

Recensioner

Litteratur

Red. Lennart Stenkvist

Leif Aare, Allan Pettersson. Stockholm: Norstedts, 1978. 231 s. ISBN 91-1-783412-0.

En iakttagelse kan vara riktig eller felaktig, en upplevelse däremot kan inte mätas med rätt eller fel. Det är viktigt att i varje fall försöka hålla den distinktionen klar för sig, när man läser Leif Aares bok om Allan Pettersson.

Det är ett på många sätt unikt arbete: unikt därför att det handlar om en nu levande svensk tonsättare, därför att det handlar om ett sällsynt och sällsamt människoöde och en särpräglad musik, och, slutligen, därför att det mycket klart belyser ett par av de problem som en nutidsengagerad musikerskiftställare ställs inför. Jag skall strax ta upp dessa problem till diskussion.

Men först något om uppläggningsen av boken. Leif Aare har skrivit en biografi — med några insprängda verkbeskrivningar. De källor som han öst ur är i första hand vad tonsättaren har berättat och författat (från brev och aforismer till olika inlagor), det är också vad pressen sagt under decenniernas gång och hur musikinstitutioner motiverat vad de gjort och inte gjort.

Man får alltså läsa om tonsättarens barndom och uppväxtår, om hans studier, om hans tid som orkestermusiker och främst givetvis om de olika verkens tillkomst. Mycket av detta är redan känt genom den stora uppmärksamhet som ägnats Allan Pettersson i massmedia framförallt under 1970-talet. Däri inbegripet hur hans mörka sociala bakgrund, hans svåra fysiska lidande och hans hyperkänsliga, djupt engagerade och våldsamt eruptiva sinne präglar både livssyn och tonspråk.

Mot allt det som här kommer fram kan ingen läsare värja sig. Inte minst Allan Petterssons oförlikneligt personliga berättande tar tag i en. Den språkliga livfullheten gäller också det som Aare själv skriver. Han är dagstidningsjournalist, van att formulera sig kort, bildrikt och subjektivt.

Men boken börjar inte med tonsättarens födelse eller med en beskrivning av det Söder där han

växte upp. Den börjar med hans upprörda inläga till Konsertföreningen i Stockholm i juni 1975, där han förbjuder institutionen att i framtiden spela hans verk. Många erinrar sig säkert denna händelse, där det främsta skälet var att ett verk av honom inte tagits med på orkesterns USA-turné.

Varför börjar boken så? Endast författaren kan ge det uttömmande svaret. Vi andra kan bara gissa. Att inlagan ger dramatik, spänning, effekt är en tolkning. Att den ger en bild av Allan Petterssons temperament — det upprörda, det sårbara men också det stolta, en konstnär som kräver det maximala av sig själv men också av sin omgivning — är en annan tolkning. Men denna inledning innebär också något mera: anklagandet blir till ett tema, och boken till en partsinläga — för Allan Pettersson och *mot* alla dem som inte med alla tänkbara medel ställt upp för hans sak. Generaliserat: de som arbetar för honom blir till helgon och genier, avvikande åsikter, värderingar och intressen och ansvar också för annan svensk tonkonst, kanske också insikter i musiklivets problem (realistiskt bedömda) stämplas ofta som moraliska defekter.

En biografi och en partsinläga. Jag kommer nu in på det första av de principiella problem som jag vill ta upp. Det kan rubriceras *distans kontra identifikation*, distans—identifikation som ett spänningsfält.

Under några år i början av 1950-talet arbetade jag som bitr. musikanmälare på Expressen. Förstekritiker där var Yngve Flyckt, en av den svenska musikpressens mest fångslande och omdebatterade gestalter vid denna tid. En av de frågor som vi oftast kom att diskutera gällde kravet på en kritiker att vara både fri och insiktsfull. Det är kanske inget större problem inför det förgångna, men det kan bli det inför aktuella skeenden. Vägen till insikt om t.ex. den nya musiken, den unga musiken, går ofta genom personliga kontakter — inte bara på ytan utan i ett öppet förtroende. Friheten innebär att skydda sin

integritet, att förmå värdera utan påverkan, utan hänsyn.

Jag har ofta tänkt tillbaka på dessa alltid mycket allvarliga samtal, när jag följt vad Leif Aare skrivit i Dagens Nyheter, i synnerhet då i fråga om Allan Pettersson. Han har där fört en — man kan gott säga det — ohöljd talan för honom, och oftast bara för honom. Och han har satt sig på flera stolar samtidigt. Han har varit med om att initiera framföranden, han har skrivit programkommentarer och han har också recenserat verket och framförandet. Det är självfallet riktigt med de båda första leden och det hade varit naturligt om han också i sin tidning skrivit större introducerande artiklar. För vem skulle ha haft en djupare insikt än Leif Aare! Men det som jag och många med mig haft svårt att acceptera är att han också iklätt sig rollen av kritiker — därtill i vår största morgontidning, där han har flera kolleger som kunde ha åtagit sig just det ledet.

Efter att ha läst Aares bok tror jag mig förstå honom bättre. Hans entusiasm och hans gripenhet är så total, att han inte förmått skapa den nödvändiga distansen. Ett av skälen är suggestionskraften hos tonsättaren — liksom dennes fysiskt och psykiskt utsatta position. Författarens integritet är på väg att suddas ut, han liksom sugs in i ett slags identifikationsstänkande.

Det finns sidor i boken som på denna punkt är avslöjande för samvaron. Inför öppen ridå får man studera hur tonsättaren genom sin ångest, sin vrede, sin misstänksamhet driver sin vän från position till position. Det är ibland som om man läste en roman — inte en biografi. Men varför berättar då Aare allt detta? Ett svar kan vara sanningslidelsen. Så här är det! Ett annat kan vara effekten — det finns just nu onekligen vissa tendenser mot det skvalleraktiga i svensk musikkritik. En tredje tolkning — den som jag själv mest tror på — är att författaren, om än kanske omedvetet, vill säga: se hur svår min roll är! Jag sitter ju i en kniptång — men jag är bergtagen.

Distans skulle ha varit välgörande för boken också på andra sätt. Låt mig ta tre exempel:

Leif Aare kunde ha analyserat konflikterna mellan Allan Pettersson och musiklivet inte bara från den ena partens sida utan också ur de andras synvinkel. Något annorlunda hade nog färgsättningen blivit.

Ett annat exempel är antagandet att författaren bättre sparat på de språkliga medlen — inte överintensifierat dem. Var och en som skriver en-

gagerat om musik känner igen problemet. Givetvis är risken ovanligt stor just om föremålet heter Allan Pettersson. Temperaturen i hans musik är så hög, temperamentet så starkt, att språket lätt blir pressat om det skall förmedla något av detta. Avsikten är oklanderlig. Men i detta konkreta fall blir följden den att den första hälften av boken känns mera levande, mera fräsch än den senare.

För det tredje: Man får lätt den uppfattningen, att författaren anser att varje verk av Allan Pettersson är fullgånget, höjt över diskussion. Det vore en unik situation i musikhistorien, och naturligtvis förhåller det sig inte så. Däremot kan man säga, att rör vi oss på den konstnärliga nivå som det här gäller, då är varje verk ur musikhistorisk synpunkt intressant. Detta är kanske en alltför akademisk infallsvinkel för den målsättning som Leif Aare har, detta sagt — det vill jag betona — utan ironi. Det finns så många onödigt distansnerande attityder i de flesta vetenskapliga texter, att det bara är bra om de bryts igenom.

Jag menar — för att konkretisera — att det skulle ha varit lärorikt, och stundom också på sin plats, om Leif Aare mera hade resonerat kring tonspråket.

I Vox humana — Allan Petterssons första stora vokalverk — finns en tonsättning av en dikt av Manuel Bandeira. Översättningen är av Arne Lundgren:

Joáo Gostoso var stuvare på fritorget och bodde

i ett nummerlöst plåtrucket uppe på Morro de Babilónia.

En natt kom han ner till kafét Vinte de Novembro.

Han drack.

Han sjöng.

Han dansade.

Efteråt kastade han sig i lagunen Rodrigo de Freitas

och drucknade.

Texten är ytterligt knapp men ändå händelseladdad. Skeendet ligger naket. När man läser den, hör man kanske *en* röst och några instrument, en röst som i snabba, expressiva skiftningar tolkar orden.

Allan Pettersson tonsätter dikten som en stor motettsats. Till en början verkar denna tolkning främmande. Orden, och därmed det etsande klara händelseförloppet, drunknar i stoffets genomarbetning.

Är det tonsättarens symfoniskt breda fantasi som här har tagit överhanden? Eller vore en handlingsbunden tolkning en banalitet? Kanske skall man fatta och uppleva tonsättningen på ett helt annat sätt: som en sorgemusik, där Gostosos livsöde skjuts i bakgrunden, medlidandekänslan i allmänhet i förgrunden? Det skulle ha fånglat mig om Aare verkligen hade diskuterat detta och liknande problem. Relationerna ord—ton hos Allan Pettersson är ju ett högst ovanligt ämne.

Därmed har jag redan kommit ett stycke in på det andra större problem som jag vill gå in på: *verkb beskrivningarna, analyserna*. De är inte många i boken. De borde ha varit fler. Då mycket av konflikterna mellan Allan Pettersson och musiklivet är känt genom dagspressen och därför kunde ha summerats med hänvisningar, hade det enligt min mening varit bättre om Aares bok verkligen hade handlat om verken och om budskapet. För det är väl ändå Allan Petterssons musik som till sist är det verkligt väsentliga.

Kanske är det när det gäller analyserna lätt att säga tulipanaros. Man måste respektera att Aare velat skriva en bok som kan nå många. Och då vet vi ju alla vilka svårigheter som kan torna upp sig: fackuttrycken måste vara få och bara de vanligaste, språket klart och lättfattligt etc. Aare använder dock notexempel. Hur använder han dem?

Han gör bl.a. en analys av den 4. symfonin. Det är något egendomligt med denna beskrivning, trots att författaren måste ha haft flera olika tolkningar att studera, och inte bara varit hänvisad att gå läsvägen. Det egendomliga ligger i första hand i hans bruk av notcitaten. Han säger till exempel att denna symfoni måste ha ett djupare samband med Beethovens femte symfoni och belyser detta med några takter — en enkel melodisk gestalt som bygger på en fallande liten ters. Kanske har han rätt: det kan vara en kraftfull appell, ödesmotivet. Men läser man notexemplet så, då har man blivit suggererad av Aares resonemang, inte av själva nottexten. Denna är nämligen totalt könlös. Man får inte veta om den skall spelas starkt eller svagt, snabbt eller långsamt, av trumpet eller violiner. Aare har visserligen tidigare i sin beskrivning av symfonin talat om dess ljusa karaktär! Men före notexemplet heter det ändå: "Likheten med ödesmotivet ur Beethovens femte symfoni är så påfallande att den inte kan vara alldeles tillfällig."

Hur klingar då musiken, där Aare citerar den? Man hör vilande, ljusa ackord. Så motivet i låga, svaga violiner. Därefter snabba kast, ett slags pointillism... en skir men ändå spetsig klang.

Om det finns ett samband mellan Beethovens c-mollsymfoni och Allan Petterssons "fyra", möter vi det långt senare i verket, när tonspråket dramatiskt tornar upp sig. Men det är inte det som notexemplet står för.

Bristerna i notexemplen av det slag som här påpekats är legio. Och därigenom blir de ju uttryckslösa. Valhäntheten förvånar hos en författare som enligt informationstexten på omslaget skall vara Stockholmspressens ende musikkritiker med professionell musikerutbildning. Men kanske är det ovanan vid just analyserandet som talar. En musikkritiker handlar ju lätt i den situationen att värderandet blir a och o, medan intresset för att beskriva blir allt svagare. Det måste under alla omständigheter vara en oerhört intressant uppgift att försöka just *beskriva* det petterssonska symfonibygandet: den ovanliga orkesterklangen, kantilenorna, ostinatotekniken, vistonens inflätning, dissonanserna och utbrotten, längdsnitten, klangmassorna. Den uppgiften återstår, men vägen har redan beträts av Rolf Davidson, Allan Pettersson-entusiasten i Bergen. Aare nämner inte ens hans namn.

I stället ägnar han sig alltmer åt prickskyttet mot Sveriges radio och Stockholmsfilharmonin, och det i en sådan utsträckning att man till sist förlorar både verk och budskap ur sikte. Varför inte gå den motsatta vägen: sublimeras framställningen!

Författaren till denna recension hör till dem som oftast nämns i Aares biografi. Det är ett porträtt som i likhet med flera är allt annat än sympatiskt. Jag anser att det vore fel av mig att skriva denna anmälan utan att kommentera också dessa sidor i Aares framställning.

Rollerna är två. Jag har för det första hjälpt Aare med en samling brev från Allan Petterssons vistelse i Paris i början av 1950-talet — livfulla, personliga, t.o.m. livsbejakande. Jag är lycklig över att ha varit mottagaren.

Men jag är också en av dem som Leif Aare med tonsättarens benägna hjälp skjuter skarpast på. Med den — jag skulle vilja kalla det monolitiska — syn som Aare har på svensk musik, förefaller detta mig fullt logiskt.

Det fanns under 50-talet, i synnerhet i början, en fin kontakt mellan Allan Pettersson och mig — om än inte av det intensiva slag som mellan Allan och Aare. Åren omkring 1960 bröts denna kontakt. Inte dramatiskt, utan i fallande kurva. Som ett tänkbart bevis för att jag till sist rent av skulle hamnat i ett antipetterssonskt läger har många sett Vår tids musik i Norden, som kom ut i september 1968 men som hade skrivits 1966—67, t.o.m.

något tidigare. Texten om Allan Pettersson är där bara 11 rader. Jag erkänner oförbehållsamt: detta är mycket snålt, och det är en felbedömning — men inte illvilja. (Det bör påpekas, att framställningen i boken förs fram t.o.m. symfoni nr 5. De stora, berömda verken — t.ex. de 7. och 9. symfonierna — hade ännu inte komponerats.)

Varför blev det så i boken? Skälen är många. Ett av svaren får man, om man studerar det i detta sammanhang aktuella kapitlet. Det handlar om innovationer och om strömningar och är inte uppbyggt som en serie monografier. Vidare blev 60-talet för mig en tid då mitt arbete på Musikhögskolan nästan helt absorberade mina musikaliska sysselsättningar. Som lärare väljer man inte längre fritt sina ämnen, arbetet och mötet med eleverna väljer åt läraren. Många av dessa elever var unga tonsättare. Att följa dem på deras väg framåt i den nya musiken var djupt engagerande. Samtidigt arbetade jag på Vår tids musik i Norden. Det är en bok om Norden (!) — inte bara om Sverige. Jag studerade intensivt i synnerhet dansk och finsk musik. Det är m.a.o. mycket som jag under denna tid orienterar mig bort ifrån — inte minst för förnyelsens och de vidgade perspektivens skull.

I denna situation, det vill jag gärna vidgå, hade jag svårt att få kontakt med Allan Petterssons musik. Weberns "diamanter", Bartóks stråkkvartetter, Vagn Holmboes symfonier och mycket annat låg mig närmare. Först när jag hörde Allan Petterssons 9. symfoni fångades jag på nytt. Det blev för mig en stark och gripande upplevelse.

Det mesta som vi skriver — kanske allt — är tidsdokument, inte evighetssanningar. Det gäller Vår tids musik i Norden, det gäller givetvis och i hög grad också Leif Aares bok om Allan Pettersson. Den speglar på ett karakteristiskt sätt 1970-talet i svenskt musikliv, decenniet då inte minst musikskribenterna i dagspressen ställer sig i kö för att prestera något för Allan Pettersson — samtidigt lämnande mycket av det intressantaste och viktigaste i det tysta.

Till sist: skulle någon vilja använda Aares biografi som uppslagsbok för data om uruppförande, speltid, förlag etc. är den i stort sett otjänlig, då verkförteckningen endast upptar kompositionår.

Recensionen bygger på en anmälan i P2:s Musikmagasin den 24. 11. 1978.

Bo Wallner

Günther Batel, Komponenten musikalischen Erlebens. Eine experimentalphysikalische Unter-

suchung. Göttingen: Univ.; Kassel: Bärenreiter-Antiquariat (distr.), 1976. 201 s. (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten; 7). Diss.

In the 1950's the psychologist Charles Osgood and his co-workers introduced the "semantic differential" technique to study the "meaning" of various concepts. In its concrete form this technique means that a number of subjects judge the concepts (stimuli, etc.) on a number of adjective scales. The correlations between the scales are computed and subjected to some form of factor analysis in an attempt to find a smaller number of "fundamental" dimensions which can account for the pattern of correlations between the adjective scales. The "fundamental" dimensions may be used as a descriptive system for the concepts in question; the differences between the concepts are described in terms of their different positions within the obtained dimensions.

This technique was introduced into Germany by Hofstätter under the name of "Polaritätsprofil" (hinting at the usually bipolar character of the adjective scales, e.g. "high—low", "bright—dark"). It was quickly adopted by a number of German musicologists, who used it for studies of timbre, tempo, rhythm, sound reproduction, "Allgemein-vorstellungen von der Musik", and the like (works by Reinecke, Jost, Köter, Motte-Haber, Rahlf, Behne, Kleinen). These works are all very similar in their methodological approach. Batel's dissertation also belongs to this tradition but introduces some new features. His main purpose is to establish various components of the experience of music ("Komponenten des Musikerlebens") and try to relate them to discussions in musical aesthetics. His book is therefore organized as a review of various "Denkrichtungen der Musikästhetik", leading to the formulation of certain problems and hypotheses, which are then experimentally investigated. Finally his results are related to certain points in the various "Denkrichtungen".

