

topografiske og andre materielle detaljer. Med andre ord burde oplysningerne have været fyldigere og mere overbevisende indarbejdet i teksten.

Når oplysningerne som nævnt nu og da også synes tvivlsomme, bliver man for alvor glad for sine mere omfattende og grundige opslagsværker. Disse lader for eksempel ikke til at tvivle på, hvor Chr.4.'s berømte musikanlæg på Rosenborg er installeret, nemlig i Vinterstuen bag panelerne. Musikere som John Dowland sad i kælderens og spillede, og kongen kunne til sine fremmede gæsters benovelse, en tilstand de ellers ikke følte sig hensat i ved oplevelsen af det danske hofs tarvelige niveau, åbne og lukke for de klanglige lifligheder.

Den stilistisk ikke videre velykkede tekst i *Musikalsk Byvandring i København* er forsynet med fortrinsvis fotografisk illustrationsmateriale ved fotografen Torben Klint. Hvad enten det nu skyldes fotograf eller reproduktion, fremtræder billederne i bogen mørke og uklare. Motivbeskrivelsen er nu heller ikke indlysende og ihvertfald ikke så spændende, at man griber ud efter vandrestøvlerne.

Alt i alt må man konkludere – trods de uomtvisteligt nyttige oplysninger bogen også indeholder – at den musikalske byvandring, der i øvrigt end ikke rækker over bygrænsen og medtager noget så centralt for Danmarks hovedstads musikliv som Radiohuset, desværre heller ikke fortjener ret mange trut fra de lurblæsere, med hvilke bogen temmeligt umotiveret indledes. Ærgerligt nok. Nu føler man jo behovet for en *overbevisende* musikalsk byvandring i København.

Georg Metz

*Orla Vinther: Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke med kritisk perspektivering af Erik Christensen. Edition Egtved, Egtved 1992. 307 + 107 s. Ill. Noder. ISBN 87-7484-064-9. Kr. 375,-.*

Orla Vinther, der er docent ved Det Jyske Musikonservatorium, har udgivet en bog med titlen *Musikalsk analyse*. Det er en omfangsrig bog i to bind, hvoraf det første udgør tekstdelen, mens det andet indeholder noder til den analyserede musik.

I disse otte *essays om oplevelse og eftertanke* – bogens undertitel – søger Orla Vinther bestandig og meget bevidst at aktivere læseren ved at koble analyse og oplevelse sammen. Dette hovedformål opfyldes da også i mange henseender. Der er adskillige gode momenter i gennemgangen af de otte mesterværker, som er udvalgt således, at de repræsenterer forskellige epoker og genrer: *Moro lasso* af Gesualdo, Bachs c-mol fuga *Das wohltemperirte Clavier I*, Mozarts og „den lærde stil“, Beethovens op. 111, 1. sats, Brahms' 3. og 4. symfoni, adagiettoen af Mahlers 5. Symfoni og Bergs *Wozzeck*.

Det er vel for meget forlangt, at alle de fremlagte analyser og tolkninger skulle repræsentere nybrud, og det er da heller ikke tilfældet. Til gengæld er det et gennemgående træk ved næsten alle kapitlerne, at fremstillingen ikke alene er grundig, men også meget alsidig. Værkerne placeres almenhistorisk og musikhistorisk, og der anlægges en hel vifte af analytiske perspektiver, hvad jeg skal vende tilbage til. Udgivelsens berettigelse er måske først og fremmest netop dette righoldige lager af ud-sagn, som kan være en guldgrube for den musikstuderende, der her kan finde flere analytiske tilgange stillet op ved siden af hinanden. Når dette er sagt, må det imidlertid også siges, at man ofte søger forgæves efter en stringent gennemført analytisk hovedlinje. Det overordnede perspektiv står dog hele tiden klart: Oplevelsen er OV's hovedanliggende. Det kan være betagende og inspirerende, men visse steder rigeligt missionerende.

Det er påfaldende, men naturligvis legitimt, at så meget stof går igen fra den af forfatteren sammen med Ingmar Bengtsson, Frede V. Nielsen og Bo Wallner tidligere udgivne musikpædagogiske grundbog *Musik – oplevelse, analyse og formidling* (Edition Egtved 1988). En anmelder må desuden anholde nogle unøjagtigheder i benyttelsen af citater fra denne bog. S. 230 gengives Bo Wallners svenske tekst „Mahler hade ett utommusikaliskt budskap“ således: „Mahler havde et budskab i selve musikken“. Det vil sige, at meningen bliver den stik modsatte! S. 231 („En grundlæggende idé“ etc.) bringes, med ukorrekt sidehenvielse, en redigeret sammenkædning af to citater, uden at dette angives.

*Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke* rummer som sagt mange væsentlige iagttagelser. Så mange, må man efter grundig gennemlæsning konstatere, at det bliver for

meget af det gode. En analysebetragtning overbydes bestandig af en anden; gerne således at en traditionel analyse afløses af en mere konkret betragtningssmåde, som ligger *oplevelsen* nærmere. Det kan også være velgørende. Fx når en melodisk orienteret analyse bringes på bane som alternativ til, hvad jeg vil kalde funktionsteoretisk beton-analyse – med en glædelig overraskelse hos læseren som resultat.

Rosinen i pølseenden er hver gang Erik Christensens „kritiske perspektivering“. Her er tale om et parløb i stil med Diether de la Mottes *Musikalische Analyse* med Carl Dahlhaus' kommentarer. Disse kritiske perspektiveringer byder på adskillige gode pointer. Der er dog også tilfælde, hvor Erik Christensen bevæger sig på et ret lille hjørne af emnet. Det historiske perspektiv trækkes visse steder skævt. Et politisk flop er det således, når PH's og Liva Weels „Man binder os på mund og hånd“ bruges i kommentaren til Schuberts *Winterreise*. OV skriver s. 192 „[det er] nærliggende at fortolke det livløse, snedækkede øde i 'Winterreise' som et forstemmende billede på et Europa, hvor en gravlignende stilhed sænkede sig efter 1815" – og Erik Christensen fortsætter s. 194: „og det er nok lettest at forstå de politiske forhold i Øst og Berufsvorbot i Vest.“ – Hvilken begrebs- og dimensionsforvridning! Et beslægtet eksempel på utilstrækkelig historisk indsigt kan læses s. 202, hvor OV skriver: „En anden årsag til Brahms' tiltagende tungsind kan måske søges i samtidens politiske og sociale udvikling. I 1871 blev det tyske rige grundlagt efter sejren over Frankrig.“ – Ja, men OV omtaler ikke, at Brahms i denne anledning komponerede en bombastisk, sejrsubjulende *Triumphlied*, hvad der sætter tingene i et andet perspektiv.

Den på mange måder indholdsrige tekst ligger under en generel tendens til sproglig overfyldning, som visse steder komplicerer og slører udsagnet, andre steder virker som selvfølgeheder. Et eksempel kan hentes fra s. 187: „Udgangspunktet var en musikanalytisk udfordring. Sangenes dybe følelses- og betydningsdimensioner er uløseligt forbundet med – og vævet ind i musikens ydre, objektive strukturer i teknisk-musikalsk forstand.“ Et sådant udsagn kunne have været formuleret mere præ-

cist med halvt så mange ord. Den stil, som slår igennem, er præget af OV's pædagogiske foredrag. Tendensen til det overophedede ses ikke blot i det sproglige, men også i hele den energisk-eksalterede holdning, hvormed de mange budskaber i bogen bæres frem. Nogle af beretningerne, især i indledningen og afslutningen, er ganske uskrømtet heltedyrkelse af „det musiske menneske, eksemplificeret ved Bo Wallner – en kulturpersonlighed, en af vor tids betydeligste lærere, en musikforsker af utrolig produktivitet og nu pensioneret“ – eller af Peter Bastian, Ghita Nørby, Fuzzy, Jon-Roar Bjørkvold m.fl.

Det egentlige analysearbejde – hvis man tør skille tingene ad på en sådan måde – er som nævnt præget af de mange tilgange og samtidig af en besynderlig fastholden ved, hvad jeg anser for en særdeles upraktisk, musikfjern analysemåde, nemlig den gammeldags riemannske, iberegnet den af de „tilføjede sekster“ og „udeladte grundtoner“ helt underminerede stemmeførings- og dissonansbetragtning. Blot et par eksempler blandt mange: Om begyndelsen af Beethovens sidste klaversonate kan man s. 133 læse følgende analytiske betragtninger: „I den første frase, t.1 og 2, bestemmes altså den formindskede septimakkord på fis som dominantfunktion, den efterfølgende G-dur som tonika. [...] C-mol analyseres derfor ikke som Tonika, men som Subdominant.“ Her må jeg melde hus forbi: overstemmens melodi, es c h c etc., etablerer en klar c-mol tonalitet. Man må da spørge sig selv: Hvad er det, som får OV til at anlægge den fortænkte betragtning? Hvorfor gøres det indlysende kompliceret? Lidt længere henne på samme side skriver OV: „Ganske vist indtræder C-dur i t.4.“ Faktum er imidlertid, at der overhovedet ikke er nogen C-dur akkord i takt 4. Det er nemlig en E-dim akkord, om hvilken det så i efter min mening potenseret nonsens fastslås: „Men funktionen er ikke en lokal Tonika, men Dominant. Den subtile fluktuation (værdiændring) i afslutningsakkordens funktionelle status“ etc. Her er vi havnet i netop den musik- og oplevelsesfjerne teorisnak, som OV proklamerer sin afstandtagen fra – og man må spørge: hvilken konsekvens er der i OV's analyse af formindskede septimakkorder – og hvordan kan en sådan overhovedet have tonikal funktion?

