

Recensioner

Red. Ingrid De Geer

Zenebe Bekele, Music in the Horn. A Preliminary Analytical Approach to the Study of Ethiopian Music. Stockholm: Författares Bokmaskin, 1987. 119 s., ill., notex. ISBN 91-7328-600-1.

In many fields of research Ethiopia still remains untouched and mysterious, and scholarly enigmas abound. Although geographically situated in an area which ought to invite intensive scientific study involving archeological, historical, linguistic and cultural aspects, information available about the country is neither sufficient, nor up-to-date. This is particularly true in cultural and sociological publications, although a recently renewed interest has emerged, esp. within the study of linguistics. A few publications dealing with musicology and music-anthropology aspects have also been published. Most of them, however, are confusing, ambiguous, and uneven. Unfortunately, the publication reviewed here does little to improve the situation.

In the introductory chapter the author states his three different aims. First, he regards his publication as an examination of of "the Mode, Form and Style of Ethiopian music", and as such should be a handbook "to meet the need of a preliminary analytical approach to the study of Ethiopian music" (pp. 22–23). Second, his contribution ought to lead to "more thorough musical analyses and investigations into the connections between the various ethno-musical traditions . . ." (p. 23). Finally, the author "attempts to provide a *coherent* (my italics) account of the musical traditions of the various ethnic groups in Ethiopia" (p. 23), an undertaking which in itself is enormous when one considers that Ethiopia consists of appr. 150 different ethnic groups with most disparate historical and cultural backgrounds.

Apart from stating his aims in the introduction the chapter contains a somewhat incoherent account of disparate archeological, historical, cultural and religious data, intermingled with legendary fragments, almost all of which are directly drawn from a few sources. When references are used they

usually appear with inadequate or inaccurate information.

The first three chapters of the publication deal with "the study of mode, form and style" with attempts to approach these topics from poetic, secular or religious perspectives. Unfortunately, this method of approach only leads to confusion. In addition, the author makes use of a number of terms which are left unexplained. Conclusions of highly debatable character are given which are either a) not given sufficient scholarly examination; or b) not sufficiently based on source material of previous findings, or from his own scholarly research. Finally, the author makes use of personally invented abbreviations in a number of musical formulae which are incomprehensible until the reader arrives at pp. 67–68, where an explanatory diagramme is given. However, this lacks sufficient explanation to provide much assistance to the reader. Moreover, the illustrations given are of debatable character and difficult to understand.

In chapter 4, the author attempts to describe a few Ethiopian instruments, but even here the information is somewhat confusing and incoherent. An incomplete classification system is used in which membranophones and idiophones are brought together into one unit, resulting in three main headings of instruments: A) Aerophones; B) Chordophones; and C) Idiophones/Membranophones. No reason for such an approach is given. Also, a number of vernacular amharic terms for instruments are listed under the three groups, but only a few of them are explained. Interesting legendary fragments about some of them are also mentioned, but no further analytical treatment of hypotheses are made. Additionally, the spelling of the vernacular names of the instruments does not appear to conform to other scholarly reports published previously, nor are reasons given for such unique spellings.

In the final chapter (5), aspects of assimilation are brought to the fore. But although the author brings out relatively interesting points of acculturation, Western musical dominance etc., conclusive aspects

or personal theories are not arrived at. The musical examples, both of "indigeneous" and contemporary background, appear to have little relation to the content of the text.

In the conclusion, the author presents statements of a socio-political character in which he makes a number of suggestions. Apparently, according to the author's belief, these would place a continued emphasis on tradition and modernization to insure that "a healthy human culture should be defined where the flexibility of the modernization should respect the basic characteristics of tradition" (p. 109).

The scientific publications listed on pp. 110–112 cannot really be regarded as a bibliography, but rather as footnotes to the text. Finally, the glossary is far from complete as numerous vernacular terms used in the text are not listed there.

This review should not end, however, without voicing a few thoughts of concern regarding the wish of many musicians on the African continent to put on paper their experience and evaluation of their own musics. Few ethnomusicologists would argue against the point that studies into specific areas of cultural music are often best undertaken by musicians and musicologists brought up in the very tradition they wish to describe and analyse. Africa certainly needs her own ethnomusicologists, and the last few decades have seen the emergence of a considerable number of many who show a scientific and thorough approach in their presentations. Scholars of such capacities have achieved international recognition and acclaim.

However, the desire of many musicians in several nations of Africa to present their individual views on their own music has resulted in a number of publications which do not maintain acceptable scientific standard. In some instances the researcher assesses and values his own music more subjectively than is acceptable, particularly when musicological training and musico-technical knowledge are deficient. A balanced overview is then not attained. The publication reviewed here is an example of this.

The author of this publication unquestionably has an extensive knowledge and experience on Ethiopian music. This emerges not only from his own ethnic environment, but, perhaps even more, from a contemporary and "modern" point of view where acculturation, syncretism and assimilations play an important role. From this background, socio-musical concepts should be brought to the surface and discussed. The text reveals the author's experience

and background, but he is apparently not able to control his associative powers. Thus, logic and reason are not retained. Instead, hasty statements and a disorganised approach lead to subjective views. If the author, however, had approached his subject with more objectivity, dealing with a few important aspects of Ethiopian music, a more scholarly interpretation could have emerged. It is also necessary to emphasize that, in order to analyze music in its cultural context, the tools of analysis to be used must be thoroughly familiar.

These points are the main and apparent weaknesses of this publication, and one can only hope that the author will make another more studied attempt, where the present musical confusion might be cleared away, thus increasing our awareness and knowledge of Ethiopian music.

Maj 1988

Olof Axelsson

Alf Björnberg, En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959–1983. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, 1987. 298 s., ill., notex. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 14.) ISSN 348–0879. ISBN 91-85974-05-6. Diss.

Med En liten sång som alla andra har Alf Björnberg presenterat en omfattande och detaljrik beskrivning av den svenska uttagningstävlingen till Eurovisionsfestivalen. Undersökningen omfattar samtliga deltagande tävlingsbidrag åren 1959–1983.

Avhandlingen inleds med en mycket utförlig re-
dovisning av de organisatoriska förutsättningarna för, jämte pressens, industrins och publikens relationer till festivalen. I kapitel 2 inleds vad författaren kallar huvuddelen med en redogörelse för den svenska populärmusikscenen under den aktuella tiden. Denna genomgång leder så till ett försök att ringa in den aktuella termen "mainstream". Härmed kan man säga att avhandlingen dyker under den deskriptiva ytan.

Nästa huvudavsnitt består av en presentation av "analysmodellen", dvs. den terminologi och de "parametrar" som skall styra musikanalysen. Analys-schemat är indelat i sju huvudparametrar: form, melodik, rytmik, harmonik, instrumentation, arrangemang och ljudteknik. Stildragen "kodas" sedan i ljuset av dessa kategorier – för att använda författarens terminologi. Analysen utgår ifrån klingande versioner av låtarna såsom dessa presenterats i resp. tävling. I andra hand har förf. använt

sig av noterade orkestersatser och skivinspelningar. I diagram illustreras den relativa förekomstfrekvensen av respektive element, dvs. rent kvantitativa data paras med intuitiv kunskap om materialet.

I nästa avsnitt sker så en genomgång av texternas i traditionell mening innehållsmässiga karaktéristika. Med kapitel 4 inleds en diskussion där resultaten av analysen relateras till den offentliga kritiken av evenemanget, publikintresset och de organisatoriska förutsättningarna. Det är särskilt den svenska pressens "utslättningskritik" som studeras. Slutligen – och härvid når vi en central punkt – försöker författaren placera in analysresultaten i ett samhälligt perspektiv, varvid förändringarna diskuteras dels i tidsperspektiv, dvs. förändringar genom åren, dels som återspeglings av sociala och ideologiska förändringar i samhället. Såväl de s.k. homologi-relationerna lanserade av Birminghamskolan som Seeger-Taggs musem tjänar härvid som metodiska pusselbitar.

Hur har musiken låtit? Hur har den förändrats? Hur har den bedömts? Hur påverkar själva tävlingsformen musikens utformning? Är denna musik att betrakta som en avgränsad genre? Vad säger musiken i detta fall om det samhälle där den produceras? Syftet är således både att undersöka hur musik och text utformats och att förklara denna utformning och dess förändringar. Det sägs explicit att arbetet i första hand är musikanalytiskt. Det som kallas "förklaringsmodeller" tar fasta dels på musikens utformning i relation till tävlingens styr- och urvals-mekanismer, dels i en tolkning av innehållsmässiga förändringar som indikatorer på andra förändringar i vårt samhälle. En hypotes är i detta sammanhang att mainstreammusikens förändringar skulle kunna tolkas i termer av förändringar i det "kulturella och ideologiska klimatet" i stort. Denna sloganartade formulering är hämtat direkt ur avhandlingen.

Författaren väljer att studera samtliga uttagna låtar och gör ingen skillnad mellan totala fiaskon och stora succéer. Fundamentalt för populärkultur är emellertid just att somligt faller på hälleberget och somligt i god jord. Går vi igenom förteckningen finner vi flera, ja rent av många låtar som inte ens spelats in. Hela 25 stycken före 1972 saknar inspelning och det är bekymmersamt att dessa fiaskon får ingå i en analys som skall visa mainstream och ev. publiksmak. Särskilt vanskligt är detta med tanke på att undersökningen uttryckligen sägs vara och fungera kvantitativt. Varför inte slopa alla floppar, då de kanske just är indikatorer på vad som inte är mainstream och studieobjekt i detta fall? Är

dess låtar verkligen "indikatorer" på samma sak vid olika tidpunkter? Ingen hänsyn tas till program-mets roll i det allmänna medvetandet. Jämför man 1965 då Ingvar Wixell sjöng samtliga låtar med 1975 blir skillnaden när det gäller programmets betydelse och därmed publikförankring mycket stor. Indikatorn är ju en konstant medan det den skall indikera i högsta grad är en variabel.

Ett av syftena med avhandlingen är att beskriva och tolka, ja rent av *förklara* förändringar. Nu står emellertid på sidan 201 "Den som sätter sig ned för att se och lyssna till årets Melodifestival vet, mot bakgrund av tidigare års tävlingar, redan innan programmet börjar tämligen säkert vilket slags musik som kommer att presenteras och vilken musik som inte kan förväntas finnas med." Hur är detta egentligen möjligt?

De texttemata som valts ut (s. 163 ff.) är beskrivningar av vad texterna faktiskt handlar om. Man kan dock önska mer av en granskning av vad som samlat uttrycks, inte minst med texten som musikalisk parameter. Klassifikationsgrunden verkar mindre fruktbar. ("Du skänker mening åt mitt liv": Är det "livsfilosofi" eller "kärlek"? Eller båda? Hur göra i en kvantitativ analys?)

Vad är då en förklaring? (eller "förklaringsmodell" som Björnberg kallar det)? För mig innebär detta ungefär att på rationella grunder göra troligt att olika saker hänger ihop. Det finns i detta fall en *hypotes om samband mellan musik och samhälle*, och i en förklaring kräver man besked. Författaren säger emellertid att det handlar om att "presentera ett antal hypoteser beträffande på vilka sätt MF-musiken kan sägas avspegla olika samhälliga förändringar". Men hoppsan! Skall inte hypoteser prövas, särskilt i avsnitt som kallas "förklaringsmodeller"? Även på sidan 224 talas om att "presentera några hypoteser". Det heter också (sid. 223) att kap. 5 är "föga mer än en skiss". Någon prövning görs alltså inte.

När det gäller "homologi-relationer" – ett centralt begrepp i avhandlingen – undras varför man inte kan tala om "likhet" istället? Författaren talar om homologi, likhet, symptom, symbol, indikator, spegling, m. m. Men här finns ju enorma skillnader och komplikationer: En likhet eller homologi är symmetrisk – om a liknar b så liknar b också a. Där emot är symbolen asymmetrisk – om a är symbol för b kan inte b vara symbol för a. Än viktigare är att en symbol inte har likhet eller homologi som tillräckligt eller ens nödvändigt kännetecken: en trafikskylt som visar ett snedstreck liknar ju inte alla

omständigheten att det råder parkeringsförbud. Nu väljs här uttrycket indikator eller symtom och härmed bekämpas en dimma med en tätare dimma. En homologi skulle handla om en likhet, men ett symtom har föga med likhet att skaffa! Vissa prickar på huden kan inte sägas stå i en homolog relation till mässlingen. Det finns ingen likhet. Ett påstående om att ett en viss låt genom sina musikaliska egenskaper återspeglar egenskaper i samhället (här är förresten ordet *spegla*: en homologi kan aldrig vara spegel – om a speglar b så kan inte b spegla a!) är ohögligt svår att bestyrka.

Låt oss se till det uttalande av Shephard som författaren anför för att illustrera homologi-tänkandet. På sidan 214 står: "a harmonic-rhythmic framework more or less common to both functional tonal music and Afro-american musics which derives originally from functional tonality. This framework ... is structurally homologous to ... the symbolic-technological communicational filter of western capitalism". Här måste man fråga apropå tidigare kritiska anmärkningar: vari består den harmoniskt rytmiska ram som är mer eller mindre gemensam för utpekade musiksorter? På vilket sätt kan ett generellt strukturellt drag (om det nu finns) gemensamt för flera repertoarområden ha specifik uttryckskaraktär eller något symbolvärde? En konsekvens av detta uttalande blir att all "functional tonal music" har något slags symbol. Om så, vilket verkar konstigt, hur kan en musikstruktur vara homolog till den företeelse som kallas "symboliskt teknologiskt kommunikativt filter i den industriella kapitalismen". Det är knappast någon överdrift att påstå att utsagan är behäftigad med så många oklarheter att den är omöjlig att ta ställning till. En homologi kan aldrig, i någon intressant mening, *förklara* någonting. Att jag liknar ett foto av mig själv och att fotot följaktligen liknar mig kan inte förklara någonting.

Björnbergs arbete är särskilt förtjänstfullt när det gäller presentationen av musikaliska karakteristika i ett stort låtmateriel. Det är närmast en heroisk insats att sortera denna konstnärligt sett mindre värdefulla musik i stilistiska fällor och belägga hur den soundmässigt uppenbarligen fått allt större ungdomlighet med inslag av rockmusik. Björnberg formulerar en samling hypoteser som kan ligga till grund för framtida undersökningar.

