

Til perspektivering af skildringen af de stærke mænds sejre og nederlag, og orkestrets stjerne-stunder og bølgedale, savnes en mere konsekvent fokusering på orkestrets 75 års dagligdag, kort sagt historien oplevet i gulvhøjde. Bortset fra rammebeskrivelser, fx ansættelsesvilkår og organisatoriske forhold, skildres denne arbejds-plads' hverdagspraksis primært gennem to billedmontager i appendikset og i prøvearbejdets vekslende forhold mellem orkester og (gæste)-dirigenter. Interne konflikter og problemer, fx drikkeri, mobning og manglende arbejds-disciplin, gøres kun til genstand for sporadisk, oftest anekdotisk behandling, ligesom fx hierar-kiserings- og kønspolitiske problematikker er fraværende. Og ud over de korte biografiske præsentationer af udvalgte musikere forbliver størstedelen af musikerne en bogstavelig talt grå masse i form af de gennemgående udskift-ningslister.

Overordnet set giver fremstillingens karakter og fokusering anledning til efterlysning af eksplicit metodisk refleksion hos forfatteren, for skønt der som sagt ikke er tale om en aka-demisk afhandling af fx institutionsanalytisk art – den være hermed efterlyst – må den forudgå-ende omfattende empiriske forskning, der dokumenteres i kildehenvisningerne, have rejst fundamentale metodiske spørgsmål. Den valgte optik synes mest oplagt resultatet af en for-blændelse af og solidaritet med "Holms vision", der ikke har levet plads til en egentlig kritisk stillingtagen til Radiosymfoniorkestret som tone-angivende institution i dansk kulturliv. Et så-dant kritisk blik kunne kun have gjort en alle-rede god historie endnu bedre.

*Steen Kaargaard Nielsen*

Per Olov Broman: *Kakofoni storbetsvansinne el-ler uttryck för det djupasta liv? Om ny musik och musikskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (Studia Musicologica Upsaliensia Nova series 16). Uppsala University Library, Uppsala 2000. 345 s., no-der, ISBN 91-554-4775-9, ISSN 0081-6744.

Per Olov Bromans doktorafhandling er et ek-sembl på den fornyede interesse, der i løbet af de senere år er blevet mellemkrigstiden til del. Broman har koncentreret sig om 1920'erne, som han dog opfatter som et 'langt' årti, der varer

fra slutningen af første verdenskrig indtil nazi-sterne magtovertagelse i Tyskland (s. 18).

Bromans interesse gælder de komponister, som i samtiden fremstod som repræsentanter og forkæmpere for den ny musik i Sverige: Hilding Rosenberg, Gunnar Jeanson, Julius Rabe, Sten Broman og Moses Pergament. Rabe er som den ældste født i 1890, Sten Broman som den yngste i 1902 og Hilding Rosenberg, som forfatteren tydeligvis anser som hoved-navnet, er født i 1892. De er valgt ud fra den betydning, de har haft i sam- og eftertiden som indflydelsesrige aktører i det svenske kompo-nist- og musikliv. Som samlebetegnelse har Broman valgt at tale om dem som 'fortalerne for ny musik' og anskue dem som en gruppe, der i hvert fald i hovedtræk kan siges at have fælles anskuelser. Når Broman vælger denne betegnelse, henviser han til 1920'ernes brug af begrebet ny musik, som det blev præget af blandt andre Paul Bekker, og han undgår dermed at operere med begrebet modernister (s. 17f.). Det er heldigt, dels fordi modernisme-begrebet er belastet, men nok så meget fordi Broman derved undgår at forudskikke resulta-tet af hoveddelen af sit arbejde, nemlig analy-sen og perspektiveringen af disse komponisters musikanskuelser.

Bogen er bygget op i tre dele: en kortere ind-ledning, den netop nævnte hoveddel på 150 si-der og en afsluttende undersøgelse af visse aspekter ved Hilding Rosenbergs instrumen-talmusik fra 1920'erne set i lyset af de under-søgte anskuelser. Til sidst finder man et svensk slutord og en tysk *Zusammenfassung* – de ligner hinanden, men er ikke identiske – samt to ap-pendikser med gengivelse af kildetekster af Rosenberg og en fortegnelse over dennes kom-positioner frem til 1932.

Analysen af anskuelserne hos fortalerne for ny musik tager teoretisk udgangspunkt i Peter Bürgers skelnen mellem systemimmanent kritik, der betegner en kunstretnings kritik af en anden inden for institutionen kunst, og en kunstens selvkritik, der angriber fundamentet for kunst-opfattelsen: autonomiæstetikken og forudsæt-ningerne for produktion og reception af kunst-værker. Et andet udgangspunkt er Andreas Huyssen, der har påvist hvordan modernismen gennem en konsekvent udgrænsningsstrategi opretholder skellet mellem høj og lav musik.