The review proceeds rather quickly from ancient China and Greece over the European Middle Ages to the "Affektenlehre" (Mattheson) and to Kant in the late 18th century. The actual starting point for Batel's work is the 19th-century "Formalistenstreit" (which is still in progress) between proponents of "subjektorientierte Denkrichtungen" or "Gefühlsästhetik", emphasizing the primacy of emotional experience of music (exemplified by Friedrich von Hausegger), and proponents of "objektorientierte Denkrichtungen" or "Formalästhetik", emphasizing the form as the basic attri-

bute, polemically expressed by Hanslick in the well-known thesis that the contents of music are "tönend bewegte Formen" (see further below). Among later writers Ernst Kurth is given considerable space, but the author finds it necessary to go on from Kurth's phenomenological approach to the positivistic tradition in experimental psychology. Above all he refers to Kate Hevner's use of checklists of adjectives as a means of studying the emotional experience of music. Hevner's work and the later developments concerning the "semantic differential" are starting points for Batel's methodological approach.

The experimental part of the dissertation starts with three pretests concerning possible differences in the experience of "absolute music" versus "program music". The definition of these concepts is not further discussed, and in general the pretests are introduced rather abruptly. The subjects in the pretests (always musically trained) were asked to indicate those adjectives in Hevner's eight groups of adjectives (forming the so-called "adjective circle") that appeared suitable for characterizing each piece of music played. The pieces included two excerpts from Mussorgsky's *Pictures at an exhibition* and Liszt's symphonic poem *Mazeppa* (meant as "program music") and (to represent "absolute music") Webern's *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 and the first movement of Schumann's *Fourth symphony*. The general result was that "program music" examples were commonly characterized by adjectives in two or three of the eight groups, while the adjectives chosen for the "absolute music" examples were more often distributed over all or most of the eight groups. The author concludes that Hevner's adjective groups seem reliable for studying the emotional aspects of music experience, and that the emotional aspect plays a dominant role in the "program music" examples but not in the "absolute music" examples. An alternative interpretation, not mentioned by the author, might be that the "absolute music" examples were more varied in emotional content and therefore involved more of the eight adjective groups than the "program music" examples.

The background for the subsequent principal experiment is constituted by the controversy between "expressionists" and "formalists" hinted at above. Batel's idea is that the emphasis on emotional expression/experience or on formal/structural features can be understood as "attitudes" to music ("Einstellungsweisen gegenüber Musik") that are indeed different but at the same time both of them possible and legitimate. The experience of

music can take place at different "levels", the music can refer to different psychic functions in the listener. Batel's arguments here are reminiscent of the discussion about different "types" of music listeners ("intellectual", "emotional", "associative", "motor" types and so on) or different "listening attitudes" or "listening techniques" (for instance, a listener can change between different ways of listening).

The main experiment is therefore designed to discover possible components of music experience and relate them to the above discussion. Batel first made a selection of adjectives to cover different possible aspects of music experience. The selection was made in several stages, including a special pretest on the suitability of the proposed adjectives, and finally resulted in a list of 55 adjectives. A further 30 music examples were chosen, mostly Western art music (from the Lochamer-Liederbuch over Praetorius, Corelli, J. S. Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, R. Strauss, Berg, Webern and others up to Messiaen, Cage, and Stockhausen), but also two examples of jazz and two pieces from India and Mali. 52 musically trained subjects listened to these music examples and were asked to indicate for each of the 55 adjectives one of five possible response categories ("übereinstimmend", "teilweise übereinstimmend", "neutral", "teilweise gegensätzlich", "gegensätzlich") according to how well the adjective characterized the qualities of the music example.

To summarize the wealth of data the author makes use of a model for "cluster analysis", a technique in multivariate statistical analysis often used as an alternative or as a complement to factor analysis. In this case two or more adjectives are brought together into a cluster on the basis of their statistical correlation as computed from the data. In principle, the higher the positive correlation between two or more adjectives, the more they constitute a separate cluster for themselves. More adjectives may be added into a cluster if "lower" positive correlations are accepted as criteria for inclusion. The results are usually described in terms of easily read "tree diagrams", where the different branches of the tree constitute the different clusters. In this case seven clusters are identified, labelled "*Ordnung*" (represented by adjectives such as "abgerundet", "durchschaubar", "vertraut", "durchstrukturiert", and others), "*Prägnanz*" (said to represent "klangliche Brillanz und Straffheit" as by "brillant", "klangreich", "kräftig", "triumphierend"), "*Temperament*" ("lebhaft",

"schnell", "munter", "keck", "graziös", "heiter", "humorvoll", "Erregung" ("ekstatisch", "erregt", "dramatisch", "leidenschaftlich"), "Fremdheit" ("fremdartig", "seltsam", "chaotisch", "künstlich", "roh"), "Ruhe" ("langsam", "ruhig", "matt", "müde", "klagend"), and "Empfindung" ("schwärmerisch", "stimmungsvoll", "innig", "sehnsuchtsvoll").

In a later step all thirty music examples are described (by means of further statistical operations) in terms of these attributes, that is, "how much" each piece of music has of (experienced) "Ordnung", "Prägnanz", "Temperament", etc. This is nicely illustrated in diagrams, which are rather amusing to study and compare with one's own impressions of the different pieces of music. It is very apparent, for instance, that most of the Western art music examples have much of "Ordnung" and little of "Fremdartigkeit" until one comes to 20th-century music (Webern, Messiaen, Cage, Stockhausen) or an example with free jazz improvisation.

One of the two main branches of the tree diagram comprises "Ordnung", "Prägnanz", and "Temperament", the other "Erregung", "Fremdartigkeit", "Ruhe", and "Empfindung". The first branch seems to include adjectives mainly referring to structural properties, the other branch contains adjectives mainly hinting at emotional properties. Both branches include adjectives denoting "motor-rhythmic" qualities (in the "Temperament" and "Ruhe" clusters). In view of this dichotomy the author finds it natural to assume that the proponents of "Formalästhetik" and "Gefühlsästhetik" have "selected" one possible aspect of music experience ("structural" or "emotional") and made it their exclusive principle. Rather than being mutually exclusive, however, these two approaches complement each other: they emphasize different components of the musical experience. In Batel's opinion, many problems in music history and musical aesthetics may be elucidated by considering them from the listener's standpoint, especially with regard to various components of his experience as described above.

I would generally agree with such proposals. However, the "Formalistenstreit" will certainly continue for some time, and much more research needs to be done before the many aspects of music experience are clarified to a reasonable degree of satisfaction. The author's claim that the seven labelled components constitute an answer to the question "was die eigentlichen Vorgänge beim Erleben von Musik seien" (p. 166) is highly

exaggerated. Adjective ratings of this kind are no "perfect" instrument to clarify all the subtle phenomena in musical experience (we have no method whatsoever to do this). What they can accomplish is a sort of "average" description of certain aspects of musical experience, "averaged" over a number of particular listeners, particular pieces of music, etc. (as well as a kind of "averaging" over the time each piece of music lasts), and limited to the aspects that can be conveyed by ordinary language expressions such as adjectives. A related question not considered by the author is whether the subjects' ratings of various "emotion adjectives" imply that they are themselves "emotionally involved" when listening, or simply that they recognize a certain emotional character of the music without being emotionally affected — or sometimes this, sometimes that. A further difficulty in the attempts to separate "structural" and "emotional" aspects is that certain adjectives somehow can belong to both these spheres (for instance, adjectives such as "vertraut", "bestimmt", "fremdartig", "chaotisch", "seltsam").

Some points in the statistical treatment of the data could be discussed in some detail and alternatives could be proposed (however, the main results would probably not change). The author's use of cluster analysis and his comparisons with results from other research using factor analysis could have been more effective if he had used both methods directly on his own data. It would have been very simple to process the matrix of correlations (completely given in the text in direct computer printout) by a program for factor analysis also. It is my experience that adjective clusters are often constituted by those adjectives lying near each other in one or both ends of a dimension found by factor analysis. The author seems to be aware of this possibility when sketching a "hypothetische Kombination" of his seven clusters into three bipolar dimensions: "Ordnung — Fremdartigkeit", "Temperament — Ruhe", and "Erregung — Empfindung" ("Prägnanz" being left for itself). His discussion of this possibility would probably have gained from his actually performing a factor analysis on the data. It should also be noted that the labels of the clusters ("Ordnung", "Prägnanz" etc.) sometimes seem a bit strange (at least to a non-German), considering the different adjectives included in the clusters (examples are given above). An inevitable question, of course, is how much the results depend on the fact that only musically trained persons participated as subjects.

The "Literaturverzeichnis" is dominated by German works. Nothing is included from the rest of Europe, and the American papers cited are rather old. In many English-language papers the situation is often the opposite (that is, German works are disregarded). This provincialism must be overcome on both sides. The reviewer hopes that this very interesting and well-written dissertation will be observed also outside Germany for its attempts to relate problems in music theory and aesthetics to developments in empirical music psychology.

Alf Gabriëlsson

Joseph Martin Kraus, Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1778. Mit Kommentar und Register hrsg. von Friedrich W. Riedel. München & Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1977. [5], 118 XIX s. (Quellenschriften zur Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts; 1). DM 36.—.

Den unge Kraus' temperamentsfulla pamflett om sin tids musikestetik och musikskapande har länge varit känd genom beskrivningar och citat, men först nu har den gjorts tillgänglig som helhet. Av flera skäl är detta tacknämligt. Givetvis är det intressant att få veta, vad en intelligent och mångsidigt bildad iakttagare har att säga om sin musikaliska samtid. Dessutom får man här bekanta sig med författaren Kraus, vilket med tanke på hans starka litterära engagemang känns angeläget. Och slutligen: genom att lära känna Kraus' åsikter och smak samt, icke minst, hans sätt att formulera dem får man en värdefull inblick i hela hans personlighet — åtminstone tjuguettråringens.

Denne yngling var som bekant nära lierad med Göttinger Hainbund och Sturm-und-Drang-riktningen, och in i varje detalj präglas hans skrift härav. Redan i inledningen poängterar han att "Poesie und Musik... [ist] so eine eigentliche Sache fürs Herz, ganz fürs Innerste... Beides... ist fürs Gefühl" (och senare: "Musik muss die Sprache der Leidenschaften seyn"). Han för sedan också en sorts argumentering för sitt påstående, men innerst inne anser han varje diskussion onödig: "Ohne Zweifel gebt ihr mir alle Recht; wo nicht: so gebt ihr mir doch Erlaubnis, dass ich euch mit allem geziemenden Respekt... Dummköpfe heisse." Självfallet förkastar han all som luktar rationalism: härmningsetetiken, af-

fektläran, lärd kontrapunktik. Varken Mattheson eller Marburg finner nåd inför hans ögon.

Framställningen präglas av en ungdomligt vild yvighet. Kraus bryr sig inte nämnvärt om klarhet och logik utan liksom slungar omkring sig åsikter, bekännelser och omdömen. Spontanitet och naturlighet betyder mera än kylig avvägning: "... der Pursch muss von der Leber wegsprechen — Thut ers nicht, so nehmt ihm die Feder und treibt sie ihm durch beide Ohren, dass ihm Hören und Sehen vergeht!" Ofta blir han ironisk eller sarkastisk, men det är — åtminstone för nutida läsare — många gånger svårt att avgöra, var gränsen går mellan skämtsamma och allvarligt menade påståenden. Överhuvud taget förblir det sagda ej sällan ganska dunkelt. Vad gör det? Här talar en kraftkarl "von der Leber weg", och var han har sina sympatier och antipatier kan det knappast råda några tvivel om.

Inget rationalistiskt skolmästeri här således, och följaktligen är redan avhandlingens titel oprecis. Skriften handlar inte alls om "musik" rätt och slätt utan — i och för sig väl begripligt med tanke på Kraus' litterära och estetiska intressen — uteslutande om vokalmusik, men även detta med obekymrad ensidighet: opera diskuteras på 70 sidor, kyrkomusik på drygt 4, lieder och oden på 21. Det vore småaktigt att vänta sig en klar kapitelindelning. Operan avhandlas i "Das erste Kapitel", som har en vidlyftig underrubrik; de båda andra genrererna består inte någon överskrift alls! Avsnittet om kyrkomusik har emellertid en sorts ingress, där Kraus — liksom på åtskilliga andra ställen — försöker driva med sina läsare: "... ich weis vollkommen, was euch behagt und nicht behagt. Ihr wärt zufriednen, wenn ich gar nichts vom Kirchenstil sagte..."

Samma obalans råder också inom varje kapitel för sig. Angående operan är det uppenbarligen Kraus' huvudärende att avrätta Wieland—Schweitzers *Alceste*, vilket sker på 40 av ovannämnda 70 sidor och främst går ut över diktaren Wieland, som visst inte saknar talang — han är "in seinem Fache König" — men inte finner uttryck för hjärtats äkta lidelser och därför här skriver "erbärmliches Zeug". (I en lika opåkallad som svärmisk exkurs hyllar Kraus däremot poeten "Maler" Müller.) Det finns visserligen några fler tyska operor, men de är tydligen i stort sett inte värda något intresse. De två "auf die wir uns am meisten dickthun" är *Alceste* samt *Günther von Schwarzbürg*. Man kunde då ha väntat sig en något så när utförlig behandling också av den senare, men därav blir intet, möjligen av respekt för (hänsyn

till?) textförfattaren Anton Klein, som varit Kraus' lärare vid gymnasiet i Mannheim. Kompositören Holzbauer kallas "grosser Tonkünstler" och därmed punkt. För övrigt bekänner sig Kraus med eftertryck till sina idoler Klopstock och Gluck, och han formulerar på något ställe (dock utan att nämna Glucks namn): "Eine Haupttugend des Komponisten eines Singstücks ist, dass er muss im Stande seyn, den schönsten musikalischen Gedanken, der dem Ausdrücke zuwider ist und nur dem Ohre kitzelt, der Wahrheit aufzuopfern." Följaktligen är han också emot koloraturer och kadenser, och han understryker att "Poesie ist das erste wesentliche Stück einer Oper". Han beundrar Grétry, som han i sin Hainbund-nationalism (som även låter honom längta efter germansk i stället för grekisk-romersk mytologi i operan) framt utnämner till tysk — Grétry var född i Lüttich, som då ännu tillhörde Tyska riket, men det var också det enda tyska hos honom. Men Kraus' engagemang är här som alltid impulsivt, inte kritiskt, och detta helt öppet: "Vielleicht hat Gretri auch Fehler — gut — er soll sie haben, und wenn er hundert hätte... so seh ich sie nicht."

I liedkapitlet kritiserar Kraus strofvisan, då den inte kan göra rättvisa åt lidelsernas dynamik och på textsidan således måste förbli en angelägenhet för den men- och temperamentslöse poeten, för vilken det är givet att "ohne feur'gen Schwung bei seiner dicken Milch zu stehn, und mit Gelassenheit eine Stunde drin rumrühren zu können". För övrigt ger han här uttryck åt livliga antipatier mot Philipp Emanuel Bach, vilket är något förvånande, då det egentligen finns nära beröringspunkter mellan Bachs och hans egen estetik. Också mot andra är han ganska onådig, och i ett par fall föreslår han, "beiden Herrn entweder das Komponieren ganz zu verbieten, oder, wenn sie doch schreiben wollen, ihnen zu erlauben, schlechte Poesien erst völlig zu prostituieren..."

Nyutgåvan av Kraus' skrift ger såsom faksimiletryck texten ortografiskt oförändrad och överför också genom format, typografi etc. något av tidsatmosfären. Utgivaren har inskränkt sina tillägg till ett absolut minimum: register, en biografisk skiss, en kort värdering och så löpande anmärkningar, mest för att belägga citat och att klargöra, vilka personer och verk som är avsedda. Men Kraus är ofta så "kraus", så besvärlig i sitt impulsiva skrivmanér, att läsaren gärna kunde fått mer hjälp, vore det så bara för att då och då få veta att också en specialist inte alltid

kan komma underfund med vad författaren egentligen vill ha sagt.

Skribenten Kraus har sina förtjänster men torde knappast kunna betraktas som ett litterärt "originalgeni", och det är förmodligen inte en ren tillfällighet att han senare helt övergick till musiken. Hur som helst, han skriver med en medryckande friskhet, och egentligen är det synd att han inte kunnat förverkliga sin i slutordet uttalade avsikt, "sobald, wie möglich, wiederzukommen... und wieder ein paar gründliche Wahrheiten auf den Markt zu bringen". (Observera: "sanningar" — inte åsikter!) Men samma år 1778, då hans lilla stridsskrift kom ut (f.ö. anonymt), utvandrade Kraus till Sverige, och hela hans liv fick därmed en ny inriktning.

Hans Eppstein

Friedhelm Krummacher, Mendelssohn — der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher. München: Wilhelm Fink, 1978. 612 s. DM 160.—.

Ären efter 1945 innebar, efter ett drygt decennium av bannlysning i alla av nazismen behärskade länder, en självklar rehabilitering av Mendelssohns musik i det offentliga musiklivet. Det vore emellertid felaktigt att tro att denna process också skulle inneburi en egentlig renässans för Mendelssohns oeuvre: nu som tidigare ingår ett litet urval av hans verk i standardrepertoaren, andra tas upp då och då, men det stora flertalet lämnas obeaktade. I en egendomlig kontrast här till står forskningens nyvaknade livliga intresse för Mendelssohn, och det torde knappast bero på någon slump att inom loppet av relativt få år (1966, 1974 och nu) tre större arbeten om honom blivit recenserade i STM. Denna attityd hos forskningen kan inte till fullo förklaras med dåligt samvete inför det förflutna eller med att Mendelssohn är en "intressant" figur. Men den egendomliga divergensen mellan hans stora historiska betydelse och musikens begränsade aktualitet kan i sig uppfattas som ett problem. Hur kan det komma sig att en så central personlighet i sin tids europeiska musikliv har känts så föga angelägen för senare generationer?

