

Med allt detta sagt måste man dock gå vidare och fråga sig: Vilken roll spelar egentligen de definitioner och inordningar samt avvikelser därifrån man möter i framställningen? Det beror på vad man väljer att betrakta publikationen som. Läser man den som en undersökning får det givetvis stor betydelse, och inkonsekvenserna däri blir då till problem. Om man däremot väljer att se publikationen som något som den verkar försöka att inte vara så framträder ett annat värde. Paradoxalt nog gör just bristen på argumentation och tydliga slutsatser att det inte finns någonting som står och faller med de definitioner och sorteringar som görs, och det gör det också möjligt att främst se framställningen som en grundlig presentation av ett omfattande material. Och som sådan, som utgångspunkt för vidare forskning, har publikationen ett stort värde. Det är otvivelaktigt ett mycket rikt material som här samlats inom fyra pärmar, och Rollum-Larsens varierande presentationsmodeller har resulterat i en rad olika tabellariska, statistiska och lexikala framställningar som kan vara mycket händiga för den som söker allhanda informationer inom det berörda området. Därmed kan alla de som jobbar och kommer att jobba med arbeten som har beröringspunkter i Köpenhamns musikliv under första delen av 1900-talet komma att finna stor nytta i den här boken.

Per Olov Broman

Jens Brincker: *Det moderne og det ny. Musikhistorier 1890-1950*. Systime, Århus 2002. 231 s., ill., noder, ISBN 87-616-0346-5, kr. 290.

Palle & Ursula Andkjær Olsen: *Ny musik efter 1945*. Systime, Århus 2001. 394 s., ill., noder, ISBN 87-7783-486-0, kr. 370.

Disse to bøger er en del af Systimes serie af musikhistoriske fremstillinger, som tilsammen ønsker at dække i hvert fald hovedparten af den vestlige musikhistorie. Grænsende op til Jens Brinckers bog og til dels overlappende med den er Orla Vinthers *Musikken i 1800-tallet. Romantik og impressionisme* fra 1995 og Jens Brinckers egen *Wien. Drømmeby og underygangsstad* fra 1993, der har musikken i Wien omkring 1900 som tema. Palle og Ursula Andkjær Olsen viderefører på trods af det årstalsmæssige overlap i titlerne historien, hvor Brincker slipper den,

med gennembruddet af efterkrigstidens modernisme i slutningen af 1940'erne.

Jens Brinckers *Det moderne og det ny* henvender sig til et bredt publikum af musikstuderende på gymnasiernes højniveau, seminarier, konservatorier og universiteternes bacheloruddannelse samt til det interesserede musikpublikum i øvrigt (s. 4), mens Andkjær Olsen mere specifikt henvender sig til gymnasieskolens musikvalgfag samt "alle der er interesserede i at komme i lag med den ny musik, men savner et udgangspunkt" (s. 9). Denne forskel præger bøgerne: Brinckers fremstilling er mere gennemskrevet, forsynet med løbende litteraturhenvisninger i noterne, og har generelt et højere ambitionsniveau. Andkjær Olsen har tydeligvis indrettet bogen efter gymnasieskolens behov for klart afgrænsede emner. Videre forudsætter Brincker musikken bekendt, mens Andkjær Olsen tager udgangspunkt i dens ukendthed, hvilket også præger fremstillingen, og endelig har musikken forskellig status: Andkjær Olsen har som ambition at føre læseren via en behandling af musikkens æstetiske og historiske baggrund frem til en oplevelse og fordybelse i det enkelte værk, mens Brincker i højere grad sigter på at anvende musikeksemplerne som indgang til en forståelse af sammenhængen mellem værket og dets kontekst.

Begge bøger vil uden tvivl få stor udbredelse, og det er givet, at de specielt i forhold til gymnasiet opfylder et utalt behov, men også for andre, der gerne vil læse om det 20. århundredes musik på dansk, er det værdifulde udgivelser. Når kritikken af Brinckers bog i det følgende er foldet ud i forhold til Andkjær Olsens, skyldes det bogens ambitionsniveau, idet den eksplicit henvender sig også til universitetsstuderende – der uden tvivl vil benytte begge bøger – og intenderer at være "opdateret med de nyeste forskningsresultater" (s. 5). I kraft af sit noteapparat åbner den sig for kritik, idet først kildehenvisninger gør en egentlig kritik mulig, og den er derfor i forhold til universitetsstuderendes behov også en 'bedre' bog.

Brinckers bog er delt i to hovedafsnit, som dækker perioderne 1890-1920 og 1920-1950. Inden for hvert afsnit er der lagt samme geografisk-kulturelle raster ned over stoffet med kapitler om Vesteuropa (efter 1920 Vesteuropa og USA), Østeuropa og Centraleuropa. I tillæg har første afsnit to komponist-kapitler om henholdsvis Arnold Schönberg og Igor Stravinskij. Periodiseringen følger *Neues Handbuch der*

*Musikwissenschaft* bind 6 (1980), hvor Carl Dahlhaus lancerer konceptet om 'det musikalsk moderne' som en selvstændig musikhistorisk epoke fra ca. 1890, og Brincker behandler efterfølgende perioden 1920-50 under et, uden opdeling omkring 1930. Hermed forlader han i parentes bemærket også periodiseringen i *Gyldendals musikhistorie* (1983), som han var medforfatter til.

