

Recensioner

Red. Ingrid De Geer

Derek Bailey, *Improvisation; its nature and practice in music*. Ashbourne: Moorland Publishing, 1980. /6/, 154 s. ISBN 0-903485-73-7.

Författaren var dansmusiker i England innan han på 60-talet helt kom att ägna sig åt fri, improviserad musik. Han blev ett välkänt namn inom den europeiska s.k. fria jazzen. Det är en beteckning som inte saknar komplikationer. Så har exempelvis många musiker föredragit att tala om improviserad musik, om de inte rentav undvikit att sätta etikett på det slags ljudskapande som helt avhände sig den "traditionella" musikens kompositions- och samspelsregler. Det rör sig här således varken om jazz eller jazzimprovisation i vanlig mening eller om de improvisationspraktiker såsom de kan återfinnas på andra håll. Denna musik kan inte utan svårighet relateras till hävdvunna struktureringsprinciper (tempo, puls, melodik, harmonik, tonalitet, form-mönster osv.), utan den erbjuder utmaningar såväl för de spelande musikerna som för var och en som vill ge sig i kast med att beskriva och analysera den; en förklarande modell måste nog införliva psykologiska, sociologiska, historiska m.fl. aspekter, vilket också författare som Leroi Jones och Ekkehard Jost har gjort utifrån skilda utgångspunkter.

I en serie radioprogram vid mitten av 70-talet genomförde Bailey intervjuer med musiker från olika musik- och speltraditioner. Gemensamt för dessa är att improvisation i någon form har en framträdande roll. Intervjumaterialet har tillsammans med författarens kommentarer och sammanbindande text i övrigt inarbetats i föreliggande bok. I kapitel med rubrikerna Indian music, Flamenco, Baroque, Organ, Rock, Jazz, Free m.fl. exemplifieras olika synsätt på improvisation. Författaren tar framför allt stöd i sina intervjuer, mindre i den litteratur som (trots allt) finns, och han ger sin framställning en avsiktlig slagsida åt det utmanande, rentav polemiska. Så får den västerländska konstmusiken sina rejäla smällar exempelvis i den här formen: "The petrifying effect of European classical music on those things it touches – jazz, many folk musics,

and all popular musics have suffered grievously in their contact with it – made the prospect of finding improvisation there pretty remote. Formal, precious, self-absorbed, pompous, harbouring rigid conventions and carefully preserved hierarchical distinctions; obsessed with its geniuses and their timeless masterpieces, shunning the accidental and the unexpected; the world of classical music provides an unlikely setting for improvisation." (s. 29) Men avsnitten om improvisationens förekomst i västerländsk konstmusik är rapsodiska på gränsen till det parodiska och vittnar om ytlig kännedom om olika praktiker då och nu. Författaren är lyckligtvis inte helt omedveten om sina kunskapsluckor (s. 30). Det hör till bilden att han som en av sina teser driver den uppfattningen att både bokkuns-kaper och dokumentations- och musikanalytiska beskrivningsmodeller i sammanhang som dessa ter sig närmast suspekta! Det går inte, menar författaren, att förklara improvisation annat än via samtal med improvisationsmusiker, att förstå den är bara möjligt genom att själv spela. Följdriktigt är bokens mest givande avsnitt samtalen med Viram Janami, Paco Pena, Lionel Salter, Jean Langlais, Ronnie Scott, Steve Lacy, Earle Brown, Anthony Pay, Hugh Davies, John Stevens och andra. De har var och en sin hemvist i skilda musiksorter och ger olika belysningar på temat "improvisation". Det gör även Bailey – explicit och implicit! – utifrån sina erfarenheter och tar helhjärtat ställning för improvisationsmusik av olika slag: "Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all music activities and the least acknowledged and understood." (s. 1) Han har ju inte helt orätt! Som säkert har framgått ger sig boken inte ut för att vara en musikvetenskaplig framställning. Tvärtom! Den är engagerat och mycket subjektivt skriven. Men Bailey pekar på många viktiga frågor, inte minst inom nutida musik. Det är frågor som varje musikforskare borde vara medveten om och helst även kunna ta ställning till.

Erik Kjellberg

Christian Berger, Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' "Symphonie fantastique". Kassel: Bärenreiter, 1983. x, 202 s., notex. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 27). ISBN 3-7618-0726-0.

Begreppet "fantastisk", dess olika betydelser och realisering i musik står i centrum för detta arbete kring Berlioz' första symfoni. Enligt författaren kan dess innebörd i anknytning till Friedrich Schlegel och E.T.A. Hoffmann formuleras som "romantisk ironi" där den konstnärliga illusionen genomkorsas av den konstnärliga reflexionen, av distansering och medvetandegörande. Så betraktad blir Berlioz' symfoni mer än ett utkomponerat program, något som man visserligen länge haft klart för sig utan att dock helt kunna klargöra vad detta "mer" egentligen innebär. Författaren till föreliggande arbete har gjort ett försök till klarläggande som förefaller fruktbart.

Efter att ha tecknat den idéhistoriska bakgrunden i Frankrike, inom vilken bl.a. symfonins ställning som sådan berörs, analyserar författaren sats för sats där kapitelrubrikerna antyder de olika infallsvinklarna: "Thematik und Satzstruktur" – "Satz und Typus" – "Satz und Zyklus" – "Rhythmus als Thema" – "Thematik und Entwicklung" med ett avslutande kapitel "Phantastik und Konvention". Analysens sammantagna resultat är i korthet följande:

Grundläggande är relationen tema – förlopp. I den wienklassiska symfonin och framför allt hos Beethoven är dessa två aspekter integrerade, påverkar varandra. Hos Berlioz däremot är de till en början oberoende av varandra, går sina egna vägar. Framför allt gäller detta den berömda *l'idée fixe* som inte influerar skeendet eller själv låter sig influeras. Intresset förskjuts därför till det "atematiska" förloppet som utmärks av en på olika sätt tillämpad stegringsprincip. Som tydligast framträder denna i finalsatsen där *l'idée fixe* först parodieras och sedan uppslukas av förloppet, något som också gäller både *Dies irae*-melodin och rondotemat. Den stegring som sveper allt med sig är helt byggd på rytm och klang och utmynnar i ett slut vars konventionalitet drivs till det absurda, som parodieras.

Några reflexioner inställer sig omedelbart. Författarens analys ger argument för dem som tvärt emot handboksvisdomen hävdar att Berlioz' *l'idée fixe* ingenting har att göra med Wagners ledmotivsteknik. Den senare bär upp hela skeendet, är integrerad i detta, medan däremot den förra som

närmts står utanför. Vidare: *l'idée fixe*'s karaktär av outsider understryks av dess i förhållande till omgivningens asymmetriska disposition och leder nästan till att uppfatta den som ett citat, något som ju definitivt är fallet med *Dies irae*. Just denna outsiderkaraktär inbjuder till programmatiska tolkningar: sålunda menar Berger att *l'idée fixe* är en symbol för konstnärens ensamhet och Georg Knepler går i Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, band I, s. 295 ett steg längre och hävdar att finalsatsens karikatyr av denna melodi är en sinnebild för kvinnans förnedring i det kapitalistiska samhället där kärleken är en vara!

Hur det än må förhålla sig med detta stod Berlioz i likhet med andra komponister vid denna tidpunkt inför problemet hur man skulle hantera den klassiska sonatformen och genomföringstekniken. Som författaren påpekar är hans svar radikalt: avtematisera musiken, få ned den till dess grundläggande parametrar såsom klang, rytm, stegringar. I detta sammanhang kommer Berlioz' term *l'imprévu*, det oförutsedda, in i bilden. Chock som parameter!

En intressant fråga som Berger också tar upp är om även andra verk av Berlioz uppvisar liknande tendenser. Som exempel anför bl.a. avsnitt ur Romeo och Julia samt Haroldsymfonin, ehuru radikalismen där försvagas och vänds till konvention. Enligt författaren torde allt i allt *Symphonie fantastique* vara det djärvaste verk Berlioz någonsin skrev, en uppfattning som man efter läsningen av detta arbete är benägen att instämma i. Då bör också tilläggas att denna symfoni är en av de djärvaste kompositoriska konceptionerna i 1800-talets musikhistoria överhuvudtaget.

Gunnar Buchi

Kurt Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München: R. Piper & Co. Verlag, 1982; München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle, 1984. 383 s., notex. ISBN 3-423-10352-3 (dtv). ISBN 3-7618-0741-4 (Bärenreiter).

Om man alltså händelsevis drömmer om den ideala och allsidiga musiksociologiboken, får man vänta ännu ett tag. Visserligen hävdas i Kurt Blaukopfs Musik im Wandel der Gesellschaft i förtextpresentationen att så inte är fallet: "Bisher gab es

nur Einzeldarstellungen unter bestimmten ideologischen und geistig-ästhetischen Aspekten, so dass dieser historische Überblick über die Musiksoziologie eine grosse Lücke schliesst." Den kan trots allt infogas i raden av personligt hållna musiksociologiböcker, som fördjupar en bestämd vinkling av ämnet eller propagerar för en viss metod. Också Blaukopfs metodpluralism och noggranna redovisning av (musik)-sociologins historia utan närmare kritisk granskning och värdering är i viss mån ett ställningstagande, en personlig färgning.

Blaukopfs framställning är en blandning av musiksociologisk teori och metodik med diskussioner kring ett antal av musikhistoriens kärnfrågor som tonalitet och tonsystem. Han blandar hela tiden en kronologisk och systematisk genomgång av musiksociologiska frågeställningar, vilket i och för sig kan förefalla ologiskt och ostrukturerat, men som ger vissa pedagogiska vinter eftersom teorienomgången löpande kompletteras med konkreta exempel från den västerländska musikhistorien, främst konstmusiken.

Inledningsvis deklarerar Blaukopf att han medvetet avstår från det inom musiksociologin så vanliga bruket av "stolt terminologi", som har en tvångsartad systematisering som mål för att hitta lagar som kan gälla för all musik. Sådana lagar och teorier har oftast begränsad räckvidd och är giltiga endast för bestämda musikkulturer. Han betonar vidare vikten av ett tvärvetenskapligt synsätt och att man hela tiden utgår från musiken, dvs relaterar teorierna till konkreta musikhistoriska problem. Blaukopf menar att musiksociologin följaktligen bör lägga vikten vid förändringar i *musikalisk praxis*, inte vid musiken själv eller vid "konstverket"; musiksociologin skall förklara "nicht das So-Sein der musikalischen Praxis, sondern ihr Anders-Werden". Den kan alltså inte förklara en tonsättares storhet, och inte ens de briljanta försök som gjorts i Adornos efterföljd att dechiffrera olika musikaliska konstverk kan bidra till detta, emedan de utgår från konstverket för att därifrån hitta tillbaka till en social bakgrund – en bakvänd färdriktning alltså. Enligt Blaukopf rör det sig då om en "sociologism" som använder sig av metaforer och analogier för att spekulativt och stebent koppla samman samhälleliga fakta och estetiska fenomen, vilket Adorno själv varnade för.

I konsekvens härmed lägger Blaukopf tyngdpunkten inte vid tonsättare, verk och genrer, utan vid musiklivets förvandling, och då speciellt vid musikhistoriska "kristider" eller viktiga omvälv-

ningar som notskriftens tillkomst, ackordharmoniken, konsertväsendet och ackulturationsprocesserna för att nämna några. Ett sådant exempel är den "Entsinnlichungs"-process som konstmusiken undergår i de kristna kulturerna under inflytande från Augustinus, när musiken frikopplas från kroppsrörelser och sinnlighet. Blaukopf uppehåller sig utförligt vid detta fenomen men överskattar nog dess betydelse i våra dagar; även om konstmusiken i västerlandet kan sägas vara cerebral i stället för sinnlig, har det hela tiden funnits en parallell folklig musikkultur som ignorerat konstmusikens normer och praxis och behållit kopplingen till dans och rörelse, och i dag är de stora folkgrupper som föredrar afro-amerikansk populärmusik definitivt inte under inflytande av någon Entsinnlichung!

Invändningar av liknande slag kan också riktas till andra av Blaukopfs "mutations"-beskrivningar, t. ex. arkitekturs och det musikaliska rummets betydelse för kompositionen och uppförandet, men i det stora hela är sammankopplingar och referenser fantasieggande och trovärdiga och ger spännande reliefer åt den "konventionella" musikhistorien. Blaukopf anger att sociologiska infallsvinklar hör till varje slags analys av musik och att en särskild musiksociologisk disciplin med speciella uppgifter bör ses som en övergående vetenskap så länge den inte blivit helt integrerad i musikvetenskapen totalt. En musiksociologi som specialdisciplin har två inboende risker: dels arbetar sociologin i musikområdet med prefabricerade metoder utan att göra musiken själv till ett kriterium som får avgöra om metoderna är brukbara eller inte (detta i polemik mot bl.a. A Silberman); dels kvävs dialogen mellan disciplinerna och reflexioner över musiken själv överlämnas endast åt musikvetarna. En omfattande del av Blaukopfs översikt består av (musik)-sociologins historia. Som sociologiresumé är den fyllig, kanske to m onödigt omständlig, eftersom merparten av de sociologiska och skolor som nämns knappast haft något inflytande på musikskapandet, ens musikvetenskapen. Man saknar dock en inplacering och kommentar till den ganska omfattande litteratur som uppstått i Frankfurt skolans efterföljd och som ju präglat både teori och empiri i många europeiska undersökningar från 1970-talet.

Blaukopfs översikt över aktuella forskningsprojekt förefaller högst rapsodisk, inte minst när det gäller de svenska resultaten. Här nämns endast den sk OMUS-utredningen som hade en klart kulturpolitisk syftning och egentligen inte är någon empi-

risk undersökning. Men den var en av de få svenska rapporterna om musiklivet som innehöll en resumé på engelska, och det kan vara en tankeställare: det är högst pinsamt för svensk musikvetenskap och sociologi, att närmare 20 års forskningsresultat be-hållits inom landet så länge. Man kan se här och var hur utländska musiksociologer på 80-talet presenterar funderingar och rön, som formulerades här hemma för 10–15 år sedan, men som inte gjorts internationellt tillgängliga!

Styrkan i Blaukopfs bok är de "storperspektiv" som han anlägger i flera plan: användningen av interdisciplinära metoder utifrån musiklivets speciella behov, och varningen för snävt etnocentriska synsätt, det senare utifrån Blaukopfs eget mångåriga arbete med olika musikfrågor av internationell räckvidd, inte minst ackulturationsprocesserna.

På grund av "metodblandningen" eller, med andra ord, den ringa hjälp man får av Blaukopf att sortera, värdera och relatera olika teorier och metoder, kan hans arbete knappast fungera som praktiskt användbar grundbok, men jämväl som "samvete" för både musikhistoriker och musiksociologer, speciellt alla som arbetar med 1900-talets många musikkulturer. Trots Blaukopfs principellt mycket öppna inställning till alla musikkulturer och -genrer är referenserna och stöden för hans påståenden oftast hämtade från den västerländska konstmusiken. Uttalanden om andra musikkulturer är ibland svepande eller lätt missvisande, varför man nog skall se hans framställning som en musiksociologi läst via konstmusikaliskt färgade glasögon av österrikisk härkomst.

Henrik Karlsson

Kurt Blaukopf, *The Phonogram in Cultural Communication. Report on a Research Project Undertaken by Mediacult*. Wien-New York: Springer Verlag, 1982. /3/, viii, 180 s. ISBN 3-211-81725-5.

Den vetenskapliga litteraturen om fonogramområdet är ännu mager, trots att fonogrammet alltmer blir det vanligaste sättet att få kontakt med musik – över hela världen. Flera av de tyngre rapporterna på detta område har skett i samarbete med eller initierade av MEDIACULT i Wien, som är ett konsultatativt organ inom UNESCO och som förestås av Kurt Blaukopf sedan starten 1969. Dit hör, förutom rubricerade rapport, även projektet Music

Industries in Small Countries, som genomförs av svenskarna Roger Wallis och Krister Malm.

The Phonogram in Cultural Communication är resultatet av ett UNESCO-finansierat projekt med syfte att analysera de ljud- och audiovisuella inspelningarnas roll i några industriländers kultur- och ekonomistatistik, vidare att peka på vita fläckar inom detta område och att formulera rekommendationer för en metodologi vid studiet av fonogramindustrin.

Hela projektet beskrivs inledningsvis av den biträdande chefen för MEDIACULT, Irmgard Bontinck, varefter Paul Beaud klargör problem rörande statistik och metodologi. Sedan följer en rad fallstudier kring fonogram och fonogramindustri i olika länder: *Canada* (Yvon Ferland och Robert D. Anderson), *Sverige* (Krister Malm), *Italien* (Luigi Del Grosso Destrieri och Cleto Corposanto), *Ungern* (Mária Sági), *Sovjetunionen* (Grigory L. Golovinsky) och *Österrike* (Benno Signitzer, Pierre Wallnöfer och Helmut Steinmetz), vidare två artiklar rörande "Tonmeister"-funktionen samt high fidelity och stereofoni, alla insatta i den musikaliska kommunikationsprocessen.

De flesta bidragen har karaktären av "papers" som baseras på pågående eller just genomförda forskningsprojekt i respektive land. Som sådana är de inte helt kommensurabla, tex använder man olika klassificeringssystem för musikaliska genrer i de olika länderna, och rapporten har en karaktär av lapptäcke. Även om statistik och andra uppgifter om fonogrambranschen hör till det som mycket snabbt föråldras är dock de här första studierna av allra största värde. Det är också glädjande att se att Sverige ligger långt framme i detta sammanhang med sina kulturpolitiskt relaterade undersökningar med start i Fonogrammen i kulturpolitiken (Kulturrådet 1979), av vilken Krister Malm's bidrag här utgör en resumé.

Henrik Karlsson

Lothar Cremer, *The Physics of the Violin*. (A slightly extended "Physik der Geige". Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 1981.) Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984. xxi, 449 s., ill. ISBN 0-262-03102-7.

The violin gives examples of many physical phenomena with degrees of complexity which make the violin most interesting, not only as a musical instru-

ment, but also as a model of physical systems. Eighteenth century violin makers such as Stradivarius and Guarnerius built their violins in such a way that complex physical phenomena were brought close to optimal cooperation. The player of today uses these phenomena with virtuosity, not only musically but also from the physical point of view. The physicist can today explain some fundamentals of the principles but his understanding is still far from being sufficient to compile rules on how to make a Stradivari violin or how to play it. The violin still remains a challenge to the maker, the player and the physicist.