Jan. 1988

Holger Larsen

Volkmar Braunbehrens, Mozart in Wien. München: Piper, 1986. 508 s., ill. ISBN 3-492-02995-7.

Efter Wolfgang Hildesheimers tankeväckande studie (1977; jfr recension i STM 1979:2) föreligger här en ny outsider i Mozartforskningen, även den utan tvekan ett seriöst bidrag till vår kunskap om personligheten Mozart. Upphovsmannen, litteratör med akademisk utbildning i bl. a. musikvetenskap, uppträder ingalunda med pretentionen att skapa en alltigenom ny bild av sin "hjärte"; han befattar sig endast i marginalen med Mozarts musik och koncentrerar sig istället på en kritisk skildring av hans livs- och arbetsmiljö under hans tio år som fri musiker i Wien. Då dessa år nästan helt sammanfaller med kejsar Joseph II:s regeringstid och den senare i sin otåligen och självsvåldiga reformiver i hög grad satte sin prägel på det sociala livet i Österrike ägnar författaren en avsevärd del av sin framställning just åt Joseph II, vilket förefaller väl motiverat. Kejsaren var livligt musikintresserad, grundade ett Nationalsingspiel och ingrep personligen i operaverksamheten; han gynnade f.ö. Mozart, även om han inte kunde ge honom en kapellmästarbefattning vid sitt hov. I Mozarts liv fick han dock betydelse även på andra områden, t. ex. genom sina ingrepp i frimurarväsendets aktiviteter och sin reform av begravningsordningen. Braunbehrens belyser bådaderna; angående den senare söker han påvisa att det ständigt upprepade påståendet om Mozarts fattigbegravning inget annat är än en romantiserande legend, i sista hand bottnande i bristande sakkännedom. Detta är emellertid endast ett exempel på författarens bemödanden att befria Mozarts biografi från diverse traditionella mytbildningar. En sådan är föreställningen om hans ständigt tilltagande fattigdom (som helt konsekvent resulterade i den eländiga begravningen ...). Att Mozart tidvis befunnit sig i ekonomiska kalamiteter är dokumenterat, men just under hans sista år undergick hans situation enligt Braunbehrens' redovisning en markant förbättring, som dock av vissa yttre orsaker inte märks i bouppteckningen. En annan dylik – enligt Braunbehrens ogrundad – mytbildning gäller hustrun Konstanze respektive hennes förment svaga karaktär, för vilken det inte tycks finnas några entydiga belegg. Och så vidare.

Mozart framstår i den här boken som en socialt medveten och framsynt människa, långt från den på senaste tiden lanserade bilden av musikbesatt men i övrigt tanklös gyckelmakare, och Braunbehrens ar-

gumenterar här inte enbart med yttre detaljer såsom hans (enligt honom) fördomsfria val av personligt umgänge utan även och kanske främst med hans insats som operakompositör. Här, såsom för övrigt även i andra sammanhang, finner man vid sidan av kloka synpunkter även åtskilliga forceringar. Braunbehrens hävdar t. ex. att librettot till "Enleveringen", vars "aktuella anledning var den ryske storfursten Pauls besök i Wien i en situation, då den rysk-österrikiska alliansen mot Turkiet knöts allt fastare" ... inte enbart verkar som ett skickligt anammande av ett samtidsrelaterat ämne ... "utan närapå hade karaktären av försök till politisk inblandning, en varning mot det gemensamma angreppet mot Turkiet". Vari skulle då denna "varning" bestå? I att Selim Pascha är över alla begrepp "mänsklig", så turk han är? Men Osmin är ju i gengäld monstros elak! Skulle verket (vars sujet för övrigt inte Mozart själv föreslagit) verkligen innehållit ett dylikt politiskt, dvs. antikrigiskt budskap, så skulle det förmodligen förbjudits. Om "Figaro" säger Braunbehrens att "ett intresse för ämnet och dess politiska implikationer bör ... funnits hos dem [da Ponte och Mozart]", oaktat han är medveten om att da Ponte hade strukit det politiskt "anstötliga" vid sin bearbetning av Beaumarchais' originaltext. Han diskuterar inte heller den klassiske Mozartbiografen Hermann Aberts helt avvikande åsikt att Mozart var totalt ointresserad av politik ("den betydelsefullaste politiska händelse han upplevt, nämligen den franska revolutionen, nämns i hans brev inte med ett enda ord") utan kallar verket rätt och slätt "den mest politiska operan såsom ett distanslöst och aktuellt samtidsdrama, även som bidrag till Joseph II:s inrikespolitik", då denne gick ut på att eliminera adelns privilegier. Att Mozarts intresse för "Figaro"-ämnet (som han faktiskt föreslagit själv) främst grundade sig på dess teaterdramatiska företräden och inneboende förutsättningar för en inträngande gestaltning av levande individer är för honom tydligen sekundärt.

Sammanfattande säger Braunbehrens om Mozarts musikdramatiska insats: "Mozarts operaskapande var alltigenom provocant, då det ifrågasatte oskrivna estetiska, klassmässiga och politiska regler och lagar ... Mozarts operor påtog sig i varje verk en total risk genom att de, stundom endast på ett här undvikande en kollision med censuren, med en osvicklig känsla för det politiska reflekterade den sociala situationen och samtidens syn på denna". Uttryckligen skall detta gälla även för "Così fan tutte" (som "insisterade på känslornas sannskyldiga

ambivalens och för den skull utsatte sig för misstanken att vara amoralisk"). Och "Trollflöjten" tog inte enbart upp frimureriet, "som politiskt redan för länge sedan kommit i skymundan", utan var så beskaffad "att samtiden kunde uppfatta den som en allegori på Franska revolutionen". Så kan man bara säga, när man tvärtemot "en traditionell men diskutabel Mozartbild" är säker på "att Mozart gång på gång befinner sig i omedelbar närhet av det centrala politiska skeendet" och om man trots insikten "att inga deciderade politiska kommentarer från hans sida – helt i kontrast till hans far – är bevarade" vågar påståendet att Mozart bör "ses som en uppmärksam och informerad iakttagare, som är livligt intresserad av politiska händelser". Med sådana formuleringar förefaller han skjuta en bra bit över målet.

Att Braunbehrens så gott som helt förbigår Mozarts instrumentala skapande är fullt begripligt, då det i så hög grad motsätter sig en idémässig analys. Redan detta ger hans framställning en viss slagsida. Värre är dock att han syns betrakta Mozarts musikdramatiska oeuvre med en förutfattad mening, att han där tror sig finna en bestämd idémässig linje, medan en nykter iakttagare här snarast konstaterar en härva av utifrån kommande uppdrag och personliga impulser, ett komplicerat växelspel mellan teaterledare, librettist och tonsättare, ett pendlande mellan det antikverade ("La clemenza di Tito") och det aktuella, en komplicerad relation mellan ett operaämnes budskap och dess rent teatermässiga möjligheter, et cetera.

Allt detta utmanar läsarens kritik, men det gör Braunbehrens' arbete varken ointressant eller värdefullt; det är tvärtom i hög grad läsvärt och tankestimulerande (och därtill utpräglat välskrivet). Man bör dock ha klart för sig att boken trots framställningens yttre saklighet och trots författarens sympatiska intention att desamrera traditionella mytbildningar kan bidra till uppkomsten av en ny myt: den samhällsengagerade Mozart.

April 1988

Hans Eppstein

Dorthe Falcon Møller, Danske Instrumentbyggere 1770–1850. En erhvervshistorisk og biografisk fremstilling. København: G. E. C. Gad, 1983. /6/, 332 s., ill. ISBN 87-12-59420-2.

För inte så länge sedan var instrumentforskning närmast ett föremålsskådande. Med etnocentrisk självklarhet tog man sin utgångspunkt i de instru-

ment man hade omedelbart omkring sig, de moderna orkesterinstrumenten. Efter dessa dömde och bedömde man de historiska instrument man hade att vårda – en anakronistisk måttstock, som också präglade synsättet hur man skulle restaurera och återbygga dessa. Långsamt har man vaknat till insikt om vad detta ohämmade ombyggande och utbytande av originaldelar, resonansbottnar, steg, stämstockar, naglar, halsar m. m., spolierat för en forskning, som ställer andra typer och ständigt nya frågor till musikhistorien. I tillnyktringen efter restaureringsruset följde insikten om att instrumenten inte enbart är klangliga dokument över sin respektive tid, som till varje pris måste bringas att ljuda, utan konstföremål, produkter av skickligt beräknande händer i musikens tjänst, som man skall kopiera, om man i samspel med den uppförande-praktiska forskningen vill avvinna dem deras klangliga och speltekniska hemligheter. Ytterligare en fas i utvecklingen mot en totalförståelse av musikinstrumenten som produkter av sin tid och miljö innebär, att man med hjälp av andra källor, främst arkivhandlingar, söker klarlägga instrumentens tillkomstprocess. Därmed kommer männen bakom verket, instrumentmakarna och deras livsvillkor, i centrum – verkstäder, arbetsfolk, arbetsfördelning, verktyg, materiel och mekanismer för spridning av idéer och nymodigheter, maskiner och konstruktioner. Under 1980-talet har flera sådana arbeten publicerats. Ett av dem är *Danske Instrumentbyggere 1770–1850* av Dorthe Falcon Møller (GAD 1983).

Arbetet är ambitiöst upplagt i ett försök till heltäckande beskrivning av det danska instrumentmakeriets beskaffenhet och utveckling under aktuell period. Med breda penseldrag tecknas förhållandena såväl i huvudstaden Köpenhamn, som hyste de flesta verkstäderna med störst variation i tillverkningen, som i det övriga Danmark. Instrumentmakarnas härkomst och utbildning ger stoff till en diskussion om inhemskt kontra utländskt. Ett kortare avsnitt om instrumentmakarnas etablering behandlar närmast den byråkratiska processen kring denna och är värdefull ur källsökningssynpunkt. Med kapitlen om arbetsfolk, produktionens storlek och den utländska konkurrensens effekter på denna kommer så författaren in på hantverkshistoriskt viktiga teman. De båda avsnitten om patent och industriutställningar rör vid instrumenthistoriskt centrala ämnen – konstruktioner.

Bokens tunga parti utgörs emellertid av biografier över instrumentmakare. Dessa är klart och över-

skådligt uppställda enligt ett väl genomtänkt schema, som gör det lätt att återfinna och jämföra fakta. Biografierna är rikt illustrerade med porträtt, signeringar, instrument, verktyg och konstverk. Mängden instrumentbilder ger ett representativt underlag för identifiering av föremål. De många listorna med uppgifter om mästarnas bostadsadresser, vilka i motsats till praxis i t. ex. Sverige ofta anges på de tryckta etiketterna, utgör viktiga hjälpmedel när det gäller att datera ett eljest upphovsbestämt föremål.

Med all önskvärd tydlighet visar arbetet på nödvändigheten att arkivforska för att nå ökad kunskap och bättre förståelse för musikinstrumenten som produkter av sin tid. Författaren har lyckats väl i sin avsikt att ge en bred men ändå tämligen detaljerad redogörelse för det danska instrumentmakeriets utseende från 1700-talets slut till 1800-talets mitt. Därmed blir boken även ett gott hjälpmedel för varje icke danskorienterad instrumentforskare, som söker jämförelser ur det egna materialet med andra länders förhållanden, vill belysa villkor för produktionen eller letar efter personhistoriska uppgifter. Särskilt intressanta ur konstruktions-synpunkt är här de förhållandevis många patent och ritningar därtill, som redovisas. Den tid boken täcker rymmer ju instrumenthistoriens kanske mest dynamiska utveckling, och de många ritningarna till mekanikdetaljer inom floran av klaver, gitarrer och blåsinstrument lämnar ett värdefullt regionalt jämförelsematerial till vad som är känt om utvecklingen generellt. Härvid kunde man beklaga, att bokens språk är danska och inte t. ex. engelska. I den internationellt inriktade forskningens namn kunde man ibland också önskat sig något fler jämförelser utåt, men å andra sidan återstår här ännu oerhört mycket av arkivforskning att göra. I själva verket hör Falcon Møllers arbete till en av de första nationella översikterna av detta slag, som skrivits. Det är därför en förhoppning, att hennes arbete skall tjäna som mönster och mana till efterföljd, så att instrumentforskning på sikt kan förfoga över fler regionala historiker, vilka kan läggas samman till en helbild, i första hand en "europakarta", av utvecklingen i stort.

Juni 1988

Eva Helenius-Öberg

Arthur Godel, Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse. Baden-Baden: Verlag Valentin Körner, 1985. 301 s., notex.

(Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen; 69.) ISSN 0085-588X. ISBN 3-87320-569-6.

Schuberts anseende som liedkompositör har alltid varit stort och obesträtt. Annorlunda har det gått med värderingen av hans instrumentala oeuvre. Givetvis har ingen velat eller kunnat förneka dess immensa melodiska rikedom och lyriska uttryckskraft, men med Beethoven som estetiskt riktmått har man ställt sig kritisk eller på sin höjd milt överseende till verkens ofta enorma dimensioner och den åtminstone vid en flyktig blick ej sällan schematiskt sorglösa formgivningen. Här har emellertid de senaste decennierna inneburit en förändring till det positiva. I konsertlivet har bl. a. Schuberts pianosonater, i synnerhet de senare, fått en alltmer framträdande plats, och där åter speciellt de tre sista, D 958–960, från dödsåret 1828. Men även där har intresset varit ojämnt fördelat: den oftast spelade är den sista i B-dur, oaktat nr 2 i A-dur i stort sett är av samma dignitet (nr 1 i c-moll har delvis så starkt karaktären av Hommage à Beethoven att det syntts svårt att värdera den förutsättningslöst) – möjligen spelar här en viss "sista verkets"-mystik in, jämförbar med det ofta märkbara prefererandet av Beethovens op. 111. Också Arthur Godel förklarar i sitt här aktuella arbete om nämnda sonattrias framt att han betraktar B-dursonaten som den mest fulländade. Man skulle lätt kunna frestas att se detta omdöme och därutöver hela hans undersökning som utslag av en rådande konjunkturvåg, men även om incitamentet faktiskt skulle ha kommit därifrån så har den kvalitativt inte märkts därav – den är alltigenom seriös och väl genomtänkt och har f. ö. 1983 godkänts som dissertation vid Zürichs universitet.

