

approach is still impressive, and it is gratifying at last to see a conscientious Schenkerian reductive analysis applied to one of Nielsen's most important symphonies. The Schenkerian approach is nearly *comme il faut* among British and American musical analysts, whereas many continental scholars are rather sceptical of the method. However, if used cautiously, keeping in mind advantages and disadvantages and using it on the composer's terms rather than on the analyst's, valuable new insight may be gained. It would, for instance, be interesting to compare Nielsen's brief statements on the definition and use of modulation (in the periodical *Vort Land* 1909) with Schenker's clear dismissal of the orthodox idea of modulation (i.e., key changes are harmonic elaborations of diatonic harmonies or, in other words, a prolongation). In addition, how is the Schenkerian notion concerning the primacy of the tonic triad understood or employed in the context of Nielsen's music — in this case the fifth symphony?

Since music consists of melody, counterpoint/harmony, and the organisation of time and space, other methods such as pitch-class set theory, semiotics, phrase-rhythm theory, or even Riemann's formal and constructional analysis will, of course, also reveal new aspects of the music. Thus, theoretically, the most profitable approach would be to combine different methods of analysis, as in this way syntheses can be created, revealing the nexus between the basic cornerstones of music. However, the task of including different methods of analysis is overwhelming and outside the scope of an introduction. Fanning's choice, therefore, employing the Schenkerian reductive analysis is appropriate, since it gives a good general overview of the music in terms of harmony and tonality; or, to paraphrase Milton Babbitt (*JAMS* 1952): a Schenkerian analysis shows a musical work as a dynamic entity and not just as areas associated or contrasted by thematic or harmonic similarity or dissimilarity.

Especially the aspects of melody and rhythm seem to be important for Nielsen's music as he indeed emphasises in his *Levende Musik*. The importance of rhythm is particularly evident in the first movement, whereas the melodic structures and motifs are more visible in the second. Pertinent analyses of these aspects would presumably reveal interesting details. Fanning's discussion of the introductory part is revealing, however, and provokes new considerations: there is no clear tonal or even metrical definition; the

music begins in the middle register of the violas (playing *p*) before the bassoons introduce a melodic motif; the movement is marked *Tempo giusto* which has no obvious character and which Nielsen most often connects with the metronome marking, crochet equals c.100. Thus the music begins in 'nonentity' from where it can develop into a great climax in which rhythm, for instance, plays an all-important role. All in all the analytical reductions are very informative and are easily understood as are the small examples of the circle of fifths indicating the various key structures.

Fanning's book, although 'only' an introduction to Nielsen's fifth symphony, must be considered an essential vehicle for a more profound understanding of the composer's work. For both scholars and students interested in Nielsen, the present book will be invaluable for many years to come.

Peter Hauge

John C. Crawford and Dorothy L. Crawford: *Expressionism in Twentieth Century Music*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1993. 331 s., ill., noder, ISBN 0-253-31473-9.

Mange steder kan man læse om musikalsk ekspressionisme: i encyklopædier, musikhistorier og monografier. Der kan også være megen god viden at hente, som f.eks i MGG. Sådanne fremstillinger lider dog gerne under at være generelle og derfor ikke dybtgående, og er de dybtgående, vedrører det personspecifikke aspekter. Den bog, der eksplicit omhandler ekspressionisme i musikken, var for mig et endnu uopfyldt ønske, indtil John og Dorothy Crawfords *Expressionism in Twentieth Century Music* kom mig i hænde.

Begge forfattere har både som forskere og udøvende længe beskæftiget sig med dette og beslægtede emner. F.eks. bidrog John Crawford i 1984 med et essay „Schoenberg's Aesthetic Development to 1911“ i sin oversættelse til engelsk af Jelena Hahl-Kochs udgave af Schönberg/Kandinsky-korrespondencen fra 1980.

Her har vi nu endelig bogen, som går både i bredden og i dybden med emnet, rigt illustreret, fuld af nodeeksempler, med et omhyggeligt udarbejdet noteapparat og udførlige referencer til ekspressionistiske strømninger i andre kunstarter. Copyright angives ganske vist til 1993; men efter hvad jeg erfarer, var bogen ikke tilgængelig

på markedet før 1994 eller 1995. Nu foreligger den imidlertid, og der bør gøres opmærksom på den – bedre sent end aldrig.