Till dem som oroas av denna spänning hör tydligen också Friedhelm Krummacher. Att han för sin undersökning av Mendelssohns tonspråk har valt just kammarmusiken, främst den för enbart

stråkar, finner en förklaring i att denna genre är representerad i alla tonsättarens livsåldrar (outtalat möjligen också i att stråkkvartetten traditionellt innebär en maximal mobilisering av vederbörandes skapande krafter). Ändå skulle man vilja förse avhandlingens överbudrik med ett litet frågetecken: uppvisar inte andra genrer inom Mendelssohns livsverk, såg oratorierna och den vokala kyrkomusiken, drag som inte kommer till synes i kammarmusiken men som väsentligen bidrar till bilden av "der Komponist"? Nåväl, detta endast i marginalen. Boken har annars en mycket hög ambitionsnivå (och rena sakfel tycks förekomma ytterst sällan). Arbetet är Krummachers habilitationsskrift, framlagd 1972 men publicerad först nyligen, och författarens ambition att varken i dokumentation eller analys lämna något åt slumpen har lett till en utförlighet, som måhända inte i varje detalj verkar helt nödvändig. Å andra sidan är gedigenheten påtaglig. Den språkliga stilen är stram och Krummacher gör inga eftergifter för bekväma läsare (icke-tyska sådana bör dessutom uppmärksamma hans benägenhet att använda hovsamt konjunktiv — "Hier wäre zu untersuchen..." etc. — när han i grunden tänker säga något ganska bestämt och påstående, vilket stundom kan verka en aning förvirrande).

Att Mendelssohns historiska position är allt annat än enkel är Krummacher väl medveten om. Vid sidan om odelad beundran började invändningar mot hans musik göra sig gällande redan under hans livstid, och detta också hos en del bedömare som torde kunna anses fria från osakliga motiv, vilka annars inte är sällsynta just i hans fall. Vad vissa upplevde som överlägsen formbehärskning uppfattade andra som glättad formalism; vad som kunde tolkas som stilistisk enhetlighet gällde hos andra som oförmåga till inre förnyelse; bekännelsen till traditionen och till äldre förebilder kunde också ses som kraftlöst epigoneri — och så vidare. Inför denna komplicerade situation beter sig Krummacher med en imponerande saklighet; han upprätthåller (trots otvivelaktiga sympatier) den nödvändiga distansen till sitt ämne och hemfaller ingenstans åt frestelsen att "rädda" Mendelssohn. Han påpekar det problematiska i varje bedömning av Mendelssohns musik — vilka måttstockar är relevanta, dåtidens eller våra egna? Han är medveten om de begränsningar som vidlåder varje analytisk beskrivning av ett musikverk, och han avstår totalt från subjektiva värderingar. Givetvis skulle det varit möjligt att kombinera strukturell verkbeskrivning

med innehållslig sådan, men Krummacher väjer för varje sådant försök, förmodligen av rädsla för att därmed lämna objektivitetens säkra grund.

Vad som således står i avhandlingens centrum är — efter en diskussion av tonsättarens förhållande till sitt eget komponerande, en kronologisk överblick över Mendelssohns kammarmusik och en resumé över autografernas betydelse (de visar tydligt att den gängse uppfattningen om den liksom somnambula arbetsmetoden hos Mendelssohn är felaktig) — två utförliga kapitel om tematiken resp. om formbehandlingen i kammarmusikverken. De "romantiska" inslagen spelar för dessa analyser endast en underordnad roll. Vad Krummacher med till synes obegränsat tålamod söker klarlägga är vad som skiljer Mendelssohns verkstrukturer från hans wienklassiska förebilder och vari hans intentioner avviker från dessa. Han försöker visa att den liedartade melodiken och tematikens ringa kontraster inom en och samma sats inte är resultat av någon sorts oförmåga att följa de stora föregångarna utan av en medveten strävan efter stämningsmässig enhetlighet (i flera kvartetter finns dessutom tematiska förbindelser satserna emellan); omväxling skapas dessutom i stor utsträckning genom överledningspartierna, som under en sats' förlopp ofta integreras med de tematiska avsnitten.

Det är omöjligt att i det här sammanhanget redogöra för den rikedom av synpunkter och infallsvinklar som kännetecknar Krummachers framställning. Mendelssohn är dock — och Krummacher är den förste att understryka det — en egendomligt svåråtkomlig personlighet. Trots all sin vänliga urbanitet är tonsättaren mycket förtegen om sina innersta drivkrafter. Han är högt bildad och fullt medveten om den med den äldre musikens återupplivande förbundna problematiken (som ju tydligt speglar sig i hans eget skapande) men samtidigt ofta också frapperande naiv, exempelvis när han på vännen Devrients diskreta kritik av "psalmer och koraler som påminner om Seb. Bach" försvarar sig: "Har det likhet med Seb. Bach, så rår jag inte för det, ty jag har skrivit som det kändes, och har det vid några ord känts för mig på samma sätt som för gamle Bach så desto bättre". Han, den bome konversatören och brevskrivaren, uttrycker också då och då sitt ringa intresse för musikjournalistik och för musikestetisk debatt (vilket gör att hans få bevarade yttranden i musikestetiska frågor citeras i all oändlighet) och markerar gärna sin egen insats som en hederlig musikantverkarens av det gamla slaget. Dessa och liknande kluvenheter — som f.ö.

ställer honom i stark kontrast till många av hans samtida — gör det svårt att inringa hans personlighet.

Så kommer även Krummacker inte till några "resultat", och han avstår i avhandlingens utförliga "Schlusswort" uttryckligen från varje försök till en "generell sammanfattning". Det var dock egentligen en sådan läsaren hade hoppats på. Men Krummacker resignerar inför uppgiften. I sista kapitlet, "Über Mendelssohns Musik als ästhetisches Problem", söker han resumera vari svårigheterna ligger. Visst: "Man skulle kunna visa att Mendelssohns kompositionsart i stor utsträckning kan tolkas som en närapå idealisk representation av tidens ledande estetiska normer", men: "Att man likväl inte känner sig tillfreds med denna insikt... är ett tecken på det otillräckliga i ett enbart historiskt rättfärdigande. Detta ligger emellertid även i sakens natur: i den mån det gäller att uppfatta musik som konst fordras det en estetisk, ej blott en historisk bedömning". Vidare: "Just genom bedömningarnas olikhet tillspetsas frågan, huruvida en analys av verken kan ge oss kriterier för deras värdering". Och längre fram: "Kritik mot hans musik kan svårligen grundas på dess struktur, vars kvaliteter analysen mycket väl kan klarlägga; däremot bottenar en olust [ein Unbehagen] gentemot Mendelssohns verk främst i brister i den melodiska eller rytmiska substansen, som snarast beror på olikheter i smaken och knappast kan slås fast med analysens hjälp".

Men finns det verkligen ingen möjlighet att ge en rättvisande beskrivning av det specifika hos Mendelssohn? Troligen inte, om man begränsar sig till analytiska strukturbeskrivningar av hans musik. Gäller det en enkel historisk stilutveckling som den från wienklassicism till Mendelssohns egen lyricism så kan en sådan analys — vilket Krummackers arbete klart utvisar — förmedla väsentliga insikter. Men kommer man till den subtila och i Mendelssohns fall mycket angelägna frågan, hur direkta stilövertaganden bör bedömas, så lämnas man i sticket. I de tidiga kvartetterna op. 12 och främst op. 13 anknyter Mendelssohn påtagligt och utan minsta försök att beslöja sambanden till Beethovens sista kvartetter. Är detta ett utslag av ungdomlig hybris, av fräckhet, av naivitet — eller tvärtom ett uttryck för en djup inlevelse i en oerhört svårtillgänglig förebild? Härmar Mendelssohn Beethoven endast på ett yttre plan eller har han fått fatt i något av dennes innersta egenart? I vad mån kan symbiosen mellan beethovenska och egna stilelement an-

ses vara organisk? Det torde vara omöjligt att här hitta fram till entydiga svar, men vad man kan och bör göra är att se Mendelssohns kompositioner som dokument över hans personliga situation och målsättningar och att med en kombination av biografisk-psykologisk och musikalisk analys söka närma sig sanningen. Man kan också fråga sig, huruvida rena strukturanalyser kan komma åt de för Mendelssohns musik specifika stämningssfärerna, som ju borde kunna ge åtskilliga upplysningar om hans personliga uttrycksbehov.

För att nå fram till en förståelse av den svårfattbara men för en bedömning av Mendelssohn centrala diskrepansen mellan (trots viss kritik) allmän beundran från samtiden och långtgående likgiltighet i våra dagar bör man förmodligen ge sig i kast med en analys av de allmänna värdenormer som gällde i Mendelssohns omvärld och undersöka, huruvida hans musik svarade mot just dessa normer och mot hans publiks förväntningar. Förmodligen skulle man finna en långtgående överensstämmelse mellan dessa motpoler. Den tillit som borgarståndet då — med eller utan orsak — ännu kunde känna för sin livssituation och för den sannolika utvecklingen, tron på en gyllene medelväg utan nöd och utan överdåd, stödd av en milt optimistisk religiositet ("Wollest mit Freuden/ und wollest mit Leiden/ mich nicht überschütten!/" Doch in der Mitten/ liegt holdes Bescheiden"), som en av tidens finaste tyska skaldar formulerar sin "bön"), sådana koncilianta drag tycks också komma till uttryck i stora delar av Mendelssohns musik, som därmed givetvis inte tillnärmelsevis är fullständigt definierad. Som medlem av en familj i en central social och kulturell position men samtidigt på grund av sin härkomst ur en minoritetsgrupp särskilt känslig för vad som "rör sig i tiden", därtill exceptionellt begåvad, sensitiv och receptiv, hade han ovanligt goda förutsättningar att i sin musik bringa till uttryck vad kultureliten inom tysk och brittisk borgerlighet tänkte och kände. En avgrund skiljer vår tid från hans egen, och mycket av de värderingar, stämningar och känslolägen som stod högt i ropet i decennierna före 1850 framstår i dag för de flesta som förlegat. Vi kan knappast återuppliva Mendelssohns tidsmiljö, men vi kan göra en del för att förstå den.

"Mendelssohn — der Komponist": titeln lovar faktiskt inte mera än en analytisk beskrivning av Mendelssohns musik. Men Krummacker påpekar själv mångestades sammanflätningen mellan detta verk och livssituationen hos dess skapare. Med de ingående kunskaper han äger om sitt ämne

vill man hoppas att han i en senare studie skall våga sig på en tolkning av personligheten Mendelssohn, insatt i sin livsmiljö i smått och stort. Endast så får vi en möjlighet att överbrygga gapet mellan ett historiskt och ett estetiskt sätt att nalkas en av 1800-talets centrala tonsättarpersonligheter.

Hans Eppstein

New Oxford history of music. Vol. 5. Opera and church music 1630—1750. Ed. by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London: Oxford University Press, 1975. XXII, 869 s.

NOHM ger ganska stort utrymme åt barockepoken. Volymerna V och VI behandlar samma tidsrymd, 1630—1750, och uppdelningen på de båda delarna är bara en praktisk åtgärd, framhåller utgivarna. Volym V har fått opera och kyrkomusik på sin lott, medan VI främst behandlar instrumentalmusiken, men även exempelvis profan vokalmusik utom opera. De nämnda 120 åren ägnas således två volymer, medan "The modern age" (vol. X) med sina 70 år (1890—1960) faktiskt får proportionellt mindre utrymme. Höjdpunkten av utförlighet nås i NOHM med de 40 åren 1790—1830, som får en egen volym, "The age of Beethoven".

I den föreliggande volymen har som vanligt ett antal specialister medverkat. Den italienska operan skildras på 168 sidor av Helmuth Christian Wolff, den franska på knappt 100 sidor av Margaret M. McGowan och Paul-Marie Masson. Eftersom den senare dog redan 1954 måste hans bidrag ha över 20 år på nacken, men tydligen har utgivarna strävat att göra texten mera up to date genom bibliografiska tillägg i fotnoterna. Engelsk och tysk opera behandlas på 56 sidor av J. A. Westrup. Därefter vidtar den kyrkomusikaliska delen, där Italien upptar 72 sidor, Frankrike 78 sidor, England 63 sidor och Tyskland över 200 sidor. Den tyska kyrkomusiken, skildrad av Paul Steinitz, får således mer än de andra tre länderna tillsammans. Den italienska kyrkomusiken behandlas av den förut nämnde H. C. Wolff samt Jerome Roche och Peter Smith, den franska av Denise Launay, James R. Anthony och Norbert Dufourcq, och den engelska av Anthony Lewis. Volymen avslutas med en omfattande bibliografi (52 sidor) och register (35 sidor). För fullständighetens skull bör det också nämnas att Gerald

Abraham har skrivit 16 sidor om kyrkomusiken under epoken i några östländer (Polen, Ryssland, Böhmen, Ungern).

Någon detaljkritik av de olika bidragen är givetvis omöjligt att företa i detta sammanhang. Materialet är ju enormt stort, och dessutom har utgivarna anlitat experter på de olika områdena. Man kan däremot bedöma insatserna ur mera allmänna synpunkter. Det är bland annat intressant att jämföra de två längsta bidragen, Wolffs om italiensk opera och Steinitz' om tysk kyrkomusik. Wolff är en tysk som skriver om italiensk musik och Steinitz en engelsman som skriver om tysk. Wolff är ytterst välmeriterad för sitt uppdrag. Han har behandlat äldre italiensk opera i flera böcker, han utnyttjar i stor utsträckning opulcerade partitur i sin skildring, han har ett överlägset grepp om såväl musiken, operan som teaterform, operans plats i kulturlivet som de politiska och sociala aspekterna. Steinitz har hittills publicerat ytterst litet. I hela vol. V citeras bara en artikel i Musical times. Hans genomgång av den tyska kyrkomusiken bygger nästan helt på tryckta utgåvor. Den är visserligen noggrann och kompetent, men fastnar i detaljerna och höjer sig inte till några skildringar av kyrkomusiken som en kulturell företeelse beroende av utommusikaliska faktorer som städernas och furstarnas kyrkopolitiska åtgärder, liturgiska reformer eller textförfattarnas ambitioner. Det borde ha varit möjligt att finna en eller två tyska författare, som kunde ha skildrat detta område med bättre förståelse för de kulturella och idémässiga synpunkterna.

En liknande jämförelse kan göras mellan de båda bidragen om fransk opera. McGowan har liksom Wolff ett överlägset grepp om ämnet och behandlar både de rent musikaliska egenskaperna i den tidiga franska operan liksom också överordnade synpunkter, som t.ex. operornas och balletternas plats och roll vid hovet. Masson har föga att säga om dessa viktiga frågor, som ju har en särdeles stor betydelse just på operans område. Han behandlar utvecklingen från Lully till Rameau nästan helt som en rent musikalisk företeelse. Han gör det i och för sig intressant och kunnigt, men lämnar utsagt åtskilliga fakta, idéer och påverkningar som är av stor betydelse för en riktig förståelse av detta område.

I de övriga bidragen växlar ambitionerna mellan dessa olika ståndpunkter. Helhetsintrycket av denna volym är dock att utgivarna har strävat efter en omsorgsfull presentation av rent musikaliska fakta med endast föga hänsyn till övriga

kulturella, sociala och politiska förhållanden. Till en del kan ju detta vara berättigat, eftersom det finns utmärkte framställningar av de europeiska ländernas kulturella och politiska historia. Men i den mån denna direkt påverkar utvecklingen av de musikaliska genrerna, borde den också ha berörts. NOHM inriktar sig först och främst på att skildra de olika genrerna i systematisk ordning uppdelat på de olika länderna. Men just genrens uppkomst och utveckling måste ofta förstås mot bakgrunden av andra kulturella omständigheter, som borde ha sin plats i en omfångsrik musikhistoria som denna. Ambitionen att täcka hela den europeiska musikutvecklingen borde väl också ha föranlett litet större hänsynstagande till länder som Spanien, Nederländerna, Polen, Danmark och Sverige. Av dessa områden får visserligen Spanien och Polen några sidor, men de övriga länderna negligeras, och svenska och danska läsare saknar namn som Albrici, Düben, Geist och Roman. Ingen av dessa tillhör väl de musikhistoriska bjärsarna, men de kan gott och väl mäta sig med många av dem som räknas upp av Steinitz.

Koncentrationen på genrer, eller rättare sagt på en alltför närsynt beskrivning av dem, medför också att läsaren inte får någon klar bild av musiklivets struktur. Det är egentligen bara Wolff som går något in på de musikproducerande institutionernas repertoar och roll i kulturlivet. Hur förhöll sig dessa institutioner, t.ex. kyrkan, till de olika genrerna? Hur mycket satsade man på olika typer av musik? Vilka krafter styrde utbudet av genrer? Enstaka notiser finns naturligtvis strödda om detta i texten, men något samlat grepp om dessa viktiga frågor letar man förgäves efter.

En annan följd av genretänkandet är att vissa tonsättare behandlas på en mängd olika ställen i volymen. I en musikhistorisk framställning som denna är det dock utan tvekan viktigare att studera genrerna än de enstaka tonsättarna. Var och en kan ju lätt komplettera sitt vetande på denna punkt genom lexika och biografier eller annan litteratur som förtecknas i den utförliga bibliografien.

