

Recensioner

Red. Ingrid De Geer

Werner Braun, Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verlag Dr. Henning Müller-Buscher, Laaber, 1981. VIII, 385 s., ill., notex. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 4.) ISBN 3-7997-0746-8.

Med Werner Brauns arbete har vi fått ännu en vetenskapligt grundad framställning om den musikhistoriska epok som brukar kallas barockens. På det området har handbokslitteraturen sedan länge varit välrepresenterad. Främst kan nämnas Robert Haas' Die Musik des Barocks (1928) ingående i Ernst Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, vilken serie utgör den närmaste föregångaren till det föreliggande, vittomfattande handboksprojektet. (Haas författade dessutom den klassiska volymen Aufführungspraxis der Musik (1931) inom ramen för samma serie, en volym med stor relevans för barocken.) Senare utkom Manfred Bukofzers Music in the Baroque Era (1947) och Claude Paliscas Baroque Music (2. uppl. 1981), för att nämna två av de viktigaste monografierna.

I väsentliga avseenden skiljer sig dessa arbeten från varandra, helt väntat eftersom de tillkommit vid olika tidpunkter och i skilda forskarmiljöer. Bukofzer pläderade för en renodlat stilhistorisk syn och kan därmed sägas ha förvaltat *en* huvudlinje i synen på musikhistorien. Palisca däremot betonar starkt det idéhistoriska i vid mening, för att på så vis kunna inringa "The Baroque Ideal". Det bredaste angreppssättet representerade ändå Haas. Han anknöt tidstypiskt till konsthistorikern H. Wölfflins polaritetsprofil (närmast förmedlad till musikvetenskapen genom Curt Sachs) – alltså ett slags strukturbetonat synsätt. Men Haas gav också stort svängrum åt de kulturhistoriska rundmålningarna, de stilhistoriska och uppförandepraktiska aspekterna. Detta må räcka som en antydan om den handbokstradition mot vilken Brauns arbete kan avläsas. Härvidlag står Braun på flera sätt närmare Haas än Bukofzer och Palisca, något som i och för sig skulle kunna uppfattas som ett slags lojalitet gentemot den gamla upplagan av Handbuch der Musikwissenschaft. Skillnaderna är dock uppenba-

ra. Det gäller exempelvis bruket av termen "barock" och synen på den epok som termen kunde anses representera. I ett slutavsnitt, "Zeiteinheiten", avvisar Braun barockbegreppet som epokterm och därmed också i viss mån "Verlegenheitsbezeichnungen wie Früh-, Mittel- und Spätbarock" (s. 315). Ändå smakar författaren på gränsåren 1600, 1620, 1650, 1680 och 1720, vilka motiveras genom den allmänna, "musikhistoriska analys", som Braun själv har genomfört i föreliggande arbete. Denna analys är primärt "gattungsorienterad", men den har en tydlig förankring i socialhistoriska och politisk-historiska observationer – det vore dock en författare som Braun fjärran att tillåta sig några entydiga sammankopplingar mellan "konst och politik". Kritiken av barockbegreppet på musikområdet, eller åtminstone en sund skepsis mot ett oreflekterat användande av detta, är väl snarast vedertagen, men i praktiken har Braun – och många med honom – svårt att helt undvara det i olika sammanhang (Barockopera m. m.).

Arbetet är upplagt i sex huvudkapitel om vardera 50–65 sidor (utom det sista på ca 20 sidor):

1. Musikleben
2. Oper
3. Weltliche Vokalmusik
4. Geistliche/Kirchliche Vokalmusik
5. Instrumentalmusik
6. Zeitraum und Zeiteinheiten

