

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-

ceret. En forståelig sparsommelighed har gjort, at de af tekniske årsager må anbringes på ganske bestemte sider, ofte noget fra den sammenhæng i hovedteksten, som de skal illustrere. I en sådan situation bør man naturligvis i billedteksten henvise til hovedteksten, og ikke bare fra hovedteksten til billedet, som man har valgt at gøre det. For jeg er næppe den eneste læser, som er faldet over et smukt farvebillede og derefter har skullet forsøge at bruge en lapidarisk billedtekst til at få billedet sat i den rette sammenhæng. Eksempelvis bringes i bind to på side 465 et billede, der beskrives som „Hanan hakker zaren i hovedet“, hverken mere eller mindre. Det står midt i en gennemgang af Rachmaninovs første klaverkoncert, som det jo i hvert fald ikke har noget med at gøre. Men det handler heller ikke om Rachmaninov overhovedet. Det illustrerer Rimskij-Korsakovs opera *Guldhønen*, som omtales på side 412 (hvor der er en henvisning til billedet). Ved man, at en sådan opera eksisterer, kan man naturligvis prøve at hitte den i hovedteksten (dog ikke ved hjælp af registret, som slet ikke omtaler værker og desuden ikke medtager sidetal på hovedafsnittet om den enkelte komponist – det skal findes via indholdsfortegnelsen). Men bogen skulle vel ikke kun være for den indviede læser? Og billederne skulle vel være en lige så legitim indgang til belystningen af musikken, som teksten er det?

I det hele taget kunne man have undt Stahl det kvalificerede mod- og medspil, som en virkelig god forlagsredaktør kan give i et sådant mammut-projekt. For han eller hun ville givet også have fanget, at der i bind to anvendes begreber, som kun er forklaret i bind et. Det ville ikke være særlig hensigtsmæssigt, men dog på en vis måde acceptabelt, hvis bindene kun kunne købes samlet. Men nu sælges de faktisk hver for sig, og så bør hvert bind kunne stå for sig selv.

Et så stort materiale som dette kan ikke formidles uden en eller anden form for struktur. Her er det i forbløffende grad lykkedes Stahl at få sat facon på et meget stort og meget heterogent materiale. Han tvinges ud i nogle uundgåelige valg. Hvis han vil forfølge en genres udvikling over en vis periode, kan han ikke altid også slippe af sted med at give en samlet skildring af en komponists produktion. Det kommer til at gå ud over komponister som eksempelvis Bortn'anskij (hvis portræt er gengivet spejlvendt i forhold til den sovjetiske kilde, jeg i øvrigt har set det i). Ham skal læseren stykke sammen fra forskellige afsnit. Men eftersom alle

store komponister gives en nogenlunde samlet fremstilling, Rimskij-Korsakov dog i to store afsnit på hver sin side af Tjaikovskij og hans arvtagere, så må det konkluderes, at balancegangen i det store og hele er lykkedes. Stahl kræver her ganske meget af sin læser, hvis han eller hun skal bevare overblikket i mylderet af detaljer. Men han giver tilsvarende meget, netop i detaljerne.

Ind imellem kan de konklusioner, som han forsøger at trække af detaljerigdommen, dog blive for lapidariske. Han bruger eksempelvis en halv snes sider på at gennemgå *Le Sacre du Printemps* og derefter ti linjer på at skildre modtagelsen. Formentlig ved en banal tanketorsk får han Charles Münch gjort til uropførelsens dirigent i stedet for Pierre Monteux. Og derefter afsluttes der som følger: „Premieren udviklede sig til en af teaterhistoriens største skandaler. Der opstod formelig håndgemæng på tilskuerpladserne. Den historiske balletforestilling opnåede kun 4 opførelser ved denne lejlighed.“ De to første af disse sætninger er utvetydigt korrekte. Den sidste er heller ikke formelt set forkert, men alligevel temmelig misvisende. For denne skandale-premiere indgik jo i Ballets Russes' 1913-sæson i Paris og fandt sted den 29. maj. Sæsonen rummede både opera og ballet, bl.a. opførelser af Musorgskij-operaerne *Boris Godunov* og *Khovantsjina*, som begge havde premiere efter *Sacre*, fordi den store, meget populære bassanger Sjaljapin ikke var disponibel inden. Desuden skulle der skaffes plads til endnu en balletpremiere (*La Tragédie de Salomé* med musik af Florent Schmitt), der også skulle ind i det løbende repertoire, inden man spillede af i Paris den 21. juni. Så fire gange var ikke så ringe, og allerede ved tredjeopførelsen var der så roligt på tilskuerpladserne, at forestillingen kunne afvikles uforstyrret.

Stahl kan også i givne situationer vælge at være diskret indtil det misvisende. Ingen skal klandre ham for ikke at udmale Tjaikovskijs komplicerede kønsliv i detaljer, tværtom. Men det bliver noget svært for den ikke-initierede læser at forstå, hvorfor det skulle kunne vække sladder at tilegne violinkoncerten til violinisten J. Kotek, som havde deltaget i udarbejdelsen, når man aldrig tager ordet homoseksuel i sin pen eller på anden måde udtrykker sig nogenlunde klart. Det er måske også vel diskret udelukkende at anføre et nøgternt tidsforløb om Tjaikovskijs død uden med ét eneste ord at antyde, hvilke spekulationer omstændighederne ved dødsfaldet har givet anledning til.

