

Recensioner

Red. Ingrid De Geer

Finn Egeland Hansen, *The Grammar of Gregorian Tonality. An Investigation Based on the Repertory in Codex H 159*, Montpellier. Vol. 1, Text. Vol. 2, Tables. Copenhagen: Dan Fog, 1979, Pp. 1xii, 307, mus. exx (Studier og publikationer fra Musikvidenskabeligt Institut, Århus Universitet; 3, 3a). ISBN 87-87099-18-7. ISBN 87-87099-19-5. Danish summary (pp. 281-4). Diss.

Describing a melody is an extremely difficult undertaking. Suitable terminology is missing and few of the analytical tools developed in recent years have been adapted for use with monophonic music. Maybe they are too closely bound to the standard repertoires of concert and recital halls to be of much use anyway. In the field of medieval chant musicologists have accordingly interested themselves in almost every conceivable aspect of the music except the music itself. (I am hardly qualified to speak of ethnomusicology, but I think there are similar problems there too.) Certainly such subjects as political history, liturgy, paleography, lexicography and 'philology' in its various forms may all throw some light on the music as a social phenomenon; but not on its structure. This refusal to deal with the music itself is best demonstrated by the feverish search after the 'origins' of certain forms like tropes and liturgical drama. For it is a notorious fact that internal evidence from music is often unreliable and frequently misleading in producing historical judgements. But without critical and analytical studies historical investigations into chant have no proper focus, and other musicologists are liable to ask what the point is of studying chant at all. Why not study the history for its own sake? Or the liturgy? Others do.

Not that there are no studies of chant in existence. Quite the opposite: the bibliography is large and it includes many useful works. Most take the medieval modal system as their starting point and make use of such terms as 'reciting note', 'intonation' and, most important of all, 'final', all of which are common in medieval musicography. There are some difficulties in regarding the modal system as a theory since it seems to have origin-

ated as a pragmatic method for matching psalm tones and *differentiae* to antiphons and responsories. But this need not concern us here. The real limitation of discussing chant in modal terms is rather that it provides no means of comparing melodies within a single mode, which is as much as to say that it provides no means of stylistic comparison beyond the question of mode. It is Hansen's very considerable achievement that he has managed to find a method of discussing chant melodies that is independent of the modal system.

His starting point is his own transcription of the manuscript Montpellier H 159, formerly in the library of the medical school there and now in the University Library; the transcription was published earlier as *H 159 Montpellier* (Copenhagen, 1974). (A facsimile edition of the manuscript is published in *Paléographie musicale*, 1st ser., vols. 7–8 [Tournai, 1901/5]; a review of the transcription by Lance Brunner is in *Notes*, 34 [1977], 73–59.) Among other things the manuscript is a vast tonary, or index of chants arranged according to mode. In the opinion of Michel Huglo ('Le tonaire de Saint-Bénigne de Dijon', *Annales musicologiques*, 4 [1956], 7-18) it dates from the beginning of the eleventh century and was copied for the monastery of St. Bénigne at Dijon. Most of the music is copied twice, once in neumes and once in an alphabetic notation that is particularly easy to decipher. This fact, and the systematic arrangement of whole chants (not just incipits as in other tonaries), makes the manuscript an ideal starting point for the study of medieval tonality. It is also a convenient limitation of the study itself: most medieval chants exist in a variety of versions and it would have confused Hansen's purpose to take variant versions into account. They are hardly relevant to his purpose in any case, though some reviewers seem to have missed this point. Nevertheless the limitation has its disadvantages: variant readings, transpositions and modal changes, quite apart from non-musical factors like liturgical position, can all be useful in producing historical accounts of chant. Likewise the difficult matter of 'oral transmission'. But none of these are taken into consideration in the section entitled 'Historical Theory' (pp. 180–209; all page references are to

the volume of text) and as a result its conclusions are not at all convincing. Even some of the literature in the bibliography is not cited in the text, so parts of the book give the impression of being more original than they really are. In particular, it is unfortunate that there is no discussion whatever of the writings of Jean Claire and Alberto Turco (not a single work in Italian is given in the bibliography). And when Hansen does discuss the work of his predecessors he is unnecessarily hard on them.

Neither of the terms 'Grammar' and 'Tonality' in the title is ever defined, but their meaning should be clear enough from their usage in the text. 'Grammar' is taken in the broad sense customary in modern linguistics as a series of structures which regulate the production of well formed melodies. 'Tonality' is understood solely as an hierarchical relation among the notes of a specific piece so that some notes are assumed to be more important than others. But this does not imply a permanent hierarchy within a piece, much less the entire body of Gregorian chant; nor does it imply the 'drive toward the final' that is so characteristic of modern tonal thinking. To my mind both of these are traps, and they are avoided very skillfully.

In Hansen's hierarchy there are two levels, 'main tones' and 'pi'en tones', hence the term 'pi'en tone tonality' (Jacques Chailley has used similar terms for somewhat different purposes). Main notes are defined (pp. 31-2) according to their position in the ambitus of each chant, their use in leaps or alternative note figures, or the occurrence of *bb* and percussive neumes like the *bivirga*. The results for each chant are compared with a series of models: some will be familiar from recent writing on medieval chant and in ethnomusicology; others are derived from medieval music theory itself. Most important are the three pentatonic scales available within the conventional gamut of Gregorian chant (pp. 26-7). These may be expanded by filling in the minor thirds with *pi'en* notes, especially *bb*. Another system consists of a series of disjunct tetrachords (*G-c*, *d-g*, *a-d'*, *e'-a'*) with *pi'en* notes on the third degree of each (pp. 127-30). Various forms of shifting from system to system are described (pp. 148-9), including the possibility of shifting from a series of disjunct to a series of conjunct tetrachords and vice versa (pp. 150-2). A further system involving two interlocking groups of thirds is described (p. 26) and discussed with respect to a single melody (p. 206); but this is considered extraneous to the system of *pi'en* tonality. I doubt if this is so: one might, for instance, think of a group of interlocking thirds (such as *d-f-a-c'* and *e-g-b*) as a pentatonic scale with *pi'en* notes in which the central note in the major third (*g* in the scale *d-f-g-a-c'*) has become weaker than the rest. And in any case all of these models and theories are a

priori: they are only useful as means of explaining and criticising the repertoire itself. A truly useful theory, such as the theory of *pi'en* tonality, should surely take into account every model employed in the encounter with the melodies. It should not be necessary to look for a *diabolus ex machina* such as folk music to account for inconsistencies (pp. 207-8).

A central assumption of the book is that certain degrees of tonal tension or 'tensity' may be heard between main notes and *pi-en* notes (p. 39). In completely pentatonic melodies there is therefore no tensity: where a *pi'en* note is approached or quitted by step there is some tensity ('tensity 1'); and so on for leaps. It is ironic that in this respect as in others the book *The Grammar of Gregorian Tonality* most resembles is Allen Forte's *The Structure of Atonal Music* (New Haven, 1973). I should have been pleased to accept the notion of tensity if only it had been argued at length. But like much else it is introduced as an established fact to be used as an algorithm in the preparation of computer programs. The results are admittedly given separately in the volume of tables, but only in terms that are so general as to be meaningless, not as details of specific melodies. And for the study of specific melodies such tables are hardly necessary: a good description would do the job much better. Worse, the computer is not asked to respond to such elementary matters as whether melodies are long or short; have a large ambitus or a small one; are generally syllabic, neumatic or melismatic; and much else. It could be, but then it would produce even grater quantities of even more useless generalisations. Even Hansen's favourite criterion of '*pi'en* percentage' is misleading in view of the size and heterogeneity of the repertoire under investigation. Without doubt this is the weakest aspect of the whole enterprise: the chapter on pentatonic melodies (pp. 30-126) comes off especially badly from statistical generalisations. Hansen may well have found the tables useful in formulating his ideas; but I think it would have been better if the second volume had not been published.

What is best about this book, in fact, is the complete opposite of useless generalisation. A wide selection of melodies is studied here from the viewpoint of a wide and flexible theory with a great number of useful and well-defined terms. The studies are also clearly written though the translation is often rather stiff. The musical examples are well produced (on four-line staves) and provided with a curious but serviceable 'optical analysis'. Here and there the text stands in need of a little more proof-reading and certain aspects of the orthography will seem careless to British or American readers. But this is a magnificent book in many ways. It deserves to be widely read.

Keith Falconer

Gyldendals Musikhistorie, bd. 1-3. Red. Knut Ketting.

- Bd. 1: Den europæiske musikkulturs historie indtil 1740.
Copenhagen: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1982. /2/, 370 s., ill., notex. ISBN 87-00-38581-6.
- Bd. 2: Den europæiske musikkulturs historie 1740-1914.
Copenhagen: Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1983. 368 s., ill., notex. ISBN 87-00-38561-1.
- Bd. 3: Den europæiske musikkulturs historie fra 1914.
Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1983. 366s., ill., notex. ISBN 87-00-38541-7. ISBN 87-01-98481-0 (hela verket).

Det är inte en slump att två omfångsrika musikhistorieböcker nu utkommer ungefär samtidigt på skandinaviska språk – danska och svenska. Både Jan Lings *Europas musikhistoria – 1730* och *Gyldendals Musikhistorie* är frukter av den samhällsinriktade musikvetenskap och musiksociologiska specialinriktning som vuxit fram i Göteborg och Köpenhamn sedan 1970-talets början, ofta i samarbete eller ömsesidig inspiration.

De båda arbetena speglar mycket tydligt olika arbets-sätt. Jan Lings bok är en enmansprodukt, präglad av hans moderna och okonventionella pedagogik och i hög grad tillkommet och prövat i undervisningssituationer. Där han vänt sig till kolleger för kompletterande kunskap har det främst handlat om musikexempel och spel-anvisningar för det klingande materialet. Den danska modellen har mera av kammarlärdom över sig och har ett frö redan i den av Finn Gravesen redigerade *Musik og samfund* från 1977, som innehåller bidrag av 11 författare, ett mindre antal verkanalyser närmast presenterade som typfall eller solitärer och med en skarpt markerad ideologisk ram. Den teoretiska slagsidan är också märkbar i *Gyldendals Musikhistorie* och kan sägas vara en naturlig konsekvens av den något mer spekulativa inriktning som den danska musiksociologin alltid haft i jämförelse med den svenska.

Det kollektiva arbetssättet och musiken behandlad som gräddpa på en mastig historisk kunskapskaka är två väsentliga drag i *Gyldendals Musikhistorie*, som jag skall beröra lite närmare. Att utan stora detaljkunskaper och omfattande stickprovskontroller diskutera enskilda fakta eller påståenden är inte möjligt eller knappast ens intressant, och att grundligt mäta och jämföra epoker och tonsättare leder inte långt; i den enorma fakta- och kunskapsmängd som författarna sammanställt och kommenterat finns naturligtvis en rad fråge- och utrops-tecken – precis som i alla andra musikhistorier.

Det är helt klart att man inom den samhällsinriktade

musikvetenskapen sett de äldre handböckerna, både de inhemska och de utländska, som allt mer oanvändbara på grund av ensidig inriktning på konstmusiken, starkt etnocentriska utgångspunkter eller fixering vid tonsät-tar- och stilhistoria. Man kan alltså vänta sig betydande förskjutningar i tyngdpunkter, annan balans mellan gen-erna, nytt material, kanske också annorlunda pedago-giska grepp. Hur har då *Gyldendals* författarteam gått till väga, och vad blir resultatet?

Författarna har inte signerat speciella avsnitt, utan står kollektivt för hela framställningen. Sannolikt bety-der ett grupparbete av denna storleksordning att alla texter gnuggats och tvättats inom redaktionen sedan vis-sa bestämda "approacher" gjorts upp, detta i syfte att komma fram till en enhetlig stil och gemensamma värde-ringar. Hur mycket av kompromisser och nedtoningar ett sådant arbetssätt de facto inneburit kan man bara gissa, men i längden blir slutresultatet ganska besvärän-de för läsaren.

Texten är hållen i en mycket saklig, nykter och torr anda. Den är rentav könlös, ospännande och utan at-mosfär – man saknar ofta ett personligt tonfall, en vär-dering eller en mild handledning, ett fräckt påstående. På så sätt är framställningen i viss mening objektiv, men det goda har blivit det bästas fiende; vissa avsnitt är mördande kompakta och ter sig i pedagogiskt avseende mycket konventionella. Har man i Danmark inte arbetat med läromedel för radio och skola, med studiecirklar, med musicerande människor?

De tre banden blir således i första hand en *läsebok*, kanske tänkt som uppslags- och bredvidläsningsbok för dem som vill fördjupa sig. Enligt baksidestexten riktar den sig till "de mange som via koncertsal, radio, TV og grammofon til daglig forbruger musik", dvs den musik-intresserade allmänheten. Om den varit avsedd för musikundervisning, t ex på universitetsnivå, skulle den möjligen ha gjorts mera praktiskt inriktad eller brukbar. Tyvärr tror jag inte att dagens musikintresserade all-mänhet får särskilt stor lust att bläddra i *Gyldendals Musikhistorie*. Den ligger alldeles för långt från de po-pulärt hållna och attraktiva "coffee table books" som de stora internationella förlagen nu satsar på inom så gott som alla områden.

Bildmaterialet, som nästan genomgående är löst knu-tet till texten, har till största delen karaktär av "extra-kurs" med fördjupningstexter eller består av teater- och konsthistoriskt material. Med tanke på de svårigheter som är förknippade med att hitta illustrationer som verkligen har en musikalisk anknytning och som ger en extra dimension till texten är bildresearchen ofta impo-nerande. Främst i de två första delarna finns gott om illustrationer som markerar den speciella kultur- och so-cialhistoriska infallsvinkeln, och som inte tidigare synts i musikhistorieböcker. I del 3 förfaller denna princip

stundtals till en ytlig "pressbildsnivå" med förvånansvärt stort utrymme för bilder som blåser upp detaljer till groteska proportioner: framsidor av notutgåvor på helsidor, faksimil av Gershwin Rhapsody in Blue, ett 40-tal foton av jazz- och populärmusiker (medan utövande musiker knappast nämns alls i del 1 och 2), tre foton med Karlheinz Stockhausen osv.

Valet av illustrationer till 1900-talsdelen ger anledning till ytterligare några reflexioner. Det är naturligtvis alldeles riktigt att populärmusiken, jazzen, filmmusiken och popen ges berättigade proportioner i samma andetag som konstmusiken, inte minst därför att de ömsesidiga påverkningarna ofta är så påtagliga. Om just detta får man emellertid inte veta särskilt mycket.