This physical complexity combined with the apparent simplicity of the violin has attracted not only the interest of physicists but also that of Professor Lothar Cremer. Professor Cremer is one of the world's most distinguished acousticians and served as director of the Institute of Technical Acoustics at the Technical University of Berlin, where he together with students also investigated the acoustics of the violin. As emeritus he has published three major books on acoustics, "Structure-Borne Sound" (together with M. Heckl), "Principles and Applications of Room Acoustics" (together with H. Müller), and "The Physics of the Violin". The work presented in his last book is a review of work done up to the early 1980's and contains to a large part the work carried out by himself and his students. Parts of this work are difficult to find elsewhere, as the students' Diplomarbeiten are not open to the public.

The content of the book is divided in three main parts: I. The Bowing of the String, II. The Body of the Instrument and III. The Radiated Sound, i.e. only physics. In Prof Cremer's words: "The book deals with theory, but it also explains the most recent experimental techniques". The question of instrument quality is left to future research: "Only one goal remains elusive: that of deriving credible, objectively measurable criteria for the evaluation of instruments. To achieve this goal it will first be necessary to gain a more extensive understanding of the process by which the sound of string instruments is evaluated subjectively and of the underlying phenomena of the physiology of hearing".

The first part, "The Bowing of the String", is the most detailed. Starting from self-sustained oscillations, the plucked string, the Helmholtz's motion (slip-stick friction giving the triangular bowing waveform – slow stick motion with the string fol-

lowing the bow and fast slip return with the string free from the bow), the concept of Helmholtz's motion is extended. Thereafter the torsional (rotational) motion and the bending stiffness of the string are accounted for. Finally, Prof Cremer presents a summary in "Toward Complete Solutions". In the English version, implications of string motions in perpendicular to the bow and of transients are included. The second part, "The Body of the Instrument", starts with the bridge, continues with a simplified model of the violin and with the properties of the plates. It ends with summarizing and analysing observed properties of the complete violin. The third part, "The Radiated Sound", is divided in three parts, which summarizes radiation problems. Most sound sources cover three ranges resulting in different physical treatments, low frequencies (sound sources small in comparison to wave lengths), medium frequencies (wavelength comparable to source dimensions) and high frequencies (wavelength small in comparison to source dimensions). The third part ends with a summary of "The Influence of the Room". In the English version the low frequency range treatment of the violin as a sound source is extended.

This book is a physics book and is most welcome for researchers into the acoustics of music with a thorough knowledge of physics. It summarizes the major work in the field. The work is evaluated and discussed by an expert in an admirable way. The researchers of tomorrow will find this a gift of the greatest value. Today, it is possible by reading "The Physics of the Violin" and by glancing through major original papers on violin acoustics (Benchmark Papers in Acoustics Vol V and VI, Violin Family Components, and Violin Family Functions, ed. C. M. Hutchins, Dowden Hutchinson and Ross, Stroudsburg, Pennsylvania 1975 and 1976 respectively) to become an expert in the acoustics of the violin. For the violin acoustics expert the book is a "must". It serves as an encyclopedia of work both in the "German" and the "English" worlds of acoustics, and gives mathematical models for further use.

For the interested reader much can be learnt without knowledge of the mathematical language. The physical phenomena are verbally defined, treated by mathematical models and the results compared to those of the real world, i.e. as is commonly done in physics. Thus, by careful and selective reading before the formulas, in between and after,

information can be obtained for the player and the maker. The information can hardly "make" better violins but can help the maker to find more efficient ways of working. For the player, it may be interesting to know what actually is happening between the string and the bow.

Erik Jansson

Irēna Dunkele, Zur Struktur der lettischen Volkslieder "Pūt vējini" – Ein Lied in Tradition und Expansion seit 1800. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1984. 175 s., ill., notex. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Baltic Languages; 2). ISBN 91-22-00705-9. Diss.

Den lettiska folkvisan är relativt okänd hos oss, trots att imponerande samlingar och förstklassiga utgåvor ger forskaren det bästa möjliga utgångsläge för studier. Visorna är till stora delar förknippade med livets och årets högtider och återspeglar rika folktraditioner.

Irēna Dunkeles avhandling är ett välkommet tillskott till den magra vetenskapliga litteraturen utanför Lettland. Dunkele har valt att följa en visans utveckling under ca 200 år för att klarlägga dess förändring, relationer och sammanhang, och hon undersöker en rad olika komponenter och prövar att se deras inbördes förhållande. Visans ursprung är emellertid okänt och startpunkten är således mitt i en levande visstradition. Dunkele har genomfört ett imponerande insamlingsarbete och sammanställt ett stort antal visor ur källor från 18–1900-talet. I materialpresentationen fokuseras frågorna till visans längd och innehåll. Bland de många textversionerna är några få försedda med körsats: redan på 1870-talet var den lettiska körsången en så utbredd folk-rörelse att en folkvisa knappast kom till sin rätt enbart med melodin! Körbearbetningarna var också av betydelse för melodins utveckling. Naturligtvis fanns också sättningar för solosång och piano vid sekelskiftet, dvs samma företeelse som möter oss i så många andra europeiska länder under 1800-talet och fram till 1900-talets första årtionde.

Dunkele visar att man på grundval av visans längd kan indela dess historia i tre olika tidsavsnitt, där det första, 1800–1860, kännetecknas av en kortvisa om fyra till sex rader, det andra, 1860–1900, av en långvisa om 16 till 26 rader och slutligen det tredje av en mellanform om 12 till 14

rader. Två melodityper förekommer, en traditionell som Dunkele betecknar som "ringdansmelodi", en presenterad i en körbearbetning av A Jurans 1884. Den senare melodin kom att dominera visans senare utvecklingsskede. Dunkele skiftar nu visans strofer i olika ålderskategorier för att bena ut dess sammanflätade utveckling. Visan har varit kopplad med olika andra visor, speciellt med friarvisor, ofta i en mycket medveten formuppbyggnad. I olika schemata redovisas visans olika förgreningar. Dunkele kan dokumentera hur visan tillhör ett slags egendomlig typ av sammanläggningsvisa, som ibland är så väl sammanfogad att man knappast skönjer brottytorna ens vid en analys. Därefter genomförs så en klassifikation av visan med utgångspunkt från olika visutgåvor, visans funktionsförvandling med vidhängande strukturförändringar klarläggs. Visan övergår till romans och blir också tema i ett teaterstycke i fem akter och därifrån blir den opera, balett och film på 60–70-talen! Visan har använts i olika politiska sammanhang och spelar rollen av en nationell frihetssymbol. Dunkele ger ett utmärkt diagram över funktionsförvandlingen (s. 61).

I ett särskilt kapitel behandlas visans versmeter och skandering och ytterligare ett ägnas själva språket. Det visar sig att dialektala förändringar och metrum har betydligt större inverkan på visans förändring än melodin. Melodierna ägnas så en ganska ingående analys. Dunkele utgår från Andrejs Jurans indelning av den lettiska vismelodiken i kategorierna recitativ och sångartad melodi, vilket som bekant är det vanliga i många östeuropeiska länder. Det betonas att mellan de båda finns en rad mellanformer som har en ambitus och tonartstruktur som faller mellan recitativmelodikens trånga ambitus och tetrakordstruktur och den strofiska visans vida ambitus och dur/moll. Dunkele gör en detaljerad analys av de melodier hon funnit till visan och ställer sedan frågan hur texten förhåller sig till melodin eller omvänt. Hon antar att i den ursprungliga visan har text och melodi uppstått samtidigt. Eftersom Dunkele har spårat ringdansmelodin till tyska källor blir den nu av mindre intresse i sammanhang. Av de övriga antar Dunkele på grundval av den nära sammansvetsningen av text och melodi, att det kan röra sig om äldre versioner, medan en av melodierna fordrar textens underkastelse, uppträder "diktatoriskt" till densamma och följaktligen enligt Dunkeles grundhypotes kan räknas till ett yngre skikt.

I en variantsammanställning prövar så Dunkele

att påvisa ett gemensamt tonskelett, som i sin tur är en reminiscens av koralen "Wie schön leuchtet der Morgenstern". Dylåka melodijämförelser är synnerligen problematiska i och med att ett plockande med toner ger så stora möjligheter till tolkningar i många olika riktningar. Men Dunkeles exempel är onekligen bestickande och hennes tolkningar fullt plausibla. I djärvaste laget är kanske utflykten till andra länder med undantag för de som sammanbinds av de finsk-ugriska språksammanhangen. Dunkele ger en pedagogisk och belysande "karta" över visans utveckling, där den förgrenar sig likt ett flodsystem i tid och funktion. Så följer en sammanfattande syntes i diagramform och, slutligen, svaret på den inledande frågan: hur skall man kunna förklara visans fortlevnad? Jo, detta beror på visans specifika egenskaper att kunna anpassa sig till samhällets växlande krav och anpassa sig till andra kulturområden och därmed bibehålla sin aktualitet.

Dunkeles undersökning är enligt min mening en väl genomförd vismonografi. Tack vare att materialet är relativt enhetligt och överskådligt har det varit möjligt att pröva olika undersökningsansatser, från en detaljerad materialanalys till funktionsbestämning. Avhandlingen erbjuder knappast några sensationer på metod- och teoriplanet och text- och melodianalyserna är synnerligen konventionella liksom funktionsbestämningarna. Men utan tvekan har Irēna Dunkele berikat vår kunskap om den lettiska folkvisan och visat förmåga till att syntetisera många olika komponenter och variabler i en undersökning.

Jan Ling

Folkmusikvågen / The Folk Music Vogue, by Birgit Kjellström, Jan Ling, Christina Mattson, Märta Ramsten, Gunnar Ternhag. Stockholm: Rikskonserter, 1985. With a shortened English version. 227 s., ill., notex., med kassett, Caprice CAP 11309.

Det er bare 5–6 år siden et svensk forskerteam imponerte skandinavisk folkemusikkmiljø med den ruvende Folkmusikboken, resultatet av et forbillig samarbeid mellom 10 eldre og yngre folkemusikkspecialister. Det var et nybrottsarbeid, ikke minst gjennom den vekt som ble lagt på vårt eget århundre inklusive etterkrigstiden. Den ble skrevet under inntrykket av 70-årenes veldige aktivitet på folkemusikkfronten, og i flere av kapitlene ble det

også reflektert over de aller siste begivenheter og strømninger. Likevel har "den indre kjerne" av forfatterteamet nå funnet tiden inne til å gi de siste 15 års ekstraordinære hendelser en egen framstilling. Det skjer i *Folkmusikvågen*. 5 forfattere går denne gang sammen om oppgaven, alle plassert i strategiske posisjoner: Birgit Kjellström på Musikmuseet, Christina Mattsson i Sveriges Radio, Märta Ramsten på Svenskt Visarkiv, Gunnar Ternhag på Dalarnas Museum og Jan Ling på Göteborgs universitet. De har ikke bare vært interesserte iakttagere, men hver på sin vis direkte deltagere i musikk-siden av grøna vågen. Fra hver sin posisjon og med basis i hver sitt materiale forsøker de å kaste lys over hva som hendte, men det skjer ut fra en felles og vel samordnet plan. De 5 kapitlene sys sammen ved formidende overledninger fra det ene til det neste og ikke minst ved en overgripende innledning der både problemstillingene og hovedresultatene blir presentert: Lettest å iakttas er den sterke vekst og spredning i folkemusikkinteressen både geografisk, sosialt og musikalsk. Mange "hvite flekker" på folkemusikkartet er fylt, nye sosiale grupper har strømmet til (ungdom, kvinner, folk fra stadsmiljø), folkemusikkbegrepet er utvidet (nye instrument, genre, arrangement m.m.) og det musikalske nivå på visse måter høynet. Samtidig merker man sterke arkaiserende tendenser og utslag av historisk interesse. Innvevd i prosessen både som virkning og årsak er massemedienes økte interesse og en kraftig utbygging av folkemusikkorganisasjonene. Musikalsk lar prosessen seg bra dokumentere gjennom det store antallet grammofoonplater og låtsamlinger fra 70-tallet. Dessuten gjennom Zornmerkesopp-spillingen som er bevart på lydbånd. Begge deler avspeiler interessante fenomener og holdninger. Bak de musikalske forandringene aner man en markert pedagogisk innsats og en estetisk bevisstgjøring av en annen art enn hos tidligere typiske folkemusikkutøvere.

Dette er de viktigste temaene, og de blir tatt opp ett for ett – men med mange tematiske overlappinger – av de enkelte forfatterne. Først ut er Gunnar Ternhag som skriver om *Spelmän i lag*. Spelmannslag er et ungt fenomen. Pionertiden er 40-tallet, slutten av 50-tallet viser den første kulminasjon, 60-årene en klar tilbakegang, mens 70-årene blir det store tiåret. Altså ingen jamn vekst, men en bølgegang der siste fase innebærer mange nydaner. Ternhag starter med å redegjøre for dagens lag, deres antall, geografiske spredning, størrelse

samt fordeling på alder og kjønn. Som konklusjon kan det slås fast at det i dag fins lag over praktisk talt hele Sverige, men med en ekstra konsentrasjon i Uppland – Gästrikland – Dalarna. Svenske byer (städer) har nok sine lag, men tilknytningen til landsbygden er fortsatt et hovedfaktum som spiller det eldre mønster.

Ved å gå ned i materialet fra et bestemt landskap – Gästrikland – kan forfatteren trekke fram mer spesielle forhold som likevel ser ut til å være typiske: Av Gästriklands 11 spelmannslag har 9 kommet til etter 1976, og de fleste av disse begynte som studiecirkler. Dette siste er vel for mange – og særlig for nordmenn – en overraskelse, og man kan fundere på virkningene når man får høre at et bestemt lag "genom ABF's bistånd studerar harmonilära" og at et annet har studert "teknik, stråkföring och stäm-spel". Ternhag kommenterer det slik: "Detta inslag är förmodligen vanligare än så, eftersom reglerna för bidrag till studiecirkel fordrar en klart formulerad studiegång. Förmodligen kommer både teknisk och teoretisk nivå hos spelmännen att stiga och utkunnsigheten framledes att bli allmän." Likevel uttrykker de fleste lagene respekt for den gamle målsetning "at vara en hård för bevarande av lokala spelstilar och uttrycksformer". Men hva skjer i praksis? Under overskriften "Spelmanslagens stilar" og med basis i 70-årenes plateproduksjon stiller Ternhag opp og kommenterer 3 modeller: 1) Rättvikmodellen, 2) Allspelslaget og 3) Gammeldanslaget. Gjennom hans beskrivelse og analyse får vi et innblikk i det mangfold som spelmannslagene rummer og den problematikk som knytter seg til begrep som skjønnspel, allspel, dansspel, gammaldansmusikk m.m.

Ett problem er hva et gjennomorganisert spelmannsmiljø har betydd og vil bety for individualistene blant spelmennene. Dette tar Märta Ramsten opp i sitt kapitel *De nya spelmännen. Trender och ideal i 70-talets spelmansmusik*. Utgangspunktet er at "Zornmärkesuppspelningarna bör kunna ses som en mätare på den enskilda spelmannens uppfattning om spelmansmusiken vid tiden för uppspelningen". Materialet preges i høy grad av 70- og 80-tallets ungdom, og man kunne tenkt at de unge ville satt seg sterkere ut over spelmansrørelsens tradisjonelle idealer. Men både i låtvalg og langt på vei i spelstil følger man de gamle spor. Det er den lokale polskan som fortsatt dominerer. Når det gjelder spelstil, skiller forfatteren mellom fire idiom: 1) Notespel ("vårdad och nästan kammarmusikaliskt"), 2) et

virtuost ideal (det s.k. "hälsingespel"), 3) Dalainspirert spel med "sug" og "krus". Disse tre er velkjente fra før 1970 og fortsetter å opptre gjennom hele 70-tallet. Det nye kommer først med punkt 4 som er resultat av unge utøveres iherdige arbeid med å grave fram kunnskap om teknikker og musikalske element som "utviklingen" de siste 150 årene har løpt ifra. Det kommer til uttrykk gjennom måten man holder fiol og bue, det gjelder bruk av omstemning, bordun- og flerstrengsspel, ekstra resonansstrenger, samt en overdådig rytmisk markering gjennom fottramp. Trolig gjelder det også et asymmetrisk element i polskans rytme som ennå er dokumenterbart i visse svenske dialekter.

Dette speliidiom – som nok er bevisst arkaiserende, men som like bevisst sikter mot estetiske verdier og slett ikke hindres av mangel på utviklet spelteknikk – blir mønsterdannende i visse unge spelmannskretser og er nok en av de mest markante og hørbare ytringer av folkemusikvågen. Parallelt med denne nye spelstilen på fiol får vi en kraftig revival for instrument med bordunklang: Stråkharpa, säckpipa, vevlira, nyckelharpa i eldre former o.fl. Noen av dem erobrer en plass i Zornmärkesoppstillingen. Alle er beroende av det bemerkelsesverdige oppsving i interessen for instrumentbygging på 70-tallet. Om dette handler Birgit Kjellströms kapitel *Hembyggt*.

Hennes hovedmateriale er pressens spegling av instrumenttilvirkningen, som har gitt Musikmuseet 1245 presseklipp om svenske instrumentmakere fra 1960 til 1984. 60-årene viser en forsiktig begynnelse, fulgt av en dramatisk stigning fra 1972 med kulminasjon i 1979. De følgende års avtagende siffre kan ha mer med pressens enn med byggerens dalende interesse å gjøre. Materialet forteller om den geografiske spredning, om byggerens alder og kjønn, instrumentvalg, musikktilknytning og motivasjon. Storparten av 70- og 80-tallets nye byggere fikk sin inspirasjon til å starte i folkemusikvågens tegn, dvs. fra massemedia. Men en neste nødvendig forutsetning var organisert undervisning, og her stilte "folkbildar-Sverige" seg påny til tjeneste med kurs og studiecirkler for bygging av et etterhånden rikt utvalg av gamle svenske folkemusikkinstrumenter.

Da folkemusikvågen satte inn, hadde Musikradioen allerede en imponerende innsats bak seg på folkemusikkområdet, under Matts Arnbergs ledelse. Den historien er tidligere skrevet. Christina Mattssons kapitel *Sveriges Radio, Musikradion och*

folkmusiken handler om hvordan Radio og TV fanget opp den nye vågen. Ved inngangen til 70-årene hadde Arnberg fortsatt ansvaret for folkemusikken. Han hadde tidligere satset sterkt på å få den anerkjent og behandlet som en kunstform. I møtet med det nye, unge, entusiastiske publikum som digget folkemusikk uten altfor klare forestillinger om sine motiver, lanserte han fra 1971 flere programserier hvor musikkens miljø og funksjon kom sterkere med. Denne linjen ble forsterket fra midten av 70-tallet da yngre medarbeidere overtok etter ham. Da rykket også ungdommen for alvor inn som utøvere i programmene.