Avhandlingens båda inramande kapitel, Entstehungsgeschichte und Spätwerk resp. Schubert als Sonatenkomponist, är informativa och välformulerade utan att säga så mycket nytt, och man skulle därför här helt kunnat förbigå dem, vore det inte just för frågan om instrumentaltönsättaren Schuberts relation till Beethoven. Godel säger åtskilligt klokt om Schubertsonaternas väsensart, bl. a. detta: "Lyrisch-epische Prozessualität prägt Schuberts Sonatenstil" och: "Schuberts Kunst zeigt sich immer wieder darin, wie aus ... einer schlichten Formel durch eine äusserst flexible und subtile Form der Variation eine Melodie, bzw. ein musikalischer Zusammenhang entsteht ... Dieser musikalische Prozess entfaltet sich ideal in einem mittleren, von

Schubert daher bevorzugten Moderato-Tempo". Men trots hans avsikt att beskriva Schuberts musik som fenomen i sig själv lyckas han inte helt frigöra sig från det traditionella synsättet att spegla den i Beethoven: "Schuberts Verfahren wird meist und auch in dieser Arbeit als 'assoziativ' beschrieben im Gegensatz zum 'logischen' Verfahren Beethovens." Även i en dylik antitetisk beskrivning ligger risken av ett alltför snävt perspektiv: förhållandet till Beethoven kan ju aldrig vara mer än ett – låt vara synnerligen betydelsefullt – moment i bilden av Salierilärjungen, Haydn- och Mozartbeundraren, folktoninspirerade, operabesatte m. m. Schubert. (För klarhetens skull bör här även sägas att Godel med "assoziativ" inte alls avser en anknytning till utommusikaliska moment: "[Schuberts Sonatenstil] schafft Stimmigkeit [meningsfullhet] und Zusammenhang nicht durch konsequente Deduktion und finale Ausrichtung, sondern durch assoziatives Verknüpfen und erinnerndes Umkreisen. Die Assoziation folgt einer Art 'Traumlogik'. Sie überlässt sich der unvorhersehbaren Folge der Bilder, die von dem Strom psychischer Prozesse erzeugt werden.")

Fordrar så Godels allmänna beskrivning av Schuberts sonatstil trots sina uppenbara förtjänster en kritiskt vaken läsning, så måste man vara oförbehållsamt tacksam för bokens (inte rent formellt) första huvudkapitel "Entwurf und Reinschrift". Att Schuberts komponerande oftast inte varit den nästan somnambula skapelseakt som den framstått i romantiserande beskrivningar har på senare år syntts allt tydligare. Normalt har Schubert åtminstone i instrumentalmusiken inte enbart – vilket ju är ganska självklart – låtit renskriften föregås av ett arbetsmanuskript ("Entwurf"), utan det är även påtagligt att renskrivningen samtidigt inneburit en självkritisk revision med otaliga mindre och någon gång även omfattande ändringar.

Flertalet av dessa arbetsmanuskript är förlorade – tonsättaren själv hade ju knappast någon orsak att bevara dem – men vissa av dem, i synnerhet från Schuberts sista år (samt givetvis en mängd ofullbordade kompositioner), finns kvar, däribland stora delar av sonaterna D 958–960. Detta är i och för sig ingen nyupptäckt; sonatutkasterna har delvis återgivits redan i den gamla samlingsutgåvan av Schuberts kompositioner, men de tycks hittills inte ha väckt något större intresse. Godel har studerat dem ingående och kommit till intressanta slutsatser. "Schuberts Arbeitsweise ... unterscheidet sich grundlegend von der Beethovens [obs det längre ovan sagda!]. Während Beethovens kompositori-

sche Arbeit an einzelnen Werken oft über Jahre hin in seinen Skizzenbüchern . . . sich abspielt, so verfährt Schubert geradliniger. Er setzt gleich zu einer zusammenhängenden Niederschrift an; wenn eine Gedanke nicht trägt oder in "falscher" Richtung sich entwickelt, bricht Schubert ab und lässt das Werk meist unfertig liegen, Schubert denkt also in festen Werkverläufen, was ihn stärker von vorgegebenen [preexistenten, förhandenvarande] Modellen abhängig macht als Beethoven, der die traditionelle Vorgabe kritisch überprüft, die individuelle Werkform jedesmal neu 'erfindet'. Schuberts Kompositionen spiegeln denn auch weitgehend den unmittelbaren Verlauf des Kompositionsprozesses, die Entwürfe sind Erfindungsprotokolle, in denen alles so aufeinander folgt, wie es im Kompositionsakt entstand. Das macht die Spontaneität von Schuberts Werken aus und erklärt auch seine besondere Vorliebe, die Phantasie jeweils am eben Erklungenen zu entzünden, einen Einfall nicht mehr so schnell loszulassen, sondern ihn in einer Art 'Durchführungsarbeit' unmittelbar zu variieren und weiterzuentwickeln." Som fakta betraktade är dessa beskrivningar föga överraskande; deras speciella värde ligger emellertid i Godels förmåga att se och formulera sambanden mellan nedskrivningsakt och kompositionsstil. Han går t. o. m. ännu ett steg längre, nämligen till en ansats till personlighetstyding, t. ex. när han säger: "[In der Reinschrift] 'interpretiert' [Schubert] sein eigenes Werk, indem er seine Vorstellung für den Spieler und den Hörer präzisiert . . . Es zeigt sich auch dabei: Schuberts Musik ist eine auf Mitteilen und Verstehen hin geöffnete Kunst, eine freundschaftliche Kunst". Denna formulering verkar mera övertygande än följande, kanske något lättköpta; "Die Hierarchie der Formteile einer klassischen Sonate ist [bei Schubert] aufgelöst in ein demokratisches Nebeneinander, eine freundschaftliche Gleichstellung, wie sie in Schuberts Kreisen mag geübt worden sein".

I den andra, mycket långa, huvudkapitlet, "Analyse", går Godel igenom de tre sonaterna sats för sats (resp. i de första satserna satsdel för satsdel), vilket underlättar jämförelsen mellan motsvarande sonatdelar och kan anses motiverat genom Schuberts ofta standardiserade formbehandling. Han förfar härvid mycket omsorgsfullt (vilket inte utesluter enstaka tabbar) och klargör därigenom Schuberts inte alltid i öppen dager liggande variativa finarbete, hans användning av vissa motiviska standardelement m. m. Som detaljbelägg på Godels teser är allt detta givetvis värdefullt, men då han har

en böjelse för introduktions- och sammanfattningsavsnitt och dessutom de i ett tidigare kapitel behandlade relationerna mellan utkast och renskrift också här ofta kommer till tals, blir det en del tröttnande upprepningar, som vid en annorlunda disposition av hela arbetet förmodligen kunnat undvikas.

För ordnings skull skall här också nämnas att ett kortare slutkapitel ägnats åt Schumanns – något reserverade – recension av de tre sonaterna. Helhetsintrycket av Godels arbete är klart positivt: här har Schuberts tre sista pianosonater fått den monografiska belysning dessa storslagna manifestationer av hans ingenium i dess högsta mognad är förtjänta av. Att korrekturläsningen inte överallt håller måttet och att de båda i boken återgivna Entwurf-faksimilerna har förminskats nästan till oanvändbarhet är utan större betydelse.

Mars 1988

Hans Eppstein

Eva Helenius-Öberg, Svenskt klavikordbygge 1720–1820. Studier i hantverkets teori och praktik jämte instrumentens utveckling och funktion i Sverige under klassisk tid. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1986. /10/, 313 s., ill., notex. (Musikmuseets skrifter; 12.) ISSN 0282-8952. ISBN 91-22-00822-5. Diss.

Instrumentforskningen i de nordiska länderna uppvisar alltså stora luckor. En av de påtagligaste har gällt i Sverige tillverkade klaverinstrument. Beträffande klavikorden har emellertid, detta skall redan inledningsvis konstateras, ett mycket stort framsteg gjorts genom tillkomsten av nu föreliggande volym.

Bokens tema är omfattande. Hur skall ett studium av det verkligen komplexa fält som underrubriken anger bäst bedrivas? På s. 2 ff. anges som metod främst "en analytisk granskning och utvärdering av musikinstrumenten som objekt", men även, förutom denna granskning av föremålets mekaniska beskaffenhet, en kartläggning av material, verktyg m. m., ett studium av idéflödet och hantverkarnas yttre levnadsbetingelser samt slutligen även den rent musikaliska sidan. Forskningsuppgiften är sålunda mångdimensionell: genomförs den fullständigt innebär den en mängd infallsvinklar att slutligen samla till en syntes, infallsvinklar som i hög grad skall leva i interaktion med varandra. Kan allt detta någonsin tillgodoses av en enda forskare?

Rörande svenskt klavikordbygges tidigaste perioder – som exkursartat berörs på s. 108 f. – förelig-

ger dessvärre endast arkivaliskt källmaterial. Det äldsta bevarade föremålet, som emellertid knappast är belysande för det instrumentarium som var i allmänare bruk, är från 1688: ett lyxföremål byggt av George Woytzig. Följande bevarade instrument är byggt 1726. Därefter är beståndet rikare, för att vara mycket representativt för klavikordbyggets avslutande epok. Arbetets borte gräns 1720 är därför väl motiverad, hitre gränsen ges av att produktionen upphörde.

Tyngdpunkten i författarens arbete har lagts vid undersökningen av de bevarade föremålen och allt arkiven har att förtälja. Resultatet är härvid av alldeles övertygande och grundläggande art. Varje svensktbyggt klavikord som kunnat uppletas i Sverige och i den till 1808/09 svenska provinsen Finland (samt ett par enstaka objekt i England och Holland) har – detta kräver verkligen stor forskarmöda – beskrivits mycket utförligt i text och bilagor. Måttuppgifter ges med nödig precision, åtminstone enligt de stickprov som jag kunnat göra. Instrumenten, detaljer i dessa och alla påträffade klaverstämplar avbildas, härigenom blir avhandlingen en ovärderlig katalog för museer och andra, nu och i framtiden. Den kännedom om klavikorden som inventeringsarbetet givit EHÖ har tjänat som underlag för rimliga attributeringar och gissningar beträffande anonyma instrument.

Även en utvärdering av klavikorden i klangligt-musikaliskt hänseende hör, som EHÖ säger (s. 7) till helhetsbilden; musikinstrumenten är medel och inga självändamål. Därför är det måhända förvånande, att EHÖ valt att behandla själva musiken endast i en epilög (Repertoar och social funktion, s. 207–215), där citat ur olika skriftkällor och ikonografiskt material ges, men inte ett enda notexempel. I själva verket bjuder just de musikaliska infallsvinklarna på så mycket av intresse, att de framdeles borde behandlas i en omfattande specialstudie. Beträffande klavikordets sociala funktion går EHÖ knappast heller till botten; något förvånande är påståendet på s. 207 "cembalon ersattes kring 1780 av klavikordet såsom högststatusinstrument". Var det inte snarare så, att cembalon vid denna tid detroniserades av hammarflygeln som konsertinstrument medan klavikordens roll som högststatusinstrument i hemmen började övertas av de först relativt dyra hammarklaveren av taffeltyp? EHÖ:s kapitel om hammarklaveret (s. 195 ff.) synes legitimeras den tanken. (Läget 1827, då processen höll på att slutföras, belyses utomordentligt väl av kompletta brandskadeförteckningar från Åbo stad – då alltså i

praktiken ett gustavianskt samhälle – som nästintill totalförstördes. Dyrare fortepianon ägdes då av yrkesmusiker och de förnämre borgarna, medan de klavikord som brann fanns hos t. ex. hökare och sjömansänkor, och prissattes verkligen lågt.)

En annan infallsvinkel som är styvmoderligt eller åtminstone ensidigt behandlad är hantverkets praktiska bedrivande. Det som skrivs präglas av den flitiga arkivarbetarens syn. Listor över verktyg, färgblandningar m. m. och beskrivning av verkstädernas rumsdisposition osv. ingår i boken. Målning, framställning av mekanik m. m. beskrivs utgående från intressanta citat, av vilka några är verkliga arkivaliska godbitar. Hantverkspraktiken har emellertid även en annan sida, vars utforskande hade kunnat ge åtskilliga nycklar för tolkandet av det rika föremålsbeståndet och arkivfynden. (Liknande problem med ett breddat perspektiv på ett instrument i samband med avhandlingsarbete löste Jan Ling i tiden föredömligt genom samarbete med en byggare.) Det som saknas hos EHÖ är helt enkelt en handfast kontakt med problemen på verkstads-golvet. Hantverkarna (även de som i vår tid tillverkar kopior) sitter inne med mycken branschkunskap, som aldrig tillfredsställande kan formuleras i skrift.

Desto grundligare redovisas för alla relevanta protokoll, ritningar m. m. som kan påträffas hos de lärda samfunden, framför allt Kungliga Vetenskapsakademien, som innan Musikaliska Akademien grundades 1771 framstod som Sveriges viktigaste forum även i musikaliska ärenden, särskilt orgelbygget, varmed framställningen av klavikord ju var nära llerad. En begåvad arkivforskare har här tagit fram det som rimligen kan krävas. Särskilt intressant är diskussionen kring temperaturfrågor, som ju fördes på åtskilliga håll i Europa på 1700-talet.