Det är därmed kanske dags att också tala om förtjänsterna i denna volym. Dit hör bland annat yttre ting som en behaglig typografi, omsorgsfull redigering och en överväldigande mängd av notexempel. Dessa är inte mindre än 413 till antalet och har en rad positiva egenskaper. De ger en fullständig bild av partituret, de omfattar ofta 10—15 takter, de anger både originaltext och översättning till engelska där det behövs, de anger besättningen där detta är möjligt. Däremot

saknas tempoangivelser rätt ofta, vilket väl ibland beror på att de saknas i originalet. Notexemplen fyller uppskattningsvis halva volymen och kompletterar utmärkt den ofta rätt koncentrerade texten.

Att texten är koncentrerad beror givetvis på att författarna önskat täcka stora områden med en viss fullständighet. Det är också i genomgångarna av de olika genrerna och deras musikaliska egenskaper som författarna firar sina triumfer. Det är därvid välgörande att framställningen visar respekt även för den produktion som då ansågs betydelsefull, men som numera är bortglömd. Man får alltså ofta se de stora tonsättarna varvade med mindre kända namn. Det är här som fördelarna med genrebeskrivningarna visar sig. I några fall kan man dock anställa funderingar. Handels oratorier förbigås vid skildringen av den engelska kyrkomusiken, men skadan kommer att repareras i vol. VI enligt förordet. Att dessa oratorier får en utförlig behandling är försvarbart av två skäl: de hade en stor betydelse för samtiden och de har fortfarande stor betydelse. När man kommer till avsnittet om den tyska kyrkokantaten visar det sig att författaren nästan helt koncentrerar sig på Bachs kantater. Bach får 24 sidor, medan alla andra kantattonsättare får 14 sidor. Motiveringen är att "all the other composers mentioned here, including Graupner and Telemann, are overshadowed by the tremendous achievement of J. S. Bach" (s. 776). Men även om Bachs kantater har haft en renässans i vårt sekel och även om de är beundransvärda konstverk, så hade de inte någon dominerande plats under Bachs livstid. Om ändamålet med den musikhistoriska genrebeskrivningen är att ge en bild av dåtidens produktion, så är det onekligen fel att framhäva Bach på detta sätt. Exemplet visar hur svårt det är att dra sig undan senare tiders värderingar, och även hur nödvändigt det hade varit med en bättre beskrivning av dåtidens musikliv och musikuppfattning. NOHM är fortfarande mera konventionell i sin syn på musikhistorien än exempelvis Bukofzer i *Music in the Baroque era* (1947).

Martin Tegen

Per Drud Nielsen, Videnskabsteorier i musikfaget. 2. udg. Århus: PubliMus, 1978. [8], 394 s. ISBN 87-87531-26-7. DKr 80:—.

Som det sägs i Nielsens förord, kännetecknas äm-

net musikvetenskap, även här i Sverige, av en katastrofal brist på "principielle teoretiske overvejelser", alltså vetenskapsteoretiska diskussioner kring metoderna inom musikforskningen. Ändå finns det bestämda metodologiska premisser dolda i allt det material som man använder, ända ner till grundutbildningsnivå. Metoder som bestämmer sättet att närma sig frågorna, urvalet av vad som tas upp, värdeomdömen kring olika musiktyper, osv. Hittills har det väl i stort sett saknats litteratur som på ett begripligt och användbart sätt behandlar musikvetenskapens olika vetenskapsteorier, men nu finns det faktiskt en alldeles utmärkt antologi, sammanställd utifrån ett marxistiskt perspektiv av Per Drud Nielsen vid Århus universitet. Den borde bli obligatorisk läsning på musikvetenskapens grundnivåer här i landet!

Det går inte att kort referera det innehållsrika verkets nära 400 sidor, utan jag skall i stället redogöra för dess uppläggning och ta upp ett fåtal intressanta detaljproblem. Boken utgavs 1976 i två band, men innehållet i den nya upplagan i ett band är i princip oförändrat. Den består av tre huvuddelar plus ett appendix. Del 1 behandlar *positivismen*, del 2 *idealismen* och del 3 *marxismen*; de två första delarna innehåller också s.k. ideologikritik och en diskussion om dess begränsningar samt ett försök till materialistisk kritik av respektive riktning. I den tredje delen ges exempel på östeuropeisk marxism, Frankfurt-skolan och till sist en uppsamlade framställning av de olika marxistiska traditionernas vetenskapsteoretiska, estetisk-teoretiska och politiska förutsättningar och problem. Det 60-sidiga appendixet utgörs av en sammanfattande introduktion till grunderna i den marxistiska teorin.

Med *positivism* avses den relativt unga riktning som har insamling av empiriskt-statistiskt material som grund. Positivismen exemplifieras med en text av Siegfried Günther: Musikken i det pluralistiske massesamfund. I litteraturförteckningen nämns dessutom västrysken Alphons Silbermann; "en lang række svenske artikler, der formidler resultaterne af forskellige musiksociologiske undersøgelser" (Nylöf, Gahlin, Nordberg, Ling); och olika, framför allt amerikanska arbeten av mer "närsynt", "musik-socialpsykologisk" natur (s. 114). Positivismen försöker applicera naturvetenskapens metoder och ideal på i detta fall humanvetenskapen. Den skiljer radikalt musikestetiken från musiksociologin, dvs. musikverket med dess innehåll från dess sociala existens. Den sociologiska aspekten studeras sedan rent kvantitativt: man undersöker fr.a. musikens *distributions*

förhållanden. Härvid strävar man efter "värdefrihet". Karakteristiskt är att positivismen aldrig förmår förklara orsakerna bakom olika förhållanden, endast beskriva dem. Den koncentrerar sig på att studera mätbara "fakta", och fastnar därför på ett väldigt ytligt verklighetsplan. När det gäller de nämnda svenskarna säger Nielsen att: "... deres arbejde kan derfor bedre karakteriseres som kolossale råmateriale-ophobninger af musikforbrugs-statistikker på vidt forskellige områder end som gennemført positivistisk musik-sociologi. Til gengæld udtrykker deres arbejde i højere grad end Günthers og Silbermanns, at efterkrigstidens dominerende, positivistiske erkendelsesinteresse er forvaltningsinteressen. Størstedelen af deres arbejde repræsenterer således den operationalistiske gren af positivismen, idet det direkte er orienteret mod praktiske problemer i forskellige svenske statsinstitutioner, der har med kulturforvaltning at gøre." (S. 114.)

Jag vill dock anmärka, att när det gäller det musiksociologiska arbetet kring Jan Ling i Göteborg, har man allt mer börjat bryta med den ursprungliga, empiristiska inriktningen. Man behandlar, efter att själva ha erfårit empirismens och positivismens starka begränsningar, mer relationerna mellan musikens innehåll och dess sociala sammanhang etc. Det gäller de många frågor som en positivistisk metod alltid lämnar åt sidan, och som bland annat aktualiseras av populärmusikens utbredning. Denna beror ju inte bara på marknadsspekulation från musikindustrin, utan också på existerande, förvridna behov hos konsumenterna, och då ställs frågan vilka behov, varför de ser ut som de gör, osv.

Ideologikritik är en utbredd inriktning, som återfinns bland såväl en del marxister som icke-marxister, hos forskare som Adorno och i sextiotalets nyradikalism. Den går ut på att man avslöjar de inre sammanhangen bakom det som kritiseras, avslöjar de förvrängningar och falskheter som det kritiserade leder till, samt försöker reducera det kritiserade till en bakomliggande (eventuellt omedveten) ideologi eller ett intresse (s. 91f.). Ideologikritikens svaghet är att den lätt blir moralistisk — den stannar vid att finna bakomliggande gruppintressen, fastnar lätt i konspirationstester, och förmår inte förklara *varför* olika fenomen uppkommit och konsoliderats. (En kortfattad kritik av ideologikritiken återfinns f.ö. i inledningen till Arne Melbergs antologi *Den litterära institutionen*.)

Ett exempel på ideologikritik är det när man, vilket är oerhört vanligt, angriper populärmusi-

kens produkter för att vara sövande, passiviserande, falska osv., och hävdar att grunden för detta är affärsmännens cyniska profitintressen och ideologiska indoktrineringsavsikter. En sådan kritik "afslører musikkens funktion, men förklarar inte dens existens ut från dens existensgrundlag" (s. 93), den kan inte förklara varför populärmusiken "går hem".

Kritiken av ideologikritiken kan direkt återropa Marx' egen metod och hans kritik av bl.a. Feuerbach. Medan ideologikritiken går från den förvidna ytan, illusionerna, ideologierna, ner till deras materiella grundvalar (från himlen till jorden), så består "den vetenskapligt riktiga metoden" i att omvänt förklara de "himmelska" formerna utifrån den materiella verkligheten. Det sista är alltså vad en *materialistisk kritik* syftar till. Nielsen går in på en intressant förklaring till positivismens genombrott och dess samband med den framväxande statsinterventionismens förvaltningsintressen. Typisk är här Nylöfs undersökning Musikvanor i Sverige, som diskuteras på s. 111f., och där Gunnar Ternhag och Stig-Magnus Thorsén framfört den avgörande kritiken: "Så gott som samtliga frågor i enkäten frågades aldrig: Varför...? och endast på en punkt frågades efter om någon musikvana hade förändrats" (s. 112).

Idealismen exemplifieras med utdrag ur D. J. Grouts välkända A history of Western music. Av tradition dominerar idealismen starkt inom humanvetenskaperna. Den är också mycket utbredd i icke-vetenskapliga sammanhang, och kännetecknas bl.a. av avsaknad av en (uttalad) vetenskapsteori. Idealismen koncentrerar sig på stil- och/eller personhistoria: det är musikgiganterna som skapar historien, och musikstilarna svävar fritt ovanför de sociala-ekonomiska förhållandena. "Individet autonomiseres, musiken autonomiseres, og i sidste ende autonomiseres også den musikalske stil" (s. 186). Typisk är också koncentrationen på västerländsk konstmusik, etnocentrismen. Sådana idealistiska tendenser återfinns i de flesta läroböcker, men också i t.ex. radions sätt att presentera klassisk musik i P2. Också den s.k. hermeneutiken sägs ha en idealistisk slagsida (s. 124). Vore det inte lämpligt att parallellt med Grout läsa hela del 2 i Nielsens bok?

Försöket till materialistisk kritik av idealismen innehåller bl.a. en skissartad översikt över musikhistorien sedd ur ett materialistiskt perspektiv. Här bygger Nielsen dels på Balet & Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert och Hauser: Konstarnas sociala historia, dels på offentlighetsteo-

rier (Habermas, Peer E. Sørensen). Nielsen försöker visa hur den idealistiska konstuppfattningen växt fram tillsammans med kapitalismen och projicerats på hela mänsklighetens historia. Där påvisas också hur idealismen på senare tid pressats tillbaka (till förmån för främst positivismen, men delvis också marxismen) på grund av bland annat massmediakulturens framväxt och den allt mer omfattande statliga kulturpolitiken.

Här kan det vara på sin plats med några kritiska anmärkningar till Nielsens framställningar. Trots hans intressanta diskussioner kring positivismens och idealismens materiella grundvalar framstår det ändå fortfarande som oklart hur dessa två förhåller sig till varandra och till borgerliga ideologiska tankeformer i allmänhet. För helt klart finns det såväl brott som klara anknytningspunkter mellan positivism och idealism. Positivismen bryter med vissa aspekter av idealismen, men bevarar ändå vissa grundmönster, som t.ex. autonomiseringen av musiken, dess avskärning från sina sociala förutsättningar.

En andra förenkling rör ideologikritiken. Visst måste denna kritiseras hårt för sina avgörande begränsningar. Men inte desto mindre är den ofta givande som startpunkt för materialistisk kritik, precis som den marxistiska "framställningen" måste föregås av en komplicerad "forsknings"-process. Historiskt har ideologikritikerna haft sitt självklara värde. Växelspelet mellan ideologikritik och marxistisk rekonstruktion tenderar att försvinna ur synfältet hos Nielsen.

En tredje punkt gäller relationen mellan idealismens autonomisering av personerna och av stilarna. Det finns ju både samband och en spänning mellan detta att betrakta musikhistorien ur individens respektive ur musikstilarnas perspektiv. — I alla dessa tre avseenden är Nielsen något schematisk, vilket gör hans bok överskådligt pedagogisk, men samtidigt bör inspirera till försök att fördjupa förståelsen på dessa punkter.

Den östeuropeiska marxismen exemplifieras av Zofia Lissa: Musik som overbygning (ett kapitel ur boken Fragen der Musikästhetik, 1954). Texten sysselsätter sig med relationen mellan musik, ideologi och överbyggnad, i den rigida bas—överbyggnadsmodell som den traditionella, i grunden stalinistiska revisionen av marxismen innehåller. Särskilt anstränger sig Lissa att förklara varför äldre musik (exempelvis J. S. Bach) fortfarande finns med i dagens överbyggnad.

Kritiken av Lissa koncentrerar sig på hennes allmänna estetikkuppfattning, hennes begrepp om musik som överbyggnad, och hennes behandling

av konsert- och musikinstitutionerna. Det understryks att hennes inriktning (paradoxalt nog) tenderar mot en idealistisk musikuppfattning. Musiken som verk självständiggörs från sina sociala funktioner och förutsättningar.

När det gäller *Frankfurtskolans marxism* (den kritiska teorin) har Nielsen inte använt något musikvetenskapligt exempel, utan en mer allmänt estetisk text: W. F. Haug: Kritik av varuestetiken, som finns översatt i sin helhet till svenska (Nielsen använder direkt den svenska utgåvan). Detta motiveras bland annat med att musiken i dagens kulturindustri i realiteten har kommit att ingå i ett omfattande varuestetiskt komplex.

Kritiken av Haug pekar på hans politisk-ekonomiska svagheter. Han överbetonar varuformens och cirkulationens totala och problemfria herravälde, och tenderar därför (på ideologikritiskt manér) att undervärdera motsättningarna och brottytorna i populärkulturen.

I den *summerande slutartikeln* preciserar och "positiverar" Nielsen kritiken av Lissa och Haug och deras "marxistiska" traditioner. Han påvisar deras materiella grundvalar: Kominterns dogmatiseringshistoria respektive Frankfurtskolans akademiska isolering. Nielsen ställer Frankfurtskolans kulturpessimism mot dels positivismens kulturoptimism, dels den östeuropeiska "produktivkraftsoptimismen" (s. 308f.). Medan den östeuropeiska marxism-revisionen kritiseras för att "understötta og legitimere en bureaukratisk centralismes behov for at repræsentere sig selv omgærdet af 'storheden' og 'glansen' ved de store komponisters værker" (s. 301), så kritiseras den kritiska teorin och nyradikalismen för sitt klasslösa förhållningssätt och sin manipulations- och konspirationsideologi (tänk t.ex. på Göran Palms Indoktrineringen i Sverige!). Slutligen formuleras ett program för marxistiskt arbete med estetisk-musikaliska problem — ett program som utgår från kritiken av den politiska ekonomin och den förnyade förståelse av denna som initierats av en rad fr.a. tyska och danska marxister sedan slutet av 1960-talet. Hit hör också de senare årens fruktbara marxistiska försök att utarbeta socialisations- och offentlighetsteorier. Den diskussionen har också vunnit mark här i Sverige, med bland annat forskare kring tidskrifter som Ord & bild, Krut, Kris och Tekla.

Johan Fornäs

Frits Noske, The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1977. 418 s. Fl. 95.—

För att rätt förstå volymens huvudtitel bör man — efter att ha läst förordet — gå direkt till den avslutande uppsatsen med rubriken "Don Carlos: the signifier and the signified". Där framlägger författaren flera av sina viktigaste metodidéer. En av hans utgångspunkter är Verdis uttryck *tinta musicale* (varje musikdrama borde enligt tonsättaren ha en särpräglad sådan). Musikalisk "färg", "timbre" e.d. är dåliga översättningar; på svenska borde man snarare överväga ord som "prägel", "karaktär" eller "hållning". Mot *tinta musicale* ställer Noske begreppet *idea generale*. Dessutom är han noga med att skilja mellan "plot", alltså pjäsens handling eller intrig som "stoff" (jämför det gamla uttrycket "sujet") och "drama". Han framhåller att en och samma "plot" kan ligga till grund för olika dramer, speciellt för olikartade musikdramer. Musikens betydelse i relation till "plot" resp. drama är ett huvudtema i framställningarna. Han vill visa hur en tonsättare kan gestalta och fördjupa en given "plot" till ett drama, som i väsentliga hänseenden får sin särart bestämd just av musiken. Som en annan viktig utgångspunkt fungerar ett kongressbidrag om Don Carlos av musikkonservatorn P. P. Várnai (1969), mot vilket Noske är tämligen kritisk. (Man kan rentav undra om hans invändningar mot Várnai hör till det som givit impulser till hela essaysamlingen.)

Vad Noske lägger in i termerna "signifier" och "signified" framgår rätt väl av följande programförklaring, där han utgår från Várnai: "Despite these flaws Várnai's paper might open interesting perspectives, were it not based on an extremely doubtful method. The essay starts with a sharp statement about the general dramatic idea of *Don Carlos* and then attempts to demonstrate how this idea was rendered in music. In other words, the author proceeds from the 'signified' to the 'signifier'. Verdi of course followed this path, first finding the *idea* (in and through the fable) and then the *tinta musicale*. The researcher, however, should move in the opposite direction. The 'signifier', which by definition is material and perceptible, must be determined first and may then lead to the 'signified', which is conceptual and intelligible. To start from the latter is a most dangerous procedure."

