

Recensionier

Red. Ingrid De Geer

Thomas Bauman, North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 444 s., ill. ISBN 0-521-26927-2.

The concept of German National Opera has been debated as early as the first half of the eighteenth century when critics like Johann Adolph Scheibe, himself both an author and a composer, and Johann Christoph Gottsched proposed models that would supplant the then-moribund German Baroque Opera, a genre combining texts in German (sometimes interspersed with Italian and French) with an Italian operatic style. At about the same time, a popular operatic tradition derived from the *commedia dell'arte* flourished in German-speaking centers of the south such as Vienna. Though hardly nationalistic in a strict sense, this tradition, consisting of works with simple comic plots, spoken dialogue carried on in the local dialect, and simple, easy-to-remember tunes, gained a widespread audience in the region. It had its northern counterpart in the English ballad opera, known today through a single work, *The Beggar's Opera*. This genre consisted of spoken dialogue as well, and the music was for the most part made up of popular tunes of the London streets. The ballad opera soon attracted the attention of men like Count Caspar Wilhelm von Borcke, a Prussian legate to Britain, who translated some of the texts and imported these to the northern portion of the European continent. Performances of these translations, in turn, stimulated the revival of popular German opera known today as the *Singspiel*, beginning with an adaptation of Charles Coffey's *The Devil to Pay* in Leipzig in 1752. Though this "new" genre immediately ignited a sometimes vitriolic aesthetic debate over its artistic merits, it proved a box office success, and soon numerous composers began to produce works of this sort throughout the length and breadth of the German states.

Today, the *Singspiel* is perhaps the most maligned or ignored genre of eighteenth-century music. Popular composers of that period such as Jo-

hann Adam Hiller, Johann Friedrich Reichardt, Anton Schweitzer, and Christian Gottlob Neefe usually rate no more than an occasional oblique reference in lexica or textbooks on the music of this time, and even later derivatives like the dramatic duodramas of Benda or serious attempts at a German National Opera like Holzbauer's *Günther von Schwarzburg* are only afforded cursory examination in the scholarly literature. Indeed, there is an almost overwhelming tendency among historians such as Edward Dent or Donald Grout to assume that the *Singspiel* is trivial and unimportant at best or contemptible and of dubious quality at worst. Such scholars tend to begin their surveys with works like Mozart's *Entführung aus dem Serail* or *Zauberflöte*, giving only grudging and sparse acknowledgement to the long tradition from out of which these works grew. Thus it is with some degree of anticipation and relief that we welcome Thomas Bauman's *North German Opera in the Age of Goethe* as a counterbalance to this unfortunate lacuna in the history of German opera.

As Bauman's title indicates, this study is limited to a region bounded by the Baltic and North seas to the north and the Catholic areas of Germany, principally the Palatinate and Bavaria, to the south thus encompassing the center of the German *Singspiel* tradition. It traces the development of this genre from its earliest antecedents through the merger with the aforementioned southern *Singspiel* tradition in the works of Dittersdorf, Walther, and Wranitzky. This book is generously provided with illustrations and musical examples of the works discussed and includes a readable list of *Singspiel* settings organized both by composer and librettist as an appendix. The organization of the work is useful and logical, combining a sense of historical progression of the form with enough musical examples to give one a sense of the genre as a whole as well as the styles of individual composers. Furthermore, Bauman arranges his chapters according to location, thus giving a reader a detailed look at the environment within which the *Singspiel* took root

and flourished. Each chapter is subdivided further into chronological sections, such as, for example, "The Lean Years 1784-91", and divisions on individual composers and librettists of note such as Johann Adam Hiller, Anton Schweitzer, Johann Wolfgang von Goethe (whose contributions are already noted in the title), and Christoph Friedrich Bretzner.

The book's main strength is its ability to cover an immense amount of information thoroughly. Bauman's discussions of the individual works demonstrate not only the vastly underrated importance of the North German opera but also show the various developments, styles, and trends that flowed through this region in terms of both text and music. All too often scholars in the discipline tend to concentrate on either text or music, with the other generally entering the picture only tangentially. It is refreshing therefore to have a work which seeks to combine both as *primae inter pares*, which, when combined with a discussion of factors such as stage setting and cultural environment, contributes towards a more realistic history. For example, the author spends much time showing the influence of Gluck on the introduction of serious opera in the region, particularly the effects of this composer's works on the mixed *Singspiel-seria* idiom of Schweitzer and Rolle. The examples drawn from Rolle's *Melida* (particularly the effective "Chorus of monks and nuns") and Schweitzer's *Alceste* clearly demonstrate the importance of Gluckian drama. The author also devotes some not inconsiderable space to a portion of the on-going aesthetic debate on the value of opera in the vernacular, specifically with respect to the concepts of operetta promoted by Johann Gottfried Herder and Goethe—hence, no doubt, the reason behind the title—and succeeds in placing the theory and practical solutions of the latter within the context of the period, something which is generally lacking in literary historical studies of this famous author. Indeed, the settings of Goethe's *Singspiele* by Reichardt, Princess Anna Amalie, and Franz Seydelmann have heretofore eluded both musicologists and literary historians, as has their influence on the genre. The excerpts from these operas given by Bauman show that, far from being the disavowed sins of Goethe's youth generally portrayed, these works indeed contain much good material, both literarily and from a musical point of view.

Given the predominance of comic opera in the

German *Singspiel*, one might be attempted to infer that a majority of the book is devoted to that genre, which, in fact, is only partially the case, as has already been noted. But the sections on comic opera are extremely thorough and well-documented. Bauman does a good job of describing the development of the comic *Singspiel* from its crude origins to the works of Dittersdorf. Yet he almost never places these works outside of a larger framework, and Bauman's musical examples are effective at making a point without being exhaustive. An example of this may be seen in an excerpt from Hiller's *Lottchen am Hofe*, where the author shows Hiller's effective, yet comic word painting describing the beating of the heart as an indication of incipient love.

Because of the thoroughness of the work, it would be difficult to see any single point that Bauman might have missed. All the more so since *North German Opera* covers much heretofore unexplored territory. But one glaring omission does occur; specifically, the origins of the *Singspiel* in Leipzig in mid-century. The premiere of *Der Teufel ist los* in 1752 and the brouhaha it engendered is dismissed in a mere two pages, the author instead choosing the 1766 revival as the *terminus post quem* for the emergence of the *Singspiel*, following precedents established by earlier scholars such as Georgy Calmus. Moreover, Bauman ignores the so-called Comic War described in detail by Jakob Minor almost a century ago as "an impoverished attempt to imitate the *Querelle des bouffons*" in Paris. The author apparently does not see the polemics generated in the Comic War as part of the larger debate on the aesthetics of German Opera in which Gottsched, one of the principal figures in both, had carried on since the 1730s. In fact, far from being an imitation of a better-known and, at least in Leipzig, remote debate, this war of words had a great significance for the Leipzig stage and the continuing popularity of the *Singspiel* for it ended almost two decades of tyrannical rule of the theater by Gottsched, at the same time introducing a new element, the *Singspiel* or operetta, into the wider aesthetic debate. The Comic War attracted the attention of critics like Lessing and Reichardt and fueled the flames of debate throughout the rest of the century. In addition to this gloss, Bauman makes no effort to describe the uniquely German mono- or duodrama promoted by composers such as Benda. But this may perhaps be because this

genre needs much further study and space than could have been devoted to it in this work.

The other faults are much less important. For instance, Bauman downplays Standfuss's score to the 1752 *Teufel*, stating that all of the surviving pieces from this version were edited to a great extent by Hiller. Hiller, however, himself notes that he has only arranged the pieces for keyboard and retained the originals mostly intact due to their tremendous popularity. The author also makes a strong case for Schweitzer's *Alceste* as a model for German dramatic opera, ignoring one of the most detailed critiques of this work by Joseph Martin Kraus in his aesthetic treatise *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*. Here he would have found the counterpart to Goethe's biting criticism of the text and Wieland.

But these faults are mostly minor and can well be overlooked in view of the fact that Bauman has provided music history with a useful, long-needed overview of a heretofore neglected genre. His arguments are convincing and pertinent and will do much to resurrect North German opera to its rightful place in history. For that reason, *North German Opera* must be regarded as a milestone.

Febr. 1987

Bertil H. van Boer

Hans Bernskiöld, Sjung av hjärtat sjung. Församlingssång och musikliv i Svenska Missionsförbundet fram till 1950-talet. Göteborg: Förlagshuset Gothia, 1986. 254 s., ill., notex. ISBN 91-7728-218-3. Diss.

Redan i sin C 1-uppsats från 1976 redogjorde Hans Bernskiöld för innehållet i Svenska Missionsförbundets sångböcker och lade därmed grunden till en modell för ett fortsatt arbete inom ämnesområdet. I D 1-uppsatsen två år senare utvecklades tankegångarna åt mer musiksociologiskt håll samtidigt som avhandlingsplanerna konkretiserades. Det är den i dessa båda uppsatser presenterade problematiken och arbetsmodellen som nu ligger till grund för Bernskiölds avhandling.

Avhandlingen består av nio kapitel, vart och ett med fyndigt funna överrubriker med citat ur väckelserörelsens sångskatt. Kapitlens mer konkreta underrubriker pekar på en disposition av boken i två huvuddelar: en, kvantitativt större, kronologisk del och en mer systematisk, där materialet betraktas ur olika perspektiv genom hela tidsperioden. Huvud-

objekt för undersökningen är musikupplagorna till de tre sångböckerna för församlingsbruk: SMF:s sångbok 1894, den omarbetade upplagan 1921 samt Sång och psalmer från 1951. Tidsmässigt har undersökningen begränsats till åren mellan 1850, det år då den svenska väckelsens tryckta sångutgivning startade, och 1950-talet.

Eftersom gudstjänstlivet inom SMF inte varit nämnvärt reglerat borde sångrepertoaren kunna spegla såväl samfundsmedlemmarnas behov och krav på god musik som tidens förutsättningar. Den enskilde medlemmen är en del av en församling, som är en del av ett samfund, vilket i sin tur påverkas av samhället. Detta är utgångspunkten för Bernskiölds tvåfaldiga syfte med sin avhandling: en beskrivning av hur repertoaren och musiklivet formats och förändrats samt en förklaring av musikens utseende.

I bokens inledningskapitel ges en väl preciserad redogörelse för syfte, undersökningsobjekt etc., men man saknar några rent elementära förklaringar. Författarens tydning och användning av orden "väckelse" och "väckelsesång" tas upp, däremot är det för en läsare utanför SMF inte alls alltid klart vad "församling" och "församlingssång" står för. Det hela blir inte enklare av att bokens undertitel är "församlingssång och musikliv"; det skulle egentligen innebära att församlingssången inte är inbegripen i musiklivet. Kan man även inom SMF definiera dess församlingssång såsom menighetens unisona sång vid gudstjänsten? Om så är fallet hör då även väckelsemötet hit? Frågan är inte den petitesse den kan förefalla. Vid genomläsning av boken ställer man sig ofta frågan: vad hände inom menighetssången t. ex. i konflikten mellan enkelhet och konst? Eller kanske detta står någonstans men har undgått läsaren som inte fått någon definition av "församlingssång"? Det hade också varit en fördel att som bakgrund få en kort samlad beskrivning av en gudstjänst inom SMF. Även om denna gestaltades mycket fritt, existerar ändock en gudstjänsthandbok där också sångens placering tas upp.

I bokens första, kronologiskt hållna, del (kap. 2-6) redogör författaren för sången inom SMF, dess relation till SMF som samfund och till det omgivande samhället. Framställningen omfattar således bl. a. den svenska väckelserörelsens uppkomst, striden om försoningsläran, SMF:s bildande 1878, den tidiga sångboksutgivningen fram till 1894 års musikupplaga av församlingssångboken, väckelsesången i USA och dess inflytande på den svenska

sången, de stora musikgestalterna (t. ex. Oscar Ahnfelt) samt innehållet i de tre stora sångböckerna. I dessa kapitel behandlar författaren också SMF-medlemmarnas sociala hemvist och den växande klyftan mellan två olika ideal, representerade av musikföreningen och kören. Musikföreningen stod för enkelhet och hade sin grund i den tidiga väckelsens musikliv, då man tog med sig vardagsinstrument som gitarr, cittra, dragspel och fiol till gudstjänsten. Kören däremot representerade konstfullheten. Motsättningen musikförening-kör präglade särskilt tiden 1895–1930 och utgör också huvudtemat för kapitel 5, kallat "Mellan enkelhet och konst".

Under rubriken "Musikuppfattning och musikval" i kapitel 7 sammanfattas konflikten inom SMF mellan å ena sidan dem som ansåg att musiken endast hade ett värde om den gav en andlig upplevelse – om den kunde användas i väckelsens tjänst – och å andra sidan dem som ansåg att musikens värde kunde ligga i dess skönhet. I det förra fallet hade musiken en horisontell dimension, den var ett medel till evangelisation. I det senare fallet fanns en vertikal dimension, musiken var en lovsång till Gud och kunde därför bli föremål för planerade framföranden av t. ex. en kör. Dessa två uppfattningar har, enligt författaren, sin motsvarighet i 1800-talets musikaliska kontrovers kring formestetik och innehållsetetik (s. 171). Jag undrar om detta är en meningsfull parallell. För det första definieras här termerna innehållsetetik och formestetik på ett sätt som får dem att verka mer relevanta för författarens jämförelser med musiksynen i SMF. Han gör det genom att säga, att för innehållsetetikern fick musiken sitt värde genom lyssnarnas reaktioner, för formestetikern var musiken bärare av skönhet i sig. Men enligt formestetiken kunde inte musiken vara bärare av något som helst utommusikaliskt innehåll, och jag undrar om man ändå inte kan påstå att musiken i SMF alltid var bärare av ett innehåll, dvs. någon form av andligt budskap? Har inte musiken som känslans språk och som medel i väckelsen snarare att göra med somliga samfundsmedlemmars inställning till musik och konst överhuvudtaget som något världsligt och kanske rentav syndigt som bara hade sitt existensberättigande genom att begagnas som medel i religionens tjänst?

Kapitel 8 har kallats "Sociala och nationella gränser" men är egentligen det kapitel som framför andra behandlar sången ur rent musikalisk aspekt. Det är den nyskapade svenska sången som här ana-

lyseras och sätts in i ett sociologiskt sammanhang. Här presenteras också – man skulle nästa vilja säga äntligen – en analysmetod, som i viss mån föregripits tidigare. Men denna metod, som har vissa likheter med Sven E. Svenssons s. k. kvintspänningsteori, anges tonerna inom varje takt i siffror enligt deras förhållande till grundtonen i respektive ackord. På det viset framträder ackordegna respektive ackordfrämmande toner. Men tyvärr får man knappast mer än en presentation av analysmetoden. Det är synd att författaren inte begagnat den mer, säkert skulle den varit användbar på stora delar av melodimaterialet. Det talas både i detta kapitel och överhuvudtaget mycket i avhandlingen om känslökäppande medel i musiken, kanske skulle denna metod kunnat ge svar på frågan om det existerar någon relation mellan dessa effekter och ackordfrämmande toner. Det hade också varit intressant att få diskutera huruvida de känslökäppande medlen i musiken är texttolkande eller används för att framkalla en stämning som ej direkt har att göra med textens enskilda ord.

Det är en brist i avhandlingen att inte terminologin rörande folkmusiken tagits upp på ett tidigt stadium. Särskilt påtagligt blir detta i kapitel 8, där författaren tämligen utförligt behandlar sångernas förhållande till folklig vissång i dess vidaste sociologiska och stilistiska betydelse. Här talas inte bara om "folklig vissång", också om "folkmusik" och "folkets musik", om "folkflertalets musik", "visa i folkton", "konstmusikalisk folkton", "mollfolkton" osv. Flera beskrivningar och undersökningsresultat när helt enkelt inte läsaren därför att termerna som används inte är definierade. Även uttrycken "härledd folkton" och "tillämpad folkton" används med en allmän hänvisning till Axel Helmers avhandling *Svensk solosång 1850–1890*. Helmer har i sin avhandling ett helt kapitel om folkmusikalisk folkton, och det hade varit en fördel om hans resonemang tagits upp i detta sammanhang. Inte heller skiljer Hans Bernskiöld alltid mellan en melodis ursprung och den direkta källan, varur en melodi är hämtad. Så t. ex. på s. 39, där det står att vissa svenska melodier i en sångbok "härstammar såväl från salongens värld som från muntlig tradition". Här kan melodin, framförd i salongens värld, en gång ha hämtats ur muntlig tradition.

I slutkapitlet ställer författaren två mycket väsentliga frågor. Den första lyder: Ger sångböckerna uttryck för enskilda församlingars ideal eller är de resultat av samfundsledningens strävanden? Svaret

sammanfattas sålunda: Sångrepertoaren har i huvudsak växt fram nedifrån och upp, men det har funnits en viss styrning av urvalet genom sångboksredaktörerna. Om redaktörerna sätter gränserna för musikvalet frågar man sig vidare – och det är också Hans Bernskiölds andra fråga – speglar sångböckernas innehåll vad som verkligen sjöngs i församlingarna? Möjligheten att besvara denna fråga har dock författaren avfärdat redan i bokens inledningskapitel. Men någon form av diskussion eller hypotes kunde väl getts? Avhandlingen skall ju ändå behandla församlingssång och musik i SMF. I kapitel 6 nämner också författaren själv två undersökningar som belyser detta (s. 155). Inför utgivningen av Sång- och psalmer gjordes två frekvensundersökningar i form av enkäter som utsändes av Missionsförbundets Sångarförbund och av Oscar Lövgren oberoende av varandra. Vi får veta hur frågeformuläret såg ut och hur många som svarade, men varför har inte resultaten använts? Det visar sig nämligen att dessa båda, från varandra fristående, undersökningar (bevarade i SMF:s arkiv i Stockholm) uppvisar påtagliga överensstämmelser i uppgifterna om vilka sånger som sjöngs ofta eller sällan. En analys av t. ex. de mest använda respektive de mer sällan sjungna sångerna skulle säkert ge intressanta upplysningar om musikstilen i de sånger man verkligen sjöng och dem man upplevde som föråldrade eller av annat skäl inte använde.

En av de röda trådar som löper genom hela arbetet är beskrivningen av relationen mellan musiklivet och medlemmarnas sociala sammansättning. Det sägs att medelklassens alltmera dominerande ställning under 1800-talet gynnade en bildningsoptimism, som i sin tur påverkade musiklivet; så växte t. ex. körsången fram. Men måste dessa bildningssträvanden som gör sig gällande inom SMF knytas enbart till medlemmarnas medelklasshemvist? Visst kunde väl en bildningslängtan göra sig gällande även inom andra samhällsklasser? En av de verkligt stora bildningsrörelserna var ju ABF, som grundades 1912. Då hade långt tidigare funnits bildningscirklar. Inom arbetarrörelsen hade man också mycket tidigt bildat körer.

I Hans Bernskiölds framställning förekommer en del alltför starka generaliseringar, t. ex. att det var en djupt kulturell rotad uppfattning under 1800-talet att "musiken var begreppslös och inte förmådde uttrycka något utan hjälp av ord" (s. 167) och att (samma sida) uppfattningen om musikens behov av text eller program för förmedling av ett budskap

"speciellt under 1700-talet gjorde det svårt för ren instrumentalmusik att göra sig gällande". Ibland belyses eller t. o. m. stöds sådana yttranden av citat, vilka egentligen endast är giltiga för speciella situationer eller härrör från enstaka personer.

Sammanfattningsvis kan sägas att Hans Bernskiöld väl uppfyllt sin målsättning att beskriva hur repertoaren och musiklivet inom SMF förändrats och att ge en förklaring till musikens utseende. Den rena församlingssången har dock kommit i skymundan och det saknas åtminstone en diskussion om repertoaren – innehållet i sångböckerna ger ju bara utgångspunkten för denna. Författaren har kunnat påvisa hur mångfacetterad musiklivet var inom SMF och hur denna mångfald har sin grund i den musiksyn som de olika medlemmarna förde med sig från de miljöer de kom ifrån. Boken är engagerande skriven men samtidigt en smula snårig. Kanske skulle dispositionen vunnit på en renodling av den musikaliska analysen till bestämda avsnitt, innan analysresultaten sammanfattades och ställdes i relation till musiksyn, funktion, omgivande samhälle osv.

