

Recensioner

Red. Birgitta Eriksson

Jørgensen, Harald: Musikupplevelsens psykologi. – Oslo : Norsk musikforl., 1988. – 124 s., diagr., tab. – ISBN 82-7093-088-1

Harald Jørgensen, professor i musikpedagogik vid Musikhögskolan i Oslo, har gjort en drygt 100 sidor omfattande framställning på temat *musikupplevelsens psykologi*, grundat på en genomgång av forskning på området.

Han säger själv i förordet att boken är grundad på den forskning han känner till i ämnet och konstaterar att musikpsykologisk forskning ofta är bättre på att formulera problemställningar än att hitta goda svar. Att ställa frågorna och granska metoderna kan dock vara lika intressant som att finna svaren, menar Jørgensen. Framförallt kanske vi inte är lika tvärsäkra i våra uttalanden efter att ha tagit del av de undersökningar som finns.

Jørgensen väljer att begränsa framställningen till det som kanske är av största allmänt intresse – lyssnarens perspektiv. Det är som lyssnare de flesta av oss kommer i kontakt med musik.

Det är framförallt tre processer Jørgensen är intresserad av. Den första rör musikperception i förhållande till musikens ”mening”. Vad kan musik uttrycka och hur och vad kan vi som lyssnare uppfatta?

Han samlar dessa frågor i ett kapitel rubricerat *Uppfattning av musikk*.

I det andra huvudavsnittet, *Reaksjoner på musikk*, tar Jørgensen upp teorier och undersökningar som rör fysiologiska och andra kroppsliga reaktioner i samband med musiklyssning, men också vad vi känner till om intellektuella och känslomässiga reaktioner på musik.

Det tredje stora avsnittet *Innstilling til musikk*, presenterar och diskuterar den forskning som finns kring hur attityder till musik formas.

Begreppet *musikupplevelse* inringas således utifrån tre huvudfrågor:

Vad uppfattar vi när vi hör musik? Hur reagerar vi? Vilka attityder utvecklar vi till musik? Var och en av frågorna har fått sitt eget kapitel.

Utom uppdelningen i dessa tre huvudfrågor systematiserar Jørgensen framställningen genom att ställa respektive fråga i fyra olika perspektiv, musikperspektiv, individuellt perspektiv, lyssnarsituation och samhällsperspektiv:

- Vad är det i själva musiken som har betydelse för upplevelsen?
- Vad betyder individuella faktorer som ålder, kön, kunskap och erfarenhet?
- Hur påverkar själva lyssningssituationen vår upplevelse? Hur kulturbunden är musikupplevelsen?

Dessa tre kapitel tillsammans med en kortare inledning och ett avslutande kapitel om musik som höjdpunktsupplevelse utgör bokens innehåll.

Jørgensen har alltså tagit sig före att på drygt 100 sidor göra en pedagogisk framställning av en enormt omfattande och ofta svårtillgänglig litteratur. Hur har han lyckats med detta?

Uppläggning

Jørgensen lägger upp sina kapitel kring en rad frågor: Vad kan musik uttrycka? Kan vi sätta likhetstecken mellan musik- och ljudperception? Uppfattar vi musik som ett uttryck för känslor? Som spegling av samhällsförhållanden? Är vi olika slags lyssnartyper? Sker det några förändringar i kroppen när vi lyssnar? Kan vi se färger när vi hör musik?

Av bokens ca 50 mellanrubriker är närmare hälften ställda som frågor.

Detta är inte bara ett pedagogiskt grepp utan uttryck för den stora osäkerhet som fortfarande råder på musikpsykologins område.

Att beskriva, förstå och förklara människors musikupplevelse är komplicerat. Jørgensen tar till och med upp som en av sina första diskussionsfrågor: Kan det vara så att musik och musikupplevelser är så speciella fenomen att de undandrar sig språklig och (därmed) vetenskaplig beskrivning och utforskning?

Varje kapitel är disponerat på liknande sätt. Jørgensen inleder med att presentera centrala teorier för en frågeställning. Han väljer sedan ut ett antal representativa (men aldrig ”dåliga”) undersökningar, refererar dem kortfattat, diskuterar metodernas relevans och eventuella svagheter och bedömer på vilket sätt de kan belysa de presenterade teorierna eller antagandena. Insprängt i texten finns dessutom ett helt batteri av frågor och diskussionsuppgifter som öppnar den systematiserade vetenskapliga texten mot läsarens personliga reflektioner och ställningstaganden. Bland frågorna finns ytterligare referenser till forskning och debatt.

”Oppfatting av musik”

Jørgensen närmar sig problemet med det av Ingmar Bengtsson formulerade antagandet ”att musik under alla förhållanden kan betraktas som en form av *kommunikation*, som en form av meningsfulla *meddelanden* baserade på specifikt musikaliska *koder*”

Jørgensen inleder alltså inte med – som man kan tro av kapitlets rubrik – att ringa in perceptionsbegreppet och den musikaliska perceptionsforskningen, utan startar i det musikaliska verkets möjliga mening: Vad kan musik uttrycka? Har musik inneboende mening eller kan den beskriva något utanför sig själv?

