

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 kompositionsmusik 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

eksperimentel forskning viser det, har klangen en kompleks, multidimensional natur, og klangforandringen spiller en vigtigere rolle for lytningen end de statisk identificerbare kvaliteter. Til tydeliggørelse af klangligt-harmoniske strukturer præsenteres den grafiske notationsform „Lyd-søjlerne“ („Sound columns“), som både angiver intervallforhold og samklangstyper.

Kap. 6 er en studie i forholdet mellem forandring og regelmæssighed ud fra den grundopfattelse, at det er skiftene, spændingen og balancen mellem de to faktorer, der er kernen i oplevelsen af musikkens foranderlighed (s. 115).

Kap. 7 er en undersøgelse af det totale musikalske soundspace, dvs. fænomener som tæthed, gennemsigtighed, farve og flow, forholdet mellem musikkens rum/tid kvaliteter. To stærkt kontrasterende rock-eksempler (Pink Floyd og Sepultura) analyseres med henblik på at vise, hvordan et soundspace kan være åbent og granskeløst henholdsvis tæt og fyldt med vibrationer og støj – i forskellige udtryksintentioners tjeneste. Kapitlet slutter med bogens længste enkeltanalyse – af Per Nørgårds 2. symfoni: „a multi-layered flow of timbres, streams, shapes, events, movements and transformations“ (s. 134). Hver gennemlytning fører til et nyt resultat (auditiv syntese), en ny oplevelse af dette rige „fraktale“ værk, hvis mange lag er baseret på uendelighedsrækken. En pædagogisk klar og overbevisende analyse.

I kap. 8 undersøges „Den 9. lyttedimension“: Micromodulation. Under denne betegnelse rubriceres forskellige former for samspil mellem de to mikrospatiale dimensioner puls og farve, nemlig tremolo, vibrato, interferens og forvrængning.

De mange værkanalyser og -beskrivelser i kap. 2-8 kalder på forskellige typer kommentarer:

1. Udvælgelsen forekommer meget vellykket. Værkerne er eksemplariske i forhold til de teoretiske pointer, de skal illustrere eller understøtte.

2. Det musikæstetisk centrale spørgsmål om forholdet mellem de udvalgte fortolkninger (indspilninger) og værket forstået som Æstetisk Objekt berøres ikke, selvom netop den udvalgte type værker som bekendt opleves meget forskelligt i forskellige indspilninger.

3. Analyse-/beskrivelsesmetoden ser ved første øjekast ensartet ud. Men når man dykker ned i de enkelte værkanalyser/-beskrivelser,

forekommer de mindre ensartede: De fleste holder sig til fænomenologiske beskrivelser af processer og hændelser med nødtorftige henvisninger til instrumenter og spillemåder, men der er også mange eksempler på mere traditionelle analytiske undersøgelser af formopbygning, melodistof, harmonisk progression og rytmisk variation. Jeg savner en explicit redegørelse for metoden og dens formål. Uden en sådan er det vanskeligt for mig at vide, hvad jeg skal mene, når min lytteoplevelse på visse punkter adskiller sig fra ECs – f.eks. oplever jeg storformen i Langgaards *Sfæernes Musik* anderledes, og det kan skyldes a) en reel uenighed vedrørende det æstetiske objekts beskaffenhed (hvilken status har de melodisk kontrasterende afsnit? Heltoneskalamotiverne?), b) subjektive oplevelsesforskelle (fjernorkestrets 'fjernhed', tekstens betydning i sopransoloen) eventuelt på grund af c) forskelle mellem John Frandsens RSO-indspilning, som EC analyser, og Genadaj Rosjdestvenskijs RSO-transmission, som jeg har lyttet til. F.eks. synges der ikke „Kyrie eleison“, men (som angivet i bilagsdelens partituruudsnit) „do-re-mi-fa-sol-la“ i den sidstnævnte.

Jeg savner mere generelt en præcisering af det anvendte beskrivelsesprog i forhold til specielt den fænomenologiske tradition (Clifton etc.). Bredere formuleret: Det er mig simpelthen ikke klart, hvilken psykologisk/videnskabsteoretisk retning EC ønsker sin teori relateret til. Inspirationen fra McAdams, Fredens m.fl. peger på den kognitive musikpsykologis mere naturvidenskabeligt inspirerede standpunkt, mens anvendelsen af oplevelseskategorier som „Væren“ og en lang række beskrivelser peger mere i fænomenologisk og humanistisk retning: „Musik som oplevet fænomen i en sansende bevidsthed“ (som EC formulerer det i sin artikel „Klangens dimensioner“ i *Dansk Musik Tidsskrift* 1991/92 nr. 2, hvorfra jeg har taget de danske formuleringer af teoriens grundbegreber).

En mindre indvending: Det angives ikke, at der findes to udgaver af Ives' *The Unanswered Question*. EC benytter den anden version (fra første halvdel af 1930'erne), selvom man af partiturangivelsen (1908, s. 120) skulle tro, det drejede sig om første version (komponeret 1906). Forskellen er bl.a., at trompetens „spørgsmål“ i første version slutter på et Bb4 i stedet for et C5. Ives' programnote (s.51) er også først skrevet til anden version.