Om frikyrkorörelsernas musik tidigare varit dåligt kartlagd – som det sägs i inledningen – så är nu denna brist i varje fall på god väg att avhjälpas. Detta är den andra avhandlingen om denna musik som framlagts vid institutionen för musikvetenskap i Göteborg.

Febr. 1987

Margareta Jersild

Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984. vi, 465 s., ill., notex. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 7). ISBN 3-89007-037-X.

Av en handbok över 1900-talets musik varken kan eller bör man begära att den skall vara "komplett"; den skulle i så fall bli föga annat eller mera än en katalog. Och då den självfallet måste koncentrera sig kring de stora linjerna i ett ytterst komplext skeende bör man inte bli förvånad över att det i STM-recensioner av hithörande slag vanliga stickprovet, nämligen belysningen av de nordiska länderna, i Danusers bok ger ett nästan totalt negativt resultat. Men även många musikverk av den art som de flesta är vana att betrakta som epokgörande, exempelvis Stravinskis *Psalmsymfoni* eller Bartóks *Musik för stränginstrument, slagverk och celesta*, får endast helt summariska omnämnanden, och

bl. a. den senares två sista stråkkvartetter förbigås helt. Alla detaljfakta om tonsättares levnadsförhållanden och skapande verksamhet förutsätts som bekanta. Allt detta bör dock inte ses som kritik utan mera som en antydning om vad man har resp. inte har att vänta sig i den här boken.

Väsentligare är emellertid vad Danuser positivt eftersträvar, och där ger hans inledande programförklaring intressanta upplysningar. Med utgångspunkt i förhållandet att 1900-talets musik kännetecknas av "mycket intima internationella sammanflätningar", vilket gör skisseringar av nationella utvecklingar irrelevant (jfr dock nedan), och vidare att "den musikaliska 'Gattung' som kategori i vår tid har gått miste om sin konstitutiva funktion" anser han att den enda meningsfulla vägen för en översiktlig skildring av nutidens musik finns i en strikt kompositionshistorisk uppläggning, där enskilda tonsättares oeuvre således kan fördelas mellan olika kapitel. Boken representerar – ungefär som man kunde vänta sig på 1980-talet – "ett försök till musikalisk strukturtheristoria", varvid social-, receptions- och institutionshistoriska moment har medtagits "i den mån de förefaller relevanta för en komponerandets och de estetiska idéernas historia". Allt detta verkar föga kontroversiellt, vilket dock knappast torde gälla för vissa av författarens "principiella avgöranden" – vilkas diskutabilitet han dock själv är medveten om –, i synnerhet hans "begränsning av ämnet till artificiell musik" (obs att "artificiell" i tyskt språkbruk betyder "konstmässig", ej "konstgjord"), varmed han avser "den autonoma musikens tradition, utvecklingen av Neue Musik samt det experimentella avantgardet ... liksom även vissa typer av funktionsbunden musik, såväl äldre, traditionsrik sådan såsom liturgisk musik som yngre såsom filmmusik". Hela det stora komplexet folkmusik, jazz och pop utesluts alltså (kapiteln Funktionswandel des Folklorismus och Faszination des Jazz är skrivna helt ur den "artificiella" musikens perspektiv och likaså företeelsen muzak. I och med detta måste emellertid bilden av "Det tjugonde seklets musik", som volymen ju påstås handla om, bli betänkligt ofullständig, och vad man än må anse om de nämnda kategoriernas konstnärliga "värde" så spelar de i vår demokratiserade, tekniserade och massmediedominerade värld en så framträdande roll, är så starkt integrerade med dagens civilisation som helhet att åtminstone deras samhälleliga betydelse borde ha skisserats. Hela denna problematik har således lämnats åsido och

därutöver givetvis det väldiga bakom den liggande faktamaterialet. Självfallet hade det varit svårt, för att inte säga omöjligt att få med hela det här komplexet inom ramen för en volym av någorlunda hanterbara dimensioner, men varför kunde inte förslaget ha planerat hela handboksserien i tolv i stället för elva band? Hur som helst så måste man konstatera att Danusers bok ur musiksocial synvinkel är helt traditionell och "borgerlig". Medvetet ställningstagande eller hänsyn till den presumtiva läsekretsen? (Ett litet extrapikanteri ligger i att Danusers volym till sin uppläggning helt motsäger förlagsannonsens "Die Volks- und Unterhaltungsmusik wird im Zusammenhang jedes Bandes dargestellt", att läsa på omslagets innerflik!)

Inom de givna begränsningarna är boken dock av god kvalitet. Stoffet är överskådligt grupperat i fyra tidsavsnitt från 1907 till 1970 (dock med utblickar längre bak och – tack och lov – längre fram i tiden) och inom dessa huvudsakligen efter genrer, i viss utsträckning dock även efter rent stilmässiga riktmarken. I två kapitel frångår Danuser sitt koncept att inte skriva nationshistoriskt, vilket han motiverar med det i respektive länder rådande speciella sambandet mellan konst och politik; de beträffar Sovjetunionen och nationalsocialismens Tyskland. Framställningen är i allmänhet starkt objektivtverande och värdeomdömen förekommer endast sparsamt men ligger naturligtvis outtalat bakom accentfördelningen mellan olika detaljer. (En formulering som "Die unsinnige, allein polemischen Zwecken dienende medizinische Terminologie, deren sich der populistische Aufstand gegen die ästhetische Moderne bediente, um sie gleich einer 'Krankheit' oder 'Entartung' auszumerzen ..." i nyssnämnda Tysklandkapitel hör till de fåtaliga avvikelserna från denna återhållsamhet, men för övrigt är just detta, för en tysk författare ju speciellt känsliga kapitel ett gott exempel på Danusers vilja och förmåga till en balanserad och affektfri historieskrivning.) Danuser är även fullt medveten om de speciella svårigheter som ligger i ett stoff som endast i ringa utsträckning hunnit bli historia och ändå skall behandlas med nödvändig distans. Ett särskilt problem inom denna råjong ser han i 1980-talets komplicerade "postmodernistiska" situation. Inte bara att den i och för sig ännu inte kan överblickas; som särskilt besvärande ter sig att den trots alla komplikationer någorlunda enhetliga utveckling (enhetlig åtminstone i sin marschriktning framåt och sitt kritiska förhållande till traditionen) som kännetecknar Neue Musik ge-

nom decennierna, plötsligt ifrågasätts just av det eljest så progressiva avantgardet – har denna utveckling kanske endast varit en irrväg, som förr eller senare obönhörligen måste leda till en återvändsgränd, eller bör tvärtom postmodernismen ses som en tillfällig parentes inom Neue Musik-radikalismen? Hur skall historikern bemästra en dylik förvirrad och förvirrande situation?

Denna av postmodernismens tendenser till "nyenkelhet", återgång till tonalitet och andra äldre strukturmönster utlösta problematik skulle givetvis kunnat förknippas med frågan om (nästan) hela den "nya" musikens osäkra position i det samhälleliga kulturlivet och den ringa resonans den har mött bland de breda mottagarskikten. Den berörs dock endast marginellt, t. ex. i samband med skildringen av konsertmusikens kris och uppkomsten av "Gebrauchsmusik"-idén i 1920-talets Tyskland. Hade den givits en mera central plats så hade man väl också fått gå in på motsidan, på den "lätta" musiken och på växelspelet mellan det exklusiva och det kravlöst lättbegripliga, och därmed skulle hela framställningens begränsning till "artificiell" musik blivit omöjlig ...

Danuser skriver vårdat och inte alltid lättförståeligt, om än inte lika tillspetsat och aforistiskt som Carl Dahlhaus, som dock tycks haft ett visst inflytande på såväl tankegångar som den språkliga stilen. Författarens termbruk är ibland något förbryllande, i synnerhet i fältet mellan "Die Moderne", "Neue Musik" och "Avantgarde". Det var därför välbetänkt av honom att förse boken med ett litet terminlexikon, och inte ens en musikologiskt skolad läsare bör ha några hämningar att då och då rådföra glossariet.

Boken har en påkostad utstyrsel, men layouten är knappast den bästa tänkbara. Illustrationerna har delvis onödigt stort format, och detsamma gäller notexemplen. Det senare är särskilt beklagligt, eftersom de är så relativt fåtaliga. Med tanke på många källors svårillgänglighet hade notexemplen gärna kunnat utökas till antalet.

På det hela taget förefaller Danuser ha löst sin svåra uppgift inom ramen för de här ovan antydda begränsningarna intelligent, initierat och med omsorg. En något mindre strikt tillämpning av den kompositionshistoriska aspekten skulle dock möjligen varit till fördel för både framställningen som sådan som för läsaren, ty någon sorts porträttering av åtminstone några av de klart epokgörande personligheterna (av storleksordningen Debussy,

Schönberg, Stravinskij) skulle kunnat bidra till en starkare förankring av de centrala idéerna i den humana sfären.

Febr. 1987

Hans Eppstein

Ingrid De Geer, Earl, Saint, Bishop, Skald—and Music. The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study. Uppsala, Uppsala Universitet, Institutionen för Musikvetenskap, 1985. x, 333 s., ill., notex. ISBN 91-7222-868-7. Diss.

In the Introduction (Chapter I) to this imposing study we are told that its subject has been chosen, in part, because the geographical area involved is easily definable and occupies a position as an intermediary between north and south. This little country, referred to elsewhere even as a "crossroads", is neither Liechtenstein nor Luxembourg but the Orkneys, a speck in the North Sea north of Scotland, and one must adjust one's geographical perspective to envisage these Northern Islands, as they were also called, as the cross-roads of culture for territories even farther north, so far north, indeed, that countries such as Ireland, England and Normandy become the south.

This adjustment is achieved in Chapter II, "The Orkney Earldom: an orientation", which comprises a description of the geographical situation of the islands, accompanied by useful maps in Appendix II, and a survey of their history, in which we are told of the peoples who have settled in the islands and from whence they came. This story of settlements and intercourse reveals the extent of the contacts which the Orkneys had with the community of European civilization. There follows an examination of all the evidence which might help us to an appreciation of the role this remote community can have played in the history of music, divided into four categories: archaeological evidence of the cultivation of music in the North Sea area (Chapter III); evidence of the cultivation, after the introduction of Christianity, of music in the church, and in particular music to celebrate the islands' own saints, the Earls Magnus and Rognvald (Chapter IV); the evidence of two pieces of music found in a non-liturgical manuscript source, one at least of which is associated with the Orkneys (Chapter V); and the evidence concerning the use of music in connection with scaldic poetry (Chapter VI). Each chapter thus

approaches the subject from the point of view of a different scholarly discipline—archaeology and iconography, church history and liturgiology, musicology, nordic literature—and each must therefore be provided with the necessary orientation of its own background information. It is with respect that one acknowledges that broad fields have been harvested and that the labourer has been devoted and industrious; it is with mounting sympathy, therefore, that one is witness to the author's own disappointment over the poverty of the yield, for though a great deal of interesting and valuable information is gathered and brought under cover, the amount which can be said to provide firm evidence on which to base a musicological study of the Orkney Earldom in the 12th century, in justification of her title, is really very small indeed. Thus she is bound to admit, in the conclusion to Chap. III (p. 67), "Turning to the Orkney Earldom . . . , it can be stated that evidence within the archaeomusicological field is extremely scarce". Similarly, at the end of Chap. IV (p. 142) she writes, "Whereas it can be concluded that church music was a not inessential part of 12th century Orkney Earldom life and culture, our knowledge concerning the music in use is but slight, and with regard to the actual sound and performance we reach an area as yet still concealed". Even with regard to her main—one might even say only—piece of real musical evidence, the internationally famous two-part "hymn" *Nobilis humilis*, she is surprisingly reserved and in the conclusion to Chap. V (p. 211), exercising impressive scholarly discipline, will claim no more than "For the purpose of the present investigation and considering the above-said, *Nobilis/Humilis* can be regarded (within certain limits) as of Orkney provenience". Not surprisingly, then, no greater claims are made for what can be recovered concerning the music of scaldic verse: the "Summing up" of Chap. VI (p. 246) states the conclusion that "The sources at our disposal for a survey of the secular aspect of music in the Orkney Earldom of the 12th century are extremely scarce . . .". Thus is the author her own most stringent critic with regard to the assessment of the available evidence.

This by no means invalidates the author's study, however; the lack of an adequate body of musical evidence simply places the burden of proof onto evidence of other kinds and even from other places, in particular from neighbouring North Sea areas. It is an approach fraught with dangers, as the author

well knows, and there can be no doubt that she is justified in her anticipation, expressed in the final Conclusion of the book (pp. 248–49), that "interdisciplinary approaches . . . may evoke well-founded protests [on] the part of scholars who have better specialist knowledge in a specific field". Another difficulty is that of bringing the diffuse and often indeterminate diversity of information gathered in the course of a broad cultural survey into focus for the clarification of a particular subject. That subject is music and the author's discipline is musicology, so it is primarily to the musicological content of this rich study that the following remarks are directed.

The information of Chapter III, which comprises a time-span ranging from the Bronze Age (c. 1500 B.C.) to the early 13th century and an area including all the North Sea and Baltic territories, the Netherlands and northern Germany, is concentrated into a 3-page chart (pp. 30–32) and a series of 5 maps (pp. 44–61), both with annotations. It is difficult to see the justification for starting the approach to the 12th-century Orkneys back in the Bronze Age, since it is impossible to recognize here a continuity of musical culture such as would demonstrate that an area which has had lurs, for example, shows greater receptability to, for example, Gregorian chant. Furthermore, the statistical impression given by locating archaeological occurrences on maps may be misleading: for example, map V shows a concentration of lyre representations in Norway, whereas earlier (map IV) Great Britain was strongly represented. But since most of the Norwegian representations are apparently of the story of Gunnar soothing with his harp-playing the venomous snakes in the pit, and are hence one witness repeated many times rather than several independent occurrences, they scarcely tell us anything about the dispersal of the lyre in Norway. In view of the fact that the archaeological, including iconographical, evidence is so often difficult to recognize, to identify, to define and to date, one wonders why representations of instruments in manuscripts are discriminated against. MS illustrations are surely usually more easily definable and datable and hence provide a more useful source of information for these purposes, at least for the period after 1000. The existence of iconographical evidence in MSS is mentioned for the first time on p. 62 (in connection with Gongs), but in note 21 on p. 259 (which has reference to p. 65) we read: "The source material regard-

ing these instruments is with few exceptions of the kind (e.g. references in MSS) which I have chosen not to treat in this chapter"—we are not told why.

But if, as the author herself says (p. 250), the archaeological material plays "an auxiliary rôle in the present context", the same can by no means be said of the material assembled in Chapter IV: "The Church and the Orkney Earldom", in which the institution most active in the propagation of music in the western world is closely and comprehensively examined in the particular environment of the Orkney Earldom in the Middle Ages. The account of the coming of Christianity to the Orkneys makes fascinating reading and the author has been at great pains to review all the available evidence in what is undeniably an often obscure and sometimes-seemingly contradictory story. She has made judicious and critical use of the work of earlier historians, but it is only fair to say that this new attempt at a history still leaves something to be desired. For example, a great deal seems to be made of the opposition between the practices of the earliest Christianizing influence, the Celtic church, and the later "Roman way". We are told on p. 75 that "the Celtic Church . . . was slow to die" and that "Celtic traditions in the church seemed to linger on", that (p. 76) "the Celtic Church was slow in disappearing, and . . . the further north in Scotland, the more persistent the Celtic element was". But we are not told what "the Celtic element" was, and in what respects it differed from "the Roman way" which Olav Tryggvason is supposed to have forced on an already Christianized population. Were there differences which would have been of consequence for the cultivation of music or is the subject of all this concern such matters of dispute as the calculation of Easter or the manner of administering baptism? Perhaps one of the differences had to do with the respective attitudes to diocesan hierarchy, in which the strongly monastic Celts apparently showed little interest, and one wonders whether this fact can have had anything to do with the curious circumstances that the inscription on a leaden plate discovered together with some bones in the choir of St. Magnus' Cathedral in Kirkwall in the middle of the last century names a certain "William the Old" as the first bishop, ignoring thereby no fewer than seven more or less obscure earlier holders of that office documented by the author (pp. 79–83). Though inconclusive in many respects, this is a valuable summary of information, not least for

its clear contradiction of a lapse on the part of the liturgical historian Archdale A. King in his *Liturgies of the Past* (London 1959) (not included in the bibliography of the present study) where, during a discussion of the Rite of York, he writes (p. 327): "We are not concerned with Orkney, which never had any connection with York . . .". It is important to the author to dispose of what she calls the "myth" of William the Old being the first bishop of Orkney since this "conjures up visions of a society, only recently confronted with Christianity, with the Church, its organization, politics, and culture". I think she can be satisfied that, dependent on what one understands by "recently", she has successfully laid such visions to rest, but her efforts would seem only to have made the case of William the Old more complicated since the evidence of the York Chronicle would have the second and third of the three bishops of Orkney consecrated at York as concurrent with the reign of William the Old, 1102–1168. (Since his reign of 66 years is specifically mentioned in the Orkneying Saga because of its unusual length I see no reason for the author to suggest (p. 83) that the scribe probably intended to write 56). The find in the cathedral of the bones and the plaque are strong evidence that William was the bishop actually in possession of the diocese—at the time of his death at least—and behind his claim to the bishopric, and in all likelihood the claim made on his behalf on his grave-plaque that he was *primus episcopus*, would seem to lie the assertion of a claim of the King of Norway for right of jurisdiction over the Orkneys, also in respect of church appointments. William would thus have been the first bishop of Orkney appointed from Norway, a point not overlooked by the author (p. 86) but without observing that it had already been made by Oluf Kolsrud in *Noregs Kyrkesoga I* (Oslo 1958), p. 180 (another work missing from the bibliography of the present book).

Earl Magnus was killed c. 1115/17 (*Natale* 16 April) and officially declared a saint c. 1136 (*Translatio* 13 December). "A *vita* must have existed by the mid-twelfth century", according to our author, and though itself lost, "directly or indirectly the *Vita* would be incorporated in the O[rkneying] S[aga]". The later Longer Magnus Saga refers to "a Saga of the holy Earl Magnus collected and written in Latin" and attributes it to a Master Robert, who, it is suggested here, may be identical with the Robert of Cricklade who also wrote a *Vita* of St.

Thomas of Canterbury, though if the *Vita Sancti Magni* is lost it is not clear how the two *vitae* can be compared and “show exceptionally striking parallels”. Another identification of Master Robert which might be considered is with the Robert of Ely who shortly after 1131 wrote a *vita* of the Danish Knud Lavard, whose Translation as St. Knud *dux* took place in 1170.