Mer än att förklara musikalisk perception undersöker Jørgensen om det i musikpsykologisk forskning finns stöd för de teorier och antaganden

som utvecklats i en filosofisk-estetisk eller antropologisk tradition. Ett nog så intressant ämne.

Han presenterar här fyra olika synsätt, det ”absolutistiska” perspektivet att musik kan uttrycka ljudmönster, och tre ”referentiella” perspektiv, att musik kan uttrycka känslor, att musik kan uttrycka något om eller beskriva speciella situationer, personer etc. och slutligen att musik kan beskriva eller uttrycka något om eller återspegla olika samhällsförhållanden. Dessa fyra synsätt sätter han så mot vad människor verkligen uppfattar i mötet med musiken. Förhållandet mellan musikalisk struktur och den ”strukturella” upplevelsen är huvudfrågan för det första kapitlet.

Uppfattar vi musik som ljudmönster?

Här får Eduard Hanslicks respektive Igor Stravinskys estetiska teorier bilda utgångspunkt för ett resonemang om musik- och ljudperception kan jämföras. Jørgensen förhåller sig kritisk till den forskningstradition som snarare sysslar med ljud än med musik.

”Musikken ligger ikke i lydene, men i oss selv. Det skjer noe med alle inntrykkene vi får etter at øret har mottatt dem”. Den psykofysiske experimentkaraktären i vissa musikalitetstest kan kanske vara av betydelse men det finns stora problem med att använda resultat från psykofysiske experiment för förståelse av musikupplevelsen.

Delarna blir inte adderade utan tolkas i förhållande till helheten de står i. Lika delar får alltså olika mening när helheten de står i är olika. Vi kan alltså aldrig förstå musikupplevelse bara genom att studera våra reaktioner på enskilda ljud, menar Jørgensen.

Hur skapar vi ordning i intrycken? Vi måste söka andra vägar än akustik och psykofysik, nämligen i *perceptionsteori*, som försöker förklara hur vi mottar, väljer ut och bearbetar intryck så att de blir meningsfulla för oss. Själva ordnandet av intrycken är den avgörande perceptionsprocessen och här presenterar Jørgensen vanliga gestaltpsykologiska lagar. Här antyder han och

längre fram utvecklar han också grunddragen för *informationsteori*.

Uppfattar vi musik som uttryck för känslor?

Jørgensen ställer två klassiska musikestetiska teorier mot varandra, Deryck Cookes som den presenteras i *The language of Music* 1959 och Susanne Langers teorier som hon utvecklat dem i *Filosofi i en ny tonart* från 1942 resp *Feeling and Form* från 1953.

Cooke menar att bestämda melodifraser ("basic terms") kan ha bestämda känsloutryck, medan Susanne Langer ser hur form och förlopp i musik kan likna form och förlopp hos känslor ("significant forms") utan att vi kan lägga fast någon entydig betydelse. Vi måste i stället tala om "öppna" eller "ofullbordade" symboler.

Med utgångspunkt i Cooke respektive Langers teorier om att musik kan uttrycka känslor granskar han sedan musikpsykologisk forskning som kan belysa teorier om musik som känslans språk, bl.a. Lage Wedins och Frede V Nielsens arbeten.

Konklusionen för avsnittet är att vi finner nog så stora individuella skillnader och även om Jørgensen (med all rätt) hävdar att det inte finns mycket som tyder på att vi kan finna någon enkel "ordboksfunktion" för känslor uttryckta i musik, så visar en rad spännande undersökningar på klara kopplingar mellan musikaliska element som tempo, ljudstyrka, tonhöjd och beskrivningar av spänning, avspänning, känslomässig karaktär m.m.

Kan musik berätta en historia?

Att vi inte finner entydiga svar gäller i ännu högre grad frågan om vi kan uppfatta att musik (läs tonsättaren) beskriver händelser och ting. Jørgensen ser detta som den mest extrema formen av referentiell musiksyn. Han utgår här från den romantiska epokens föreställningar om programmusikens möjligheter. De undersökningar han refererar till visar oss hur komplicerad frågan är. Undersökningarna tar dessutom främst upp frågan ur ett musikaliskt perspektiv utan hänsyn till person, lyssningssituation etc. Förmodligen har kulturella faktorer här en avgörande betydelse,

menar han. Observera även att Jørgensen skiljer på om vi uppfattar en "avsedd" mening i musiken och de individuella och kollektiva associationer som kan uppstå, något han behandlar i avsnittet om (högre) intellektuella eller kognitiva reaktioner.