En fremstilling, der indtil videre kun er nået til 1917, kan kun give anelser om, hvorledes forfatteren vil omgås det delikate problem, som ligger i det kommunistiske systems styring af kulturlivet. Men sådanne forudannelser findes der allerede nu. Stravinskij skrives tilsyneladende endegyldigt ud af fremstillingen i slutningen af bind to, som kort og godt konkluderer, at „I behandlingen af den sovjetrussiske musik hører Stravinskij s værker efter Oktoberrevolutionens tidehverv ikke hjemme. Mange mesterværker skabte han i sin udlændighed, men historien vil måske vise, at ingen af dem er i stand til at fordunkle hans geniale værker fra Ruslandstiden.“ Exit Igor. Eller Rachmaninov, som dog udstyres med en mere omfattende sortie, der karakteriserer ham som „russisk patriot“ og opregner hans værker efter emigrationen. Forblev Stravinskij ikke tilstrækkeligt patriotisk til, at hans nogle af hans hovedværker efter emigrationen fortjener at nævnes?

Glinkas store og banebrydende opera *Livet for Zaren* ofrer Stahl med al mulig ret en snes sider på at gennemgå. Han afslutter denne minutiøse gennemgang med følgende bemærkning: „I de første år efter revolutionen så man stort på tekstens zarrøgelse, men i 1939 fremførtes den på Bol'sjoj Teatr med ny tekst af Sergej Godoretskij, hvor ordet »zar« var erstattet med ordet »fædreland«. I sin ny skikkelse kom operaen til at hedde Ivan Susanin.“ Sådan lyder altså Erik Stahls sandhed om kommunistregimets forhold til dette hovedværk i russisk musikhistorie. Undertegnedes sandhed lyder noget i retning af, at allerede inden Godoretskij havde N.A. Krasjeninikov fabrikeret en ny version, som totalt transformerede handlingen, helt eliminerede hovedfiguren Ivan Susanin og erstattede ham med en vis Grigorij Sulov, der ikke døde for zaren, men for kommunistregimet. *For hammer og segl* var den nye titel, og 'værket' blev spillet i 1924 i Odessa og 1926 i Baku. I forhold til denne massakre på tekstforlægget gik Godoretskij ganske vist mere nønsomt til værks, men stadig med politisk fortegn: han flyttede handlingen til vinteren 1612/13, hvilket kun er en forskydning på et enkelt år. Men denne forskydning tillader Godoretskij at eliminere zaren Michail Romanov som direkte involveret i operaen, således at hovedpersonen, Ivan Susanin (som er en autentisk historisk person) ikke skal lade livet, for at Romanov kan slippe fra polakkerne til Moskva. Susanin kan nu i stedet dø for en borgerlig oprører, købmanden Kusjma Minin i Nov-

gorod (ligeledes en autentisk person), som den nævnte vinter var leder af et væbnet oprør mod polakkerne.

Det har været spændende at følge Stahl på hans odysse gennem den russiske musiks historie, foreløbig frem til „revolutionens tidehverv“, for igen at bruge hans eget udtryk. Til trods for alle de indvendinger, man kan have, er vi, de ikke-russiske, kommet betydeligt nærmere dette store og fascinerende lands musik. Men det skal blive mindst lige så spændende at se, hvad Stahl i sit sidste bind vil stille op med en Sjostakovitj. Eller med en Prokofiev. Er hans værker fra den periode, hvor han ikke boede i sin hjemstavn, mon russiske?

Knud Ketting

Niels Krabbe (ed.): *Music in Copenhagen. Studies in the Musical Life of Copenhagen in the 19th and 20th Centuries*. Published by Copenhagen University, Music Department (Musik & Forskning 21). C.A. Reitzels Forlag, København 1996. 299 s., ill., noder, ISBN 87-7876-015-3, kr. 325.

*Musik i København. Studier i Københavns musikhistorie i det 19. og 20. århundrede*. Udgivet af Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet. C.A. Reitzels Forlag, København 1997. 293 s., ill., noder, ISBN 87-7876-062-3, kr. 250.

Københavns status som „Kulturby 1996“ affødte som bekendt en lang række arrangementer ikke mindst af musikalsk art. Også bogudgivelser med musikemner så dagens lys, heriblandt *Music in Copenhagen* udgivet af Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet. Som den eneste samling af artikler centreret om musiklivet i landets hovedstad påkalder bogen sig stor opmærksomhed.

Den kendsgerning, at København indtil for få årtier siden var det samlede danske musiklivs ubestridte centrum, har betydet, at byens musikhistorie i mange henseender har været identisk med dansk musikhistorie. Der mangler dog stadig en beskrivelse af *Københavns* musikhistorie svarende til bøger om de europæiske musikmetropoler, som byen i så henseende kan måle sig med. Niels Krabbe anfører i forordet, at den foreliggende publikation skal ses som et empirisk materiale, på baggrund af hvilket en dækkende Københavns musikhistorie kan skrives. Dette sidste kunne måske foranledige læseren til at tro, at indholdet er præget af tør konstateren,