Den viktigaste programförklaringen ges redan i volymens förord. Lätt aggressivt och inte alldeles vattenklart (men för all del historiskt sett förklar-

bart) startar Noske utifrån begreppen "structure" och "form", betraktade som ett slags motsatspar. På ett sätt, som för några läsare måhända ter sig tankeväckande, för andra redan överspelat, tar han parti för "structure" kontra "form". Ett huvudargument för detta är att Noske vill studera musikaliska *processer*; de s.k. formanalytikerna pådyvlar han ett ensidigt sysslande med "element" tillhörande "musikaliska objekt" i någon statisk mening. (Uppmärksammandet av det processuella är för övrigt en grundidé i hans skrift *Forma formans* (1969), en strukturanalytisk undersökning av Sweelincks instrumentalmusik.) Som viktiga utgångspunkter för sina analyser och tolkningar framhåller Noske dels en "general theory of drama" (i kombination med direkt "dramatic experience"), något som de flesta musikkforskare enligt hans mening försummat, dels studier i semiotik, som han vill nyttiggöra med avseende på "the musico-dramatic sign".

Förvånansvärt är att Noske inte med ett ord berör musikalisk hermenevtik, fast det till väsentlig del är vad han faktiskt bedriver, inte sällan med framgång, bland annat i kraft av sin människokänedom och psykologiska lyhördhet. En uppsats har rentav rubriken "*Don Giovanni: An interpretation*"! (Om Noske eventuellt anser termen hermenevtik något belastad alltsedan Kretschmars och Scherings dagar, kunde han såsom Constantin Floros gjort i sitt nya verk om Mahler ha ersatt den med exegetik. Jag tror knappast han skulle ha något att invända mot påståendet att han bedrivit musikalisk exeges.)

Sex av de tolv essayerna i volymen har publicerats tidigare i olika tidskrifter o.d. (under åren 1968—1974). De övriga är nyskrivna, liksom tre appendices: ett om "Semiotic devices in musical drama", en tablå över Mozarts instrumentation i enskilda operanummer samt en återgivning (på originalspråket) av Boitos och Verdis korrespondens rörande revisionen av Simone Boccanegra.

Att närmare gå in på var och en av delstudierna — sex om Mozart och lika många om Verdi — skulle kräva stort utrymme. Dock skall åtminstone några ord sägas om huvudinnehållet i varje. Som kompletterande upplysning skall noteras att texterna genomgående illustreras med talrika och välvalda notexempel.

Den inledande studien (1) om musikaliska självcitater i Figaros bröllop ger exempel på hur några hittills föga beaktade sådana samband bidrar till att belysa "fysionomierna" hos operans *dramatis personae* (ett för Noske centralt begrepp). På ett ganska övertygande sätt söker Noske vida-

re bidra till en omvärdering av fjärde aktens final (ibland lätt nedvärderad i förhållande till den makalösa finalen i akt 2). Till hans argumentation hör bl.a. den tänkvärda, litet sentensartade formuleringen att yttre och inre skeenden i ett musikdrama visst, ja ofta, kan vara "dissimilar", men fördens skull alls inte behöver vara "opposite".

Temat "Le nozze di Figaro: social tensions" (2) har ju behandlats eller åtminstone berörts flera gånger tidigare. Noske levererar ett självständigt bidrag utan att tränga särskilt djupt in i problemen. Han går i ett avsnitt om "The family" in på persongrupperingarna och de sociala och erotiska relationerna mellan scengestalterna. Efter kommentarer rörande dåtida former av "könsrollstänkande" summerar han: "The women's social mobility and the men's inertia of frustration confer on the drama a special dimension. This is principally Mozart's achievement, since the social tensions are expressed with purely musical means. It is Da Ponte's merit to have provided the composer with the opportunity." Man kan bara undra vad Beaumarchais skulle ha sagt om den diagnosen.

De båda följande uppsatserna handlar om Don Juan. I den första av dem (3) visas hur motiviska m.fl. detaljaffiniteter bidrar till att förstärka skeendets kontinuitet och antyda relationer mellan personer och deras sinnesstämningar. Särskilt framhålls vissa genomgående musikaliska uttryck för "violence", "fear" och "betrayal". — Essayen om "Interpretation" (avsiktligt i obestämd form!) av Don Juan (4) startar inte helt oväntat med en diskussion om den välkända etiketteringen *dramma giocoso*. Denna finns blott i Da Pontes libretto; Mozart brukade beteckningen *opera buffa*, snarast, menar Noske, i brist på bättre. Noske avfärdar diskussionerna om dessa beteckningar som oväsentliga jämfört med uppgiften att rätt tyda operans egenart. Och härvidlag hävdar han med engagerad skärpa att verket enligt hans bestämda uppfattning blivit föremål för idel "misinterpretations" under bortåt tvåhundra år. Som belägg för detta skisserar han hastigt operans öden från sent 1700-tal till ett stycke in på 1900-talet. (Emellertid torde det i dag finnas flera regissörer och dirigenter, vilkas uppfattning inte är skild med någon avgrund från Noskes egen.) Noske tar upp frågan om Don Juan-legendens innebörd för människor på Mozarts tid och utför en exeges av den stora slutsetten. Denna har ju i många sammanhang utslutits (av varierande skäl). Noske påvisar varför detta är i grunden felaktigt: sex-

tetten är outhärlig för förståelsen av verket som helhet och idé. För Noske framstår operan Don Juan framför allt som "a social drama". Don Juan-gestalten ställs i kontrast mot ett samhälle, där människorna är bekajade av "hypocrisy" och låsta av konventioner så att de inget lärt av livet.

Sist i uppsatsen formulerar Noske i klartext sin syn på det musikedramatiska: "According to a widespread opinion, music is too vague a language to fit dramatic interpretation. I believe this to be incorrect. Music is certainly an irrational means of expression, but nevertheless it may communicate the gist of a dramatic action in a more exact and penetrating way than words are ever capable of."

"Dramatic irony" (5) i *Così fan tutte* är inget nytt tema, lika litet som inslagen av parodieringar. Noske bidrar lätt skissartat med några nya iakttagelser, som bland annat bestyrker hur musiken gång på gång underminerar "explicit professions of love". Han noterar också de olika rollergrader av mänsklig omognad och konventionalitet, belyser hur Mozarts musik ger djupare mening även åt rätt banala replikväxlingar och finner att man efter en föreställning "may wonder about Fiordiligi's future life", nämligen den Fiordiligi man lärt känna genom samma musik.

Mer i förbigående nämner Noske till sist den underström av melankoli, som finns i *Così*. Här kunde dock tolkningen ha gått ett stycke djupare. I denna operamusik finns ju en egenartad, nästan gripande distansering. Denna beror alls inte på att Mozart tyckte att "storyn" var ytlig, löjlig e.d. (varför skulle han då ha befattat sig med den?). För egen del tror jag att han begagnat *Così* som ett instrument för att gestalta just denna distansering, och att denna inte hade sin grund i sådana vardagskänslor som besvikelse, misströstan o.d. utan i en metafysisk upplevelse under livskurvans förtidiga dalande; i ett lika medmänskligt som desillusionerat genomsådande.

Sidorna om "Semantics of orchestration" hos Mozart (6) är snarast en bagatell eller skiss, som dock inte saknar poänger, t.ex. om flöjtens roll "as the mouthpiece of eroticism".

Vid sidan av den ovan berörda principartikeln med utgångspunkt från Don Carlos är det främst den första Verdi-studien (7), "*Otello: drama through structure*", som tilldrar sig intresse. Noske inleder och avslutar med bidrag till ett porträtt av titelgestalten och belyser på vägen nätet av mänskliga relationer och ödesbestämtheter. Musikaliska strukturmoment begagnas högst konkret som ledtrådar och nycklar, men tonvikten ligger

främst på musikdramaturgiska grundidéer. Hur Verdi löst problemet att integrera akt 4 i verkets helhet, när Jago försvinner och Desdemona kommer i centrum. Hur Verdi musikaliskt förtydligat "the working of the poison" (Jagos replik: "il mio velen lavora"). Här införs en ny antites, den mellan (italienskt) melodrama och drama. Vidare skildras spänningsfälten mellan Jago som "melodramatic agent for the fulfilment of the drama", samtidigt behärskare av "the plot", Desdemona, som oskuldsfullt vilar i ett sublimt "mental equilibrium", och den högst reelle tragiske hjälten Otello, som förkroppsligar själva dramat — också i musikdramat —, en gestalt "utan förgånget och utan framtid" i växande förtrivlan och med allt mindre kontroll över händelserna och sig själv.

Det närmast följande bidraget (8) är ett stycke *topos*-historia, nämligen om en rytmisk dödssymbol (2—4 snabbare upptaktiska toner följda av en längre, ofta i form av tonupprepning). Noske radar upp en mängd exempel härpå ur operalitteraturen från sent 1600-tal till Verdi. (Att "figuren" skulle vara så ovanlig i tysk musik som Noske hävdar återstår att kontrollera. I varje fall återfinns den på många ställen i den med operalitteraturen väl förtrogne Mahlers verk. Något mera kunde kanske också sagts om sambanden med förråd av militära signaler, som i högsta grad hör till området "musiksemiotik".) Kvintessensen av den något mekaniska exempelgenomgången är värd att citera: "By dealing with convention unconventionally Verdi re-established the *topos* as a traditional element, i.e., a device that constantly demands its own renewal." Litet förstrött utsäger Noske här något väsentligt om begreppet tradition och om traditionsförnyelse.

De tre följande Verdi-kapitlen har till viss del mer vetenskaplig-teknisk karaktär. I ett av dem (9) visas hur revisionen av Simone Boccanegra — från 1857 till versionen 1881 — ledde till två rätt olikartade musikdramer ("one plot, two dramas"). Därpå följer (10) en studie av rituella scener i Verdis operor. Noske påvisar att de trots alla inbördes olikheter och tvärs igenom tonsättarens mognadsprocesser har bestämda gemensamma drag — för att till sist på en gång fasthållas och nedbrytas med "self-mockery" i Windsors park med ritualen kring antihjälten Falstaff.

Inte utan genrehistoriskt intresse är studien om *cabaletta* (11) i italiensk operahistoria. Noske lyckas förtydliga vad ordet egentligen stod för och varför det inte bör förväxlas med *stretta* samt markerar — möjligen med lätt överdrift — var-

för cabalettan kan ses som "a milestone" i musikdramaturgiens historia.

I det avslutande Don Carlos-kapitel (12), som berörs ovan, ger Noske belägg för betydelsebärande musikaliska "element" (motivbildningar m.m.), som har funktion av "signifiers". Därpå ställer han en nyckelfråga: "To what dramatic concept do these characteristics refer?" Med andra ord: hur ser sammanknytningen ut mellan en *idea generale* och en *tinta musicale*? Litet truistiskt framhåller Noske att det inte räcker med att hänvisa blott till nyssnämnda motiviska element: man måste beakta "the score as a whole". Och så meddelar han kärnan av sin egen tolkning av verket (i polemik mot Várnai, fast huvudavsikten just här inte är att driva polemik utan att slå fast en tes): "the drama is not concerned with a tyrant and his victims, but deals with *frustration* in various manifestations." Detta är i högsta grad att bedriva hermenevtisk tolkning. Till och med den för all hermenevtik centrala relationen (växelverkan) mellan helhet och delar framhålls explicit.

Ändå är det ställda huvudproblemet ännu inte löst. Det återstår alltså att — i detta fall utgående från "frustration" — kunna påvisa de konkreta relationernas särart, alltså mellan *tinta musicale* och *idea generale*. Försöksvis tar Noske upp några av C. S. Peirces välkända semiotiska grundbegrepp (såsom index, icon, symbol) men ser sig nödsakad att avvisa dem. Hans eget motförslag är att inrikta sig på de konkreta "signifiers" i verket, som är förknippade med dess *dramatis personae*, vilka därmed kommer helt i centrum. Han nöjer sig emellertid med att utpeka tre motivartade huvudidéer i Don Carlos och knyter samman dem med de i libretton antydda och i musiken som helhet levandegjorda personer, vilka en musikdramatisk föreställning har till uppgift att förevisa.

Mitt helhetsintryck av Noskes uppsatsantologi är att han dels en aning för okritiskt buntat ihop både högst läsvärda och relativt efemära bidrag, dels tills vidare har ett förhållningssätt till strukturalism och semiotik, som ter sig trevande och ganska impressionistiskt. Något annat är på sistnämnda punkt inte heller att vänta, om man i likhet med Noske gör halt (se s. 310) vid auktorer som Peirce, Morris och Saussure. Hur oöverskådlig litteraturen och debatten än blivit, och hur kontroversiella de metodgrepp som presenterats, har det emellertid hänt en hel del beaktansvärt sedan dess, t.o.m. inom musiksemiotiken. Ett gott exempel därpå är Eero Tarastis' avhandling om Myth and music. A semiotic approach... från 1978. Att jämföra dessa båda skrifter, Noskes och

Tarastis', är en lärorik sysselsättning, som varmt kan rekommenderas.

Ingmar Bengtsson

Manfred Pfisterer, Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1978. 258 s. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft; 5). ISBN 3-7751-0371-6. DM 52.—.

Manfred Pfisterer (f. 1939) har skrivit det föreliggande verk, der er en næsten uændret gengivelse af hans doktorafhandling fra 1974, i den hensigt at præcisere, hvad tonalitetsens bortfald kom til at betyde for musikens form i det tidlige lag af Schönbergs atonale kompositioner, og hvilke forholdsregler der her måtte træffes for at erstatte de på tonaliteten beroende formdannende kræfter. Det drejer sig om værkerne skrevet mellem december 1907 og oktober 1909: 2 lieder op. 14, den 2. strygekvartet op. 10, de 15 George-lieder op. 15, de 3 klaverstykker op. 11, de 5 orkesterstykker op. 16 og monodramaet *Erwartung* op. 17. Der er hermed leveret et nyt bidrag til den teoretiske forståelse og analytiske beherskelse af disse værker, der nog fremfor alle andre indtager en nøgleposition i det 20. århundredes musikudvikling.

Afhandlingen blev skrevet i årene 1969—74. Det betyder, at den grundlæggende del af den blev til i tiden mellem udgivelsen af Reinhold Brinkmanns afhandling om klaverstykkerne op. 11 i 1969 (Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Wiesbaden: Steiner) og undertegnede afhandling om udviklingen af dodekafon teknik i Schönbergs præ-dodekafone værker i 1972 (Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. 1—3. København: Wilhelm Hansen). De tre afhandlinger overlapper således hinanden, ikke blot emnemæssigt, men også til en vis grad kronologisk. Mens Pfisterer har kunnet tage Brinkmanns arbejde som udgangspunkt for sine videre studier og så at sige anlægge sin strategi efter det der forelagte, har udgivelsen af mit arbejde tre år senere utvivlsomt forårsaget ham visse vanskeligheder, ikke blot omkring prioriteten af nogle analytiske iagttagelser, men også og navnlig med hensyn til forholdet mellem den analytiske iagttagelse og den definerede hensigt med analysen. Idet nemlig den samme iagttagelse anvendes i forskellige analytiske øjemed, ændrer

den på næsten mystisk vis karakter; den drager forskellige associationer efter sig i de forskellige situationer. Kollegaens iagttagelser associeres med det egne formål med tilsvarende iagttagelser.

Når derfor Pfisterer konstaterer, at "so geht es Maegaard zwar um die Erkenntnis übergeordneter satztechnischer Kriterien, doch gilt sein Interesse in erster Linie den harmonischen Phänomenen des atonalen Satzes..." (s. 7, tilsv. igen s. 15), så må dertil siges, at det ikke stemmer. Fejltagelsen skyldes ikke ukendskab til det pågældende værk, derom vidner de talrige henvisninger dertil, ej heller noget forsøg på at stille sig selv i et mere fordelagtigt lys end berettiget, derom vidner den perentlige omhu, hvormed samtlige andre forfattere, der kan være tale om, ydes retfærdighed bogen igennem. Det kan formentlig kun skyldes, at grundstrukturen i Pfisterers arbejde allerede var lagt fast, da han lærte mit arbejde at kende, og at det i hans struktur explicit indgår, at det samklangsmæssige spiller en temmelig underordnet rolle i Schönbergs atonale sats. Derfor må et anderledes struktureret arbejde, hvori dette aspekt indgår med en vis vægt, forekomme ham at sigte "i første række på de harmoniske fænomener".

Når dette nævnes så tidligt, er det for at få sagen ryddet af bordet i en fart; når det omtales så udførligt, er det fordi det er et skoleeksempel på ulemperne ved halvvejs henne at måtte tage hensyn til et arbejde, som man ikke havde lejlighed til at tage i betragtning i det egne arbejdes formative fase. Det tjener således til at belyse nogle af de vanskeligheder, hvorunder Pfisterers arbejde er blevet til, og som han iøvrigt stort set har overvundet med megen elegance og akademisk finfølelse.

Afhandlingen falder i to dele. I første del, s. 9—48, der beskedent kaldes "Einleitung", søges etableret et fastere teoretisk grundlag for analyse af atonal sats, end man hidtil har haft. Anden del, s. 50—251, består af analyser af to udvalgte sater, suppleret med ekskurser om andre sater inden for det pågældende repertoire. Det er tydeligvis i analyserne af handlingens tyngdepunkt ligger. Men da de i den indledende del deduktivt opstillede musikteoretiske aksiomer fungerer som udgangspunkt for analyserne, og disse på deres side induktivt skal tjene til bekræftelse af aksiomernes rigtighed, fortjener de teoretiske overvejelser at blive betragtet for sig.