Utgångspunkten tycks ha varit att behandla genrerna *kvantitativt* likvärdigt, vilket gör att vissa kapitel är mycket "fluffigt" skrivna medan andra är katalogartade och späckade med uppräknningar. Det senare gäller främst jazzavsnitten, och här har man gått i den gängse jazzjournalistikens fotspår. Ensemblernas sammansättning, musikernamn, spelplatser och andra fakta bildar tillsammans ett komptakt kodspråk, som antas räcka till för att också ge en uppfattning av musiken själv. Avsnitten om populärmusiken pendlar också mellan lexikonstil, veckotidningsnytt och adiafora (med vissa undantag, bl a ett informativt kapitel om filmmusik), som gör att läsaren ständigt måste ställa om sig mellan olika skrivstilar, olika täthetsgrader och genre-koder. Måste jazzen t ex alltid beskrivas utifrån den skrivstil som jazzskribenterna själva cementerat? Går det över huvud taget att skriva om *all* musikhistoria i en och samma bok? Har man inte onödigt låga tankar om läsarens förkunskaper om t ex Beatles när man har råd med tre helsidesillustrationer i form av tidningssidor ur Mersey Beat och om John Lennons död? Ansatser som dessa knyts mera sällan upp till sammanfattningar, analyser och slutsatser. Förgäves letar man både i register och framställning efter ett centralt nutida musikbegrepp som sound (och klang), som förvisso är intimt förbundet med både instrumentbyggeri och massmedia; dvs utvecklingen av ett musikaliskt ideal har direkt sin grund i innovationer inom musikindustrin.

Det mest disparata intrycket ger de många notexemplen, i och för sig valda i balanserade proportioner mellan olika genrer. Men det spatiöst disponerade utrymmet motsvaras sällan av någon kondenserad kunskap i kommentaren, bluesexemplet har inte någon harmonisk analys, ett uppslag med Norbert Schultzes *Lili Marleen* (som varje läsare säkert redan kan sjunga) består av noter utan (musikalisk) kommentar, två sidor med orkesterpartitur ur Sjostakovitjs 10:e symfoni (den med namnchiffret D-Ess-C-H) kunde ha reducerats till en enda notrad för att bli pedagogiskt tydligt, osv. Men samma invändningar gäller också notexempel ur Schönbergs

Serenad, som skall vara ett försök att förklara tolvtonstekniken, och Eislers *Zeitungsausschnitte*, som utan musikkommentar tyvärr bara förblir en illustration.

Dessa reflexioner leder över till min huvudinvändning, som riktas mot grunduppläggning och disposition. Det är helt riktigt att Gyldendals Musikhistorie "skildrar musikkulturen som en del af en musikhistorisk proces, hvor musikken indgår i et samspil med politiske, sociale, økonomiske og ideologiske faktorer" (baksidestexten), och detta synsätt är framställningens ryggrad och styrka. Man kan naturligtvis här och var hoppa till inför vissa drastiska slutsatser och tendentiösa påståenden, som t ex : "Da man blandt andet av økonomiske grunde kun sjældent arbejdede ved kunstigt lys, blev den fattige del af befolkningen forskånet for den fysiske udmærkning, der blev almindelig senere under industrialiseringens gennembrud. . ." og "man skal vogte sig for at under-vurdere den indflydelse, som religionen har haft. Hvad enten det drejede sig om tro eller vantro så har religionen spillet en langt større rolle for middelalderens mennesker end den almindeligvis gør for det nutidige menneske, og den har været både en psykologisk og en materiel realitet". (Bd. 1, s.25) Utsagorna handlar om medeltiden, i det förra fallet med en romantiserad tolkning av förindustrialismen, i det senare fallet ett verkligt understatement med komisk touche.

På det hela taget visar författarna upp en gedigen lärdom och en infallsrik behandling av stilhistorien utifrån den ekonomiska historien, som i god marxistisk tradition är själva plattformen. I samma anda betraktas alltså idéhistorien som sekundär i relation till produktionsresurser och produktionsförhållanden, vilket automatiskt medför att filosofi, idédebatt och övriga konstarter får ett relativt magert utrymme; det blir också lätt fyrkantigt ibland att hela tiden ledas bara i en enda riktning från bas till överbyggnad. Men på detta sätt kompletteras och fördjupas de äldre "utvidgade" musikhistorierna, t ex P Henry Langs Music in Western Civilization, som utgår från allmän idé- och kulturhistoria. Det är omöjligt att bedöma om Gyldendals Musikhistorie "blev som den var tänkt" eller om man av tids- och utrymmesskäl fått stanna halvvägs. Problemet är nämligen att författarna oupphörligen gör halt inför musikverken, inför musikanalyserna, musikteorin, tonsättarna. Det räcker inte att här och var stoppa in stort uppslagna notexempel eftersom sådana sällan kan hävdas vara typiska eller allmängiltiga för en epok, och notexemplen underkastas som nämnts aldrig någon djupare analys. Även om man tar avstånd från idolkult och personhistoria (vilket är en god princip som omväxling, och vilket skall kompenseras något i ett fjärde band med biografiskt material i lexikonform), så handlar ju musikhistorien om *klingande verk* när väl de ekonomiska, politiska och sociala förutsättningarna är beskrivna.

Möjligen har man ansett att läsaren redan skall besitta en god repertoarkännedom, men det blir mer förlov sagt ganska torrt när enskilda verk, oavsett tidsanknytning eller eventuell epokgörande betydelse, sällan prickas in i den fondmålning som musikens materiella omvärld utgör. Det står t ex mera om Bachs arbetsvillkor och förhållande till publik och arbetsgivare än om hans musik. Allt som skrivs om passionen är följande: ". . . og hans skrev inden for samme periode Johannes- og Mattheus-passionerne og nogle mindre, kirkelige korværker" (Bd. 1, s.271). Det är givetvis ett bestämt ställningstagande att på detta sätt skilja mellan musikens omgivning och musikverken och kan sägas vara ett komplement till den gängse bilden av en tonsättare, men någon lätt match är det inte för läsaren, speciellt om han kan sin Bach eller Beethoven dåligt.

Del 3 ägnar därför relativt stort utrymme åt tonsättare som Eisler och Sjostakovitj, vilkas musik har direkt politisk anknytning, och även om de inte kan betraktas som innovatörer (men jämväl som stilbildande) får de ordentliga notexempel. (Att återge titelsidan till Marx' Das Kapital i del 2 är väl lite övertydligt och långsökt, eftersom verket ifråga inte har ett dyft med musikhistorien att göra). I relation till den politiska musiken (både för och emot nazismen) behandlas efterkrigstidens många nya kompositionstekniker med ganska förstrött intresse. Där skulle ju läsaren behöva ordentlig hjälp!

Valet av originella utvinningar och exempel är i och för sig ofta stimulerande och fantasiväckande, inte alltid i helhetsperspektivet, men som detaljer. T ex görs en behändig analys av den verkliga urtypen för salongsmusiken, Tekla Badarzewskas *Jungfruns bön*, medan andra (t ex ett helt uppslag med Scott Joplins ragtime *The Entertainer*) ofta nog upplevs som spaltfyllnad. Djupdykningar som dessa kompenserar ibland den genomgående mastiga framställningen, som överlag ställer stora krav på läsarens uthållighet och systematiska sinne. Om man vill få en helhetsbild av en tonsättare får man i regel vandra mellan en rad olika kapitel eftersom banden är disponerade på olika sätt: del 1 först efter samhällsklasser eller stånd (kyrka, folklig musikkultur och hoven), sedan efter genrer (teater, kyrka, hemmusik och folkmusik); band 2 och 3 efter epokindelning grundad på ekonomisk och politisk historia, inte den gängse stilhistorien.

Den lösa eller bristande anknytningen till musikverken illustrerar det dilemma som den samhällsinriktade musikvetenskapen och musiksociologin alltför lätt tamps med: de materiella förutsättningarna för musikodlingen är relativt lätta att beskriva med hjälp av ekonomisk och politisk historia, och isolerade musikanalyser kan den traditionella musikvetenskapen bestå med. Men när kopplingarna mellan omvärld och musik skall redas ut och beskrivas, då visar det sig att det återstår mycket av

grundforskning och teoretiskt städarbete för att det skall bli mer än lösryckta exempel.

Med den bestämda infallsvinkel som författarna valt och strikt hållit sig till, blir Gyldendals Musikhistorie i sin svårtillgänglighet mera ett uppslags- och referensverk än en populär musikhistoria för en bred allmänhet. Kanske var den inte heller tänkt så, men det är synd, eftersom den innehåller mycket material som i en mera pedagogisk form borde komplettera varje musikhistorieundervisning.

Henrik Karlsson

Lennart Hedwall, Den svenska symfonin. Stockholm: AWE/Gebbers, 1983. 426 s., notex. ISBN 91-20-06932-4.

Lennart Hedwall har författat en monografi om *Den svenska symfonin*. Denne mångsidige tonsättare, dirigent m.m. är ju också välkänd som skribent (bl.a. genom sin Alfvénbok), något som tillsammans med det intressanta ämnet skapar stor nyfikenhet på verket.

Trots det stora ämnet har bokens yttre format kunnat hållas inom rimliga gränser (426 s); det är ändå c:a 175 svenska symfoniker som får sina verk genomgångna. Att plats har kunnat beredas för så många tonsättare, beror till stor del på att boken saknar egentliga notexempel. Vissa tonsättares handskrifter har avbildats, men dessa har mera karaktär av kuriosas i sammanhanget. Bland den musikintresserade allmänheten, som är en del av bokens tilltänkta publik, skulle icke notkunniga läsare finna exemplifieringar överflödiga. Så kommenterar författaren i förordet, men han uttrycker också förhoppningen att fackmänniskor skall stimuleras att gå direkt till källorna.

Naturligtvis reser detta förhållande invändningar. Visst skulle bokens format svälla avsevärt om notexempel gavs plats, men är det helt omöjligt att skära ned texten något? Denna fråga har också med den idémässiga konceptionen bakom verket att göra. Författaren har tydligen haft ambitionen att nämna alla symfonier som skrivits på svensk mark eller av utlandssvenskar. I sina karaktäriseringar använder han dock ganska ofta ord som "opersonlig", "osjälvständig" eller "ojämn". Här är ju en av de viktiga anledningarna till det ringa intresse som vanligen ägnas dessa verk! Å andra sidan är den respektfullhet mot historien och hederlighet mot dess bärare som Hedwall visar genom denna fullständighet givetvis mycket lovvärd.

Denna hållning kommer inte minst fram i de många fina analyserna, vilka finns klart åtskilda från den övriga texten. Här visar författaren förutom stor lärdom och materialkunskap också vid flera tillfällen sin erfarenhet

som utövande musiker: han ger anvisningar beträffande verkens spelbarhet eller användningsområde, vilket bidrar till ett av bokens syften, nämligen att få musiken spelad!

I bokens första kapitel ges några exempel på instrumentalverk från svenskt 1600-tal. Tonsättarna är här framför allt Albrici och Gustaf Düben d.ä., vilka komponerat bl.a. några instrumentalmusikverk som enligt tidens praxis något godtyckligt betecknats som "sinfonia". I avsnitten om 1700-talssymfoniken förekommer ofta begreppet "additiv sonatform" som beteckning på en föregångare till den egentliga sonatformen. Härmed avses den tvådelade satstyp, vars melodik omfattar "löst sammanfogade episoder" och liksom sin senare släkting pendlar mellan tonika- och dominanttonarterna. Frånvaron av ett preciserat andra tema hos denna form har gjort att den kallats "embryonal" eller "primitiv". Den hedwallska termen är dock mindre värdeladdad. Bland företrädarna för denna "additiva sonatform" återfinns Roman, men med större tydlighet användes den av Agrell, Zellbell d.ä., Johnsen och Uttini. Att göra livfulla analyser av 1700-talets "objektiva" musik är väl knappast en lätt uppgift, men här beskrivs t.ex. Kraus' c-mollsymfoni på ett föredömligt klart och inspirerande sätt. Här påvisas inflytande från "den 'romantiske' Haydn" men också från Gluck.

Bland de tonsättare författaren vill föra fram mera i ljuset finns Anders Wesström, som verkade i Stockholm från 1760-talet och ett tjugotal år framåt, och kanske i synnerhet Joachim Nicolas Eggert – verksam kring det följande sekelskiftet. Ska man tro författaren är Eggert en intressant bekantskap att göra.

Det är tydligt att den symfoniska formen haft svårt att få riktigt fäste i den svenska musikulturen. Den inhemska produktionen dominerades ju t.o.m. 1700-talet av inflyttade musiker. De tonsättare som under 1800-talet valde symfonin som uttrycksform hade i stället att kämpa gentemot en avoghet för sina större konstnärliga ambitioner. De förhärskande idealen omfattade i första hand de mindre formerna och vokalmusiken. Mot denna, ofta amatöristiska, hållning vände sig först Geijer och Franz Berwald och sedan med kraft, runt seklets mitt, Albert Rubenson.

Trots allt fanns dock en uttalad beundran för Beethoven, vilket bl.a. kom till uttryck i pastischartade verk som Gustaf Winroths g-mollsymfoni. Medan Berwald möttes av oförståelse, något som ledde till att han fann det omöjligt att verka som symfoniker i Sverige, visar det allmänna bifallet för Winroths symfoni hur utbredd okunnigheten var bland tidens musikanmälare. Rubenson rasar mot dem och angriper samtidigt Winroth. Man får emellertid hoppas att han inte använde samma (knappast trovärdiga) argument som Hedwall gör mot Winroths lån av idéer ur tidigare mästares verk (här

Beethovens femte symfoni). Hedwall nämner närmast i förbigående att Beethovens "snilledrag är omöjligt att upprepa [...] eftersom det så starkt hänger samman med Beethovens egen upplevelsebakgrund".

Det är naturligtvis sant, att vi i ett konstverk uppfattar mänskliga upplevelser, men frågan är om vi också kan uppfatta, verkligen *höra*, om tonsättaren faktiskt har erfarenhet det som verket ger uttryck för. Är det inte snarare så, att den mänskliga livserfarenheten ger *upphov till idéer*, som formuleras i konstverket? Det som går fram till lyssnaren är alltså inte egentligen konstnärens biografiska bakgrund, utan de idéer som fötts därigenom. Anledningen till att vi fränkänner en pastisch högre konstnärlig status är inte att dess upphovsman saknar samma livserfarenheter som Beethoven, utan helt enkelt att detta viktiga och stora redan är sagt! Den som lånar idéer från någon annan är ointressant *som idégivare*. Ännu värre är det förstås om hantverket dessutom är bristfälligt, vilket den uppenbarligen skarpsinnige Rubenson framhöll beträffande Winroths symfoni. Rubensons egen symfoni i C framhåller Hedwall däremot som ett spännande verk.

Författaren initierar en diskussion om anledningarna till den dilettantiska hållning som visades i motståndet mot hantverkskunnighet och förkärleken för det "intuitiva" skapandet. Var det en utbredd uppgivenhet inför de kontinentala tonsättarnas mästarskap eller kanske framför allt det utbredda salongsmusicerandet, dominerat av amatörer, som framkallade antiprofessionalismen? Kanske hade situationen varit ljusare om Rubensons idéer om en svensk tonkonst tidigare hade kunnat genomföras. Tonsättarna, som ofta var skolade i Leipzig, kunde "nästan enbart i de små formerna, i visan eller piano-stycket [...] omsätta en nationell anda i toner", skriver Hedwall. Beträffande anledningar till att läget förändras vid sekelskiftet beskriver författaren hur violinsonaten, främst företrädd av Emil Sjögren, "blev en smidig lösning, som på en gång svarade mot publikens krav på relativ lättfattlighet och mot tonsättarnas krav på respekt för större formbyggnader." Däremot ges ingen uttalad förklaring till "islossningen inom den svenska symfoniken". Kanske menas här underförstått att just den nationella tonen eller förekomsten av ett programmatiskt innehåll i Alfvéns och andra tonsättares symfonier gjorde dem lättillgängligare för den allmänna publiksmaken än tidigare verk i genren.