Samhället i musiken

När det gäller musik som uttryck för samhällsförhållanden utgår han från Boris Assafjevs intonationsteori och föreställningen att musik liksom talat språk har intonationer som är bestämda av vilken tid och kultur vi lever i. Även Adorno nämns här och det faktum att musik kan uttrycka både spänningar och konflikter. Detta kan sedan tolkas antingen socialt eller psykologiskt som återspeglning av samhällskonflikter respektive känslomässiga konflikter. Liksom i övriga avsnitt låter han teorierna eller antagandena belysas genom musikpsykologiska undersökningar.

Här refererar han klassiska undersökningar som Lomax världsomfattande men omdiskuterade undersökning och John Blackings *How Musical is Man?*, en undersökning från Vedafolket, dvs. antropologiska studier.

Spännvidden i detta tema ligger från musik som uttryck för en hel kultur till enkla samvaromönster.

Varken teorier eller undersökningar kan ge någon bekräftelse på om vi verkligen uppfattar musik som uttryck för samhällsförhållanden, avslutar Jørgensen detta avsnitt.

Olika perspektiv

Undersökningarna Jørgensen refererar till är koncentrerade kring vad det är i musiken som har betydelse för upplevelsen. Vad är det i musikens formförlopp som ger det mening för oss? Hur påverkar förändringar i tempo våra känslor?

Jørgensen vill utom detta vanliga musikperspektiv också se till det individuellt bestämda. Vad är det hos lyssnaren själv som påverkar musikupplevelsen? Lyssningen sker inte heller i ett tomrum. Normer och förväntningar spelar in i situationen och vi är också

samhällsvarelser. Vi måste också söka förklaringar i ett samhälleligt perspektiv.

Även med personliga faktorer i fokus är resultaten motstridiga, t.ex. när det gäller könsskillnader. Sopchak konstaterar t.ex. (cit. efter Jørgensen, s. 25, min övers):

”När man jämför resultaten för männen med resultaten för kvinnorna, kan man iakta en anmärkningsvärd likhet i reaktionerna. Detta är knappast vad man hade förväntat, då människor vanligtvis tror att kvinnor reagerar mer helt och fullt på musik, och att de generellt är mer emotionella.”

Wildgrube kom däremot fram till att kvinnor i sina beskrivningar av musikaliska uttryck använder känslouttryck med större intensitet än män, något han förklarar med skillnader i könsrollsmönster.

När det gäller exempelvis ålder så vet vi att det är skillnad men inte mycket om vad vi uppfattar och hur detta kan förklaras.

Den viktigaste lärdomen man kan dra av forskningen, menar Jørgensen, är att det inom en och samma kultur finns en mängd gemensamma referensramar för vår uppfattning, men att vi samtidigt uppvisar stora individuella skillnader. Det finns heller inte ett enda sätt att lyssna på liksom olika slags musik kanske kräver olika slags lyssning.

”Längtan” hos musikpsykologerna att placera oss i ”fack”, bidrar dock till att man exempelvis försökt finna olika slags lyssnartyper. Jørgensen avslutar kapitlet med att redovisa några försök till typologiseringar.

Reaktioner på musik

I kapitel 3, den andra huvuddelen, har Jørgensen samlat frågor, teorier och undersökningar på temat reaktioner på musik – kroppsliga, intellektuella och känslomässiga.

Att vi reagerar fysiologiskt har länge varit både omtalat och accepterat, inleder Jørgensen. Han refererar här till en rad undersökningar som mätt exempelvis förändringar i puls, andning, svettning, EEG.

Han tar också upp problemet med själva experimentsituationen (t.ex. alla sladdar som gör att man måste sitta blickstilla!), musikurvalet, att de fysiologiska reaktionerna finns bara så länge experimentet varar. Dessutom gäller här som vid så många andra undersökningar – att vi människor reagerar så individuellt att det är svårt att dra några generella slutsatser.

Forskningen är högst bristfällig med många motsägande resultat

Lika svårt är det att dra några entydiga slutsatser om hur muskler påverkas – här har man mätt allt från pupillförändringar till knäreflexer.

Vi rör oss till musik, men varför reagerar vi med rörelse?

Förklaringar har man sökt i olika rytmteorier och Jørgensen hänvisar till de tre vanligaste: *Instinktsteori*, dvs. en teori om en ärvd förmåga till rytmuppfattning och rytmisk rörelse (t.ex. Seashore), en *fysiologisk rytmteori*, där olika kroppsfunctioner (hjärtslag, andning) ses som viktig grund (t.ex. Jacques-Dalcroce) samt en *rörelseteori*, som tar hänsyn till den viljemässiga kontrollen och inlärningens betydelse för rytmisk förmåga.

Av de tre rytmteorier han presenterar (man hänvisar oftast till rytmteorier när det gäller frågan om varför vi reagerar med rörelse), avfärdar Jørgensen den första och ser den andra som ett antagande som vi ännu inte har belegg för. Musik innebär dessutom så mycket mer än rytm, menar Jørgensen.