The liturgical sources for the cult of St. Magnus are detailed at some length (pp. 120–39). Unfortunately none of the surviving sources is of Orkney origin, but the cult is well represented in sources from Iceland, Norway, Scotland and Denmark. The extended Offices of St. Magnus of Orkney in three early 16th-century Danish printed Breviaries: *Breviarium Roskildense* (1517), *Breviarium Lundense* (1517) and *Breviarium Arusiense* (1519), are given special attention. The two first print the same rhyming Office, in the case of the Lund Breviary among the appendices at the end. The Århus Breviary prints a different rhyming Office, apparently one of the new *Historiae* announced in the preface by the printer, Melchior Blumme. These late sources give rise to a hypothesis (p. 135) which is interesting and ingenious and may be briefly summarized thus: At the time of the marriage contract between King James III of Scotland and Princess Margaret of Denmark in 1468/69 Orkney and Shetland were offered as security for the wedding dowry by Christian I of Denmark/Norway and forfeited in 1472 when he was unable to redeem his pledge. Successive Danish kings refused to give up hope of recovering this embarrassing loss, however, and in 1514 when Christian II was crowned in Oslo he made the statement that he intended shortly to redeem Orkney and Shetland. It is at just this time that the Offices of St. Magnus appear in the new Danish printed liturgical books and the author draws the conclusion that “This strongly points to a political/diplomatic drive . . . aimed at consolidating and accentuating territorial claims”. As evidence in support of this conclusion the author emphasizes that two at least of the Danish Offices are “strongly dependent on a Scottish source, the Aberdeen Breviary”, and that in the Danish sources the Offices are assigned to dates associated with another St. Magnus (Tranensis): August 19 in Roskilde and August 26 (the Octave?) in Lund and Århus, indicating a total lack of tradition for St. Magnus of Orkney in Denmark. This all seems very plausible—and may well be correct—but the evi-

dence on which the theory is based is actually very slight and there are some objections to it which ought to be taken into account. That the only Danish sources are printed books means *ipso facto* that they are late sources. That the Office of St. Magnus is not found in earlier Danish sources cannot, however, be attributed to the fact that it did not occur in earlier sources but simply to the fact that earlier sources do not exist—at least to all intents and purposes, until such time as the manuscript fragments have been carefully studied. We are in the same position with regard to Scottish sources; the Aberdeen Breviary, printed in 1509/10, is also a late source, but the Scots are given the benefit of the doubt and our author makes the generous statement (p. 121) “In all probability the Aberdeen Breviary gives evidence of older Scottish liturgical use, including that of the Orkney diocese”. As for the evidence of the wrong feast-days: if the Danish ecclesiastical authorities were going to make a “diplomatic drive” using the Office of St. Magnus would they assign it to the wrong day? Were they really so ignorant as not to know, or not to be able to find out, what the correct day was? In any case, if they used the Aberdeen Breviary as a model, as it is implied they did, they would have discovered it there, for that source has both feast-days, April 16 and December 13, as well as August 19 for St. Magnus Tranensis. Carelessness is thus not an attractive explanation, but could there then be a practical logic behind the assignment of St. Magnus of Orkney to dates in August? April 16 and December 13 are not convenient days: on the latter Magnus is overshadowed by St. Lucie and on the former he risks complicating the celebration of Easter, and perhaps it was for this reason that what the author has called (p. 134) “a superimposition on the habitual ‘St. Magnus Day’, as observed e.g. in Hamburg, Bremen, Lübeck, Cologne, Uppsala, etc”. was chosen. The argument depends on discovering whether or not there was an earlier tradition for the celebration of St. Magnus in Denmark and when the decision was made to assign his feast-day to August. As between August 19 and August 26, the earlier date, of course, falls within the Octave of the Assumption, which may be why Lund and Århus chose to celebrate on the later.

Of the liturgical services in honour of St. Magnus of Orkney, only a sequence *Comitis generosi* has been found with music. A fragment with the beginning of the music was all that was known to Eggen

in *The Sequences of the Archbishopric of Nidaros* (Copenhagen 1968), but a supplement added by the editor of the posthumous publication, Jon Helgason, announced (on pp. LI–LII) the discovery of another fragment containing all the music, headed “Translacio Magni m[artiris]”. Both sources are Icelandic and from the second half of the 15th century, hence strictly speaking outside the area of concentration declared in the title of this study; furthermore, the melody is a close adaptation of *Mane prima sabbati* (in turn related to *Ab arce sidera*), so it is not a question of being confronted with an entirely unknown composition. Nevertheless, as the only surviving liturgical music for St. Magnus, and since it has never been published in its entirety either in facsimile or in transcription, it seems a pity that the author denied herself—and us—the opportunity to see it published here in a work in which so much has been so conscientiously assembled and yet in which the author has had so often to regret the almost total absence of musical remains.

Chapter V is devoted to the discussion of two pieces of music discovered in 1911 by the Norwegian scholar Oluf Kolsrud in the MS Cod. C 233 4° in Uppsala University Library and reproduced in facsimile in Appendix 4 of the present work. The one, *Ex te lux oritur*, a song celebrating the marriage in 1281 of Princess Margaret of Scotland and King Erik Magnusson of Norway, though admittedly extremely interesting in many respects, is regarded as “primarily a Norwegian-Scottish (English?) affair, without as yet any convincing indications as to Earldom involvement” and hence quickly dispatched after a superficial treatment, leaving nearly the whole chapter to an examination of the other, the well known two-part “hymn” in honour of St. Magnus, *Nobilis humilis magne martir stabilis*.

This is begun by establishing a correct reading of the music and a discussion of certain aspects of the poem, the complete text of which, however, is rather inconsiderately deferred to Appendix 5b on p. 330. The presentation of *Nobilis humilis* ends with a list of no less than eight points of interest represented by this seemingly simple and unpretentious piece: 1. its almost consistent parallel movement in thirds; 2. its provenance; 3. its classification; 4. its melodic structure; 5. its rhythmic interpretation; 6. its dating; 7. its performance setting, and 8. its manner of performance. An attempt

to give concise statements on each of these subjects concludes this chapter, but before coming to that the author feels obliged to review critically what has been written on the subject by other scholars. This is carried out with considerable astuteness and many details are brought under useful discussion, but there are times when one feels that assuming so stern a critical attitude to everything touching on *Nobilis humilis* has become a habit which leads now and then to exaggerated fault-finding. As an example one might look at the comments (p. 178) provoked by some remarks made by Anselm Hughes about the famous observations of Giraldus on the manner of singing he heard in the north of England. As I read the passage Hughes ventures no more than to say “if *Nobilis humilis* is the kind of music the Scandinavian settlers in the Orkneys sang, then perhaps the Scandinavian settlers in the north of England sang something similar—and perhaps that is what Giraldus heard there”, which should hardly cause offense.

After this extremely thorough examination of what has been stated, claimed, and assumed on behalf of the St. Magnus hymn, the author begins on p. 189 the carefully considered statement of what in her opinion it is permissible to say about this music in view of her own research. The discussion (pp. 190–91) of the proportional disparity between the number of preserved English and of surviving Scandinavian sources of polyphony showing the “presence of 3rds”, in which the “significant absence” of Scandinavian sources is taken to cast doubt on “an influential pioneering rôle” in this respect, seems rather purposeless. The whole discussion arises from the fact that one piece of polyphony which is thought to be Scandinavian has survived from so early a period and that this sole representative of Scandinavian polyphony (if it be such) shows the purest and most undisguised use of 3rds known to us. This has been thought sufficient to justify the serious consideration of Scandinavia’s place in the development of western music. The character of the piece, together with the absence of other sources, ought to encourage consideration of the possibility that what we have here is an exceptional written-down record of an improvised, perhaps popular, practice the extent of which it is now impossible to assess. To have exerted an influence on practices elsewhere it would not need to have been written down—the sound was there, hence the fascination of Giraldus’ observation.

The “solid evidence of a predilection for thirds in various English sources” adduced by the author (p. 191)—which might with advantage have been shown in music examples—are certainly pieces that delight in the sound of the 3rd, though none of them resembles *Nobilis humilis* in the way it uses it, except perhaps for a short passage of seven parallel intervals in *Redit aetas aurea* (at the words *Dives nunc deprimitur*). Otherwise most of the 3rds are produced by strict contrary motion, as in *Adjuva nos Deus* (e.g. at the passage *et propitius esto peccatis nostris*). The author does not give the sources of her examples (neither does Reese in *Music in the Middle Ages*, p. 388) and it would seem she has relaxed her own strict rules of evidence, for what is there to prove that these pieces are English? They occur in Wolfenbüttel 677, the well known MS W₁ (the former also in MS F), but in the 9th fascicle, not the 11th, of which the insular origin is generally accepted. Is it the “presence of 3rds” which is to guarantee the nationality of the music? I doubt that the author would allow anyone else to take so much for granted.

Indeed, it seems to me that the author skips rather lightly over what for many readers is likely to be the most urgent problem of the whole book: the nature of the cultivation of the interval of the 3rd in the North Sea area and, more specifically, the possibility of a relationship between *Nobilis humilis* and musical practice in England. The questions must be whether *Nobilis humilis* is relevant valid evidence in itself, even if solitary; if it can be accepted as originating in the Orkneys, and if the Orkneys are to be considered part of the Norse area. Then, having examined the musical style of *Nobilis humilis*, the musical style of the supposedly similar-pieces of supposedly English practice must be examined equally thoroughly to see if there are grounds for assuming a relationship. Can it be explained why, if *Nobilis humilis* is related to the English (?) pieces mentioned, they should be so different from each other? Instead the author makes clear that, in so far as such questions have been touched on, it has been “only to the extent that they were directly relevant to the primary aim: the question whether N[obilis]H[umilis] can be placed in a 12th-century Orkney Earldom context”. Ultimately (p. 210) the author comes to the conclusion that the piece cannot be dated more closely than to a period after the establishment of the St. Magnus cult c. 1140 and before the copying of the manusc-

ript Uppsala UB Cod. C 233 c. 1300, but she is inclined to accept as “the most likely assumption” that it is “of Orkney provenience—with due reservations concerning French/English(Scottish) influence with regard to musical aspects”. Before reaching this conclusion such matters as the classification, melodic structure, rhythmic interpretation, text, manner and setting of performance of *Nobilis humilis* have been treated. Further discussion is required: for instance, the similarity of the melodic “units” of *Nobilis humilis* to “units” found in two medieval melodies (further examples could be mentioned) is of course interesting, but to proceed from this similarity of elements to the statement that *Nobilis humilis* is therefore “not a unique melody” (p. 204) seems to me to confuse the building blocks with the building which is made out of them. The only real challenge to its uniqueness would seem to come from the incomplete *Rosula primula* used as an example by Robert de Handlo in his *Regulae* (c. 1326), since it is identical with *Nobilis humilis* in all its surviving 13 notes, as was first noted by Bukofzer and accepted by Wallin (and, one might add, also by Gordon A. Anderson), but this relationship is doubted by the author. Furthermore, it appears to me mistaken to say (p. 208) that “Kolsrud suggested in 1912 that N[obilis]H[umilis] originated in a Minorite environment”. The author refers us back to p. 144 where we read, “As to the provenience of Cod. C 233, Kolsrud suggested that it [i.e. the manuscript] originated in a Minorite environment”, which is not the same as to say that *Nobilis humilis* originated there. A Minorite environment could *ipso facto* not be earlier than the 13th century but the hymn (or conductus) could be 12th century, as Wallin suggests. Attention is quite sensibly called to the possibility that the piece may have begun as a tune, unharmonized, and that it may have had other words—“we may be faced with a contrafactum”. How then can the author with confidence declare that *Nobilis humilis* “cannot be labelled [a] ‘secular, popular tune’” and hence that the manner of singing in parallel 3rds to it may not also have been a popular, secular practice? Nevertheless, these pages do indeed achieve a “less fanciful and more balanced” view of *Nobilis humilis* though in my view it would have been more balanced still if a musical analysis of the use of the 3rd in 12th- and 13th-century music had been undertaken. The author refrains from substituting new hypotheses for old and she can rest easy in her hope that “the last

word has . . . not been said in the N[obilis] H[umilis] case”.

In the course of Chapter V, as we have seen, the possibility was broached of *Nobilis humilis* having originated with other words—perhaps even secular. In Chapter VI the author turns her attention to the secular sphere and considers what is known about Skalds and music. This is, unfortunately, not enough to settle the question whether skaldic poetry was sung, declaimed or recited, but we are assured (p. 221) the “the blending of secular poetry and music, voices and/or instruments, was, generally speaking, the rule rather than the exception”. The story of the crusade of Earl Rognvald, himself a skald, to the Holy Land in the early 1150s, and his prolonged stay in Narbonne in the company of the Viscountess Ermengarde, is fascinating. It is told here at some length to demonstrate that, along with other Northmen who had journeyed to Jerusalem, he seems “to have had ambitions to belong to the ‘international set’” and to have been, in fact, “a northern exponent of the ‘Renaissance of the Twelfth Century’, not a remainder from bygone heathen days”. Among the Northmen who makes up this company might have been included King Erik Ejegod of Denmark, who was known in England and celebrated in Icelandic skaldic poetry (*Eiríksdrapa*), where we can read that in 1098 he conceived the desire to make the journey to Rome “so that his courtiers might become familiar with the splendours of foreign places”. In 1103, together with Queen Bodil, he made another journey, a pilgrimage to the Holy Land, in the course of which, after having visited the pope in Rome to get permission for the establishment of a Scandinavian archbishopric at Lund, they both died (he on Cyprus, she on the Mount of Olives).

In the search for literary and cultural influences on the Orkneys account is taken of a possible Celtic influence, an English influence, a French influence, the influence of Europe in general, but the possibility of a Norse influence—or of European influence being transmitted via Norway—appears discounted. It is said (p. 215), “Without in any way minimizing the Norse skaldic achievements, it cannot possibly be maintained that the art of the skalds arose and developed in some sort of, assumed, Norse seclusion”. It seems to be the author who assumes too much of a Norse seclusion. One of the many interesting features of Henry Goddard Leach’s *Angevin Britain and Scandinavia* (Cam-

bridge, Mass. 1921), is a so-called “Hypothetical Chart of Foreign Romances in Scandinavia”, which begins with an impressive list of 13th-century importations from England into Norway including Breton lays and other Celtic romances, French cycles and Byzantine romances. Leach may well be superseded by more recent scholarship, but surely the implications of such a list call for comment.

Chapter VII is an excellent concluding chapter in which the ambitions and achievements of this extremely interesting work are reviewed. The author anticipates here a number of the criticisms which might be made of it, of which the first—and, one might think, almost fatal—one is that there is a “minimum” of actual evidence on which to base a study of music and music-making in the Norse area in the 12th century. Furthermore, the author would have us remember that the present work is consciously conceived as a pioneering demonstration of interdisciplinary method and a pilot study of a kind which might prove useful for other areas. However, as the author admits (p. 248), “this interdisciplinary approach demands that the researcher has to become in some measure a geographer, historian, archaeologist, art-historian, a church-historian, liturgist, literary historian, and so on, while still seeking to remain basically a musicologist”. The obvious disadvantage of this approach, as our author is aware, is that it requires too much of a single individual: one spreads oneself too thinly and cannot possibly match the expertise of five or six specialists. But the very difficulty of the subject is part of its fascination and this study is the fullest treatment of it that we have. One may wish to discuss many things in it with the author—only some of them can be touched on in this review—but it is a noble attempt to view the *whole* problem, in breadth and depth, and it will surely provide the solid basis for future research, which is the author’s hope and intention for it.

The book is accompanied by a separate *Errata* list which is valuable but not exhaustive.

Juni 1987

John Bergsagel

Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformationszeit bis zum 20. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 1982. xi, 447 s., notex. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 23). ISBN 3-7618-0636-1.

"Nordelbisch" är en numera officiellt antagen benämning på kyrkorna norr om floden Elbe. Arnfried Edler har följt organisternas göranden och låtanden i dessa nordtyska trakter under 400 år, från reformationen fram till första världskriget. Det är fråga om en reviderad och utvidgad version av ett habilitationsarbete från 1978, vilket emanerat ur den forskningsinriktning som inleddes i det tidiga 70-talet under Walter Salmen, dåvarande professor i musikvetenskap vid Kiels universitet. I en serie studier av Salmen, Heinrich W. Schwab m. fl. har man gett sig i kast med en allsidig kartläggning av Schleswig-Holsteins musikhistoria. Att man därvid har använt Salmens socialhistoriska arbeten som en konceptuell starttramp är förklarligt och välmotiverat med hänsyn till Salmens långvariga och resultatrika insatser i tidigare arbeten t. ex. klassikern *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (1960). I kielprojektet har en av accenterna legat just på olika musikergruppers historia – stadsmusikanter, musiklärare m. fl. och i det föreliggande arbetet – organister. Edler motiverar sin grundsyn och metod i en utförlig inledning och i avsnitt mellan de enskilda huvudkapitlen. Att socialhistoriska problemlösningar tvingar forskaren till att finna och definiera relevanta strukturer och förbindelser dem emellan, är inte något nytt. Men författaren betonar detta värtaligt och gör ett svep över socialhistoriens och socialvetenskapens väl och ve alltifrån 30-talet och framöver. Att dechiffrera enskilda musikverk på jakt efter samhällsklasser eller samhällstillstånd eller att i socialvetenskapligt nit hopa siffror och data ser inte författaren som meningsfullt. Idag ter sig nog sådan skepsis mindre uppseendeväckande än då det föreliggande arbetet koncipierades på 70-talet. Han ser sig också främst som musikhistoriker och betecknar sitt arbete som ett försök att "innerhalb eines begrenzten geographischen Ausschnittes eine möglichst große Anzahl von Elementen erfaßt und in ihrer sich stetig verändernden gegenseitigen Bedingtheit interpretiert werden soll, die die soziale Teilstruktur eines Musikerberufes konstituieren" (s. 10). Arnfried Edler varnar å ena sidan för den typ av generaliserande utsagor som har förekommit inom socialhistoriska och socialvetenskapliga sammanhang utan tillräcklig empirisk förankring (Edler sympatiserar avgjort inte med uttalat emancipatoriska vetenskapssyften), å andra sidan varnar han för en osystematisk och oprecis anhopning av källdata. Han tar i det sammanhanget upp till kritisk diskussion en rad klassis-

ka arbeten inom tysk musikhistoria (inbegripet lokalhistorisk litteratur) med inriktning på (evangelisk) kyrkomusik: ett arbete som Friedrich Blumes *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik* (2. uppl., 1965) saknar så gott som helt den socialhistoriska dimensionen medan Arno Werners *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik* (1933) hör till de i detta sammanhang betydelsefulla pionjärarbetena.

Även om en hel del av den diskussion med vilken Edler omgärdar sin undersökning knappast kan sägas vara särskilt nydanande, är den ändå av principiellt intresse genom hans ärliga försök att redovisa flera av de premisser och överväganden som är aktuella vid åtskillig musikhistorieskrivning. Man instämmer gärna i författarens tes: "Soll die sozialgeschichtliche Betrachtungsweise eine echte Erweiterung des Gesichtskreises der Musikwissenschaft bedeuten, dann kann sie nicht bei einer 'allgemeinen', vom gesamtgesellschaftlichen Standpunkt aus vorgenommenen Darstellung stehenbleiben. Musikalische Sozialgeschichte muß versuchen, den Bezug von der gesellschaftlichen Struktur zur Sache der Musik herzustellen. Anders ausgedrückt: erst die Beschreibung des Handelns und seine Voraussetzungen begründet die Relevanz der Einsicht in die soziale Struktur als Basis musikalischer Erscheinungen und ihrer Entwicklung." (s. 147) – här kan dock som jämförelse på både denna punkt som i andra avseenden framhållas den ännu bredare, kritiska översikt som V. Karbucisky nyligen gjort i sin *Gegenwartsfragen der Musiksoziologie* (Acta Musicologica 1986).

Hur realiserar då författaren sina syften? Självfallet nöjer han sig inte med ett begränsat lokalhistoriskt perspektiv. En av bokens förtjänster, men samtidigt svårigheter, består i att den försöker tydliggöra växelspelet, jämförelserna, relevanserna osv. mellan de "nordelbiska" och de allmänna, musikhistoriska perspektiven under det växlingsrika 400-åriga skedet där här är fråga om. Undersökningen är disponerad i tre större block, 1. *Die Stellung des Organisten in der Sozialen Struktur*, 2. *Das funktionale Handeln des Organisten* och 3. *Der Organist als Komponist*. Inom vart och ett av de tre huvuddelarna disponerar Edler sitt stoff i stort sett kronologiskt århundrade för århundrade (16. Jahrhundert, 17. Jahrhundert osv.), vilket alltså innebär att man genomkorsar den aktuella 400-årsperioden tre gånger men under olika huvudfrågeställningar. Del 1, exempelvis, inleds med en redogörelse för 1500-

talets reformation och orgeln och organistens ställning, framväxten av ett organistämbete dokumenteras i bl. a. J. Bugenhagens kyrkoordningar för Hamburg (1529) och Lübeck (1531). Organistens olika "bisysslor" diskuteras liksom hans sociala ställning och ekonomiska förhållanden. Steg för steg arbetar sig författaren igenom århundradena ur en rad delaspekter. 1600-talet representerar som bekant en ur organisternas synpunkt social och konstnärlig höjdpunkt både allmänt och lokalhistoriskt. Här möter de berömda organisterna i Hamburg och Lübeck (Praetorius-familjen, Reinken, Tunder, Buxtehude m. fl.). På ett givande sätt binder Edler ihop en rad socialhistoriska, konstnärliga, uppförandepraktiska och källkritiska problem både i dessa musikmetropoler och i mer provinsiella kyrkomiljöer. Accenten ligger i stor utsträckning på de senare då den långa nedgångsperioden inleds på 1700-talet. Edler betonar där som i andra sammanhang och med all rätt hur viktigt det är att finna fram till de tidstypiska mönstren och förhållningssätten, något som innebär att även de mindre orgelhistoriska figurerna och deras föga omstörtade kompositionsverksamheter diskuteras och analyseras. 1800-talets nordelbiska organister, på olika nivåer, engageras i det offentliga borgerliga konsertlivet (med Hermann Jimmertahl i Lübeck som en av de mest kända) och i praktiskt koralboks- och undervisningsarbete t. ex. Georg Chr. Apel i Kiel.