Werner Brauns arbete är djupt rotat i ett socialhistoriskt synsätt. Detta manifesteras inte endast genom det utförliga inledningskapitlet utan också i de följande, i vilka genregenomgångar och verkanalyser i långa stycken har integrerats med principiella musikhistoriska respektive musiksociologiska överväganden. Både vid läsning och omläsning av arbetet frapperas man av den delvis originella sammanställningen och behandlingen av stoffet. Men tveksamhet inställer sig samtidigt, när man närmare funderar över om detta kan betraktas som en handbok i gammal god mening. Är arbetet pedagogiskt genomtänkt? Är det avbalanserat till såväl form som innehåll? Och så vidare. Tveksamheten kvarstår alltså efter avslutad granskning! De många dis-

kussionerna i olika delavsnitt har en delvis omständig, utredande karaktär, något som ger anrättningen en viss slagsida åt "Abhandlung", en term med vilken f. ö. författaren själv karakteriserar sitt arbete vid några tillfällen (t. ex. s. 2 och s. 71). Han pekar själv ut luckor och ensidigheter i sin text: vissa genrer berörs ej alls eller endast i förbigående, så exempelvis klaversonaten, solosonaten med generalbas, missa concertata, spanskt sångspel osv. Till denna uppräknings av författaren kunde nämnas stora luckor inom en rad genrer och instrumenttraditioner t. ex. på orgelmusikens område. Detta kan te sig närmast chockerande, men är ändå inte tillräckliga skäl att lägga boken åt sidan och ej beakta den vidare. Vidare framhålls det tyska perspektivet som det dominerande på bekostnad av framför allt det italienska och det franska. Här möter vi än en gång rester av nationella lärdomstraditioner som tycks vara svåra att utjämna, även om Braun med viss rätt kan hävda att Tyskland var en mötesplats för så många nationella strömningar under just den behandlade epoken. Men därigenom lockas man att bortse från då- och nutida "filtereffekter" på olika plan, och sådana måste i rättvisans namn beaktas om man vill klarlägga en epok som är sammansatt av så många kulturella och musikaliska traditioner. Att hävda, som författaren gör, att forskningsläget rörande de utom-europeiska områdena och de europeiska, s. k. randområdena (däribland Sydamerika och Skandinavien) skulle vara till den grad bristfälligt är, i varje fall för Skandinavien vidkommande, en betydande överdrift. Uttalandet visar fastmer och med full evidens vilka barriärer språken alljämt kan resa i dagens musikvetenskap. Detta är lika beklagligt som uppfordrande till ökade forskningsutbyten över nationsgränserna!

Att framställningen är disponerad efter "Gatungen" – inte i första hand efter länder, tidsavsnitt och inte alls efter tonsättare – ger detta arbete en speciell (och tidstypisk!) profil, mindre anakronistisk möjligen, men samtidigt inte oproblematiske ur författar- och läsarsynpunkt. Nästan utmanande sätter Braun år 1600 som startår för sin framställning och menar att övergången från ett sekel till det närmast följande stärker människans tidsmedvetenhet och livskänsla; Braun framhåller därvid särskilt övergångarna till 1600-talet respektive 1900-talet som påfallande skarpa. Om detta räcker som kronologisk motivering i ett sammanhang som detta, låter sig sannerligen diskuteras. Ett resultat av Brauns uppfattning på denna punkt har blivit, att han i endast ringa utsträckning beaktar det musik-

historiska problemkomplex som sträcker sina rötter långt ned i 1500-talets humanism och antikvism och som av tradition brukar behandlas med omsorg, eftersom där återfinns många förutsättningar till mycket av det som följer under 1600-talet, "barocken". Är nu, enligt Braun, en gränsdragning lika påkallad vid övergången till 1700-talet? Elegant undgår han den svårigheten genom att hävda att "Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel schliessen Entwicklungen ab, die um 1680 angingen; erst am Ende ihres Lebens beginnt ein dem Epochenwandel von 1600 vergleichbaren Umschwung. *Eigentlich dauert deshalb das 17. Jahrhundert in der Musik von 1600 bis 1740*" (s. 2, min kursiv). Ett sådant resonemang kan förefalla bestickande, men dessa "senbarockens" mästare skymtar märkligt nog endast i korta omnämnanden av en handfull nyckelverk vilka, med vissa reservationer, ändå måste falla inom "barockepoken" respektive det av Braun definierade "1600-talet". Men för Braun innebär sådana utelämnanden en avsiktlighet: "Sie [Bach und Händel] sind allerdings nicht Zielpersonen einer Abhandlung die keine Musikermonographien zum Inhalt hat" (s. 2). Att ett centralt namn som Francois Couperin le Grand endast är nämnd *en passant* i en bildtext och i avslutningskapitlet kan synas märkligt, men begripligt om man är införstådd med att författaren blickar ut över det barocka landskapet från sin tyska horisont och dessutom företräder en historiesyn som inte ger musikhistoriens stora heroer en dominerande plats.