Gjennom programserier som Filikromen, Spelmanskvarten, Du Spelman, de to "Folkemusikkveckorna" i Gamla Riksdagshuset i 1977–78, og direkte-dekkingen av den enorme Bingsjöstämman i 1981 "där radions alla resurser ställdes till förfogande, för att på plats skildra folkmusikkens funktion i dess egen miljö", realiserte Musikradions folkemusikkgruppe sin programprofil og viste at den var i stand til å få gjennomslag for sitt målbevisste arbeid med å fange opp og påvirke folkemusikvågen. Radioens øvrige avdelinger og TV kom alle med i produksjonen av folkemusikkprogram på 70-tallet, men de var resultatet av enkeltpersoners interesse og improvisasjoner mer enn av en overgripende planlegging. Sin store betydning fikk de likevel ved å reflektere det yrende liv på alle sektorer av folkemusikvågen, ikke minst på instrumentbyggingens område.

Siste kapitel, *Nyckelharpan vandrings genom Sverige*, er en original liten studie der Jan Ling gir perspektiv og mening til en tilsynelatende triviell hendelse i folkemusikvågens spor: Lilla Edets spelmannslags framvekst og 10-årige historie som nyckelharpelag. Her er vi langt utenfor folkemusikkens statusområder, og den musikalske "renessanse" laget representerer ville vel, efter en eldre forsker-norm, knapt nok gis karakter av "zweites Dasein". Likevel er laget et typisk resultat av 70-årenes strømninger, og Jan Lings ambisjon er å kartlegge og rangordne de ideologiske og praktiske forutsetninger for dets oppkomst: fra en europeisk "tidsmentalitet" over dens svenske variant – folkemusikvågen og dennes eksponering i massemedia, til konkrete impulser i form av TV-program som oppfanges av disponerte personer og omsettes i konstruktiv og miljøskapende handling gjennom det apparat som studieforbundene stiller til rådighet. Det kulturpolitiske aspektet får en ekstra under-

strekning: Lilla Edets spelmannslag er eksempel på den aktive og positive kulturinnovasjonens betydning, men "utan folkbildar-Sverige hade ... folk-musikkvågen blivit en snart bortglömd stormsvala, även i Lilla Edet".

Boken fortjener all mulig ros, først for at initiativet ble tatt til en samtidshistorie som det neppe fins mange paralleller til, dernest for et vellykket og vel samarbeidet utvalg av temaer som behandles med stor dyktighet og innsikt i hvad som rörer seg i Sverige. En engelsk summary der alt vesentlig er kommet med, gir boken en ekstra slagkraft. Det samme gjør en fyldig bibliografi og diskografi. Endelig følger det med boken en interessant kassett der man kan høre en del av de mest typiske musikalske uttrykk for folkemusikkvågen.

Reidar Sevåg

Martin Gregor-Dellin, Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. München-Zürich: Piper, 1984. 494 s., ill. ISBN 3-492-02919-1.

Bokreferat i STM handlar normalt om publikasjoner av utprøvet vitenskaplig karakter, dvs. skrifter som kan betegnes som forskningsbidrag og som formedlar ny kunnskap eller nye teorier. Någon gång kan det emellertid vara befogat att överskrida denna gräns; det händer nämligen att en bok, som inte alls är skriven med vetenskaplig målsättning, likväl kan ge forskningen väsentliga impulser och tvinga den till nyttig självbesinning. Av den arten var exempelvis den (i STM 1979 anmälda) Mozartboken av Wolfgang Hildesheimer, och dit hör i viss mån även den 1984 publicerade monografen över Heinrich Schütz av Martin Gregor-Dellin. Författaren är, musikvetenskapligt sett, en outsider, egentligen romanskribent (1984 var han ordförande i Västtysklands PEN-klubb), men har 1980 även framträtt med en stor biografi över Richard Wagner. Boken om Schütz tycks ha gjort ett starkt intryck i Tyskland, ty G.-D. fick uppdraget (som han sedan inte fullföljde) att vid den stora Bach-Händel-Schützfesten i Stuttgart 1985 hålla huvudföreläringen om Schütz – han och ingen ur Schütz-forskningens skrå!

Vad är det då som har givit hans bok denna märkliga position? Det råder visserligen inte något överflöd av moderna Schützbiografier men inte heller någon direkt brist. H. J. Mosers stora monografi från 1936, alla sina ojämnheter till trots fortfarande standardverket, har följts av bl.a. en "liten"

Schützbok av Moser själv (1954), en främst teologiskt-liturgiskt inriktad biografi av O. Brodde (1972) samt flera mindre arbeten, bl. a. av H. Chr. Worbs (1956), S. Köhler (1985) och undertecknad (tysk version 1975). Vad som utmärker G.-D:s bok är nu först och främst just att den är skriven av en litteratör, ej av en (musik)forskare, vilket präglar den i olika avseenden. Den är en konstnärsbiografi nära gränsen (som den då och då tangerar) till konstnärsromanen. G.-D. har ordet väl i sin makt, han skriver en expressiv men samtidigt lättflytande tyska, som endast någon enstaka gång hemfaller åt billiga verbala effekter. Väl för att markera det skönlitterära momentet undviker han att bryta ordflödet genom fotnoter; anmärkningar och källhänvisningar finner man i ett appendix med sidhänvisningar. Han är en utmärkt berättare, men då det är mycket svårare att "berätta" om musik än om människor så motiverar redan detta att huvudaccenten i hans framställning ligger i skildringen av personerna och den allmänna tidssituationen, allt tecknat med snabba, säkra streck och i suggestiva formuleringar. Hans bild av Schütz' personlighet är inte direkt originell men i stort sett övertygande; vid betoning- en av tonsättarens reserverade livsatityd har han dock möjligen förbisett att vad som finns bevarat av dennes brev är officiella aktstycken och att vi helt enkelt inte vet, hur han brukade bete sig i skriftligt (och för den delen även muntligt) umgänge med sina närmaste. Även för övrigt läser man inte utan att göra invändningar eller sätta frågetecken; författaren tillåter sig dessutom då och då något lösliga förmodanden eller rentav fantasifulla spekulationer (t. ex. om ett personligt sammanträffande mellan Schütz och Galileo Galilei i Venedig, rent konstella- tionsmässigt f. ö. ingen omöjlighet) eller också ut- vikningar från framställningens huvudlinje i gestalt av några "Zwischenspiel"-kapitel. Där överskrider han stundom klart sin kompetens, exempelvis då han pläderar för en "modern" ominstrumentering av den berömda konserten "Fili mi Absalon", som skulle göra detta lament till en "fast beståndsdel av våra stora symfoniorkestrars konsertprogram, be- friad ur Symphoniae sacrae och äldre musiks ama- törproduktioners gettotillvaro". Men i ett annat "Zwischenspiel" ger han en ytterst levande före- ställning av vad som kan ha strömmat genom Schütz' hjärna av minnen, tankar och drömmar, när han 1641 låg till sängs i en svår sjukdom. Åter i ett annat av dessa "mellanspel" berättar G.-D., född och uppvuxen i Schützstaden Weissenfels, som är

en av modellerna för samhället Kaisersaschern i Thomas Manns "Doktor Faustus", hur lektyren av denna roman för honom blev en inkörsport till barocktidens Tyskland och till Schütz' värld.

Allt detta och mycket annat är fascinerande i G.-D:s bok, som oaktat sin beundran för Schütz' stor- het är fri från panegyrik och dessutom med skarpa vänder sig mot Mosers chauvinism – näja, konjunk- turerna har förändrats sedan 1936. Men det bör inte skymma blicken för att det som författaren har att säga om Schütz' musikaliska livsverk – för oss dock det centrala – är jämförelsevis torftigt, alltför sum- mariskt och ofta ger intryck av andrahandskunskap. Vill man tränga in i Schütz' musik, dess problema- tik och dess historia, så bör man alltså helst vända sig till andra författare. Men vill man göra sig för- trogen med tonsättarens livsöde och personlighet samt med de människor, miljöer och krafter han omgavs av så har G.-D:s livfulla, kunniga och i många avseenden okonventionella framställning trots alla nödvändiga förbehåll mycket att ge. Och – också detta sagt med behövliga reservationer – även om forskaren i sak inte har så mycket att hämta i G.-D:s bok så kan han här möjligen få incitament till en "lättare" och mera variationsrik men för den skull inte osaklig språklig stil även i vetenskapliga framställningar. Det kan vara nyttigt att då och då dra sig till minnes att även en musikvetenskaplig och i synnerhet en musikhistorisk text är – eller skall vi säga: bör vara? – ett stycke litteratur.

Hans Eppstein

Bernhard Hefele, Jazz-Bibliography/ie. Interna- tional Literature on Jazz, Blues, Spirituals, Gos- pel and Ragtime Music with a Selected List of Works on the Social and Cultural Background from the Beginning to the Present. München: K. G. Saur Verlag KG, 1981. viii, 368 s. ISBN 3-598-10205-4.

Spridd som den är över många språkområden och i många slags publikationer är litteraturen om jazzen, dess förhistoria och angränsande områden oöver- skådlig. De bibliografiska hjälpmedlen var länge fåtaliga eller bristfälliga. Merriams klassiska A bi- bliography of Jazz (1954) hör till pionärarbetena och utmärktes av både bredd och djup. Även om det därefter har utkommit flera delvis mycket ambi- tiösa arbeten i samma genre, är den bibliografiska kartläggningen inte fullbordad. En utmärkt, kom- menterad guide är Donald Kenningtons The Litera-

ture of Jazz (1. uppl. 1970), i vilket materialet får en översiktlig gruppering i ett tiotal ämnesområden. Arbetet är mycket selektivt och redovisar främst monografier (böcker) – antalet referenser är omkr. 500. Hefele har med föreliggande arbete större am- bitioner. I likhet med Merriam är hans arbete resul- tat av en djupdykning både bland böcker och tid- skrifter, det är ju inte minst i de senare som så mycket jazzstoff återfinns. Det har resulterat i över 6.500 referenser – man jämföre med Merriams ca 3.300. Hefele har inte velat göra en kvalitativ gra- dering som grund för sitt urval, vilket kan försva- ras. Ur forskningssynpunkt är det viktigt att inte släppa greppet om den litteratur som knappast eller inte alls kan åsättas den varudeklarerade vetenskap- lighetens stämpel. Att det här delvis är fråga om källor till jazzens historia bör man komma ihåg: i jazztidskrifter återfinns den typ av diskurser som följt musiken genom åren och som på olika sätt avspeglat dess yttre och inre liv.

Ändå har Hefele företagit omfattande urval utan att närmare redovisa sina kriterier för detta. Han säger sig vilja ge "an overview" vilket naturligtvis anger vissa avgränsningar. Författaren är tysk och litteraturen från hans hemland är följaktligen väl representerad inklusive periodika. Men svenskt ma- terial – som i likhet med andra länders jazzbiblio- grafiska stoff inte alls enbart är relevant för det egna landets jazzskapande – är knappast synliggjort. Uppgifter om svenska jazztidskrifter – i en i övrigt imponerande internationell tidskriftsöversikt – är en smula vaga med felaktiga eller saknade utgiv- ningsår (s. 24). En tredjedel av bibliografien upptar litteratur om personer/musiker. Här finns stora luckor. Så har en viktig musiker som Clifford Brown (1930–1956) endast begåvats med tre refe- rens. Under personartikeln i The New Grove upptas fyra och vid motsvarande artikel i Sohlmans (2. uppl.) återfinns sex. Det visar sig att ingen av dessa litteraturreferenser är identiska, vilket visar hur svårbemästrat detta område är! Sedan Norbert Ruecker år 1977 började utge sin fantastiskt genom- arbetade Jazz Index (flera häften per år) har åtmin- stone de senaste ca 10 årens tidskriftsmaterial blivit möjligt att penetrera och använda sig av. Monogra- fier är numera väl täckta genom förteckningar i årsboken Popular Music och i RILM.

Hefele har grupperat sitt stoff i 28 delområden, vilka delvis griper in i varandra på t. ex. General literature on jazz, History of jazz, Jazz by country, Styles of jazz osv. Sociology of jazz har blivit en

samlade rubrik för lite av varje: Jazz criticism, Jazz and politics, Jazz and ideology, Philosophy, Future of Jazz m. fl. Att åtskilligt av de material som Hefele på ett bibliografiskt noggrant och ge- nomarbetat sätt tar upp är svårt eller i praktiken t. o. m. näst intill omöjligt att få tag på är en besvä- rande omständighet för jazzforskningen men knap- past något som Hefele kan lastas för. Hans biblio- grafi är tvåspråkig (tyska och engelska), vilket vitt- nar om omtanke för den internationella läsekretsen. Som arbetsinstrument pryder verket sin plats på musikbibliotekshyllan, bara man nu inte förbiser att det finns flera kompletterande arbeten att konsul- tera.

Erik Kjellberg

Michael Hurte, Musik, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1982. 301 s., ill. (Or- pheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik; 32). ISBN 3-922626-23-8. Diss.

The title of this book will certainly evoke curiosity in many people, who are interested in the possibili- ties of combining music and pictures (or other kinds of visual representations). Such combinations are frequently used in films, television programs, video recordings, advertising, and so on. Generally the author wanted to investigate the relations between auditory and visual representations, and especially to compare people's responses to pieces of music in two different conditions: a) listening to recorded music, and b) listening but also watching pictures projected during the course of the music. The planning and realisation of this work required many physiological, psychological, and musical considerations, which are discussed in the first part of the book. The actual results of the experiments are described in the second part.

The book starts with an account for the structure and function of the visual and auditory systems, relying on knowledge from sensory physiology. It is pointed out that there are several possibilities for connections between the two systems at different levels in the nervous system. Our perception of objects, situations, events etc. is usually a result of information from several sense modalities at the same time, a fact which is often overlooked. Of special interest in this context are examples of so- called synaesthesias, that is, the simultaneous ap-

pearance of sensations in two or more sense modalities following stimulation of one sense. The best known example is "colour hearing", in which colours are perceived following auditory stimulation. A thorough account is given for ideas and research within this field, which attracted much attention not the least in Germany. Today we witness a revival of interest in this phenomenon, and influential work has been presented by, among others, Lawrence Marks in the United States. Although much or most of the reported phenomena seems to be inter-individually varying and depending on cultural context etc., there seem to be certain recurring relations, such as that between pitch and brightness (the higher pitch, the brighter colour, and vice versa). Not only colours may be evoked by auditory stimulation, also various pictures, forms, impression of volume, density, roughness, and others. Several musicians and artists have shown an interest in these questions—well-known examples are Skrjabin, Schönberg, and Kandinsky.

The author goes on to discuss various facts from perception psychology, which have to be considered in the selection of visual stimuli to combine with the music: the Gestalt laws, event perception (Gibson), perception of depth, difference in latencies between vision and hearing, contrast phenomena, illusions, the influences by learning, motivation, attention, the relations between complexity and information processing etc. One begins to wonder how the author will be able to come to grips with all these problems in the actual investigation.

The purpose of the investigation is to study if and how the perception of the selected music examples changes, when the structural relations in the respective piece of music are also represented in a highest possible approximation in another modality, that is, vision (p. 171). Three pieces of music were selected: "Ase's Death" from the "Peer Gynt Suite No. 1" by Grieg, the "Gigue" from the "Suite für Klavier", Op. 25 by Arnold Schönberg, and "Danse infernale du roi Kastchei" from the "Firebird" by Strawinsky. These pieces were analysed by the author with regard to structure and expression. How this was made is only generally described. The piece was divided into short pregnant parts, which may coincide with a theme, a phrase, or another kind of musical Gestalt. A ranking was made, using a scale from 1 to 7, in which the successively higher numbers represent successively increased expression; the number 7 thus represents

the peak of the expression ("Höhepunkt des Ausdrucks", p. 119) within the respective Gestalt. This corresponds to a kind of interpretation of the music, in which the author himself is the interpreter. But the reader has no chance whatsoever to judge the result of this process. No concrete examples are provided, which is a serious deficit.

The ranking of the expression on the 1–7 scale was then used to decide the "corresponding" degree of expression in the picture, which was projected together with the music. The pictures were mostly of "geometrical" type: filled circles of varying number, squares of different size, right angles, an "irregular star", and further a picture of Venus' head from Botticelli's painting of "Birth of Venus". The degree of expression in each of those pictures was varied in different ways, e.g., by increasing the number of filled circles, diminishing the size of the square, the star etc., in seven levels. As the expression of the ongoing music varies, on the 1–7 scale, the corresponding "expression levels" of the used picture are projected on the screen.

The subjects in the experiments were all young students, mostly 13–15 years old. Certain classes served as control groups, that is, they listened to the music without any pictures. Other classes listened and watched the "parallell" projection of one of the pictures. They judged the presentation using 20 verbal rating scales of bipolar type (e.g., "ruhig-bewegt", "zart-kraftvoll"), 18 verbal scales with meaningless words (e.g., "lomar-grämu", "lindotamos"), and six scales represented by various "non figurative" pictures. The scales were taken from other German research, and the results are only described in terms of three "basic" dimensions underlying all the scales, viz. "Erregung", "Valenz", and "Potenz" (cf. Osgood's "activity", "evaluation", and "potency"). By comparing the ratings of the classes, who only listened to the music, with the ratings of other classes, who listened to the same music but also watched projected pictures, it was possible to study the effects of the combined audio-visual presentation.

These comparisons indicated that the audio-visual presentation increased "Erregung" and "Potenz" for the Grieg piece, while at the same time decreasing the evaluation of that piece. For the "difficult" Schönberg piece, "Erregung" tended to increase, potency to decrease, and, interestingly, evaluation to increase. The effects for the Stra-

insky piece were smaller. Although the results are discussed in relation to the respective pieces, the reader has in fact small possibilities of judging the results, since the author's interpretation of the "expression values" in the music (cf. above) is never displayed. Consequently it is also very difficult to imagine what the visual representation looked like during the course of the music. It would certainly have been possible to present the musical scores (or at least parts of them) with the author's ranking of "expression values" indicated in them and supplemented with some examples of the resulting "parallell" pictorial representation.

