

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. undertitlen 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 forfatternes 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-

nente dele af den tyske musikvidenskab lidt for villigt gik regimet i møde. I de første årtier af det 20. århundrede var der i Europa og i særdeleshed i Tyskland stærke kulturpessimistiske og -konservative strømninger, der også havde deres tag i det i universitær forstand unge fag musikvidenskab, som måske derfor var ekstra følsomt over for sådanne påvirkninger. Disse bagstræberiske ideologier kom til udtryk i en fornægtelse af moderniteten som sådan og mere specifikt i afvisningen af nyere musikalske udtryk. En vigtig pointe er, at denne problematiske fase i tysk musikvidenskab ikke sluttede sådan med ét i 1945, men at nazitiden og dens forudsætninger kastede sine skygger langt op i årene efter anden verdenskrig, faktisk så langt som til, at den gamle generation, der havde samarbejdet med nazisterne, uddøde i 1960-70'erne.

Overordnet kan man inddele antologiens bidrag i tre grupper. Først en gruppe, der behandler musikvidenskaben i den sidste halvdel af det 19. århundrede som en baggrund for det tidlige 20. århundredes strømninger. Dernæst bidragene, som beskæftiger sig med den tyske musikvidenskabs og det tyske samfunds udvikling i det 20. århundrede. Den tredje gruppe handler om musikvidenskaben i Schweiz og Bern i særdeleshed og kræver særligt helvetiske interesser at opsøge.

Konferencens arrangør og bogens udgiver, Anselm Gerhard, lægger ud med en artikel, der skoser den tyske musikvidenskab for at svigte i nulpunktet 1945 og misbruge chancen for at gøre op med en belastende umiddelbar fortid. Krigsafslutningen og det nazistiske regimes fald betød nemlig intet væsentligt indsnit i tysk musikvidenskab, som fortsatte med samme nationalistiske retorik som både før og under anden verdenskrig – en retorik, der i dag kan virke både irriterende, ærgrende og sågar frastødende –, samtidig med at man prøvede at placere sig i en offerrolle i stedet for at anerkende sin delagtighed. Af prominente skikkelser inden for den tyske musikvidenskab med tilknytning til naziregimet nævnes Hans Joachim Moser, Friedrich Blume og Heinrich Besseler. Men den manglende selverkendelse gælder ifølge Gerhard ikke kun de klart kompromitterende år under det nazistiske styre, men også de forudgående årtier i det tidlige 20. århundrede, hvor kulturkonservatisme, -pessimisme og jødehad også trivedes inden for den tyske musikvidenskab. Der var således en nationalistisk

og populistisk musikforskning i Tyskland allerede i 1920'erne og 1930'erne, som greb til biologistiske forklaringsmodeller.

Gerhard skoser også den senere tyske musikvidenskab for at ikke at tage fat i problematikkerne, og de sparsomme forsøg, der har været på at indføre kritiske perspektiver i fagdiskussionen, er ifølge Gerhard strandet enten som neomarxistisk jargon eller som rene positivistiske biografier om fagpersonligheder.

Hvis enkelte bidrag i denne blandede antologi skulle fremhæves, kunne det være Hartmut Grimms bidrag "Hermann Kretzschmar: Restitution der Affektenlehre als wissenschaftliche Grundlegung musikalischer Hermeneutik" om en af de oversete sider ved Hermann Kretzschmars arbejde, nemlig hans forsøg omkring år 1900 på at udarbejde en musikalsk hermeneutik gennem en restituering af affektbegrebet. Kretzschmar er mest kendt for sine musikhistoriske arbejder, men Grimm gør god ret ved at gøre opmærksom på disse andre sider af hans værk, der også kunne tænkes at have relevans i dag.

Eckhard John rammer med sin artikel "Deutsche Musikwissenschaft. Musikforschung im 'Dritten Reich'" lige dér, hvor det gør ondt, og hans bidrag er det andet ud over redaktørens, som forsøger at tegne de større linier i den tyske musikvidenskabs engagement med naziststyret. Således viser John bl.a., hvordan den tyske musikvidenskab kom det nazistiske regime i møde og bidrog til forfølgelsen og eksileringen af fremtrædende jødiske forskere.

Roman Brotbecks artikel om Friedrich Blumes arbejde som hovedredaktør af *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* skal også fremhæves, fordi den på meget tydelig vis anskueliggør dels MGG-redaktørens tåkrummende mangel på opgør med sin belastende fortid som del af naziregimet, dels hvordan æstetiske kriterier og vurderinger, som man skulle tro hørte den dog trods alt begrænsede tidsperiode til, sætter sig igennem helt op i 1960'erne.

Selv om udgivelsen eksemplificerer en vigtig gripen i egen barm fra den pangermanske musikvidenskabs side, er det dog alligevel betegnende, at de fleste bidrag har svært ved at komme ud over det personalhistoriske og tegne større, syntetiserende linier ud fra ekspliciterede teoretiske og metodiske synsvinkler. Faren ved en ikke-teoristret behandling af problematikkerne er den falske tryghed, der kan opstå ved at fortælle historier om afdøde personer i stedet

for at spørge til de kulturelle og ideologiske faktorer, som ikke bare ledte den tyske musikvidenskab i armene på nazistyrer, men som også betød afvisningen af nyere musikalske udtryk.