I den kronologiske opstilling forrest og bagest er der fortegnet 63 værker komponeret mellem 1908 og 1926 af ti komponister. Af disse behandles seks i hvert sit særskilte kapitel (4.-9.): Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky, Bartók og Ives. I det første kapitel søges emnet, dets art, baggrund og udtryksform blotlagt. Begrebet har været brugt i hvert fald siden 1910 til identifikation af en holdning hos kunstnere, der opfattes og opfattede sig selv som ekspressionister. Hvis det er holdning snarere end stiltræk, der er udgangspunkt for forståelsen af ekspressionismen, så er dette alene et karaktertræk, der adskiller den fra så mange andre -ismer. Ikke at disse ikke også kan være udtryk for holdninger; men de er det sjældent pr. definition. Holdningen udviser spontaneitet i udtrykket, chok, katastrofe, potenseret psykisk energi etc., og det er dens kunstneriske udtryk, som påpeges, udlægges og belyses med eksempler her og i det følgende.

Komponister, der af forfatterne ses som forløbere for ekspressionismen, behandles med henblik herpå i de to følgende kapitler. Det er dels Wagner (herunder Berlioz og Liszt) og Strauss, dels Mahler og Skrjabin, komponister, hvis musik og tildels også ideer var stærkt oppe i tiden, da ekspressionismens komponister var unge, og som derfor påvirkede dem positivt og/eller negativt i deres udvikling, og komponister, for hvem den indre sjæleoplevelse ofte spillede en større rolle end de overleverede former og æstetiske konventioner. Hos dem blev jordbunden gødet for det, der skulle bryde frem i anden halvdel af århundredets første årti.

Den nu følgende omtale af de seks nævnte komponister er koncentreret om den ekspressionistiske del af deres værk. Den falder hovedsagelig i årene 1908-17 og omfatter altså i intet tilfælde hele komponistens produktion. Det er uhyggestemningen før og under den 1. verdenskrig, der her finder sit kunstneriske nedslag. Men ikke blot dette. Det afløres nemlig, at alle seks var mere eller mindre dybt ramt af kriser i det personlige liv, da ekspressionismen brød ud i deres musik. Det gælder endog Ives, som vi ellers troede levede et mere stille liv i USA. Både krigen hinsides Atlanten og faderens død berørte ham dybt. For dem alle gælder den velkendte sentens fra Schönbergs artikel om undervisning i kunst, som citeres: „Følelsen er allerede formen, tanken allerede ordet.“

Den syntese af kunstarterne, som findes antydning i denne sætning, og som er en klar bestræbelse hos ekspressionisterne, er emne for det følgende kapitel. Skrjabins store *Mysterium*, Schönbergs *Die Jakobsleiter* og Ives' *Universe Symphony*, alle ufuldendte, er tydelige eksempler; men også Kandinsky, Adolf Loos og Else Lasker-Schüler fremdrages i denne forbindelse. Det var dog navnlig på teatret, at indre hændelser blev bearbejdet til at repræsentere universelle menneskelige konflikter: Strindberg, Wedekind, Kokoschka, Schönbergs to enaktere, Bergs to operaer og Weberns aldrig opførte *Tot* nævnes sammen med instruktørerne Adolphe Appia, Gordon Craig og Alfred Roller, hvis insceneringer også fraenede produktionen af klassiske værker. Alt dette tillige med en række tidsskrifter, som så dagens lys i de år, fremdrages til belysning af emnet.

I det afsluttende kapitel tegnes billedet af ekspressionismens eftervirkninger i det kaos af strømninger, der fulgte efter den 1. verdenskrig. De eftervises i musik af Hindemith, Weill, Krenek, Carl Ruggles, Shostakovitch m.fl. helt op til Luigi Nono.

Her kom den bog, vi har ventet så længe.

Jan Maegaard

Birger Langkjær: *Filmlyd & filmmusik. Fra klassisk til moderne film* (Teori & æstetik 4). Museum Tusulanums forlag, København 1996 (2. opl. 1997). 192 s., ill., ISBN 87-7289-336-2, kr. 193.

Det en næsten kutyme, at der i bøger om filmmusik i indledningen anføres, at filmmusikken lever en slags 'skyggetilværelse', hvilket vil sige, at den sjældent bemærkes hverken af publikum eller i forskningen. Denne ubemærkedthed er da også Birger Langkjærs udgangspunkt i en ny dansk bog om filmens lydside – rent bortset fra at *Filmlyd & filmmusik* i høj grad handler om hele lydsiden og dermed også inddrager tale og støj/lyde. Dette gør nu ikke bogen mindre interessant i musiksammenhæng, og der er adskillige relevante diskussioner for os musikfolk.

Bogen er inddelt i tre hoveddele, hvoraf første del er en forholdsvis kort gennemgang af udvalgte teorier om film og filmlyd. De to næste dele omhandler lyden i henholdsvis den klassiske film og i den moderne film. Omdrejningspunktet i arbejdet med filmlyd er naturligvis dens forhold til filmens visuelle side og til fil-