Some of the conclusions in the "Schlusswort" (p. 287) are worth mentioning. It is noted that the perception of the music is affected not only by the pictures per se, but also by the time pattern ("rhythm") in the ongoing presentation of pictures. Complexity and simplicity have to be balanced against each other: if the music is very complex, the pictures should not be complex too; if the music is simple in structure, the pictures may be more complex. Generally the author refers to experience and "Fingerspitzengefühl" for the proper arrangement of audio-visual representations. The reviewer suspects that the conclusions above are no news to experienced people in film, television and video industry.

On the whole the book is an ambitious attempt at investigating crucial questions regarding music and accompanying visual representations. (It should be noted that the word "Bewegung" in the title of the book does not refer to bodily motion in connection with music but the motion of pictures.) The survey of literature from different areas is good and agrees with the idea of German profoundness, which is also the case regarding the enumeration and discussion of all possible problems in connection with audio-visual presentation. After these broad perspectives in the first part of the book the reader may feel a certain discrepancy when reading about the empirical investigation in the second part with its limitation to three pieces of music and five or six pictures. However, the empirical work is extensive, involving more than 1000 subjects and lots of statistical treatments. Unfortunately the description of the results from the many rating scales is given only in terms of the three "basic" dimensions. It would be interesting to see the results in each of the scales separately, not the least in the unusual scales with meaningless words and pictures. It is not explained

which of the many scales that are used as indicators of "Erregung", "Valenz" and "Potenz", respectively (only some examples are given), nor is it explained how the scores from the separate scales are combined to give the (mean) values for the different music-picture combinations. Some parts of the statistical treatment could have been condensed in favour of a more detailed scrutiny of the data for various scales and conditions. Problems with control groups design are not discussed except in a few cases (e.g., when it appeared that the students in some school classes happened to have a music teacher, who had made them at least somewhat familiar even with the music by Strawinsky and Schönberg).

The author has attacked an important problem and brought several aspects of it into focus. This is sometimes made in an unnecessarily wordy way. The space gained by avoiding such wordiness should have been devoted to a detailed description of the author's establishing of "expression values" in the music, as pointed out earlier. On that point the reader is left in a vacuum.

On page 110 the author argues for a scientific approach to the problems of achieving a good correspondence between music and visual representations. He says, quite correctly, that this must include considerations from many different disciplines. He there also concludes that "Es sind also wissenschaftliche Gesichtspunkte besonders zu berücksichtigen, erst dann kann künstlerisch-intuitives Experimentieren funktionieren". I don't think that creative minds in this field should postpone their artistic-intuitive experimentation until they have got some "scientific" base for it—and I am sure they won't do it. Both ways are legitimate and can supplement and enrich each other in many fruitful ways.

Alf Gabrielsson

Henrik Karlsson, Musikspelet. Det svenska musiksamhället av i dag. Stockholm: Liber Förlag, 1985. 191 s., ill. ISBN 91-38-90560-4.

På forsiden ser man en harpespillende skønhed med nøgne skuldre og et stormønstreret stykke stof med slør draperet om sig; hun akkompagnerer med høløft mine en syngende og dansende fedladet Cornelis Vreeswijk med blottet overkrop og iført stormønstrede lange underbukser. Titlen på bogen er "Musikspelet" og forfatteren er Henrik Karlsson.

Og der er tale om anden, reviderede udgave af hans bog om musiksverige, som udkom første gang i 1980.

Lad det være sagt med det samme: indholdet står ikke tilbage for omslaget; det er en både interessant, mangfoldig, smuk og potent bog. Man kunne godt ønske sig et lignende standardværk om dansk musikliv i bred forstand som teoretisk og pædagogisk redskab på alle uddannelsesniveauer, og til interesseret selvstudium.

Bogen er klart disponeret i fire hovedkapitler: Upptakt, Mennesken og musikken, Institutionerne og Spelet kan börja. Hertil kommer diverse udenværker som noter, litteraturliste og sagregister.

Sverige har i de sidste to årtier været et foregangsland på den empiriske musiksociologiske område. Pionerarbejder som Göran Nylöf's musikvaneundersøgelser og musiklivsrapporterne fra kredsen omkring Jan Ling i Göteborg skabte et solidt fundament for en musiksociologisk tradition, som nærværende publikation er en del af. Og som meget af den ældre svenske musiksociologi er Karlssons bog klart kulturpolitisk motiveret og funderet. I forordet erklærer forfatteren, at den øgede oplysning om musiklivet gerne skulle medføre større tolerance og et større samarbejde mellem de forskellige grupperinger, hvilket igen skulle være et godt værn imod den truende teknokratisering af kulturlivet. – Og når vi således bliver i stand til at træffe afgørelser om vores egen musik, går det op for os, hvordan samfundet iøvrigt hænger sammen, og vi bliver politiske individer i den elementære forstand, at vi blander os i tilblivelsen af fremtidens samfund.

Det er en smuk programerklæring – og karakteristisk for hele bogens tone. Der er ikke blot tale om statistik, litteraturreferater og ophobning af fakta, men også om forfatterens egne personlige ræsonnementer og provokationer. Hvilket giver bogen et personligt og veloplagt præg og gør den levende at læse. Hertil bidrager også de mange instruktive illustrationer, som ledsager fremstillingen.

I sit indledningskapitel "Upptakt" fremhæver Karlsson nogle karakteristika ved den aktuelle musikkulturelle situation, f. eks. de teknologiske muliggjorte forandringer af vores dagligdags "soundscape": TV, radio, musak ... – for ikke at tale om decideret støj og larm. Og hans private kommentar til dagens lydmiljø er typisk for tonen i bogen iøvrigt: "Hvor meget af dagens lydmiljø stammer fra maskiner, som er nødvendige og nyttige, og hvor meget fra sådanne, som er luksus og overflod?"

Læseren bliver hele tiden mindet om, at selv de tilvante og øjensynligt selvfølgelige omgivelser indgår i det lydmiljø, som vi skal interessere os for og tage stilling til, fordi vi ellers let bliver ofre for det.

Musikkens omfunktionering er et andet vigtigt emne i denne sammenhæng, musikkens varekarakter og mediernes dominans også. Forvaltningen af vores akustiske virkelighed – og formynderiet – er i det hele taget i fokus, – ikke blot i indledningskapitlet, men undervejs i bogen. Man bliver præsenteret for diverse aspekter af dagens musikkulturelle situation gennem kommenteret referat af musikvaneundersøgelser, statistikker, case-studies, analyser m. v. – Kapitel for kapitel afdækker Karlsson lag på lag af musiksverige i et tempo og i en form, som tilfredsstiller den kræsnе forsker, der har brug for resumé af det videnskabelige materiale, som foreligger, – men samtidig er bogen så veloplagt skrevet og så let læst, at lægfolk med ønske om indsigt i og overblik over emnet roligt kan binde an med den. Man kan ikke alene få en kompetent orientering om generelle vilkår, organisationer, økonomi, lovgivning, musikforbrug, lyttevaner, institutioner etc., men man kan også få nogle klare holdningsdiskussioner og handlingsanvisninger. Hertil tjener især det afsluttende kapitel "Spelet kan börja". Her gives – ofte i en ganske skarp form – et kritisk billede af muligheder, vilkår og perspektiver. Billedet af et kulturelt classesamfund har været fremme bogen igennem, men her tilsidst konkluderes det mest klart. Musiksverige er todelt, og det er minoriteten, der bestemmer og drager fordelene af beslutningerne. Indtil videre! – kan man sige, for Karlssons bog leverer et meget kompetent bidrag til den kulturelle klassekamp, som begynder med den kulturelle selvforvaltning, som Karlsson er en varm fortaler for.

Karlsson har med sin bog vist, hvad den gode kritiske musiksociologi kan bruges til: kulturpolitisk mobiliseringsarbejde af meget høj karat.

Finn Gravesen

Peter Andreas Kjeldsberg, Piano i Norge. "Et uundværligt Instrument". Oslo: Huitfeldt Forlag A. S, 1985. 95 s., ill. ISBN 82-7003-060-0.

Efter musikvetenskapliga studier i Uppsala och konservatorsutbildning i Tyskland är författaren sedan flera år verksam vid Ringve musikmuseum i Trondheim. Det senare förhållandet har varit en

viktig utgångspunkt när denna bok skrevs. Ett påfallande drag är nämligen att författaren i stor utsträckning illustrerar sin redogörelse med instrument ur Ringve museums samlingar. Det ger läsaren – åtminstone den norska, som torde vara välbekant med det i Norge riksbekanta museet – en större närhet till det behandlade ämnet.

Boken skisserar emellertid en pianots 200-åriga historia i Norge som är av vidare intresse. Det finns flera gemensamma drag mellan Norge och övriga Norden när det gäller klaverinstrumentens utveckling och utbredning. Bland annat gäller detta den inhemska instrumentproduktionen, som i Norge sträckte sig från 1780-talet till det sista i landet producerade pianot 1981. Delvis kan man också peka på gemensamma drag i den sociala historien genom ländernas belägenhet i ett glesbefolkat och fattigt Norden under den för boken väsentliga epoken: 1800-talet.

Först ges en allmän översikt av klaverens historia under 1600- och 1700-talen. Därefter leds läsaren in i pianots historia i Norge, och man får en inblick i det borgerliga musiklivet omkring 1800 "da pianoet gjorde sitt inntog". Vi får bl. a. veta en del om olika musiksällskap och musiker i Bergen, Christiania och Trondheim.

Med beskrivningen av klaverimporten och "De første norskbygde pianoer" – tillsammans med senare avsnitt om Brødrene Hals och om piano bygge utanför Christiania/Oslo – kommer väsentliga bidrag till pianotillverkningens historia. Ett appendix presenterar 42 norska pianobyggare och pianofabriker under 300 år, från G D Schöne 1788 till F Hellström 1981. Författaren har speciellt studerat firman Brødrene Hals, och ägare av detta pianomärke kan raskt utläsa när instrumentet tillverkades. En lista anger nämligen firmans produktionsserie år för år, från nr 1 år 1847/48 till nr 25022 år 1929.

Historiken kompletteras på ett förtjänstfullt sätt med en skildring av pianots sociala historia. Författaren poängterar här särskilt musiken i hemmet – "det 'skjulte' musikkliv" – och det konstateras med flera belysande exempel att instrumentet där i första hand trakterades av kvinnor. Trots detta var det i stort sett endast två norska kvinnor som lyckades göra karriär som pianister. Dessa var Agathe Backer Grøndahl och Erika Lie Nissen, "flygelsøstrene" kallade. Då var ändå över hälften av de norska eleverna vid konservatoriet i Leipzig under åren 1880–1892 kvinnor, närmare bestämt 78 av

114. Dessa slutade i bästa fall som pedagoger då de återvände. Inte mindre än 24 av de 27 annonserande pianolärarna i Christiania år 1888 var kvinnor.

Till pianots sociala historia hör även instrumentets statusroll i det borgerliga hemmet. Författaren kan emellertid påvisa ett tankeväckande faktum att kundkretsen hos Brødrene Hals redan vid 1800-talets mitt sträckte sig ned till både hantverkare och småbrukare på landsbygden. Detta berodde till stor del på att firman lyckades anpassa produktionen till denna marknad genom lansering av rustika och billiga pianon. Firmans service sträckte sig också långt utanför städerna i söder. Pianostämmare sändes på turnéer i landsbygden, även till Norges nordligare län.

1900-talets pianohistoria skildras mera kortfattat. Genom massmediautvecklingen har pianots dominerande roll gradvis förändrats. Detta tillsammans med ökad import har slutligen knäckt den inhemska pianoproduktionen.

Avslutningsvis konstaterar författaren att de senare årens ökade intresse för äldre musik och musikpraxis har medfört att byggnationen av äldre hammarklaver har kommit igång även i Norge, vilket "fører oss på en måte tilbake til utgangspunktet igjen".

Boken är i det stora hela både en museikatalog av annorlunda slag, och en intressant skildring av norsk musikhistoria och socialhistoria. Det är något av en bragd att lyckas presentera detta omfångsrika material på 95 sidor, som därtill innehåller närmare 80 bilder! Naturligtvis innebär detta att boken inte uttömmar ämnet. Mycket forskning återstår bl. a. om konsertverksamheten, som i boken har fått stå tillbaka för skildringen av hemmamusicerandet. Ibland blir redogörelsen något snäv i urvalet. Ett tecken på detta är att författarens hemstad Trondheim fått en jämförelsevis stor andel av historiken. Detta får dock lastas de populärvetenskapliga kraven.

I både Danmark, Finland och Sverige föreligger grundläggande vetenskapliga arbeten som åtminstone delvis berör samma ämne. (Det gäller fr. a. Dorthe Falcon-Møllers om danskt instrumentbygge till 1850, Fabian Dahlströms om finländsk klavertillverkning samt Eva Helenius Öbergs helt nya avhandling Svenskt klavikordbygge 1720–1820). I Norge däremot har pianots historia inte tidigare behandlats, vilket gör denna bok till ett välkommet bidrag för såväl pianister som övriga intresserade av 1800-talshistoria.

Leif Jonsson

Erik Kjellberg, *Svensk Jazzhistoria*. En översikt. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1985. /2/, 294 s., ill., notex. ISBN 91-1-843442-8.

Serious writing on jazz began in Europe fifty years ago, back in the days of *Le jazz hot* and *Rhythm on record*. The interest of jazz writers has naturally concentrated on American jazz, but a great deal has also been written on European developments. There are discographies, articles and even book-length studies on jazz in most European countries, and many historical recordings have been reissued on LP. However, only a few of these studies have been written by academically trained historians or musicologists, and the quality of the studies varies considerably.

Much of the writing on jazz in the Nordic countries has also been amateur research; the histories of jazz in Finland (O. Häme, *Rytmin voittokulku*, 1949; M. Konttinen, *Finnish jazz*, 1982) and in Norway (O. Angell et al., *Jazz i Norge*, 1975) belong to this category. Erik Wiedemann's doctoral dissertation, *Jazz i Danmark* (1982), set a new standard for European jazz history. It showed that it is possible to combine an enthusiasm for jazz with academic credentials. Erik Kjellberg's new book on Swedish jazz follows Wiedemann's approach closely. It is also an important contribution to European jazz history.

If we want, we can trace the prehistory of Swedish jazz back to the black West Indian musicians who played at the Swedish court in the 17th century. Kjellberg documents visits by the Fisk Jubilee Singers and various minstrel groups in the 1890s, and reports appearances by unidentified black musicians in Stockholm before the First World War.

The word "jazz" began to appear in advertisements for dance halls and cabarets in 1919 soon after the Original Dixieland Jazz Band had made their famous appearance in London. A new type of dance music made itself known in Sweden, and in 1921 the well-known conductor Hjalmar Meissner already published a "Warning for jazz", in which he described jazz as a contagious disease.

However, at this time the word "jazz" was still used to designate almost any type of new dance music. By the 1930s jazz had become a distinct musical idiom with its own practitioners and supporters. Kjellberg follows the growth of Swedish jazz to international fame in the 1950s, official ac-

ceptance in the 1960s, and fusion with other types of music since the 1970s.

In evaluating the book, I think it is advisable to divide the study into three parts, each of which presents different types of problems to the reviewer: the 1920s, the "golden era" from the 1930s to the 1960s, and the present.

Kjellberg's survey of Swedish jazz from the 1930s to the 1960s is impressive. Of course he follows the careers of internationally known Swedish jazz musicians, from Håkan von Eichwald to Lars Gullin, but he also succeeds in reconstructing the entire jazz scene of each decade. In addition to the leading bands and the foreign visitors, he also surveys the provincial bands, amateurs, the mass media, the economic basis of jazz (restaurants, dance halls, recordings, scholarships) and public debate on jazz. In the chapter on the 1930s, for instance, we learn that Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Benny Carter, Jimmie Lunceford and a number of other prominent Americans visited Sweden during the decade. But we also learn that there were jazz bands in Surahammar, Borlänge, Eskilstuna and other provincial towns. The jazz periodical *Orkester Journalen* started publication in 1933, and the poet Artur Lundkvist wrote *Jazzband* in 1930. We get a much fuller picture of the decade than in most previous studies.

However, it must be pointed out that Kjellberg's book lacks the detailed documentation which characterized Wiedemann's dissertation. Kjellberg shows a thorough knowledge of jazz recordings, and of course all quotes in the book are documented, but he has not combed systematically such primary sources as contemporary newspapers, musicians' union files, nor has he apparently interviewed musicians on any larger scale. There is thus a need for specialized studies on many aspects of Swedish jazz history, but in all honesty I do not think that the results would substantially alter Kjellberg's conclusions.

Kjellberg's treatment of the 1920s is much more problematic. Warren Dwight Allen (*Philosophies of music history*, 1962) has pointed out that every history of music has an underlying philosophy. Both Wiedemann and Kjellberg write from the viewpoint of the jazz enthusiast and see jazz as a distinct musical idiom with its own linear development. This approach works quite well from the 1930s onward, but when applied to the 1920s, it may encourage an excessive use of hindsight.

There is no doubt that the 1920s were a turning point in the history of European music. A lot of new music came to Europe, mostly from America. With the new music came new dances, new instruments and even new visual images of music. But this new music contained many diverse influences, including North American jazz, Argentine tango, and the Hawaiian guitar (C.-G. Åhlén, *Det mesta om tango*, 1984; P. Gronow, "Hawaiian music in Scandinavia", in G. Kanahé (ed.), *Hawaiian music and musicians*, 1979). The new idioms quickly mixed with older styles, so that there were modern dance bands playing waltzes and polkas, and country accordionists playing ragtime tunes. Much of this music was indiscriminately called "jazz". It is true that the subsequent European jazz tradition grew out of this ferment, but so did the Hawaiian bands of Yngve Stoor and Onni Gideon, the Finnish tango, and in fact most subsequent popular music.

There is some evidence that many young musicians of the 1920s saw American jazz as an ideal, and the other types of music they played as a compromise with public taste. But if we use improvised solos as a criterion for "real" jazz, we find very little of it in the Nordic countries in the 1920s. Such early recordings as *I've got a cross-eyed papa* (Valdemar Eiberg, Denmark 1924) and *He's the hottest man in town* (The Crystal Band, Sweden 1926) have a new sound and a new rhythmic feeling, but the instrumental solos are merely melodic embellishments. Not until the 1930s do we hear real improvised solos on Swedish recordings. If we study the new dance music of the 1920s merely as an early phase of jazz, we close our eyes to many phenomena that have been important to the subsequent development of European music. I suggest that there is an urgent need for the broader study of the popular music of the 1920s both in Europe and in America.