I kapitlet om 1900-talet aktualiseras problemet med bokens avgränsning, något som faktiskt också gäller de inledande avsnitten. En 1600-tals "sinfonia" kan ha karaktär både av sonata da chiesa eller sonata da camera eller t.o.m., som författaren visar, av triosonat! Denna lösa begreppsanvändning gör det svårt att förstå varför endast de verk som *kallats* sinfonia skulle behandlas. Den period i musikhistorien då det var någorlunda en-

kelt att definiera ett verks form som "symfoni" har sin kronologiska avgränsning, och den är sedan länge passerad. Hur skilja dagens ensatsiga "symfonier" från exempelvis begreppet "tondikt" (bortsett från att det senare inte används särskilt ofta numera)? Författaren ger intryck av att ha en mening härom, som han dock inte redovisar. Lidholm sägs således inte ha skrivit någon symfoni, medan Bäck har "tangerat symfoniformen" i några sinfonior. Men vad, enligt författaren, gör t.ex. Karkoffs ensatsiga op. 17 till en symfoni, som alltså berättigar verket till en (om än kortfattad) analys, medan Lidholms Greetings from an old world och Kontakion endast nämns vid namn? Man kunde också fråga sig om Sven-Eric Johanssons Element-symfoni, vars satser kan framföras separat, inte egentligen är en svit av symfoniska dikter. Problemet blir särskilt akut när man förgäves söker i boken efter namn som Anders Eliasson och Sven-David Sandström, vilka ju bidragit med internationellt uppmärksammade verk av symfoniska dimensioner.

Författarens föresats att skriva en handbok gör att framställningen mera har karaktär av redovisning än diskussion, med undantag för vad som här nämnts om 1800-talet. Trots de anförda reservationerna måste framhållas att Hedwall har bidragit med ett verk där konsertpublik, landets orkestrar, musikstuderande och andra har en rik källa att ösa ur beträffande denna viktiga och alltför försummade del av svensk musikhistoria.

Roland Horovitz

Unni Johansen, The Instrumental Cadenza of the Period c. 1700– c. 1770. A study of the cadenza of the periods preceding the "Classical" era, based on eighteenth-century writings and surviving musical material. Uppsala: Institutionen för musikvetenskap, 1983. 261 s., notex. ISBN 91-7222-648-X. Diss.

A problem which we are constantly faced with in performing baroque music, is that of deciding precisely *what* we should play, on the basis of the information provided in the score, and on the basis of our understanding of the musical conventions which were observed in the milieu in which the composer worked. In the early eighteenth century the composer did not write down in his musical notation the piece as he would have played it himself. He took many things for granted. Being of necessity practically-minded, he would in most cases indicate more or less precisely what he intended, knowing that the performer would work out the details of presentation as the spirit moved him, and according to his own abilities. As the famous Italian singing teacher Tosi put it in his book in 1723, there were five

principal qualifications which the student of singing had to achieve in order to reach perfection: judgement, invention, time, art and taste. We might despairingly regard Tosi's five qualifications as being much of a muchness, all concerned with elusive qualities of performance which are not indicated in musical notation. A few modern publications do, nevertheless, come to grips with the problem reasonably successfully, by attempting to nurture the musician's taste through providing examples of how eighteenth-century performers used to improvise decorative passages upon the skeleton or model of the written part. Italian and French musicians liked to emphasize different qualities in the music which they composed and played, so consequently their approach to the kind and amount of improvisation to be expected differed basically. The extended form of improvisation found in the *cadenza* clearly had its roots in the Italian approach.

Originally the cadenza was simply a cadence, or the closing progression at the end of a section or whole movement. But the custom gradually established itself of creating a feeling of suspense and excitement by interpolating brilliant passages of moderate or greater extent between the dominant and tonic chords of the cadence. These gave the performer a chance to display technical ability as well as inventiveness in improvisation. It became conventional to introduce cadenzas in sonatas and concertos – and the tradition continued in the case of the concerto – and also in arias, in opera, cantatas and oratorios. Although there are some notable examples in Italian Romantic opera of brilliant cadenzas for soprano with flute accompaniment, the convention of performing improvised cadenzas in an aria had by then already become obsolete.

Miss Johansen's study is concerned with a particular kind of cadenza, the instrumental cadenza (for one or more instruments), during a clearly delineated period of a generous half century. She warns the reader as early as in the subtitle that this is not a study of the kind of cadenza with which we are most familiar. This is just as well, because the result was generally quite different. In the Mozartian cadenza the musical themes of the movement in which it occurs are normally developed, giving the impression, perhaps, that the artist was giving spontaneous expression to his approval of the material in hand. The baroque cadenza, in contrast, was basically a figurative rather than a thematic affair. Eighteenth-century performers were advised by some writers to use material from the foregoing movement only in emergency, when they could not think of anything else.

This study is related to two pieces of research in particular. The earliest was Heinrich Knödt's article, "Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert" (*Sammelbände der Internationalen Musik-*

Gesellschaft, 1914), the second being an M.A. thesis at The University of Iowa in 1972 by David Lasocki entitled, *The Eighteenth-century Woodwind Cadenza*. A sequel to the latter appeared in 1977 in the form of a practical guide by Lasocki and Betty Bang Mather, *The Classical Woodwind Cadenza. A Workbook*. As the title makes clear, the authors focus on the material stemming from the later eighteenth century, and concentrate particularly on how to prepare cadenzas for inclusion in Classical concertos. While Lasocki's work has undoubtedly been a useful guide and source of inspiration for Miss Unni Johansen, it was by no means a blueprint for the present work. Her study of the early eighteenth-century cadenza has of necessity had to be influenced by a variety of articles and books on aspects of performance practice which have appeared in recent years. She begins consequently by relating her own project to the relevant modern research, then introduces the eighteenth-century source material. This amounts to a survey of views on the nature of the cadenza, in the form of definitions from encyclopaedias and theoretical books, as well as rules or suggestions from teaching material published in the eighteenth century.

In addition to this literary material, amounting to some 250 sources in all, she draws upon actual examples of whole cadenzas written out by musicians, mostly in the mid eighteenth century. It is not irrelevant to emphasize the value of these examples, because they are rare, generally inaccessible, and Miss Johansen has gathered a useful number together. Having looked at some 360 cadenzas by a number of composer-performers, she is in a position to draw conclusions about them and to see how these compare with the theoretical descriptions. She makes it perfectly clear that hers is a theoretical discussion which has no pretensions to being a work book or practical guide to the art of improvising cadenzas.

Miss Johansen makes practically no use of anecdote in her study, although she does allow us a glimpse of Vivaldi performing a cadenza, which obviously impressed von Uffenbach so much in 1715 that he wrote about it in his diary. Indeed, in the discussion of aesthetic qualities of the cadenza, I feel she might have added another dimension by including more comments or observations made at the time of experiencing the music than she does. However, she makes a useful contribution in so far as she tidies up usage by modern scholars, and draws on extensive sources to underline her views.

Having reached the point where it was possible to make a definition of the cadenza, Miss Johansen embarks upon what she characterizes as the core of the study (chapters 5–10), in which she scrutinizes the cadenza material from the first note or chord to the final trill. Points of view are presented as to the matter of

length, character and placing of the cadenza. She devotes a fair amount of space to analysing cadenzas, and we may note that, despite the diversity of material, the "average" cadenza is for a single instrument, probably without accompaniment, introduced immediately before the final tutti of a concerto, it consists of figures often built around rising degrees of the scale or broken chords, it will usually modulate to the dominant and then touch some closely related keys before returning to the tonic key for the final trill which is the signal to the rest of the orchestra that the performance is about to end. Rhythmic variety is desirable, and the cadenza is meant to be performed freely. The cadenza should not exceed the equivalent of about 25 bars in length, but might be considerably shorter and in any case is not expected to be written down. Finally, many writers emphasize the desirability of including an element of surprise in the course of the cadenza.

To avoid giving the impression here that there was anything approaching a hard and fast rule as to the nature of the instrumental cadenza in the early eighteenth century, it must be pointed out that most of the detailed comments which we have were written by Germans, after 1750. These tend to repeat points of view propounded by J.J. Quantz in 1752 and C.P.E. Bach in 1753 and 1762. There is thus an inherent danger that the weight of German source material might create an impression on the reader which is not generally applicable. There was a stylistic polarization in the early eighteenth century, between the French and the Italian. Quantz was well aware of this, and in fact says that the Germans were in the advantageous position of being able to adopt the finest qualities of both national styles, and to cultivate a taste for the 'mixed' style. Where the cadenza was concerned, the Germans simply adopted the Italian style, because the French were not in favour of extended forms of improvisation. The practice of introducing improvised cadenzas would have come to France when the Italian instrumental forms of the sonata da chiesa and the concerto began to find adherents in the early eighteenth century.

The weight of theoretical evidence presented by Miss Johansen is in the form of interpretation by Germans of a musical phenomenon adopted from the Italians. One would have to be particularly obdurate to believe that Quantz did not discuss a musical matter as significant as the cadenza with his younger colleague at the Prussian court, C.P.E. Bach. They were both preparing a treatise at the same time, and may consequently be assumed to have had a certain amount of influence on each other. A direct line of influence may be traced from Quantz to his pupil Agricola, who makes revealing comments in his translation of Tosi's book which appeared in German in 1757, which in turn were carried over to yet another

book on singing by J.A. Hiller in 1780. The voice of Quantz reverberates in the flute tutors of Lorenzoni (1779) and Tromlitz (1791), as well as in Türk's study on piano playing (1789). There are echoes of Quantz in the publications of J. Riepel too (1755, 1757, 1765), although this author clearly has a mind of his own, and something of a flair for putting the message over in his amusing teacher-pupil dialogues.

Attention is drawn in this connexion to the enduring influence of C.P.E. Bach, and of Quantz in particular, because many aspiring performers are, perhaps, too quick to refer to what these distinguished writers had to say. It is illogical to appeal to the authority of Quantz – as if citing the Laws of the Medes and the Persians – on each and every matter of eighteenth-century performance practice. Suffice it to recall that the period under discussion saw the advent of the *galant* style, combining French elegance with Italian energy, while the same period saw the production of some of the very finest compositions in the various baroque styles. We can therefore expect to have to relate the cadenza to a range of different kinds of music. It is to Miss Johansen's credit that she is extremely careful to establish the origin and relevance of her sources, and while drawing upon the proliferation of German sources, is the first to admit the paucity of illuminating material from France and England.

The interest shown by the English gentleman-players in Italian music in this period is not to be underestimated, and a closer examination of English sources would not be entirely unprofitable. It is incorrect to state that the term 'cadence' was not used to designate a trill in eighteenth-century England. Confirmation of the contrary may be gained by referring to Peter Prellieur, *Modern Musick Master* (1731) as well as to the almost identical and exactly contemporary *Aria di Camera*, the articles on 'Shakes or Cadences'. Roger North (c. 1720) also frequently uses the term to denote a trill, and describes "slur gracing" of cadences and semicadences as, "with a world of flourish. . . giving up all measure of time, and letting loose the reins to fancy, whilst the dilligent base waits their pleasure when to conclude". North provides a valuable example indicating that the bass note and the harmony were to hold out until the solo exhibition came to an end. In this example, the accompanist keeps on repeating a major seventh of a 7–6 suspension until the soloist arrives in a position to make a phrygian cadence (*Roger North on Music*, ed. John Wilson, London, 1959, plate vi, and p. 159). Another source which provides a slightly later view is Carlo Zuccari's *True Method of Playing in Adagio*, published in London c. 1762, which includes, in ten of the twelve Adagios which are printed in both the simple and the ornamented forms, an exciting splash at the final

cadence. In these cases the bass note is notated with a fermata sign over it.

While on the matter of sources, it is puzzling why the examples of cadenzas referred to, and in many cases quoted in full, in Hans-Peter Schmitz, *Querflöte und Querflötienspiel in Deutschland während des Barockzeitalters* (1952), are not included in the material examined, since some of these fall within the period chosen. Consideration might also have been given to points of implied improvisation in organ music. In some cases where the composer has written them in, these sound like, and have the function of, cadenzas. The flourish at the end of J.S. Bach's F minor organ prelude, for instance, comes at a point of dramatic culmination. Miss Johansen recognizes that in practice it may be difficult to distinguish between the cadenza and similar features, particularly the *Fermate* and the *Einleitung* (or *Übergang*), although theoretically it ought to be easy. This is reasonable, but the study would have been the richer for encompassing a literature of such scope as that of the organ at this time.

Miss Johansen has examined an interesting assortment of cadenzas which, apart from those of C.P.E. Bach, are predominantly for violin and flute. A close investigation of the concertos for which these were intended might provide a helpful illustration of the varying degrees of exposure afforded the soloist. For, between the orchestral tutti and the fully-fledged cadenza occur related features, not the least interesting of which is the "pedal point cadenza", or *perfidia*.

This kind of solo episode is regarded as being of earlier origin than the "cadenza proper". Evidence would indicate that there was no consensus in the mid eighteenth century on the matter of whether the cadenza was to be accompanied by a held bass note in the manner of the *perfidia* or not. In certain contexts the *perfidia* seems to be an alternative to the cadenza, while in others it serves as a form of preparation for the cadenza itself. An ambiguous case in a concerto by Vivaldi (P.165) provides Miss Johansen with material to discuss various possibilities. Not that Vivaldi's writing of *perfidie* was exceptional. References are made to a number of works, to which might be added examples of contemporary English concertos. William Corbett's *Universal Bizzaries op. 8*, (the enlarged edition, 1742) for instance, includes a concerto "alla Suedese", purporting to represent Swedish taste. The Allegro Assai which opens the concerto has orchestral textures varying from a full tutti, to a trio sonata group, and finally a single soloist with continuo. The second of the episodes for a single violin soloist ends on a dominant seventh chord, at which point a fermata is placed, indicating a cadenza. This is followed by a four-bar *perfidia* on the dominant, with the instruction that it is to be played Adagio. The

concluding eight-bar ritornello, at the opening tempo, brings the movement to a close. This particular *perfidie* ends with a trill on the supertonic, leading directly into the ritornello. It may thus serve as a means of rounding off the cadenza and bringing it back smoothly to the orchestral material. Further analysis of many such *perfidie* could provide a basis for a fuller comprehension of the relationship between the "pedal point cadenza" and that which some eighteenth-century writers advocated should be played entirely without accompaniment.