*Thomas Blomseth Christiansen*

Alastair Williams: *Constructing Musicology*. Ashgate, Aldershot 2001. 176 s., ISBN 0-7546-0133-1, £ 40.

I *Constructing Musicology* tilskriver Alastair Williams hovedsageligt nyudviklingerne inden for musikvidenskab i 1990'erne to faktorer, nemlig presset på musikvidenskab gennem indoptagelsen af nye repertoarer samt "theory"-bevægelsen inden for andre humanistiske discipliner, der har trængt sig på i teoretisk henseende, især udgående fra amerikansk litteraturvidenskab og kulturstudier. Bogen er således en oversigt over og introduktion til strømninger inden for især den angloamerikanske musikvidenskab kendt under betegnelser som 'New Musicology' eller 'Critical Musicology', selv om de fleste udøvere af disse retninger frabeder sig, at der bliver sat sådanne samlende betegnelser på. Da Williams selv er angelsakser, kunne man forledes til at tro, at hans manglende behandling af mulige tilsvarende udviklinger inden for den kontinentale musikvidenskab skyldes dette. Imidlertid er diagnosen snarere, at der har været og er tale om en reel stagnation inden for den kontinentale musikvidenskab (som også tidligere anført i disse spalter af Bo Marschner i sin anmeldelse af *Rethinking Music*, jf. *Dansk Årbog for Musikforskning* 27 (1999) s. 114).

Bogen er inddelt i seks kapitler, der tematisk grupperer oversigten over 1990'ernes nyudviklinger inden for musikvidenskab omkring traditioner, diskurser, stemmer, identiteter, steder og positioner.

I kapitlet om traditioner lægger Williams ud med at fremhæve tre store skikkelser, der hver især har spillet væsentlige roller i det 20. århundredes musikvidenskab, nemlig amerikaneren Joseph Kerman og de to tyskere Theodor W. Adorno og Carl Dahlhaus. Kerman bliver ofte fremhævet af udøvere af den 'nye' musikvidenskab som inspirationskilde i kraft af sin bog om efterkrigstidens angloamerikanske musikvidenskab, udgivet i 1985 som henholdsvis *Musicology* (UK) og *Contemplating Music* (USA). Her rejser Kerman en kritik af den positivistiske

og formalistiske musikvidenskab og taler for, at musikvidenskab i højere grad burde bedrive en fortolkende "criticism" og derved muliggøre en dialog med sine humanistiske søsterdiscipliner. Adorno, der aldrig officielt er blevet regnet for en del af musikvidenskab, viste imidlertid allerede med sine arbejder om musik vejen for en sådan fortolkende musikkritik, og Adorno bliver da også nævnt som et forbillede af mange udøvere af New Musicology. Dette sker noget sjældnere for Dahlhaus, der indtog et kritisk-reflekterende standpunkt i forhold til den musikalske og videnskabelige tradition, som han på den anden side var dybt indfældet i.

Med det andet kapitel om diskurser bliver perspektivet bredt lidt ud fra musikvidenskab til de to store retninger inden for det 20. århundredes humaniora, nemlig strukturalisme og poststrukturalisme, dog uden at tabe musikken af syne. Som en interessant repræsentant for strukturalismen tager Williams fat i Claude Lévi-Strauss, i hvis antropologiske arbejder musik altid har spillet en særlig rolle som et begreb at tænke op imod. Poststrukturalismen og mere specifikt dekonstruktionen repræsenteres ved Jacques Derrida og Paul de Man, hvis tænkning eksemplificeres ved en uenighed mellem dem om Jean-Jacques Rousseaus syn på italiensk og fransk musik og konsekvenserne af dette syn. Som en del af temaet om diskurser præsenterer Williams også forskellige nyere syn på spørgsmålene om, hvad den musikalske tekst er for en størrelse, og om partiturets autoritet.

I kapitlet om stemmer, som handler om musik som et medium, der konstruerer og udtrykker køn og krop, begynder navnene på prominente eksponenter for 'New Musicology' for alvor at dukke op, såsom Suzanne Cusick, Susan McClary og Lawrence Kramer. Den musikvidenskabelige feminisme trange opvækstkår tilskriver Williams dels, at den vesteuropæiske musikalske kanon er mandsdomineret, dels – med reference til den amerikanske litterat Harold Bloom – at selve kanonformeringen i kraft af en ødipal struktur også er maskulin. Dette, parret med musikvidenskabens generelle uvilje mod indoptagelse af nye teoridannelser, kompletterer billedet af en hård opvækst. Når det drejer sig om køn, trænger spørgsmålet om essentialisme kontra de-essentialisme sig særligt på. Williams udpeger i den forbindelse, hvordan nogle feminister taler for en til tider graserende de-essentialisme og socialkonstruktivisme, samtidig med at de i deres analyser, måske