The history of jazz in the 1970s and the 1980s poses similar problems (Wiedemann cautiously ends his book 1950). It is no longer possible to follow the development of jazz without considering parallel developments in rock, political song, avant-garde concert music and so on. But Kjellberg has briefly summarized some of the most important developments of the past decade or so, and we should be grateful to him for giving us a starting-point for future research.

In short, *Svensk jazzhistoria* is one of the best

books on *European jazz*. Its shortcomings can be seen as guideposts for future research, and future researchers will certainly find the book essential.

Pekka Gronow

Wulf Konold, Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 1984. /1/, 375 s., ill., notex. ISBN-3-9215-1882-2.

Sedan Mendelssohn och hans musik efter Andra världskriget rehabiliterats i Centraleuropa har åtskilligt värdefullt forskningsarbete ägnats honom. Men trots detta och trots Eric Werners betydelsefulla men tyvärr också ganska bristfälliga "A new image"-monografi från 1963 saknas ännu den verkligt auktoritativa Mendelssohnbiografen, och man motser därför varje ansats till en sådan med spänd förväntan. Wulf Konold är en seriös och intelligent musikkribent, dessutom musikkforskare (år 1984 på gång med en habilitationsskrift om symfonikern Mendelssohn), och hans välskrivna bok är utan tvivel läsvärd, om än kanske inte markant självständig – han bygger i mångt och mycket på tidigare arbeten (som han redovisar i en utförlig litteraturförteckning) och betygar sin särskilda tacksamhet till Friedhelm Krummacher, som ju har ägnat Mendelssohn ett flertal inträngande studier.

När Konolds arbete likväl inte känns riktigt tillfredsställande så tycks detta bero på i huvudsak två orsaker av helt divergerande art. Den ena har med problemet "biografi" resp. "monografi" att göra. Längre har det ju för dylika skrifter funnits vissa okomplicerade standardmodeller med de centrala momenten levnadsskildring och verkgenomgång vart för sig eller också sammanvävda i kronologisk ordning som vanligaste uppläggningar. Men med de numera självklara kraven på en inbäddning av personskildringen i den politisk-sociala bakgrunden och den allmänna kulturmiljön samt av verkbeskrivningen i samspelet mellan kompositör och om-/eftervärld (den ofta återopade "receptionshistorien") kompliceras planläggningen. Konold går här sina egna vägar. Han komprimerar biografien till en tabellarisk "Chronik" (som inte begränsas av Mendelssohns levnadsdata) på 38 sidor och kallar bokens huvuddel – drygt 250 sidor – "Aspekte", en svit av femton kapitel, varvid han dock enligt förordet "medvetet avstår från fullständighet". Och det gör han sannerligen, en uppenbar planmässighet i dispositionen till trots. Det första kapitlet ägnas åt den politiska scenen, det andra åt stil- och epok-

problem ("Romantik, Biedermeier, Klassicismus"); sedan följer "Als Jude in Deutschland", "Das musikalische Wunderkind?" (frågetecknet antyder kritik mot detta perspektiv), tre kapitel "Mendelssohn und ...", nämligen resp. Goethe, Beethoven och Bach, sju om olika (men långtifrån samtliga aktuella) verk kategorier och till sist "Mendelssohn und die Nachwelt". Själva rubrikerna avser som sagt "aspekter", ej heltäckande framställningar. Allt detta har till följd att vissa problem resp. vissa verk behandlas rätt utförligt medan andra nätt och jämnt nämns, om ens det (det är förmodligen inte av en slump att boken saknar ett sakregister, där läsaren får veta, var han kan få informationer om olika verk, och inte ens i den "kronologiska verkförteckningen", som f.ö. inte alls är kronologisk, ges sådana hänvisningar). Må vara att inte varje enskild komposition hade behövt behandlas, men eftersom endast vissa verkgrupper fått egna "aspekter", saknas beskrivningar resp. bedömningar av t.ex. oktetten, pianotriorna, stråkkvartetterna (utom op. 13, som – med rätta – fått en central plats i avsnittet om Mendelssohn och Beethoven), symfonierna – inklusive de tidiga stråksymfonierna – och konserterna totalt! Det skall inte förnekas att de olika "aspekterna" rymmer många välgenomtänkta punktbelysningar och förmedlar värdefulla insikter i Mendelssohns värld, men läsarens självklara och berättigade förväntningar på en någorlunda allsidig information om Mendelssohns oeuvre kommer helt på skam.

Det andra frågetecknet måste sättas för Konolds obenägenhet att befatta sig med det centrala problemet relationen mellan människan Mendelssohn och hans musik. I kapitlet om stiltrenderna ger han en – knappast speciellt nyartad men i stort sett övertygande – exposé över Mendelssohns position bland dem: genrer som t.ex. den "poetiska" konsertuvertyn och skådespelsmusiken förenar honom med romantiken; "lika otvivelaktigt har han emellertid genom sitt sätt att anamma traditionen och att i sitt skapande befatta sig med från tidigare generationer övertagna former – sonatsatsen, fugan – intagit en hållning som måste kallas 'klassicistisk' och som – under ledstjärnorna balans och utjämning – tenderade till en försoning mellan det äldre och det nya ... Och lika visst är att Mendelssohn med mönsterbildande verk bidragit till en rad 'Gattungen' och genrer, vilka – såsom det 'uppgylliga', känsloreliga oratoriet, kör- och solovisan, den poetiskt karakteristiska 'Lied ohne Worte' – i sina uppföran-

detraditioner och till dessa relaterade institutioner uppvisar biedermeiermässiga drag". Svagheten med denna framställning ligger i viss mån i dess additiva karaktär men ytterst däri att den inskränker sig till en *beskrivning* och inte söker finna *motiven* bakom Mendelssohns stilhållning.

"Stil" är ju inte enbart en fråga om kompositionsförfaranden utan tillika och kanske främst om de utanför musiken liggande tankar och idéer som bestämmer valet av musikaliska uttrycksmedel. Här borde det vägtas in sådana faktorer som de starka inslagen av förnuftsdyrkan i Mendelssohns uppföstran (indirekt farfadern filosofen Moses Mendelssohn; fadern, Zelter) och vidare den enorma beteenemässiga och moraliska självdisciplin som är kännetecknande för familjemiljön och just för honom själv. Denna självdisciplin motiveras till en väsentlig del av spänningen mellan Mendelssohns exponerade position som ytterst mångsidigt verksam, glansfull och europeiskt ryktbar personlighet och hans tillhörighet till en av samtiden ännu inte till fullo accepterad folkgrupp. Mendelssohns växande böjelse att i sin musik hålla sig till det icke stötande och borgerligt accepterade, det balanserade och måttfulla, det mildt försonliga, torde till en avsevärd del ha sin förklaring i den nyss antydda livssituationen. Konold poängterar att han på grund av den moraliska belastning som (enligt honom) drabbar även yngre tyska efterkrigsgenerationer ålagt sig stor restriktivitet i behandlingen av det judiska momentet i Mendelssohns personlighet. Denna hållning må vara hedersam, men den har varit till förfång för hans framställning. Att han energiskt vänder sig mot traditionella klichéer av typen "bristande djup", "alltför glättad yta" m. fl. är sympatiskt, men ännu bättre hade varit om han hade undersökt varför de uppkommit och vari de bottnar. Ty då hade han varit tvungen att utan förbehåll ge sig i kast med den utan tvivel invecklade men ytterst angelägna frågan om de innersta drivkrafterna hos den enbart skenbart så "harmoniske" Felix Mendelssohn.

Hans Eppstein

Jens Henrik Koudal, *To sangere fra den jyske hede*. Efter optegnelser i Dansk Folkemindesamling af Evald Tang Kristensen 1874. København: Forlaget Folkeminder ApS, 1984. 132 s., ill., notex. (Foreningen Danmarks Folkeminders Dokumentationsserie; 3). ISBN 87-87897-66-0. ISSN 0109-7083.

1800-talet var det stora århundradet för uppteckning och insamling av folkminnen och folkmusik i Norden. Varje land hade sina stora föregångsmän på området, män som för evigt blivit förknippade med nationella samlingar och institutioner. Danmark hade Svend Grundtvig (1824–1883) och Evald Tang Kristensen (1843–1929). Svend Grundtvig tog initiativet till den monumentala nationalutgåvan *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) som började publiceras 1853. E. T. Kristensen var en av de största bidragsgivarna till verket.

Evald Tang Kristensen var åren 1861–1888 skollärare på Jylland. Vid sidan av sin lärartjänst ägnade han all ledig tid åt att teckna upp folkminnen och folkliga visor. Efter kontakter med Svend Grundtvig i Köpenhamn intensifierades uppteckningsarbetet och fr.o.m. 1888 kunde han med hjälp av statliga medel ägna sig åt sin livsgärning på heltid. Räknar man enbart med vismaterialet tecknade han under sin livstid upp 3030 vistexter och ca 1030 melodier. Bland hans folkmusikutgåvor märks *Gamle Jyske Folkeviser* (1876 och 1879) och *Et hundrede Gamle Danske Skjaemteviser* (1903). Kristensens samlingar finns nu hos Dansk Folkemindesamling i Köpenhamn.

1874 tog Kristensen ledigt från sin lärartjänst i ett par omgångar för att ägna sig åt uppteckningsarbete i mellersta Jylland, i trakterna av Karup. Bl.a. besökte han "de gamle i Kølvrå", två fattiga "husmaend" på heden, Jens Mikkelsen "Jens Klockare" och Niels Albretsen "Tattarkungen", och tecknade upp sammanlagt 34 visor hemma hos dem.

Jens Henrik Koudal, arkivarie vid Dansk Folkemindesamling, kom att intressera sig för de båda torparnas visrepertoarer och har nu publicerat Kristensens uppteckningar i en lättillgänglig och tilltalande utgåva, *To sangere fra den jyske hede*. Boken innehåller texter och melodier till de 34 visor som Kristensen tecknade upp hos Mikkelsen och Albretsen 1874. Men den är mycket mer än en vanlig vissamling. Jens Henrik Koudal har lagt ned ett stort arbete på att sätta in visorna i sitt uppteckningshistoriska och funktionella sammanhang.

I en inledning beskriver Koudal uppteckningstillfällena med belysande citat ur Kristensens dagböcker. Läsaren får en målande beskrivning av de fattiga och isolerade byarna på heden, vars bebyggare hade en levnadsstandard som gjorde det svårt för upptecknaren att överhuvudtaget få det enklaste natt-härbärge och någonting att äta – "Niels Albretsens hus er en frygtelig Svinesti, og dog var jeg glad ved

at nyte et Maaltid der." (ur brev från Kristensen till Grundtvig 1874). Men deras vissjungande och deras berättarkonst imponerade så mycket på Kristensen att han – trots alla vedermödor – gjorde två uppteckningsfärder till Kølvrå.

De 34 visorna har vid publiceringen försetts med utförliga kommentarer, typbestämningar, uppgifter om övriga kända varianter i Norden samt en särskild musikkommentar. I en efterskrift skärskådar Koudal Kristensen som upptecknare, något som författaren också tidigare gjort i artikeln *Evald Tang Kristensen som folkevisainsamlare og udgiver* (Musik og Forskning, 1983–84). Koudal menar att det fanns flera drivkrafter hos Kristensen som gjorde honom till den stora insamlare han var: kärlek till det gamla bondesamhället, påverkan från samtidens romantiska ideologi och den nyktra, rationella skolläraren i honom. Han utvecklade så småningom en socialt medveten kulturhistorisk helhetssyn på sitt insamlingsarbete, som gjorde detta särskilt värdefullt. Liksom många av sina kolleger i Norden ägnade han sig i första hand åt att rädda det äldsta vismaterialet, framför allt de medeltida balladerna och de äldre skämtvisorna. Mera sällan tecknade han upp de nyare visorna på modet. Kristensen hade en stor fördel framför många av sina folkminnesupptecknande kolleger – han var musikkunnig. Han hade ofta fiolen med på sina uppteckningsfärder som hjälp vid melodiuppteckningarna. Han var lyhörd för de folkliga avvikelserna från gängse skalor och konstmusikaliska normer och anmärkte vid flera tillfällen att det var svårt att få ned melodierna som de verkligen lät på notpapperet.

Koudal lämnar också ingående levnadsbeskrivningar av de två sångarna. Han har gått till kyrkböcker och "folketaellingslister" för att komplettera de uppgifter som Kristensen givit om de två männen från heden. Det blir två levande porträtt av högst olika personligheter som dock har miljö och livsvillkoren gemensamt. Personlighet och miljö har också satt präg på deras repertoar. Att det bara är en del av vissångarnas hela repertoarer som Kristensen tecknat upp hindrar oss inte från att med utgångspunkt från repertoaren belysa sångarens vismiljö, menar Koudal, eftersom varje "folksångares" repertoar är uttryck för en urvalsprocess hos en bestämd sångare i en bestämd miljö. Episka visor med motiv och hjältar från en annan bättre värld – en sagovärld – är vad de båda sångarna helst sjunger och också identifierar sig med. Kristensens anmärker också att vissjungandet och sagoberättandet var i

högre grad levande hos de sämst lottade i samhället, t. ex. torparna och tattarna, än hos t. ex. bönderna. Och han ställer sig också på "småfolkets" sida i jämförelsen:

"Jeg har nu altid følt mig meget tiltalt af at fæste Øjet paa Smaafolkene og faa et Indblik i deres Sjæleliv. Det er jo særlig de smaa og ringeagtede i Verdens Øjne, jeg har opsøgt, og hos hvem jeg har øst det rige Udbytte af Folkeminder, som jeg har faaet optegnet: Smaakaarsfolk, Indsiddere og Almissemøller, der ikke kan siges at have udrettet noget videre til det almene bedste i den store Verden, og dog véd vi i Grunden slet ikke, hvad Nytte de alligevel har gjort for at bære Aandsliv og bedre Tankesæt fremad i Tiden. Ja, jeg tør næsten sige, at disse ringe Mennesker maaske har bidraget mere til at befrugte os end mange store Digtere . . ."

To sangere fra den jyske hede har blivit en visutgåva utöver det vanliga. Den fyller väl sin plats i raden av vetenskapligt och utgivningsmässigt intressanta utgåvor i Foreningen Danmarks Folke-minders Dokumentationsserie.

Märta Ramsten

Nordisk Jazzforskning. Rapport från den första konferensen 14–16 februari 1980 i Stockholm. Red. Erik Kjellberg. Stockholm 1981. /2/, 78 s., ill., notex. (Publikationer från Jazzavdelningen, Svenskt visarkiv; 1). ISBN 91-85374-11-3.

Jazz: Historie, samtid, metoder. Rapport fra den 2. konference om nordisk jazzforskning 26.–29. april 1984 i København. Red. Erik Wiedemann. København: C. A. Reitzels Boghandel, 1985. /4/, 112 s., notex. ISBN 87-7421-464-0.

Jazzforskning i mer systematisk eller "akademisk" form är en relativt ung disciplin i Sverige, liksom i det övriga Norden. Gruppen för svensk jazzhistoria bildades för cirka tio år sedan, vilket så småningom ledde till inrättandet av Jazzavdelningen vid Svenskt visarkiv 1981. Till de utåtriktade frukterna av verksamheten kan räknas skivantologin "Svensk jazzhistoria", av vilken tre volymer hittills kommit, samt Erik Kjellbergs monografi med samma titel. Bakom dessa synliga yttringar ligger ett omfattande och fortgående dokumentationsarbete. De två föreliggande rapporterna ger inblickar i olika aspekter av denna verksamhet och likartade aktiviteter i Norden som helhet. Bidragen kan delas in i två grupper: dels sådana som huvudsakligen ägnas spe-

cifika nationella eller regionala förhållanden, dels de som berör frågor av mer principiell betydelse för jazz- och populärmusikforskning. Jag skall i det följande koncentrera mig på den senare kategorin.

Jazzforskningens relativt korta historia, även i internationellt perspektiv, gör att man till synes inte har någon särskilt fast etablerad forskningstradition att falla tillbaka på. Men likväl finns flera latenta "traditionsnät" som jazzforskningen kan utnyttja – eller riskera att fastna i. Jazzforskarna har uppenbarligen olika bakgrunder, vars synsätt och tanke-mönster de mer eller mindre medvetet bär med sig. Vissa kommer från akademiska discipliner som musikvetenskap eller sociologi, medan andra hämtas från "entusiasternas" skara – musiker, journalister, diskofiler och diggare i största allmänhet. En sådan korsbefruktning är säkert till övervägande del positiv, förutsatt att man kan lära av och samtidigt kritisera varandra. Ett exempel på ett viktigt område där man kan förvänta olika attityder beroende på vilket "läger" man tillhör är musikanalysen. Här kan man tänka sig ett spektrum från ett avvisande av den strikt analytiska infallsvinkelns relevans, till en något trångsynt tillämpning av konstmusikaliska synsätt. Extrempunkterna i detta spektrum är dessbättre sällsynta inom jazzforskningen, vilket bl. a. framgår av Erik Kjellbergs läsvärda översikt över tendenser inom jazzanalys. Likväl kan man på andra håll spåra en misstänksamhet mot den analytiska verksamheten, en attityd som länge präglat många jazzentusiasters hållning till sin musik. Man menar att jazzen endast kan upplevas och "förstås" intuitivt. Den enda godtagna verbaliseringen får då formen av fantasifulle metaforer och jargong, som blott är begriplig för de redan invigda. Den individuella expressiviteten understryks, medan fundamentala gestaltungsprinciper lämnas därhän. Vissa musiker har varit delaktiga i att underblåsa dylika uppfattningar – "I just play what I feel. If you don't know it, don't mess with it." Ibland har man också intrycket att vissa musiksociologiska betraktelsesätt inkluderar ett negligierande av analysens betydelse. En sådan motsättning mellan infallsvinklar är självfallet ofruktbar – båda behövs och kompletterar varandra.

Medan analysen offensivt måste hävda sin position inom jazz- och populärmusikforskning, så har de sociologiska perspektiven i vid mening haft en mer självklar hemortsrätt inom dessa fält. Steinar Kristiansens bidrag i vardera volymen ger en översikt över aktuella problemställningar på detta områ-

de. Närheten i tiden och frånvaron av påtaglig institutionell förankring kan vara två orsaker bland flera till att den sociala sidan av jazzhistorien kommit att få en framträdande roll. Omvandlingen från en populärmusikform med brett publikstöd till en, eller snarare flera begränsade subkulturer väcker också frågor av sociologisk art.