Jeg vil fremover lade dele af *The Musical Timespace* indgå som obligatorisk læsning i faget musikpsykologi for musikerapituderende på Aalborg Universitet. Erik Christensens bog er rig, relevant, nytænkende, velskrevet, velredigeret, teoretisk up to date og derfor oplagt pensumstof. Og større ros kan man vel egentlig ikke give en bog?

Lars Ole Bonde

Leif Jonsson, Ann-Marie Nilsson og Greger Andersson (red.): *Musiken i Sverige, I. Från forntid till stormaktstidens slutt [1720]. Bokförlaget T. Fischer & Co., Stockholm 1994. 429 s. Ill. Noder. ISBN 91-7054-700-9. S.kr. ca. 500,-.*

De godt 400 sider i 1. bind af denne svenske musikhistorie er opdelt i to hoveddele, 1: *Forntid og Medeltid* og 2: *Vasatid og Stormaktstid*. Første del har tre hovedkapitler om henholdsvis *Uptakter, Medeltidens kyrkosång* og *Sång och spel utanför kyrkan*. Anden del omfatter *Allmän översikt, Vasahovens musik, Kyrkans musik, Skola och universitet, Stormaktstidens hovmusik* samt *Stad och landsbygd*.

Ikke bare kapitlerne, men i mange tilfælde også de enkelte underafsnit har selvstændig forfatterangivelse. Når teksten alligevel fremtræder med et betydeligt enhedspræg, skyldes det en stærk redaktionel styring i såvel oplæg som krav til den enkelte forfatter, hvortil kommer en effektiv efterbearbejdning af forfatterens tekster. Man har på denne måde opnået, at alle de bedste specialister (mere end 40 til hele værket) har bidraget med deres viden og derigennem sikret, at den nyeste forskning ligger til grund for fremstillingen – men uden at det er gået ud over den redaktionelle linie i stort og småt.

Hovedforfatterne til bind I er Greger Andersson og Ann-Marie Nilsson. Derudover har Cajsa S. Lund (*Forntiden*), Eva Helenius Öberg (*Kyrkans bild av den profana musiken*), Erik Kjellberg (*Vasadynastiens renässanskultur; Musiken i tyska församlingen i Stockholm* og *Stormaktstidens hovmusik*), Fabian Dahlström (*Musiken i hertigdömet Finland*), Harald Göransson (*Kyrkans musik* i kapitlet om Vasatiden) og Jan Olof Rudén (*Skola och universitet*) bidraget.

Hvis man kort skal karakterisere bindet i sin helhed, er musikalsk socialhistorie det, der kommer nærmest. Musikalsk socialhistorie forstået som en positivistisk beskrivelse af musikens rolle og vilkår i samfundet snarere end beskrevet på baggrund af en historisk teori.

Den musikalske stilhistorie spiller ikke nogen rolle i dette første bind – og i den forbindelse rejser der sig en række spørgsmål, som delvis – men også kun delvis – belyses i forordene. Det anføres, at „*Musiken i Sverige* skall kunna bli ett standardverk för såväl envar kulturinteresserad som för alla berörda institutioner“. Enhver forlagsledelse vil af indlysende grunde være tilbøjelig til at postulere en så bred læserskare som overhovedet muligt. Men det er et stort spørgsmål på hvilket niveau den generelt kulturinteresserede – men ikke specielt musikkyndige – vil kunne læse dette bind af *Musiken i Sverige*. For *Medeltidens kyrkosång* gælder det, at et generelt og ikke ganske overfladisk kendskab til den gregorianske kirkesang må siges at være en forudsætning for forståelsen. På side 67 annonceres således en „allmän orientering kring sång och sångböcker i de medeltida katolska gudstjänsterna (liturgin) samt om den flerstämmiga sång som kunnat påträffas på svensk botten.“ Denne gennemgang er imidlertid for overfladisk og for lidt systematisk, til at jeg tror på, at den „uforberejede“ efter læsningen af dette afsnit vil kunne kapere det øvrige med fuldt udbytte. Hvis man derimod på forhånd har de nødvendige forudsætninger og selv er i stand til at relatere fremstillingen til den centrale europæiske musikhistorie, fremtræder middelalderafsnittet som oplysende og meget interessant læsning – med mange detaljer og beskrivelser af forhold specifikke for det svenske.

I forhold til den centrale del af Europa er Sverige – ligesom resten af Norden – temmelig fattig på kilder, især vedrørende flerstemmighedens indførelse og udvikling. Det tjener til forfatterens ros, at de ikke søger at vråde mere ud af de få og spredte kilder, end de kan bære.

Det vægtigste afsnit i middelalderdelen er det om de svenske helgenofficier. Her får vi for første gang en fyldig og dog letlæselig redegørelse for denne i Sverige meget populære, sene forgrening af den gregorianske sang.

I første del af bogen er kirkemusikken naturligtvis det kildemæssigt bedst dækkede. Til to andre store afsnit – om *Forntiden* og *Musik utanför kyrkomurarna* – er kildedækningen derimod forsvindende.