Det inledande, vidsträckta kapitlet "Musikleben" hör till bokens mest givande. Författaren är här särdeles engagerad och diskuterar problem inom tre sociala strata rubricerade "Grundschichten", "Mittelschichten" respektive "Oberschichten". Från ett socialt grodperspektiv med belägg från bl. a. galärslavarnas musikutövning vidgas synfältet etappvis. Bland annat framhålls epokens smak för det exotiska och Braun behandlar "folket" och "folkmusikaliska" problem, och han gör ett intressant försök att klassificera hovmiljöernas många typer av "Festspiele" (s. 53 ff.) Ett avsnitt består av överväganden kring möjliga musikaliska förhållningssätt, varvid några nyckelord är pietismen, kvinnorna och termer som "wahrnehmen (vage zur Kenntnis nehmen) und hinhören (die Aufmerksamkeit auf die Musik zu richten)" (s. 61).

Läser man därefter vidare möter det stora operakapitlet som delats upp i tre block: ett allmänt, principiellt (Grundfragen: Definitionen, Überliefer-

ung, Aufführungswerk und Kunstwerk), ett "historiskt" (Geschichte: Florenz und Mantua, Rom, Venedig, Paris, Spanien, Deutschland, England) och ett musikaliskt-dramatiskt (Musikbestandteile: Rezitativ, Arie, Sinfonie und Ouvertüre. Musikdramatische Einheiten: Prologe, Zwischen- und Schlußspiele, Komische Szenen, Lamentoszenen, Battaglien). En sådan disponering av stoffet avslöjar författarens strävan att renodla vissa principiella frågor rörande operan som genre, som genrekomplex. Men för att få fullt utbyte av texten förutsätts en läsare som redan besitter vad Braun själv kallar "musikgeschichtliche Lehrbuchwissen" (s. 71). I detta och de andra, tidigare nämnda, huvudkapitlen går det lätt att hitta informationsluckor och snubbla över lapidariska sammanfattningar av hela områden (fransk och engelsk opera m. m.), för att inte tala om enskilda tonsättares produktioner. Det säger sig självt att boken förutsätter läsare med gedigna förkunskaper och kritisk vaksamhet. Accepterar man Brauns premisser, frapperas man ändå av en viss omständlighet i framställningssättet, som inte endast beror på att språket är tyska. Ofta gör författaren mer eller mindre övertygande påståenden utan att skjuta in de nödvändiga förklarande momenten. Därmed förlorar han många vetenskapliga och pedagogiska poäng.

Varje kapitel är försett med rikhaltiga bibliografier och huvudtexten är prydd av fotnoter. Ofta gör dessa tyvärr intryck av att vara just prydnad, inte minst då den enda referensen till ett större, viktigt arbete kan förändras av ett enda, lösräckt citat. Att Braun är påläst intill de sista dagarnas forskning – med de reservationer som tidigare framhållits – är dock lätt att konstatera. Det bör dock noteras att han helt utelämnat Early Music-rörelsen och de resultat man uppnått inom denna – någon handbok i uppförandep Praxis är denna bok minst av allt annat än i en mycket indirekt mening. Särskilt omnämnande förtjänar det välvalda illustrationsmaterialet omfattande faksimili av musiklirer, traktater m. m. jämte ikonografika. På den punkten förvaltas arvet från Bückens Handbuch, vartill Braun når ett gott stycke längre genom sina informativa, ofta probleminriktade kommentarer i anslutning till de enskilda illustrationerna. Utförliga namn-, titel- och sakregister hör till de hjälpmedel som underlättar för läsaren att orientera sig i denna något problematiska men avgjort tankeväckande "handbok".

Erik Kjellberg

Gyldendals Musikhistorie. Bd. 4. Den europaeiske musikkulturs historie: Biografier. Red. Knud Ketting. København: Gyldendal, 1984. /1/, 375 s., ill. ISBN 87-00-5571-9 (bd. 4). ISBN 87-01-98481-0 (hela verket).