Arnfried Edler har underbyggt sin framställning med den rika, orgelhistoriska litteratur som ackumulerats sedan slutet av 1800-talet, vidare en mängd primärkällor av typen kyrkoordningar, stridsskrifter, dagböcker, reseberättelser, uppförandepraktiska källor ur vilka han ger generösa utdrag. I mer begränsad omfattning har Edler bedrivit egna arkivforskningar i nordtyska och danska arkiv, men han har dragit fram en rad orgelverk, kammarmusik m. fl. kompositioner med nordelbiska organister som upphovsmän.

Det är knappast någon tvekan om att Edlers bok med sin detaljrika och systematiska uppläggning ger en betydligt klarare bild av organisternas uppgifter och status sedd ur ett månghundraårigt, lokalhistoriskt perspektiv. De kyrkomusikaliska och även de "allmänna" musikhistoriska problemen och implikationerna är naturligtvis legio (alternatimpraxis, konsertverksamhet under olika tider, förhållanden mellan organist och kantor och mellan organist och andra musiker inom och utom kyrkorummen och mycket annat). Dispositionen av stoffet i de tre

parallella genomgångarna genom 400 år har medfört vissa upprepningar och överlappningar, vilket emellertid inte enbart ter sig som en nackdel. Att författaren alltsomoftast förlorar sig i långa exkurser och filosofiska broderier mitt inne i handfast sakprosa gör att man som läsare ibland riskerar att förlora fotfästet – däremellan bjuds på en detaljinformation som kan te sig en aning överväldigande. Det enda riktigt bekymmersamma med denna digra avhandling förefaller mig dock vara bristen på en samlande, resultatredovisning och en förnyad genomlysning av premisserna. Detta hade man väntat sig efter inledningens principiellt viktiga diskussion. Det verkar som om författarens ambitioner överträffat hans kapacitet på denna viktiga punkt.

Juli 1987

Erik Kjellberg

Anders Edling, Fransk i svensk musik 1880–1920. Stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren. (Avec un résumé en français.) Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982. /18/, 337 s., ill., notex. (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series; 8). ISBN 91-554-1251-3. ISSN 0081-6744. Diss.

En etablerad åsikt är att svensk musikutveckling i hög grad är avhängig av kontinentala, dvs. tyska, förebilder. Detta är förvisso sant och den historiska utvecklingen med Luther och Leipzigs kolan som viktiga milstolpar ger konkretion åt detta påstående. Mindre beaktade torde inflytelser från andra kulturområden ha varit, åtminstone under nyare tid. När därför Anders Edling i sin doktorsavhandling behandlar den franska musikens betydelse för svensk tonkonst under en avgränsad period är detta en välkommen påminnelse om att Sverige under äldre tid inte enbart kan betraktas som en i huvudsak tysk musikprovins med vissa självständiga drag.

Efter en inledning kring tidigare forskning, källor och terminologi behandlas i de två första kapitlen, dels musiklivet i Paris och inte minst det nordiska inslaget därstädes, dels fransk musiks ställning i Sverige. De tre följande kapitlen ägnas grundläggande analytiska frågeställningar såsom "Stil", "Likhet", "Påverkan", specifikt franska genrer samt konkreta exempel på typer av stilistisk jämförelse. De tre sista kapitlen jämte ett "Slutord" redovisar en rad svenska komponister, några numera nästan bortglömda, som på olika sätt influerats av den då

aktuella franska musiken varvid Emil Sjögren inte oväntat ägnas ett helt kapitel. Den nästan 30-sidiga sviten av bilagor innehåller bl. a. förteckningar över andra svenska tonsättare samt musiker som under de aktuella fyrtio åren med olika syften längre eller kortare tid uppehållit sig i Paris, vidare några brev och intyg från kända franska musikpersonligheter samt intervjuer med Hilding Rosenberg och Moses Pergament. På övligt sätt avrundas arbetet av litteratur- och källförteckning samt register.

Avhandlingen gör ett grundläggande positivt intryck därigenom att författaren uppenbarligen beaktat samtliga relevanta aspekter: musikkulturella, stilistiskt-analytiska, biografiska. Detta hindrar inte att vissa enskildheter kan föranleda reflexioner som inte alltid behöver innebära kritik utan snarare begrundan. I inledningens s. XII–XIII anför författaren kriterier för val av undersökta tonsättare och presenterar två sådana: betydelse för svenskt musikkultur resp. intensiteten av de franska kontakterna. På Melcher Melchers stämmer förvisso det senare men faktiskt även det förra: under tolv års tid var han Sveriges ende kompositionslärare knuten till en institution, nämligen Musikonservatoriet/Musikhögskolan. (Det vore f. ö. en forskningsuppgift att kartlägga hur hans franska erfarenheter kan ha färgat av sig på hans undervisning liksom att sätta in den i ett större sammanhang som svensk kompositionsutbildning från Berwald till Blomdahl.)

Under kap. 4, "Franska stilkaraktistiska", s. 53–54, hävdar författaren att "... Arvet från Berlioz hade inte tillvaratagits av hans närmaste efterföljare utom av orkestervirtuosen Saint-Saëns". Uppenbarligen begränsar Edling det karakteristiska för Berlioz: inte bara den från pianot frigjorda orkestrala fantasin utan även melodi och "curiosités harmoniques" är utmärkande drag i hans musik. Dessutom är det faktiskt Berlioz som skapat solosången med orkester (Nuits d'été från 1841) vilket motsäger förf:s påstående (s. 51) att denna genre knappast förekommer i Frankrike.

Vad innebär fransk påverkan? Anders Edling uppehåller sig utförligt vid detta och ger en rad plausibla exempel. Inför jämförelsen mellan en Sjögren-sång och ett avsnitt ur Bizets Carmen (s. 106–107) blir man dock tveksam, inte så mycket p. g. a. jämförelsen som sådan men väl av att Carmen-citatet skulle vara speciellt "franskt". Samma typ av "samtidiga, spegelvända skalarörelser i tersparalleller som resulterar i en viss fridiatonik" uppträder i Beethovens 5. symfoni, sats II, takt 133–143, till

på köpet i samma tonart! – I samband med Adolf Wiklunds 1. pianokonsert hävdar författaren (s. 189) att "... första satsens huvudtema ..." utmärks av "... en modalitet som verkar mer fransk än Brahmsk ...". Anm. får för sin del helt andra associationer, nämligen till Sibelius' 1. symfoni, första satsens huvudtema (efter inledningen), där visserligen rytmen är annorlunda men tonförråd och tonart identiska och uttrycket snarlikt. Även Sibelius' Kullervosymfoni har samma e-modala prägel men detta verk torde Wiklund knappast ha hört. Sibeliusassociationerna förstärks ytterligare av titeln på ett senare verk av Wiklund, "Sommar natt och soluppgång", vilket ligger mycket nära Sibelius' "Natlig ritt och soluppgång" och detta även genre-mässigt i det att bägge kan rubriceras som orkestrala tondikter. Medan vi talar om påverkningar kan man möjligen undra om inte öppningen av Wiklunds e-mollkonsert också kan ha inspirerats av begynnelsen av Stenhammars b-mollkonsert där såväl piano-sats som den "översvallande" uttrycks-karaktären är gemensamma.

Av dessa exempel kan man dra en slutsats: ett musikaliskt konstverk uppvisar ofta en provkarta på olika influenser och möjliggör därmed olika tolkningar. Detta medför emellertid att forskning om påverkningar blir problematisk. De enskilda detaljerna tolkas först och främst i förhållande till uppställda kriterier och inte i relation till ett verks helhet. Nationalitetskriterier inom musik har en tendens att växa utöver sig själva, att generaliseras. Vill man t. ex. behandla orientalismer i Hilding Rosenbergs musik upptäcker man snart att dessa är ett delfenomen, att de lätt uppsugs av det generella i dennes melodik. Hur pass viktigt är egentligen det "franska" – eller fördenskull Sibelius! – för de komponister och verk som författaren behandlar? Reduceras det franska till det kulturhistoriskt intressanta faktum att en rad svenska komponister under decennierna kring sekelskiftet 1900 för längre eller kortare tid vistades i Paris? Är inte denna stads attraktion i första hand en följd av dess *internationalism*, dess karaktär av metropol och smältdegel?

Dec. 1986

Gunnar Bucht

Tore Eriksson, *Atonala regioner*. Ett bidrag till förståelsen av den tidiga 1900-talsmusiken. Lund, 1984. (Skrifter utgivna av Musikvetenskapliga Institutionen, Lunds universitet; 1.) 198 s., ill., notex. ISBN 91-7222-809-1. Diss.

De mängdlärebaserade musikanalysystem som diskuterats sedan 1960-talet kan betraktas mot bakgrund av den matematiska logikens utveckling under vårt århundrade. Typiskt nog togs tanken på ett fruktbart möte mellan musik och mängdlära redan under 1930-talet upp i en uppsats av Whitehead-eleven Susanne K. Langer. Denna var troligen en av inspirationskällorna när den svenska filosofen Lennart Åqvist lade grunderna till sitt system för att beskriva musik i mängdlärens termer. Idéer liknande dem som lanserats av Langer spelade också en stor roll när Milton Babbitt från 1940-talet matematiskt började utforska tolvtonssystemets möjligheter. Babbitts banbrytande kartläggning av tonklassmängders egenskaper blev grundvalen för 1960-talets möten mellan musik och mängdlära i USA, framför allt det musikanalysystem som utvecklats av en rad forskare vid Yale university med Allan Forte i spetsen.

Vad Forte och hans medhjälpare visat är den mängdlärebaserade analysens användbarhet när det gäller att klarlägga de tonsystematiska förhållandena i framför allt fritt atonal musik. Inte desto mindre har mängdanalysen haft det trögt i portgången. Detta kan förklaras av en rad faktorer. Inte minst har forskarnas eget teoretiserande förhållningssätt många gånger medfört att musikanalyserna blivit ganska svårutlästa anrättningar med mycken siffer- och tabell-exercis. Till detta kommer förhållandet att man ofta, och naturligtvis med rätta, lagt stor vikt vid det mängdanalytiska detaljarbetet, medan de vida musikaliska och estetiska perspektiven kommit i skymundan. Som Tore Eriksson beskrivit saken känner man det som om man blivit försedd med en detaljerad karta med angivelser av adresser och husnummer, men där det glömts bort att ange vilken stad som avses.

Det är mot en sådan bakgrund Tore Erikssons doktorsavhandling *Atonala regioner* skall bedömas. Den är ett försök att med utgångspunkt från tidigare mängdteoretiska musikanalysmetoder, främst Fortes, och under inflytande av vissa tankegångar hos Babbitt och i Howard Hansons *Harmonic Materials of Modern Music* (1960) presentera en princip för klassificering av tonklassmängder, som gör anspråk på att spegla en i musikaliskt avseende central egenskap hos mängderna, nämligen intervallinnehållet. Denna presentation sker i avhandlingen i fyra etapper. Inledningskapitlet är en föredömlig pedagogisk presentation av den mängdteoretiska musikanalysens viktigaste teoretiska grundvalar,

men innehåller också reflexioner rörande några av problemen kring denna. Särskild betydelse har härvid de kriterier på *likhet* mellan de olika mängder och mängdtyper som tillämpas.

Andra kapitlet utgör avhandlingens teoretiska kärna. Eriksson utgår från förhållandet att det finns ett bestämt antal möjliga intervall för varje typ av tonklassmängd, och att vissa intervall är starkare företrädda i vissa mängdtyper än i andra. Han inordnar med utgångspunkt från likheter i de olika mängdtypernas intervallkaraktistika dessa i sex grupper (regioner) och visar att detta ordnande inte bara överensstämmer ganska väl med andra undersökningar, bland annat när det gäller likhet med avseende på mängdtypernas gemensamma delmängder. I detta kapitel behandlar Eriksson också vissa teoretiska aspekter på förhållandet mellan den egna regionteorin och den mängdkomplext teori som framför allt Forte förespråkat.

Just en jämförelse med Fortes mängdkomplext teori belyser arten i Erikssons forskningsinsats. Grundvalen för mängdkomplext teorin är två ledsrelationer, varav den ena (K-relationen) är av underordnad betydelse. Med hjälp av dessa skall de olika mängdtyper som beskriver basmaterialet för en musikalisk struktur kunna grupperas kring en "nexusmängd". Det råder en likhetsrelation mellan varje par av mängdtyper, men den behöver inte vara densamma för varje par, vilket – på gott och ont – innebär att mängdtyperna inte nödvändigtvis behöver ha någon gemensam egenskap. Därtill kommer förhållandet att Fortes starka likhetsrelation (Kh-relationen) vilar på en i empirisk-musikaliskt hänseende ganska svag tes, i och med det att mängdtypens komplement tillmättes stor betydelse. De kriterier som avgränsar Erikssons regioner är visserligen svagare än det som ligger till grund för Fortes Kh-relation, men i gengäld återgår regiontillhörigheten på gemensamma egenskaper hos mängdtyperna. Just grupperingen av mängdtyperna på grundval av en gemensam egenskap, som grundar sig på mängdtypens musikaliskt mest framträdande egenskap (intervallvektorns sammansättning), öppnar nya spännande perspektiv för den mängdlärebaserade musikanalysen, inte minst när det gäller att försöka koppla vissa mängder till symbolfunktioner och uttrycks-kvaliteter.

Avhandlingens tredje och omfångsrikaste kapitel består av tillämpningar av regionsteorin i konkreta musikanalytiska sammanhang. Liksom inledningen präglas också denna framställning av en vällovlig

pedagogisk ambition, som emellertid inte över-skuggar det faktum att det ofta rör sig om relativt komplicerade förhållanden. Flerstädes i avhandlingen framför Eriksson synpunkter beträffande några av musikanalyserandets teoretiska och praktiska förutsättningar som vore värda en diskussion, men som i detta fall utgör ett sidospår och därför får lämnas obeaktade. Analyserna utgår huvudsakligen från andra författares framställningar och är genomgående valda för att illustrera ett eller flera musik-analytiska problem där regionteorin kan vara till hjälp. Eriksson granskar således Fortes analys av Stravinskis *Våroffer* och utvidgar därvid den musikanalytiska terminologin med benämningarna "mönster" och "parbildning". Han ger ett mängd-teoretiskt perspektiv på Ernő Lendvais Bartók-analyser och sätter in Jan Maegaards genomgång av Schönbergs *Erwartung* i ett regionteoretiskt sammanhang. Mest spännande blir diskussionen av Janet Schmalfeldts analys av Bergs *Wozzeck*, eftersom analysen med hjälp av regionteorin öppnar vidsträckta musikdramatiska tolkningsmöjligheter. Vad han framför allt vill visa är emellertid att de tonsystematiska förhållanden som ligger till grund för regionteorin också är i högsta grad musikaliskt relevanta, som sammanhangsskapande faktorer och möjligen som rena uttrycks-kvaliteter.

Som epilog till den övriga framställningen presenterar Eriksson en genomgång av den första och fjärde av Weberns *Fem satser för sträckkvartett* (Op. 5). Den centrala punkten för diskussion blir härvidlag regionteorins och den forteska mängdkomplex-teorins möjligheter att sinsemellan komplettera varandra. Analysen utmynnar i uppställningen av ett mängdkomplex som beskriver verkets tonsystematiska organisation, men också i en rad enskilda iakttagelser rörande exempelvis intervallförhållanden och samklangsbildningars uppbyggnad och upplösning, vilka i musikanalytiskt avseende är väl så intressanta som någonsin den atonala uppbyggnaden.

Avhandlingen uppvisar några formella oegentligheter, men har i gengäld försetts med en gedigen rättelselista. Man kan också anmärka på mindre lyckade formuleringar, som i några fall innebär brister i den språkliga precisionen. Med hänsyn till framställningen i dess helhet är emellertid detta marginalia. Det finns i stället skäl att peka på två förhållanden som gör Erikssons avhandling till en viktig forskningsinsats. För det första präglas den av en lovvärd ambition att förankra den mängdte-

oretiskt baserade musikteorin i musikanalytisk praxis, vilket något klichéartat skulle kunna beskrivas som en strävan att föra den mängdteoretiska musikanalysen ett steg närmare musiken. För det andra ger den prov på en förtrogenhet med mängdteorins teoretiska grundvalar, som tillåter författaren att se igenom det rent matematiska utanverket till det de mängdteoretiska förhållandena verkligen beskriver. I de flesta sammanhang betraktar Eriksson den mängdteoretiska musikanalysen som det den är, nämligen som ett system för beskrivning och beräkning av förhållanden i verkligheten med utgångspunkt från vissa postulerade regler. Därmed undviker han väsentligen det estetiska hokus-pokus som ofta åtföljer de logiska och matematiska vetenskapernas inbrytningar på konstens område.

Maj 1987

Sten Dahlstedt

Allan Forte and Steven E. Gilbert, Introduction to Schenkerian Analysis. New York and London: W. W. Norton, 1982. /1/, vii, 397 s., notex. ISBN 0-393-95192-8.

Introduction to Schenkerian Analysis är en grundläggande lärobok i Schenkeranalys skriven av den välkände amerikanske musikteoretikern Allen Forte, professor i musikteori vid Yale University, och hans f. d. elev, Steven E. Gilbert, professor i musik vid California State University. Målgruppen är musikstuderande med minst ett års studier i harmonilära och kontrapunkt bakom sig. Boken innehåller över 300 notexempel vilka inte, såsom är fallet i föregångaren Felix Salzers *Structural hearing*, samlats i en särskild bilaga utan följer den löpande framställningen. (I några fall har notexemplen blivit väl hårt neddragna, och därigenom lite svårlästa, och i mitt exemplar av boken borde några ha fått lite mer trycksvärta.) Man har lyckats placera notexemplen så att läsaren slipper vända blad ideligen för att flytta blicken mellan den löpande texten och notexemplen, något som är av stor betydelse i musikanalytiska framställningar. Musikexemplen är huvudsakligen hämtade från tidsperioden Bach—Brahms. Innehållsförteckningen är mycket utförlig vilket gör det bekvämt för den läsare som vill repetera något avsnitt. (Det sistnämnda underlättas också av de många bakåtreferenser som den löpande texten innehåller.) Två register ingår: Index of Examples and Exercises och General Index. I General Index finner man referenser till de musikteoretiska

termer som används i boken, Schenker-termer återges i regel både på tyska och engelska (tyvärr är de många förkortningarna inte medtagna). Till boken hör även en Instructor's manual som kan beställas separat från förlaget. (Jag har inte haft tillgång till denna men enligt uppgift innehåller den förutom undervisningstips även lösningar till övningsuppgifterna.)

Förutom en kort introduktion består boken av tre delar: Survey of Basic Concepts, Reductions of Small to Moderate Dimension och Reductions of Larger Dimension. Del 1 "may be regarded either as a review or as a reorientation in preparation for the systematic presentation that follows" (s. 1). I del 2 utvecklas de mer specifikt schenkerska idéerna vilka appliceras på analyser av korta – "medellånga" kompositioner. Då boken även avser att täcka "all of basic standard form" har denna aspekt i hög grad fått påverka uppläggningsen av del 2 och 3, del 2 slutar med längre former och i del 3 behandlas de viktigaste större formtyperna som sonatform, rondo osv.