In her discussion of the musical content, the author draws attention to Tartini's approach to cadenza composition, as expounded in his *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*. Tartini regards the cadenza as a series of figurations elaborating either parts of a scale or certain triads, and centring on particular resting notes. Inspired by this approach, Miss Johansen proceeds to analyse the whole of her musical source material by first breaking the cadenzas up into a series of cells and then classifying these. Her conclusions are instructive, but it may be asked whether the method adopted yielded information commensurate with the effort invested. It may also be worth considering whether the tables providing the result of an analysis of literary sources are as informative as they are intended to be.

Having examined individual aspects of this dissertation, it is time to regain perspective and consider the whole again. The disposition of topics makes for a certain amount of repetition, which is tedious, but it is written in a clear style with a sure, if idiosyncratic, grasp of the English language. Its main strength lies in the body of material which has been gathered together, and which Miss Johansen has evaluated thoroughly. It is not simply a compilation of source material difficult of access. The material is presented systematically, and some loose usage is cleared up.

Literary source material in Italian, French, German and English is handled in a reliable manner, as is the mass of musical source material which the author had to travel far and wide to collect. Of particular note is the presentation of Riepel's comments, which make a welcome addition to familiar sources. The judgements which emerge depend clearly upon the material examined. The careful selection and interpretation of appropriate, though inevitably incomplete primary evidence, has enabled the author to draw a comprehensive picture of this fascinating, once-fashionable adornment, the early eighteenth-century instrumental cadenza.

Owain Edwards

Daniel Kingman, American Music. A Panorama. New York and London: Schirmer Books/Macmillan Publishing Co., Inc., 1979. xxx, 577 s., ill., notex. ISBN 0-02-871260-9.

Sedan Gilbert Chase 1955 utgav sin epokgörande bok *Americas music* 1955 (andra uppl. 1966) har det hänt en hel del på den amerikanska musikhistoriekrivningens område. Bland volymer som kommit ut under senare år intar *Daniel Kingmans American music: a panorama* något av en särställning. Författaren, som själv tillhör kategorin vetenskapande tonsättare, har nämligen utformat sin bok med tanke på att den ska vara direkt användbar som kurslitteratur vid högre läroanstalter.

Detta avspeglar sig på flera sätt. Mest iögonenfallande är framställningens bredd. Kingman har haft ambitionen att inkludera samtliga viktiga genrer i amerikansk musik, något som kanske bäst kan åskådliggöras genom en uppräknings av kapitelrubrikerna:

Folk music: The anglo-american tradition
The afro-american folk tradition
American Indian music, and Spanish and French folk strains
Folk music in modern America

Sacred music in the possession of the folk:
Religious music of Early America
Native religious music during and after the time of expansion

Three prodigious offspring of the rural south:
Country music
Blues from country to city
Rock

The Broadway galaxy:
Broadway, Hollywood and tin pan alley

The unique tradition of the performer's art:
Minstrelsy, ragtime, and pre-jazz
Jazz: its times and styles

Fine-art music: the comprehensive tradition of the composer's art:
Eight pioneers
Music with film, dance, drama and poetry
Music by and for itself
Exploration and experiment: new ways with old tools
Exploration and experiment: technology and new esthetic concepts.

Det är som synes ingen blygsam uppgift författaren har åtagit sig. Det säger sig självt, att han med en så ambitiös uppläggning mest fått inrikta sig på basfakta – vilket ju också går helt i linje med bokens karaktär av grundläggande kursbok. Samtidigt kunde man invända,

att boken knappast givit utrymme för särskilt djuplodande analyser; detta har dock inte heller varit författarens avsikt. Det bör istället betonas hur *mycket* Kingman lyckats få med på bokens drygt 500 sidor. Hans framställning är genomgående klar, väldisponerad och sakligt tillförlitlig. Själv hade jag stor glädje av boken då jag för några år sedan ledde en kurs i ämnet vid Musikvetenskapliga institutionen i Uppsala.

Som en översiktlig introduktion i amerikansk musikhistoria ter sig Kingmans bok närmast idealisk. Bokens värde förhöjs ytterligare av att författaren avslutat varje kapitel med fylliga listor över litteratur för vidare läsning, skivinspelningar, samt ett antal diskussionsfrågor. Boken är dessutom rikligen försedd med notexempel.

Claes af Geijerstam

The letters of Claudio Monteverdi. Translated and introduced by Denis Stevens. London and Boston: Faber and Faber, 1980. 443 s. ISBN 0-571-11551-9.

Till de viktigaste dokumenten över en historisk personlighet hör – fränsett vederbörandes verk – hans eller hennes brev. Helst skulle/borde man läsa dem i original eller åtminstone faksimil så att även handstil, papper, layout etc skulle bidra att göra texterna så livnära som möjligt. Återges de i tryck och dessutom i översättning så mister de en del av sin omedelbarhet, dock knappast så mycket att de därigenom förlorar sitt intresse. Åtminstone i Monteverdis fall gäller detta i högsta grad.

Vad handlar Monteverdis brev om? Denis Stevens, deras kunnige utgivare, ger en livfull beskrivning av deras "rang of topics". "Apart from giving us a clear picture of the composer's personality, as it developed over the last forty-two years of his life, the letters reveal sharply focused details of his professional career, in addition to colourful vignettes of some of the musicians and courtiers he knew and with whom he collaborated. What results is a fascinating panorama of social conditions, especially in so far as they affected a busy musical director and composer working in Mantua, Venice and Parma at a crucial time in the history of music. The span of the letters (1601–43) coincides with the burgeoning years of Italian opera, together with its cognates the ballet, *torneo* and *intermezzo*. One finds here discussions of operatic aesthetics and problems of staging, matters pertaining to casting and orchestration, the day-to-day relationship to patrons and librettists, not to mention the troubles and trials of duplicating full scores long before the days of photocopy."

"Other letters. . . deal with topics such as the hiring of wind-players; the vocal ranges of singers. . . ; actors

of the *commedia dell'arte* and their petty jealousies; alchemy as a kind of innocent hobby rather than a serious or full-time activity; the numeral worries attendant upon the education of sons in a city known for its libertine way of life; health and sickness as it affects creative work and travel; finance seen from many aspects – from that of the struggling composer, trying to make ends meet and anxious for his just reward (part of which he never received), from the point of view of the ever-bargaining musician, whether singer or instrumentalist or instrumentmaker, and from the later and loftier vantage of a successful man who can command considerable sums of money in special fees and commissions."

"As for musical politics, Monteverdi is never hesitant to draw aside the curtains and show us what really went on in the courts and churches where, to the outsider, life must often seemed to be suspiciously rosy. . ."

Stevens' edition av Monteverdis brev är ingalunda den första överhuvud taget, men den första på engelska, dessutom komplett. Utgivaren beklagar att han inte kunnat återge även originaltexterna, men den intresserade kan ju lägga någon av de italienska utgåvorna bredvid. Värdet av hans publikation ligger kanske främst i de utförliga kommentarer han har försett varje brev med. De är i själva verket outhärliga, då de ger läsaren nödvändig information om varje brevets förutsättningar, adressatens person, i brevet omnämnda personer, verk, yttre förhållanden etc. Men Stevens gör mer än så: han rättar tidigare utgivares misstolkningar av originalen och söker avslöja hittills okända adressaters identitet resp. korrigera felaktiga attributioner. Huruvida han därvid alltid träffar rätt är utan ingående kritiska studier omöjligt att säga, dock ger hans resonemang ett starkt intryck av vederhäftighet. Han refererar ofta också motpartens eller andra berörda personers skrivelser, vilket givetvis är mycket värdefullt utan att dock helt kunna ersätta ett direkt återgivande åtminstone av de förstnämnda. Men en dylik fullständighet skulle – precis som en återgivning av texterna även på originalspråket – gjort boken till en svårhanterlig och ekonomiskt oöverkomlig lunta. Å andra sidan saknar man en kortfattad, möjligen lexikaliskt uppställd orientering om brevens adressater och andra relevanta personer liksom korta historiska exposéer över berörda städer, stater, dynastier etc. Sådan orientering ges visserligen, men utspridd över de enskilda brevkomentarerna och därmed inte så lättillgänglig som önskvärt vore. På det hela taget verkar utgåvan dock gedigen och mycket väl genomarbetad.

Hans Eppstein

Frede V. Nielsen, Oplevelse af musikalsk spaending. København: Akademisk Forlag, 1983. Tekstdel X, 337 s., ill., notex. ISBN 87-500-2494-9. Bilag 96 s., ill., notex. ISBN 87-500-2495-7. Komplet ISBN 87-500-2496-5. Diss.

/The Experience of Musical Tension. With a summary in English. Diss./

Musical tension (abbreviated to MT in the following) is an important construct in music theory and analysis and an important component of music experience to many listeners. In this dissertation Nielsen describes a thorough empirical investigation of experienced MT in connection with two pieces of music and two different groups of listeners.

It is stated that the work is inter-disciplinary, combining knowledge and methods from musicology and psychology and aiming at pedagogical applications. An attempt is made to bridge the gap between hermeneutic and phenomenological approaches on one hand and empirical, quantitative investigations on the other. It is emphasized that real music should be used, and that it should be studied with regard to aesthetic qualities. This implies a criticism against many earlier investigations, in which the investigators used relatively short, "simple" or manipulated pieces of music (or sound sequences) to fit their methods and their psycho-physical, rather than aesthetical, orientation. Aesthetical/musical objects represent "interpretations of the world and our existence" (p. IX, translated) and are themselves open to interpretations. However, these aspects are rarely discussed in music analysis, pedagogy or psychology. The study of MT may represent a possibility to approach at least some of these questions.

A set of eighteen premises for the investigation is given. Some of them are briefly sketched here. (1) Musical objects and listening subjects cannot be treated separately from each other. (3) In aesthetic experience the object and the subject "meet", there is a form of "identification", which also may be expressed as (9) a "harmony" between our own bodily and mental course of existence on one hand and the energetic, inner-dynamic course of the musical object on the other. (7, 10) Experience does not mean passive sensory reception but a processing towards deeper dimensions of meaning, and these are experienced as qualities of the musical object itself. MT belongs to the middle region of the musical object: on one hand it is a function of relatively superficial structural components, on the other hand it mediates deeper dimensions of meaning of an emotional, mental and existential character.

(11) A distinction has to be made between MT as experienced quality of the musical object (compare 7, 10) and as genuinely experienced feeling in the listener

himself. It is the former alternative, which is investigated here. (13) MT may be influenced by various listener characteristics: listeners' familiarity with musical genres, composers, special works etc., their attention, attitude, and so on. (15, 16, 17) It is suggested that non-verbal methods may be preferable in empirical studies of MT. Listeners differ very much in verbal competence, and there is no self-evident connection between verbal competence and musical codes. A non-verbal method may be less dependent on learning and may, if properly chosen, match important properties of MT.

After this discussion the problem to be investigated is stated as "listeners' experience of tension in given musical objects, such tension hypothetically considered as a function of musical structural components" (p. 11).

To further elucidate the problem, an extensive review is made of earlier works on MT. This is mainly divided into two traditions: experimental investigations in music psychology (from Huber, 1923, up to the late 1970:s with works by Faltin and Imberty), and various analyses of MT within "Formdynamik", "Energetik" and other branches of musicology in continental Europe, represented by names as Kurth, Westphal, Tobel and others. A special section is devoted to various attempts at graphical descriptions of MT. The review is detailed and includes discussions and criticisms. It shows that MT is generally considered to be a central phenomenon in experience of music. At the same time, however, it is obviously defined in different ways by different authors, and may be a function of many different factors. MT is thus an extremely complex concept, probably of multi-dimensional character, but nevertheless useful as a summarizing concept for many aspects of music experience.

The preceding comprehensive and systematic account of the background is followed by the description of the author's own investigation. Due to the scope and the complexity of the task, it is repeatedly stressed that the investigation has to be of exploratory character. Two stylistically different pieces of music were used, the first movement of Haydn's symphony no. 104 ("the London symphony") and the beginning (75 bars, about six minutes) of Richard Strauss' "Also sprach Zarathustra" in performances conducted by Otto Klemperer (Haydn) and Zubin Mehta (R. Strauss). Two groups of listeners participated: group A (11 subjects, mean age 36 years) made up by subjects with long training, practical and theoretical, in music, and group B (12 subjects, 16-18 years old) made up by students with relatively limited musical experience. Each subject listened individually to each piece of music in two or three different experimental sessions. The listener was given a pair of elastic tongs. During the music he/she should continuously press the tongs in accordance with the tension in the music. The higher tension the music seemed to

express, the harder he should press, and vice versa. The pressure was transformed to electric voltage and registered on paper in a polygraph. This non-verbal method is amusingly called the "simenon" technique (for "simultaneuos" and "non-verbal").

The concrete, visible outcome of each listening session is thus a "tension curve" showing the degree of MT (along the vertical axis) during the course of the music (along the horizontal axis). This reminds us of the attempts at graphical representations of MT mentioned above, but this curve is obtained in a truly empirical way. The curves look very interesting, and it is instructive to follow them when listening to the music. Yet there are many problems associated with them as discussed by the author, for instance, regarding the effects of different reaction times in different subjects and the difficulty in knowing, if the amount of pressure/tension is comparable in different parts of the piece of music.

The complete set of tension curves is subjected to a lot of statistical analyses. Individual curves are discussed, but the emphasis is on the average tension curve for each of the two listener categories (groups A and B) for each of the two pieces of music. These are studied in two ways. One way is to consider the tension curves as wholes or "Gestalts", another way is to concentrate on the continuous changes in the curves during the music, that is, on the *process*. The former alternative is analyzed by means of conventional product moment correlations to see how similar the curves are, considered as wholes, between different listening sessions, different subjects and groups of subjects, for different parts of the piece of music (for instance, for the exposition, the development, and the recapitulation in the Haydn movement). Further the degree of dispersion between different subjects is studied to see if there are characteristic places with greater or smaller variation between subjects (in other words, if the subjects agree or disagree with regard to the amount of MT at various places).

The latter alternative, the process aspect, is analyzed by means of a specially developed method, described by the statistician Svend Kreiner. Essentially it means that one finds out if different tension curves (for instance, from two different subjects) change in the same direction or not, measure for measure. Due to the scant experience of this method, the results of this analysis must be regarded with caution.

These analyses, and many others, comprise the bulk of the dissertation, including numerous interpretations of the curves as functions of various structural components. Of course, the results are so rich and detailed that only some main points can be included here. Generally the curves show several "waves" (an increase followed by a decrease), often coinciding with changes in the dynamics. In the exposition and recapitulation of the

Haydn movement the different tension peaks are at about the same level, but in the development the peaks get successively higher and culminate at the very end of the development. MT may be studied at several different levels, all the way from within individual themes up to the movement as a whole. The structural factors influencing MT are seemingly both many and interacting in extremely complex ways. The most obvious factor is the loudness (the louder, the higher MT, and vice versa). Other factors are the direction of the melodic line (rising/falling), various harmonic factors (dissonances, increased distance from the tonic etc.), rhythmic factors (increased density of sound events, syncopations, increased complexity etc.), factors related to the musical form like use of imitations, sequences, repetitions, sudden introductions of new material, the construction of themes or bigger entities etc. This certainly confirms many earlier results and statements by authors cited in the above-mentioned review.