Det fjärde och avslutande bandet av Gyldendals Musikhistorie är ett biografiskt supplement till de tre första delarna. (Jfr recensionen i STM 1984.) Även biografierna har granskats av det redaktionskollektiv som stod bakom musikhistorieframställningen, och biografiernas tyngdpunkt ligger på tonsättarnas yttre levnadsförhållanden och en komprimerad verkgenomgång, något som avsiktligt tonats ned i de föregående delarna. Det är alltså primärt fråga om ett tonsättarlexikon.

Om biografiartiklarna kan kort sägas, att de överlag är mycket välskrivna i gedigen lexikonstil och stöds av ett fyndigt, bitvis utsökt bildmaterial. Man har uppenbarligen strävat efter att undvika de vanliga porträtten och notfaksimilerna och lyckas på så sätt nyansera handboksakta med intressanta utvecklingar och sammankopplingar via bilder och bildtexter, t. ex. en leende (!) Sjostakovitj (som möter Benjamin Britten), Stravinskij som lägger en blomsterkvast på Sibelius' gravsten osv. Det vittnar om något om ett mödosamt research-arbete på bildsidan, som annars brukar bli slentrianmässigt behandlad både av redaktörer och bildbyråer.

En följd av musikhistorieframställningen är den kvantitativa "jämlighet" som eftersträvas mellan genrerna och som resulterar i att över 30 jazzmusiker och jazzgrupper har egna biografiska artiklar, liksom ett 10-tal popartister och något fler tonsättare och exekutörer inom populärmusiken. Någon förklaring till varför enstaka exekutörer inom ett fåtal genrer (t. ex. Frank Sinatra) kommer in bland tonsättarna ges inte och är svår att hitta; det redaktionella förordet kunde ha skingrat några frågetecken härvidlag. Biografierna är över huvud taget lite svåråtkomliga eftersom kolumntitlar saknas och det avslutande personregistret förtecknar inte bara biografiartiklarna utan samtliga personer som nämns i hela bandet.

Denna avslutande del av Gyldendals Musikhistorie kompletterar och rundar av den konsekvent upplagda handboken. Biografidelen – som kan sägas vara mera konventionell är de övriga delarna – ger hela serien en genomtänkt balans. Men uppläggningsen är alltså inte speciellt läsarvänlig: åtminstone vid praktiskt bruk måste man arbeta med två delar parallellt (musikhistoria + biografi), och i

den förtjänst som ligger i den annorlunda infallsvinkeln i musikhistorien minskas av att den kräver visst kompletterings- och sammanställningsarbete av läsaren/användaren.

Henrik Karlsson

Jan Ling, Europas musikhistoria – 1730. Stockholm: Esselte Studium, 1983. /8/, 639 s., ill., notex. ISBN 91-24-31408-0.

Interessen for musikkens historie (som for historie i det hele taget) er taget til i de seneste år. For blot at holde os til Norden foreligger fra de nærmest foregående år Gyldendals musikhistorie i 4 bind, Nils Grindes Norsk musikkhistorie i stor forøget udgave og nu Jan Lings Europas musikhistoria 1. del til 1730, og flere er på vej. Interessen kommer i bølger og fornyer sig cirka med en generations mellemrum.

I slutningen af forrige århundrede, da faget var ved at blive etableret som universitetsfag på kontinentet, lå hovedvægten på det bredt kulturhistoriske, på komponistbiografierne og æstetiske vurderinger. Hovedmænd fra denne epoke fra 1870'erne til et stykke ind i vort århundrede var Ambros (som dog kun nåede til barokkens begyndelse), Dommer, Schering, Riemann, og andre kunne nævnes. Fra 1920'erne til 1960'erne stod helt afgørende den stilbeskrivende musikhistorie i forgrunden ud fra den betragtning, at musikkens historie var musikværkernes historie, og at hjælpediscipliner som samfunds- og almen kulturhistorie nok er nyttige og uundværlige, men ikke centrale for den der skriver musikhistorie. Denne epoke blev indledt med den af Guido Adler redigerede musikhistorie, videreført i Norden af Povl Hamburger og Carl-Allan Moberg, og hvis sidste og mest udbredte større skud er henholdsvis K.-H. Wörners og D. J. Grouts musikhistorier, den sidste fra 1960.