Del 1, *Survey of Basic Concepts*, omfattar sex kapitel med rubrikerna 1. Melodic Diminutions, 2. Voice Leading: Counterpoint and Figured Bass, 3. Compound Melody, 4. Linear Intervallic Patterns, 5. Harmonic Relations samt 6. Some Common Secondary Structural Features (Voice Exchanges, Implied Notes, Register Transfer). I denna del återges de analytiska graferna parallellt med själva notexemplen. (Vid analys av större former är detta självfallet svårt att genomföra.) Läsaren förs stegvis in i den schenkerska tankevärlden. I kapitel 1, *Melodic diminutions*, behandlas *the passing note*, *the neighboring note*, *the consonant skip*, *the arpeggiation* och undergrupper till dessa. Utan att direkt nämnas vid namn presenteras här idén om strukturella nivåer och den åskådliggörs genom många välvalda notexempel och enklare analytiska grafer. Kapitlet avslutas (i likhet med övriga kapitel) med ett antal övningsuppgifter. Inte minst i dessa visar sig författarnas stora pedagogiska erfarenhet. Många övningsuppgifter har försetts med kommentarer och råd för hur man utformar graferna. I vissa fall visar författarna steg för steg hur en analys går till, vad man bör tänka på, vilka alternativa möjligheter som står till buds osv. Läsaren får systematiskt träning i att utforma grafer.

Även om det finns goda skäl till att utforma de inledande kapitlen som en mjukstart torde framställningen ha vunnit i klarhet om man definierat

termerna tydligare. Det borde även framgå vilka termer som har sin "vanliga" betydelse, vilka som omdefinierats och vilka som enbart tillhör den schenkerska teorin. Gränsdragningen mellan olika *melodic diminutions* är många gånger otydlig (det är den som bekant även utanför den schenkerska teorin men för en schenkerian borde klarhet härvid vara a och o).

Schenker ansåg att kontrapunkt utgjorde stommen i all musik. Han använder ofta termen kontrapunkt i en annan än någon av de gängse betydelseerna. Den schenkerska kontrapunkten ligger i den musikaliska satsens djupare skikt och kan enbart studeras genom ett reduktionsförfarande. Det andra kapitlet, *Voice Leading: Counterpoint and Figured Bass*, är avsett som en kort repetition av de fem slagen av kontrapunkt (enligt Fux metod) och av generalbasnotation. Den pedagogiska tanken med detta (förutom den uttalade) förefaller vara att smygga in begrepp som 'kontrapunkt' och 'voice leading' bakvägen, fast då i den *schenkerska* betydelsen. Det kan diskuteras om detta ska ses som ett pedagogiskt knep eller som ett övertalningsförsök av mer suspekt natur.

I genomgången av de fem slagen presenteras ett regelsystem för dissonansbehandling. Varifrån det är taget framgår inte, gissningsvis kommer det från Fux. Det sägs inte rent ut, men jag har svårt att dra någon annan slutsats än att detta regelsystem ska anses gälla för all tonal musik, vilket i så fall borde beläggas eller åtminstone motiveras som axiom. (Här börjar kanske somliga läsare att undra, om inte det teoretiska fundamentet är en smula grumligt.) Det är i och för sig inte svårt att föreställa sig att det är möjligt att beskriva de djupare strukturella skikten av all slags tonal musik (åtminstone Bach till Brahms) med en och samma metod. Läsaren borde då bli introducerad i den föreställningsvärlden i stället för att som det nu är helt enkelt ställas inför Sanningen själv. Den ahistoriska syn som råder både i Schenkers teori i sig och i hela denna bok visar sig också i ett nonchalant påstående som detta (angående de samklanger som uppstår i de fem slagens kontrapunkt): *they cannot be read as functional harmonies to which one might attach roman numerals*. (Det är hela förklaringen.)

I del 2 ges en mer utförlig presentation av den schenkerska teorin: *the structural levels, models of fundamental structure, prolongation, primary tone, initial ascent, arpeggiation, unfolding of intervals* m. m. Allt detta demonstreras utförligt med ett

stort antal analyser av kortare stycken som koraler, "figurerade koraler", "en-", två- och tredelade former. Här ställs det "vanliga" formbegreppet på huvudet. Den "vanliga" formen sägs vara ett ytfenomen medan den schenkerska *fundamental structure* redovisar vad som sker på de djupare nivåerna. Detta konstateras på fem rader men kunde gott ha diskuterats mer ingående. Man skulle också gärna vilja ha ett gott råd angående huruvida man härnäst ska leva med dubbla föreställningsvärldar, den "vanliga" plus den schenkerska, om man helt ska överge den "vanliga" eller om det möjligen finns någon bro emellan dem.

Del 3 behandlar *linear progression, unfolding of intervals, overlapping* m. m. mer ingående än tidigare. Vidare innehåller den analyser av större former som sonatform, tema med variationer och rondo.

Sannolikt kommer den schenkerska analysmetoden att få stor användning inom den framväxande datorstödda musikanalysen. De schenkerska regler som styr den tonala strukturens olika nivåer är i princip desamma vilket gör det möjligt att använda rekursiva algoritmer eller rekursiva datastrukturer (rekursiv = definierad i termer av sig själv; en rekursiv bild uppstår om man står framför en spegel och samtidigt har en spegel bakom sig). En sådan utveckling kräver dock modifieringar av teorin, framför allt preciseringar av teorins fundament och klarläggande av analysbegreppens inbördes relationer. I teorins nuvarande skick kan man med hjälp av den ingående beskriva mycket intrikata strukturella förhållanden på ett relativt enkelt och åskådligt sätt men det är då analytikerns egen *tolkning* som redovisas. Teorin klarar alltså inte kravet på intersubjektivitet utan får ses som ett tolkningsinstrument.

Den insikt om musikalisk struktur och den upptränade iakttagelseförmåga en musikstuderande får genom att arbeta igenom denna bok är avsevärda. Vare sig han eller hon blir övertygad om teorins förträfflighet eller inte uppnås således det kanske viktigaste målet: att få ökad förståelse för hur musikaliska verk är uppbyggda. Boken är välskriven och lättläst och väl värd en plats på universitetens kurslitteraturlistor.

Sept. 1987

Ola Eriksson

Anders Palm, *Möten mellan konstarter*. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film. Stockholm: Norstedts, 1985. /1/, 242 s., ill., notex. ISBN 91-1-853252-7.

Anders Palm är en litteraturforskare, verksam i Lund, som bakom sig bl. a. har omfattande studier i Hjalmar Gullbergs diktning. De senaste 10 åren har han koncentrerat sig på olika frågor om samverkan mellan konstarter. I sin bok *Möten mellan konstarter* har han samlat fem sådana studier, som alla har varit tryckta tidigare och nu försetts med en ny skriven inledning med vissa princip- och metodresonemang.

De flesta och mest markanta initiativen till sådan "jämförande" forskning har i vårt land främst kommit från litteraturhistoriskt håll. På "musiksidan" kan man knappast uppvisa samma målmedvetna strävan att ta itu med gränsöverskridande konstnärliga och vetenskapliga frågeställningar. Självfallet kommer gränsöverskridande frågor upp närhelst musikforskare sysslar med vokalmusik eller andra "blandgenrer" (romans, oratorium, scenmusik etc.). När man i sådana sammanhang har behövt rådfråga "experter" från andra forskningsgrenar har man ibland tidigare talat om "hjälpvetenskaper", ett språkbruk som åtminstone undertecknad kände ett visst obehag inför. Förvisso har det förekommit mycken samverkan över konstartgränserna och kanske får man i ett vidare perspektiv se de litterära och musikaliska 40-talisternas och Prisma-gruppens aktiviteter som något av en startpunkt för de senaste decenniernas "interestetiska" diskussioner. Men det som känns nytt med Palms bok är att han, med fruktbart resultat, strävar att ställa in perspektivet på ett större, övergripande, "jämförande" sammanhang.

Kanske måste man för att göra sig helt medveten om dagsläget på detta "jämförande" forskningsområde blicka ända tillbaka till ett rationellt klassificerande 1700-tal, då konstarterna specificerades och räknades till fem, inte mer, inte mindre: musik, dikt, måleri, skulptur, dans och då dessa "sköna konster" dessutom fick sina platser i en newtonskt mekanistisk världsuppfattning; t. ex. kunde bilden bestämmas om en konst i rummet och dikten som en konst i tiden (Lessing, *Lakoon*, 1766). Motröster sänkades inte. Herder t. ex. ville se mera till samspelet mellan konstarterna och med sin bestämning av dikten som "Musik der Seele" (*Kritische Wälder*, 1769) gav han uttryck åt en uppfattning med djupa samband med romantikens konstuppfattning. Det är nog ingen överdrift att påstå att denna spänning – man kan säga: paradox – mellan rationalism och förromantisk emotionalism kom att byggas in i den konstnärliga och vetenskapliga uppfattningen under 1800-talet. Det finns ställen i

Palms bok som gör att man kan undra om den motsättningen är övervunnen ännu idag. Ett annat problem (eller ibland snarare: en fallgrop) är terminologin. Jämförelser mellan konstarter leder mycket lätt till beskrivningar av likheter och/eller analogier, med ibland förrädiskt illusoriska samband. På vilket sätt (som direkt strukturbeskrivning eller i överförd bemärkelse?) används ord som "färg", "motiv", "tema", "rytm", "form", "innehåll" inom (och mellan) olika humanvetenskaper? Det är frågor där vi nog inte är färdiga med alla svaren, ännu.

Mycket av denna problematik ventileras i bokens inledning, där man får ett välkommet lättläst och på väsentligheter inriktat referat av den "jämförande" ("comparative", "vergleichende") forskningen under detta århundrade med Walzel, Wölfflin och senare Egon Wellek som särskilt betydelsefulla namn. Utan att låsa sig vid någon bestämd "metod" (hermenevtisk eller annan) markerar Palm tydligt sina utgångspunkter i en Welleksk skepticism mot förenklingar och i ett råd från Jean Seznec ("en av dagens auktoriteter inom Comparative Arts"), nämligen att koncentrera sig till monografiska studier. Fem sådana har Palm samlat i sin bok. De är alla vackra exempel på humanistisk-historisk materialforskning i god mening, kritisk och sökande.

Först som sist är Palm emellertid ute efter att beskriva olika "interestetiska" samband och möten mellan konstarter och drar på punkt efter punkt principiella slutsatser av sina undersökningar. Många gånger ger han nya uppslag och infallsvinklar. Men lika ofta kan de jämförande iakttagelserna i argumentationens iver bli övertolkade och konstruerade. Detta är en recensents största problem. Mängden av iakttagelser och olika konstruktiva, ibland diskutabla principresonemang kan på det tillgängliga utrymmet inte belysas så ingående som de förtjänar. Det får stanna vid några antydningar.

Hur Hjalmar Söderbergs novell "Pälsen" (1897) blir stumfilmsscenario ger exempel på problem förknippade med överföringen av ett berättat förlopp till ett – till yttermera visso ordlöst – dramatiskt medium. Ett mera komplicerat traditionssammanhang aktualiseras i en text-bild-text-kedja med Ikaros-motivets vandring från Ovidius' *Metamorfoser* till en målning av Bruegel d. ä. och därifrån till W H Audens dikt "Musée des Beaux Arts" (1938/39) med dess meditationer över människolivets plåga och människornas likgiltighet. Palm låter oss ta del av ett mångdimensionellt samtal över seklerna som kan läsas på många olika nivåer. Vad i Ikaros-

motivet överförs? Vad kan överföras och i så fall hur? Tar Auden blott upp och kommenterar några motiv i Bruegels bilder, eller sker det något mer? Vi befinner oss på ett område, "där två teckensystem möts, bildens och ordets". Palm gör här många inträngande iakttagelser och så långt kan man hänga med. Men sedan blir det fråga om att på basis av iakttagelserna formulera en teori, vilket i detta fall blir att "bildernas statiska och spatiala dimension" sägs föras över i "det verbala språkets dynamiska och kronologiska dimension" (s. 196). Det är en beskrivning med hjälp av stereotypa konstarkategorier och absoluta rums- och tidsbegrepp som sällig Lessing nog skulle känna igen med en viss förtydning. Då och då blir Palm på detta sätt onödigt abstrakt. Ändå skall invändningar av detta slag inte undanskymmas att man kan dra musikaliska paralleller till denna konst- och litteraturhistoriskt centrerade studie. Hur omvandlas t. ex. Faust-temat i Goethes tappning i Schumanns och Liszts musikaliska transformationer? För att ta en inom-musikalisk parallell, så kunde pastischeringen av äldre musik just under den tid då Audens dikt skrevs utvecklas till en konstnärligt meningsfull dialog med det musikaliska arvet. I t. ex. Rangströms pastischeringskonst kan man avlyssna många olika förhållningssätt till ärvda musikformer.

Två av studierna har en mera direkt musikalisk anknytning. Det gäller förstas i första hand den om Hjalmar Gullberg och musiken (tidigare tryckt i STM 1972), där bl. a. Peterson-Bergers pianostycke *Vid Frösö kyrka* och en otryckt dikt av Gullberg visas ha ett mångfacetterat och meningsfullt samband med varandra. Frågan är bara om författaren fortfarande skriver under på vissa starkt hypotetiska och intentionella resonemang i denna vid det här laget inte helt nya uppsats.

I anslutning till Bournonvilles balett "Bellman eller Polskdansen paa Gröndalund" (1844) behandlar Palm ett stycke bellmans receptionshistoria under 1800-talet och ger många fina exempel på hur olika "medier" sammanförs i en "produktion" och anses samverka till ett gemensamt uttryck: vådevill, berättande karaktärsdans, bild och dekor, musik (H Paulis arrangemang av några Bellmanmelodier). Över det hela svävar en tidstypisk allkonstverksuppfattning. Och i just det perspektivet kan man vilja diskutera Palms något ensidigt litterärt vinklade inriktning på stoffet. Det är nog inte i första hand fråga om en *litterär* kategori när Bournonville vill betrakta sig som balettdiktare och när H C Andersen i ett brev till B. skriver att "Du er en sand

Digter, og jeg lægger meget i det lille Ord" (s. 61); här har man snarare ett av den idealistiska konstsyndens många ord för upphöjda, intensifierade, skådande tillstånd.

Återstår att peka ut bokens bästa avsnitt, den kraftfullt genomförda studien "Modernism eller dysmorphism", där författaren, av allt att döma övertygande, vill leda i bevis att den litterära modernismen omkring 1920 nådde det nordiska området via Danmark och inte som tidigare i allmänhet hävdats via Finland. Med fokus på kretsen kring den köpenhamnska tidskriften *Klingen* (1917–19) med dess säregna "bilddikter" och spektakulära "diktaftnar" målar Palm upp en brytning mellan för sin tid extrem, "expressionistisk" (ordet användes ofta i nedsättande mening) modernism och etablerad borgerlig kulturkonserverism, som inte saknar groteska och beklämmande inslag. Framställningen kan i förstone verka snävt litteraturhistorisk, men insatt i ett större kultur- och idéhistoriskt sammanhang belyser den bl. a. också den svenska musikdebatten under 1920-talet. Samma defensiva, avväjande, nedsättande uttryck här som där: "dysmorphism", "galenskap", "obegripligt". Samma kraftspel här som där: en etablerad, traditionalistisk och konservatorieinriktad krets, som i det hävdvunna och nationella tyckte sig finna bekräftelser på en egen historisk och social musikalisk identitet, vill betvinga och avstyra en modern "expressionism" som man upplevde som främmande och hotande.

Komplement i Palms bok bildar en engelsk *summary* och ett personregister. Däremot finns ingen sammanfattande återblick som kunde ha givit en bild av hur Palm tycker att hans litterära och vetenskapliga uppfattning har påverkats av dessa strövtåg på olika "estetiska" fält. Man saknar också en litteraturlista som komplement till de ofta ganska summariska hänvisningarna i noterna. Antagligen har Palm velat nå en bredare läsekrets och har undvikit att tynga framställningen med en onödigt detaljrik notapparat. Men just då skulle en litteraturlista behövas särskilt väl. Inte alla har den överblick som Palm har förvärvat genom sina uppslagsrika jämförande studier.

Febr. 1987

Axel Helmer

Schubert Studies. Problems of style and chronology. Ed. by Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. xiv, 369 s., ill., notex. ISBN 0-521-22606-6.

Schubertforskningen befinner sig f. n. i en livaktig fas; härom vittnar inte enbart den föreliggande samlingsvolymen utan även de däri talrikt förekommande referenserna till andra nyare studier. Åtskilliga frågor har givetvis aktualiserats i samband med det pågående arbetet med den nya samlingsutgåvan, men även oberoende härav tycks insikten växa att tonsättaren Schubert är en mera sammansatt personlighet än vad man tidigare förstätt. – I förordet till *Schubert Studies* – som knappast ger alla önskvärda informationer – poängteras bl. a. att de biografiska frågorna, fastän ingalunda i sin helhet klarlagda, f. n. är mindre påträngande än de analytiska, varvid det senare begreppet här måste fattas i ganska vid mening: av volymens fjorton bidrag sysslar t. ex. fyra med kronologiproblem (och där tangeras givetvis ständigt det biografiska), ett fåtal med stilistiska principfrågor och resten merendels med konkreta verk eller verkgrupper. I vad mån de olika artiklarnas inriktning (boken är ingen kongressbericht!) har styrts av utgivarna förblir oklart. De betonar bl. a. – rätteligen – nödvändigheten av fördjupade insikter i Schuberts sceniska och sakrala musik, men den senare har belysts endast i en uppsats, därtill om en ganska perifer (fast bl. a. kulturhistoriskt mycket intressant) komposition, nämligen Schuberts tonsättning från dödsåret 1828 av Psaltaren 92 på hebreiska; författaren Elaine Brody anser på goda grunder att den sannolikt tillkommit på beställning av och i samarbete med den historiskt betydande, i Wien verksamme judiske kantorn Salomon Sulzer.

Om scenisk musik handlar utom en överblick över Schuberts bidrag till melodramen av Peter Branscombe en genomgång av hans senare operor (hela artikelsamlingen sysslar övervägande med den "sene" Schubert) av Elizabeth Norman McKay. Den har sitt intresse delvis i den omsorgsfulla avvägningen av de olika verken och i diskussionen av Schuberts förebilder; väsentligast förefaller dock att författarinnan inte helt enkelt upprepar den traditionella åsikten att Schuberts många motgångar på musikteaterns område beror på hans ringa teaterbärvning och -erfarenhet samt till följd härav undermåliga libretton (hon säger f. ö.: "When he had a good libretto, Schubert could write theatrically"). Hon anser att den wienska teatern på Schuberts tid befann sig i ett krisläge, förorsakat dels av den tyskspråkiga operans unga utvecklingsstadium, men främst av Metternichregimens hårda politiska censur, som förlamade librettisterna eller hänvisade dem till menlös underhållning, och att Schuberts

misslyckanden i viss utsträckning måste tillskrivas denna situation.

Värdefulla är en rad översiktsartiklar från specialisthand. Marius Flothuis ("Schubert revises Schubert") sysslar med Schuberts talrika revisioner av egna kompositioner och helt nya förtoningar av redan tidigare av honom tonsatta texter. Han konstaterar att Schubert komponerade "easily", dock ej i betydelserna "light-weight" eller "superficial"; "Schubert was a hard-working composer, never neglecting quality or opting for a facile solution to a problem". Motiven för hans revisioner resp. nykompositioner är ofta svårupptäckta, i synnerhet p. g. a. "the relation between the subconscious and the conscious in the creative process". De möjliga allmänna motiv som författaren sedan anför är ganska triviala; betydligt mera givande är hans konkreta genomgång av tio valda sånger. – Reinhard van Hoorickx ger någon sorts *catalogue raisonné* över Schuberts kvarlämnade fragment och skisser, så talrika att detta "contradicts the old legend that Schubert never made any sketches for his works and hardly made any corrections"; beträffande odaterade nummer konstaterar han att "in most cases it is possible to suggest an approximative date on the basis of external moments".