As expected, group A members were more stable in their judgements and more inclined to "Gestalt" perceiving than members of group B. However, it seems that already at the second listening group B members were getting more reliable and more "Gestalt"-oriented than at their first listening, at the same time also demonstrating an increased differentiation of MT. In both groups there were, of course, considerable individual differences, sometimes very marked "exceptions", which necessitated special comments as to possible "explanations" of such discrepancies.

On the whole, this dissertation is a very impressive work, qualitatively as well as quantitatively. It deals with an important problem, and it suggests a new, promising way of approaching this problem by means of the "simenon"-technique. This combination of a non-verbal and continuous registration of the listener's experience is a true innovation. Furthermore, Nielsen succeeds to a great deal in combining points of view and methods from what is usually considered as widely differing traditions or "schools". His thorough discussion of the concept of MT goes far beyond what is usually found in experimental research. On the other hand, he does not hesitate to deal with very detailed questions on experimental methods, statistics, and the like. Although he may be criticized on various points (see below), such a combination of broad perspectives and willingness to undertake a very demanding and time-consuming experimental investigation is admirable and worth imitating.

Now to some criticisms. The author emphasizes that one should use real musical objects in all their complexity rather than "short" and/or "simple" pieces. This touches a more general problem: how to be able to combine real/complex stimuli with adequate controls in

order to reach safe conclusions. The advantage of using "simple" stimuli is that confounding factors may be avoided or controlled, so that the conclusions are (relatively) safe. Due to the complexity of his stimuli, Nielsen is forced to express many of his conclusions in terms of assumptions, guesses etc. The discussion and interpretation of the data is certainly very competent and musically meaningful – but also very long (sometimes lengthy) and full of reservations like "it seems that. . .", "this may be interpreted as. . .", "if we assume that. . .", "there are several possible explanations. . ." etc. It is sometimes inevitable to ask oneself how much of the interpretation reflects the author's own knowledge and opinions rather than the listeners' experiences expressed in the tension curves. It would have been preferable to have another (or more) interpreter beside the author himself as a check.

In view of Nielsen's ambitions to combine several different research traditions it is somewhat surprising that he *only* deals with "complex" stimuli. It would have been relatively simple to make various follow-up experiments, in which he could study MT for shorter and well-defined sections of his pieces (e.g., themes). The interpretations of these would have been relatively easier. A comparison of the results for such cases, when they are studied separately and when they appear in their real context, could also give valuable information about the influence of context and many other things. Generally the perennial conflict between "realism" and "control" in empirical investigations can only be solved by a flexible interplay between various kinds of stimuli and methods.

The need for non-verbal methods to study experience of music is well known. Verbal methods are much more common but have several limitations: individual differences in vocabulary and in the meaning of different concepts, interference with the sounding music etc. The "simenon" technique is a welcome innovation. Of course, it is not without problems as suggested above, but it will probably be elaborated in the future. However, Nielsen's text highlights an important principal problem. His subjects "translate" from music to non-verbal tension curves, and these are translated by Nielsen into ordinary language in his interpretation. The non-verbal method does not make language unnecessary; in fact, it may require very much language for the interpretation of its results.

As said above, the author made these interpretations himself. He could use some information from questionnaires answered by the subjects afterwards. However, a useful "compromise" might have been to have each subject comment upon his own registered tension curve and "explain" it (how he felt at various parts etc.). Such information must be regarded with caution, of course,

but might have helped the author quite a lot. Generally, there is no simple solution to the problem of how to describe what we experience. Here, too, we have to use different methods in flexible combinations: verbal, non-verbal, physiological (Nielsen also registered some physiological responses, but these are not reported except for some examples).

The author discusses at several places the complex and multidimensional character of MT. Some of his subjects also asked if they should judge MT with regard to melody, harmony, rhythm etc. (There is an ambiguity here. Do expressions like "harmonic tension", "rhythmic tension" etc. refer to different kinds of experienced MT – or is MT the same but "caused" by different factors (harmony, rhythm etc.)?) The author suggests that the listeners sometimes may come into conflicts: MT may seem to change in one direction with regard to some aspect but not so regarding another aspect. Such "conflicts" may be one reason behind the obvious individual differences in the tension curves for certain parts of the music. I believe that a factor analysis would have helped the author to find different groups of listeners (other than only groups A and B) with regard to what aspects of MT they paid special attention to. Now the author is forced to lengthy discussions of "deviating subjects", "exceptions" and so on. His own arguments against doing factor analyses are not very convincing.

With regard to the dependence of MT on various factors, the results agree with those of earlier authors: MT is an extremely complex function of a lot of factors. To increase our understanding of that, it will be necessary both to clarify the multidimensional nature of MT and to study how these different dimensions of MT depend on various structural factors – of course, a formidable task for future research. In the present pieces of music, it is evident that the dynamic factor is a very important determinant of MT (the higher loudness, the higher MT, and vice versa). However, this is not to say that high tension cannot be associated with low loudness. Consider, for example, the transition from the Scherzo to the Finale in Beethoven's Symphony no. 5 (from bar no. 324 in the Scherzo): the loudness is only *pp* or *ppp*, the "fate" rhythm is heard against a background of low strings, the violins take up the scherzo theme in various transformations, rising in pitch and establishing C major before loudness increases in a crescendo up to the outburst of the Finale. We may experience considerable tension due to the pianissimo and the "hints" in percussion and violins. When the loudness reaches *ff* at the beginning of the Finale, this is rather felt as a release.

This example is by no means unique. It is very common, not the least in "popular" music, to suggest tension by music in pianissimo (for example, in television thrillers). This type of tension is equivalent to a strong

feeling of uncertainty (something is going to happen – but what?). It does not seem plausible that such tension by means of pianissimo should be adequately expressed by pressing harder on a pair of tongs. In other words, there are different kinds of MT, and they may require different types of responses to be adequately studied. There may be interesting biological predispositions in the background to this.

The experimental procedures and the statistics are, of course, connected with many problems. Most of them are discussed in insightful ways by the author. Some parts of the experimental arrangement should be described in more detail (e.g., the tongs). The reliability of certain data (curves) is questionable, especially regarding group B, as seen from low correlation coefficients. This is not very much discussed, but a consequence is that the author sometimes interprets rather unreliable tension curves. Again I think that more homogeneous groupings of subjects may have been possible by factor analysis. In that way the author could avoid some of the complexity and confusion seen in certain analyses (especially in the detailed descriptions in the appendix).

In the beginning the author states that the statistics have no theoretical status in his work. Exactly what this means is not clear. Possibly he means that he does not use conventional tests of significance in his analyses. He prefers to set some kind of a priori limits, for instance, a difference of at least 0.05 between two correlation coefficients in order to ascribe the difference any importance. This may be critically discussed from many different points of view, and I would certainly advise the author to reconsider this question in future work. Still I think that the *pattern* of differences, which appear in the numerous comparisons made for each of the two pieces of music (comparisons between subject groups, between listening sessions, between different parts of the music etc.), is enough convincing, although many of the differences may not have been statistically significant in a conventional meaning, if studied separately.

Although Nielsen writes in a clear style and proceeds in a systematic way, the reading is not easy due to the wealth of data and discussions. The scores are provided in the appendix, but you sometimes wish that you knew the numbering of the measures by heart – you have to go forth and back between the text and the score to follow the discussion.

Considering that this is an exploratory work, the text is sometimes too detailed and speculative, and Nielsen himself seems to admit (in the preface), that the result has been a too long book. On the other hand, I think the final chapter is too short. After all the enormous material presented in the earlier chapters the reader needs a concentrated and efficient survey and summary to bring all threads together.

One also lacks a systematic discussion of the results in comparison to those from earlier researchers.

My review of Nielsen's dissertation has become fairly long. This may be taken as an indication of the rich contents in his book. There are still many other points worth mentioning and discussing. It is a pity that the book can be read only by those who know Danish or "Scandinavian" language. There is a good English summary (eleven pages), but it cannot, of course, make justice to this comprehensive work. I wish, and I hope, that Nielsen gets the opportunity to write an English version of, say, about half the length of the present text. That should give his work, which is one of the most profound texts on musical tension ever written, the international attention it so well deserves.

Alf Gabrielsson

Lennart Reimers, Alice Tegnér's barnvisor. Mit einer Zusammenfassung auf Deutsch. Stockholm: Edition Reimers, 1983. 333 s., notex. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 8). ISSN 0348-0879. Diss.

Reimers disputerade på denna avhandling den 14 oktober 1983 i Göteborg, stilenligt nog i den nyrenoverade universitetsaulan med målningar från seklets början. Det var omkring sekelskiftet 1900 som Alice Tegnér blev känd för sina barnvisor, samlade i en rad häften med titeln "Sjung med oss, mamma". De fem första samlingarna kom i tät följd åren 1892–99, sedan kom ytterligare fyra med längre mellanrum 1913–34. Men Alice Tegnér (AT) komponerade också visor och sånger för en vuxnare publik, några av dem publicerade, andra bevarade enbart i manuskript. Lennart Reimers (LR) förtecknar inte mindre än 456 sanger, förutom en del kantater och instrumentalmusik.

Men det är barnvisorna som blivit kända i de vidaste kretsarna och oftast tryckta, och LR ställer upp som mål för sin forskning att undersöka "hur detta har gatt till". Som delmål anger han tre olika fragor: "1. Hur är AT:s barnvisor beskaffade 2. Hur blev de sadana de blev? 3. Hur uppnådde de en så omfattande spridning?" (s. 11). Dessa mål är ju välgörande enkelt uttryckta. LR strävar över huvud i denna avhandling att uttrycka sig enkelt och rättframt. Inte desto mindre blir svaret på fragorna mycket komplicerat. LR ger det på sex olika nivåer, som rör sig från det strikt "musikimmanenta" till det historiskt "kontextuella". Metoden består alltså i att undersöka det givna materialet, barnvisorna, från sex olika utgångspunkter, varefter författaren i en sammanfattning (s. 202–209) försöker integrera de olika delresulta-

ten till en helhet. För att förklara varför en viss repertoar haft framgång, räcker det inte att peka på de faktorer som låter sig iakttagas på endast en av de sex nivåerna. "Endast samspelet. . . mellan alla de olika delarna av det totala komplexet kan utgöra en förklaringsmodell" (s. 206), skriver LR och gör sig därmed till tolk för en musiksociologi som inte ligger långt från Adornos. Han använder dock inte Adornos snåriga filosofisk-ideologiska begreppsapparat, utan håller sig tvärtom på ett lättbegripligt common sense-plan. Detta medför å ena sidan att de olika delresultaten framstår klara och entydiga, men å den andra att deras sammanfogning inte blir så nödvändig och uppenbar som väl LR avsett. Detta är kanske musiksociologins verkliga dilemma; med ett starkt teoretiskt-filosofiskt fundament (som hos Adorno) blir det stora sammanhangen mellan musik och samhälle förklarade men många detaljproblem olösta, medan det med ett svagt sådant fundament (som hos LR) är lättare att belysa detaljproblemen och svårare att förklara de stora sammanhangen.

Enligt LR:s bedömning kan 172 av AT:s visor rubriceras som barnvisor, medan 32 visor utgör en "tveksam" övergångsgrupp till vuxensångerna, 252 till antalet. Det är i stort sett de 172 som LR behandlar. Dessa är indelade i tre grupper: en bestående av 19 mycket kända visor, en grupp 25 ganska kända, medan resterande 128 är mindre kända. Genom denna indelning kan förf. jämföra egenskaperna hos mer och mindre kända visor.

I det längsta kapitlet undersöks den första nivån eller "steg I", vilket innebär strukturanalyser "på musikimmanent nivå", dvs. utan hänsynstagande till texten eller andra utommusikaliska faktorer. Det är ett djärvt företag, som motiveras av att melodierna ofta var primära för AT. Men de var det inte alltid och inte i alla detaljer. LR analyserar melodierna genom att uppdelat dem i motiviska celler, kallade kristaller (som upprepas) respektive solitärer (som icke upprepas). Han genomför denna analys med beundransvärd konsekvens, vilket redovisas i melodiska och rytmiska grafer över de 172 visorna. Fragan är dock om inte mera givande resultat hade kunnat uppnås med analyser som tog hänsyn till fraser, perioder och strofbyggnad. LR:s musikanalyser fjärrar sig osannolikt långt från det textliga komplementet. För den som sjunger visorna, liksom säkerligen för AT, är (var) text och musik nära förknippade med varandra.

LR kommer in på relationen mellan text och musik i steg II och III, som berör textens inflytande samt olika slags musikaliska inflytanden på AT:s melodik (konstmusik, folkmusik etc.) Särskilt skildrar LR de "kinetiska figurer" som han sparar i musiken och som återförs på innehållet i texten. Han gör en utförlig katalog över det snurrande, flygande, droppande, pendlande, ridande, trippande osv. som finns i visorna. Han påvisar hur AT

tar vara på detta i musiken, och läsaren låter sig ofta övertygas, men undrar inte så sällan om det är fråga om någon sorts självuggestion. Finns det verkligen "dukan-de handrörelser" i sekundstegen i "Mors namnsdag" (s. 140)? Det är väl förmodligen så, att AT ibland faktiskt har illustrerat texten i musiken men ofta bara har sett till, att musiken inte motsäger texten. En vaggvisa bör ha lugn rytm och små intervaller, medan en sjömansvisa kan ha häftigare rytm och större intervall.

Med steg IV beger sig LR utanför visorna och in på den kontextuella nivå som kallas "individualpsykologisk bas och socialpsykologisk omgivning". Det visar sig vara en skildring av AT:s liv med särskild betoning på hennes musikaliska verksamhet. Steg V behandlar den kulturella miljö som omgav henne, speciellt sådant som hade betydelse för hennes skapande. Hit hör de nationalromantiska tendenserna, men också de nya idéerna om bostäder och miljö, som ledde till familjen Tegnér's utflyttning till Djursholm som några av de första pionjerna. AT:s visor är faktiskt friluftss- och lekbetonade på ett sätt som skiljer dem från en mängd tidigare moraliserande barnvisor. Steg VI beger sig ännu längre ut i den "historiska och samhällseliga ramen". Särskilt tar LR upp Philippe Ariès studier av barndomens historia. "Lekar hade tidigare varit gemensamma för barn och vuxna" (s. 192), men under 1800-talet blev barnen alltmer förvisade till särskilda rum (barnkammare), särskilda utbildningsformer (skolor), särskilda tankesystem (pedagogernas verk). Barndomen blev en förlängd livsepok, avskild från de vuxnas värld. Barnet var inte längre det oskrivna bladet utan förutsattes leva i en egen värld med egna idéer och föreställningar, något som också passade bra till romantikernas syn på barnet. LR menar att AT:s barnvisor passar utmärkt in i denna bild. De tillmötesgår barnens fantasivärld, samtidigt som de "skolariserar" den. Man kan bara beklaga att LR inte går närmare in på denna intressanta synpunkt. Den hade säkert kunnat ge en ny dimension åt en rad av visorna.