Efter en kort gennemgang af den relevante litteratur slår Pfisterer fast, "dass niemals recht eigentlich gefragt worden ist, welche Konsequenzen

aus dem Verlust der tonalen Kategorien der Formung fürs Komponieren insgesamt zu ziehen waren. Versucht sei dies in der vorliegenden Arbeit" (s. 15). Hvis dermed menes, at der ikke tidligere er skrevet en afhandling specielt koncentreret om dette emne, kan det vel have sin rigtighed. Med udgangspunkt i skrifter, dels af Schönberg selv, dels af ham nærtstående forfattere (Webern, Rufer, Stuckenschmidt m.fl.) søger Pfisterer nu holdepunkter for sine musikteoretiske begrebsbestemmelser. Mod denne fremgangsmåde skal her intet indvendes. Til dens fordele hører, at man derved til en vis grad garderer sig mod at overskride det af komponisten intenderede, hvis — nota bene — citaterne anvendes med omtanke, og hvis man vogter sig for at drage negative slutninger af det citerede. Men det må påpeges, at Pfisterer, trods al mulig omhu, har forsynet sig mod begge disse principper.

Blandt hans udgangspunkter er et citat fra Schönbergs Harmonielehre gående ud på, at man "for tiden" ikke skal vente sig nogen videreudvikling af den teoretiske harmonilære, men at der snarere forestår en polyfon stilperiode, hvor samklangene alene fremstår som resultat af stemmeføring og således må søge deres berettigelse i det melodiske alene. Der henvises korrekt til 1922-udgaven af bogen; men der gøres ikke opmærksom på, at denne passus her er ny, at der i førsteudgaven fra 1911 ikke findes noget tilsvarende udsagn, men at der tværtimod i slutkapitlet udtrykkes håb om en fremtidig teoretisk forståelse af de dengang nye klange. Hvad Schönberg i dette citat siger om udsigterne for harmonilæren "for tiden", må altså forstås specifikt i relation til situationen efter den 1. verdenskrig, og ikke til tiden da bogen blev skrevet, den tid som ligger i umiddelbar forlængelse af skabelsen af de tidlige atonale kompositioner! Det er muligvis på baggrund af denne lapsus, at Pfisterer tillader sig at drage den negative slutning, at det samklangsmæssige overhovedet "eine nunmehr untergeordnete Bedeutung zukommt" (s. 7). Når der ganske rigtigt i skrifter af Schönberg og hans kreds ikke tales meget om samklange i atonal sats, behøver det jo ikke at betyde, at det er uvæsentligt. Det må endog betegnes som temmeligt usandsynligt at en komponist, der er vokset op i den senromantiske tradition, og som aldrig tog afstand fra sine egne værker i den stil, så pludselig skulle miste sansen for det samklangsmæssige.

Er Pfisterers hele udgangsposition til sit emnes problematik således for mig at se en smule ensidig, må det til gengæld fremhæves, at de positive

slutninger han drager er solidt underbyggede og omhyggeligt kommenterede. Som det var at vente ud fra den valgte fremgangsmåde, er der egentlig ikke meget nyt i de elementer, der indgår i Pfisterers atonale teori; men således som de er sammenstillet, og som de gensidigt belyser hinanden, stiller de dog mangt og meget i et nyt og unægtelig klarere lys end hidtil. Heri ligger i sig selv en væsentlig fortjeneste.

Der lægges ud med en indgående diskussion af tonalitetsens betydning som formskabende faktor i dur—moll-tonal musik. Navnlig fire områder undersøges: 1. den sammenhængsskabende effekt, 2. den differentierende og kontrasterende effekt, 3. effekten på den metriske struktur og 4. effekten på forbindelse af og adskillelse mellem formdele. Med tonalitetsens bortfald måtte altså andre elementer drages ind til udfyldelse af disse funktioner, og det er på disse Pfisterer bygger sin teori. Det drejer sig bl.a. om formkoncentrationen, musikkens karakteristiske binding til en tekst, den vældige udbygning af de motiviske relationer, betydningen af dynamik, tempo, rytme, instrumentation etc. som formartikulerende midler; endvidere fænomenet musikalsk prosa med dets sammenstilling af metrisk forskelligt proportionerede enheder og ikke-samtidigt indtræffende tektoniske indsnit inden for musikkens forskellige elementer, kulminerende i det til en vis grad overordnede begreb udviklingsvariation, der både tjener formal sammenhæng og adskillelse, og som allerede forudsætter selvstændig og indbyrdes uafhængig organisation af musikkens parametre. På dette princip, konkluderer Pfisterer med rette, beror den atonale musiks specifikke dynamik.

Det kunne have været præciseret klarere, hvor meget den tonale organisation bestemmer og regulerer organisationen af de øvrige parametre i tonal musik, navnlig kunne forbindelsen mellem de tonale funktioner og taktmetrikken have været mere indgående karakteriseret, ligesom betydningen af fænomenet "karakter" i formal sammenhæng kunne have været fremstillet mere udbydende.

På et enkelt punkt hersker uklarhed. Pfisterer antager som noget selvfølgeligt, at de af ham iagttagne formelementer er anvendt bevidst og systematisk af komponisten; derved distancerer han sig afgørende fra Brinkmann, der ikke vil vide af "verbindliche positive kompositionstechnische Kategorien, die der Komponist bewusst und systematisch als Grundlage seines Komponierens angewandt hätte" (s. 11 fodn.). Dette turde være en strid om ord, så længe ingen af de herrer Pfisterer

og Brinkmann har taget explicit stilling til Schönbergs gentagne forsikringer om den rene intuitionens overvældende betydning ved kompositionen navnlig af de tidlige atonale værker og hans postulat om det underbevidstes jernhårde logik, en hovedhjørnesten i hans æstetik, ikke mindst i de år der her er tale om. Artiklen *Probleme des Kunstunterrichts* (dateret den 24. 12. 1910, publ. i *Musikalisches Taschenbuch II*, Wien 1911) begynder: "Ich glaube: Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen." Se også *Das Verhältnis zum Text* (Der blaue Reiter, München 1912) om liedkomposition: "Wobei sich dann zu meinem grössten Erstaunen herausstellte, dass ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen musste."

Hvis disse udsagn skal tages alvorligt, har ingen af de herrer ret; thi da er der utvivlsomt bindende kompositionstekniske kategorier på spil; men de er ikke nødvendigvis anvendt med kalkulerende bevidsthed. Den næsten søvngængeragtige "Formgefühl", som Schönberg gang på gang påberåber sig, bør nok opfattes helt bogstaveligt efter pålydende. Uden dens medvirken ville den senere dodekafone sats muligvis være blevet til det "matematiske hjernespid", som den så ofte med urette er blevet beskyldt for at være. Pfisterer nøjes med i sin konklusion at antyde, at han ikke rigtig tror på dette intuitive.

Alligevel er Pfisterers opregning og sammenfatning af de specifikt atonale formelementer både oplysende og stimulerende for forståelsen af denne musiks strukturerende og indre sammenhæng såvel som for den rette forståelse af forholdet mellem tradition og fornyelse i denne musik.

De følgende 200 sider optages af analyser. Det drejer sig om hovedtemadelen, t. 16—51, af den 2. strygekvartets finale (1908) og det 3. af de 5 orkesterstykker op. 16 (1909), inklusive indledende bemærkninger og ekskurser. Hvis man noget sted i musikalsk analyse kan tale om "tålmodigt at vende hver tanke, der skjuler sin bagside" (Hans Magnus Enzenbergers hyldestdigt til Adorno), må det nok være i forbindelse med analysen af disse 35+44 takter. Omstændeligheden kan være trættende; men tålmodigheden lønner sig: musikkens anatomi træder for strygekvartetens vedkommende frem med en tydelighed, der hidtil er uden sidestykke. Orkesterstykket har tidligere været undersøgt ganske omhyggeligt; men også

her er Pfisterer i stand til at påpege hidtil upåagtede detaljer. I de ialt seks ekskurser drages specielle emner frem til nærmere belysning: forskelligt strukturerede melodiske og rytmiske enheders samklingen, de "strukturelle" akkordforbindelser (dvs. forbundne alene ved deres beslægtede intervallforhold), polymetriske formationer, isolede rytmiske og melodiske gestalters samvirken, motivisk integrations overgang til intervallisk integration og ophævelse af bestemte retningsforhold inden for et givet tonematerialelementer.

Helheden af dette overordentlig detaljerede analysearbejde, som det ville føre for vidt at gå nærmere ind på her, giver et levende indtryk af den omstrukturingsproces, som tonalitetsens bortfald drog med sig i disse værker. I forbindelse med kvartetsatsen, der jo også indbefatter sangstemme, kan man bl.a. glæde sig over en vel gennemført metrisk analyse af tekstbehandlingen (s. 65—77). I formanalysen af de 35 takter lykkes det endog forfatteren på overbevisende måde at påvise udviklingen fra ombytning af formled til den permutation af tonefølger, der spiller en så væsentlig rolle i den følgende udvikling. Til illustration inddrages her den femte af George-liederne, hvorfra blikket rettes videre mod *Jakobsleiter*-fragmentet. Til denne indsigt føjes i analysen af op. 16 nr. 3 det parallelle perspektiv af en udvikling fra motivisk integration over intervallisk integration til den horisontal-vertikale integration, som er det archimediske punkt for begribsen af meningen af den senere udviklede dodekafoni. Sådanne store befriende udblik er selvsagt sjældne i analyser, der ellers mest arbejder med mikroskop for øjet. Det er glædeligt, når de findes.

Mindre egnede til at vække begejstring er de forsøg på harmonisk analyse, som også findes. Så længe Pfisterer taler om sine "strukturelle" akkordforbindelser, er han endnu på sikker grund, omend der her ikke siges meget om akkordforbindelsernes art; men når harmonifølger søges forklaret ved, at akkorderne i ellers sammenhørende akkordpar er stukket ind imellem hinanden (s. 102 og 126), begiver han sig, såvidt jeg kan se, ud på et analytisk vildspor. Selvom muligvis akkordparrene a—b og x—y hver for sig udgør tonalt let forståelige harmonifølger, gør dette ikke akkordfølgen a—x—b—y til "ein fragwürdiger harmonischer Zusammenhang" (s. 126), som man skal finde på en undskyldning for ved at henvise til, "dass Schönberg zum Zeitpunkt der Komposition des Themas von Op. 10/IV die funktionsharmonischen Spannungsverhältnisse nicht mehr für ausreichend hielt, einen Zusammenhang

zwischen den einzelnen Akkorden herzustellen" (s. 103). Naturligvis anså han dem ikke for tilstrækkelige. Derfor satte han dem heller ikke.

Man spørger sig selv, om Pfisterer har gjort sig analysens vilkår klart på et generelt plan. Man hæver øjenbrynene, når han s. 60 bekendtgør sin intention om at analysere de udvalgte satser "so weit dies überhaupt möglich ist, vollständig" — men ånder atter lettet op på s. 206, hvor han medgiver, at der var visse aspekter, som trods alt "aus Raumgründen" ikke kom med. Sagen er jo, at analyser altid tjener til at belyse bestemte aspekter af det analyserede, og at ingen analyse af en blot nogenlunde kompliceret sats derfor kan være "fuldstændig" i den forstand, at der ikke skulle være mere at analysere. Hvis Pfisterer havde gjort sig klart, hvad han egentlig analyserede, da han søgte efter tonale forbindelser mellem ikke-sammenhørende akkorder, havde det nok givet ham betænkeligheder.

Heller ikke analysen s. 170 af harmonikken i hovedtemaet i kvartetsatsen er særlig oplysende eller overbevisende. Hovedanken er, at Pfisterer mener at kunne udvælge visse hovedtoner i akkorderne og betragte de øvrige som mere eller mindre accidentelle. Hans dybe indsigt i atonal sats burde have tilhvisket ham et ord om det tvivlsomme i denne fremgangsmåde. — S. 188 konstateres det, at en akkord (t. 44, 4. ottendedel) har samme struktur som hovedtemaets fire første meloditoner, blot i omvendt. Hvis det havde været bemærket, hvordan denne akkord fører til den efterfølgende fis-moll akkord, nemlig ved fire kromatiske skridt, kunne det have været beskrevet, hvordan den omvendte struktur i temaets fire første toner på ganske tilsvarende måde lægger op til den Fis-dur akkord, som temaet munder ud i.

I analysen af op. 16 nr. 3 hævdes, at de små motivers formmarkerende funktion ikke tidligere er blevet bemærket. Det passer ikke helt; men givet er det, at analysen her af dette aspekt er væsentlig mere indtrængende, end man hidtil har set. Ja, så højt går Pfisterer op i sine analytiske resultater, at han et enkelt sted, klarinetmotivet t. 42, endog mener at måtte korrigere Schönberg (s. 226). I analysen af satsen iøvrigt må man — midt i sin beundring for forfatterens sans for detaljer og deres betydning — undre sig over mangler i beskrivelsen af det akkord- og klangkontinuum, der bærer satsen. De transpositioner, der foregår t. 12—15 og t. 22—24, kunne være beskrevet væsentligt elegantere. Mest forbløffende er det dog, at de rene strygerklanges store formale betydning slet ikke er bemærket. Havde dette væ-

ret erkendt, ville Pfisterer også være nået frem til en klangfarverække med tolv elementer i stedet for de elleve, som der her opereres med. Det store strygertremolo, der løber gennem t. 28 og 29, og som med sikkerhed ikke er uden betydning, nævnes heller ikke.

Helt uden trykfejl er et så detaljeret værk naturligvis ikke. Mest forstyrrende er to nodefejl. Slutakkorden i eks. 101 (s. 227) skulle have bas-tonen *c*, ikke *H*. I eks. 112 (s. 241) mangler to toner, *a* og *gis*, i t. 25—26, 1. lag. Hvad jeg ellers er stødt på, beløber sig ikke til meget; s. 78 overskrift: "op. 1" skulle være "op. 10"; s. 143 l. 4: "Takt 40—41" skulle være "Takt 41—42"; s. 236 l. 34: "der vier ersten" skulle være "aller". Småting, men muligvis mystificerende for den, der vil følge forfatteren helt ud i alle detaljer.

De anførte indvendinger skal imidlertid ikke tilsløre, at Schönberg-litteraturen med Manfred Pfisterers bog har fået en særdeles vægtig tilvækst, som man i fremtiden gang på gang må vende tilbage til, når det gælder studiet af atonal sats. Og det er navnlig glædeligt i betragtning af alle de mindre lødige bidrag, der regnede ned over os omkring hundredeåret i 1974. Pfisterers bog bidrager i høj grad til at hævede standarden.

Jan Maegaard

Nils Schiørring, Musikkens historie i Danmark. Red. Ole Kongsted og P. H. Transtedt. København: Politikens forlag. 1. Fra oldtiden til 1750. 1977. 346 s. — 2. 1750—1870. 1978. 360 s. — 3. Fra 1870 til 1970'erne. 1978. 461 s.

På drygt 1000 sidor (i pocketformat) har Nils Schiørring, professor i musikvetenskap vid Köpenhamns universitet och välmeriterad i utforskningen av äldre dansk musik, skrivit en handbok över musiken i Danmark — utan tvivel en imponerande prestation i en tid, då dylika översiktsarbeten alltmer tenderar att bli teamwork. Framställningens lugna saktighet verkar klart förtröendeingivande, men hur pass korrekt och rättvisande Schiørrings historieskrivning är bör hans danska fackkolleger bedöma. Här skall endast några mera allmänna synpunkter tas upp.

Schiørring har avstått från varje inledande programförklaring. Mera i förbigående nämner han att han vänder sig till både "fackfolk" och "musikintresserade", och däri torde han ha lyckats.

Stoffets rikhaltighet borde kunna tillfredsställa den förstnämnda läsarkategorin, medan den andra kan glädjas över att författaren skriver föredömligt okomplicerat och att han i slutet av vol. 3 har bifogat ett helt litet saklexikon på 50 sidor (av Knud-Erik Kengen och Ole Kongsted, den senare även den ene av bokens båda "redaktörer", vad nu denna funktion må innebära). Där finns också den filologiska apparaten samlad: en litteraturförteckning — som man gärna skulle sett inledd med en bibliografi över äldre källskrifter — och ett personregister (däremot varken ortsnamn- eller sakdito). Det senare är försett med födelse- och dödsdata, varför Schiørring i den löpande texten konsekvent avstått från att ange sådana — en inte precis läsarvänlig besparingsåtgärd, vilken ofta försvårar den tidsmässiga överblicken. Man förvånas desto mera över denna lilla snällhet som Schiørring i övrigt i många avseenden förfarit utpräglad generöst. Stundom på gränsen till det överflödiga, det må nu gälla sakbegrepp, som han förklarar i stället för att hänvisa till "ordboken", biografiska enskildheter eller omnämnanden av mera efemära namn av typen solister och dirigenter (inkl. utländska gäster) i våra dagars danska konsertliv. Allt detta är dock endast av marginell betydelse, klart dominerande är författarens sinne för väsentligheter.

Schiørrings framställning kan karakteriseras som traditionell, vilket bör ses som ett konstaterande, ej som kritik. Det förhåller sig ju knappast så, som det stundom framskymtar i dagens vulgärdebatt, att "borgerlig" musikhistorieskrivning i stort sett inte skulle intresserat sig för musikens sociala betingelser och dessutom varit ensidigt "elitär". Snarare skulle man kunna säga att den inte betraktat det som sin uppgift att vara samhällskritisk utan endast att klarlägga "hur det har varit". När den i så stor utsträckning koncentrerat sig på de högre ståndens musik är det inte uteslutande på grund av förutfattade kulturpolitiska och estetiska värderingar; som bekant är källmaterialet just i det avseendet milt sagt ensidigt, och att förmedla kunskap om de "lägre" befolknings-skiktens musik och musicerande är därför möjligt endast i mycket begränsad utsträckning, åtminstone för äldre tid.