Särskilt stort intresse tillkommer emellertid Robert Winters långa uppsats "Paper studies and the future of Schubert research". Dess speciella syfte är att komma åt det invecklade problemet om tillkomsten av den "stora" C-dursymfonin, vars autografa datering "März 1828" sedan länge väckt tvivel; men först ger Winter en nyttig översikt över pappersanalysens metoder, där papperstyper och vattenmärken ingalunda är de enda kriterierna; även notpapperets linjering (utförd troligen av musikhandlarna) liksom leveransgången från papperskvarnarna via musikhandeln till förbrukarna m. m. kan bli informationskällor. Schubert och Beethoven använde delvis samma notpapper, varför säkrade konstateranden beträffande den ene även kan bli hjälpsamma för kronologibestämmningar hos den andre. Winter anser den "completely objective" pappersanalysen just i Schuberts fall särskilt viktig för dateringen av i källorna odaterade (och eljest odaterbara) verk, då stilanalysen åtminstone ännu så länge hos honom inte tillåter mera preciserade tidsbestämningar. Han ger en detaljerad redogörelse för fr. o. m. 1823 förekommande papperstyper och de verk där de använts, men diskuterar särskilt ingående C-dursymfonin, för vilken pappersanalysen gör en (redan av andra förmodad) till-

komst 1825/26 ytterst sannolik. Verket torde förmodligen vara identiskt med den mysteriösa s. k. Gasteinsymfonin, varvid dock gåtan med Schuberts inskription "März 1828" fortfarande förblir olöst.

Detta bidrag kompletteras av ett av Paul Badura-Skoda, "Possibilities and limitations of stylistic criticism in the dating of Schubert's 'Great' C major Symphony". Han kommer till en liknande tidsbestämning som Winter, om än med en något vidare tidsram, men hans metodik är något förbryllande; han vänder sig först (och med liknande motiveringar som R. Winters nyss anförda) mot John Reeds försök att tidsbestämma verket med hjälp av stilkriterier men går sedan själv en liknande väg, om än med mera sofistikerade argument.

Rent verkanalytiska är endast ett fåtal av uppsatserna. Rufus Hallmark gör troligt att Rellstab-sången med obligat valthorn "Auf dem Strom" från 1828 har varit avsedd som en hyllning till Beethoven: texten är en av dem som Schubert visste att Beethoven under sina sista år hade planerat att tonsätta, musiken innehåller ett omisskännligt citat av sorgmarschen ur Eroican, och verket uruppfördes på årsdagen av Beethovens död. Christoph Wolff jämför sången "Der Tod und das Mädchen" med stråkkvartetten i d-moll och söker påvisa, hur sångens antitetiska gestalt återspeglas i kvartetten – en något ansträngd tydning, då en av dess hörnpelare är första strofens "kromaticism", som i verkligheten är endast svagt antydd (och ej är främmande för den andra strofen). Det behövs f. ö. knappast en dylik strukturell argumentation för att visa, hur intensivt dödsmotivet strålar ut över hela kvartetten. Men artikeln innehåller (vid sidan av fina detaljobservationer) också andra diskutabla påståenden.

Återstår två stilkritiska uppsatser med mera övergripande målsättning. Walther Dürr ("Schubert's songs and their poetry: reflections on poetic aspects of song composition") söker med hjälp av valda verkanalyser påvisa, med vilka medel och när under sin utveckling Schubert förverkligar det "romantiska" liedkonceptet, som innebär en dittills okänd tonsättningens identifikation med texten resp. tonsättarens totala inlevelse i både den språkliga detaljen och den poetiska helheten. Innan dess diskuterar han, huruvida den gängse bedömningen av Schuberts textval såsom i betydande utsträckning kritiklösa och ofta bestämda av tillfälligheter har fog för sig, vilket han förnekar: Schubert koncentrerar sig periodvis på speciella, oftast framstående diktare och planerar rentav utgivning av sånghäften

under denna aspekt. Dürr förbiser visserligen inte det stora antalet lieder till mediokra texter ur vänkretsen men finner en positiv motivering för dem i att "in the verses of his friends he could hear their own voices" – ett något diffust argument, som dessutom lämnar den väsentliga frågan obesvarad, om och i vilken utsträckning dylika dussinpoesier kunde ge honom samma inspiration och utmana hans förmåga att helt gå upp i dikten på samma sätt som exempelvis Goethes eller Heines verskonst. – Arnold Feil ("Rhythm in Schubert: some practical problems. Critical analysis, critical edition, critical performance") driver hypotesen att i Schuberts musik "rhythm has . . . a special function, unlike and more important than its function in the music of his contemporaries". Generellt gäller enligt honom på Schuberts tid följande två rytmiska grundprinciper: 1) "elements of the same rhythmic weight should invariably preserve the same distances when they recur", och 2) "between two long internal time-units at least one shorter (in modern parlance 'lighter') time-units must be inserted". Feil visar med exempel ur Schuberts mogna kammarmusik att denne inte känner sig bunden av de här reglerna. Hur intressant detta än låter så undrar läsaren dock, huruvida de anförda exemplen verkligen är representativa för Schuberts tonspråk (de hos honom så ofta förekommande dansrytmerna är ju i allmänhet konventionella) resp. om dylika avvikelser i stort sett faktiskt är okända hos övriga wienklassiker.

Att referera hela innehållet i den här lödiga uppsatssamlingen skulle föra för långt. Läsningen är inte överallt bekväm, vilket till en del kan bero på oklarheter i översättningen av de tyskspråkiga texterna. Åtminstone där mer principiella problem diskuteras hade det varit en god hjälp om översättaren eller redaktionen för vissa nyckelbegrepp hade bifogat deras originala ordalydelse.

Jan. 1987

Hans Eppstein

Ulrik Skouenborg, Von Wagner zu Pfitzner. Stoff und Form der Musik. Tutzing: Hans Schneider, 1983. vii, 194 s., notex. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft; 2). ISBN 3-7952-0379-1.

Hans Pfitzner tillhör den stora grupp 1900-talstonsättare som städas undan till en icke-existens i musikhistorier, skivkataloger och konsertrepertoarer. Gemensamt för alla dessa tonsättare är en mer eller

mindre stark anknytning till den tonala traditionen och en katalogiseringsrubrik som börjar med sen-, post- eller neo-. Den som skriver en bok om Pfitzner idag kan inte undgå den åtminstone underförstådda frågeställningen: Varför borde vi lyssna mer på Pfitzners musik? Följdfrågan blir då lätt: "War Pfitzners Musik nicht wenigstens ein bisschen modern?" (s. 153). Detta är, som Skouenborg på pekar, ett falskt och missriktat sätt att angripa problemet. Frågan bör istället vara: Utvidgar, förnyar eller förfinar Pfitzner de tonala uttrycksmedlen?

Framställningen inramas av en utförlig och ganska onödig diskussion kring Pfitzners, Aristoteles', Kants, Dahlhaus och Adornos skrifter. Den viktigaste delen av huvudtexten är, enligt Skouenborg själv (s. 4), en undersökning av likheter och skillnader mellan Wagners och Pfitzners harmonik.

Skouenborg utvecklar en teori för Wagners ackordtyper och ackordväxlingar som är så enkel i sina delelement att man knappast kan förneka att Wagner *kan* ha arbetat enligt dessa principer. För det första skiljer författaren mellan struktur och substans: Ett G-durackord får dominantisk funktion då det placeras inom en C-tonalitetens struktur, medan ett G7-ackord redan till sin substans är ett dominantackord till en C-tonika. Det spelar sedan ingen roll om denna tonika kommer eller ej – "substansdominanten", som hos Wagner är den normala, har redan markerat riktningen. Nästa steg är att visa på att den tersstaplade fyrklängen och inte treklängen är den grundläggande enheten. Detta borde nog modifieras till att fyrklanger blir till grundläggande enheter jämsides med treklanger. Annars skulle man vara tvingad att betrakta alla dur- och mollackord hos Wagner som rester av fyrklanger – något som helt uppenbarligen inte är fallet. Skouenborg utvidgar också begreppet bedrägligt slut. Han visar på att i treklangsharmoniken har det ackord som ersätter den väntade tonikan i en D7-T rörelse antingen en eller två toner gemensamt med det utbytta ackordet. I fyrklangsharmonik kan det ersättande ackordet ha en, två, men också tre toner gemensamt med det ersatta ackordet. Antalet möjliga bedrägliga kadenser ökar våldsamt. Slutligen visar Skouenborg på den stora betydelsen hos "Der Vierklang der siebenten Stufe in Dur" (s. 85–92). En viktig del av resonemanget är att detta ackord kan användas med i stort sett vilken funktion som helst och därmed också inta vilken plats som helst i ett kadensmönster. Positionen som fyrklang över sjunde steget i dur är alltså endast en av många möjligheter.

Att då använda "Der Vierklang der siebenten Stufe in Dur" som allmän beteckning för detta ackord är inte bara oerhört klumpigt, det är dessutom missvisande. Här kunde Skouenborg ha utnyttjat det betydligt kortare och mer neutrala uttrycket "halvförminskat ackord". Detta begränsade antal enkla element räcker för beskrivningen av rörelsen från ackord till ackord i Wagners musik. Skouenborg pekar också på hur denna ackordström styr väven av melodilinjerna. Fyrklangsharmoniken medför att varje linje huvudsakligen kommer att bestå av ackordegna toner. De förhållandevis få dissonanserna är alltid inordnade i flödet genom någon förmedlande terslänk. Detta är en utmärkt beskrivning av Wagners musik så som den utvecklas ögonblick för ögonblick.

Medan det Skouenborg kallar substansen i Wagners musik får en klar och kontrollerbar beskrivning blir diskussionen kring struktur märkligt ogripbar. Kritiken av A. Lorenz "Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (Tutzing, 1966), leder Skouenborg till att förneka betydelsen av alla större *musikaliska* strukturlinjer i Wagners musikdramer (s. 71). "Das Drama hat strukturelles Einheitsgepräge, die Musik in sich selbst hat stoffliches Einheitsgepräge" och "Nur das Drama ist die Formmotivation der Musik". Detta stämmer säkert så långt som till att dramat är drivkraften bakom strukturen. Då återstår ändå frågan: Vilka uttryck tar sig denna drivkraft då den får styra musiken? – Hur omsätter Wagner en dramatisk struktur i musik? Lorenz försöker visa att den dramatiska och *musikaliska* strukturen sammanföres och bestäms av "poetiskt-musikaliska perioder", som avgränsas med hjälp av tonalitet och som till sin inre uppbyggnad organiseras *tematiskt* enligt ett begränsat antal formschemata ("erweiterter Bogen", "Potenzierter Bar", m. m. Då det gäller den inre, tematiska organisationen av hela scener eller akter är Lorenz' analys nästintill bisarrt grundlös. Ser man däremot till den tonala strukturen och dess växelverkan med tematiken framträder en rad klara *musikaliska* strukturlinjer. Detta demonstreras helt övertygande av David Lewin i "Amfortas's Prayer to Tituel and the Role of D in Parsifal" (i 19th Century Music, 1984, vol. VII, nr 3) och av Patrick McCreless i "Ernst Kurth and the Analysis of the Chromatic Music of the Late Nineteenth Century" (i Music Theory Spectrum, Vol. 5, 1983). McCreless visar bl. a. på hur den tonala strukturen i förspelen till Parsifal, akt 1, bygges upp som en serie

tersarpeggion över A^b. Dessa artiklar har av kronologiska skäl varit omöjliga för Skouenborg att ta hänsyn till men tillräckligt mycket finns redan hos Lorenz, om man bara är beredd att förlåta honom hans tematiska synder.

För att kunna jämföra Pfitzner och Wagner ställer Skouenborg upp fyra ackordkategorier (s. 120–121): 1. Spänningsdissonans 2. Mild (el. Svag) fyrklängsdissonans 3. Statisk dissonans och 4. Ointegrerad dissonans. Varje kategori exemplifieras med ett ackord: 1. G7; 2. em7; 3. C6⁷; 4. Cmaj7 utan kvint. Här saknar man en tydlig gränsdragning mellan kategorierna antingen i form av avgränsande definitioner eller också helt enkelt listor över vilka ackord som ingår i varje grupp och vilka grupper varje enskilt ackord kan tillhöra. Det framgår inte om toninnehåll, urformning eller kontext är det avgörande för hur ett bestämt ackord skall kategoriseras. Så torde t. ex. det halvförminskade ackordet helt beroende av kontext och utformning kunna uppfattas som en spänningsdissonans: dominantackord utan grundton eller som en mild fyrklängsdissonans: mollackord med sänkt kvint och liten septima eller mollackord med tillagd sext. Detta är endast konsekvensen av den mångtydighet hos detta ackord som Skouenborg själv visar på tidigare i boken (s. 85–92). En kartläggning eller avgränsning av dubbeltydigheter av detta slag, och det gäller de flesta fyrklanger, är av avgörande betydelse eftersom de fyra ackordkategorierna utnyttjas som den primärt särskiljande faktorn mellan Wagners och Pfitzners harmonik. Enligt Skouenborg utnyttjar Wagner nästan uteslutande kategori 1 och 2, 3 i undantagsfall, 4 nästan aldrig. Pfitzner skjuter över huvudvikten till kategori 3 och 4. Om då ett ackord den ena gången klassas som mild fyrklängsdissonans och i något annat sammanhang som statisk dissonans, utan att skälen bakom omkategoriseringen förklaras blir karaktäriseringen av Wagners och Pfitzners harmonik i hög grad godtycklig. Så är t. ex. ett mollackord med liten septima (E, H, G, D) det *enda* exemplet på mild fyrklängsdissonans i översikten på sidan 121. Ett ackord med samma typ av sammansättning (D#, G#, H, F#) framhålles sedan på s. 142 som ett exempel på en statisk dissonans. Skouenborg har säkert rätt, ett mollackord med liten septima kan i ett sammanhang uppfattas som en mild fyrklängsdissonans och i ett annat som en statisk dissonans, men man får aldrig reda på vad som faller avgörandet för den ena eller den andra tolkningen.

Trots tvetydigheterna kan man mycket väl acceptera Skouenborgs bedömningar i de enskilda fallen. Kategori 3 och 4 framträder klart dominerande i två av Pfitzners sånger: "Wanderers Nachtlied" och "Der alte Garten". Skouenborgs analyser visar på ett mycket originellt och personligt tonspråk och har därmed besvarat den outtalade frågan: Varför borde vi lyssna mer på Pfitzners musik? Boken avslutas med en utförlig analys av första satsen i ciss-mollkvartetten, op. 36. Denna analys och valet av verk är en aning förbryllande eftersom det snarare besvarar frågan: Varför lyssnar vi så sällan till Pfitzners musik? Satsen framstår snarast som en återgång till en något valhant treklangsharmonik där fyrklanger, då de förekommer, tillhör kategori 1 och 2 oftare än 3 och 4. Ännu mer förbryllande är att Skouenborg inte huvudsakligen ägnar sig åt (operan) "Palestrina", när hans jämförelseobjekt är Richard Wagners musikdramer. Redan vid en hastig blick framstår Palestrina-musiken som oerhört väl lämpad för Skouenborgs analysmodell. Medan långa avsnitt i operan för allt i världen kan uppfattas som allmänt och lite opersonligt senromantiska, finns där också den fantastiskt originella och spöklika musik som hör till uppenbarelsen av de gamla döda mästarerna (Josquin etc.). Här dominerar helt ackordkategorierna 3 och 4.

Om bokens sista avsnitt verkar en aning nedstämande bör man tänka på att det förmodligen beror mer på Pfitzner än på Skouenborg.

Febr. 1987

Tore Eriksson

Wayne Slawson, Sound Color. Berkeley: University of California Press, 1985. xxv, 266 s. Två grammofonskivor med ljudexempel. ISBN 0-520-05185-8.

Charles Dodge and Thomas A. Jerse, Computermusic: synthesis, composition and performance. New York: Schirmer Books, 1985. 383 s. ISBN 0-02-873100-X.

Foundations of Computer Music, eds. Curtis Roads and John Strawn. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. 3/, xiii, 712 s., ill., notex. ISBN 0-262-18114-2.

Den seriösa musikutvecklingen efter andra världskriget har präglats av ett markant intresse för klangfärgsdimensionen. Sökandet efter nya klangvärldar och klangliga upplevelser har lett till att okonventionella instrumentkombinationer och nya spelarter

för de traditionella instrumenten vuxit fram. I och med den elektro-akustiska musikens (EAM) expansion, har det klangliga materialets omfattning och konstnärliga potential ökat ofantligt. Nu när datorn mer allmänt börjar användas för musikskapande, har vi fått tillgång till det kanske mest kraftfulla verktyget för klangligt skapande någonsin. Sofistikerade syntesmetoder såsom frekvensmodulering (FM), additiv och subtraktiv syntes, waveshaping etc. är resultatet av ett omfattande forskningsarbete inom datormusikens område. Sådana forskningsinsatser har väsentligt ökat våra kunskaper om hur de traditionella musikinstrumentens klangspektra är uppbyggda och hur man med relativ god överensstämmelse visavi originalen kan syntetisera desamma.

Intresset för klangen är dock något som är typiskt under hela 1900-talet, t. ex. bland instrumentkonstruktörerna. En lång rad av mer eller mindre lyckade, mestadels elektro-akustiska instrument, har kommit fram under vårt århundrade – från Cahill's "Dynamophon" (1906) till dagens synthesizers som Yamaha's DX-7. Alla dessa konstruktioner har det gemensamt, att de öppnar nya klangliga områden jämfört med de traditionella musikinstrumenten.

Arnold Schönbergs berömda yttrande i sin "Harmonielehre" från 1911 är också ett tidigt uttryck för detta intresse. Schönberg fastslår att klangfärgen är en mycket mindre utvecklad dimension än tonhöjden. Han efterlyser vidare en teoribildning med vars hjälp lagarna för klangfärgernas hantering kan formuleras. I samma textavsnitt lanserar Schönberg även den viktiga idén om klangfärgsmelodin. I sitt verk "Fem stycken för orkester" (1912) finner man den sats med undertiteln "Farben" i vilken Schönberg försökte realisera denna idé ur praktisk musikalisk synpunkt. Man kan spekulera varför Schönberg aldrig mer återkom till denna idé i sitt teoretiska arbete eller i sitt komponerande. Möjligen saknade han de analytiska verktygen eller så ryggade han för uppgiftens svårighetsgrad.

Man kan sammanfattningsvis konstatera, att mycket litet teoretiskt arbete har gjorts på klangfärgsområdet i jämförelse med det stora forskningsarbete som nedlagts ifråga om fysikalisk, spektral analys av klanger och klangliga fenomen. Pierre Schaeffer är förmodligen den förste som försökt att på ett mer övergripande sätt systematisera ljudvärlden.

Schaeffer har närmat sig problemet från ett slags

"atomistisk" utgångspunkt. Enligt Schaeffer kan ljudvärlden delas upp i sina minsta beståndsdelar – de s.k. ljudobjekten. Bland ljudobjekten i allmänhet kan en mindre kategori skiljas ut, musikobjekten, de ljud som är lämpliga för musikskapande och som då representerar det klangmaterial med vilket en musikalisk sats kan byggas upp. Objekten kan inordnas i ett visst system enligt ett flertal kriterier. Systemet används sedan för analytiska ändamål. Med Schaeffers "ljudflora" i handen kan sedan ett godtyckligt ljudobjekt examineras. Schaeffers system har många förtjänster, t. ex. i undervisningen av blivande tonsättare inom EAM-området, men det har också en definitiv svaghet genom att ej vara fullt reversibelt. Man kan inte genom att applicera Schaeffers kriterier på ett specifikt ljud beskriva detta så att någon kan syntetisera ljudet ifråga som ej tidigare hört det. En annan nackdel med Schaeffers beskrivningssystem är dess stora bundenhet till franska språket. Nyanserna i terminologin har visat sig svåra att överflytta till andra språk. Fortfarande saknas en engelsk översättning av Schaeffers centrala verk "Traité des objets musicaux" (1966), vilket innebär att verket inte är så känt utanför det fransktalande området.

Dessvärre är nog detta ett universellt problem när man använder sig av ett begreppssystem som lämnar de fysikaliska definitionernas fasta mark. Behovet är stort av ett enkelt och hanterligt system för klangklassificering baserad på en lättfattlig teori.