LR skriver i sammanfattningskapitlet att "en klar gränsdragning mellan 'absolut' musikaliska. . . och 'utommusikaliska' dimensioner (nivåer) framträder som orimlig." (s. 208) Avhandlingen är också som helhet ett storartat försök att dels fokusera analysen på sex olika dimensioner (nivåer), dels integrera dem till en överordnad bild, där barnvisorna framstår som ett naturligt led i ett större kulturellt sammanhang. LR demonstrerar ett vidsträckt kunnande och en stor analytisk förmåga i de olika kapitlen. Ändå skulle jag som en huvudsaklig anmärkning vilja invända just mot gränsdragningarna. I steg I görs en "absolut musikalisk" analys, som inte rimmar särskilt väl med de följande kapitlen. Och i steg VI görs en i och för sig intressant kulturell rundmalning, som dock bara löst sammanfogas med själva undersökningsobjektet, barnvisorna, eller rättare sagt, AT:s

barnvisor. Och det gällde ju att visa varför just de fick sådan framgång.

Utöver huvudtexten finns en verkförteckning över AT:s produktion, register över texterna, och käll- och litteraturförteckningar på tillsammans närmare nittio sidor. Därtill kommer graferna på ca 25 sidor, samt en tysk sammanfattning.

Det som gör LR:s avhandling betydelsefull är det stort upplagda försöket att förklara den popularitet som en viss repertoar har uppnått. Populärmusikforskningen har här utan tvivel mycket att hämta. Den har ju hittills haft en tendens att fastna i en eller två av de nivåer som LR skisserar. Men ett vetenskapligt svar på frågan om en viss repertoars popularitet (i vissa befolkningsgrupper, vid en viss epok) måste ta hänsyn till en rad olika nivåer. De behöver inte vara precis samma som LR använder, men de måste beröra hela området från musiken själv till den kulturella ramen. De måste framför allt väljas så att de är relevanta för den huvudfråga man ställer. Det har LR gjort, även om jag haft anmärkningsar att göra.

Martin Tegen

Jan Olof Rudén, Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv, 1981. 257 s., notex. (Publications issued by Svenska samfundet för musikkforskning and Svenskt musikhistoriskt arkiv: 5). ISBN 91-85172-06-5.

En katalog er det ikke så lige til at gøre sig færdig med, og det uanset hvilken type materiale man arbejder med. Indsamlingen af oplysninger bliver let til noget som ligner en besættelse; det umulige ønske om at opna fuldstændighed og det, at nye detaljer bliver ved med at dukke op, altid i sidste øjeblik, får slutpunktet til at fortone sig i det uvisse. Når man selv har brugt mange år på en musikkatalog, forstår man de vanskeligheder som Rudén's forord antyder. Sjældent har jeg set så mange forbehold og så mange mulige fejkilder opregnet som her; det ligner næsten en videnskabelig helgardering: det er en enkelt mands arbejde over et langt tidsrum med de muligheder for fejl og manglende konsekvens i transcriptionerne af incipits, som det giver, desuden har mange kilder været vanskelige overhovedet at læse osv. Så er brugerne advarede, forfatteren kender vel bedst selv sin katalogs svagheder. Efter nogen tids brug og kontrol af enkelte oplysninger må jeg ellers sige, at det umiddelbare indtryk af bogen er, at den er et ualmindelig velgennemtænkt og veludført nyt værktøj for musikvidenskaben. Fremtidig brug må sa vise om der dukker

fejl op som bør rettes; selvsagt er det umuligt at kontrollere de flere end 4000 musikalske incipits, som katalogen rummer.

Bogen åbner for det righoldige repertoire af musik for taste- og knipseinstrumenter fra det 16. til det 18. århundrede, som er bevaret i svenske biblioteker. Kun få af noderne er skrevet i Sverige; hvad der her præsenteres er de samlinger, som i tidens løb ad den ene eller den anden vej er nået hertil. Bogen er for knipseinstrumenternes vedkommende et velkomment supplement til W. Boettichers katalog i RISM-serien (B VII) fra 1978. I modsætning til Boettichers bog lægges vægten her på kildernes indhold, som beskrives ganske detaljeret, så såvel de velkendte som de oversete kilder, som er nye for musikvidenskaben, bliver lette at gå til. Rudén lægger vægt på at bogen skal opfylde to formål: dels at præsentere dette repertoire ved at bringe et fyldigt incipit fra hver enkelt komposition og dels at angive konkordanser i materialet og lette videre konkordanssøgning.

Titlen er lidt misvisende, for trykte kilder opregnes blot med henvisning til RISM og Davidssons kataloger; de er heller ikke medtaget i incipitfortegnelsen – titlen burde nok have antydnet at bogen primært behandler håndskrevne kilder. Det er kun et udvalg af håndskrifterne som er medtaget, idet Rudén naturligt nok har valgt at se bort fra musikteoretiske skrifter, partiturer i tabulturnotation (som f.eks. i Düben-samlingen) og håndskrifter som især indeholder udsættelser af koralmelodier; tabulturnedskrifter af værker for andre besætninger er principielt også udeladt, hvor de optræder i de katalogiserede kilder.

Foruden indledningen, hvor katalogens principper fremstilles prisværdigt klart, samt kildefortegnelse og bibliografi m.v. består bogen af to hoveddele: kildebeskrivelsen (s. 21–90) og det tematiske katalog (s. 93–231); i begge dele behandles knipse- og tasteinstrumenter hver for sig. Hertil kommer endelig et indeks over håndskrifternes tidligere ejere og kopister samt det uundværlige komponist- og titelindeks.

I første hoveddel beskrives 29 luthitabulaturer fra perioden ca. 1544–ca. 1750, fem guitartabulaturer fra slutningen af det 17. århundrede og en samling musik for zitrinen fra 1722; klavertabulaturerne findes i et større tal, nemlig 50, strækkende sig i tid fra året 1585 til ca. 1750. Hver enkelt kilde har faet tildelt en signatur og beskrives omhyggeligt med angivelse af omfang og størrelse, proveniens og datering, vandmærke, notation og for luthinstrumenternes vedkommende den anvendte stemning af instrumentets strenge, samt yderligere bemærkninger om kildens historie. I indholdsfortegnelserne har hvert stykke et nummer vedføjat, som angiver dets plads i det tematiske katalog. Det er en fejl at konkordanser ikke på nogen måde anføres her. Dem

bliver man først opmærksom på, når man slår efter i det tematiske katalog, hvor de tydeligt vises.

Begyndelsen af hver komposition gengives i sædvanlig, let forenklet notation på nodelinier i det tematiske katalog, luth- og guitarstykkerne på ét system og stykkerne for tasteinstrument for det meste på to systemer. De mange incipits er ordnet systematisk, så sammenligning med andre repertoarer skulle blive lettere. Inden for hver instrumentgruppe er de ordnet først efter metrum, to- eller tredelt, dernæst efter modus, major og minor, og inden for disse grupper er stykkerne igen ordnet efter overstemmernes intervalprogression: samme tone og derefter stigende og faldende efter intervallernes størrelse. Det lyder indviklet, men fungerer i praksis godt, når man prøver at identificere et bestemt stykke musik efter katalogen.

Når man udarbejder en så kompliceret katalog som den her foreliggende, må man på et tidligt tidspunkt bestemme sig for en gennemført opbygning og så tage de ulemper med, som det medfører. I Rudéns katalog kan det være svært at danne sig et helt klart indtryk af det enkelte håndskrift, fordi man hele tiden må blade fra indholdsfortegnelsen og hen til de tilhørende incipits, som jo er spredt rundt om i det tematiske katalog. Som musikhistoriker ville jeg nok have valgt at bringe incipits til hvert enkelt håndskrift i beskrivelserne for at prioritere kildernes egenart; desynet til konkordanssøgning kunne så varetages af et cifferkatalog med en lignende opbygning som Rudéns tematiske. Det ville naturligtvis så til gengæld kræve en masse blade frem og tilbage under konkordanssøgning. Sådan som Rudé har beskrevet sine formål med arbejdet er hans fremgangsmåde nok den rigtige.

Alt i alt er det en gennemarbejdet publikation, som man næppe kan rejse nogen væsentlig kritik overfor. Blot kunne det have været dejligt hvis økonomien havde tilladt at bringe lidt flere facsimiler, gerne en fra hver kilde; der er nu ikke noget der supplerer beskrivelserne bedre end gengivelser af håndskrifterne selv.

Peter Woetmann Christoffersen

Tilman Sieber, Das klassische Streichquintett. Quellkundliche und gattungsgeschichtliche Studien. Bern und München: Francke Verlag, 1983. /I/, 222 s., notex. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft; 10). ISBN 3-7720-1526-3.

En monografi över stråkkvintetten har hittills inte existerat; ett arbete som det här föreliggande har därför utan vidare ett existensberättigande, åtminstone beträffande den källhistoriska sidan: det är värdefullt att ha repertoaren sammanställd i en kritisk – om än ganska

summerisk – förteckning. Den omfattar i enlighet med bokens titel endast tiden från begynnelse till ca. 1820 och förmedlar en föreställning om verkartens kvantitativa betydelse, spridning, representanter etc. Att kvintetten fr.o.m. Schubert inte har behandlats betyder jämförelsevis litet: tonsättarnas intresse för verktyper har efter wienklassicismens tid snabbt avtagit – Brahms och Bruckner är således inte representativa för den allmänna utvecklingen – och är i dag praktiskt taget obefintligt.

Givetvis innehåller boken en historisk översikt över kvintettens förformer, huvudtyper, tonsättare etc. Huvudcentra är Italien och Österrike, varvid det förstnämnda landet dock blir närapå ett abstraktum, då dess kvintettproduktion nästan totalt domineras av tre i huvudsak i utlandet (Madrid resp. Paris) verksamma tonsättare: Boccherini, Brunetti och Cambini.

Bokens centrala, i de båda sista kapitlen behandlade problem är emellertid: är stråkkvintetten egentligen en "Gattung", en genre av samma art som stråkkvartetten? Frågan har besvarats mycket olika, rent negativt t.ex. av Carl Dahlhaus och knappast klart positivt av Ludwig Finscher, som inkluderar kvintetten (liksom sextetten) i sin MGG-artikel Streichquartett och konstaterar att stråkkvintett och -sextett "alltid stått i skuggan av stråkkvartetten, från vilken de härstammar". Vad som kan väcka tvivel är först och främst besättningen, som inte är standardiserad som i kvartetten utan varierar i stor utsträckning. Inte endast mellan med två altfioler eller två violonceller (= Mozart resp. Boccherini); den kan också inkludera t.ex. tre violiner eller också kontrabas (i det senare fallet blir ensemblen identisk med den normala stråkorkesterns resp. symfoniorkesterns stråkgrupp; i Siebers verkförteckning finns också åtskilliga verk med inslag av blåsar – dock ej Mozarts klarinettkvintett! – som strängt taget inte alls hör hemma i det här sammanhanget). Det finns alltså under en uniform etikett en mångfald speciella typer, som differerar inte enbart i klang utan även strukturellt: en andra cello och ännu mera en kontrabas har givetvis ofta mera funktion av fundament än av partner i en kammarmusikalisk dialog; dubblering av altfiolen inbjuder mera till antitetisk parbildning kontra violiner än dubblering av violoncellen, etc. Även för Sieber är stråkkvintettens existens som genre ett problem; hans slutkapitel heter "Das Streichquintett – eine Gattung?", inte fullt logiskt föregånget (!) av ett med rubriken "Gattungsmerkmale des Streichquintetts". Han kommer inte till ett entydigt svar. Tyvärr utmärks hans framställning – här liksom i det föregående – inte av stringens och skulle redan därför vara svår att referera; men å andra sidan är problemet som sådant svåröverskådligt på grund av kvintettbegreppets oenhetlighet, till vilken också bidrar att den femstämmiga satsen saknar en förankring i normföres-

tällningar av den art som ligger bakom fyrstämmigheten. I sina avslutande formuleringar fordrar Sieber åt stråkkvintetten "als einer eigenen Gattung eine gerechtere Beurteilung als bisher" men ifrågasätter inte stråkkvartettens betydelse "als Hauptform für stilbildende Prozesse"; samtidigt vill han att man uppfattar kvintetten "nicht mehr nur (!) als Ableitung und Nachahmung des Quartetts". En något ambivalent inställning alltså, som inte väsentligt förändrar det gängse perspektivet på en verktyper, vars dignitet framstår i ett antal lysande verk men inte i en sluten stiltradition jämförbar med stråkkvartettens.

Hans Eppstein

F. Joseph Smith, The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music. New York: Gordon and Breach, 1979. ix, 256 s. ISBN 0-677-04430-5.

"This book represents the work done by its author to begin to lay the ground musically and philosophically for enormous tasks that still remain to be done and may require a team of researchers in various fields relating to experiential phenomena. . . . These essays trace the path taken by the author in the last years and are studies that were a necessary prelude to a systematic work on the philosophy of musical sound, a work that is in preparation." (s. vii)

Med dessa pretentiösa ord inleder den amerikanske musikhistorikern, filosofen, förlagsmannen och organisten F.J. Smith sin senaste bok. Tyvärr är det inte lätt att se hur dessa essäer skall kunna fungera som preludium till det stora projekt som Smith later påskina. Den läsare som inte har någon kännedom om fenomenologins historia och skillnaderna mellan amerikansk och tysk musikhistorik kommer dessutom med största sannolikhet att missförstå Smiths resonemang.