Hovedproblemet i Brinckers bog ligger allerede i titlen *Det moderne og det ny*, som han også diskuterer i kapitel 1. Med denne titel lægger han eksplicit op til en reflekteret skelnen mellem moderne og ny musik og til en efterfølgende konsistent begrebsbrug bogen igennem. Det lykkes kun delvist. Indrømmet, det er vanskeligt at overføre sådanne idealtypiske begrebskonstruktioner på en differentieret virkelighed, der modsætter sig entydige kategoriseringer; og det bliver ikke nemmere af, at et begreb som 'ny musik' konstitueres af en kombination af stilistiske og æstetiske kriterier set i sammenhæng med en institutionaliseret receptionstradition.

Komplikationerne bliver ikke mindre af, at Brincker i indledningskapitlet samtidig opererer med 'modernismen', dels som fællesbetegnelse for en række traditionsudfordrende "kunstretninger og stilbetegnelser med navne som impressionisme, ekspressionisme, dadaisme, atonalitet og mange flere" i årene omkring 1900 (s. 6); dels som synonym for det moderne i en sætning som "Opbruddet er til gengæld også noget af det eneste, der kan tjene som fællesnavner for modernismen omkring 1900, for som allerede antydet rummer det moderne mange forskellige retninger [...]" (s. 6). Inden for det moderne er der nykomponeret musik, som en delmængde deraf "musik, som både er ny[skreven] og moderne, fordi den er kritisk over for traditionen" og som del deraf igen "musik, som både er moderne og viser sig at være fornyende" (s. 6). Moderne er således på en gang et periodebegreb, et synonym for modernisme og en kvalitet hos den traditionskritiske og fornyende del af periodens musik. Efter 1920 er 'det ny' den overordnede periodebetegnelse, hvor det er klart, at det ny her er et kvalitetskriterium i lighed med kvaliteten i 'det moderne', der skilte sig ud fra det blot nyskrevne. Og som det sammenhængsskabende begreb, der binder de to epoker sammen, introduceres "det fornyende", som er "de hovedtendenser som med udgangspunkt i modernismens traditionsbrud danner grundlag for en ny tradition i årene efter verdenskrigen" (s. 7).

Et par eksempler på begrebsbrugen i bogen viser, at man i praksis skal læse modernisme som synonymt med moderne: om Bartók kan man fx læse, at han i Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* i 1902 mødte "den moderne europæiske kunstmusik", at han derpå i 1903 komponerede *Kossuth*, der var begyndelsen på Bartóks "modernistiske periode", hvorefter han indså, at han ikke kunne læne sig op ad Strauss' "modernisme", hvis han ville skabe en "ægte ungarsk moderne musik" (s. 39). Dette gælder, bortset fra når man taler om Schönberg: han var den "eneste", der rummede "begge de retninger i det 20. århundrede, der her er blevet benævnt som modernisme og ny musik" (s. 105) – udsagnet må forstås som møntet på hans værker fra omkring 1930. Ellers er ny musik noget, der kommer efter modernisme: Debussy var fra 1913 "på vej ud af modernismen og ind i den ny musik", og denne ny musik blev inspiration for "den ny musiks førende komponister efter 2. verdenskrig [...] Boulez og Stockhausen" (s. 27). Men alligevel er det svært ikke at tænke på netop Boulez og Stockhausen som repræsentanter for den modernisme, der dukker op i sætningen: "Schönberg og Stravinsky blev en slags faderfigurer for to æstetiske retninger, som stod i modsætning til hinanden i sidste fjerdedel af det 20. århundrede – nemlig modernismen og postmodernismen" (s. 113), eller når der i forbindelse med omtalen af Varèse dukker en "Darmstadt-modernisme" op (s. 154).

En sidste indvending gælder Brinckers påstand om, at Carl Dahlhaus og Hermann Danuser i *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* sætter skellet mellem moderne og ny musik ved 1908 med deres "strengt kompositionstekniske (strukturhistoriske) periodisering" (s. 7, note 2; gentaget i henvisning fra s. 88). Denne læsning er urimelig af tre grunde: dels holder de diskussionen om afslutningen på den moderne musiks epoke åben, og ud fra forskellige kriterier foreslås årstal fra 1907 til 1924; dels er det 'det 19. århundredes musikhistorie', som Dahlhaus i bind 6 lader slutte i 1907, ikke den moderne epoke, som netop først slutter omkring 1920 i bind 7; og endelig ligger der i lighedssætningen mellem kompositionstekniske kriterier og strukturhistorie i modsætning til Brinckers egen i højere grad socialhistoriske periodisering en polemisk kritik af Dahlhaus' position, der virker forældet i dag.