Inom ramen för dylika förutsättningar och inskränkningar försöker Schiørring att ge en så mångsidig bild av musiken som möjligt. Visserligen behandlar han de enskilda tonsättarna och deras verk med en utförlighet, som man knappast har rätt att förvänta sig i ett dylikt översiktsarbete, men han ägnar också stort utrymme åt musi-

kens sociala förankring, vilket må belysas genom kapitelrubriker som Musikken ved universitetet og i skolerne, Musikalske selskaber, Undervisning i musik, Musikken i hjemmene, Musik og radio, Musikforlag m.fl. Också jazzen behandlas, om än mycket kortfattat, och just för 1900-talets musik hade en mera sociologiskt betonad framställning med inblickar i alla sidor av musiklivet varit både möjlig och önskvärd. En dylik breddning skulle dock sannolikt sprängt ramen för ett enmansarbete och därmed äventyrat bokens enhetliga karaktär.

Bildmaterialet förefaller i stort sett väl valt (med frågetecken för t.ex. porträtt av och avskedsbrev till Weyses tillbedda eller barndomsporträttet av August Bournonville). Notexemplen är egendomligt ojämnt fördelade (t.ex. J. A. P. Schulz 0, J. P. E. Hartmann 9, Carl Nielsen 1). För bägge kategorierna saknar man stundom sidhänvisningar från texten.

Sammanlagt torde Schiørrings bok kunna betecknas som en rikhaltig och välavvägd informationskälla om dansk musik genom tiderna.

Hans Eppstein

Skriftfest. 19 uppsatser om musik tillägnade Martin Tegen på hans 60-årsdag den 28 april 1979. [Red.: Per-Erik Brolinson, Holger Larsen, Sten Sandahl, Bertil Wikman.] [Stockholm: Univ. Musikvetenskapliga inst.], 1979. 237, [1] s.

Festskrifter recenserar inte i STM. I stället lämnas här en översikt över innehållet i volymen:

Ove Hahn, Vid Roslagens port; *Arne Aulin*, Bidrag till kännedomen om den unge Peterson-Berger; *Ingmar Bengtsson*, Spånor — om rationalitet, musiksemitik och musikförståelse; *Per-Erik Brolinson*, Några funderingar kring begreppet kommersiell musik; *Gunnar Bucht*, Om kompositoriska modeller; *Herbert Connor*, Musikvetenskap och musikpolitik; *Karl-Olof Edström*, Musikens ursprung — fåglar — människan; *Hans Eppstein*, Om ett editionsproblem i Franz Berwalds pianotrior; *Lennart Hedwall*, Erik Gustaf Geijers pianosonat, g-moll; *Bengt Kyhlberg*, Gustav Düben och Paris. Några funderingar kring en stamboksanteckning; *Holger Larsen och Sten Sandahl*, Svensk revival- och skolbandsjazz. Ett försök till kartläggning av en "glömd" musikrörelse; *Jan Ling*, Assafjevs intonationsteori: Ett försök till

analys; *Bengt Pleijel*, "Composer's Record" — ur svensk synvinkel; *Lennart Reimers*, Den svenska barnvisan; *Herbert Rosenberg*, Dunstables motet "Quam pulcra es" — et tydningsforsøg; *Inge Skog*, Några spelsätt inom centraljavansk gamelanmusik; *Rune Waldekrantz*, Stumfilmens musik; *Bo Wallner*, I drömmens våld. [Om Natanael Bergs Traumgewalten]; *Bertil Wikman*, "Konsten att utbilda konsertbesökare eller...?". Några anteckningar kring musikvetenskapens mål; *Margareta Svenselius*, Martin Tegens skrifter i urval.

Philip Tagg, Kojak. 50 seconds of television music. Toward the analysis of affect in popular music. Göteborg: Univ. Musikvetenskapliga inst., 1979. [1], 301 s. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 2). ISBN 91-7222-235-2. Kr. 80:—. Diss.

There is no dearth of words about popular music; the past few years have seen a rapid proliferation of books, magazines, articles, and reviews relating to it. The publication of another three hundred pages, this time concerned with only fifty seconds of unremarkable material, might seem gratuitous, if not actually perverse. But Philip Tagg's recently published Gothenburg dissertation, *Kojak. 50 seconds of television music*, turns out to be a welcome rarity.

Most writing on popular music has been either journalistic or adulatory, typically consisting of reviews, stories, interviews and biographies. Although the best of such writing, as in *Rolling Stone*, can be insightful and informative, it necessarily lacks theoretical rigor and precision. Studies with more academic pretensions have usually been either sociological or historical, treating musical entities as commodities or cultural artefacts rather than as music *per se*. Tagg's thesis, an inviting contrast, is quite consistently musicological, and remains firmly in touch with musical realities throughout its detailed argument.

Tagg subtitled his study "toward the analysis of affect in popular music"; and, indeed, it is more directly concerned with the nature of analysis than with a particular piece. The dissection of the Kojak theme, although detailed, serves primarily to illustrate and elaborate an analytical method. Kojak was selected for analysis primarily for practical and circumstantial reasons; any similar signature tune would have done equally well.

The occasional eccentricities in the analysis of this particular theme thus do not affect the central methodological argument in any way; it is the methodology that is critical, and it is its strengths or weaknesses that will ultimately determine the value of Tagg's work.

Fundamental to Tagg's argument are three assumptions: that music communicates affective meaning by means of a hermeneutic code; that this code is discoverable by analytic procedures and can be described verbally; and that popular music is especially appropriate for hermeneutic analysis. The last of these suggests certain hidden corollaries, which Tagg skirts, concerning the nature and boundaries of musical "languages". Stipulating the existence of musical "codes" implies the stipulation of well-defined collections of "utterances" (pieces of music) to which the codes apply. And a distinction between "popular", "art", and "folk" musics suggests a question: do the codes for these genres differ? For example, does the characteristic rhythm of the *William Tell* overture signify the same thing when heard as part of a signature tune as it does when heard in an opera house? If the answer is affirmative, one might conclude that there are certain musical "universals" whose meaning is unchanged regardless of genre—a very powerful claim which certainly requires extensive research. If negative, then establishing reasonable boundaries for musical languages having distinct codes would seem to depend in part on establishing genre distinctions. Tagg discusses the differences between popular, art, and folk genres at some length (pp. 23–27), wisely concentrating on socioeconomic factors, but he avoids confronting the possibility that such distinctions affect musical meaning. His own procedure for defining a language to analyze, described below, actually cuts across genre distinctions. In future work the possible interdependence of genre typology with language boundaries will require clarification.

Tagg's review of earlier hermeneutic studies makes perfectly clear their inadequacies. Most have entailed either effusive exegeses of specific works or vague and unsupported semantic generalities. With few useful precedents in traditional musicology, Tagg turned for help to semiologists, linguists, and ethnomusicologists. From the latter, and especially from Charles Seeger, he borrowed both the notion that musical meaning is conveyed in discrete units and the term "museme" to describe these units. From semiology he took the

idea that a system of such units constitutes a code whose structure is partly translatable into other codes (in this case, into ordinary language). And from linguistics and ethnomusicology he adopted in a limited way the technique of testing meaning by comparing the judgments of a group of competent language-users (or, in the case of music, competent listeners). Using these borrowed procedures, he constructed a method which proceeds in three large parts.

The first is the construction of an object language—a collection of musical events which, it is presumed, share a common code. Tagg began with a single entity, the "analysis object", in this case the Kojak theme. Using a group of musical "experts", the most important member of which was himself, he assembled a collection of musical works which were in some way similar to the analysis object. When possible, he also obtained intuitive explanations of the similarity.

These explanations were combined with traditional analytical methods in the second part of the procedure—a dissection of the members of the object language into constituent musemes and the determination of the significance of these. This work was carried out by Tagg himself, largely without further recourse to his "experts". The musemes themselves were isolated both by dividing musical events into conventional subunits (phrases, motifs, etc.) and by seeking the precise musical features common to "similar" members of the object language. Once a museme was stipulated, all those works in which it appeared were examined for further similarities. Especially scrutinized were the context for the museme and the extra-musical designates (texts, visuals, etc.) which accompanied it; if these had common features in all the works, it was assumed, those features could be taken to be the affective meaning of the museme in question. Thus, for instance, the stipulation that the horn leap which starts the Kojak melody (example 1, "a")

Ex. 1.



was a museme was supported both by conventional music analysis and by identifying related leaps in many "similar" works, ranging from Strauss's *Don Juan* to the signature tune for the radio show *Mark Trail*. Examination of these works revealed extra-musical designates which evi-

denced energy, heroism, and virility; it was thus hypothesized that the horn leap museme signified these characteristics.

The assignment of affective meaning to particular musemes was tested further by what Tagg calls "hypothetical substitution"—the insertion of other musemes in place of the one being tested. Since musemes are defined by analogy with morphemes rather than phonemes (that is, as the smallest *meaningful* musical entities), substitution of one museme for another should alter the significance of the total musical utterance. The substitution may indeed clarify the meaning of the original museme, by its contrast; but if it does *not* alter the meaning of the utterance, then either the original museme has been defined too narrowly or the affective meaning has been wrongly assigned. With hypothetical substitution attempted repeatedly, it is argued, the accuracy of museme identification will be adequately tested.

The final phase of the analytical procedure was concerned with the ways in which musemes are combined into larger units. Tagg employs two models to analyze strings of musemes: for relatively short units (e.g., musical phrases) he uses phrase-structure derivations taken from linguistics, while for longer sections he uses a "centrifugal/centripetal" dialectic that is a modification of Charles Seeger's theory of "centricity". In both cases Tagg seeks to describe the significance of the contexts and processes within which the meaning of specific musemes unfolds. Again the interpretation is wholly his own work, lacking this time even the protection of hypothetical comparisons.

Viewed as a whole, Tagg's procedure is an imaginative synthesis of work in many fields and opens the way to an extraordinarily broad and inviting research domain. His own application of this procedure is both convincing and entertaining, and supports the impression of great promise and fertility. But there are at least three weaknesses in the method, as I understand it, that should be remedied early on.

The first I have mentioned already: Tagg's object language was not defined by reference to genre typology or other extra-musical categories but was generated from free associations made by "multi-lingual" musicians. The result is an extremely broad collection of materials, eclectically linking figures like Coltrane, Chopin, and Claribel. Because this collection was assembled by associating "similar" works, the probability was

increased that a large group of recurring musemes would be found. Thus the author's primary purpose, which was to demonstrate the validity of musematic analysis, was furthered; but his secondary objective—to determine the significance of the musemes characteristic of a particular musical language—was obscured.

For if it is granted that language boundaries are tied to genre distinctions, then the language in question was really that of television title tunes. Tagg, however, did not examine that language as a whole; rather, he selected only certain utterances from it, conjoining them with "similar" utterances in other musical languages. His claims about specific musemes—for example, that in the language of title tunes the horn leap signifies virility and heroism—will not really be defensible until *all* instances of these musemes in *all* title themes are examined. Although comparisons with Strauss may be helpful in forming preliminary hypotheses, they are, strictly speaking, no evidence at all concerning the nature of a language from which Strauss is excluded. What is required is the analysis of a language which has been defined by cultural practice, without reference to its musical content. I gather that Tagg proposes exactly this in future research; if so he will strengthen significantly his interpretation of individual musemes. The charm of juxtaposing *Springtime for Hitler* with *Du bist wie eine Blume* (p. 131) will be lost, but there will be a substantial gain in rigor.

A second peculiarity of Tagg's method concerns his use of "expert" listeners. The use of "competent" individuals to judge hypothetical social or linguistic behaviours is by now a commonplace procedure in the social sciences. Its popularity is due to the protection it affords the scholar; whether a member of the culture or not, no researcher can presume that her or his understanding of the phenomenon being analyzed is representative. For reliability, every judgment must be tested by subjecting it to the scrutiny of a large and neutral body of "informers" drawn from the culture itself.

Tagg, of course, has not used his "experts" in this way at all; rather, they have functioned primarily as prods for his own memories and insights. Indeed, as Tagg himself points out (p. 97), his "experts" were in some ways not "competent" users of the language of television music at all: an exceptionally low proportion recognized the material in question, and all were musically literate. I should emphasize that Tagg is perfectly clear about these matters; his somewhat peculiar use of "experts" represents a conscious decision

rather than oversight or misunderstanding. But Tagg's defense of the consequent "subjectivity" of his work (pp. 73—74) is only partly satisfactory. Again his two purposes are somewhat at odds.

To demonstrate the practicability and usefulness of musematic analysis, and to work through the procedure involved, it suffices to perform a kind of "thought-experiment", in which the judgments involved are stipulated by the researcher alone in order to test the method. Indeed, such an individual effort, in which hypothetical difficulties can be deliberately precipitated, is often the best possible exegesis of a new procedure. But to definitively assign affective meaning to the musemes of a particular code (for example, title themes), individual judgments will have to be verified by responsibly sampling a body of competent listeners. Quite a massive effort is involved, which might eventually take a form similar to Charles Osgood's lifetime of work measuring the meaning of words. At the very least, all decisions about the changing significance of musemes in cases of hypothetical substitution or of grammatical rearrangement will have to be statistically supportable rather than simply intuitive, as in the present work.

The two difficulties I have discussed so far affect only the Kojak analysis itself and Tagg's interpretation of specific musemes. In this sense, they are not critical to the work's central purpose, which is, as I have said, the presentation of a theoretical model. But there remains a further problem which pertains to the model itself, and this concerns the limitations of the term "museme".

Borrowing directly from Seeger, Tagg defines a "museme" as "the basic unit of musical expression which... is not further divisible without destruction of meaning" (p. 71). Musemes, then, are intended to resemble morphemes in language. Perhaps because of this parallel, however, both Seeger and Tagg place a further implicit restriction on musemes which has nothing to do with meaning: musemes consist of *contiguous* elements (musical "phonemes", perhaps), and are almost always patterns of pitches. The possibility that "basic unit[s] of musical expression" might include configurations of *non-contiguous* elements is not contemplated. Musemes become, in effect, very close to what are traditionally called motifs; and indeed, in his principal museme table (pp. 100—101), Tagg several times substitutes the word "motif" for the new term.

There is nothing wrong, of course, with for-

malizing more rigorously the motivic analysis of music; in fact, it's a task that is long overdue. But the assumption that such a formalization is equivalent to formalizing musical affect is not justified. It has been asserted for decades that musical "meaning", variously defined, has something to do with the logic which links events into sequences, and cannot be attributed solely to the events themselves. That is, for example, the "meaning" of the triplet museme in the Kojak melody (example 1, "c") depends in part on the fact that it includes three contradictory continuations of the initial, prolonged G. One (example 2, "a") temporarily *terminates* an implication established by the context: that a tonic will follow the extended dominant. A second (example 2, "b") *continues* the stepwise descent begun in the dotted motif (example 1, "b"), and itself implies an extension at least through the supertonic to the tonic. The third (example 2, "c") *initiates* a new and powerful melodic movement upwards, implying a continuation to the C and even the E flat above.

Ex. 2.



Now, why should not these three extracted melodies (example 2, "a", "b" and "c") constitute additional "musemes"? In what sense are they not "basic unit[s] of musical expression"? Surely each is "meaningful"; moreover, the conflict between them conveys additional affect, just as does the conflict between "Kojak" musemes and "environment" musemes that Tagg demonstrates so elegantly (pp. 142—147). In particular, if the horn leap and the triplet figure together can be taken to represent the calling to action of an energetic, heroic male (this is only a slight simplification of Tagg's summary, p. 147), can we not interpret these conflicting melodic implications as an assertion that, in acting, this individual will have to choose between contradictory alternatives (surely a characteristic situation in Kojak plots)? Moreover, is it not significant that of the three "implication" musemes, only the stepwise descent is not continued? Such descents commonly signify quietude, resignation, or even death—affective messages far removed from the Kojak *persona*.

This example is, to be sure, overly simple-minded and unworthy of Tagg's far more intri-

cate readings; worse yet, it is totally unsupported by comparative studies. I won't defend its details, but I will defend the kind of logic that produced it. The structural theories produced by several generations of Schenker-related analysts cannot be dismissed as easily as Tagg suggests (pp. 41—42). Far from being "formalists" unconcerned with music's affect, most, starting with Schenker himself, explicitly sought to verbalize music's "message". Their insights into how the logic of succession contributes to musical meaning should be exploited rather than discarded.

I do not mean to argue against musematic analysis, but simply to suggest that other approaches can also contribute to a theory of affect. Indeed, such approaches might illuminate the sources from which "musemes" were borrowed; a proper music theory might be a useful model for linguistics, rather than the other way around. A major failing of most semantic analysis is its inability to explain the differences of meaning which occur when changed morpheme order is balanced by changed syntax; it does not, for example, distinguish clearly between the affects of active and passive formulations of the same sentence. Musicians, on the other hand, recognize immediately that changing the order of musical materials changes meaning even if transitions (analogously with verb "voices") are adjusted accordingly. The contribution of succession to meaning is far more evident in music than in language, and a theory of affect in either field must account for it.

For much of this study Tagg acknowledges this necessity, and promises to contend with it. Immediately following his definition of musemes he discusses larger syntactic units—"paradigmatic museme compounds" (vertical combinations of musemes) and "syntagmatic museme compounds" (sequential combinations of musemes) (pp. 72—73). The latter, he remarks, require analytical techniques which differ from those used to analyze musemes themselves, in part because "it is often difficult to distinguish between syntagmatic structures which actually carry musical meaning and those which merely exert a subsidiary influence on meaning..." (p. 78). But this intriguing remark, which suggests that *two* theories may be required, is set aside; the two key questions, Tagg argues, are "what is the 'meaning' of a particular form structure and why has it been chosen?" (*ibid.*).