Men var det vetenskapsmännen eller andra som kom med de fruktbaraste innovationerna i den utvecklingsgång som ledde till en odiskutabel för Sverige unik klavikordtyp? EHÖ ställer själv sådana frågor (s. 28). Ur avhandlingen kan utläsas en tro på att det var Vetenskapsakademien, som stod för det viktigaste idéflödet, men var det verkligen så? Har EHÖ:s perspektiv förskjutits av att protokollet m. m. tillhandahåller konkret källmaterial, medan instrumentbyggarnas dagliga arbete och utbyte av erfarenheter inte dokumenterades? Full visshet lär vi knappast någonsin få, men tanken infinner sig, att det primärt var påhittiga byggare som stod för infallen (skrämhemligheter!), varpå en teori formulerades inom de lärda samfunden. Orgelbyggar-

na Cahman, far och son, stod för högklassigt praktiskt kunnande, och en ytterst intressant traditionsskedja antyds av EHÖ nästan i förbifarten (s. 125): den som utgår från G. Silbermanns cembal d'amour, som 1728 infördes till Sverige av D. Kellner, för att därpå köpas av Specken i Stockholm, som tog typen i produktion (Hülphers 1773, s. 80). Instrumentets principer bör ha varit kända också av byggare som Kinström (privilegium 1742), Lenning och säkerligen även andra. Nils Brelins "Påfund, at storligen öka Claviers och Cymbalers godhet" i Vetenskapsakademiens handlingar 1739, där viktiga principer för det svenska klavikordet anges, påverkades som EHÖ mycket riktigt säger (s. 25) av G. Silbermanns instrument (och de av Specken byggda replikerna), och passar väl in i denna kronologi. Hade denna uppslagsända bort bearbetas mera än som nu sker, delvis i ett par korta fotnoter?

En misstanke om att de lärda samfundens roll kanske i vissa avseenden ändå var marginell stöds av att några av instrumenten som nämns i deras omedelbara grannskap har drag av kuriosum. Swedenborg omnämner visserligen i ett brev 1714 ett "Musicum Instrumentum Universale", på vilket alla tonarter och modulationer vore utförbara, och EHÖ anmärker att det "med beklagan måste konstateras vara förlorat för eftervärlden" (s. 14). Men har vi alls några belägg för att instrumentet överhuvudtaget byggdes? Och finns det några belägg för att klavikordet S 01 NordM 57244 byggts av J. Broman enligt Faggots principer (s. 25) av samtida musici ansågs vara ett bra instrument? I varje fall framstår den cembalo som Broman byggde enligt dessa principer (bild s. 27) som en alltför extrem lösning sett ur en praktisk musikers synvinkel.

Diskussionen om Nils Brelins, Jacob Faggot och Vetenskapsakademien kontra instrumentbyggertraditionen har börjat, men inte avslutats. Det väsentliga är, att en särpräglad svenskt klavikord på ett eller annat sätt tog form. Instrumentet, som till formatet är större än bl. a. de tyska klavikorden, beskrivs av EHÖ i ett petitstycke på s. 24:

"Grundidéerna för det svenska klavikordet bygger på vissa principer dels för konstruktion av resonansbotten och steg, dels för beräkning av mensurer och besträngning. De förra innebär, att resonansbottens ådringar har placerats diagonalt löpande mot instrumentens längsgång, att 8'-steget är helt rakt så när som i diskant – och baspartierna (utdraget liggande "S"), och att 4'-steget i princip är helt rakt (översta partiet undantagsvis placerat i vinkel, "knäckt" form). För eliminering av onödigt

tryck över resonansbotten och steg skulle strängarna i möjligaste mån löpa rakt. De senare innebär matematiskt beräknade mensurer för 8'-registret enligt principen fördubbling ned till och med c, därefter en ökning med halv längd och slutligen med en kvarts längd per oktav. Ett 4'-register är regel. Besträngningen utgörs av i 8'-registret från basen räknat mässing, slät mässing och järn, i 4'-registret enbart slät mässing och järn."

EHÖ:s grundliga föremålskänedom ligger till grund för en periodisering och uppdelning av byggarna i olika traditioner, där ingenting annat finns att invända än att årtalet 1739 kanske bort få tilläggas "cirka": detta år formulerades ju Brelins "Påfund", vars utsagor kanske redan var väl förberedda på verkstadsgolvet och som ju inte heller genast accepterades av alla. Före 1739 tillhörde klavikordbyggarna en nordtysk tradition, som i högsta grad präglades även av att det gällde orgelbyggare, som framställde klavikord som biprodukter. Efter 1739 kan man räkna dels med en blandtradition, dels även med en rent svensk tradition, och från 1756 (då importförbud på utländska instrument infördes) även en yngre svensk tradition. Tabellen med uppdelning av byggarna i dessa traditionsfält (s. 194) är väl underbyggd av föremålsbeskrivningarna.

Bruket av facktermer är i allmänhet konsekvent, och förtjänstfullt är, att en jämförelse mellan vissa termers betydelse förr och nu ges i Bilaga I. Ett par saker måste dock påtalas: ord som "knorr" och "sparklaviaturer" har förblivit oredovisade, och hade med fördel kunnat ersättas med korrekta uttryck. Ordet "klav" brukas i flera bemärkelser: i termlexikonet anges det betyda "tangent" (s. 249), bl. a. på s. 5 synes ordet vara synonymt med klaviatur, och en bildtext på s. 70 förtäljer att en trådrulle (ett ytterst intressant fynd!) fanns "i klaven" på ett av Ph. J. Speckens instrument, alltså tomrummet under tangenterna.

Avslutningsvis: Eva Helenius-Öberg har publicerat ett värdefullt arbete som inte kan förbigås av någon forskare på området tangentinstrument i Norden. Arkivforskaren och inventaren har nu sagt sitt, och gjort det grundligt. Men på området Svenskt klavikordbygge 1720–1820 kvarstår ett par teman som borde behandlas djupare i kommande arbeten: klavikordets musikaliska funktion och instrumentet ur en renodlat hantverksmässig infallsvinkel. Först då detta åstadkommit kan en helhetsyn på det fascinerande ämnet bli tillräckligt underbyggd.

Maj 1988

Fabian Dahlström

Imago Musicae, 1, 1984. International Yearbook of Musical Iconography. Eds. Tilman Seebass and Tilden Russell. Kassel: Bärenreiter/Durham, North Carolina: Duke University Press, 1984. xvii, 269 s., ill., notex. ISSN 0-255-8831. ISBN 3-7618-0719-8 (Bärenreiter). ISBN 0-8223-0461-9 (Duke University Press).

Imago Musicae, 2, 1986. International Yearbook of Musical Iconography. Eds. Tilman Seebass and Tilden Russell. Kassel: Bärenreiter/Durham, North Carolina: Duke University Press, 1986. 304 s., ill. ISSN 0255-8831. ISBN 3-7618-0766-X (Bärenreiter). ISBN 0-8223-0461-9 (Duke University Press).

Imago Musicae, 3, 1987. International Yearbook of Musical Iconography. Eds. Tilman Seebass and Tilden Russell. Kassel: Bärenreiter/Durham, North Carolina: Duke University Press, 1987. 228 s., ill. ISSN 0255-8831, ISBN 3-7618-0803-8 (Bärenreiter). ISBN 0-8223-0723-5 (Duke University Press).

I våra yttersta tider får musikvetenskapen sedan länge anses etablerad såsom akademisk disciplin. Ändå finns inom denna alltjämt ouppodlade delområden, där materialöverblick saknas, och där arbetsredskapen genom bristande erfarenhet och förtrogenhet med materialet är slöa och ineffektiva. Ett sådant ungt forskningsfält är musikikonografin, vilket är uttytt läran om tolkningen av tonkonsten sådan den bokstavligen avspeglar sig i bildkonsten med dess rika och mångfacetterade idé- och symbolvärld.

Ikonologin rör sig med bildanalys på flera plan. Det vi direkt ser är bildens yta – utom färg, form och perspektiv även föremål, figurer, skeenden, händelseförlopp o. dyl. Det vi inte omedelbart ser, är bildens symbolinnehåll, dess underliggande betydelse. I alla tider har människan givit bilden som medium ett fördjupat innehåll av magi och gudsdyrkan, av symboler för växt och liv, visnande och död, av kamp mellan uppfattat ont och gott, av idéer som uttryck för andligt liv. Den estetiska funktionen att smycka och försköna har tjänat det dubbla syftet att berätta, att lära, mana och varna, att statuera exempel eller ge goda förebilder. Vill man således framlägga hållbara teser om musikens roll i bilden, måste man med nödvändighet komma åt den föreställningsvärld, av vilken konsten utgör en avspeglning. Men människornas föreställningar har aldrig varit bundna till bildkonsten enbart. De finns i kult och riter, i litteratur, i folktro. Sysslar

man seriöst med ikonografi, krävs förtrogenhet med en rad ämnesområden – utom konst även idéhistoria, teologi, liturgi, historia, personhistoria, litteraturhistoria, teater, dans, etnologi m. m.

Ser man bildkonsten som en stelnad livets teater, blir den en viktig källa till kunskap också för äldre musik, inte sällan en huvudkälla. En bild kan avspegla det dess upphovsman lyster, och musiken kan finnas överallt i bildkonsten – den kan vara huvudsak men också förlora sig i bakgrundsdetaljernas djungel. Det säger sig självt, att det inom ett sådant, till synes irrationellt brett spektrum inte kan finnas en enda "patentmetod" att lösa ikonologiska problem. Målet är alltid ett – att finna och förklara bildens kulturella mening och betydelse. Medlen kan naturligtvis vara lika måna som antalet bilder. Kontexten blir alltid avgörande för tolkningen. Det är ikonologins uppgift att klargöra bildens funktion och budskap till betraktaren. Ju längre tillbaka i tiden vi går, dess intrikatare kan uppgiften vara. Vilken tid vi än väljer är vi beroende av en tillförlitlig materialöverblick och goda arbetsredskap.

När Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM) grundades 1971, var ett huvudsyfte att just tillgodose de nyss nämnda behoven av säker källöverblick och finslipad metodik. Stor omsorg har också lagts ned på att utarbeta ett adekvat beskrivningssystem för bilden som medium, vilket kan tillämpas i landsvis genomförda inventeringar och registreringar. Men inte minst har ikonografer med RIdIM fått ett vetenskapligt, internationellt samordnande kontaktorgan, som bl. a. genom konferenser och publikationsverksamhet stimulerar till ny forskning.

Det synliga beviset för detta är RIdIM:s årsbok *Imago Musicae*, som började utges 1984 och således hittills föreligger i tre årgångar (1984–1986). Den är, såsom förutskickats, en publikation för musikikonologi, dvs. den sätter bildtolkning och metodik i centrum. Därmed har musikikonologin fått sin första vetenskapliga bastidskrift med internationell tyngd.

De tre volymerna innehåller dels artiklar, dels över volymerna löpande förteckningar. Ett värdefullt arbetsredskap utgör den musikikonografiska bibliografi, som för de första volymerna täcker perioden 1975–1985, och som fortsättningsvis får förmodas följa de enskilda årgångarnas utgivningsperioder. Ytterligare en sådan förteckning, som nu löper, är Howard Mayer Browns *Catalogus. A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Mat-*

ter. I denna publiceras bilder av samtliga kända italienska 1300-talsmotiv med musikvetenskaplig relevans jämte korta motivbeskrivningar. I färdigt skick kommer katalogen att vara ett utomordentligt värdefullt hjälpmedel vid forskning på aktuell tid. Det finns skäl att förmoda, att årsboken fortsätter på den här inslagna vägen och i framtiden på detta vis förser den musikikonologiska forskningen med fler lika föredömligt välgjorda presentationer av ett subtielt, ofta svåråtkomligt och därmed svåröverblickbart källmaterial, gärna upplagda, som i detta fall, kring viss tidsperiod eller kring visst tema.

Det skulle i detta sammanhang föra för långt att i detalj granska varje uppsats i dessa tre volymer. Det må räcka med att konstatera en glädjande bredd och mångfald av författare, ämnesval och metodik. En enda uppsats vill jag dock särskilt lyfta fram, Reinhold Hammersteins *Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*. Med rätta är denna metodiskt viktiga uppsats placerad först i den första volymen. Hammerstein ger här en värdefull historisk exposé av musikens ställning inom hierarkin av konster och vetenskaper, om bildlighet och rumslighet i musiken och slutligen, som klimax av ett centralt budskap, om musiken i bildkonsten. Sällan ser man en så tät och initierad, sammanfattande text i dessa abstrakta och ur många aspekter undanglidande ämnen.

Sammanfattningsvis kan sägas, att musikikonografin såsom disciplin med Imago Musicae för första gången fått ett vetenskapligt språkkrör, som har förutsättningar att verka brett samordnande och idégivande på denna unga forskningsgren. Det är att hoppas, att årsboken också fortsättningsvis kan hålla samma höga standard på innehåll, uppläggning och metodiska angreppssätt som dessa tre första årgångar. Därmed är den musikikonografiska forskningen inte illa ställd.

Jan. 1988

Eva Helenius-Öberg

Douglas Johnson, Alan Tyson & Robert Winter, The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory, ed. Douglas Johnson. Oxford: Clarendon Press, 1985. xx, 611 s., ill. ISBN 0-19-315131-0.

De flesta tonsättare, åtminstone under senare århundraden, har sannolikt i någon omfattning arbetat med skisser. Även en så synbarligen flyhänt komponist som Mozart har efterlämnat dylika dokument. För de flesta tycks det dock ha fallit sig

naturligt, i vissa fall rent av angeläget, att kassera dessa spår av skapelseprocessen när denna väl var fullbordad. Exempelvis Brahms förefaller att särskilt sorgfälligt ha städat undan alla hyvelspån från tonsättarverkstaden. I Beethovens fall var det närmast tvärt om; knappast någon tonsättare av betydelse har bevarat sina skisser med sådan omsorg, och få synes ha skissat i jämförbar omfattning. Vid Beethovens död fanns således ett jättelikt skissmaterial ackumulerat i hans bostad, men kort därefter började det spridas på olika händer. Större delen av samlingen avyttrades vid den auktion på hans musikaliska kvarlåtenskap som hölls ett drygt halvår efter hans död, men sannolikt hade vissa delar bortförts dessförinnan. Spridningen bland olika privata ägare fortsatte under åtskilliga årtionden, innan insikten om dokumentens utomordentliga intresse för Beethoven-forskningen på allvar vaknade.