Intellektuella reaktioner

Intellektuella processer av flera slag hör till alla typer av musikupplevelse. Särskilt perceptionsprocessen och detta att komma ihåg musikintryck. Båda hör till det man inom psykologin kallar kognitiva processer. En tredje process är tänkandet.

Frågan om intellektuella reaktioner har fått litet utrymme. Här tar Jørgensen bl.a. upp det välkända fenomenet synestesi, dvs. hur retningar i ett sinnesorgan kan leda till reaktioner i ett annat, t.ex.

”färghörande”, ett perceptuellt fenomen. Han tar även upp hur man kan undersöka ”tänkta” reaktioner i t.ex. färg och form. Det finns en stor enighet mellan människor när det gäller att knyta visuella former till upplevelser av musikaliska strukturer. Förmågan ökar med ålder och tyder kanske på inläring, menar Jørgensen. Här skulle det vara intressant att ta vara på den nyare spädbarnsforskning som diskuterar människans medfödda förmåga till amodal perception. Vi kategoriserar efter begrepp som form, intensitet, tid, rörelse, antal och för över information som erhållits genom ett sinne, t.ex. det taktila, till ett annat, som synen, utan att ha tidigare erfarenhet.

Det är intressant också i förhållande till Susanne Langers teorier, som Jørgensen återkommer till under detta avsnitt.

”Ett konstverk... formulerar våra begrepp om känslor och våra begrepp om den visuella, faktiska och hörbara verkligheten. Det ger oss former för föreställningar och former för känslor, dvs. det klagör och ordnar vårt fantasiliv (”intuition”). Därför har det så uppenbarande kraft och ger känsla av djup intellektuell tillfredsställelse, även om det inte utlöser något medvetet intellektuellt arbete (tänkande).” (cit. efter Jørgensen, s. 43)

Langer menar alltså att den viktigaste intellektuella reaktionen inte är den medvetna analysen och systematiseringen av musikens förlopp utan de mer omedvetna kunskaperna musiken ger om känslolivet.

Känsloreaktioner

Frågan om känslomässiga reaktioner har fått mest utrymme. Jørgensen påpekar det faktum att det också är så i många handböcker – medan undersökningarna egentligen inte är så många. De undersökningar som sägs undersöka känslomässiga reaktioner handlar mer om våra beskrivningar av vad musiken uttrycker, inte vad vi själva känner. Det är en avsevärd skillnad att kunna avläsa vad ett musikstycke ”betyder” och att själv känna detsamma. Att känna igen en känsla i musik är en intellektuell process och behöver inte betyda att

man själv är känslomässigt berörd. Det är ett dilemma vid undersökningsmetoden. Hur ska vi mäta känslor? Jørgensen refererar här bl.a. Swanwick som försökt komma åt problemet genom att låta försökspersonerna samtidigt bedöma vad man menar att musiken uttrycker och vad man själv upplever. ”När musiken var förhållandevis förutsägbar, upplevde lyssnarna sig själva som lugnare och mer flexibla än musiken, medan de när musiken var svår att förutsäga, uppfattade sig själva som mer upprörda än musiken”

Kan musik förändra våra känslor? och Varför reagerar vi känslomässigt på musik? är två ytterligare frågor för kapitlet.

Varför reagerar vi känslomässigt på musik?

Här behandlar Jørgensen teorier om isomorfism, både som de belysts av en filosof som Susanne Langer och från hjärnforskningens sida. *Isomorfism* innebär:

”att det finns likhet mellan det vi upplever och de tillhörande hjärnprocesserna. Upplever vi t.ex. att musiken är i rörelse finns det en tillhörande process i hjärnan av impulser i rörelse. Vi får sedan tänka oss att det till våra känslors form och förlopp finns hjärnprocesser som har motsvarande form och förlopp. När nu musiken i sin form och sitt förlopp utlöser hjärnprocesser som är mycket lika de som utlöses av andra händelser och intryck som ger känsloupplevelser, kommer musiken att utlösa känsloupplevelser som i alla fall liknar våra ’vanliga’ känslor. Genom att musik och känsloupplevelser är isomorfa, lika, till sin form och sitt förlopp, har de alltså i stort sett samma hjärnprocesser som grund. Och musik ger därmed känsloupplevelser.” (cit. efter Jørgensen, s. 59)

En liknande teori tas också upp i samband med musikterapi. Man antar att där musikens form och förlopp motsvarar form och förlopp hos de känslor personerna har i ögonblicket, kan man gradvis förändra personens känslor genom att förändra musikens form och förlopp. Man ser alltså på musiken som en slags magnet: Så snart man fått kontakt, kan man dra med sig personen i önskad

känsloriktning. Man skall dock vara försiktig i sina slutsatser, säger Jørgensen.

Jørgensen avslutar kapitlet med att ta upp musikens funktion och därmed psykoanalytisk teori.