Även i andra avseenden uppvisar historieskrivningen inom jazz och populärmusik sina särdrag. Två viktiga kategorier av källmaterial är inspelningar och intervjuer. När det gäller olika metodiska och tekniska problem med att hantera och dokumentera inspelat material har jazzforskarna och entusiasterna onekligen varit pionjärer. Vissa av komplikationerna på området belyses i bidragen av Bengt Nyquist och Jan Bruér. Här illustreras också att den relativa närheten i tiden inte alltid medför att säkra uppgifter är lättåtkomliga. Exempelvis kräver intervjuer ofta ett stort mått av källkritik. Minnesfel är snarare regel än undantag, och ofta färgas redogörelserna av en mänsklig benägenhet att överbetona de egna insatserna. Också skivetiketter och inspelningsjournaler kan vara missvisande, liksom pressuppgifter och andra källor. Musikutövandet har ju till övervägande del skett utifrån ett nuperspektiv – "here today and gone tomorrow".

Det är alltså många utmaningar som jazzforskningen står inför. Vad som hittills gjorts på svensk och nordisk bas ger anledning till förväntningar. Ett positivt drag att särskilt lyfta fram är andan av samarbete – mellan enskilda forskare, forskningsinrättningar, institutioner och länder –, samt oräddheten att dra igång verksamheter och projekt. Vi kan alltså med tillförsikt se fram emot att fortsättning följer.

Per-Erik Brolinson

On Criticizing Music. Five Philosophical Perspectives, ed. Kingsley Price. Baltimore och London: The John Hopkins University Press, 1981. ix, 117 s., notex. ISBN 0-8018-2613-6.

Det är kanske djärvt att säga att man under de senaste 20 åren kunnat se tecken på en allmän kursändring inom de estetiska vetenskaperna, dit musikvetenskapen, liksom t. ex. estetik, konst- och litteraturvetenskapen, räknas. Tendensen har varit att i ringare grad försöka klarlägga den estetiska upplevelsens (och musikupplevelsens) universellt lagbundna förutsättningar, och att i högre grad att beskriva estetiska upplevelser (och musikupple-

velser) mot bakgrund av människors varierande kulturella förutsättningar vid olika tider och på skilda platser. Kort sagt har man kunnat märka en viss humanistisk tendens. Tydligast har denna kursändring kunnat avläsas i den estetiska debatten i USA, främst kanske för att de förändrade estetiska attityderna så pass påtagligt avviker från dem som tidigare dominerat.

Antologin *On Criticizing Music* är särskilt intressant mot denna bakgrund. Den innehåller, förutom utgivarens inledning, fem musikestetiska uppsatser baserade på en serie gästföreläsningar hållna vid The John Hopkins University läsåret 1978–79. Temat för de fem föreläsarna var detsamma som antologins titel, vilket resulterat i fem tämligen olikartade bidrag. Härvid bör noteras att titelns "criticizing" främst inte syftar på vad som i svenskt språkbruk går under benämningen "dagskritik", utan på vad man i den angloamerikanska världen kallar "criticism", dvs. vad som på svenska närmast kan beskrivas som essayistik i estetiska ämnen. Till detta kommer förhållandet att ingen av bidragsgivarna fungerar som dagskritiker, utan i första hand som estetik- eller musikforskare.

Redan Kingsley Price' inledningskapitel antyder strävanden att anlägga mer humanistiska perspektiv. Price gör en betraktelse över den västerländska konstmusikens historiskt sett varierande sociokulturella status. Utgångspunkten är med andra ord inte tanken utan människan som social och kulturell varelse.

Antologins första uppsats är Charles Rosens "Influence: Plagiarism and Inspiration", som ogenerat och mycket inspirerande kliver från abstrakta estetiska problemställningar till subtila och djärva, ibland kanske till övermått djärva, påpekanden rörande påverkningar hos de klassisk-romantiska mästarna. Rosens tes är att våra erfarenheter av "påverkan", i en tämligen vidsträckt bemärkelse av ordet, har grundläggande betydelse för vårt sätt att förstå och bedöma musik. Rosen är inte påverkningshistoriker av den typ som exempelvis härjade i det tidiga 1900-talets svenska litteraturhistoria. För honom rör det sig inte bara om påverkan som yttrar sig i lån av former, fakturtyper och skilda satstekniska detaljer, utan även om påverkan på ett övergripande plan, om lån av problemlösningssmodeller och om olika slags allusioner.

Om Rosens uppsats snarast är ett djärvt och odogmatiskt uppvisningsexempel i humanistisk musiksessayistik, är den påföljande, Joseph Kermans

"The State of Academic Music Criticism", så mycket mer av aggressivt debattinlägg. Kerman ägnar tre fjärdedelar av uppsatsen åt att gå till storms mot den "akademiska" musikanalys-traditionen, vilken han betraktar som bemängd med tysk 1800-talsidealism och som han vill ersätta med en tolkande essayistik. Argumentationen är i flera sammanhang slående, men till stora delar föga genomtänkt och i viss mån grundad på missförstånd. Den största svagheten med Kermans framställning är emellertid att han, trots en rad fina analytiska iakttagelser och slutsatser, vare sig principiellt eller genom del alternativa Schumannanalys han presenterar, förmår redovisa ett hållbart alternativ till den "akademiska" musikanalys han så starkt ogillar. Inte desto mindre är det också här fråga om en plädering för ett mer humanistiskt orienterat synsätt inom musikvetenskapen, för ett synsätt där människor och inte musikaliska strukturer bildar utgångspunkt.

Antologins höjdpunkt är otvetydigt Monroe C. Beardsleys diskussion om musikförståelse, "Understanding Music", vilken inte minst antyder möjligheterna av fruktbara samarbeten mellan estetik och musikvetenskap. Beardsley skiljer mellan tre former av förståelse ("understanding"), nämligen kausal ("causal"), konfigurationell ("configurational") och semantisk ("semantic"). Kausal förståelse innebär att man utifrån ett musikverk förstår under vilka betingelser och på vilket sätt verket tillkommit. Konfigurationell förståelse innebär att man förstår de enskilda detaljernas funktioner i musikverkets helhetsstruktur. Semantisk förståelse innebär slutligen att man förstår att något betecknar ("signifies") något annat.

Fortsättningsvis koncentrerar sig Beardsley på den sistnämnda av dessa kategorier, medan han lämnar de två förstnämnda obeaktade. Detta är sannolikt en brist i hans resonemang, eftersom huvud delen av alla försök att formulera estetiska teorier som tillskriver musikverk semantisk innebörd förutsätter någon av de förstnämnda typerna av innebörd eller båda. Efter att ha genomfört de nämnda distinktionerna tar sig Beardsley an några av de mest uppmärksammade musikestetiska skrifterna om innebörd från de senaste årtiondena. Såväl Donald N. Fergusons, Gordon Eppersons, Deryk Cookes och Wilson Cokers tankegångar som de flesta av de semiotikbaserade innebördsteorierna avfärdas. Den enda innebördsteori som finner nåd inför Beardsleys ögon är den som formulerats av

den lika skarp- som egensinnige filosofen Nelson Goodman i dennes mycket uppmärksammade och på senare år lika mycket kritiserade *Languages of Art* (1968). Med utgångspunkt från Goodmans resonemang kan också Beardsley tillerkänna musikverk något som liknar semantisk innebörd och i likhet med de övriga författarna pekar han just på dess egenskaper att vara producerad av människor som garanten för denna innebörd.

Med Rose Rosengard Subotniks "Romantic Music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism, and the Concept of the Semiotic Universe" tas steget från en allmänt hållen humanistisk attityd till något som liknar en specificerad nyhumanism av tidigt 1800-talsmärke. Subotniks uppsats påminner i viss mån om kejsarens nya kläder. Hennes första tes, att "romantisk musik" skulle sätta sig över det strukturella tänkande som dominerade "den klassiska musiken" och medvetet använda detta i uttryckssyfte, är knappast ny. På ett principiellt plan finns den redan hos Hegel och konkret musikvetenskapligt utformad har den tagits upp av många, t. ex. av Hans Eppstein i *STM* 1937.

Subotniks andra tes, att den medvetandets frigörelse från 1700-talsfilosofins strikt strukturerade universum som präglade romantikens tänkande och konst skulle ha sina rötter i Kants filosofi, är knappast heller någon nyhet. Det nya och spännande i hennes framställning är i stället försöket att fläta samman dessa teser. Företaget blir emellertid lidande på att Subotnik huvudsakligen utgår från Kants *Kritik der Urteilkraft*, medan en lång rad tankegångar som sannolikt skulle ha berikat hennes resonemang står i *Kritik der reinen Vernunft*.

Antologins sista uppsats, Karl Aschenbrenners "Music Criticism: Practice and Malpractice", faller i två avseenden utanför de ramar som här antytts. För det första handlar den inte om "criticism" i den ovan beskrivna, vida bemärkelsen, utan faktiskt om just dagskritik. För det andra är det humanistiska perspektiv som förordats i de övriga uppsatserna här mindre märkbart. Det andra kan därvid ses som en naturlig konsekvens av det första. Aschenbrenner beskriver ganska allmänt dagskritikens socio-kulturella funktioner (i dagens USA), dess arbetsmetoder och dess uppgifter. Det mest intressanta är här att ställa Aschenbrenners relativt anspråkslösa frihandsskiss om "journalistisk musik-kritik" mot de resultat som har och kommer att presenteras i samband med det projekt "Kritik och konst" som sedan några år bedrivits vid institutio-

nen för estetik vid Uppsala universitet. Även om en sådan jämförelse inte direkt är rättvisande talar den otvetydigt till uppsalaforskarnas favör.

Sten Dahlstedt

George Perle, The operas of Alban Berg. Vol. 1, Wozzeck. Berkeley: University of California Press, 1980. xvii, 231 s., ill., notex. ISBN 0-520-03440-6. Vol. 2, Lulu. Berkeley: University of California Press, 1985. x, 315 s., ill., notex. ISBN 0-520-04502-5.

Länge dominerades litteraturen kring Alban Berg av Willi Reichs och Theodor Adornos böcker samt H F Redlichs Alban Berg, Versuch einer Würdigung (Wien 1957). Det var först på 1960-talet och i synnerhet i USA som Alban Berg-forskningen sköt fart. Bland de främsta forskarna bör nämnas George Perle, Mark DeVoto och Douglas Jarman. Jarmans bok The Music of Alban Berg (London 1979) är att rekommendera för den som vill sätta sig in i Bergs kompositionsteknik. Det är en insiktsfull, balanserad och lättläst bok. Även den innehåller stora avsnitt om de båda operorna, baserade på Perles forskning och på Jarmans eget material. En ny Berg-biografi behövs, men måste låta vänta på sig med hänsyn till tillströmningen av nytt biografiskt material efter Helene Bergs död.

Beträffande bibliografier kan man hänvisa främst till Ove Nordwalls utmärkta översikt i Tonfallet Special 1985. Vidare har Alban Berg Symposium 1980 (Wien 1981) en imponerande lång översikt över Berg-forskning i USA åren 1960–1980, ett sex-total arbeten bland vilka Perles och Jarmans dominerar. Dessutom finns bibliografierna i International Alban Berg Society Newsletters.

George Perle är känd som både kompositör och musikforskare, hos oss främst genom "klassikern" Serial Composition and Atonality (5. uppl., Berkeley 1981) och Twelve-Tone Tonality (Berkeley 1977). Hans forskning kring Alban Berg har nästan helt gällt de båda operorna samt Lyrisk svit. De två volymerna om Wozzeck och Lulu fångar upp de forskningsresultat han tidigare har publicerat i tidskriftsartiklar under många år och som nu blir lättåtkomliga. Han har omarbetat dem och även tillfogat mycket nytt material.

Volym 1 / Wozzeck

Redan i företalet understryker Perle en tes som han vill bevisa i sina böcker, nämligen att uppfattningen

att Bergs musik skulle vara mera "bakåtsträvande" än Schönbergs och Weberns är ohållbar, och att Bergs musik är den som pekar mest framåt bland 1900-talets kompositörer. I företalet riktar Perle sig också mot sin gamle antagonist Willi Reich och det sk "auktoriserade", främst biografiska material som kommit från Berg själv via Reich. Perle vill visa dess otillförlitlighet. Säkert har han in huvudsak rätt. Jag återkommer till detta i recensionen av Lulu.

I första kapitlet From the Early Songs to Lulu redovisar Perle tidiga karakteristiska Berg-drag, i synnerhet sådana som föregriper Wozzeck. Huvuddelen av kapitlet ägnas en analys av Tre orkesterstycken opus 6 som en viktig förberedelse för operan. – Perle anser vidare att det var en "nödvändighet" för Berg att komponera Wozzeck på grund av hans identifikation med huvudpersonen. "Det är en bit av mig i hans personlighet", skrev Berg 1918. Wozzeck bygger som bekant på Georg Büchners drama Woyzeck från 1837 och kapitlet Woyzeck and Wozzeck behandlar relationerna mellan Büchners pjäs och Bergs opera. Büchners manuskript är i mycket dålig kondition och svårtolkat. Berg har meddelat att han arbetat med Franzos utgåva från 1875, men Perle kan visa att Berg varit påverkad av Landaus utgåva från 1909. Berg har övertagit Büchners text med ett fåtal ändringar och endast organiserat dess oavbrutna följd av 26 scener till tre akter med fem scener i varje akt.

I kapitlet The Text and Formal Design går Perle igenom hela operans formella uppbyggnad, scen för scen, takt för takt med text. Han understryker vikten av att Bergs egna scenanvisningar strikt följs vid föreställningar, eftersom visuella rekapitulationer är samordnade med musikaliska rekapitulationer, vilkas betydelse fördunklas eller t. o. m. förstörs utan dem. Kapitlet avslutas med väsentliga synpunkter om den strikta formella uppbyggnaden, bl. a. att den "mångfald" som Berg sökt i varje avseende och även kräver av föreställningar, även omfattar t. ex. hans uttryckliga instruktioner beträffande ridån och även tidsdurationen för dess rörelser upp och ned som ett av de många medlen i dramats formella uppbyggnad. Perle tar också upp som exempel på Bergs mångfald den musik som finns vid scenväxlingarna. De avsnitt som kan kallas interludier har en mycket komplicerad relation till dramat och sammanfaller endast i tre fall med scenväxlingarna. I en tabell visas dramats symmetriska formella byggnad.

En noggrann genomgång av ledmotiven gör Perle i kapitlet Representation and Symbol in the Music. Han framhåller att ledmotiven spelar en stor roll i operan men de genomsyrar inte den musikaliska och dramatiska texturen i verket. Perle visar här skillnaden mellan de wagnerska ledmotivens användning och Bergs. Här ges en lista på 20 ledmotiv med hänvisningar till varje ställe där de förekommer i operan - med kommentarer. Perle inför också begreppet Leitsektionen, varmed han menar referentiell användning av ett helt avsnitt. Den dramatiska betydelsen hos ledmotiv och ledsektioner är, menar författaren, inte i första hand beroende på deras egentliga musikaliska egenskaper utan på utom-musikaliska element - ord, handling, synintryck - som ger en mening som förknippas med dem genom association.

Kapitlet The Musical Language of Wozzeck är indelat i ett långt avsnitt rubricerat (med en svåröversättbar term) Pitch Organization och ett nyskrivet avsnitt om Rytm och tempo. Perle arbetar här med begreppet "centricity", som kan appliceras på både enstaka ton och tonklassmängd. Exempel på det förra är första scenen i akt 1, där Ciss är ett sådant "tone-center". Kombinerat med (det genom hela operan viktiga) tonparet H-F byggs småningom den främsta referentiella samklangens i operan upp (G-D-A-Ciss-F-H). Perle kallar en samklang som stabiliseras på en specifik tonhöjdsnivå, och som påtagligt fungerar som referentiell detalj, för ett sammansatt toncentrum ("compound tone-center") till skillnad från ett enkelt toncentrum (exempelvis Cisset i första scenen). Med hjälp av paret H-F etableras en "referentiell tonhöjdsnivå" för vissa viktiga ledmotiv som innehåller en tritonus. Man kan finna det vara ett egendomligt sammanträffande att just tonerna H-F (som *senare* kom att spela en så stor roll i Bergs biografi och musik) redan här är centrala. Även graden av centricitet varierar; det finns omfångsrika avsnitt i operan vilkas speciella karaktär just beror på *frånvaron* av toncentra.

Särskilt komplex är uppbyggnaden av tonmaterialet i Sonatsatsen (Akt II: scen 1), där möjligheten att fastställa och samordna olika "harmonic areas" skapats genom karakteristiska harmoniska celler och aggregat av sådana celler. Perle visar att den referentiella samklangens i hela sonatsatsen är en överstigande treklang på Ciss, F eller A. Den är också en komponent i den samklang som redan angetts som den väsentligaste i operan. Tonmaterialet i många delar av Wozzeck baseras på segment av

olika typer av skalor (heltons-, halvtons- och diatoniska). Hos Berg förekommer ofta segment av en heltonsskala om fem heltoner plus en udda. Man observerar särskilt heltonsskalans betydelse i det sista interludiet.

Perle pekar också på ostinati av olika slag. Därmed börjar ett centralt avsnitt i boken - det om Bergs komplicerade rytmbehandling. I tidig 1900-talsmusik spelar ostinati en grundläggande strukturell roll. Perle menar att just Wienskolan uppvisar den mest extrema utvecklingen av ostinatoprincipen (på sätt och vis i 12-tonstekniken själv). I akt III är *varje* scen baserad på någon form av ostinato; annars är ostinato i traditionell mening inte betydelsefullt i Wozzeck.

I avsnittet Rytm och tempo utvidgar Perle ostinotbegreppet och gör en genomgång av Bergs intrikata rytmbehandling. Detta avsnitt är värt att citera: "The priority of the rhythmic component in determining the formal design of the movement [akt III, scen 3] probably has no parallel in the history of Western music apart from the panisotonic rhythmic motet of the late fourteenth and early fifteenth centuries." När det gäller det tidiga 1900-talets rytmiska "revolution" anser Perle att Berg är helt förbisedd. "It seems to have occurred to no one except Berg that the integral units of a thematic or ostinato rhythmic figure may be paced at different rates of speed even within a single statement of that figure so that in an absolute sense the given pattern is annihilated while in a relative sense ... it remains inviolate."