Sedan många år har Beethovens skisser varit den stora utmaningen i forskningen kring tonsättaren. Arbetet har två huvudinriktningar: dels att rekonstruera materialet så långt möjligt är i det skick som Beethoven efterlämnade det; dels att tolka och nytta dokumenten som källa till kunskap om tillkomstprocessen bakom hans verk. Olika resultat av det rekonstruktionsinriktade arbetet har tidigare presenterats på skilda håll, men aldrig i så omfattande och inträngande form som i föreliggande volym. Vid första anblicken kan The Beethoven Sketchbooks rent av ge intryck av att vara den slutgiltiga monografin över skissböckerna. Men redan i förordet varnar utgivaren och huvudförfattaren Johnson läsaren för alla problem som återstår att lösa, och att många av de resultat som presenteras är att betrakta som provisoriska. Boken gör alltså inte anspråk på att vara annat än en utförlig rapport från ett "work in progress". Ändå kommer den säkert under lång tid att vara ett oundgängligt arbetsredskap för alla som tangerar dess problemområde.

Som titeln anger ägnas volymen Beethovens skissböcker, vilket inte är liktydigt med det samlade skissmaterialet. Många skisser, särskilt under Beethovens tidigaste period, men även senare, gjordes på lösa blad. Från och med arbetet på kvartetterna op. 18 tycks han emellertid ha föredragit att arbeta med sammanbundna notblad i bokform. Dessa böcker är av två olika slag: dels sådana i större format, som han använde vid sitt skrivbord, med noteringar övervägande i bläck; dels de i ungefär halva formatet, som han kunde medföra i rockfickan under promenader och liknande, med noteringar främst i blyerts. Omfånget av den förstnämnda typen var

ofta 48 eller 96 blad, medan de senare var mer varierande, dock sällan mer än ett 30-tal. De större böckerna började han använda omkr. 1798, medan de i fickformat reguljärt kom i bruk först ca 1815.

En översikt över skissböckernas öden och äventyr från Beethovens död till idag redovisas i Douglas Johnsons spännande inledningskapitel. Från de summariska och delvis motsägelsefulla förteckningar som upprättades i samband med auktionen försöker han följa deras spridning på olika ägare. Bland dessa träffar vi på de personer som givit namn åt flertalet av böckerna: Artaria, Landsberg, Grasnich, m. fl. Den förstnämnde gjorde det med bred marginal största uppköpet vid auktionen, mer av kommersiella skäl än samlarmässiga. Artaria, liksom huvuddelen av de ursprungliga köparna, sålde det mesta av sina förvärv vidare, ibland i sönderdelad form. De egentliga samlarna var naturligt nog mer varsamma med materialet. Men när forskare, främst Nottebohm, och institutioner började intressera sig för skisserna under 1800-talets senare hälft var mycken skada redan skedd.

Antalet kända och åtminstone delvis bevarade skissböcker är ungefär 70, varav knappt hälften är i det större skrivbordsformatet. Exakta siffror kan inte ges för det kända materialet på grund av olika komplikationer. Flera av böckerna är i sönderdelad och/eller ofullständig form. Ett extremt exempel är en från ca 1801 (Sauer), vars 22 bevarade blad är spridda på 16 olika bibliotek eller samlingar i Europa och USA. Ibland är det svårt att avgöra vad som en gång varit en skissbok, eller enbart en samling lösa notblad.

Uppgiften att rekonstruera detta material kan alltså beskrivas som ett synnerligen kvalificerat pussel, där bitarna är spridda, några saknas och andra är svåråtkomliga. De tekniska förfaringsätt som används har i sina huvuddrag tidigare presenterats av Johnson och Tyson i JAMS 25 (1972) och under arbetets gång ytterligare förfinats, vilket framgår av ett instruktivt inledande kapitel. Bland faktorer att beakta märks vattenmärken, bindningens struktur, snittprofil, bläckavtryck, rastering av notlinjer, äldre beskrivningar av sedermera förvanskade böcker, samt det musikaliska innehållet. De speciella problem som materialet ger upphov till har framdrivit en undersökningsteknisk nivå som är i en klass för sig. Särskilt svåra att rekonstruera är de böcker som Beethoven själv förfärdigade: ofta hade de en oregelbunden struktur och var sammansatta av såväl sammanhängande bladpar som lösa blad av olika papperstyp. Samtliga skissböcker i fickformat

var hemgjorda, liksom de större böckerna efter 1808. Naturligt nog hade dessa, särskilt de mer oregelbundna, en benägenhet att falla sönder. Hålen efter bindningen i bladens innerkant ger i dessa fall viktigt ledtrådar till vilka blad som ursprungligen hört till en och samma bok.

Huvuddelen av volymen upptas av en genomgång av de enskilda skissböckerna i respektive skrivbords- och fickformat, vardera kategori i kronologisk ordning. Varje bok behandlas enligt ett enhetligt mönster med avseende på proveniens, historia, rekonstruktionsproblem, kronologi, innehåll och sammansättning, samt literaturhänvisningar. Tanken är att framställningen över varje enskild bok skall kunna stå på egna ben. Graden och arten av de problem som vidlåder de olika böckerna gör dock att behandlingen av dem blir olika ingående. Bland de i skrivbordsformat hör den s. k. Kessler (1801/02) till de få som bevarats helt intakt. Det var också denna bok som Nottebohm ägnade sin första studie 1865. Långt mer problematisk är Landsberg 5 (1809), också den flera gånger uppmärksammas av Nottebohm. Märkligt nog stämmer inte hans beskrivning (publicerad i *Zweite Beethoveniana*, 1887) med bokens nuvarande skick, trots att den bevarats i Berlins Kungl. Bibliotek (nuv. Deutsche Staatsbibliothek) sedan 1862. Det förefaller som om Nottebohms redovisning skall uppfattas som ett försök till rekonstruktion snarare än som en beskrivning av det dokument som faktiskt förelåg. Medan de centrala delarna av boken i stort sett bevarats intakt så fattas sannolikt ett antal blad i början och slutet, vilket också antyds av Nottebohm. Han ger även en indirekt fingervisning om var dessa blad bör sökas. Tyson gör en ingående prövning av alla ledtrådar, inklusive senare rekonstruktionsförslag, och granskar omsorgsfullt de tänkbara kandidaterna. Granskningen utmynnar i att frågan om denna skissboks ursprungliga skick måste lämnas öppen. Trots det negativa resultatet är kanske diskussionen kring Landsberg 5 den bästa konkreta illustrationen till problemområdet och arbetets höga källkritiska nivå.

Trots att volymen uttryckligen fokuseras på Beethovens skissböcker ägnas dess två avslutande delar ett antal skissamlingar som aldrig varit sammanbundna. Dels gäller det lösa skisser i partitur till de sena kvartetterna, dels ett antal "problematical cases". Partiturskisserna intar en särställning i skissmaterialet. Beethovens helt dominerande arbetsteknik var att i skisserna begränsa fakturen till en huvudstämma, som sedan utarbetades till en fler-

stämmig faktur först i samband med utskriften av autografen. Detta resulterade ofta i att också autografen blev tummelplats för en hel del skissartad "trial and error". I samband med arbetet på de sista kvartetterna tycks han emellertid ha valt en modifierad teknik, där övergången från enstämiga skisser till autograf gjordes via regelrätta skisser i partitur. Det finns blott några få föregångare till detta förfarande bland de tidigare verken, också då främst i samband med kvartetter (op 18: 1 & 5; op 95). För de sena kvartetterna är detta material omfattande, särskilt vad gäller op 131, till vilken över tvåhundra blad kan hänföras. Eftersom dessa blad inte varit sammanbundna är den inbördes ordningen svår att fastställa, men Robert Winters grepp om detta material är imponerande. Här fokuseras intresset på delvis andra rekonstruktionstekniker. Exempelvis är skissernas musikaliska kontinuitet i dessa fall en vanligare och mer pålitlig ledtråd än i det övriga materialet.

De problematiska fall som tas upp i den avslutande delen gäller dels skisserna från tiden före den första kända skissboken (Grasnick 1, 1798), dels lösa skisser knutna till vissa verk som i betydande utsträckning utarbetats vid sidan av böckerna (främst opp 59, 73 & 106). De tidiga skisserna har utförligt behandlats av Douglas Johnson i hans avhandling om den s. k. Fischhof-samlingen och här redovisas de viktigaste resultaten av det arbetet i koncentrat. Än mer summarisk är behandlingen av de övriga lösa skisserna. De tjänar främst syftet att markera vissa problem vad gäller sambanden mellan lösa skisser och skissböcker.

Härvid aktualiseras frågan om rimligheten i den avgränsning författarna valt. Som framgått är den ingalunda knivskarp, vilket knappast vore möjligt med hänsyn till materialets beskaffenhet. Det vore kanske ohemult att begära att samtliga bevarade skisser togs upp till behandling, samtidigt som den valda avgränsningen gör att delar av framställningen hänger i luften. Detta gäller särskilt vissa av skissböckerna i fickformat, där gränsen mellan skissbok och en samling lösa blad ofta är flytande. Som det nu är ersätter inte denna volym Hans Schmidts förteckning över Beethovens skisser (Beethoven-Jahrbuch 1969), ävenom den till större delen vida överträffar denna. Man bör också vara medveten om att skissandet ibland skedde på andra typer av dokument, särskilt autografer. Detta belyses bl. a. i Lewis Lockwoods inträngande studie över autografen till cellosonaten op 69 (The Music Forum II, 1970). Bland andra verk som till stor del utarbete-

des i autograf kan nämnas Kyriet i Missa Solemnis (faksimilutgåva 1965) och finalen till sonaten op 110.

Trots de lakuner och öppna frågor som framställningen efterlämnar så har den tillgängliga kunskapen om skisserna ökat i väsentlig grad. Men det gäller endast i ett avseende, nämligen deras yttre struktur. När det gäller deras substans – det musikaliska innehållet – får vi söka på annat håll. Några få skissböcker föreligger i faksimil och/eller transkription; 3 av de 37 kända i fickformat, samt 7 av de 33 i skrivbordsformat. Med hänsyn till vad vi nu vet håller vissa utgåvor inte måttet, t. ex. den från Beethovenhaus av skisserna till Pastoralsymfonin (1961), där 31 av de ursprungliga bladen saknas. Vidare har vi Nottebohms klassiska, och i vissa avseenden oöverträffade, beskrivningar av några böcker med valda transkriptioner. Andra arbeten har inriktats på enskilda verk, satser eller t. o. m. avsnitt. Ett tämligen färskt exempel på det sistnämnda är Zickenheiners studie över slutfugan i Credo-satsen i Missa Solemnis (Beethovenhaus skriftserie 1984). Men dylika arbeten till trots är skissernas musikaliska vittnesbörd i huvudsak otillgängliga för flertalet musikforskare. Frågan är om vi skall vänta tills att hela pusslet är lagt innan utgivningen av skisserna tar ordentlig fart. Ett arbete som The Beethoven Sketchbooks kan tänkas få olika effekter på editionsverksamheten. Å ena sidan kan dess uträtande av talrika frågetecken verka stimulerande. Men å andra sidan sätter arbetet fingret på många kvarstående, vilket kan verka hämmande. Låt oss hoppas att den förra effekten kommer att överväga. Det är lätt hänt att det bästa blir det godas fiende. Även en torsoartad skissbok kan vara värd en utgåva, naturligtvis förutsatt att dess status klart markeras. I nuläget är alltför mycket av detta högtintressanta material otillgängligt för dem som inte har möjlighet att röra sig mellan alla de bibliotek, arkiv och samlingar där det förvaras. Genom denna volym har den bibliografiska kunskapen om skisserna förts fram till en sådan position att det är möjligt och önskvärt att inrikta huvudintresset på deras musikaliska innehåll.

April 1988

Per-Erik Brolinson

Cary Karp, *Studies in the Documentation and Technology of Musical Instruments*. Uppsala: Institutionen för musikvetenskap, 1984. 278 s. + 33 s., ill. Diss.

The dissertation consists of eight papers earlier published and now collected into one volume. The papers deal with the preservation and examination of musical instruments in the museum. Much of the material is treated in more technical fashion than usually met in musicological contexts. However as stated by Dr Karp "many of the problems which are of concerns to organologists resist satisfactory treatment in conventional humanistic terms".

In examining the historical instruments several factors must be considered. How should the measurements be made with no harm to the instruments? How has the wood changed shape from the time of the original use? Can one measure of today be corrected to the original measures? In studying the making of the instruments, other factors are important. What were the tools used for and how were they used? How much should the instrument be "cleaned" before investigation. Removing traces of wear is likely to remove traces of the instrument makers tools as well. Dr Karp stresses the conflict between the museum interest to keep the instruments as well preserved as possible for the future and the musical interest to play on restored historical instruments. Restoration may remove interesting traces from the history of the instrument and use may destroy the instrument in short time. In measuring the instruments highest possible accuracy without hazard to the instrument should be used, thus minimizing the demands for repeated measurements.

The contents of the dissertation has been listed with reference to previous publications as the interested reader may have problems finding copies of the dissertation. The dissertation is in three main parts: Investigations on woodwinds (papers A-D), on suitable atmosphere humidity in museums (papers E and F), and inharmonicity and pitches of early keyboard strings (papers G and H).

A. "Woodwind Instrument Bore Measurement", *The Galpin Society Journal* 31 1978, pp. 9-28, plus corrections and supplementary material given in, SMS-Musikmuseet, Preliminary Technical Report 84-2, 1984.

B. "Measuring Single-Reed Mouthpieces", revised transcription of article published in *Musical Instrument Conservation and Technology Journal* 1 1978, pp. 19-23.

C. "Devices for Measuring the Undercutting of Woodwind Toneholes", revised transcription of SMS-Musikmuseet, Riksinventeringen Report no. 18, 1980.

D. "The Early History of the Clarinet and Chalmureau", revised and annotated translation of "Zur Entstehungsgeschichte von Klarinette und Chalmureau", in *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, 19 1983, pp. 34-39.

E. "Storage Climates for Musical Instruments", *Early Music*, 10: 4 1982, pp. 469-476.

F. "Calculating Atmospheric Humidity", *Studies in Conservation*, 28: 1 1983, pp. 24-28, and "Programs for Calculating Atmospheric Humidity", in *Historical Instrument Conservators' Calculator Users' Programming Society Applications Note* 83-1, 1983.