Instilling til musikk

Kapitlet är disponerat som de två tidigare kapitlen och behandlar musikpreferenser, musiksmak och attityder till musik. Jørgensen tar först upp mer generella attityder till musik. Därefter granskar han eventuella samband mellan attityder i förhållande till de fyra valda perspektiven:

Kan vi förklara likheter och skillnader i attityder inommusikaliskt? Hur avgörande är personliga faktorer? Hur mycket bestäms av normer och förväntningar i själva undersökningssituationen? I vilken grad är attityderna kulturellt och samhälleligt betingade? Vad betyder familj, skola, jämnåriga, massmedias inflytande?

Här ställs rubrikerna inte längre som frågor, något som pekar mot att forskningen är mer entydig i sina resultat. Överhuvudtaget är det lättare att mäta, förstå och förklara attityder till musik än den sammansatta och komplicerade musikupplevelsen. Även här får vi ta del av en mängd olika undersökningar. Jag uppskattar det till åtminstone ett 40-tal bara på attitydtemat! Han rör sig här från Nylövs stora musikvaneundersökning till enkla test, från utvecklingspsykologisk teori till teorier om socialisation, dvs. en oerhörd spännvidd.

Höjdpunktsupplevelser

I ett mycket kort avslutande avsnitt behandlar Jørgensen den extraordinära eller extatiska musikupplevelsen, där vi kan tala om ett förändrat medvetandetillstånd. Utom hänvisningen till Abraham Maslows psykologiska forskning om ”höjdpunktsupplevelsens” betydelse för människans självrealisering, refererar Jørgensen till Panzarellas undersökning från 1980. Jørgensen är tydligen inte bekant med den svenska forskning som då påbörjats under Alf Gabrielssons ledning och som nu presenterats i några uppsatser vid

Psykologiska institutionen vid Uppsala universitet. Överhuvudtaget är det intressant att fler forskare lämnat ”experimentsituationen” för människors upplevelser i naturliga situationer.

I detta sista avsnitt på bara sex sidor består hälften av frågor som läsaren kan ställa mot sin egen erfarenhet. Mot de ”torra” undersökningar, där frågor måste formuleras i förhållande till vad som är möjligt att svara på, ställer Jørgensen nya djärva problemformuleringar och skönlitterära beskrivningar. Liksom han inleder med ett skönlitterärt citat – från Hermann Hesses Stäppvargen – väljer han att avsluta med ett citat och uppmaningen till oss läsare att vara uppmärksamma på det ”sköna” som komplement till vetenskapliga framställningar.

I många sammanhang kan en skönlitterär beskrivning av en musikupplevelse vara lika ’sann’ som en vetenskaplig. (s. 112)

Slutord

Sammantaget sträcker sig boken långt utöver traditionell musikpsykologisk forskning. Utom referenserna till musikpsykologiska undersökningar finns referenser till både filosofisk-estetisk, antropologisk, sociologisk, pedagogisk, utvecklingspsykologisk och psykoanalytisk litteratur, sammanlagt uppemot 300 titlar (varav 2 egna).

Enkelheten i språket, den pedagogiska framställningen, det rika materialet, den kritiska vetenskapliga granskningen... Det finns mycket som bidrar till att denna ”lilla” bok är oerhört intressant för både musikpedagoger, musikerapeuter, musikförmedlare, musikutövare – och inte minst för studerande. Harald Jørgensen är professor i musikpedagogik vid Musikhøgskolan i Oslo. Jag föreställer mig att hans text vuxit fram i mötet med ett stort antal studerande. Detta är en lärobok.

Mona Hallin

Landon, H. C. Robbins: Mozart's Last Year. – New York : Schirmer, 1988. – 240 p. : ill., facs. – ISBN 0-02-872592-1 ; *Landon, H. C. Robbins (ed.): The Mozart Compendium.* – London : Thames and Hudson, 1990, reprinted with corrections 1991. – 452 p. : ill, facs. – ISBN 0-500-01481-7 ; *Landon, H. C. Robbins: Mozart and Vienna, including selections from Johann Pezzl's "Sketch of Vienna" 1786–90.* – 208 p.: ill. – ISBN 0-500-0106-6

Among the plethora of scholarly works published in anticipation of and during the recently concluded bicentennial of Mozart's death, one can find virtually something on virtually any aspect of his life or works. Whether or not one regards this deluge as a form of musicological overkill, it cannot be denied that the resultant research has substantially increased our knowledge of this pivotal historical figure by providing an opportunity for scholars to microscopically explore aspects of the life and works of Mozart. Given the enormous amount of prior published research, this task seems daunting, but the fact remains that the facts surrounding his life and music still evoke controversy, not to mention the remnants of an aura of mystery – for example, the refusal of the mystique surrounding his death and the unfinished *Requiem* to be supplanted by more reasonable and truthful evidence – and the reliance on anecdotal evidence that has been passed down for many generations of scholars. Given the impending conclusion of the monumental *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* and the increased reliance upon contemporary performance practices in the recreation of his music, however, this scrutiny is to be welcomed, even at the risk of overexposing Mozart's talents to the world.