Musikhistorier har en levetid på ca. 30 år, før de bliver forældede, dels fordi forskningen er gået videre, nye og væsentlige ting er kommet til og andet er blevet omvurderet, men også fordi der trænges til metodeskift, de gammelkendte ting skal i ses ny sammenhæng. I 1960'erne begyndte musikhistorieinteressen, især inspireret af Georg Kneplers bog fra 1961 om 1800-tallets musik, at tippe over mod et samfundshistorisk udgangspunkt, undertiden så stærkt at man glemte, at det dog var musikken det drejede sig om.

Jan Lings lærestol ved Göteborgs universitet var

kendt som et sted, hvor man dyrkede denne sociologiske linie med smittende overbevisning i studiet af musikhistorien, og mange studerende, ikke mindst fra venskabsbyen Århus, valfartede til Göteborg som Nordens musiksociologiske Mekka. Det var derfor med spændt venten – for mange med bange anelser – man så hen til, at Ling var ved at færdiggøre det nu udkomne arbejde. Ville det blive en socialhistorie eller en musikhistorie? Vær trygge, venner, det er en musikhistorie, som titlen foreskriver. Men det er også en musikhistorie, som har lært af, og lært at beherske, de nye strømninger, så fremstillingen ikke glemmer dette aspekt, musikkens samspil med det omgivende samfund. Det er blot ikke hovedsagen, det er musikken selv.

Forf.'s engagement i det sociologiske viser sig bl. a. i kapiteloverskrifter såsom "Etruskisk bruksmusik och romersk maktmusik", "Profan musik i det feodala samhället", "Musik vid arbete, fest och offentliga ceremonier", mens andre er mere rent musikalisk bestemte: "Musiken i antiken Grekland" og den udmærket opfundne overskrift "Utsmyckning av liturgisk sång" om Notre Dame-epoken, Ars antiqua og Francos mensuralsystem, som siger lige hvad det drejer sig om, mens Ars nova-afsnittet har fået et mere neutralt, poetisk blikfang: "Lärd konst, höviska och fromma sånger".

Forf. indleder med en definition af begrebet musik, som er meget bred (det indrømmer han også selv), når han siger: "Jag vill helt enkelt beteckna akustiska signaler, ljud som inte behöver vara betydelsebärande men som organiseras av människan som musik. Det innebär att fågelkvitter är musik, dvs. om man vid lyssnande omskapar dem till konstnärliga uttryck. Likaså kan tåghjulens dun-sande mot räls-skarvarna bli spännande musikaliskt-rytmiska upplevelser om man medvetet organiserar dem i rytmmönster..." Afgränsningen mellem støj og musik efter denne definition er svær at foretage, når også trafikstøj medtages som musik. Den gamle vits om, at musik er organiseret støj, er ikke så dårlig, men jeg har vanskeligt ved at godtage, at uorganiseret støj hører med i en musikhistorie, selv om forf. lægger vægt på at sige, at "Syftet med denna musikhistoria är således att försöka skildra musiklivet i hela dess bredd i de mest skilda samhällsklasser och skikt."

Denne indledende diskussion af forf.'s noget søgte, vidtgående definition af begrebet musik er mere af teoretisk interesse. Der er intet i bogen, der

går ud over, hvad der traditionelt opfattes som musik, heller ikke i det forf. måske særlig har tænkt på, teorierne om musik i jæger- og tidlige landbrugssamfund i et af de indledende afsnit. Et andet af de indledende kapitler skal fremhæves, fordi det betoner stærkere end tidligere i nordiske musikhistoriefremstillinger den arabiske musiks indflydelse, med en god og præcis kapiteloverskrift: "Arabernes musikkultur når Europa" (omfatter tiden ca. 600–1200, den arabiske musiks guldalder under Bagdad-kalifatet).

Bogens udstyr, hvis omhyggelige gennemtænkthed falder i øjnene straks man får bogen i hånden, skal med det arbejde, der er nedlagt i det, naturligvis have nogle ord med på vejen. Det er smukt at se på, og det er logisk og konsekvent opbygget, det er næsten sådan, at det er typografien (design'et), der styrer fremstillingen, og ikke omvendt.