G. "The Inharmonicity of Strung Keyboard Instruments", SMS-Musikmuseet Preliminary Technical Report 83-3, 1983.

H. "The Pitches of 18th Century Strung Keyboard Instruments, with Particular Reference to Swedish Material", SMS-Musikmuseet Technical Report no. 1, 1984.

The first paper (A) deals with the problems of measuring the bore of woodwind instruments. It describes the tools available (calibrated rods with discs, flexible and nonflexible t-gauges etc.), their accuracy and the hazard in use together with old instruments. Furthermore the influence of the atmospheric humidity on the shape of the bore is discussed. As an example, an oboe, stamped R. Haka is measured and the obtained measures are discussed together with the tools used. Diagrams and more accurate, tabulated data makes it possible to define the number and shape of reamers used.

In museum collections it can be difficult to fit the correct mouthpieces to a clarinet or a chalmureau without careful investigations. The second paper (B) deals with the problem of measuring the mouthpiece of single reed instruments. The different parts of the mouthpiece are defined and a table in ten points of how to measure the properties is presented.

The woodwinds tone holes may be straight or undercut in different manners. In paper (C) an optical aid (a small lamp in the end of a rod and shining through a small side hole of the rod) is introduced. The inner edges of the tones are located with the lamp and the distance measured along the rod. By means of cold-setting silicon rubber, casts can be made of the tone holes and sliced for accurate measurements.

In the 18th century there were two types of single-reed instruments, i.e., the clarinet and the

chalumeau. A way to distinguish between the instruments is presented (paper D). The distinction is made by the positioning of the keys and the bell. The chalumeau has diametrically opposing keys and lacks the bore expansion with a bell. The clarinet is fitted with non-opposing keys, a register key, and a bell. With this distinction the history of the two instruments is followed.

The control of the atmospheric humidity is of great importance for the keeping of wooden instruments in good order. Especially for the long term conservation a good control of the humidity is necessary. Two papers (E and F) deal with this problem. Ways and instruments to measure humidity are presented as well as a calculation procedure of the humidity from psychometric and barometric observations if outside the commonly tabulated ranges. A pocket calculator program for this calculation is also given.

In the last two papers (G and H) the inharmonicity and possible tuning pitches of keyboard instruments are investigated, both modern and early ones. It is shown that the measured inharmonicity can not be explained by the stiffness of the string only (causes a stretching). By calculating the influence of a non-rigid bridge (approximated as "hinged" and "clamped") and by "physically" clamping the bridge of the instruments the influence of the bridge is clearly demonstrated. The lower partials of the note C₂ of a wooden frame grand piano was lowered by the motion of the bridge, while the other measured notes on this and other instruments generally followed the "hinged" bridge approximation.

In the papers G and H on tuning pitches, material properties, string lengths and diameters (gauge measures), are discussed by means of historical literature sources and material. Experiments are made and the maximum tuning pitches are calculated from breaking tension (tensile strength) and a chosen safety margin (a semi-tone step). Properties of string material (red, yellow and white strings—copper-zinc alloys and iron) are discussed in connection with tuning. It is found that the early instruments were likely to be tuned lower than the 415 Hz today used as "Baroque" tuning.

The reviewer finds that the dissertation by Dr Karp may be used as an introduction to the world of musical instrument museums "behind the stage". Research aspects are given on accuracy of measuring the instruments with no harm to them, functional studies and the storage of the instruments for

coming generations. The dissertation gives a wealth of references to other works.

Mars 1988

Erik Jansson

The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, edited and translated with introductory essays and notes by Marcia J. Citron. New York: Pendragon Press, 1987. lvii, 687 s., ill., notex. ISBN 0-918728-52-5.

Fanny Hensel är välkänd som Felix Mendelssohns "storasyster", hans förtrogna, som inte bara älskade honom över allt (liksom f.ö. han henne) utan även sakkunnigt och med kritisk vakenhet följde hans skapande arbete. Hon var själv musikaliskt rikt begåvad, komponerade, spelade utmärkt piano, var kapabel att leda ensembler, dessutom intelligent, spirituellt, allmänbildad. Tidens borgerliga konventioner förbjöd henne att bli yrkesmusiker, hon fogade sig och levde den gifta kvinnans familje- och umgängesliv men fortsatte därjämte med sina musikaliska aktiviteter. Hon, "Felix's closest life-long advisor" (M.J.C.), dog i förtid, knappt mera än fyrtioårig. Felix överlevde henne endast med ett halvår.

Någon större monografi över Fanny Hensel, fränsett två otryckta USA-dissertationer, existerar inte ännu. Tanken att utge ett fylligt urval av hennes brev till brodern verkar redan av denna anledning välmotiverad, då breven innehåller mycket biografiskt material. Därutöver förmedlar de en levande bild av det dåtida Berlins societets- och musikliv, är således kulturhistoriskt intressanta, och givetvis är det av särskilt intresse vad Fanny har att säga om broderns kompositioner. Också hennes eget komponerande kommer ofta till tals.

Utgivaren har återgivit de valda breven (150 av inalles 279) in extenso, vilket i och för sig är tacknämligt, då varje utelämnande innebär en deformation, men läsaren måste som konsekvens av denna princip finna sig i att även behöva ta del av en mängd efemära ting av typen lokal- och familjeskvaler. Detta kan han ha fördrag med; men då brevumgänget mellan Fanny och Felix är utpräglat dialogiskt till sin karaktär känns det otillfredsställande att inte få bekanta sig även med hans skrivelser. Utgivaren är medveten om detta problem och söker lösa det med hjälp av utförliga kommentarer inklusive vissa brevcitat samt hänvisningar till andra breveditioner; då Felix' brev hittills

inte föreligger i en komplett – och oretuscherad – utgåva är det dock för läsaren besvärligt eller rentav ogörligt att tillgripa denna utväg. Brevens specifikt familjära karaktär poängteras ytterligare genom att de, i synnerhet under tidigare år då Fanny ännu levde i föräldrahemmet, ofta är mixta composita, där olika avsnitt är författade av diverse familjemedlemmar; då emellertid endast hennes andelar är återgivna, blir läsningen härigenom ännu mera fragmentarisk.

Man må beklaga nämnda lakuner men måste respektera utgivningsförfarandet som sådant; eftersom boken återger breven både på engelska (som huvudtext) och i original skulle den eljest blivit helt ohanterlig; den är ändå på nästan 700 sidor. I de tyska texterna finns det då och då uppenbara felläsningar, och översättningarna är inte heller helt fria från missuppfattningar. Enligt stickprovskontroller gäller allt detta för det mesta dock enbart småsaker. För övrigt gör boken ett gediget intryck och bär genom några (relativt kortfattade) inledningskapitel, de redan nämnda kommentarerna, ett kommenterat personregister, en förteckning över Fannys kompositioner – samt en kryptisk sådan över broderns – en lista över de publicerade breven med uppgifter om resp. källa, datum och destinationsort samt en kortbiografi över de båda syskonen vittne om utgivarens kritiska omsorger.

PS Stiftelsen Musikkulturens Främjande i Stockholm äger ett litet antal av Fanny Hensels kompositioner i autograf, vilket kan vara av intresse för den som vill lära känna henne som skapande musiker. Tyvärr är åtminstone dessa alster – sånger och pianostycken, varav två från hennes sista år i livet – rätt bleksiktiga.

Aug. 1988

Hans Eppstein

Kari Michelsen (red.), Johan Daniel Berlin 1714-1787 – Universalgeniet i Trondheim. Trondheim: Strindheim Trykkeris Forlag, 1987. 127 s., ill., notex. (Ringve Museums Skrifter; 4.) ISBN 82-90551-43-6.

Johan Daniel Berlin var ett norsk universalsnille under 1700-talet. Han var född i Preussen, men flyttade efter några läroår i Köpenhamn redan som 23-åring till Norge och Trondheim där han förblev ett halvsekel till sin död 1787. Hans ingenium sträckte sig över det mesta i tidens "moderna" vetenskaper, såsom astronomi, meteorologi, ingen-

jörsvetenskap och arkitektur. Och vid sidan av detta var han en mångsidig musiker. Till tvåhundraårsminnet av hans död har Ringve musikmuseum i Trondheim gjort ett utställning samt utgett denna skrift.

Till trots för en del snävare inslag bör man som helhet undvika att betrakta skriften som en lokalhistorisk skildring och inte heller blott av norskt intresse. Den kulturhistoriska betydelsen av boken ligger främst i att man visar hur en mångsidig begåvning kraftfullt befordrade både den vetenskapliga och musikaliska miljön i Europas periferi. Med de flertaliga uppsatserna av författare från skilda vetenskapsområden har man lyckats med föresatsen att åskådliggöra Berlins extraordinära mångsidighet. En fördelning av författandet är förvisso därtill många gånger den enda metoden för att överhuvudtaget få en minnesskrift till stånd. Risken är dock att resultatet får en heterogen prägel med upprepningar på vissa områden och utelämnningar på andra. Detta har i viss mån vederfarits även denna skrift. På det utelämnade kontot har en närmare presentation av Berlins kompositioner hamnat. Detta är beklagligt med tanke på att dessa kanske är den enda del av Berlins verksamheter som inte bara är av ett rent historiskt intresse. I hans sinfonior och konserter flödar en frisk musikalisk åder från förklassisk tid, och detta hade varit värt ett särskilt studium. Bortsett från detta har Ringve Museum åstadkommit en både smakfull och faktafylld minnesskrift över en av Nordens mera intressanta "doldisar" i musikhistorien.

Den inledande biografien är författad av cand. philol. Kari Michelsen. Hon ger bilden av ett trönderiskt borgerskap med rika kontinentala kontakter. Bland de "rikare" var Berlin, som vid sin död ägde ett stort bibliotek och en uppseendeväckande stor samling vetenskapliga instrument och musikinstrument. Hans ekonomiska grundlag var i främsta hand de prestigefyllda posterna som stadens brandmästare och vatteninspektör. Dessa gav Berlin mer i årslön än ämbetena som stadsmusikant, domkyrkoorganist och organist i Vår Frue.

I följande kapitel diskuterar cand. philol. Kristin Rygg frågor kring Nidarosdomens under Berlins tid nya orgel av den kände tyske byggaren Joachim Wagner. Hon behandlar också musiklivet med tonvikt på Berlin som stadsmusikant och det framväxande Musikaliske Selskab.

Berlins lärobok i musik från 1744, Musicaliske Elementer, presenteras av fil. kand. Peter Andreas Kjeldsberg. Denna bok är märklig såtillvida att den

var den första i sitt slag i Danmark-Norge och den första på ett nordiskt språk. Läroboken, som fr. a. vände sig till den musikaliska amatören, har indelningarna "Om den Musicaliske Signatur", "Om den Musicaliske Applicatur" och "Om Musiquen i Almindelighed", Kjeldsberg betonar att Berlin vid utarbetandet sneglat på tyska förebilder men ändå gjort en personlig och självständig anpassning till lokala förhållanden.

Därefter följer en kort och koncis utläggning om de brukliga tecknen för musikaliska utsmyckningar i Berlins manuskript och hur de bör utföras av professor emeritus Hampus Huldt-Nyström. I ett annat kapitel skildrar han en orgelbesiktning i Vår Frue kyrka under Berlins tid.

Berlins sällsamma stämningsinstrument Monochordon Unicum får sin presentation av professor Ola Kai Ledang. Instrumentet, som idag kan beskådas på Ringve Museum, var Berlins försök att skapa ett tillförlitligt redskap för tempererad stämning. Ledang har noterat Eva Helenius-Öbergs uppgift om Daniel Stråhles liknande men äldre försök i Sverige, men fastslår att Berlin knappast hade kännedom därom – hans kunskapshorisont var helt och hållet knuten till tyskspråklig tradition.

I andra bidrag kan man också läsa om Berlins verksamhet som överbrandmästare och vatteninspektör, om hans ritningar för Katedralskolan och om hans förbindelser med stadens lärda sällskap. Till slut redovisas dels Berlins tryckta litterära arbeten, och dels en lista över nyutgåvor och inspelningar av Berlins kompositioner.

April 1988

Leif Jonsson

Åke Norborg, A Handbook of Musical and Other Sound-Producing Instruments from Namibia and Botswana. Stockholm, 1987. xxii, 454 s., ill., notex. (Musikmuseets skrifter; 13.) ISSN 0282-8952.

This volume presents a rather extensive scholarly research "at a distance" within the discipline of *ethnography* with description of instruments and groups of instruments to be found—or rather, were to be found—in Namibia and Botswana among the ethnic groups of African origin. In the preface the author states that the sole aim of his publication is "an attempt to present available information on traditional musical and other sound-producing instruments from Namibia and Botswana in a refer-

ence-work that, it is hoped, will be of use to museum curators, collectors, and others who work with or are simply interested in traditional African music" (p. xiii). Traditional academic aspects of approach are followed, but there are seemingly no attempts made to apply new forms of methodology, such as refined methods of source-questioning and a more locally directed method of comparative study. In regard to the latter concept the author confirms that his method of approach "is not a comparative work". He seems to interpret comparative research on geographical/national lines rather than within circumscribed localities. In my opinion the comparative method becomes particularly necessary, not only in regard to the perceived distribution of instruments within an area, but also when the issues of vernacular names for different instruments are mentioned as such information may differ rather extensively within confined areas.

By applying the commonly accepted classification system of von Hornbostel/Sachs, attempts are undertaken to describe the construction of instruments, their materials, and the techniques of playing—and, to some extent, their uses (but not their functions) in the societies in which the instruments exist(-ed), as well as their distribution and history. In the preface, however, the writer draws the reader's attention to the fact that the above classification system "is based on a modified version" (p. xiii)—a modification which is left undefined.

After some introductory notes on matters concerning orthography in regard to the transcription of vernacular names comes the main part of the author's collected research material. This is divided into four large areas. Part I gives a geographical and ethnic delineation of areas in question plus information about the main sources from which the presented research material is drawn. Here it should be noted that Namibia and Botswana are countries where, so far, limited scholarly work has been undertaken in regard to both descriptive and comparative musical research. Thus the present attempts to gather some of the ethnographic information regarding instruments into a reference work ought to be welcomed.