Når dette er sagt, må det også siges, at det på mange måder både er en god og nødvendig

bog. Den er velskrevet og fængende, og man får en sammenhængende fremstilling af et stof, som hidtil ikke er blevet foldet ud i dette omfang på dansk. Det nærmeste man kommer er Karl Aage Rasmussens kapitel om det 20. århundrede i *Gads musikhistorie* (1990), som har sin styrke i fortællingen om det 20. århundredes musik fra kompositionsprofessorens synsvinkel – en anden, men lige så kompetent fortælling som Brinckers –, men som ikke har samme mulighed for at gå ned i analytiske og værkorienterede eksemplificeringer. Det er i sammenkoblingen af de overordnede musikhistorier (jf. undertitlens flertalsform) og de udvalgte værker, at bogen har sin afgørende styrke.

Opdelingen i Vest-, Øst- og Centraleuropa giver også interessante perspektiver; dels at Østeuropa får en ligestillet placering, dels i den skelnen mellem Central- og Vesteuropa, der giver indblik i, hvordan de kulturelle og politiske strukturer fungerede før den kolde efterkrigstid. Man kunne måske spørge, hvor Nord- og Sydeuropa bliver af? Jeg er stødt på enkelte unøjagtigheder, fx at Hanns Eisler “meldte sig ind i det kommunistiske parti” (s. 193), som han trods sin politiske overbevisning aldrig blev medlem af, hvilket fremgår af Albrecht Dümlings bog *Laßt euch nicht verführen* (München 1985, s. 274), som Brincker selv anvender som kilde. Men bortset fra den slags småting vurderer jeg bogen som troværdig.

Palle og Ursula Andkjær Olsens *Ny musik efter 1945* behandler efterkrigstiden frem til 1985, opdelt i to perioder ved året 1965: del 1 med overskriften “Den radikale modernisme”, del 2 med titlen “Enkelhed og pluralisme”. Hver del indledes med et oversigtskapitel “Musikken og tiden”, et kapitel “Tættere på musikken” og derefter en række sidestillede kapitler, der hver tematiserer et af periodens væsentlige fænomener med et eller to værker som eksempler. Fx i første del “Konstruktion og æstetik” med Stockhausens *Kreuzspiel* som eksempel (kap. 3), “Stilhed og støj” om John Cage (kap. 4), “1950’ernes nye elektronmusikalske landskaber” med Stockhausens *Kontakte* i centrum (kap. 5) og “Tilstande, begivenheder og forvandlinger” (kap. 6) om György Ligeti og hans *Lux Aeterna*. Efter 1965 flyttes fokus fra Centraleuropa (som Cage i det mindste stod i udveksling med), og eksemplerne hentes fra Østeuropa (Alfred Schnittke og Arvo Pärt), Danmark (Per Nørgård og Hans Abrahamsen) og USA (Steve Reich og George Crumb). Hvert kapitel har en kort litteraturliste,

som snarere fungerer som oplæg til videre læsning end som dokumentation.

Som eksempel på bogens strategi kan man tage behandlingen af Ligeti. I første kapitel tegnes et generationsportræt af Ligeti og hans jævnaldrende, hvor der gives et billede af de fælles erfaringer, de unge, radikale komponister havde. I kapitel 2, hvor vi er ‘tættere på musikken’, bliver Ligeti sammen med Xenakis og Penderecki præsenteret som repræsentanter for “Klangmasse- og klangfarvemusik”, eksemplificeret med en gennemgang af hans værk *Atmosphères* fra 1961 (s. 46-51). Og endelig får han en grundig præsentation i kapitel 6, der indledes med en biografisk og værkemæssig præsentation, både af klangmasseværkerne og hans øvrige produktion. *Lux aeterna* for 16-stemmigt kor (1966) gennemgås grundigt med henblik på harmoniske felter og deres transformation, den benyttede kanonteknik og forholdet mellem tekst og musik, og noderne til hele værket er aftrykt. Bevægelsen ned i værket er entydig, og det er både bogens styrke og svaghed. Man har mulighed for at komme langt ind i musikken og få indsigt i, hvordan den er, mens der er mindre fokus på, hvad den har at sige. Det er klart nok, fordi det er forfatterens fascination af denne musik og deres bestræbelse på at formidle denne glæde, som er udgangspunktet for bogen. Det afgørende har været at formidle deres æstetiske fascination og give læseren mulighed for at lære en række hovedværker at kende, og mere kan man vel heller ikke forlange af en enkelt bog, hvis man accepterer den præmis, at musikken ikke kan forudsættes bekendt.

Michael Ejlsøe

Anselm Gerhard (ed.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Metzler Musik, Stuttgart 2000. 415 s., ISBN 3-476-01667-6, € 39,90.

Antologien *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?* er resultatet af en konference afholdt i 1996 på universitetet i Bern i anledning af musikvidenskabens 75-års jubilæum på stedet. Temaet for konferencen var den tysk-schweiziske musikvidenskab i første halvdel af det 20. århundrede inklusiv optakten til og den belastende historie under det nazistiske regime i Tyskland i 1930-40’erne, hvor store og promi-