Det skal til slut gentages, at denne bog, selvom den måske ikke har en i egentligste forstand videnskabelig status, indeholder et væld af analytisk stof til brug for musikformidlere på

mange niveauer. Som sådan kan den ikke undgå at være til stor inspiration, omend man mange steder kan have indvendinger mod både form og indhold.

Gunner Rischel

Erik Christensen: *The Musical Timespace. A Theory of Music Listening*, Aalborg University Press, Aalborg 1996. 174 + 67 s. Ill. Noder. ISBN 87-7307-525-6.

Erik Christensens *The Musical Timespace* er en i dansk sammenhæng meget usædvanlig bog. Jeg mindes i hvert tilfælde ikke andre eksempler på en sammentænkning af grundlæggende musikpsykologiske problemstillinger og (hvad man kunne kalde) ny kompositionsmusiks teori og fænomenologi. Resultatet er efter min mening spændende og overbevisende, og det er godt at bogen er udgivet på engelsk – og dermed tilgængelig for et potentielt stort udenlandsk publikum.

Den amerikanske musikpsykolog Stephen McAdams (mangeårig medarbejder ved IRCAM i Paris) er nok en af de væsentligste teoretiske inspirationskilder bag bogen, men desuden hviler afhandlingen på et neurobiologisk fundament (repræsenteret herhjemme af Kjeld Fredens' også pædagogisk yderst indflydelsesrige tanker om Den musikalske Kompetence).

Projektet er ambitiøst. Det fremgår allerede af titlen: Musikken skal forstås multidimensionelt i tid og rum – og musikken er selv tid(s)rum. Indfaldsvinklen er frugtbar og måske den eneste rimelige, når det drejer sig om musiklytningens teori. ECs teori er faktisk et forsøg på en objektiv kortlægning af forholdet mellem musiklytningens kvantitative og kvalitative dimensioner (eller potentialer) og musikkens egenskaber (eller parametre). Herved adskiller bogen sig fra hovedparten af den eksperimentelle musikpsykologi – selvfølgelig ikke med hensyn til objektivitetsambitionen, men i sin syntese-karakter. Lige siden Helmholtz, Stumpf og Seashore har psykoakustikkens studier af lytterens sansediskriminations-kapaciteter fokuseret på de enkelte parametre hver for sig, specielt tonehøjden („pitch discrimination“), men EC sørger én gang for alle for at præcisere „pitch“ teoretisk som et sekundært aspekt af rum-dimensionen.

Bogen er opbygget – meget musikalsk – som en slags sonaterondo: i teoretiske ritorneller udbygges den grundlæggende model over det musikalske „Tidsrum“ (Timespace – begrebet stammer fra Charles Seegers *Collected Studies in Musicology*) gradvist – i fortløbende dialog med analytiske episoder, hvor udvalgte værker – mest hovedværker fra den paradigmeoverskridende musikalske modernisme – beskrives og perspektiveres teoretisk eller blot illustrerer teorien. Musikken er af Xenakis, Ligeti, Lutoslawski, Ives, Schönberg, Langgaard, Steve Reich, Messiaen, Carl Nielsen (*Jens Vejmand*), Coleman Hawkins (*Body and Soul*), Beethoven (3. symfoni), Pink Floyd, Sepultura og Per Nørgård. Flere eksempler belyses fra forskellige synsvinkler.

Bogen falder i ni dele med den endelige model som konklusion:

Kap. 1 byder på en systematisk gennemgang af lyttedimensionerne. EC opererer i den udfoldede model med disse fem grundlæggende dimensioner: intensitet, bevægelsesform, farve, rum og puls, og tre sekundære (som opstår i interaktionen mellem de fem): harmonik, melodik og rytme.

Kap. 2 eksemplificerer udforskningen af lydets verden gennem analyser af udvalgte pionérværker fra 50ernes og 60ernes modernisme, værker som arbejder med rum, klang, intensitet, puls og bevægelsesform på helt nye måder.

I kap. 3-4 undersøges forskellige typer spatiole og temporale oplevelser. Primært spatiole oplevelser (af Væren) er knyttet til musik uden fast tempo eller i meget langsomme tempi, mens primært temporale kvaliteter (med klar pulsoplevelse) er knyttet til musik med klart markerede tempi. Og hvad er det så for en slags Rum og Tid, man kan opleve i musik? Det er virtuel rum/tid, siger EC – på elegant engelsk: „The musical space is a virtual space ... the virtual musical space is a virtual timespace“ (s. 67).

Kap. 5-6 undersøger „det musikalske tidsrums konstituerende dimensioner og kvaliteter“, i kap. 5 med fokus på de mikrotemporale dimensioner klang, tonehøjde og harmonik, i kap. 6 med fokus på de makrotemporale dimensioner bevægelse, puls, rytme og melodi. De knyttes til to typer auditiv perception, som fungerer samtidig i hjernens neurale processer: En spatiole orienteret („Hvor er det?“) og en objektorienteret („Hvad er det?“). Som nyere