Nodesiderne er de mindst problematiske. De er lette at finde frem til, fordi de er samlet i 4 afsnit à ca. 30 sider på forskellige steder i bogen. De har en anden farve end tekstsiderne, raffineret med en brun kant, så de er lette at se udefra, og trykt på et pink tonet papir til forskel fra de hvide tekstsider – idéen er nok taget fra visse amerikanske aviser, der har deres indlæg eller tillæg i særlige farver (økonomi, kultur eller hvad det nu kan være), idéen er iøvrigt optaget af den danske Jyllands-Posten, der hver dag har netop et lyserødt indlæg om Erhverv og Økonomi, hvor farven genkendes fra Financial Times. Det vil altid være et placeringsproblem, når man som her vælger at bringe lange eksempler, facsimiler eller hele sange eller instrumentalsatser, fordi de ikke alle kan stå, hvor de er omtalt. Problemet er, om man skal lade læseren blade frem og tilbage for at lade tekst og noder supplere hinanden, eller om man skal bringe nodeeksemplerne som et særligt bind. Forf. har valgt at gå en mellemvej ved at indsatte en parallelt løbende tekst i marginen af nodeeksemplerne. Denne tekst handler dog som regel meget lidt om det konkrete eksempel, den kan handle om den pågældende genres historie og egenart, evt. lidt om udførelsespraksis, om den pågældende komponists produktion, altsammen udmærket, men informationer, der for de flestes vedkommende naturligt burde være i hovedteksten. Netop denne af forf. valgte opdeling med de kommenterede nodeeksempler, der supplerer (og aflaster) hovedteksten, kunne måske have talt for, at nodeeksemplerne var kommet som et selvstændigt

bind, så man har dem ved siden af, når man har brug for dem.

Som det er nu, får man hele tre sideløbende fremstillinger: 1) Hovedteksten, der er trykt på 2/3-venstrespalte på de hvide sider, 2) Nodeeksemplerne med musikhistorisk sidetekst og 3) citatet af kilder, subsidiært kommentarer til mindre nodeeksempler på de hvide siders højre tredjedel. Hertil kommer mange relevante billeder, skemaer og oversigter, helsides, halvsides og mindre. Som sagt, der er lagt vægt på design'et, men det er lidt for æstetisk udspekuleret til at være gennemført læservenligt. De forskellige spalter væver sig undertiden for meget ind i hinanden (se fx. s. 50–51), og man kan indvende, at der er spildt meget plads ved de mange sider, der er en tredjedel tomme (hvide), samt at tryksatsen i et værk af denne standard ikke holder højrekant.

Det kan ikke være en anmelders opgave at kommentere alle bogens mange afsnit. Nogle af afsnittene vil jeg fremhæve summarisk, og derefter vil jeg vælge to centrale områder ud til en dyberegående kritisk bedømmelse.

Som gode, overskuelige og i sammenhængen fyldestgørende kapitler vil jeg fremhæve det om den tidlige flerstemmighed og før det de kapitler og afsnit, der omtaler samspillet mellem Europa og de fremmede kulturer, som allerede delvis er nævnt ovenfor (den arabiske musik), men som også gælder afsnittet gregoriansk sang og dens søstergenre fra Byzans, som her for første gang får en relativ udførlig omtale i en nordisk musikhistorie.

Fremhæves skal også afsnittet som kaldes "Arbetsmusik" i middelalder og renæssance, hvortil henregnes hyrde- og vogtersange og -signaler, håndværkernes arbejdsråb, bonden med sin skalmeye eller sækkepibe. Der er mange litterære belæg for genren arbejdsange, som har været overleveret mundtligt, og som nu mest kendes fra 1500-tallets flerstemmige udsættelser af dem i frottoler og vilaneller o. lign. Derefter føres denne genre med god og rimelig socialhistorisk forklaring videre til kunstvise, madrigal, chanson og den tyske lied. Derimod er det efterfølgende afsnit "Luther och musiken" (på 1½ side) meget tyndt. Det handler mest om Lutherdommens politiske betydning og nævner faktisk ikke det, der blev bevægelsens vigtigste musikhistoriske indsats, de nye salmer. Det er da rigtigt, når det hedder: "Luther använde 1) gregoriansk hymn, 2) förreformatorisk andlig visa, 3) mästersång och 4) folkliga melodier till sina kyr-

kovisor". Men det er da kun et mindretal af melodier, det gælder. Hovedparten er de nyskrevne salmer (af Luther og andre) og nykomponerede melodier (anonyme), der fra 1524 og de følgende tiår blev spredt ud i tusindvis. Afsnittet er specielt utilfredsstillende i en nordisk musikhistorie, hvis læsere lever i (eller blandt) en endnu eksisterende luthersk musikkultur, salmen. Her har forf. ikke haft hjertet med som i de foregående afsnit.