Ett försök att komma tillrätta med detta problem har lanserats av den amerikanske forskaren och tonsättaren Wayne Slawson. Sitt arbete inom detta fält har Slawson redovisat i boken "Sound Color". Sin bakgrund som forskare har Slawson i "Psycho-Acoustic" med särskild tonvikt på syntetiskt tal och fonetik. Han har bl. a. arbetat ett år hos Gunnar Fant på Tekniska Högskolan i Stockholm.

Slawson inleder första kapitlet med det ovan nämnda textavsnittet ur Schönbergs harmonilära. Han diskuterar de olika begrepp som i engelska språket brukar användas för klangfärg; timbre, tone-color, sound quality, instrumental color. Dessa utmönstras av Slawson därför att de inte uppfyller kraven på en exaktare terminologi. Termen "Sound Color" väljs bl. a. för att det är minst etablerat av dessa begrepp och tycks passa bäst in i den teori som Slawson framlägger. Slawson begränsar sin studie till att omfatta en undersökning av "färg" i en mer generell mening, som en av ljudets dimensioner. Han går därför inte in på de traditionella

instrumentens klangfärgsaspekter. Musikinstrumentens egenskaper är sådana att ett försök att formulera en allmän teori som inkluderar dessa kommer att bli oerhört komplicerad och svårförståelig menar Slawson. Kanske vi får se en sådan i framtiden i nästa arbete av Slawson. Slawson anser vidare att vi nu är i ett sådant läge att vi kan kontrollera ljudens egenskaper och på så sätt manipulera dessa med avseende på klangfärgen. Detta gör man bäst i studior för EAM och datormusik. Hans bok handlar därför främst om klanger som genereras med elektro-akustiska hjälpmedel och i någon mån den mänskliga rösten.

Slawson refererar sina företrädare verk inom området samt diskuterar deras brister och förtjänster. Schaeffer's "Traité..." diskuteras relativt ingående. Robert Erickson's Sound Structure in Music (1975) och Robert Cogan och Pozzi Escot's "Sonic design" (1976) behandlas mer översiktligt. Alla tre verken utdömes för att egentligen inte komma fram till någon sammanfattande teori.

Som grundval för sitt teoretiska arbete ställer Slawson upp tre frågeställningar som han menar är fundamentala för sin klangfärgsstudie:

- 1) How can the color of a sound be held constant where its pitch, loudness, and other aspects of its timbre are changed?
- 2) How can one aspect or dimension of sound color be held constant as other dimensions of sound color are varied?
- 3) What operations on sound color can be identified that will hold invariant certain relations among sound colors while varying other relations?

Kan ett tillfredsställande svar ges på dessa frågor menar Slawson "att ett stort steg har tagits mot en kodifiering av lagarna för klangfärg" i den mening som Schönberg formulerade. Utgångspunkt för den teori som Slawson framlägger är föreställningen om hur vissa ljud alstras, nämligen "källa/filter-modellen". Denna modell diskuteras ingående med särskild fokusering på den mänskliga rösten. Resonansmanget leder fram till den ena av de fyra huvudregler som Slawsons teori om Sound Color vilar på och som lyder: "To keep the color of a sound constant, keep the resonance frequencies (F_1, F_2, F_3 , etc.) and band widths (B_1, B_2, B_3 , etc.) of the filter constant".

Slawson fortsätter sedan med att utreda de klangliga effekterna av formantstrukturen hos olika vokaler. Ett flertal tidigare studier av andra forskare har

visat hur starkt beroende den s. k. "vowel quality" är av frekvenserna i de två första formanterna. Slawson antager då att "Sound Color" i första hand är en funktion av de två första formanternas frekvenser. Med detta antagande som utgångspunkt kan fyra egenskaper hos klangfärger härledas och ges exakta definitioner. Dessa är *openness*, *acuteness*, *laxness* och *smallness*. Det kanske inte är så lätt att översätta dessa termer till svenska på ett adekvat sätt. När man lyssnar till dessa egenskaper i sin renodlade form på skivorna, har åtminstone jag vissa svårigheter att sammankoppla det ljudande exemplet med rätt egenskap. Kanske beror min oförmåga på bristande "fonetisk gehörsträning". Slawson diskuterar ingående de fyra egenskaperna och framställningen leder så småningom till Sound Color-teorins andra huvudregel:

"Sound Color has the dimensions of openness, acuteness, laxness and smallness. These dimensions are defined by the equal-value contours in the figure. To hold sound color constant to one dimension, change the values of F_1 and F_2 in such a way as to remain on one of that dimension's equal-value contour."

Slawson tar sedan upp problemen med transponering och invertering av klangfärger; hur någon av de i regel 2 nämnda egenskaperna skall hanteras vid sådana operationer. Slutsatserna leder fram till ytterligare två regler och därmed skulle grunden vara lagd för en ny klangfärgsteori enligt Slawson. De två sista reglerna formuleras sålunda:

3a *"To transpose a sound color with respect to one dimension, add a constant to the value of sound color on that dimension, modulo the edge of the space."*

3b *"To invert a sound color with respect to one dimension, negate its value on that dimension"*.

De fyra nästkommande kapitlen i Slawsons bok utgör en slags bevisföring av teorins giltighet, sett ur olika discipliners synvinklar. En diskussion förs utifrån hörsselfysiologi, en annan utifrån psykoakustik, en tredje från tal och fonetik-aspekter och en sista ur ett musikaliskt perspektiv. Det sistnämnda är kanske något väl begränsat för att bevisa teorins användbarhet, t. ex. för EAM-komponerande. De exempel som Slawson anför i detta kapitel ligger möjligen alltför nära den "modell-komposition" som Slawson själv har gjort och som finns på skivorna med ljudexempel. Det hade varit intressant

att få del av hur teorin kunde appliceras på andra typer av EAM, t. ex. stycken där FM-syntes kommit till användning.

Mitt intryck är i alla fall att Slawsons studie är mycket ambitiöst och gediget utförd. Man kan hoppas att ytterligare forskningsarbete kommer att utföras av honom själv och andra forskare, som ytterligare kan belysa klangfärgsfenomenens område – särskilt med tanke på dess centrala roll inom nutida musikaliskt skapande.

Användningen av datorer för musikskapande och musikvetenskapliga ändamål ökar lavinartat. Den tekniska utvecklingen med allt kraftfullare persondatorer har medfört att praktiskt taget vem som helst kan skaffa sig tillgång till datorresurser för någon form av musikgenerering, som bara för några år sedan var förbehållna de som arbetade vid stora forsknings- och undervisningscentra. Detta faktum har skapat ett behov av passande läromedel när det gäller datormusik.

En kursbok i datormusik har relativt nyligen utgivits, som i första hand vänder sig till studerande på universitets- och högskolenivå med titeln "Computer music; synthesis, composition and performance". Författarna till boken är Charles Dodge och Thomas A Jerse från USA. Dodge är pedagog och tonsättare och som sådan är han en internationellt välkänd pionjär inom datormusiken. Jerse är verksam vid Hewlett-Packard och specialist på datorsystem för "signalprocessing". Denna bok har alla utsikter att bli ett standardverk för en lång tid framåt. Framställningen är ingående och omfattande och föredömligt klar ur pedagogisk synpunkt. Många av datormusikens delområden är sannerligen inte så lätta att reda ut och förklara för en musiker, som kanske inte alltid är så tekniskt och vetenskapligt orienterad i de discipliner som datormusiken bygger på. Man får dock en stark känsla av att författarna verkligen har bemödat sig om att hålla den matematiska delen av framställningen på en så elementär och begränsad nivå som möjligt.

Särskilt värdefullt är det att man känner att detta är skrivet för musiker; redovisade fakta i form av metoder, tekniska processer etc. är alla relaterade till den musik som har framställts med hjälp av dessa. Man upplever att hjälpmedlen bara ligger där och väntar på att läsaren själv skall använda dem i sitt eget kompositionsarbete. Boken är uppdelad i tre huvuddelar. De tre första kapitlen ägnas åt det grundläggande kunskapsstoffet ifråga, hur datorerna används inom datamusiken, grunddragen i

musikakustik samt hur ljudsyntes i allmänhet utförs med datorer. Nästa block beskriver olika syntesmetoder, och praktiskt taget alla tekniker av betydelse finns redovisade; FM-syntes, waveskaping, subtraktiv syntes, med alla viktigare filtermodeller, tal-syntes (Dodge's särskilda specialitet), efterklang, rumslokalisering etc. Boken avslutas med två viktiga kapitel om datorkomposition och framförande av datormusik i realtid, dvs. konsertframförande med musiker vilka "spelar" på datorn på ett eller annat sätt.

Processer baserade på slumpfaktorer är vid sidan om klangfärgsdimensionen den kanske mest framträdande formgestaltande idén i den senare 1900-talsmusiken. Olika etiketter har satts på dessa processer, såsom aleatoriska, stokastiska, chance operations, indeterminacy, etc. Struktureringsmetoder med hjälp av slumpprocesser är också vanligt förekommande i datormusik. I kapitlet om datorkomposition beskrivs alla de viktigare sätten att arbeta med slumpprocesser, inklusive den s. k. 1/f-metoden. Många menar att man får det mest "naturliga" musikaliska resultatet, om man applicerar denna på t. ex. tonhöjd och tonlängd.

I detta kapitel behandlas också ett antal kompositioner där olika former av datorstödd komposition kommit till användning (computer aided composition). Det är möjligt att detta avsnitt kan ge även den rätt erfarne komponisten en del nya intressanta infallsvinklar. Man bör också avslutningsvis framhålla illustrationsmaterialets grafiska förtjänster. Det är klart och pedagogiskt utformat.

Vill man sedan fördjupa sig i datormusikens "urtexter" så finns en samlingsvolym med centrala avhandlingar och artiklar i ämnet att tillgå under titeln "Foundations of Computer Music". Sammanställningen har gjorts av Curtis Roads och John Strawn, själva aktiva skribenter inom detta ämnesområde. Merparten av dessa artiklar har varit publicerade tidigare i diverse tidskrifter, såsom Computer Music Journal, Journal of the Audio Engineering Society, Musikaliska Akademiens Skriftserie, etc. Det är en stor fördel att få denna selektion serverad i en sammanställning då det inte alltid är så lätt att få tag på dessa i originalversionen. Boken är uppdelad i fyra ämnessektioner; a) digital soundsynthesis, techniques, b) synthesizer hardware and engineering, c) software systems for music och d) perception and digital processing. Bland dessa 36 artiklar finner man t. ex. John Chowning's banbrytande artikel om frekvensmodulering (FM) från 1973,

Dexter Morill's artikel om trumpetsyntes. På synthesizersidan finner man artiklar om SSSP-synthesizer av Buxton et al., DMX-1000, di Giugno's 4c-synthesizer etc. En bok av detta slag kan man knappast komma förbi om man vill skaffa sig en god orientering om datormusikens vetenskapliga och tekniska grunder.

Jan. 1987

Lars-Gunnar Bodin

Sveriges medeltida ballader, bd 2. Legendvisor och historiska visor. Huvudred. Bengt R. Jonsson. Melodied. Margareta Jersild. Texted. Sven-Bertil Jansson och Bengt R. Jonsson. Utgivna av Svenskt visarkiv. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1986, /8/, 292 s., notex. ISBN 91-22-00813-6.

Det andra bandet i serien Sveriges medeltida ballader har nu sett dagens ljus, tre år efter det första. Den som tycker att utgivningstakten verkar släpig, utgåvan ska innehålla sammanlagt nio volymer, kan påminna sig verkets historia. Få tryck kan peka på någonting motsvarande. Tankarna på en utgivning av svenska ballader yttrades första gången i början av 1600-talet av historikern och skalden Johannes Messenius och har därefter återkommit med jämna mellanrum hos balladsamlare och forskare. För att riktigt beskriva verkets bakgrund måste också sägas att övriga nordiska länders ballader redan finns utgivna i liknande monumentaserier. Mest berömd är Danmarks gamle folkevisor, en utgåva som det tog 123 år att slutföra.

Sveriges medeltida ballader är starkt förknippat med Svenskt visarkiv, dess personal och forskarkontakter. I inledningen till första bandet skriver arkivchefen Bengt R. Jonsson att verkets tillkomst är ett "institutionsarbete", vilket är en passande beskrivning. Sveriges medeltida ballader har allt sedan arkivets tillkomst 1951 tillhört institutionens vardag. Det innebär att många forskare deltagit i förberedelserna, kanske inte i första hand genom praktiskt editionsarbete, utan snarare med bidrag till diskussionen om utgivningsprinciper. Verket kan därför ses som en samlad manifestation av svensk balladforskning.

Ann-Mari Häggman gjorde en förtjänstfull anmälan av balladutgåvans första band i STM 1985. Hon presenterade verkets uppläggning, varför det inte finns anledning att här upprepa den saken. Den intresserade hänvisas till hennes text – eller ännu hellre till första bandets inledning.

Balladutgåvans fem första band ska innehålla själva materialet: texter och melodier jämte uppgifter om källor. Det finns två sätt att presentera ett insamlat originalmaterial. Antingen återger man samling efter samling, och ger därmed ett visst traditionssammanhang åt det enskilda belägget. Med det andra sättet sorterar man materialet efter innehållsmässiga kriterier, ofta enligt en genomarbetad typologisk registrant. Svenskt visarkiv valde på ett tidigt stadium den sistnämnda principen.

De svenska balladerna utges efter den samnordiska typologi som redovisas i boken *The Types of Scandinavian Medieval Ballads* (1978). Efter första bandets naturmytiska visor – grupperingen följer den gängse kategoriindelningen av balladerna – presenteras i ett band legendvisor och historiska visor.

I jämförelse med det första bandet är det andra väsentligt mindre – nästan 500 sidor mot andra bandets nästan 300. Skillnaden i omfång speglar givetvis balladtraditionen. De naturmytiska visorna, med uppenbara trosföreställningar i sina texter, har varit fler och vanligare än t. ex. de historiska visorna. En nutida balladbetraktare bör dock inte dra alltför stora växlar på kvantiteter i en materialutgåva. Den gällande typologin är en sentida konstruktion, bl. a. tillkommen av praktiska arkivskäl, och speglar inte på något vis balladsångarnas syn på visorna.

Det föreliggande bandet rymmer några av balladsångens verkliga favoriter. Bland legendvisorna finns Magdalena-visan (som vanligen börjar "Magdalena stod på källebro") och visan om Sankt Staffan. Staffansvisan, som numera är förpassad till Luciaårsrepertoaren, har genom åren haft många utformningar och det är särskilt glädjande att finna en rik melodiflora. En annan stor legendvisa är Liten Karin, som också visar sig i många dräkter. För den som enbart känner folkvisor i standardiserade nutidsversioner borde det vara givande att här ta del av variationsprakten.

Resterande visor har i regel mindre än tjugofem varianter, vilket utgör övre gräns för fullständig spegling av det bevarade materialet. Anmärkningsvärt få belägg har de historiska visorna, som kommer att bilda en mycket tunn samling i den stora helheten. Man kan tänka sig att merparten av de historiska visorna tillkommit som beställningsdikter för vissa syften. Det skulle i så fall vara bakgrunden till deras begränsade spridning.

Ann-Mari Häggman utnämner balladutgåvan till "en milstolpe inom nordisk visforskning". Det är

lätt att hålla med henne i fråga om verkets gedigna vetenskaplighet. Utgåvan uppfyller alla de krav som någonsin kan ställas på en diplomatisk återgivning Melodierna, som förmodligen står STM:s läsare närmast, presenteras i de skick källskrifterna redovisar dem. Margareta Jersild, musikansvarig, har till och med avstått från att särskilja melodin i de fall uppteckningarna arrangerats för piano.

I dag skulle idén om en nationell balladutgåva knappast vinna gehör. Den hade ganska snart blivit offer för ett rödpennestreck. Man får alltså vara tacksam för att gamla idéer ibland har sådan kraft att de kan gå emot trender och ekonomiska motvindar.

Mars 1987

Gunnar Ternhag

Martin Tegen, Populär Musik under 1800-talet. Stockholm: Edition Reimers, 1986. 415 s., ill., 100 musikexempel. ISBN 91-7370-081-9.

Populärmusikforskningen i Sverige kan inte anses vara speciellt långt framskriden. Särskilt det händelserika 1800-talet med sitt vida populärmusikbegrepp väntar ännu på många specialstudier. Inom forskningsprojektet Populär musik i Sverige har emellertid flera arbeten publicerats. Projektets huvudansvarige – Martin Tegen – svarar för tre av dessa: "Tonernas vågor" eller Vilken musik var populär på 1860-talet (1982, se rec. STM 1983), Den åhlströmska sångrepertoaren 1789–1810 (STM 1983) samt den nu föreliggande Populär musik under 1800-talet. Medan de två förstnämnda skrifterna kan sägas framlägga nya, av författaren själv framtagna forskningsresultat, framstår den sistnämnda i huvudsak som en produkt av "Lese Früchte". Martin Tegen har valt ett brett perspektiv. Hans ambition är att spänna över allt det som kan inrymmas under begreppet populär musik under 1800-talet. Boken blir därför – vilket författaren är väl medveten om – i högsta grad summarisk. Det som i förstone gör den lockande är den samling av musikstycken som upptar huvuddelen av volymens sidantal. Varje år under seklet illustreras med ett "typiskt" musikstycke, vanligen i arrangemang för piano. Denna översiktliga uppläggning i kombination med möjligheten att spela sig igenom 1800-talets populära musik betyder att boken i första hand torde vara skriven för en bred allmänhet snarare än för fackmannen. Intrycket av populärt hål-

len framställning förstärks av de välfunna samtida grafiska illustrationerna.

Bokens textdel upptas huvudsakligen av *En krönika om miljöer, medier och genrer*. Inledningsvis gör författaren flera avgränsningar. Skildringen berör i första hand förhållandena i Sverige och Mellan-europa. Efter en kort passus om de tidliga gränserna (1800–1899) ges en definition av bokens huvudämne: populär musik. Här diskuteras gränserna mot konstmusik och folkmusik, vilka är allt annat än oproblematiske. Författarens resonemang mynnar ut i konklusionen att man bör skilja på "populärmusik" och "populär musik". Den förra termen passar bättre för en speciell grupp av genrer eller stilar under 1900-talet. "Populär musik" är däremot en benämning på musik som var ofta spelad och hade en vid spridning oavsett i vilken genre den hörde hemma. Martin Tegen definierar populär musik med följande tre punkter:

- 1) Ett stycke populär musik skall vara ofta spelat och omtyckt av en bred publik.
- 2) Ett stycke populär musik skall besitta stilistiska egenskaper som gör det underhållande och förståeligt för en bred publik. Däri ingår också användbarheten för sociala aktiviteter som dans, marsch, teater-, kafé- och restaurangbesök m. m.
- 3) Ett stycke populär musik omhändertats av ett (eller flera) musikförlag, som sköter distribution och ofta också arrangemang för olika besättningsar och skicklighetsnivåer.

Av dessa finner Tegen den andra punkten vara den fundamentala, de två övriga blott bekräftelser av denna. Sitt ställningstagande belyser han med följande resonemang: antag att tonsättarna Nägeli, Johann Strauss och Sidney Jones skriver var sitt stycke inom de genrer som de uppnått berömmelse inom, men att manuskripten i det här fallet förkommer. Har då de tre tonsättarna likväl åstadkommit "varsitt populärmusikstycke" (sic!)? Ja, hävdar Martin Tegen med hänvisning till kriterium 2. Men enligt författarens egen definition bör ju frågan om de har åstadkommit varsitt stycke "populär musik" gälla. Martin Tegen lyckas alltså med detta resonemang delvis ta udden av sina egna egentliga utgångspunkter för ämnets behandling, särskilt med hänsyn till hans distinktion av "populärmusik" (som 1900-talsföreteelse) och "populär musik" (som 1800-talsfenomen). Det senare äger också en kvantitativ innebörd. En viss oberäknelighet i fråga om populari-

tet torde vara en huvudsak inom 1800-talets populära musik. I "Tonernas vågor" framhåller Tegen t. ex. att "de populära styckena vid denna tid – mitten av 1800-talet – hör inte till någon bestämd genre eller formtyp och de följer inte någon generell populärmusikalisk stil. De stora och ännu i dag kända tonsättarna är representerade lika väl som de små och numera bortglömda. Det finns ingen avgörande stilistisk klyfta mellan musikens olika områden." (s. 6).