Slutkapitlet Eins nach dem Andern ger en kortfattad redogörelse för Bergs svårigheter att finna arbetsro att komponera Wozzeck och att få operan tryckt och uppförd. Ytterst kort tangeras receptionshistoriken under Bergs livstid. I Appendix I återges Bergs egna Praktiska anvisningar för instuderingen av Wozzeck (1930) och i Appendix II texten i Landau-utgåvan. Bibliografin inskränker sig till de verk som Perle hänvisar till i boken.

Det kan tilläggas att Perle - genom att boken är tryckt 1980 - inte hunnit få med upptäckten av en gammal pianosonat i d-moll som är utgångspunkten för det sista interludiet i operan. Man har i många år trott att dess början baseras sig på en försvunnen symfoni. Pianosonaten har dock nyligen kommit fram och visades i manuskript på utställningen Alban Berg 1885-1935 i Wien sommaren 1985 (Katalognummer 90 med bild sidan 37).

Temat Wozzeck är självklart inte uttömt med

denna bok, även om den på de områden den behandlar är ett standardverk. Den visar vägar till nya forskningsuppgifter, inte minst beträffande rytmen i Bergs musik. Man saknar dock psykologiska aspekter på Berg samt sociala aspekter rörande Büchners samhälle och Bergs eget. Receptionshistoriken bör följas upp och fördjupas. En uppförandehistorik vore mycket intressant, och särskilt skulle det vara värdefullt att få olika iscensättningar ställda i relation till Bergs minutiösa scenanvisningar. Är det alls möjligt att bortse från dem? Ett principiellt viktigt spörsmål för regissörer och dirigenter.

Volym 2 / Lulu

Även Luluvolymen baserar sig främst på Perles egna forskningar - sedan 1959 har han utgivit drygt 15 arbeten. Delvis är den en monografi över Berg, då Perle har kunnat inarbeta även biografiskt material som bl. a. han själv fått fram. Tyngdpunkten i boken ligger på kompositionstekniken i operan, i det 150 sidor långa kapitlet The Musical Language. Perle skriver i stort sett lättläst med många not exempel, men kapitlet om kompositionstekniken fordrar viss kännedom om hans terminologi i Serial Composition and Atonality och Twelve-Tone Tonality.

I kapitlet From Wozzeck to Lulu redogör Perle för förändringarna i Bergs teknik i Kammarkonserten, Lyrisk svit och "Schliesse mir die Augen beide" samt Der Wein, och hur dessa förebådar tekniken i Lulu. Lyrisk svit ges en lång och värdefull genomgång. Perles upptäckt 1977 av partituret med Baudelaires De profundis clamavi i Stefan Georges översättning, som Berg skrivit in i sista satsen, Largo desolato, blir föremål för en viktig utläggning. Här belyses frågan om Berg avsett att denna sista sats skulle uppföras med sopransolo. Detta har skett flera gånger de senaste åren, men har - av recensioner att döma - inte varit alltför övertygande. Perle ger en ny vinkling av problemet. Att det går att uppföra sista satsen med vokalstämma, menar Perle, är inte nog för att utnämna den till en verklig utan snarare en programmatisk eller tänkt komponent i Largo desolato. Han anser dock att vår förståelse och tolkning av satsen förstärks nu när vi vet det, till den grad att den vanliga versionen av sista satsen i Lyrisk svit reduceras till karaktär av "arrangemang". Otivelaktigt, säger Perle, kommer finalsatsen att fortsätta uppföras instrumentalt,

men en intelligent tolkning förutsätter kännedom om texten och vokalstämmans, vilket påverkar artikulation och fraserings.

Perle tar här upp Bergs relation till Hanna Fuchs och hans och Helene Bergs oändliga möda att vidmakthålla "myten om det perfekta äktenskapet". Han anser att Helene Berg har stort ansvar för det ytliga och formlösa porträttet av Alban Berg men påpekar också, att hon hade en ovanlig känslighet och intelligens, med en djup förståelse för sin mans temperament och behov som konstnär. Ett gripande brev från henne till Alma Mahler citeras, ett brev som måste vara centralt att ta ställning till i en kommande Berg-biografi. Där framhålls Bergs stora ensamhet, och att han, - enligt Helenes brev - "invented an excuse to keep his poetic passion within those boundaries which he himself desired ... He himself constructed obstacles and thereby created the romanticism which he required."

I kapitlet The Lulu Plays and the Libretto behandlas relationen mellan Frank Wedekinds båda dramer Erdgeist och Die Büchse der Pandora samt Bergs libretto. Här berörs den centrala roll som Karl Kraus spelade för uppsättningen av Pandoras ask i Wien 1905 - en föreställning som Berg bevittnade. Kraus' inflytande var också i andra avseenden avgörande för Berg. Kraus' inställning till prostitutionen och dubbelmoralen i sekelskiftets Österrike hade sin betydelse för Berg, inte minst i Lulu. Perle redogör för det svåra librettoarbetet med Wedekinds dramer, där Berg måste skära hårt, till skillnad från i Wozzeck. Av Wedekinds sammanlagt 7 akter gör Berg 7 scener som han sedan fördelar på 3 akter. Gränsen mellan Erdgeist och Die Büchse der Pandora går mitt i ostinatot i akt II. Berg har omarbetat Wedekinds pjäser till att bli ett drama om ett drama, med de drag understrukna som associerar operan med Berg själv, t. ex. att författaren Alwa görs om till kompositör. Även greppet med dubbelroller, att de som fallit offer för Lulu i första delen ska återkomma i slutet av hennes "kunder", som hämnare, är Bergs eget. Upprinningen till detta är säkert Karl Kraus' föredrag om Pandoras ask 1905, där han underströk att pjäsen handlar om hämnd: "... the revenge of a world of men, which dares to avenge itself for its own guilt". Den dramatiska och formella uppbyggnaden av hela operan hänger på återkomsten av de tre dubbelrollerna.

Berg hade ju i Wozzeck använt traditionella, musikaliskt slutna former. I Lulu går han mycket längre genom anknytning till den klassiska num-

meroperan, vilket Perle redogör för i kapitlet *The Formal Design*. Grunden för den formella enheten är en serie rekapitulativa episoder, som blir alltmer omfångsrika allteftersom verket framskrider, tills i finalen den dominerar materialet helt. I Lulu har varje akt en stor form, men den är inte lika med hela akten utan snarare dess mest karakteristiska komponent och representerar aktens dominerande dramatiska idé. Så är det i akt I en sonatsats som symboliserar Dr Schöns kamp för att söka frigöra sig från Lulu och hans oförmåga att göra det. I akt II är det ett Rondo som representerar Alwas passion för Lulu. I akt III är det Tema med variationer som markerar bottenläget i Lulus karriär. – Perle ger här också en komplett förteckning över Leitsektionen – 32 stycken – och deras rekapitulationer genom operan med taktangivelser.

Många gånger i boken fångas man av lysande formuleringar, som denna som bör citeras i original, att Lulus liv efter mordet på Dr Schön "... is a *recherche du temps perdu* and this will be reflected in the music of Part Two of the opera ... A déjà vu atmosphere, suggested throughout the opera, increasingly prevails in the final scene, until the stage events seem to be accompanied by a shadow of themselves in which the first half of the opera, culminating and concluding in the death of Dr Schön, is reenacted in an nightmarish distortion. This, above all, is the meaning of the recapitulative design of *Lulu*". – Perle erinrar i detta sammanhang om Adornos påpekande att näst Kafka det var Proust som var Bergs sista stora litterära upplevelse!

Det längsta kapitlet *The Musical Language of Lulu* är resultatet av många års arbete med Berg och Lulu. Det är ytterst detaljerat och fordrar i flera avsnitt specialintresse av läsaren. Emellertid är det djupt imponerande och slutsatserna övertygande. Först ger Perle en klar och värdefull sammanfattning av skillnaderna mellan Bergs 12-tonsteknik i *Lulu* och Schönbergs. De kan kort resumeras så: 1. Lulu grundar sig inte på en 12-tonsserie utan på många mängder. 2. Vissa av dessa mängder är *ordnade* 12-tonsserier, men andra (troper) är främst eller uteslutande definierade genom sitt segmentala innehåll. 3. Även då Berg använder en *serie*, utnyttjar han den på ett sätt som i grunden skiljer sig från Schönbergs. I Lulu är en karakteristisk melodisk kontur en dominerande egenskap hos serien, och den antas behålla sin kontur-identitet vid inversion men inte i retrogard. Berg använder därför sällan R eller RI utom i vissa undantagsfall, t. ex. då hela

avsnitt spelas i retrogard. 4. I Lulu alternerar episoder i strikt 12-tonsteknik med avsnitt som inte är det. 5. Harmoniska formationer, härledda ur olika 12-tonsmängder, är komponenter i en genomträngande harmonisk textur, vilken mängden själva är underordnade, och som innehåller även icke-12-tonselement.

Avsnittet *The Basic Cells and Derived tropes* redogör för de fyra korta Basic Cells som spelar betydelsefulla roller, inte minst av signalkaraktär – exempel Ass-Dess, som alltid förekommer i fix tonhöjd och med speciell timbre. Detta fungerar vid viktiga passager som toncentrum, t. ex. vid entréer, och är även utgångspunkt för den centrala Coda-musiken i sonatsatsen (se nedan). Grundserien har mycket goda kompositionella egenskaper, bl. a. genom att den har gemensamt segmentalt tonklassinnehåll med flera mängder. De viktigaste mängderna är Dr Schöns och Alwas, som i vissa versioner har gemensamt hexakordalt tonklassinnehåll med varann men också är maximalt invarianta med grundserien. Att Dr Schöns serie (vid I–9) och Alwas (vid P–4) t. o. m. har gemensamt triakordalt tonklassinnehåll, skapar enligt Perle "a still closer identity between the respective series of father and son".

Genomgången av alla celler, serier, mängder och troper är en imponerande prestation med påvisandet av de mer eller mindre dolda samband och korshänvisningar som belyser de musikaliskt-dramatiska förbindelserna i operan. Den symbolik som Perle anser sig kunna utläsa ur dessa samband känns trovärdig. Det är intressant att läsa – beträffande den akordserie som symboliserar Lulus porträtt – att Perle accepterar *horisontalisering* som härledningsteknik. Annars är han negativ till vissa av de härledningstekniker som av tradition förs tillbaka till Berg själv (se nedan).

I ett avsnitt behandlas de ledsektioner som är betydelsefulla då de återkommer vid avgörande passager i operan. Som exempel tar han bl. a. Coda-musiken (ffg i akt I, takt 615 ff) som representerar bindningen mellan Dr Schön och Lulu och som alltid cirklar kring Dess-dur som en stabil referenspunkt.

Beträffande Filmmusiken i andra akten har man inte tidigare kunnat göra en film med korrekt bildkoordination med ostinatot. Genom upptäckten av ett löst blad i partituren – där Berg takt för takt har angett handlingens inplacering i detta avsnitt – har Perle kunnat uppställa ett komplett diagram, som gör det möjligt att framställa en sådan koordinerad

film. Detta är ett för praktiskt bruk viktigt avsnitt.

Perle har redan gjort klart att grundserien har sin betydelse, inte i kraft av sin ordningsföljd utan av sitt segmentala tonklassinnehåll. I avsnittet *Grundserien* som "source set" upprepar Perle – med en viss långsinthet – sin många gånger framförda kritik av de av Willi Reich redovisade härledningsteknikerna hos Berg, dvs ur en enda grundserie. Berg hade själv försett Reich med uppgifter om dessa härledningstekniker, sannolikt därför att han inte ville officiellt framstå som avvikande från Schönbergs gamla tes att ett verk skulle grundas på en enda serie. Perle menar att man i Lulu måste tänka i termer av gemensamt segmentalt tonklassinnehåll för att förstå de olika setens relationer, och att Bergs (via Reich, Kronek, Redlich m. fl.) traderade härledningstekniker är långsökta. (En mera balanserad framställning av detta finner jag i Douglas Jarmans *The Music of Alban Berg*, s. 114 och 125. Därtill vill jag göra en – som jag ser – central invändning, nämligen att Perle här förbiser ett historiskt faktum. Minst en generation Bergelever, komponister och skribenter har litat på de från Berg traderade härledningsteknikerna, och de har utnyttjats i kompositionssammanhang. Jag har näraliggande exempel i Hans Holewas musik på att härledning med "5-serien" och "7-serien" fortfarande är en levande realitet med kreativ kraft. – Sedan må Perle ha rätt i att en analys av Lulu är lättare att göra i termer av gemensamt segmentalt tonklassinnehåll.)

Det långa, mest komplicerade avsnittet i boken är *Cycles and Arrays*. Progression genom intervallcykler är ett genomgående drag i Bergs kompositionsteknik ända från opus 2. Perle ansluter här till Bergs brev till Schönberg av 17/7 1920, där han bifogade en tabellarisk uppställning av intervallcykler. Perle har noga redovisat denna och dess implikationer i sin uppsats i MQ 1977 kallad Berg's *Master Array of the Interval Cycles*, på vilken han här bygger sin framställning. Perle inför nu begreppen inversionellt komplementära cykler och symmetriaxlar i form av Prime/Inversion – par, hos honom kallade P/I-dyader. Tonklassumman hos en sådan P/I-dyad betecknar symmetriaxeln. Principen inversionell komplementering är använd i stor utsträckning i Lulu. Perle visar hur sådana komplementsummor är invarianta i stora avsnitt av operan (ofta summorna 9 och 7), klart demonstrerat i genomgången av Dr Schöns 5-strofiga aria, och han ger ytterliga många exempel på komplementsum-

mornas "presence" i operan, t. ex. i Lulus stora sång i akt II.

Detta avsnitt är övertygande, men man kan inte undgå att se hur angelägen Perle är att hitta så många sådana samband som möjligt. I och för sig var Berg besatt av lust att utnyttja dolda konstgrepp och av numerologi. Att han skulle ha tänkt i tonklassal och komplementsummor är uteslutet; det är en långt senare uppfinning. Men sammanträffandet är för bra för att det inte ska ligga något bakom – troligen Bergs intervallcykeltänkande, som ju är belagt i hans nämnda brev till Schönberg 1920 och som fascinerade honom mer än han uppenbarligen ville låtsas om. Perles analysverktyg med inversionellt komplementära cykler och symmetriaxlar i form av P/I-dyader och deras komplementsummor är ju bara en beskrivningsmetod men fungerar som sådan utmärkt och belysande. Mot slutet av kapitlet gör Perle en fin sammanfattning av skillnaderna mellan Schönbergs kombinatorik och Bergs segmentalt invarianta tonklassinnehåll i olika sets. Att Berg – som så ofta påståtts – skulle varit mindre systematisk i sin tillämpning av 12-tonstekniken, tillbakavisas effektivt.

I avsnittet *Rythm and tempo* gör Perle gällande att det mest genomträngande motivet i Lulu inte är melodiskt utan rytmiskt, ödesrytmen, "Haupt-rhythmus". I *Wozzeck* genomsyrar en sådan rytm hela akt III, scen 3, men i Lulu hela verket, t. ex. både Filmmusiken, Monoritmica och Coda-musiken, på ett subtilt sätt. Perle redogör här (med en ofta tyngande fullständighet) för alla tekniska finesser. Beträffande orkestreringen visas hur noga Berg har knutit vissa timbres till vissa personer och den utomordentligt precisa synkroniseringen mellan handling och musik som avspeglas i orkestreringen likaväl som i andra aspekter i operan.

I kapitlet *The Last Years* ger Perle en del biografiskt material men främst en värdefull analys av Violinkonserten, varav det bl. a. framgår att en ren 12-tonsanalys här är mindre adekvat än i något annat av Bergs 12-tonsverk.

Slutkapitlet *Eins nach dem Andern* behandlar problemen med uppföranden av Lulu och Helene Bergs undertryckande av akt III i många år. En fascinerande men plågsam läsning. Lulu har, menar Perle, i tvåaktsversionen under alla år utsatts för misstolkningar och förändringar. Här redovisas Friedrich Cerhas "Herstellung" av akt III, och man gläder sig åt Perles mycket positiva värdering av denna prestation. Så som Lulu nu föreligger,

säger Perle, skulle säkert Berg, om han fått leva, rutinmässigt efter repetitioner och uppföranden ha korrigerat ett och annat. Det finns mindre fel som bör rättas till i en utgåva av partituret.

Det följer här ett principiellt betydelsefullt avsnitt med ett fruktansvärt fördömande av Patrice Chéreau uppsättning av treaktsversionen (ffg) i Paris 1979. Perle riktar också en bitter kritik mot Götz Friedrichs uppsättning i London 1981. Det är väsentligt att citera följande: "Operatic production today is everywhere based on the assumption that composers – inept, naïve and indifferent to the dramaturgical aspects of the operatic theater – compose music in a vacuum which it is the producer's responsibility to fill. There is no end to the grotesqueries and idiocies that this notion . . . has given rise to . . .". Det finns också enligt Perle en tradition att göra felaktiga ändringar i Lulu. Perle anser att Lulu är så hårt strukturerad, med handlingar och rörelser "inkomponerade", att man genom att visa likgiltighet för Bergs i detalj bestämda scenanvisningar också visar likgiltighet för eller oförmåga att förstå Bergs musik.

I Slutorden uttrycks glädjen över att Bergs mästerverk nu är räddat, men det är endast i treaktsversionen som Perle betraktar Lulu som ett mästerverk och då jämförbart med ett ytterst litet antal 1900-talskompositioner. Han uttrycker också en berättigad tacksamhet mot Universal Edition för dess skickliga taktiska manövrer att rädda verket. Den relativt korta bibliografin upptar endast verk som Perle direkt hänvisar till och den domineras, som sig bör, av hans egna och Jarmans arbeten.

Det torde ha framgått vilken imponerande prestation Lulu-volymen är, t. o. m. en större prestation är Wozzeckvolymen. Att den inte – lika litet som den förra boken – är heltäckande är självklart, men ingen forskare i Bergs musik kan komma förbi den.

Claes Witthoff

Peter Rummenheller, Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Barock und Klassik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel: Bärenreiter, 1983. 196 s. ISBN 3-423-04410-1 (dtv) ISBN 3-7618-4410-7 (Bärenreiter).

Bland de mest påtagliga problemen i samband med musikhistorieskrivning är frågorna rörande epokindelningar. En av de klassiska svårigheterna

rör därvidlag 1700-talet. Enligt de mest elementära tumreglerna slutar den musikhistoriska barockepoken omkring 1750, framför allt eftersom några av den musikaliska barockens tyngst vägande namn levde fram till mitten av århundradet och följaktligen också producerade en hel del betydande verk.