There is, however, a third even more crucial question, or set of questions, that Tagg sidesteps: What *are* "form structures"? What sort of dif-

ferentiable entities can we compare in determining the effect of structure on meaning? In other words, what is the structural equivalent of a museme? For all the difficulties musemes present, the contiguity they require (in Tagg's usage) allows them to be extracted fairly straightforwardly (usually by simple excision) from conventional musical notation. But "structures" are another matter: the very act of extraction is in part a limitation on their possible interpretations.

In the course of the Kojak analysis itself, Tagg is several times confronted with problems of succession. The most insistent difficulty is offered by the repeated rhythmic figure in the principal melody (example 1, "b"), the triple statement of which Tagg describes as "propulsive repetition", "the principle of 'ready, steady, go' so well known in Western music" (p. 132). The unfairly brief discussion of this figure is rich with implied syntactic assertions: it "underlines... the end of the preceding motif,... strengthening and lengthening the... pitch"; it "acts as a syntactic contrast to the preceding and subsequent melodic musemes", "drives the line forward into the following idea", "[prepares] the listener for the material which will break the repetition sequence" (pp. 132—133). Indeed, Tagg concludes, the function of this figure is "more syntactic than intrinsically affective..." (p. 133)—or (in my words), to specify the meaning of this material one must perform a syntactic analysis.

What sort of analysis is implied by Tagg's informal observations? The motive "extends" an earlier pitch; it "contrasts"; it "drives the line forward"; it "prepares" the listener. These are verbs of implication, of conditioning, of expectation; the suggestion is that this material "says" something about what will happen or what has happened rather than simply denoting characteristics or features independent of time. One might argue that it asserts that "something different might happen", and that part of the affect of the triplet that follows is that "something different, unexpected, and contradictory *has* happened"—messages, again, that are fully consistent with a typical Kojak scenario. But regardless of the exact interpretation, the sort of syntax intimated in Tagg's informal discussion is one concerned with passage through time, with prediction, implication, and uncertainty—in short, the kind of syntax pioneered by Schenker, modified by Leonard B. Meyer, and recently extended with considerable brilliance by Eugene Narmour.

All this is very promising, and on the basis of

it one looks forward to a marriage of musematic analysis with implication theory syntax. In such a conjunction, to make a crude analogy with language, musemes and museme compounds would function as "nouns" and "verbs", referring first to previous appearances made in other works, and through these eventually to extramusical designates of varying degrees of specificity. Syntax would be analogous to tenses, conditionals, hypotheticals, voices—all those features of language that affect meaning without changing denotation. Such a marriage would be most welcome, linking the neglected hermeneutics which Tagg has rescued with a rich and established theoretical tradition.

Unfortunately, in the present work, no such consummation is achieved. Tagg's eventual formalization of syntax is a fairly literal extension of museme analysis to larger units. On the way to this formalization, Tagg postulates a kind of musical "present" (pp. 184—186) that is in doubtful accord both with psychoacoustics and with common sense, but which does allow him to treat larger units (musical phrases) as if they were perceived as single entities, and to derive them from elemental ideas according to certain vaguely identified rules of derivation (sometimes mislabeled "transformations"). The result is an analysis that closely parallels phrase-structure grammars; like these, it offers some insight into possible "deep structure" foundations but is unable to explain the changes of meaning that result from different derivations.

In the final stage of his syntactic analysis (pp. 217—229), Tagg examines the Kojak theme as a whole, slicing it "horizontally" into musical and visual parameters. The extent to which each of these entails a return to the initial material is investigated, and the results summarized in diagrams illustrating their "centripetal" or "centrifugal" character. (In passing, I should remark that Tagg's frequent graphics are uniformly clear, elegant, and illuminating—a model for other writers.) Finally, Tagg examines the ways in which these parametric processes support or contradict each other, deducing from this the effect their interactions have on the total affect.

Again the theoretical foundations for the analysis are weak, although Tagg's interpretations and conclusions are, as always, detailed and convincing. Tagg's claim to the contrary (p. 218), his "centric" representation of processes, like Seeger's, simply presents in a new way the kind of information conveyed in conventional formal diagrams. The "time" (horizontal) axis is trans-

formed into degrees of arc; the (vertical) axis indicating change becomes length of radius. A Cartesian plane has been renoted in polar coordinates; no new information is offered. Syntax continues to be equated with simple measures of similarity; there is no room in this theory for ideas like "preparation", "driving forward", or "underlining", which had appeared in the earlier informal discussion. Large units are treated as if they were only bundles of resemblances, whereas precisely the most interesting feature of musical syntax is that at every level it offers a complex map containing many different sorts of relations.

There is a certain irony in Tagg's position. Earlier he had offered an elegant and powerful critique of what he called "notational centrality" in the analysis of music (pp. 28—31), stressing particularly the dangers of equating the perception of music with the composer's notation of it. But in his own work he himself has been partly entrapped by notation. His division of music into musematic units has led him to construct a syntax in which such units are simply conjoined, rather than to contemplate the necessity to establish an entirely new notation for syntactic analysis. Perhaps the term "museme" should be broadened to include non-contiguous pitch relations, as I suggested above; or perhaps a new, parallel term should be defined, to represent the smallest meaningful *implication*. Whatever solution is adopted, it does seem that a major category of semantic structures has been excluded from Tagg's work in its present form, and that his most pressing task is to remedy this omission.

In concluding, I must emphasize that these objections even if they are fully justified (which is unlikely), are in no way crippling. They may perhaps be met with small adjustments in Tagg's complex argument; at very worst they might require the reconception of that part of the method which deals with musical syntax. The most pregnant assertions in Tagg's work, which involve the reaffirmation and formalization of a hermeneutical approach to music, are fully convincing. Their fertility is attested by the richness of the analytical example Tagg provides. As his method is further cultivated, it will marry with other theoretical approaches to produce newer, more rigorous hybrids. Tagg's future research, already proposed, should be fruitful indeed; I, for one, hope very much that it is nourished as it deserves.

William Brooks

Robert L. Weaver & Norma W. Weaver, *A chronology of music in the Florentine theater 1590—1750*. Operas, prologues, finales, intermezzos and plays with incidental music. Detroit: Information Coordinators, 1978. 420 s. (Detroit studies in musicology; 38). ISBN 0-911772-83-9. \$ 19.00.

Florens är väl inte den italienska stad som man i första hand förbinder med musik och musikhistoria. Florentinsk politik har fått sin historiska hallstämpel av mediceerdynastin och Machiavelli och för dess lysande litterära och konstnärliga rykte svarar i första hand sådana odödliga namn som Dante och Michelangelo. I våra dagar är staden väl framför allt museistaden par préférence, där likvisst Maggio musicale fiorentino under nu snart ett halvsekel har gett den dess av det moderna festspelestänkandet präglade musikaliska profil.

Två betydande och originella insatser i den västerländska tonkonstens historia är dock förbundna med staden vid Arno: utformningen av Ars nova på 1300-talet och uppkomsten av operan inemot och omkring år 1600. Men det är ganska signifikativt för den florentinska andan, att den sistnämnda företeelsen i första hand var litterär; medlemmarna i cameratan ville återuppväcka och efterbilda det antika dramat. Lika signifikativt är, att de första musikerna i operans skapelseprocess, Caccini, de' Cavalieri och Peri, alla var bördiga från Rom — kanske drivna därifrån av det motreformatoriska klimat som snart skulle upphöra och utmynna i Borghesers och Barberiniers barocka överdåd.

Den fortsatta utvecklingen av den nya konstformen, som kom att innebära dess definitiva "musikalisering", ledde bort från Florens, tillbaka till Rom, men också och framför allt till trakterna norr om Po, där sekularsnillet Monteverdi förde den från Mantua österut till Venedig och gav den dess första fulländning, efter vilken det har kunnat sägas att inte så mycket principiellt nytt tillkommit.

Tappade Florens tämligen snabbt initiativet inom operautvecklingen, saknar dess musikteaterhistoria — eller dess musikteatrars historia — därför ingalunda betydelse. Och när ovan anförda, elegant utformade bok kommer en under ögonen, blir man naturligtvis genast intresserad av vad verket kan ge av nya synpunkter på inte bara de florentinska utan också de allmänitalienska och europeiska operaproblemen och utvecklingslinjerna — framför allt vad beträffar senare delen av

1600-talet. Om denna tids italienska musik överhuvudtaget gäller fortfarande trots all forskning vad Thurston Dart skrev för 25 år sedan: att ännu ganska litet är känt (Musikalisk praxis. Stockholm, 1964, s. 185).

Robert L. Weaver har gjort sig känd för en rad uppsatser under sistförflutna decennium, behandlande fr.a. de operakomponerande bröderna Melani. Men redan hans opublicerade doktorsavhandling från 1958 behandlade Florentine comic operas of the seventeenth century och han kan alltså i förordet till nu föreliggande volym med skäl framhålla att denna varit "in progress" under mer än tjugu år. Enligt vad han sammastädes upplyser, är verket mera än ett tvåmannaföretag (medförfattaren är hans hustru). Med typiskt anglosachsisk känsla för humor målar han upp för oss hur det måste ha tett sig för tjänstemännen på de olika arkiv och bibliotek i Italien och anorstädes, som besökts inte bara av makarna Weaver utan även av mamma Rae Weaver, svärmor Tekla Wright, niece Meg Westley, son Raymond Weaver och "children of unimpressive years all in a row".

Det är inte tu tal om att den kronologiska uppställning med kommentarer och hänvisningar, som omfattar cirka tre fjärdedelar av boken, blivit ett nyttigt instrument till hjälp för vidare forskning — ej blott i de florentinska musikteaterannalerna. De inledande sidorna om hur forskningen bedrivits, om de hinder som uppstått genom källornas otillgänglighet på grund av uruselt skick eller oläslig piktur, om florentinska teatrar och akademier, om "padroni" sådana som mediceerfursten Ferdinand III (d. 1713) samt om förhållandet mellan librettister och kompositörer har naturligtvis sin stora nytta, även om inga egentligen nya synpunkter framkommit. Indelningen av den florentinska teaterhistorien i fem perioder är vettig: I. 1590—1644: Dominans för hov- och privata teatrar samt friluftsföreställningar. II. 1644—1678: Grundandet av dramaturgiska akademier och byggande av teatrar på via del Cocomero och della Pergola. III. 1678—1711: Francesco och Ferdinando de' Medici's patronat. IV. 1699—1737: Reorganisationen av Cocomero- och Pergolateatrarna som kommersiella teatrar. V. 1737—1750: Teatrarna efter Mediceerättens utsläckande och grundandet av en nationalteater.

Beträffande förhållandet mellan librettister och tonsättare påpekar författarna att kommersialiseringen av akademierna och deras underordnande under en byråkratisk kontroll innebar förändringar, men inte några "dramatiska" sådana. Till en

början framstod tonsättarna som sociala och intellektuella jämlingar till skalderna: de' Cavalieri och Peri stod på samma nivå som Rinuccini och Chiabrera. Men vid mitten av 1600-talet märks en skillnad i uppfostran och social status: Jacopo Melani är inte av samma klass som textdiktaren Moniglia, som var fysiker, innehavare av en lärostol i Pisa och medlem av den berömda Crusca-akademien. Ej ens den namnkunnige Cesti är jämlike med Cicognini, han som skrev text även åt Cavalli i Venedig. Av poeter-dramaturger drar författarna även fram "the star of all Tuscan dramatists, Giulio Rospigliosi, Cardinal and Pope", född i det toscanska Pistoia 1600 men med hela sin verksamma ålder förlagd till Rom, där han började som inspirator hos Barberinierna och skapade den komiska operan samt slutade som påve (Clemens IX).

Man skulle här ha väntat sig att Weaver, som specialiserat sig på Melanis, något mera ingående skulle ha belyst dessas beroende av Rospigliosi och hans koppel av romerska kompositörer — Landi, Rossi, Abbatini, Mazzocchi och Marazzuoli — men han nöjer sig med att påpeka, att familjen Melani på tre generationer steg upp från positionen som Pistoiabiskopens klockringare och stölbärare till toscanskt adelskap genom ett intelligent utnyttjande av sina förbindelser med bl.a. Clemens IX.

Men naturligtvis blir Jacopo och Alessandro Melanis verksamhet en hjärtpunkt i den inledande framställningen, liksom deras operor i den kronologiska uppställningen är fylligt och rikt dokumenterade. Den äldste brodern Jacopos förstlingsverk från 1655 är inte bevarat men hans *Tancia* eller *Il potestà di Colognole* till Moniglias text utgör en viktig milstolpe i den florentinska musikteaterns historia. Dels invigde Academia dei Immobili med denna opera det väl genom tiderna mest berömda av de florentinska musikteaterhusen, Teatro della Pergola, den 5 februari 1657, dels knäsattes därmed den komiska operan i Florens i den romerskas efterföljd. *Tancia* kom 20 år efter Rospigliosis första komedi *Falken* eller *Chi soffre spera* men bara fyra år efter hans senaste, *Dal male il bene* ("Av ont kommer gott"). Sambandet med dessa är uppenbart både beträffande urvalet av de komiska typerna och dessas bruk av dialekt. I sammanhanget bör också påpekas, att ytterligare ett par bröder i den talrika syskonkretsen Melani, vilka var sångare, stod i Barberiniernas tjänst i Rom och Paris.

När man sedan går fram i tiden till Jacopo Melanis andra minnesvärda premiär den 20 ja-

nuari 1670 på en komisk opera, nämligen *Girello*, "dramma musicale burlesco" till text av den florentinske adelsmannen Filippo Acciajuoli, stöter man på ett annat romerskt namn, den geniale Alessandro Stradella, som skrev prologen, men vilkens uppseendeväckande florentinska förhållanden eljest inte berörs. Ordentligt utrymme får däremot litet senare Alessandro Scarlatti, vars mellanhavanden med den ovannämnde mediceerfurstens Ferdinand III från 1600-talets sista decennium fram t.o.m. 1706 blir väl belysta.

Att i detalj presentera en granskning av de omkring 750 titlarna på nyuppförda och omarbetade verk med premiärdata och kommentarer, vilka under den angivna tiden på 160 år passerar revy i författarnas kronologiska avdelning, låter sig naturligtvis här inte göra, utan jag har fått inskränka mig till några stickprov på områden, där jag själv har företagit primärforskning och där några anmärkningar också kunnat göras. Tilläggas bör att valet av begynnelseår i viss mån befriat paret Weaver från att gå in på förhållandet mellan greve Bardis tidigare camerata och den som vid den aktuella tidpunkten höll sina sammankomster hos Jacopo Corsi. De första titlarna blir alltså *Il satiro* (1590), *La disperazione di Fileno* (1590) och *Il giuoco della cieca* (1595) av Emilio de' Cavalieri, vilken år 1600 (i företalet till den första helt bevarade operan, *Euridice*) av kompositören Peri apostroferas såsom den som före någon annan kommit på "vårt slags scenmusik". Den ofta påpekade konkurrensen mellan Peri och Caccini kommenteras lika litet som en eventuell partibildning i cameratan, eller — om man hellre vill — mellan cameratorna.

Efter de inledande decennierna blir som ovan sagts det kronologiska operakaleidoskopet i Florens en spegling av den allmänna operautveckling som leddes från andra städer i Italien, först Rom och Venedig och slutligen Neapel, vilket också tydligt framkommer i kavalkaden. Några onöjaktigheter har påpekats, andra finns att andraga såsom exempelvis att Cavallis *Xerse* med text av Minati (dvs. Minato) skulle ha framförts i Florens 1647. Visserligen gör författarna reservationen "entry suspect" på grundval av att varken den angivna akademien Infuocati eller Pergolateatern ännu existerade. Bättre hade varit att påpeka att Minato—Cavallis opera inte komponerades förrän 1654 och bäst att ha strukit hela notisen.

Vad litteraturförteckningen i slutet av boken beträffar, saknar man där några viktiga verk, främst Paolo Testis utomordentliga *La musica italiana nel seicento*, som utkom 1970—72 och genom

sina objektivt hållna referenser blivit något av en bibel för alla forskare på området. Dess nyligen utkomna fortsättning med 1700-talets italienska musik må det förlåtas författarna om de inte hunnit taga del av, men 1600-talsvolymerna borde de ha läst och rekommenderat. De senaste rönen beträffande Stradella, som tillbringade åtskillig tid i Florens, har redovisats i främst Remo Giazottos och Owen Janders arbeten från 1960-talet, men dessa tycks ha undgått författarna; i varje fall förekommer de inte i bibliografin. Man tycker kanske också att Einar Sundströms Notiser om drottning Kristinas italienska musiker i festskriften till Carl-Allan Moberg 1961 kunnat komma med, eftersom den bl.a. behandlar bröderna Melani, som tillhör Weavers specialgebiet.

Vad slutligen de allmänna uppslagsverken angår, kan det ju betraktas som egendomligt att i ett verk som detta den tyska MGG anför men inte Rizzoli-Ricordis stora Enciclopedia della musica.

Men bortsett från dessa anmärkningar och småsaker sådana som att den tyske forskaren W. Osthoff genomgående kallas Osthoft — vilket kan tyda på en bristande akribi — kvarstår huvudintrycket av den anmälda boken såsom en anmärkningsvärd arbetsprestation och ett verk som kommer att bli till stor nytta för den fortsatta forskningen i florentinskt och italienskt operaliv under 1600- och 1700-talen.

Ake Sällström