It is in this light that the three books by noted eighteenth century scholar H. C. Robbins Landon are to be seen. Landon, whose occupation with both Mozart and Haydn has produced seminal research – one only needs mention his work on Haydn's symphonies, his gigantic five-volume compendium chronicling Haydn's life and works, and his discovery of new evidence surrounding Mozart's involvement in freemasonry – has once again provided three remarkable works that encompass totally different aspects of Mozart

scholarship and at the same time are written in an accessible and entertaining style. Each focuses upon a different, yet contiguous aspect of Mozart's creativity and environment: *Mozart and Vienna* is done from a more sociological standpoint, although it incorporates a chronological outline beginning with Mozart's first visit to Vienna as a young child of ten and concluding with a brief excursus on the last ten years of his life in that city; *The Mozart Compendium* is geared towards a more general audience in that it is a reader's guide that presents essays on different aspects of Mozartiana by leading scholars in the field, including a dramatis personæ of contemporaries and acquaintances, written and iconographical portraits of the composer, an overview of the sources, excursions into ancillary fields of performance practice, the reception of Mozart's music, and his relationship with the theatre, an overview of the available scholarship, a personal analysis of Mozart's opinions and views on life, and – most importantly – a brief summary of all of the compositions; *1791 Mozart's Last Year* (which has been published in a Swedish translation by Birgitta Dalgren: H. C. Robbins Landon, *1791 Mozarts sista år*. Stockholm: Natur och Kultur, 1990) probes the myths and anecdotes surrounding Mozart's activities during 1791 to discover which of these are fantastical and which bear the burden of the truth. All of these works make fascinating reading and contain so much information that they can easily serve as major reference works for both further in-depth research and the general reader who simply wishes to satisfy his quest for knowledge.

The first of these tomes to be written, *1791 Mozart's Last Year*, begins in the fall of 1790 when Mozart undertook a trip to Frankfurt in an attempt

to become involved with Leopold II's coronation as Holy Roman Emperor. It ends, not with Mozart's death and burial, but with the aftermath, the creation of the myths and theories that developed in the years that followed. There is a "vindication" of Mozart's wife Constanza, although it seems more like a postscript than part and parcel of the chronology of the period. The paperback and Swedish translations are updated version of the original hardback edition published in 1988 by Thames and Hudson. As the author notes in a brief comment on the publication data page, certain revisions were undertaken following the publication of Anton Neumayr's *Musik und Medizin*, which treats Mozart's medical symptoms of his final illness in depth, and emendations suggested by several scholars. Thus a chronology of accuracy has already been established within the publication history of this work; for those who have the hardback original version, the issue of revision means the additional purchase of the softcover to insure the *Fassung letzter Hand*.

For readers expecting an exhaustive daily chronicle of Mozart's life during his last year, this work will seem somewhat disappointing, for Landon only uses the final years as a framework within which he discusses a number of musicological issues that have, and perhaps will remain, controversial. Of particular interest is his discussion of the possibility that Mozart was angling to be the successor of Leopold Hoffmann, the Kapellmeister at St. Stephans. Although his application for the position has been mentioned often in the biographical corpus, Landon's documentation, particularly of the Magistrates' favorable decision on 28 April 1791, shows that this was hardly a frivolous and vain attempt on Mozart's part. Indeed, the fact that Salieri seems to have conducted several of Mozart's Masses during the coronation of Leopold II as King of Bohemia, a fact rarely discussed, makes a convincing case for Mozart's involvement with sacred music at the end of his life above and beyond the simple, folklike

Ave verum corpus. The trip to Prague, far from being a failure as reported by biographers from Niemetschek to Einstein, appears to have had some success for Mozart; Landon rightly points out that the entire event was filled with pageantry and opportunity, especially since the Emperor was not favorably disposed towards Salieri and the other court composers of his late brother. Mozart concertized extensively, the aforementioned sacred music appeared in virtually every church service during the time, and his opera *Don Giovanni* was revived by Guardasoni. Even the work written for the occasion, *La Clemenza di Tito*, had a mixed success and was not the disaster that history has made it out to be. (Landon rightly points out that there is no contemporaneous evidence of the Empresses derogatory remark about the work: "una porcheria tedesca.") When Landon approaches the final few months of Mozart's life, however, the book takes on the appearance of a mystery novel. The composition and premiere of *Die Zauberflöte* is examined, presenting a plausible order of events and debunking the notion that someone other than Schikaneder actually wrote the text. And Landon takes particular care to examine and define all of the information surrounding Mozart's death. Zinzendorf's diary entry for the day of Mozart's burial showing that the violent storm postulated by the early literature was mythological – only a light drizzle occurred that day – has often been noted in works like Braunbehrens and Knepler, but Landon's use of this weather vane to outline the entire month or so preceding his death brings a new insight into the causes, especially when this is correlated with Mozart's own medical history. It would seem from the symptoms – rapid decline following extreme changes in weather, a constitution weakened by several debilitating illnesses, and a chronic kidney condition (Schönlein-Henoch Syndrome) – that Mozart was not unusual in an age where antibiotics and treatments for the various diseases and their side-effects were not available. One should, I suppose,

wonder that the composer lasted as long as he did, not invent a mythology to account for what we might consider an early death.