I inledningsavsnittet diskuterar Tegen bourgeoisins roll. Någon definition av bourgeoisibegreppet ges inte. I stället framhålls att bourgeoisin fått olika profil i olika länder och städer. Det hade därför varit önskvärt att författaren vinnlagt sig om att särskilja och precisera den svenska bourgeoisins sammansättning och struktur. I vad mån skilde sig denna i kulturellt avseende från t. ex. den tyska storstadsbourgeoisin? Som det är nu dominerar det kontinentala perspektivet – med bl. a. ett par fylliga citat ur Franz Liszts och kulturkritikern Maximilian Hardens skrivelser – och man blir aldrig klar över när det beskrivna också äger svensk relevans. Stadsbourgeoisin utgjorde en försvinnande liten del av befolkningen i Sverige. Men på landsbygden fanns befolkningsgrupper som i kulturellt avseende bör likställas med bourgeoisin. Vad betydde t. ex. musicerandet i landsbygdens industrisamhällen, prästgårdar, herrgårdar, officersboställen m. m. för spridning och konsumtion av populär musik? Man noterar vidare med viss förvåning att Tegen i påföljande ringa utsträckning behandlar just musicerandet i hemmen. Särskilt som han i den ovannämnda "Tonernas vågor" framhåller vikten av musicerandet inom hemmets väggar; "den offentliga musiken spelade inte någon större roll annat än i de stora städerna". (s. 9). På blott två sidor avhandlas *Den borgerliga salongen*. Vissa glimtar från den privata sfären ges också i avsnittet *Baler och danstillställningar*. De samtida ögonvittnesskildringarna som får ge substans åt dessa avsnitt härrör nära nog samtliga från Stockholm. Här skulle Tegen kunnat hämta mycket stoff från den flora av litteratur som rör seder och bruk på landsbygden, för att fånga de svenska särdragen i spridningen och användandet av populär musik. Ett konkret exempel härpå är Nicolovius (Nils Lovén) skildringar av folklivet i Skytts härad under 1800-talet. I denna får man bl. a. veta att på "den tiden reste under ferierna akademidansmästaren (i Lund) ut på landet för att lära de där boende ståndspersoners mera fritt uppfostrade

barn att buga, niga och dansa. De redskap, han därtill använde, voro utom det muntliga föredraget och sina ben, en fotskruv, en rotting och en fiol.”

Huvuddelen av boken behandlar de offentliga musikmiljöerna under rubriker som *Kafé och restaurang*, *Parkmusik och promenadkonserter*, *Konserterlokalen*, *Pantomim och music-hall*, *Sångspel, burlesk och operett* och *Operan*. Även i dessa avsnitt dominerar det utländska perspektivet, mycket beroende på att den svenska musikhistorieskrivningen här uppvisar stora luckor. Icke desto mindre gör författaren förtjänstfulla bakgrundsteckningar av olika genrers internationella framväxtmiljöer, genrer som sedan har fått fäste i Sverige. Särskilt vill jag framhålla författarens klargörande framställning rörande opera och operett.

I avsnitten om *Körerna*, *Frikyrkan* och *Föreningsmusiken* ställs de svenska förhållandena i förgrunden; här finns också inhemska forskningsinsatser att repliera på. Märkligt nog berör Martin Tegen inte skolans roll i sin skildring av olika miljöer för populär musik. Att skolan spelade en viktig roll för spridandet av i första hand en sångrepertoar som får räknas till den populära har ju visats av Märta Netterstad i avhandlingen *Så sjöng barnen förr* (1982).

Textdelens avslutande avsnitt berör instrumenttillverkning och musikförlag.

Bokens andra del – *En revy om musiktyper och stildrag* – är den till omfånget största. Den innehåller ”hundra musikexempel” i syfte att illustrera den populära musiken under 1800-talet. Ambitionen är att återspegla situationen på populärmusikens område i Sverige. Detta innebär inte att alla musikexemplen är svenska, tvärtom kommer mer än hälften av exemplen från utlandet. Ett sådant urval är rimligt eftersom huvuddelen av den populära musiken utan tvekan var importerad.

Martin Tegen redovisar också vilka stycken som är utgivna på svenska förlag eller på annat sätt var avsedda för en svensk publik. Dessa uppgår till drygt 70 % av det totala antalet musikexempel. Författaren gör klokt i att inte lägga några kvantitativa aspekter på melodiurvalet, dvs. försöka framvaska de mest populära musikstyckena. I stället söker han de typiska styckena från ”skiftande miljöer, skiftande decennier, skiftande funktioner och skiftande användningar”. Styckena ges i en kronologisk ordning med i princip ett stycke för varje år. I direkt anslutning till varje exempel finns en kortfattad kommentar som företredesvis har en musik-/kulturhistorisk inriktning; ställvis ges smärre påpekanden rörande formtyper och stildrag.

Tegen gör också ett slags systematisk uppställning av musikexemplen. Han undviker emellertid att gräva ner sig i någon striktare systematik utan konstaterar att material av detta slag kan delas in efter många olika principer, vilka inte är så lätta att hålla isär från varandra. Martin Tegen har valt att systematisera sitt material under följande rubriker: *Dansmusik*, *Marscher*, *Karaktärsstycken*, *Variationer*, *Manskör*, *Visa och sång* samt *Ur sångspel, operett, musical, opera*. Jag finner det mindre meningsfullt att nagelfara denna uppställning i detalj, utan anser att författaren med goda exempel har lyckats täcka in de väsentliga områdena av 1800-talets populära musik. Dock skall ett par påpekanden göras beträffande begreppsapparaten. Som ett exempel på en onödigt omständlig begreppshantering väljer jag genren vals. Så förtecknas Joseph Lanners ”Die Werber” såsom enbart vals, medan ett par valser av Johann Strauss resp. Juventino Rosas betecknas konsertvals resp. salongsvals. Man borde här överväga om inte samtliga tre valser skulle inordnas under den etablerade benämningen wienervals. Som ytterligare valsbenämning används bondvals. Den valstypen – liksom konsertvals och salongsvals – söker man förgäves efter i t. ex. Sohlmans musiklexikon.

En fyllig bibliografi som omfattar både litteratur och musikalier samt ett personregister avslutar boken.

Maj 1987

Greger Andersson

Martin Vogel, Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der neuen Musik. Teil 1: Schönberg. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984. 552 s., ill., notex. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik; 35). ISBN 3-922626-26-3.

Kritiken mot 1900-talets konstmusik är lika gammal som denna musik själv. Pamflettartade arbeten/artiklar som t. ex. Hans Pfitzners ”Futuristengefahr” riktat mot Busonis ”Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst”, Friedrich Blumes ”Was ist Musik” med åtföljande debatt, Henry Pleasants ”The Agony of Modern Music” eller Alois Melichars ”Schönberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung” är led i denna beledsagande mottradition som använder naturfilosofiska, lyssnarpsykologiska och musikpolitiska argument i sin polemik och som i sin tur oftast bemöts med evo-

lutionistiska motargument. När nu den produktive forskaren och professorn i musikvetenskap vid Bonns universitet Martin Vogel tar upp detta tema till förnyad granskning – arbetets titel syftar med de efterlevandes samtycke direkt på nyssnämnde Melichar – gör han det med tillgång till såväl argument som motargument och med den tränade vetenskapsmannens intellektuella resurser – och engagemang.

Först några ord om Vogels generella ståndpunkter så som de kommer till uttryck i hans arbeten. Sedan många år är han en varm anhängare av den rena stämningen och således kritiskt inställd till den gängse 12-tonstempereringen, något som för hans del resulterat i konstruktion av renstämda klaverinstrument. Orsaken till att 12-tonstempereringen förvandlats från hjälpmedel till norm står enligt honom att finna i musikteorins gradvisa förfall, något som kommer till uttryck i titeln på ett av hans arbeten: ”Der Tristanakkord und die Krise der modernen Harmonielehre” (rec. STM 1964). Vidare polemiserar Vogel mot ”det geniala misstaget” där prototypen för ett dylikt tänkesätt är Nietzsche, något som han närmare utför i sitt arbete ”Nietzsche und Wagner, ein deutsches Lesebuch” (rec STM 1986). Kort och gott: *vad* som sägs är viktigare än *hur* det sägs, är en tanke/teori sakligt sett ohållbar måste dess följder också vara ohållbara.

Sälunda rustad går Vogel till verket och i tolv (!) kapitel tar han upp olika aspekter av tolvtonstekniken och dess förutsättningar. Först ger han en korrekt och samtidigt kritisk beskrivning av de olika grundläggande procedurerna och deras kompositionstekniska tillämpningar (kap. ”Die Zwölftontechnik” och ”Die Vorgeschichte”). Hans främsta angreppspunkt är systemets godtycklighet eller i citatform: ”Mit dieser Technik kann jeder beliebige Klang aus jeder beliebigen Reihe abgeleitet werden” (s. 31). Efter en redogörelse för prioritetsstriden mellan Schönberg och Josef Matthias Hauer om vem som först lanserade tolvtonsseriens idé, en strid som författaren avgör till den senares fördel (kap. ”Hauer, der geistige Urheber” och ”Der Wiener Prioritätsstreit”) kommer Vogel in på tonalitetsfrågor (kap. ”Erweiterte Tonalität”, ”Der tonale Schönberg”, ”Schönberg wird atonal” och ”Schönberg verleugnet sein Gesetz”). I dessa kapitel tar han ånyo upp Tristanakkordet vilket är logiskt med tanke på dettas ofta påstådda betydelse som utgångspunkt för den utveckling som ledde fram till atonalismen. Hans tes är att detta akkord är en klang *sui generis* utan varje förhållningsverkan, teoretiskt formulerat en underseptimklang vilket anty-

der att författaren i Riemanns efterföljd är en harmonisk dualist där mollklangen härleds ur en speglvändning av övertonsserien. Vidare utmärks Tristanharmoniken i stort inte så mycket av tonspråkets kromatisering som väl dess enharmonisering. Att dessa uppfattningar sällan speglas i harmoniteoretisk litteratur är enl. Vogel en följd av gängse attityder inom ämnet harmonilära: ”Jeder monologisiert vor sich hin . . .” (s. 156). Inte minst är detta fallet när Schönberg skriver en egen ”Harmonielehre” (1911) och där själv uttalar att ”Ich selbst habe nie Harmonielehre gelernt” (Vogel s. 166). Detta förhållande skulle enl. författaren förklara att Schönbergs harmonilära på några undantag när inte antyder hans samtida väg in i atonalismen, att komponisten Schönberg inte stöddes av komponisten med samma namn. Schönbergs teoretiska aningslöshet bottnar enligt författaren i den efterblivna musikteoretiska miljö som Wien vid sekelskiftet uppvisade och som innebar att Simon Sechters s. k. fundamentalbaslära från 1853 var normgivande.

Två av de i Schönbergs harmonilära nyssnämnda undantagen har blivit berömda: begreppen ”Klangfarbenmelodie” resp. ”Emanzipation der Dissonanz”. Det förstnämnda har man vanligen tolkat som en tonhöjd vars klangfärg hela tiden förändras och tillämpat detta på det tredje orkesterstycket ur Schönbergs op 16 som bär titeln ”Farben”. Nu visar Vogel – enl. anm:s mening övertygande – att ordet ”melodi” bör tas bokstavligt och att Schönberg avsåg ”ein Melos in Reiner Stimmung” (s. 275). Detta visar komponistens fascination inför övertonsserien vilken också kommer till synes i det andra begreppet ”dissonansens emancipation”. Schönbergs tanke är att dissonanser är avlägsnare övertoner och att de därigenom till sin natur är avlägsnare konsonanser, att skillnaden mellan konsonans och dissonans är graduell, inte absolut. Av detta borde han enl. Vogel ha slutit att dissonanser-na bör upplösas men i stället kom denna term att innebära emancipation från själva upplösningskravet. Vogel menar att Schönberg var på rätt väg och talrika citat talar för dennes engagemang för ”Die Reine Stimmung” och skepsis mot den liksvävande temperaturen. Inte desto mindre gick hans kompositoriska praxis i riktning mot 12-tonstemperaturen som absolut norm, enl. författaren p. g. a. uppgivenhet inför de praktiska problem i form av konstruktion av nya instrument som tona-de upp sig. Schönbergs teori och kompositoriska praxis kunde inte försonas varför nya teorier måste

till för att underbygga hans fortsatta konstnärliga produktion.

Schönbergs behov av att motivera praxis med teori i vidsträckt mening ingår i en tradition av komponisters självkommentarer alltifrån Berlioz till våra dagar, något som vore värt en speciell undersökning. Här skall vi med Vogel som ciceron följa komponistens och hans elevs teoribildningar kring 12-tonstekniken. Ifrågavarande fyra kapitel har överskrifterna "Das Zwölftongesetz", "Fasslichkeit", "Evolution-Revolution-Restauration" och "Die Konsequenz der Konsequenz". Det första av dessa fyra kapitel ägnas åt Schönbergskretsens motiveringar för att betrakta den kromatiska skalan som en bruksskala. Det grundläggande argumentet är att den i sin tolvtonstekniska form ersätter den förlorade tonaliteten. Detta bemöter Vogel med konstaterandet att man inkonsekvent nog baserar sig på tolvtonstemperaturen där de tonalt starka intervallen, oktav, kvint, kvart, är framträdande och därigenom möjliggör olika tonarter. Författaren frågar sig varför man inte för att undvika tonala implikationer i stället valde en 11- eller 13-tonstemperatur och besvarar frågan under hänvisning till bekvämlighetsgrunder. Delaspekter av totalkromatiken och dess tolvtonstekniska utformning såsom oktavförbud och komplementärharmonik samt kravet på endast tolv toner som dock alla skall användas passerar i revy under författarens kritiska kommentarer och granskningen utmynnar i satsen: "Der Tonalität kann der Zwölfton-Komponist nicht entrinnen" (s. 336).

Ju längre man kommer i Vogels arbete, desto hårdare blir tonen ("Der Theoretiker und Denker Schönberg gehört für mich zu jenen Autoren, bei deren Bekenntnissen ich mich fortan frage, warum sie gemacht wurden und ob sie nicht für das Gegenteil sprechen" (s. 352). Till ett dylikt omdöme kan ha bidragit att Schönberg själv småningom avdramatiserade tolvtonstekniken: från att ha varit "Gesetz" degraderades den till "Familienangelegenheit" (Vogel s. 403). Här inställer sig frågan om inte Schönbergs och Weberns yttranden mer är att betrakta som komponistens subjektiva funderingar kring den egna musiken, som sådana legitima och av ett dokumentariskt intresse men utan egentlig teoretisk tyngd. En sådan reflexion förstärks av några uttalanden av Rudolf Stephan, utgivare av Schönbergs samlade verk, som Vogel anför: "Wer möchte denn heute noch im Ernst die Schönberg-sche Zwölftontechnik theoretisch untermauern

oder gar verteidigen? Wer möchte aber anderseits die Grösse der Schönberg'schen Musik und die des Komponisten selbst bezweifeln?" (s. 14). Det är emellertid precis detta som författaren gör. Enligt honom måste man granska teoretiska påståenden och komma till en uppfattning om deras riktighet eller felaktighet. Är det senare som här fallet måste detta få konsekvenser för värderingen av det konstnärliga resultat som bygger på dessa underkända teorier. Schönbergs andliga barn och barnbarn låsas som det regnar och detta är enl. Vogel det skrämmande i situationen. Denne visar sig vara en moralist som kräver intellektuell och moralisk hederlighet och konsekvens. Schönberg och hans krets framstår i detta hänseende som dåliga förebilder och läsaren har svårt att värja sig mot författarens på en gång grundliga och engagerande framställning. Den tvingar nämligen till omtänkande.

Här kunde recensionen ha slutat. Men Vogel vill inte endast "riva för att få luft och ljus". Hans ärende är också konstruktivt, att visa på möjligheter som Schönberg valde bort. Låt oss försöka att granska författarens argument för sin egen ståndpunkt på samma sätt och med samma implikationer som hans granskning av Schönbergskretsens!

Som tidigare antytts är Vogel förespråkare för den rena stämningen. Vidare menar han att liksom tidigare kvinten och tersen med talrelation 2:3 resp. 4:5 motsvarande överton 3 resp. 5 vunnit burskap inom västerländsk musik, turen nu har kommit till septiman, dvs. överton 7 med talförhållandet 4:7, att bli utgångspunkt för en vidareutveckling av musiken som inte är en återvändsgränd. Som ett profetiskt exempel anför Vogel Tristanakordet. Nära sammanhängande med sin tolkning av detta uppställer Vogel slutligen som nämnts teorin om en undertonsserie som en konstaterbar spegelbild av övertonsserien. För att ta det sista först: en samtidigt klingande oktav som åtföljs av samtidigt klingande kvint, kvart, stor och liten ters alstrar en serie kombinationstoner som bildar en nedåtriktad molltreklang. Detta är emellertid inget tillräckligt skäl för att jämställa under- och övertonsserien, än mindre att hävda en grundläggande teoretisk polaritet mellan dur och moll. Överttonsserien inryms i en enda ton medan undertonsserien en smula omständligt härleds ur en intervallserie. Det är svårt att inse hur detta upplevelsemässigt kan komma ens i närheten av den direkta effekten av övertonerna, något som avsevärt måste försvaga den dualistiska teorin. Dualisternas bemödanden har sin grund i den under

1800-talet allt starkare utpräglade etosläran m. h. t. dur och moll och därav följande behov av en rationell förklaring. Anm. vill för sin del ansluta sig till Jacques Handschins nyktra reflexion (i *Der Toncharakter*) att mollsläktet torde vara en uppsamlingsplats för diverse kyrkotonala spillror, framför allt doriska och frygiska. Samtidigt drar sig dock anm. för att tillämpa Vogels moralism på denne själv, dvs. att helt underkänna konsekvenserna av hans teori. Hur empiriskt tvivelaktigt underbyggd än underklangsteorin är har den som idé logikens och symmetriens attraktion. I teoretiska termer fångar den upp poesien i föreställningen om en musikens nattsida och kan därigenom verka inspirerande på konstnärligt skapande så som är fallet i t. ex. Per Nörgårds 3. symfoni från början av 1970-talet.

Har molltreklangen alltid varit ett teoretiskt problem tycks däremot durtreklangen framstå som problemfri. Sedan början av 1700-talet har man "förklarat" den under hänvisning till övertonsseriens första sex toner. Nu vill Vogel dra in sjunde tonen, dvs. septiman, i teoribildningen och bygga den enl. honom önskvärda nya musiken på detta intervall. Det finns emellertid en hake. I anknytning till Handschin kan man konstatera att vi hör övertonsserien som klangfärg och inte som en följd av intervaller. Men eftersom intervallerna avgör to-

naliteten vore det enklare att teoretiskt förankra denna i Pytagoras' monokordmätningar oavsett om man sedan vill kalla korrelationen mellan talförhållande och konsonansgrad ett "under" eller ej. En helt annan sak är att övertonsserien i likhet med sin spegelbild kan inspirera till konstnärligt skapande.

En grundläggande tanke hos Vogel är att ny musik behöver ett stabilt teoretiskt fundament för vidareutveckling. Tolvtonsteorin har underkänts och senare teoribildningar väntar på sin dom i den ännu ej publicerade andra delen av detta arbete. Under alla omständigheter har senare komponistgenerationer själva känt detta teoretiska behov, något som framgår av åtskilliga bidrag i *Die Reihe* och *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, bidrag som i sin tur utsatts för hård terminologisk kritik. Utanför denna krets kan nämnas Per Nörgårds teorier kring oändlighetsserien och dess tillämpning på ett diatoniskt material samt Harry Partch som med utgångspunkt i den rena stämningen konstruerat både en ny skala och nya instrument. "Felet" med dessa är att de kanske är begränsade till sina upphovsmäns produktion men tendensen mot någon form av tonalitet är tydlig och detta hos fler än dessa komponister. Skulle den hos vissa tonsättare ibland lite hjälplösa nyenkelheten må väl av en teoretisk underbyggnad i författarens anda? "Vogel als Prophet"?

Dec. 1986

Gunnar Bucht