In Part II, which is the largest part of the study, the author deals with each separate instrument classifying them under the headings of *idiophones*, *membranophones*, *chordophones* and *aerophones*. Each section contains further sub-divisions following the above classification system.

Parts III and IV, which carry the headings "En-

sembles" and "Outline of instrumental resources", are again smaller in content, mainly due to a) lack of previous research into those aspects, and b) due to the limitations imposed by the author himself.

The volume ends with a rather extensive bibliography and discography from which the reader may draw additional information. A complete register in alphabetical order of all vernacular terms for instruments described in the text (with appropriate page references) with translations and definitions concludes the comprehensive work.

After this brief description of the disposition of the publication it is necessary to return to a few important observations, particularly in Part II where each separate instrument is presented and described. This is done according to a structural layout including the following:

- a) Incorporation into the classification system
- b) Vernacular name/s
- c) Construction
- d) Playing technique
- e) Uses
- f) Distribution and history
- g) References in the form of an annotated bibliography

A layout of this nature is not only almost unavoidable in a scientific work which is supposed to be of a handbook character, as is the case in this respect, but it is also to be recommended. The reader will experience the search process for finding information about an instrument—or groups of instruments—considerably fast due to the above disposition. Another note of importance is the annotated bibliography added at the end of the description of each instrument (in parts III and IV after each section) which, although not being critical in approach, is nevertheless of value to the reader for further possibilities in searching for additional information. The information collected and presented is based on the following source material:

- a) Published material by other authors, mainly travellers' reports, ethnological and ethnomusicological studies, many of which are of older origin;
- b) Unpublished material mainly doctoral theses by ethnomusicological scholars;
- c) Information derived from correspondence with a few researchers who presently—or recently—are involved (were involved) in research work among the ethnic groups dealt with in this study;

- d) Information gathered from registers, catalogues and/or instrument collections at a number of museums;

All the above information seems to be accepted as authoritative without attempts to authenticate the results through critical study and comparative analysis. Due to this the information given may be either a) insufficient, or b) even slightly misinforming.

As an example of misinformation I refer to the description given of one particular lamellophone in Part II. According to the description, the illustration, and from where it originated, the instrument is without doubt the popular "mbira dzaVadzimu" of the Shona people in Zimbabwe (pp. 107–110). As Stow refers to such an instrument being played by a Tswana person in the latter part of the nineteenth century, the author sees the instrument as belonging to Botswana. It is misleading to place such an instrument within the ethnic group of the Tswana, particularly when, in the same section, reference to Kirby's and Tracey's research is made, and in whose works the origin and distribution of the instrument is clearly noted.

It is also necessary to point out that the references which are given for the distribution of instruments, their playing techniques and functions have been taken from only a few sources of older origin. Thus the reader ought to consider the possibilities of such instruments no longer being in use—a remark which the author himself also emphasizes at several instances in the text.

When studying the bibliography as well as reading through the text there are apparently information centres of specific importance which have not been tapped. This is particularly evident in regard to lack of contact with such important music departments as those of the universities of Johannesburg, Cape Town, Durban and Stellenbosch. Additional information would also have been available at the departments of sociology, anthropology, history and archeology of the same universities. It is rather apparent that such inter-related disciplines have been bypassed, leaving only some contact with the linguistic area, where information is gathered particularly from Stellenbosch and Windhoek, the latter being the Educational department of the Ministry of Education.

An additional centre for ethnographic musical research is the "International Library for African Music" (ILAM) under the present directorship of

Andrew Tracey and situated at Rhodes University in Grahamstown, South Africa. There, a remarkably large collection of musical instruments is to be found—the result of Dr Hugh Tracey's pioneer work from the forties up to his death in the seventies. This work has continued through the research activities of his son Andrew. Apparently the ILAM is known to the author but information available has not been used to its limits.

Furthermore it should be mentioned that Percival R. Kirby's large collection of musical instruments in southern Africa which the author frequently refers to no longer is housed at the *Africana Museum* in Johannesburg. In 1983 it was moved to the Music Department of Cape Town University under the directorship of Dr Deadrie Hansen.

After such general reflexions a few observations of detail. The most important one is that the maps which are included in the volume, and whose functions are to show both the geographical distribution of ethnic groups, as well as of instrumental distribution, are unfortunately very difficult to read and decipher. This is mainly due to the reproduction technique applied, but an additional difficulty is that the symbols used to differentiate groups of instruments are too similar and thus easy to misinterpret.

A point of great interest is the author's reference to correspondence with Fr. Dave Dargie, who reports that the musical bow (p. 187, 215), and some lamellophones (p. 81, 100), together with other instruments, are presently used in church music activities. It should, however, be mentioned that those church music activities of "neo"-African musical creativity, having been initiated and intensively continued since the late seventies under the leadership of Fr. Dave Dargie, are the *reasons* for the re-introduction of such instruments—and others—in the church environments.

Finally an additional footnote. The author refers to the "Groundharp" (p. 269) and describes it as a rather rare instrument in southern Africa and that it has been mainly recorded in Equatorial Africa in earlier reports. However, in Zimbabwe both the Venda and Shona people know of this instrument although it is used only occasionally by children in their collective game activities. The distribution of this instrument was probably larger—particularly among children in many ethnic groups—a few generations back than is the case today.

After having made the above comments and observations it is still important to emphasize the

necessity of continued scholarly study of musical areas in Africa, particularly in regard to musical instruments. In this work the author has, in spite of a number of shortcomings, been able to make an initial mapping of instrumental distribution in the countries concerned. Important factors of both ethnographic and ethnomusicological value have thus been collected in a single volume. As such the publication is recommendable as long as the content is perceived with a critical mind and eye.

Maj 1988

Olof Axelsson

Carl-Gunnar Åhlén, Tangon i Europa, en pyrrusseger? : Europa and genrens musikaliska omställningsprocess. Stockholm: Proprius, 1987. v, 187 s., notex, samt en grammofonskiva. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 11.) ISSN 0348-0879. ISBN 91-7118-594-1. Diss.

A plane crash near Medellin, Colombia on June 24, 1935 killed Carlos Gardel, the great Argentinean tango singer and composer, and gave birth to a legend. Gardel had already made hundreds of records and a number of films in South America, and he was possibly on his way to Hollywood stardom. In Argentina and Uruguay, countries of the Río de la Plata, Gardel has acquired the status of a national hero. His (assumed) birthday is celebrated in Argentina as "the day of the tango".

In Europe, the tango has enjoyed considerable popularity since the 1910s. From a novelty dance, it grew into an established part of popular music in the 1930s. In many countries there were highly successful local tango bands, such as Geraldo's Gaucho Band in London. After the second world war, the popularity of the genre has declined in Europe, although in some peripheral countries such as Finland and Albania it still enjoys considerable popularity. Yet the name of Carlos Gardel is almost totally unknown in Europe. This fact alone illustrates the gap between the original Argentine tango and its European form.

Carl-Gunnar Åhlén's dissertation on the tango in Europe has several ambitious goals. The author has previously published the first history of the Argentine tango to appear in the Nordic countries (*Det mesta om tango*, Stockholm 1984). Now his aim is to trace the history of the tango in Europe. However, he is not satisfied with a mere history. Åhlén is also interested in the development of the European

tango as an acculturative process and in explaining why the European variety differs so much from the original form. Moreover, he uses his materials to develop a theory on the functions of security in society and art.

As a historian of the tango, Åhlén has done an admirable and pioneering job. He sees the diffusion of the tango as part of the larger process of the dispersion of American music in Europe since the turn of the century. Just as the Original Dixieland Jazz Band brought jazz to London in 1919, Enrique Saborido and other Argentinean musicians introduced the tango in London and Paris in 1913. Åhlén illustrates the close parallels between the history of jazz and the tango in Europe with two tables listing the appearances of U.S. jazz musicians and Rioplatensian tango players in Europe up to 1941.

The argument is convincing. Both idioms were brought to Europe by touring musicians from the New World, and Åhlén shows how international politics and labour legislation influenced the movements of musicians. After World War I, American musicians found it easy to acquire engagements in large European cities, but after the outset of the depression in the 1930s, borders became practically closed to them. Live performers were followed by recordings. Recordings from Argentina were not as easily available in Europe as those made in the United States, although in many cases they were made by the same multi-national companies. However, European audiences did have access both to tango recordings made in Argentina and recordings made by visiting Rioplatensian musicians in Europe.

After the tango had established itself in Europe as a fashionable new dance in the 1910s, European musicians started copying the idiom. Just as there were local jazz bands in practically every European country by the 1930s, there were also tango bands trying to emulate the style of the Rioplatensian musicians—down to the Argentine gaucho dress, which had first become de rigueur for tango bands in Paris. The comparison is convincing, and I wish Åhlén had followed this development in greater detail. Now we are only given the outline, but there is more to be told about bands such as Geraldo's in London, Juan Llossas' in Berlin, and Malando's in the Netherlands. It would also have been interesting to see both jazz and the tango from the larger perspective of the dispersion of all American music. What about Hawaiian guitarists or Cuban rumba

bands? But so little is yet known about the history of these idioms in Europe that we have to wait for some other doctoral candidate to tackle the job.

There are obvious parallels between the history of jazz and the tango in Europe, but also differences. European jazz musicians strove to embrace the idiom as fully as possible. By the 1930s there were already European jazz musicians such as Django Reinhardt who were respected in the United States. Nothing comparable ever happened to the tango. As Åhlén points out, jazz became understood in Europe as an art form and as a way of living, while the tango soon became part of the larger field of European popular music, a form of dance music like the fox trot or the waltz. European tango bands played Argentine tangos if they fulfilled this function, but they would just as well modify the compositions or write new ones, if they satisfied their audiences better. It is characteristic that there never was a movement among European musicians to adopt the bandoneon, the instrument most characteristic of tango bands in Argentina and responsible for many of its idiomatic traits.

Åhlén demonstrates this by comparing thirty recordings—both Argentine and European—of three classic tangos, "El choclo", "Adios, muchachos" and "Uno". Excerpts of these performances can be heard on the accompanying 7" LP. He shows convincingly how these performances differ with respect to instrumentation and rhythm, the European performances having lost the finer details of both the vocal line and the instrumental backing. The comparison also includes a study of differences between older and more recent Rioplatensian performance practice, which is quite interesting. However, one wishes that the author had also included an analysis of European tango compositions performed by European musicians, to illustrate the further development of the idiom.

Instead, we are given a study of Swedish tango lyrics to illustrate parallel changes in the verbal content of the tango. In Argentina, tango lyrics frequently had a topical, even radical content. All this disappeared when the tango came to Europe. Argentine tangos were usually adopted as instrumental dance music. When European composers added lyrics to their tangos, they usually drew their inspiration from the contemporary operetta or schlager. Tangos were usually conceived as love songs. They often contained exotic references, but these might as well be to Spain or Hawaii as to Buenos Aires. The point is well made, but again

one would have liked to see a comparison based on a broader selection of European tango lyrics—not just Sweden in the 1930s.

By the 1930s the tango had thus established itself in Europe, but in the process lost most of its original musical and poetic qualities. It had been a pyrrhic victory. It will be recalled that Pyrrhos was the Greek king who, after having narrowly defeated the Romans, exclaimed "One more victory like this, and I am lost". Åhlén attempts to explain these changes with a theory on the functions of music in open and closed societies. In traditional closed societies (such as turn-of-the-century Buenos Aires) music is "an emblem of security". In modern open societies (contemporary Europe), music is "a symbol of security". This feeling of security is generated through repetitive rhythms or simple formulas. Hence the changes in the musical characteristics of the tango.

Frankly, I find this part of the book unconvincing and largely superfluous. It is certainly not without interest. On the contrary, it raises questions of the fundamental nature of music which few theoreticians have dared to tackle, but Åhlén's presentation is far from conclusive. The theory of "open" and "closed" societies, "Gemeinschaft" and "Gesellschaft" belongs to the classic questions of social theory, and to discuss it without a single reference to Weber, Tönnies and Parsons is a bit like reinventing the wheel. On the contrary, the idea of music as symbol or emblem of security is new. It has certain parallels with the thought of Alan Lomax and his "cantometrics", but Lomax the empirist is not concerned with semantic distinctions such as "symbol" and "emblem". The idea is stimulating, but it should have been grounded on a broader discussion of musical materials than just the history of the tango. In my opinion, the changes in the musical characteristics of the tango in Europe can just as well be explained by traditional models of diffusion, without reference to the security function of music. When a musical idiom spreads from one area to another, it tends to lose those original characteristics that are alien to the prevailing style in the area of diffusion.

In summary, "Tangon i Europa" is an important contribution to the history of popular music. It contains a great deal of new information, and it will certainly be an invaluable source for future researchers in this field. The theoretical parts of the dissertation is questionable, but thought-provok-

ing, and perhaps we shall see the author developing his ideas further in other contexts?

April 1988

Pekka Gronow

Eva Öhrström, Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige. Göteborgs universitet: Musikvetenskapliga institutionen, 1987. 258 s., ill., diagr., tab., notex. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 15.) ISSN 0348-0879. ISBN 91-85974-06-4. Diss.

Eva Öhrström disputerade på Gustaf Adolf-dagen 6 november 1987 i Göteborgs universitets moderna Humanistcentrum på en avhandling om borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige. Det är en vacker och välskriven bok som fyller ett stort hål i musikkforskningen, genom att äntligen börja skildra kvinnornas insatser och intimsfärens och salongernas musik.

Boken analyserar tre kvinnogenerationers villkor och föreställningar 1800–80 och utreder genom levande rekonstruktioner av musiksociala miljöer hur deras vardagsmusicerande och de socialisationsmönster som spreds via musiken förhöll sig till det offentliga musiklivet. Ett verkligt pionjärbete har gjorts i utforskandet av en mängd olika typer av källor: musikalier, brev, dagböcker, memoarer, biografier och romaner. De gör framställningen levande och rik, liksom den rad musikexempel som analyseras för att komma åt tidens rådande könsideologier. I en omfattande biografidel anges dessutom liv, verk och bibliografi för 77 kvinnliga tonsättare från perioden.