Samtidigt är de flesta musikforskare klara över att både musiklivets yttre betingelser och en rad estetiska tankegångar av betydelse för stilutvecklingen verkat redan sedan 1700-talets första årtionden, och att det långt före 1750 komponerades musik i stilar som stod i skarp kontrast mot barockidiomen. Frågan blir därför hur man musikhistoriskt behandlar den i många avseenden mycket intressanta epok i musikhistorien som föregår wienklassicismens genombrott. Det finns flera sätt att ta sig an detta problemkomplex, men ännu har ingen lyckats formulera en tillfredsställande lösning.

En som givit sig i kast med uppgiften är den tyske musikforskaren Peter Rummenheller, tidigare framför allt känd som musikteorihistoriker och som en av utgivarna av *Zeitschrift für Musiktheorie*. Hans *Die musikalische Vorklassik* behandlar perioden ca 1735 till ca 1785, vilket innebär att perioden avgränsas ganska godtyckligt, inte bara med hänsyn till musikhistorien, utan kanske framför allt med hänsyn till andra kulturområdets historia och till den politiska historien.

Redan detta förhållande antyder att Rummenhellers arbete tycks vila på en något dubbelbottnad inställning till musikhistorieskrivningsproblemen. Å ena sidan betraktar han, mer eller mindre uttryckligen, den behandlade perioden som något av en transitstation på vägen mellan de "stora" epokerna barock och klassicism. Å andra sidan försöker han verkligen belysa det motstridiga och mångskiftande i epokens musikliv. I skilda kapitel beskriver han estetiska idéströmningar, viktiga musikcentra i 1700-talets Europa, tidens viktiga musikavsnitt inom kyrka och teater, musikinstrument och en hel del annat. Till detta fogar han minimonografier över vissa tonsättare, en kortfattad översikt över tidens teorihistoria och en skildring av Mannheimskolan.

Arbetet blir en mosaik som till formen väl skildrar en brokig musikkultur. Som inramning till denna bild fungerar inledningen, där Rummenheller tar upp principiella problem kring epokens historia, och det avslutande tionde kapitlet, som tyvärr blivit ett ganska misslyckat försök att tillämpa Jürgen Habermas' tankar om en borgerlig offentlighet på

det redovisade materialet. Anledningen till detta och bokens största brist över huvud taget är att det material som presenteras är för magert, både för att underbygga ett i och för sig ganska välmotiverat resonemang om den borgerliga offentlighetens framväxt i 1700-talets Centraleuropa och för att rent allmänt ge en rättvisande bild av tidens mångskiftande musikliv.

Sten Dahlstedt

Roger Wallis and Krister Malm, Big sounds from small peoples. The music industry in small countries. New York: Pendragon Press / London: Constable, 1984. xv, 419 s., ill. (Communication and Society series. Reports from the Gothenburg University Department of Musicology; 7). ISBN 0-09-465300-3 (hardback). ISBN 0-09-465360-7 (paperback).

Boken *Big sounds from small people* är en omfattande och i långa stycken imponerande redovisning av resultaten från det treåriga forskningsprojektet *Music Industry in Small Countries* (MISC). Redovisning har också skett i form av radio- och TV-program, samt i Musikmuséets rapporter 1985:1 och 1985:2. Projektets forskare är författare till den här aktuella boken, med Roger Wallis som första namn.

MISC-projektet anger redan i rubriken två led som kräver precisering, "små länder" och "musikindustri". De förra avgränsas utifrån åtminstone två olika kriterier: invånarantal och ekonomi. Ett land utpekats som "litet" om det antingen är relativt sett litet till population eller materiella resurser. Valet av länder till studieobjekt har dessutom bestämts av geografisk närhet (Sverige) och hänsyn till representativitet vad gäller olika politiska/kulturella profiler (Tanzania kontra Chile). Länder som blivit föremål för studier är (i bokstavsordning) Chile, Danmark, Finland, Jamaica, Kenya, Norge, Sri Lanka, Sverige, Tanzania, Trinidad, Tunisien och Wales. Östeuropa är således inte representerat. Med denna uppräknings framträder ytterligare ett gemensamt kännetecken – länderna är också geografiskt jämförsevis små.

Till uttrycket "musikindustri" finns anledning att återkomma då dess referens har konsekvenser för studiens teser.

Låt oss se till de centrala teserna för denna undersökning, de "assumptions" (s. 17 ff) som styrt uppläggnings i stort. För det första:

"Cultural activities related to one's own heritage, history and immediate environment play a vital role in enriching the quality of life for individuals, groups or nations as a whole". (s. 19)

För det andra:

"it is only on a governmental level that we find decisions that can possibly match decisions made within multinational music corporations". (s. 18)

Medan den förra tesen sägs vara accepterad och okontroversiell (vilket den kanske är) så skärps det hela betydligt i den senare. Här antyds alltså redan inledningsvis de inte minst metodiska svårigheter som undersökningen måste bemästra. I den första tesen utpekats en relation mellan vissa kulturella aktiviteter och "livskvalitet". I den andra impliceras en maktkamp mellan olika intressenter. Jag tolkar sambandet mellan teserna så att spänningen i den senare handlar om värdena i den förra. Vidare läsning stärker intrycket av att det finns någon sorts konflikt mellan å ena sidan nationell folklig musik-kultur och transnationellt präglad och distribuerad musik å den andra. Denna idé hämtar näring ur den ideologi som formulerades i Kulturrådets betänkande, *Fonogrammen i kulturpolitiken* (1979), där politiska åtgärder betecknades som nödvändiga för att garantera svensk musik och svenska musikers arbetstillfällen.

Wallis & Malm (i det följande W&M) uppställer en rad intressanta frågor (s. 19) för undersökningen. Några är av den art att de kan besvaras genom insamlande av uppgifter (What kind of policies have governments . . .?), andra kräver genre- och stilanalytiska överväganden (What is the nature and role of 'national' types of music . . .?) och några implicerar frågor om komplicerade samband (Does the spread of music technology produce a shift from an emphasis in musical activity on function and communication to a 'product-oriented' view of music . . .?)

För att besvara och/eller precisera dessa frågor och de förgreningar av angelägenheter som de ger upphov till har W&M samlat ett mycket omfattande material. Detta källmaterial är synnerligen heterogent. Inte minst med tanke på de olika ländernas sinsemellan olika administrativa, politiska och ekonomiska strukturer, samt forskarnas förförtrögenhet är det både nödvändigt och önskvärt att W&M sammanfört olika typer av information: statistik (officiell och egen), intervjuer, informella

samtal, deltagande observation. Uppgifterna har bearbetats selektivt för att belysa vad man bedömt vara signifikativa händelser och idéer. På några punkter hade befintlig forskning rörande musikindustrin varit brukbar, särskilt Chapple & Garofalos "Rock'n roll is here to pay" (1977) och Harkers "One for the money. Politics and popular song" (1980), som ej anförts som litteratur av W&M. (Märk inte minst statistiken hos Harker!) I några närliggande fall hade det varit lärorikt med besked om uppgiftslämnare. Exempelvis är jag nyfiken på uppgifterna rörande Polar Music International, då ABBA-fenomenet vid flera tillfällen avhandlas i socioekonomisk belysning. Erfarenheter från studier av rockmusik ger vid handen att det är svårt att få tillförlitliga (om ens några) besked "inifrån". Detta är en central teknisk och för all del även metodisk fråga, som inbjuder till källkritisk reflexion.

Bokens disposition i stort uppenbarar en enorm ambition. Redan i inledningskapitlet ges läsaren förredömligt besked om centrala teser, i några fall förväntade resultat, samt motiveringar för dispositionen.

Kapitel 2 upptar en inventering och kritisk granskning av funktionerna i nationell och internationell musikindustri, ett slags kommersiell musik-sociografi. I kapitel 3 diskuteras de olika musikkulturernas påverkan av faktorer som teknologi och handel. Bland flera intressanta iakttagelser kan nämnas piratförsäljning av kassetter där sådana officiellt inte är tillgängliga (Tunisien), bruket av enklare synthesizers med förprogrammerade rytmer där rytmisk/metrisk flexibilitet traditionellt är ett vitalt gestaltungsideal (Östafrika).

I kapitel 4 belyses ett i bl. a. nämnda amerikansk forskning centralt tema – förhållandet mellan stora och små i fonogrambranschen (den klassiska distinktionen mellan "majors" och "independents"). Härvid tangeras nämnda Fonogramutrednings vaga bruk av etiketterna "kommersiell" och "icke kommersiell", där producenten av förstnämnda typ sägs syfta till och de facto besitta kapacitet att manipulera konsumenterna, medan den senare sägs vända sig till specifika konsumentgrupper som delar av-sändarens värderingar (diagram 6). Paradoxalt nog, utifrån de grundläggande teserna, upplevde svensk folkmusik ett signifikativt uppsving samtidigt som de tunga transnationella bolagen skar guld med täljkniv i vårt land. Samtidigt som CBS, RCA, WEA, EMI och Polygram hade ca 60 % av världsmarknaden hade svensk folkmusik en högkonjunk-

tur i studiecirkel och på spelmansstämmor. Musik och instrument som tidigare hänvisats till Skansen respektive museer blev föremål för ett slags folkrörelse i vårt land. Andra undersökningar har också ganska utförligt diskuterat stil- och genremässiga korreler till producentsidans potentiella makt (märk särskilt Peterson & Bergers studier av repertoar, maktstruktur och deras samspel). Härvid illustreras hur brydsamma uttryck som "tack vare" och "trots" måste hanteras med krav på precision.

Den svenska musikrörelsen (med fonogram-distributören SAM) anförts som exempel på krafter som i kapitel 5 rubriceras som "entusiaster". Musiknätet Waxholm räknas här till kategorin "icke kommersiella" fonogramproducenter. Andra exempel är risktagande och självuppooffring i samband med kassettbandsproduktion i Sri Lanka. En avslutande tes i vad man kallar en "utvecklingsmodell" är att de av entusiaster initierade bolagen ekonomiskt och/eller ideologiskt sugts upp av etablissemanget. Svenska Metronome får tjäna som typexempel.

Vem äger egentligen, i juridisk mening, en "folkvisa"? I kapitel 6 påvisas exempel på stöld, lån och omedvetet utnyttjande av folklig musik. Här ges också tankeväckande besked om den musikaliska "handelsbalansen". (60 % av STIM:s intäkter utbetalas till utlandet, i sin tur en konsekvens av Riksradios motsvarande fördelning i uppspelningsspolitiken.)

Den maktenhet som skulle kunna neutralisera den transnationella industrins kulturella effekter är således respektive lands politiska organ. I kapitel 7 ges en fasetterad bild av några länders kulturpolitiska ambitioner och faktiska åtgärder. Hit hör såväl musikpedagogiska som specifikt fonogrampolitiska åtgärder.

I kapitel 8 inventeras väldokumenterade förhållanden rörande etermedias betydelse för lansering av musik. De otillförlitliga topplistorna, manipulerade play lists, mutade DJ:s har beskrivits utförligt i inledningsvis efterlysta studier. På denna punkt hade en historisk exkurs varit belysande. Särskilt tänker jag på förhållandet mellan AM och FM i USA t. o. m. förra decenniet. Variabler som sändarkvalitet, repertoarval och kopplingar till förväntningar om reklamintäkter belyser onekligen också dagens situation med satellit- och nationella sändare.

Hur förändringar inom musikområdet sker vet vi besvärande lite om. Här finns komplicerade sam-

band mellan olika och till synes oberoende faktorer. Kapitel 9 ägnas "patterns of change" varvid de nivåer som utpekats i inledningskapitlet blir högaaktuella: stilar, organisatoriska system, användningar och funktioner. W&M urskiljer "cultural exchange", "cultural dominance", "cultural imperialism" och "transculturation". Sistnämnda mindre pejorativa uttryck brukas för att beteckna bl. a. etniskt specifik musik som ges karaktären av transkulturell populärmusik (Chopin-melodi med trummaskin, reggae i C&W-tappning, m. m.).

I avslutningskapitlet 9 ger sig W&M dristigt i kast med framtiden. De variabler som tidigare dryftats – organisation, industri, stilar – tjänar här som faktorer som kan påverka den framtida utvecklingen. Det blir emellertid inte klart vilken status dessa orsakssamband har: förutsägelser, prognoser, induktiva härledning, spekulationer? Jag tolkar i flera fall teserna så att de bygger på en sorts extrapolering, dvs. att faktiskt betydande händelser ges normstatus också i framtiden. Vi kan dock inte, som Popper med goda argument påvisat, veta vilken ny kunskap man kommer att ha i morgon eller på 90-talet. På musikområdet är framtidsbedömningar särskilt vanskliga med tanke på samspelet mellan individuella kreativa insatser och tekniska, ekonomiska, sociala eller politiska faktorer.

Ett generellt vanskligt spörsmål gäller det inledningsvis och i projektets rubrik nämnda "musikindustri". Hur ge en fruktbärande avgränsning av denna term? Vad skall räknas hit? Uppenbara områden är fonogram, radio, konserter, instrument, noter m. m. Svårbedömda är däremot video, television, datateknisk mjuk- och hårdvara. Här finns risken att sambanden mellan ekonomiska och musikaliska faktorer blir närmast nödvändiga. Om petrokemisk industri p. g. a. vinyl räknas till musikindustri blir onekligen påståendet om ett samband mellan världsekonomin och stilistisk representation på nationella fonogram mindre intressant.

På liknande sätt blir det en tolkningsfråga hur man skall tolka innebörden i de relationer som W&M utpekat och grafiskt åskådliggjort, exempelvis i figuren s. 314. Sambanden mellan fonogramproduktion, elektronikindustri och lokala musiktraditioner markeras med pilar, där vissa anger en trolig utveckling i tidsperspektivet och andra anger samband mellan olika utvecklingar. Läsaren måste ta ställning till såväl prognoser (färre storbolag) som logisk status hos relationer (transkulturation). Jag utgår ifrån att dylika "pilrelationer" (jfr även dia-

gram 1, s. 17) inte skall förstås som några nödvändiga samband.

Samspelet musik-media är vidare komplicerat i den mening att musiken har ett slags dubbelnatur: dels som ett estetiskt objekt, dels som bärare av ett rejält mått varukaraktär. Insikterna om de sociologiska, ideologiska och politiska sambandens betydelse lyfter definitivt W&M:s utredning från den rent deskriptiva nivån. Skyggheten inför musikaliska spörsmål i mediadebatten är inte motiverad, och MSIC och Big . . . har redovisat ett imponerande material som kan brukas i en skärpning av denna debatt. Materialet kan förvisso kompletteras och nyanser kan lyftas fram, men sammantaget är denna utredning en viktig byggsten för media- och populärmusikforskningen.

Det är slutligen trösterikt att studierna präglas av en optimism i betydelsen tilltro till musikens kreativa sida och individernas möjligheter. Teknologin tillskrivs inget värde i sig – den kan brukas för frigörelse och demokrati liksom för slaveri och diktatur. Som humanister lyfter vi fram och uppmuntrar möjligheterna som tekniken kan erbjuda.

Holger Larsen

Martin Vogel, Nietzsche und Wagner. Ein deutsches Lesebuch. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984. 404 s., ill., notex. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik; 39). ISBN 3-922626-39-4.

Föreliggande arbete tar upp en idéhistoriskt sett intressant personkonstellation, nämligen vänskapen mellan Nietzsche och Wagner, dess olika faser och slutliga upplösning. I nio kapitel låter oss författaren följa denna utveckling där framställningen underbyggs av rikliga och väl belagda citat, företrädesvis hämtade från brev, memoarer, dagböcker (Cosima Wagner!), tidningsartiklar m. m. Den bild som där framträder av Nietzsche – ty det är han som är huvudpersonen – är föga smickrande: sin professur i klassisk filologi erhöill han väsentligen p. g. a. protektion och det förtroende som därmed visades honom återgåldade han dåligt med "Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik", synbarligen en ren Wagnerhyllning utan reell antik anknytning och med professorsprestige och yrkesheder som insats, vilket hade till följd att han utstöttes ur vetenskaps-samhället. Brytningen med Wagner orsakades mindre av en gryende insikt i det föregivet tvivelaktiga i Bayreuthfestspelen än av att Nietzsche utkonkur-

rerades som medarbetare av Hans v. Wolzogen. Nietzsches musikaliska omdöme och insikter var bristfälliga, något som visade sig inte bara i hans egna kompositioner utan också av hans måttlösa överskattning av sin gode vän Peter Gasts musikaliska alster för att nu inte nämna hans likgiltighet inför de stora klassikerna. Hans bekanta ställningstagande för Carmen visar sig i grund och botten mer vara ett enligt honom "ironiskt" medel att "épater les wagneriens" än ett uttryck för genuin förståelse av Bizets musik.

Vogel erkänner Nietzsches stilistiska geni men klandrar samtidigt hans nonchalans mot orden både till sakinhåll och formuleringar. Wagner däremot kommer betydligt lindrigare undan och han framstår – förutom i sin självklara musikaliska genialitet – som en människa med insikt i Nietzsches karaktär. Han tycks på ett tidigt stadium ha förstått att dennes i förstone glödande entusiasm senare skulle förbytas i sin motsats men försökte trots detta att ge den hjälp han kunde i form av goda, inte alltid uppskattade råd.

Vogels egentliga ärende framgår av arbetets undertitel: "En tysk läsebok", alternativt "Läsebok för tyskar" med associationer till tidigare tysk självkritik. Mot bakgrund av vårt århundrades tyska historia och dennas aktualitet ännu i dag vill han hålla upp Nietzsche som ett varnande exempel för sina landsmän. En aldrig så lysande stilist, en aldrig så förförisk poesi bör dock inte få oss att glömma *vad* en författare *faktiskt* säger, att pröva sanningshalten i hans påståenden. Med dessa mått mätt hade Nietzsche fel i det mesta. Även "geniala misstag" förblir misstag, upplevelse måste stå tillbaka för insikt åtminstone när man uppträder med vetenskapliga anspråk.

Vogels moraliska plaidoyer kan man oreserverat instämma i. Har man intresse för den tid och de personer hans arbete behandlar är läsningen fängslande. Det enda något förbryllande är att publiceringen skett i en skriftserie kring "musikens grundfrågor" och utgivits på ett förlag för "systematisk musikvetenskap". I föreligande arbete lyser såväl det ena som det andra i stort sett med sin frånvaro.

Gunnar Buch