En av Smiths teser är att musikhistorikeringen befinner sig i en andlig kris och att fenomenologiska metoder skulle kunna vara en väg ut ur denna. Fenomenologi presenteras på följande missvisande sätt: ". . . we speak from a phenomenological perspective and outlook. This means an overcoming of traditional values." (s. 15) Smith tillfogar dock något senare ". . . phenomenology is not merely a standpoint or a perspective but a radical attempt to let reality speak (or sound) for itself." (s. 17) Men hur går detta till? Smith hänvisar framför allt till Husserls reduktioner. Det mesta som står om detta filosofiskt kontroversiella ämne är emellertid några rader i en fotnot. Jag undrar därför om en läsare som inte i förväg redan har en viss förståelse för vad fenomenologi är på dess egna villkor, eller också intresse av att ta reda

på mer genom att läsa någon bättre pedagogiskt utplagd framställning (exempelvis R. Zaners "The Way of Phenomenology"), kan ha någon större glädje av att ta del av Smiths bok. Inte heller försöker han bygga några broar mellan den kunskapssteoretiskt inriktade fenomenologin och den empiriska musikhistorikeringen genom att åskådliggöra de många gånger abstrakta resonemangen på ett konkret musikexempel. Dessutom utmynnar den ofta polemiskt förda diskussionen i helt okontroversiella slutsatser som i grund och botten inte säger mer än att musikhistorikaren bör på olika sätt, framför allt som musiker, vara väl förtrogen med den musik han beskriver: "It seems to me that musicology is valid only in the description of such an experience, one that takes place not just abstractly in the mind or objectively in the pages of history but in a living *praxis*, where subject dialogue with musical subject and the meaning of music is known before we speak or write of it." (s. 152)

Smith verkar räkna med att den fenomenologiska upplevelsen har en bestämd struktur där det råder en avgörande skillnad mellan en för-språklig ("pre-predicative") och språklig nivå. Musikens "inre mening" är, säger han, "a primordial bodily experience". Men det är svårt, hävdar han, att verbalisera dessa upplevelser i moderna språk och i sitt sökande efter glömda och förlorade ontologiskt ursprungliga betydelser tycks honom det antika grekiska språket som förebildligt. För här har inte den grundläggande ontologiska upplevelsen, eller som han säger inspirerad av Heidegger: ". . . the emergence of ontological truth in the primordial struggle of world and earth." (s. 188), ännu besudlats av den medeltida kristna metafysikens klyvning av själ och kropp, subjekt och objekt, känsla och tanke, praktik och teori etc. (på musikteorins område refererar Smith flera gånger till Jacques de Lièges "Speculum Musicae" som ex. på detta. Musikutövarens maste därför enligt Smith söka sin filosofiska grund i en "logosteori"). Det närmaste han kommer en konkret exemplifiering av vad han har i tankarna är följande rader: "The interplay of both theory and practice in a living *praxis* is best seen in the art of keyboard improvisation, where mind leads fingers and fingers lead mind in an exhilarating musical experience. It is here that a musicologist and practising musician realizes that one thinks with one's body, in this case with the fingers, which Stravinsky called his 'inspirers'." (s. 178)

Den typ av fenomenologi Smith här tycks företräda (en egenhändig blandning av Husserl, Heidegger och Merleau-Ponty) är dock i flera avseenden diskutabel. Han har inte integrerat sin framställning med den hermeneutiska kritiken (exempelvis Ricoeurs) av idealistiskt präglad fenomenologi. Hur kan hans tolkning av "the musical logos" sammankopplas med sådana begrepp som "verkningshistoria" och "falskt medvetan-

de"? Vad Smith åstadkommit är snarare en ideologi än en fenomenologi. När man kommer till slutet av boken, verkar det t.o.m. som om man tagit del av ett preludium till författarens privata livsfilosofi: "A phenomenology of the arts leads not to a new philosophy but to art, and not to an art apart from life, but to life itself as *the* art par excellence. . . It is an art or a life style that is the foundation of being truly human in oneself and in reaching out for the other." (s. 254)

Smith säger i förordet att hans bakgrund är annorlunda än professionella filosofers, eftersom han har sina rötter i musikologiska studier och är en aktivt utövande musiker. De fenomenologiska termerna blir hos honom ofta inte till mer än metaforer och han blandar sin beläsenhet av Husserl, Heidegger, Sartre och Merleau-Ponty med de mest tillfälliga associationer. Vad han närmast åstadkommit är en rad koralvariationer i litterär form. Av det virrvarr av idéer och tankar som Smith presenterar måste jag här nöja mig med att följa vissa trådar som trots allt kan vara viktiga att följa i framtiden:

1) Kritiken av visuella metaforer

Att den tilltagande visualiseringen i det västerländska medvetandets historia, och därmed analogt det skrivna ordets företrädare framför det talade hos de lärda, har alienerat oss från en mer fullständig förståelse och upplevelse av omvärlden är välkänt för många forskare idag. Vad Smith här anför är korrekt, men ur fenomenologisk synvinkel har den amerikanske filosofen D. Ihde på denna punkt givit en klarare och mer pedagogisk utläggning i sin "Listening and Voice: A Phenomenology of Sound" (Ohio University Press, 1976).

2) Tidsmedvetandets fenomenologi

Flera musikforskare har tidigare hänvisat till Husserls "Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins" för att påvisa unika drag i den musikaliska formupplevelsen som ofta tillintetgörs av visualiserade analyser på papperet. Redan i en tidigare publikation skriver Smith ("In Search of Musical Method", 1976, s. 148): "Music theory needs rescuing not merely from the misconceptions of pedagogues, but also from the persistent mathematicizing of the musical experience that has obtained since the Middle Ages in western theory. The port of entry is doubtless Husserl's treatment of the consciousness of the human subject, and since he used musical tone as a model, the task will be that much easier for us."

Den nya boken innehåller två uppsatser som har detta som huvudtema. Vad Smith här säger utöver de retentions- och protensionskedjor som brukar presenteras i introduktionsböcker till Husserls fenomenologi är vissa hänvisningar till Husserls sena filosofi där tidsproblematiken blir allt viktigare. Här skulle det verkligen vara

intressant att få veta vilka konsekvenser detta konkret kan få för studiet av musikalisk form.

3) Musikologin i behov av nya horisonter och kritiken av traditionell estetik

Smith menar att om musikologin skall kunna ge bidrag av allmänskulturell betydelse och inte bara leda till över-specialisering, så är det tveksamt om den kan förbli "within the framework of traditional scientific historicism and the philosophical categories that presupposes." (s. 144) Musikologin växte nämligen fram vid en tidpunkt då vetenskap ("science") och historia ("History", i Heideggers mening), med objektivitet som rikt-märke, var främsta förebilder. Vår uppgift idag skulle kunna vara "the recovery of the human subject in the objective history of music, which would make both our biographical efforts and our musical analyses of given works more convincing." (s. 145)

Musikpsykologi och -estetik har enligt Smith traditionellt varit för styrda av intellektualism för att kunna lyckas med detta. Vad som krävs är att vi återvänder till "the *thing itself* as it presents itself in bodily perception. By 'bodily' perception we mean that we are aware of things not just intellectually but as they *give themselves* to us 'in person' in the *living* context of primordial experience. The primordial musical experience is that which arises out of our 'first' encounter with musical sound *before* any 'esthetic judgement'." (s. 149)

Smith är tydligen framför allt intresserad av att finna den "fenomenologiska kärnan" till alla musikupplevelser oberoende av vilket slags musik det är fråga om. Det positiva i detta är att intresset för den rytmiskt, dynamiska sidan hos musiken mer kommer i förgrunden än tidigare och att en mer öppen syn på vad musikalisk tid kan vara uppmuntrar till oerhört omfattande studier, som exempelvis kan göra upp räkningen med tidigare snävt normerade synsätt på hur analyser bör göras och därmed sammanhängande värderingar av bestämda tonsättare, kompositioner, musikslag etc. Men vi får tyvärr inget besked om hur Smiths undersökningar av "musikens logos" skall kunna kombineras med analyser av bestämda verk, för det torde vara ett obestridligt faktum att all slags musik tillkommer i bestämda historiska och sociala miljöer, lever vidare i olika typer av traditioner och upplevs mot denna bakgrund.

Med "esthetics" avser Smith tydligen i första hand den av Baumgarten och Kant präglade vetenskapliga estetiken, men han gör aldrig någon klar distinktion mellan denna och de mer personliga filosofiskt underbyggda programförklaringar som ansågs ligga bakom det egna musikskapandet, vilka blev allt vanligare fr.o.m. början av 1800-talet. Smith menar att det som vanligtvis publiceras som "esthetics" i diverse facktidsskrifter ligger långt från det som en musiker normalt känner som ange-

läget. Estetik är för honom en metafysisk kvarleva och han propagerar därför, inspirerad av Heidegger, i stället för "aisthesis": "Instead of 'esthetics' we would inquire about *aisthesis*, i.e. instead of placing our hopes in an intellectualized (or in contrast, sensualized) esthetics, we would ask about *how* man perceives, feels, and responds to the work of art, how he is aware, and why he may be unaware. . . In using the word, *aisthesis*, instead of the metaphysical word, esthetics, we use the Greek word as a fascinating model, and as an interim term, until we can rehabilitate the word, feeling. In no sense do we attempt to restore the Greek world, which existed once and for all, but which in the brilliance of that oneness became a model for all time, for all eras. . ." (s. 206–208).

Förvisso är det sant att för mycket spekulation, teori och pedagogik kan alienera oss från autentiska musikupplevelser, men argumentationen verkar här både vinklad och ensidig, för alla som har skaffat sig en nägorunda översiktlig bild av musikestetikens historia vet att "estetik" kan stå för oerhört många saker. Smith längtar uppenbarligen efter en ny typ av musikkultur som både står på en filosofiskt hög nivå och kan vara av intresse för musiker. Men i väntan på denna utopiska litteratur: skulle inte många av exempelvis Dahlhaus', Eggebrechts och Lippmans musikestetiskt präglade verk (som Smith ej refererar till) vara värda att läsas av betydligt fler musiker och lyssnare?

Klaes-Göran Jernhake

Wolfram Steinbeck, Struktur und Ähnlichkeit. Methoden automatisierter Melodienanalyse. Kassel: Bärenreiter, 1982, xii, 417 s., notex. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 25). ISBN 3-7618-0681-7.

Användandet av datorer inom folkmusikforskningen har bl.a. gjort det möjligt att upprätta "sångbanker", dvs. stora samlingar av sånger lagrade (i numerisk form) i ett datorminne. Ett på dylikt vis lagrat material kan givetvis utnyttjas för fastställande av variantskap och för andra typer av klassificering samt för andra slag av analyser. Därvid blir konstruktionen av härför lämpliga datorprogram en betydelsefull uppgift. Först måste då fastställas vilka moment i den musikaliska strukturen som ska anses vara utslagsgivande. Detta kan endast ske genom tester. En sådan pilotundersökning beskrivs i Wolfram Steinbeck, Struktur und Ähnlichkeit. Författarens utgångsproblem består i att klassificera närmare fyratusen tyska folkvisor. Genom slumpval utväljs femhundra melodier, vilka läggs till grund för undersökningen.

De typer av strukturanalys som lämpar sig för datorer är framför allt statistiska undersökningar av stora mate-

rial. Med hjälp av sådana analyser kan man ej belysa det oupprepbara, det originella, som alltsedan 1800-talet anses tillhöra ett musikverks konstitutiva egenskaper, utan endast fördelningar av de ingående elementen och därur härledbara sammanhang. Det är således här fråga om stilanalys, inte om verkanalys. (Detta sagt under förutsättningen att en av verkanalysens centrala uppgifter är att försöka förmedla något om musikens konstkaraktär, om det individuella och oupprepbara i ett visst musikverk.)

Wolfram Steinbeck har två huvudsyften med sin framställning. Det första är att beskriva och utvärdera metoder för automatisk klassificering av folkvisor (eller andra slags melodier som förekommer i stora mängder, t.ex. schlager), det andra syftet är att presentera dessa för *humanistiska* forskare. Författaren anser att datorer hittills i alltför liten utsträckning har kommit till användning inom musikvetenskapen och misstänker att en av huvudorsakerna till detta står att finna i förståelsesvårigheter mellan musikvetenskapens primärt historiskt orienterade vetenskapssyn och de på formalisering och abstraktion inriktade matematisk-statistiska metoderna.

I den första av bokens fyra avdelningar (Einleitung) diskuteras allmänna frågor kring användandet av numeriska metoder. Särskilt ingående är resonemanget kring den s.k. informationsetetikens grundteser. Den andra avdelningen (Musik im Computer) behandlar olika överföringsmetoder från notskrift till en för datorn hanterlig kod. Eftersom den här aktuella undersökningen gäller enstämmig musik har inmatningskoden kunnat göras tämligen okomplicerad.

Huvudframställningen är förlagd till avdelning tre (Analyse und Vergleich). Den inleds med ett resonemang kring begreppet 'likhet', varpå följer en pedagogiskt gjord genomgång av olika statistiska grundbegrepp (sannolikhet, medelvärde, varians, standardavvikelse, regression och korrelation), demonstrerade med hjälp av musikexempel, vidare Markovkedjor samt begreppen 'entropi' och 'redundans'. Författaren arbetar med två slags melodianalys. I den första typen betraktas melodier som aggregat av specificerade egenskaper (i numerisk form: egenskapsvärden), i den andra typen betraktas melodier som tidsbestämda tonhöjdsförlopp (melodiskurvor). För att kunna göra jämförelser av sistnämnda art framställs melodierna först i form av "trappstegskurvor", alltså i en grafisk form som nära ansluter sig till notbilden. En sådan kurva kan sedan reduceras i två steg. I steg ett förbinds melodisegmentens höjd- och lågtoner med rätta linjer – varvid enstaka återgångstoner borträknas – (polygonkurva) och i steg två approximeras den brutna linjen till en kurva, för vilken det går att finna ett matematiskt uttryck (polynom). Da det visar sig vara förenat med stora svårigheter att jämföra melodier uttryckta i form av polynom (bl.a. på grund av för

stort spill) görs klassificeringen utifrån polygonkurvorna. I det därpå följande avsnittet uppställs en förteckning över de melodiska egenskaperna som ligger till grund för analysen, vidare diskuteras olika möjligheter att fastställa likhet mellan melodier.

Den sista avdelningen (Schluss) utgör en kort summering.

Analysen inleds med en undersökning av grundeegenskaper hos de enskilda melodierna. Denna analys omfattar trettiofem punkter. De sexton första gäller musikaliska grundfakta (antal toner i melodin, antal takter, antal olika toner, antal toner över/under/på grundtonen, antal riktningväxlingar, antal växlingar från kort till långt notvärde – och tvärtom – osv.). De följande gäller:

Egenskaper hos tonhöjder

17. Ambitus (intervall)
18. Lägsta ton
19. Högsta ton
20. Medeltonhöjd (vägd med avseende på tonernas längd)
21. Standardavvikelse från medeltonhöjden
22. Medeltonhöjd på metrisk tyngdpunkter
23. Standardavvikelser från medeltonhöjd på metrisk tyngdpunkter
24. Grundtonens läge inom omfånget
25. Största intervall
26. Medelintervall
27. Standardavvikelser från medelintervall
28. Medelvärde för melodikurvans lutning

Egenskaper hos tonlängder

29. Medelnotvärde
30. Standardavvikelser från medelnotvärde
31. Medelnotvärdesintervall
32. Del av melodins längd som infaller på de metrisk tyngdpunkter
33. Medelnotvärde på de metrisk tyngdpunkterna
34. Medelnotvärde på obetonade taktelar
35. Förhållandet mellan medelnotvärdet på betonade taktslag (nr 33 ovan) och medelnotvärdet på obetonade taktslag (nr 34 ovan)

Klassificeringen (likhetsbestämningen) görs sedan utifrån tretton egenskaper (nr 17, 20, 21, 26, 27, 28 och 32 i ovanstående tabell, vidare utifrån den relativa frekvensen av vissa notvärden och notvärdesförhållanden samt utifrån två relationsmått: mått på sammanhanget mellan en melodis olika avsnitt med avseende på tonhöjd och tonlängd).