The problems with Landon's fascinating and informational work are minor. Most of these have to do with the presentation order of the information, rather than the fact themselves. For instance, the chapter on the coronation festivities in Frankfurt spends much time on peripheral earlier information such as Mozart's notorious need for ready cash and his pitiful letters to Puchberg. The subsequent chapter on Mozart's Vienna, while an interesting sociological context, seems to detract from the flow of Landon's narrative. The list, for example, of Mozart's clothing might well have been left to a chapter describing his personal effects (which is given short shrift at the expense of a rather long and somewhat unconvincing defense of Constanze). If there is any connection between what Mozart owned (and presumably wore) and life in Vienna, it is certainly missing in Landon's narrative. While we may all agree that Constanze was not the fibberdy-gibbet or cold, calculating woman history has heretofore portrayed her, to end the book with a defense of her character instead of some sort of summary or forward-looking conclusion seems tangential. The material presented could easily have been dealt with in the context of the preceding chapters, rather than being discussed at length as a sort of afterthought. Surely, contextual historiography is more important than non sequitur justification.

The Mozart Compendium is a massive reference work that must be an absolute necessity in any library. It presents not only a brief description of all of Mozart's works, it also gives lexicographical data on people associated with Mozart, discussions of current events of the time within which Mozart and his works must be seen, the iconographical evidence, and lengthy discussions of biographical and musical facets of his life. It is truly an exhaustive work which can be used both as the

point of departure of scholarly study and for quick reference.

As the preface states, "the aim of this book is to provide a compendium of information on every significant aspect of Mozart and his music." The fact that insignificant aspects are included makes it all the more valuable, as does the inclusion of the most recent research by the leading scholars who have contributed to it. It is divided into two main parts, the first of which is mainly biographical in nature, while the second focuses on his music. The pivotal chapter (No. 8 Sources for Mozart's Life and Works" by Cliff Eisen of New York University) links the two parts in a discussion of the source critical evidence. This reader finds the first part arranged somewhat haphazardly, although there is a certain logic to presenting sections on the historical background of the century (Otto Biba) and the stylistic and biographical origins of Mozarts music (a series of short essays divided chronologically by David Wyn Jones, Julian Rushton, Malcolm Boyd, David Humphreys, et al) in order. While the presentation of brief biographies of the principle people with whom Mozart came into contact, Malcolm Boyd's "Who's Who," is an absolute necessity in this sort of volume – all too often biographical facts about these are either summarized in a succinct and frustratingly limited fashion (recognizing that to do so otherwise would break the flow of the narrative) or omitted altogether. By having the small biographical lexicon, one gains a contextual sense of these people. But to place it inbetween a genealogical stomata and a generalized historical discussion of the society within which he lived is to create the sense of topical disparity. I, for one, would rather have seen this placed either at the very beginning or the end since it is primarily referential. I also object to the sub-section entitled "Musical Life in Europe," since it is far from pan-European in its scope. Of course, the object of the six essays is to correlate the music environment in those places Mozart visited on his grand tours – in

and of itself this is a necessary part of the overall picture of Mozart's creative world – but can one truly say that Mozart's style is based solely upon those areas and not on some of the more peripheral ones. One only need mention the fandango from *Le nozze di Figaro* (and the excerpt from Martin's *Una cosa rara* in *Don Giovanni*) to substantiate a certain Spanish flavor, even if some of it is by way of Gluck. And the discussion in Section 6 on Mozart as an individual might better be served by having Section 2, the Mozart-Weber family tree, appended to it, rather than sitting alone at the beginning of the work.

Where the *Compendium* is at its most useful is in the second part, which is devoted to a thorough catalogue and brief discussion of his music. I far prefer the brief introductions and short factual systematic outlines given in the *Compendium* to the sometimes opinionated and densely-written individual explanations published in Neal Zaslaw and William Cowdery's *The Compleat Mozart*. While Classical radio announcers might wish for some more anecdotal information, the citations of each work are straight-forward and often limited to data such as place and date of composition, instrumentation, tempi, and editions (both the *Alte Ausgabe* and the *NMA*). At the conclusion of this is a brief summary by Robin Stowell of the performance practices of the time which, without belaboring the sometimes controversial point, gives a balanced view of some of the issues of the so-called "authentic instrument" recreations with respect to Mozart. The work concludes with a well-chosen selection of the massive Mozart bibliography that interest and scholarship on this composer has generated over the past two centuries.