Undersøgelsen tematiserer holdningen til udviklingstænkning og traditionssyn, forholdet til 'jazz', synspunkter på håndværk og form,

diskussionen om den adækvate lyttemåde, forestillingerne om musikkens moralske værdi og endelig en diskussion af forholdet mellem autonomisering og professionalisering. Broman fremlægger overbevisende, at denne gruppe af fortalere for ny musik ikke bryder med autonomiæstetikken, men tænker inden for rammerne af den, og at de forstår musikken som en metafysisk enhed med sine egne love, sin egen indre logik og sin egen udvikling. Han viser, hvordan denne tænkning trækker på forestillinger fra det 18. og 19. århundrede, og hvordan Ernst Kurth bliver en nøgleperson i formuleringen af et ideal om en lineært gestaltet, organisk udviklet formtype. Den afsluttende undersøgelse af musik af Rosenberg giver overbevisende eksempler på, at Rosenberg i 1920'erne er stærkt påvirket af Kurth, f.eks. i sin sonate for soloviolin, hvor Broman viser, hvordan træk, Kurth analyserer frem hos Bach, går igen hos Rosenberg (s. 235f.).

Afgrænsningen af kunstmusikken fra jazz er entydig, og man finder ikke nogen jazz-inspiration eller blot positiv holdning til jazz blandt den undersøgte personkreds. Heller ikke Neue Sachlichkeit eller brugsmusik har nogen væsentlig plads i disse musikeres verdensbillede. Samlet konkluderer Broman, at kritikken forbliver systemimmanent kritik på kunstbegrebets præmisser, og man finder ikke indslag af kunstens selvkritik i Bürgers forstand (s. 185). Men Broman skærper med en original iagttagelse konklusionen, idet han påpeger, at der ikke alene er tale om en systemimmanent kritik, der forudsætter en institution, der fungerer ud fra autonomiprincippet, men også om en *systembyggende* kritik, som sigter på at udbygge institutionen kunstmusik og styrke kunstens position som autonom sfære (s. 186).

Jeg finder dog Bromans sammenknytning af denne iagttagelse af, at modernismen skærper autonomifordringen, med at der skulle være tale om en professionaliseringsbestræbelse, tvivlsom. Dels anvender han en definition på professionsbegrebet, hvor fortalere for ny musik lever op til to af definitionens fire krav (s. 187f.). Her måtte man lige så vel kunne konkludere, at de netop ikke hører under denne kategori. Dels forveksles bestæbelsen på at professionalisere musiklivet ved at oprette faste orkesterstillinger til professionelle musikere med det, der egentlig er kernen i det professionsbegreb, der anvendes: en profession er en

særlig kategori af fag, der i sin klassiske form er forbeholdt f.eks. jurister, og som siden er udvidet til andre områder, hvor der kræves, at man selvstændigt udøver en særlig faglighed over for klienter. Det gælder f.eks. sygeplejersker, som netop autoriseres af staten i kraft af deres uddannelse. Dette professionsbegreb kan til nød udstrækkes til f.eks. at omfatte statsprøvede musikpædagoger, men jeg kan ikke se, hvordan komponister kan falde ind under det.

Det er interessant at se, hvordan holdningerne hos de svenske fortalere for ny musik adskiller sig fra de samtidige retninger i Centraleuropa. Det er for det første tydeligt, at hverken receptionen af det, der blev forstået som jazz, brugsmusikken eller Neue Sachlichkeit spillede nogen større rolle, og dermed var også det selvkritiske potentiale, der ligger i disse retninger, uden for rækkevidde. Der synes heller ikke at være en væsentlig indflydelse fra Schönberg – hans harmonilære undtaget – eller Stravinskij.

Man kan sammenholde det med forholdene i Danmark på samme tid. Fortalere for ny musik i Sverige udtrykker sig generelt i termer, som minder mere om Carl Niensens fra tiden op mod 1920 end om Riisagers fascination af futurismen og de unge franske komponister eller Jørgen Bentzons og Finn Høffdings optagethed af brugsmusikkens problemstillinger. Musiklivet for ny musik var i det hele taget stærkere organiseret i København end i Sverige i den her omhandlede periode, og båndene til det europæiske musikliv var tættere her end i Stockholm, Göteborg eller Lund.

Den afgørende styrke i Bromans afhandling er, at han formår at fastholde sit perspektiv og skildrer musikanskuelserne hos periodens centrale aktører uden på forhånd at lade graden af modernitet stå som et succeskriterium, og derigennem afdækker han nogle yderst vigtige traditionslinier mellem det 19. og det 20. århundredes musiktænkning. Det er en væsentlig afhandling om svensk musikliv, og det er et vigtigt bidrag til forståelsen af relationerne i den tysk-nordiske musikkultur.

*Michael Ejeldsø*