'Entropi' och 'redundans' tillhör informationsteoris grundbegrepp. I viss mening kan entropin uppfattas som ett mått på en melodis enkelhet eller komplexitet och redundansen som ett mått på det musikaliska materi-

alets utnyttjande. Redundansen är oavhängig antalet element medan entropin avser ett absolut mått. Författaren för en diskussion om användbarheten av dessa mått i musikanalytiska sammanhang och drar slutsatsen att de endast i samband med användandet av Markovkedjor ger tillförlitliga resultat. (En Markovkedja är ett händelseförlopp där sannolikheten för att någon av händelserna inträffar är beroende av sannolikheten för att en eller flera av de tidigare händelserna ska ha inträffat. Ett sådant beroendeförhållande bestäms av s.k. övergångssannolikheter. Ett exempel må förtydliga: vilken är sannolikheten för att de två tonerna g¹ och a¹ ska följas av fiss¹?)

Steinbeck inför två nya mått vilka inte mäter en melodi i förhållande till sig själv utan till hela materialets genomsnittliga sannolikhetsvärden. (Dessa värden finns samlade i ett "sannolikhetsbibliotek", varur värden kan hämtas för jämförelser med enskilda melodier.) Måtten kallas Determination ("företbestämning") och Gängigkeits ("gångbarhet", "typiskhet"). Måttet Gängigkeits mäter en melodis bruk av vanliga tonkombinationer (och andra egenskapsvärden), förenklat uttryckt: i vilken grad melodin består av "standardfraser". Determination mäter i vilken omfattning sådana tonföljder används, vars följdtoner i hög grad är förutsägbara (dvs. har hög sannolikhet).

Klassificeringen/likhetsbestämningen görs med utgångspunkt i de båda valda analysvägarna, således dels utifrån melodiernas egenskapsvärden, dels utifrån melodikurvorna (reducerade till polygonkurvor). Varken antalet klasser eller indelningsgrunden är kända på förhand, varför klassificeringen görs i två steg. Det första steget ger som resultat en likhetsmatris och det andra steget ger slutresultatet i form av dendrogram.

Av stor betydelse för den klassificering som utgår från egenskapsvärden är det antal element som läggs till grund för denna. För få faktorer kan ge en missvisande bild och för många faktorer kan ge en alltför komplex och differentierad klassindelning. Ett program som inleder sig vid presentationen av en dylik undersökningsresultat består i att finna benämningar som förtydligar de framanalyserade klassernas karaktär.

Wolfram Steinbecks bok är ett gediget och intressväckande arbete. Den bör läsas av alla dem som arbetar med analys av stora material typ folkvisor och schlager.

Ola Eriksson

August Söderman, Sånger med piano. Lieder mit Klavierbegleitung. Utg. av Axel Helmer. Stockholm: Edition Reimers, 1981. xxiii, 274 s. Bilaga: Fem körvisor (= särtryck av s. 172–176, 182–186, 191–201, 216–222). (Monumenta Musicae Svecicae; 11).

Söderman har alltid prisats som den store svenske nationalromantiske klassikern, men få har känt till hans verk. Det är bara Bondbröllopet, Svenskt festspel och några körstycken som stannat på repertoaren. Delvis beror detta på att Södermans musik varit mycket svår att få tag på, eftersom de flesta trycken för länge sen försvunnit från notmarknaden. Desto mer glädjande är det att en volym med Södermans sånger kommit ut i en ambitiös upplaga av Axel Helmer, den främste kännaren på området sedan avhandlingen "Svensk sång 1850–1890" (1972).

Det är intressant att studera de 73 sångerna, eftersom man i någon mån får revidera bilden av nationalromantikern. Söderman var mycket lyhörd gentemot texterna, och man får ofta tillfälle att konstatera närheten till Schumann i fråga om knappheten i uttrycket, men också till Mendelssohn i fråga om en viss elegans i linjeföringen. Men de nationella dragen, dvs. tonfallen från svensk folkvisa och folkslåt, hittar man bara i sånger där texten ger anledning till sådant. Och särskilt många är inte dessa sånger. Söderman sökte sig inte till det svenske nationella på det envetna sätt som Grieg sökte sig till det norska. Men så fanns det heller ingen Ole Bull eller Nordraak som skulle ha väckt Södermant ill patriotisk medvetenhet. Det nationella var bara en av strängarna på hans lyra, och han tonsatte lika gärna tyska texter.

Sångerna är av mycket växlande storlek. Det finns korta visartade sånger som "Heidenröslein" (Heine) och långa ballader som "Der schwarze Ritter", som omfattar inte mindre än 18 sidor (384 takter). Denna ballad är, liksom "Tannhäuser" och "Die verlassene Mühle", egentligen en orkesterballad. Versionerna för sång och piano, som finns med i detta band, är alltså klaverutdrag, varav två möjligen återgår på Södermans egen version, medan den tredje är gjord av Emil Sjögren. Det är naturligtvis fullt försvarbart att ta med dessa klaverutdrag, men det hade onekligen varit intressant med användningar om instrumenteringen. Andra undantag är fem körvisor till Björnson-texter, som kommit med därför att de ingår i opus där de övriga numren är solosånger.

Söderman skrev en mängd sånger som inlägg i teaterpjäser. De blev sedan kända som solosånger, men saknas i denna volym. Med tanke på att den redan omfattar närmare trehundra sidor, är det väl en riktig princip att uteluta teatermusikerna, men detta gör också att man gärna skulle se en andra volym med sånger så snart det låter sig göra.

Helmer har valt att ge en något moderniserad version av sångernas notbild och text. Stavningen är nutida, och texterna förekommer genomgående både på svenska (norska) och tyska, med originaltexten placerad överst. Majoriteten av sångerna använder som förlaga sådana tryck som gjordes under Södermans livstid. Man kan förutsätta att han själv kontrollerade tryckningarna, och det är därför också sannolikt att trycken visar en mera slutgiltig och autentisk version än manuskripten (där dessa existerar). Skillnaderna är visserligen ganska få, men på vissa punkter av intresse.

Jag har gjort jämförelser mellan Helmers upplaga och ett tjugotal sånger i äldre tryck. De visar att den nya volymen är i hög grad pålitlig. Jag har bara hittat ett par uppenbara feltryck och ett enda mera väsentligt fel: basen i "Der arme Peter", sång 1, takt 26 (s. 89) skall innehålla ett förminskat septimackord (a-c-diss-fiss). När det gäller denna sång kan man för övrigt fråga sig om det verkligen är riktigt att bibehålla den gamla svenska texten. Den missar poängerna i Heines underfundiga text. Nog skulle man önska sig en mera kongenial översättning.

Helmer har försett volymen med en kritisk kommentar och en inledning, som säger det allra väsentligaste om sångerna. Den intresserade kan finna utförligare analyser i Gunnar Jeanssons biografi (1926) och i Helmers avhandling. (Helmer talar flera gånger om balladcykeln "Die Werbung", fastän den heter "Der Landsknecht". För övrigt kan jag inte finna att texten innehåller "en oförblommerad glorifiering av krigarlivets heroiska blodsoffer". Den skildrar tvärtom knektens tvång att ge sig ut och hur han söker döden som en befrielse från kärleksskvalen.) Förhoppningsvis hittar våra sångare denna volym och berikar sin repertoar.

Martin Tegen

Walter Wiora, Das musikalische Kunstwerk. Tutzing: Hans Schneider, 1983. 167 s. ISBN 3-7952-0369-4.

The distinguished German musicologist Walter Wiora is well known for his writings on historical and systematic musicology and his studies in folk music. This little book on the musical work of art is a veritable ontology, and its author is eminently equipped for the task. He studied with two of Germany's most prominent philosophers (Nicolai Hartmann and Martin Heidegger) as well as a number of leading scholars in musicology (including Friedrich Blume, Curt Sachs and Arnold Schering). Moreover, the septuagenarian Wiora draws from a wealth of world-wide musical experience.

Wiora seeks to answer two basic questions: "How do musical works of art exist?" and "What is their substance

(Gehalt)?" He tries to solve the problems of "... wie Werke in Partituren, Interpretationen, Höreindrücken und anderen Daseinsformen bisher existieren und worin über das Tönen hinaus ihr voller Gehalt besteht." (p. 8) Wiora concedes that other aspects of the inexhaustible theme "the musical work of art" can only be briefly touched upon, e.g. the formal structure; as for the place of musical works in social life and the various genres, the reader is referred to other of his writings.

After a short introduction in which the concept of the musical work is discussed, the book is divided into two main parts: "Wie existieren musikalische Kunstwerke?" and "Vom Gehalt musikalischer Kunstwerke". These are in turn divided into three chapters each. An overview of all the forms of existence (Daseinsformen) of a musical work yields the following subdivisions: 1) works as compositions, 2) works in their concrete realizations, and 3) works in their further forms of existence (Werke in ihrem weiteren Dasein).

In contradistinction to products of nature, art works belong to those artefacts fashioned by man. If an artist finds something and puts it in an art exhibition, it is an aesthetic object, but not a work of art in the true sense of the word. Wiora gives an etymological account of the word "work", starting with the Greeks. The word "composer", in the musical sense as we know it, was not used until the late Middle Ages. Later on, during the Romantic period, the lofty concept of "creation" (Schöpfung) was in vogue; and this work in the elevated sense, a creation of the great master, was of a higher order than 'Machwerke' and 'Stücke niederer Musik'.

To continue to exist after their composition musical works of art need to be performed, they are given as objective tasks: "Eine Fuge ist 'zu spielen', aber es ist nicht ihr Sinn, dass man willkürlich mit ihr spielt. Vielmehr stellt sie sich als Aufgabe dar, sie richtig und sinn-gemäss auszuführen. Sie ist zwar nicht schon von selber gegeben, aber zu rechter Wiedergabe *aufgegeben*." (p. 28) Compositions generally offer a certain scope (Spielraum) for their performance. Since the epoch of the basso continuo this scope has diminished, but works have never been entirely fixed by notation. Something is always added in each performance.

Thorough handwritten and printed notation musical works have attained a durable objectivation similar to that of literary works. And through phonograms such as gramophone records and tapes they have approached nearer to the permanence of the plastic arts. But these media preserve only individual performances and not the composition itself as contained in the notation, with its immanent possibilities and "Aufgaben". A record is thus a reproduction of a reproduction.

It is in an adequate hearing, rather than in a mere performance, that the existence (Dasein) of a musical

work obtains its fullest realization. And after repeated hearings the listener develops a familiarity with the work which can become an "inner possession" ("innerer Besitz" – originally an idea of Arnold Schering). Another legitimate way of approaching the musical work is to read the notes. In "Mitlesen beim Zuhören", reading the notes while listening, the eye complements the ear in perceiving tone constructions that are difficult to hear. But "Mitlesen" has its disadvantages also. It can weaken impressions of verve (Schwung) and emotional qualities which would flow more spontaneously without the distraction of reading.

After its conception and first performance, the work lives on in the memories of conductors, musicians and music-lovers in general. Many works were circulated in various kinds of arrangements, e.g. piano reductions of operas, oratorios and orchestral works. Verbal interpretations in the form of reviews, commentaries, introductions and analyses, as well as biographical, historical, theoretical and pedagogical publications are all part of a musical work's "weitere Dasein". Musical works have a history, they have "geschichtliches Weiterleben". They are subject to the vicissitudes of the various epochs' performance practices; they undergo changes, but still remain basically the same works. Keyboard music sounds different if it is played on the piano, the harpsichord or the clavichord. The soprano parts in church music and secular works used to be sung by boys, high men's voices or castratos, and when these were substituted by female performers this affected the sound and nature of works. But change presupposes identity, otherwise the process would not be the varying of a work but the transformation into another work.

Part Two on a special sense of the word "Gehalt", and its three chapters each take up a different kind of "substance". Wiora gives a definition in the first paragraph: "Das mehrdeutige Wort 'Gehalt' wird im folgenden nicht gleichbedeutend mit Inhalt und mithin nicht als Gegenbegriff zu Form verwendet. Es ist nicht so gemeint wie im Wortpaar Gehalt und Gestalt. Auch soll es nicht auf tiefensoziologisch zu dechiffrierenden Wahrheitsgehalt weisen, wie bei Adorno. Vielmehr schliessen wir uns der umgangssprachlichen Bedeutung an, in der man vom Goldgehalt einer Münze spricht, vom Fruchtgehalt eines Getränkes oder vom Informationsgehalt eines Berichtes. Der Gehalt eines Musikwerkes wäre demnach das jeweils Essentielle seiner Beschaffenheit." (p. 73) Since Wiora says that he does not mean "Inhalt" or "content" in the sense of "form and content". I have chosen to translate the word "Gehalt" with the word "substance". "Gehalt" is a very broad term for Wiora, and includes, besides the traditional kinds of content such as emotional qualities, also formal elements such as counterpoint and harmony.

There are three kinds of substance: immanent (immanenter), transparent (transparenter) and attached (anhängender). Immanent substance includes timbre, polyphony, energy, élan, emotional qualities, aesthetic categories, etc. We find transparent substance more in vocal music and opera than in purely instrumental music. Substance is transparent when something existing outside of a tonal structure appears through it (hindurchscheint). For instance, in Bach's Mass in B Minor we can differentiate the "Kyrie eleison" as the expression of a prayer from the immanent emotional sphere of absolute music as in, say, the b-minor pieces from the Well-Tempered Clavier. Wiora gives the following definition of the third kind of substance, attached: "Auch hier weisen das Tongebilde und sein immanenter Gehalt auf anderes hin, aber sie drücken es nicht aus und stellen es nicht dar, sondern sind auf andere Weise mit ihm verknüpft. So haftet an einer Barokale für Klavier die Begleitvorstellung Venedig, Gondel und Gondellied; sie ist nicht rein subjektive Zutat des Hörens, sondern wird durch den Titel und Gattungsstil des Stückes gefordert. ..." (p. 75–76). Wiora claims that the program in "program music" is usually not a represented but an attached substance. And thus, he says, many misgivings about program music can be refuted.

I will conclude with a few critical words. The title of this book, "Das musikalische Kunstwerk", seems a bit to general and in need of qualification; it is not possible to do justice in 160-odd pages to such an all-encompassing theme, and social and other aspects would have to

be treated more thoroughly. This problem could easily have been remedied by a qualifying subtitle.

Another point of criticism is that the author leans heavily on the German tradition, and this tends to limit his horizon. This tradition is of vital importance and we can learn a great deal about it from Wiora's book. But much in the way of aesthetics has been happening for a long time now elsewhere, e.g. in France and in the United States. Let me take one example in point. In his section on aesthetic categories (p. 94) Wiora is entirely under the influence of German writers, chiefly Nicolai Hartmann, and he seems completely unaware of the existence of an authority like Dufrenne or Souriau's table of aesthetic categories. Moreover, Wiora devotes a meagre 10 pages to the subject; a proper treatment would require an expansion and an international perspective.

Copious reference to composers and specific musical works throughout history are to be found in Wiora's book. With his theory of "Gehalt" Wiora seems to have solved, in an ingenious way, a complex of problems with which aestheticians of music have been grappling for a long time.

As regards literary style, Wiora's shows a definite affinity to his teacher Nicolai Hartmann's clear and logical writing. And as with Hartmann, many of the things he says are self-evident truths that we have known all along, but that have just needed to be put in the right way or seen in the right light. This makes for relatively easy reading, and because of its lucid disposition the book is well suited for pedagogical purposes.

Robert Carroll