The third book of this trio, *Mozart and Vienna*, presents a different sort of approach than either of the other two, or Landon's *Mozart: The Golden Years 1781–1791* for that matter. Indeed, much of the information can be seen as a duplicate of the last work, which encompasses roughly the period

that Mozart spent in Vienna. Since this book, like *1791 Mozart's Last Year*, is a thorough biographical chronicle, why would the author wish to write something that could be seen as covering the same territory? This question is immediately answered by the two divisions into which Landon separates the work; the first covering each of the four "journeys" that Mozart took to the capital of the Holy Roman Empire, and the second devoted to a translation of the bulk of Johann Pezzl's *Sketch of Vienna* published 1786–90.

This division, focusing upon the central city in the composer's life, might seem logical to many. All too often scholars take a purely chronological view that ignores the fascinating influences a city like Vienna might have had upon someone like Mozart, especially considering that he spent a considerable portion of his life there. And *Mozart and Vienna* begins rather well by brief discussions in Landon's rather thorough style of the first three visits (1762, 1767–68, and 1773). One might have wished for some sort of conclusive statement in his discussions of the last two visits – Landon unequivocally characterizes the first as a "brilliant success" but does not attempt some sort of summary of his reception on the other two – but the factual information is well-documented. These, however, take up less than a quarter of the entire work. The remainder is devoted to Pezzl's sometimes long-winded but nonetheless fascinating contemporaneous description of life in Vienna during the "Golden Years."

Landon's translation of Pezzl's meandering excursion through Josephian Vienna is quite good and fairly accurate. What is frustrating for the reader, however, are the implied lacunæ which appear in no less than three ways: ellipses, parenthetical summaries enclosed in brackets, and omissions of entire sections, usually noted with some brief comment. Perhaps the author feels that this information is of little concern to scholars, but since he is the one promoting Pezzl, it is unfortunate that the work cannot be included in

toto. For example, sections 15–18 describe the people who inhabited the city, giving a flavor of the sorts with whom Mozart came into contact on a daily basis. Yet he omits sections 63–64 on religion and devotions with the explanation that these are basically repetitions of other sections not specified. It's not that one disbelieves this explanation, but one might be interested in the comparison. Other descriptions, like that of Das Schänzl, the Customs House, with which Mozart must have had some dealings, are omitted entirely. This is frustrating for the reader, and these sins of omission make it likely that, should there be sufficient interest in an English version of Pezzl's work, it will have to be done over again.

Perhaps the weakest link in the entire volume is the brief chapter entitled "Mozart and the Sturm und Drang School." Why Landon chose to interpolate this is unfathomable, especially since he seems to have glossed over the entire reason for this abrupt stylistic change. Moreover, characterizing a stylistic development as a "School" seems to beg the question and does little to solve an already controversial issue. Indeed, he is almost conservative in his approach, limiting his discussion to Viennese composers (Joseph Haydn, Johann Vanhal, et al), while making the obligatory obeisance to the literary figures, most of whom were North German or English. His often-used expression "the Austrian musical crisis" reappears as does the eternal emphasis upon what can be called the minor-key syndrome. What he does not realize is that, from England to Russia, from Scandinavia to Italy, a new form of the fine arts emphasizing both drama and freedom of expression (to use a modern euphemism) developed spontaneously. While certain seminal literary works, like Goethe's *Werther* – Klinger's *Sturm und Drang* or *Wirrwarr* can hardly be said to be anything but a typical *Empfindsamkeit* drama à la Lessing, despite the lending of its name to the movement in Germany – are often raised as the beginning of the style, the truth is that they were

relatively late on the scene, even if they became the standard-bearers. Landon rightly points out that much of this style appeared in the 1760s with works like Macpherson and Gluck, but by dwelling upon the minor key aspect of the style, he ignores that this entire movement had but one function, to infuse passionate drama and private egocentric creative expression into the fine arts. In music, the use of minor keys was but one symptom of the style, not its *raison d'être*. And to say "this transformation applied largely to instrumental music of the Italian and Austrian...schools, but not to the north German school or opera" is patently ridiculous. It simply ignores the attempts by people such as Joseph Martin Kraus, Johann Friedrich Reichardt, Johann Christian Bach, et al, to endow the musical styles of the period with a sense of emotional drama. Particularly disturbing is the fact that he finds no influence of Bach's Symphony in G minor Op. 6 No. 6 on Mozart.

In conclusion, Landon has provided the Mozart literature with three fine volumes. The first, concentrating upon the final year of Mozart's life, gives an in-depth, logical look at a period that is often subjected to controversy and mythology. The second, *The Mozart Compendium*, is indispensable in terms of its comprehensivity. As a ready reference, it should serve the cause of general readership and scholarship as a seminal volume of Mozartiana. The third, despite its shortcomings and the author's preference that it might rather have been published as Pezzl's work, nonetheless contains some interesting sociological commentary that places Mozart's life in Vienna in perspective. All three are to be highly recommended.

Bertil van Boer