scenografi-udkast, og mange af dem gode og udmærket reprodu-