Öhrströms teoretiska ryggrad är den offentlighetsteori som Frankfurt-sociologen Jürgen Habermas utformade 1962 i boken *Borgerlig offentlighet* (på svenska 1984), och som litteraturvetaren Arne Melberg använt sig av i *Realitet och utopi*, 1978. I "omvandlingssamhället" vid seklets mitt korsades feodal ("representativ") och borgerlig offentlighet, med "salongsoffentligheten" som övergångsform. Där intog en "förmedlande klass" av liberala, bildade borgare en nyckelposition.

Boken struktureras runt denna process – den mångfasetterade brytningen mitt i 1800-talet, dels för kvinnorna ("emancipationsepoken"), dels i konstmusiken (utvecklingen mot offentlig konsert, symfonimusik och autonomiestetik). I de tre centrala kapitlen tas tre generationer kvinnor upp,

verksamma i tre olika salongstyper: hovfröknar och adelsdamer i det tidiga 1800-talets aristokratiska salonger, bildade aristokrater och yrkessångerskor i 1840-talets salongsoffentligheter, och borgardöttrar i 1870-talets nya polaritet mellan borgerligt hemmusicerande och offentlig konsert. Bokens titel är egentligen missvisande, eftersom aristokratiska kvinnor ju fått nästan lika stor plats som borgerliga. Men huvudtemat är ändå kvinnors roll i framväxten av den moderna borgerliga offentligheten.

I första kapitlet ställer Öhrström sina huvudfrågor utifrån ett kvinnoperspektiv på musikhistorien. Hon vill bedriva en empirisk, icke-hierarkisk forskning inspirerad av historisk antropologi och redogör kort för källor och analysmetoder. På ett par sidor refereras Habermas och Melbergs offentlighetsteori och ramarna för seklets kvinno- och konstmusikhistoria.

Det andra kapitlet inleds med allmänna kommentarer om salongsuppfostran. Salongsbegreppet utreds, och kontinenten jämförs med Sverige. Det lite plöttriga kapitlet ger också en inblick i kvinnors yrkesmusicerande som musiklärarinnor och sångerskor, och utbildningen på Musikaliska Akademien.

I tredje kapitlet är det dags att kliva in i den äldsta salongstypen: den aristokratiska. Den skiljer sig i Sverige från kontinentens genom att bäras upp av ett betydligt tunnare skikt och innehålla mindre motsättningar mellan allmogemusik, populär visa och konstmusik, en rad musikanalyser av tidens "mamsell-musik": små galanta pianostycken och visor. Speciellt granskas några tonsättningar av dikter ur Tegnér's *Frithiofs Saga* som ledde till en ihållande "Frithiof-feber" från 1820. Genomgången av hovfröken Caroline Ridderstolpes och adelsdamen Mathilda d'Orozco Gyllenhaals verk från 1820–50-talen leder fram till en beskrivning av aristokratin kvinnors musikaliska bildning. Musiken var där tidsfördriv och verklighetsflykt, och gjorde samtidigt kvinnorna till estetiska objekt. Musicerandet symboliserade kvinnlighet, säger Öhrström: de spelande och sjungande kvinnorna stod för en oaffekterad och icke-reflekerande skönhet och bildning, likt en riktigt dyrbar, matt pärla.

Fjärde kapitlet skildrar två varianter av 1840-talssalongen. Till den förmedlande klassen under 1840-talet hörde Malla Silfverstolpe, Erik Gustaf Geijer och Adolf Fredrik Lindblad i Uppsala. Deras salongsmusicerande betonade innerlighet och sentimentalitet. Några sånger av Geijer och Lind-

blad analyseras för att avslöja dominerande kvinnoroller och socialisationsmönster. Där symboliseras unga kvinnors oskuldfullhet, mogna kvinnors heliga moderlighet och yrkeskvinnors farliga liv. Dötrarnas musicerande fungerade som statussymbol för familjen, samtidigt som det förhöjde deras värde på äktenskapsmarknaden. I städernas mindre borgarhem spelades och sjöngs det också, men inte så aristokratiskt som i Uppsalakretsen. Öhrström tar fr. a. upp Emilie Holmbergs briljant virtuosa men ganska lättspelade verk.

Femte kapitlet behandlar storborgarnas salonger och fr. a. Elfrida Andrées väg mot den offentliga konserten under 1870-talet. Från stadsborgarnas salonger löper en tråd in i 1870-talets borgerliga vardagsrumskultur, där familjen allt mer slöt sig kring en av mödrar och döttrar alstrad intimitet. Hemmusicerandet förlorade där gradvis sina utåtriktade kontaktytor. Runt dötrarnas talanger odlades en särskild kvinnlig känslöestetik i hemmets reservat, samtidigt som några kvinnliga elitkomponister just mot seklets slut kunde nå ut i offentligheten. Boken koncentrerar sig på linjen mot offentlig konsert, genom att fokusera på Elfrida Andréé. Hennes gärning är sorgligt åsidosatt i musikhistoriekrivningen, och Öhrströms livfulla skildring öppnar spännande nya perspektiv. Andréé hade en stark strävan bort från kvinnornas vanliga salongskomponerande och hennes mål var symfoniorkestern. Hon upplevde stora svårigheter, men också framgångar. Öhrström visar de sociala baksidorna av Andrées projekt: hon levde som en man, t. o. m. med hushållerska, hade svårt att känna kulturell gemenskap med andra kvinnor och förnekade sin kvinnlighet, säger Öhrström. Det var en svår konflikt att satsa på karriär i offentligheten när samtidens systrar snarare sjönk allt djupare in i intimsfären!

Det sista kapitlet utgör en kort sammanfattning av det kvinnliga musicerandets funktioner i de tre salongstyperna. Här skisseras till sist två intressanta treenigheter mellan å ena sidan vokal- och kammarmusik, funktions- och känslöestetik och kvinnlighet, och å andra sidan symfoni- och orkestermusik, rationalistisk autonomiestetik och manlighet. Kvinnornas väg in i den borgerliga musikkoffentligheten gick via salongerna, och när dessa gradvis försvagades stängdes denna väg. Därför fick Elfrida Andréé, Valborg Aulin, Helena Munktel m. fl. inga efterföljare. Vågen av kvinnliga tonsättare runt sekelskiftet ebbade ut och den mansdominerade musikkoffentligheten trängde ut pionjärerna i glömskans ut-

marker ända tills nu Eva Öhrström dragit fram dem igen.

Avhandlingens syften och frågor är intressanta och rimliga. Till dess formella svagheter hör att urvals- och redigeringsprinciperna för biografidelen aldrig förklaras. Ibland är också den bibliografiska praxisen okonventionell eller slarvig – vilketdera är svårt att avgöra eftersom förklaringar och motive-ringar saknas. Många förkortningar förklaras heller aldrig, artiklar, böcker och handskrifter skiljs inte åt, och jag skulle ha välkomnat ett personregister. Men här ska jag i stället behandla några principiellt viktigare teoretiska problem.

Öhrström bygger bl. a. på semiotisk teori för sina musikanalyser, offentlighetsteori i sin socialhistoria och feministisk teori i kvinnoperspektiven. När jag pekar på brister här belyser jag samtidigt hur produktivt avhandlingen öppnar för nya reflektioner. Hur trist och hur alltför vanligt är det inte med musikvetenskapliga texter som lämnar sina läsare utan några nya idéer! Den här boken är ett stimulerande undantag.

Öhrström låter musikanalyser och socialhistoria samspela fint och inte bara stå sida vid sida. Där- emot diskuterar hon för lite sina metoder. Analyserna känns ibland lite röriga och deras syften är inte helt klara. Inspirerad av Philip Tagg och av musikerspråk (två utmärkta inspirationskällor!) jämför hon hela tiden stildrag i enstaka av kvinnornas verk med enskilda samtida manliga verk, särskilt från den tyska romantiken. Det tycks ha tre syften: dels att påvisa att kvinnorna var förankrade i sin tids stilar, dels att visa att kvinnorna inte var sämre än männen, dels att avkoda meningsinnehåll ur musiken genom associationer till annan musik med mer lättbestämt meningsinnehåll. Alla tre tål att diskuteras.

Den första slutsatsen är väl trivial – kunde det ha varit annorlunda? Ibland är jämförelseverken sådana som var populära i dåtidens miljöer, men ibland (t. ex. när det gäller Schubert på 1840-talet) associeras till verk som först i efterhand framstår som klassiska. Det gör det osäkert om analyserna är avsedda att utpeka influenser eller endast antyder diffusa stilsfärer – om så är fallet saknas ju sammanfattningar av de olika tonsättarnas, epokenas och genrernas musikaliska stildrag. En receptionshistorisk stilbakgrund hade underlättat uttolkningen av betydelse i de enskilda verken. Möjligen gömmer sig i jämförelserna med manliga verk en dold polemik mot kvinnoforskare som sökt efter specifikt kvinnliga musikspråk. Det är synd att den diskus-

sionen aldrig förs explicit, eftersom Öhrström själv föredömligt bryter alla illusioner om en "naturlig" kvinnlighet. Hon söker inget kvinnligt väsen eller essens som uttrycker sig i kvinnors verk utan frågar i stället hur kvinnlighetens symboler framställdes i salongsmusicerandet, dvs. hur kvinnlighet som socialt kön skapats genom bestämda kulturella praktiker som ett gentemot den dominerande patriarkala kulturen "Andra".

Detta berör det andra motivet, som är mer problematiskt. Jag anar här en ambivalens hos Öhrström själv. Hon kritiserar konstmusikens autonomiestetik men jämför och under- eller godkänner ändå gång på gång sina kvinnor efter manliga förebilder. Professionell yrkesutövning i den offentliga sfären framstår då som målet att sträva efter och måttstocken att mäta efter. Detta står i motsättning till hennes egen skarpa kritik av autonomiestetiken och hennes ambitioner att bedriva en icke-hierarkisk historieskrivning.

Den tredje, mer semiotiskt orienterade möjligheten är rimligare, men inte alltid riktigt väl genomförd. Varför tas just vissa saker fram i musiken och inte andra? Och på många punkter förefaller associationerna väl godtyckliga, som t. ex. när stora språng på s. 61 sägs bära ett förklarat budskap medan lika stora intervall fyra sidor senare påstås skapa en hemsk stämning. Här blir tolkningen för svepande, och det skulle på åtskilliga ställen ha behövts mer precisa analyser. Dessa invändningar till trots finner jag själva ansatsen och närheten till musikerspråket fruktbar.

Bokens socialhistoriska aspekter är banbrytande och inspirande, även om man saknar utblickarna mot det internationella forskningsläget. Där finns vissa oklarheter i synen på feodalismen i Sverige, användningen av begrepp som symbolisera och representera m. m., men jag ska på denna punkt ta upp en mer central fråga.

Öhrström visar tydligt hur de tidiga salongerna inte skilde mellan bildande konstmusik och underhållande populärmusik. Dikotomin hade ännu inte utvecklats. Ändå väljer hon att koncentrera sig på konstmusiken, och därmed på en av flera möjliga utvecklingslinjer: från salong till offentlig konsert. Och det är en viktig och väldigt spännande linje att följa. Men att hon valt bort populärmusiken fördunklar uppkomsten av själva denna dikotomi, som ju betonas så starkt av Elfrida Andrée, och som bidrog till att skära av kvinnornas möjligheter att från det intima salongsmusicerandet nå ut i offentligheten. I och för sig kompletterar hon därigenom

de vanliga förnämt nedlåtande studierna av salongsmusikens "lättare" sidor, men det hade varit nyttigt att få ett grepp om uppkomsten av dikotomoin själv med båda dess poler, där just kvinnorna haft en central roll.

Dessutom lämnas folkrörelsetraditionerna därhän (studentsång och annan körsång, blåsarkårer och bruksmusik osv.). Hur hänger salongernas bildningsideal samman med folkbildningstankarna? Det är av utrymmesskäl begripligt att Laura Netzels billighetskonserter för arbetare så snabbt flimrar förbi, och att vi inte får följa Elfrida Andrée fram till hennes folkkonserter runt sekelskiftet. Men det finns utifrån tidigare svensk forskning (Greger Andersson, Hans Bernskiöld, Leif Jonsson, Martin Tegen m. fl.) anledning att ana att salongerna lämnat viktiga bidrag också till den grenen av det moderna musiklivet. Här kvarstår en intressant forskningsuppgift för framtiden.

Öhrströms avhandling visar hur inspirerande och fruktbar kvinnovetenskaplig kulturforskning kan bli. Några diskussionspunkter på detta fält har jag tagit upp i en recension i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* nr 1/1988. Här ska bara nämnas att jag anar intressanta möjligheter att gå vidare när det gäller socialisationsteoretiska infallsvinklar på intimsfärens psykologiska dimensioner och döttrarnas relationer till sina föräldrar. Salongerna hängde samman med ett intimt och innerligt musicerande av

familjärt och/eller erotiskt slag. Reproduktionen av könsroller var och är aldrig någon enkel stämplingsprocess. Och Elfrida Andrées fadersrelation vore väl värd en psykoanalytisk tolkning, ungefär som Hildesheimer analyserar far och son i sin Mozart-bok. Hon är långtifrån ensam om att ha en ambitiös och stark far bakom sig – jämför t. ex. bland kontinentens kvinnor Clara Schumann i sin dagbok 1839: "En gång trodde jag att jag ägde kreativ talang, men jag har givit upp den tanken; en kvinna får inte begära att komponera – inte en enda har kunnat göra det, och varför skulle jag förvänta mig det? Det vore arrogans, även om faktiskt min far ledde in mig på det förr i tiden." Här får man lust att gå vidare och utforska psykodynamiska och sociokulturella mekanismer som rör salongsmusicerandets socialisationseffekter.

Eva Öhrströms bok fyller en stor lucka i musikforskningen, genom att ta upp flera olika försummade aspekter av 1800-talets musikliv: kvinnorna, salongerna, intimsfären och offentlighetsformerna. I sin helhet är den en spännande och välskriven avhandling – ett imponerande pionjärarbete som jag varmt välkomnar och rekommenderar! Den ger levande substans åt centrala aspekter av kvinnors social- och kulturhistoria på ett sätt som möjliggör och inspirerar till efterföljd och vidareutveckling.

Nov. 1987

Johan Fornäs