Forf. er ellers velbevandret i 1500-tallet. Relativt megen plads og god pædagogik i udredningen af den indviklede nodeskrift er anvendt i det afsnit, der omfatter nodeskrift, nodetryk og instrumenter, ligesom Tinctoris' kompositionslære forud bringes i sin fulde systematik.

De to perioder, jeg har valgt at gå lidt mere i enkeltheder med, er Palestrina-tiden (vokalpolyfonien) og Bach-Händel-tiden.

Palestrina-tiden i Italien indledes med et afsnit om modreformationen og musikken og fortsætter med afsnittene "Motet" og "Palestrinas mässor". Motet-beskrivelsen har en udmærket indledning om de kræfter og åndsretninger, der ligger bag genrens udvikling, nemlig "den efter klarhet og intellektuell forståelse av musiken som koncentrerar sig kring en ny inställning til ORDET". Den fortsætter med en koncentreret beskrivelse af motettens kompositionsprincip og tekstgrundlag med nævnelse og kort karakteristik af de vigtigste motetkomponister i 1500-tallet, og venetianerne får et særligt underafsnit "Flerkörig motett". Men vi får ikke at vide, i hvor høj grad de forskellige komponister har bidraget til genren. Det er vel musikhistorisk ikke ligegyldigt, om en komponist har skrevet 20 eller 1200 motetter. Det sidste har som bekendt Lasso gjort, hvoraf knap halvdelen i hans hovedværk "Magnum opus musicum", som ikke nævnes. Med denne ligestilling af komponister, hvor forf. mest interesserer sig for, hvem der er mere eller mindre affekt-ladede i sine kompositioner, bliver fremstillingen mere vag og abstrakt, end den burde være – og den er oplagt uretfærdig overfor Lasso, der nærmest omtales en passant som motetkomponist og ikke eksemplificeres (kun med en henvisning til motetten "Timor et tremor" i et værk CW, der ikke findes i listen over forkortelser).

Helt modsat i metodisk henseende er afsnittet om Palestrinatidens messer bygget op. For det første handler det kun om Palestrina, som overskriften angiver, og for det andet får vi at vide, hvor mange messer Palestrina har skrevet (i modsætning til mo-

tet-afsnittet), og får en detailbeskrivelse af messetyperne, af kompositionsteknikken i de forskellige messesatser, med udgangspunkt i Marcellus-messen samt en systematisk oversigt på 12 punkter over Palestrinastilens karakteristika. (At disse karakteristika for melodi, harmoni og struktur også gælder tidens motetter, er der henvist til i motet-afsnittet – men alligevel er det ejendommeligt at anbringe dem specielt under messe-afsnittet og ikke som et selvstændigt under-afsnit).

Hvad der siges i disse to vigtige afsnit er ikke i balance. Motet-afsnittet er for diffust og ikke særligt dybtgående, mens messe-afsnittet er dybtgående, men for énspektet ved kun at nævne Palestrina, Victoria, Lasso og hvem der ellers nævnes i motet-afsnittet har vitterlig også skrevet mange messer, det burde ikke forholdes læseren.

Om det andet udvalgte afsnit til kommentering, Bach-Händel-tiden, først en bemærkning til tidsafgrænsningen. Bogen slutter ved ca. 1730. Gyldendals musikhistorie sluttede sit første bind 1740, mens den hidtil anvendte almindelige afslutning på barokken har været sat til 1750 (Bachs dødsår). Der kan gives gode argumenter for alle tre valg, overgangen fra barok til præklassik og klassik finder sted på forskellig tid på forskellige steder fra 1720'erne, mens på den anden side barokke træk kan følges helt op i 1760'erne. Den tidlige skillelinie ved 1730 gør, at Bach og Händel skæres over. Værst går det ud over Händel, idet hans oratorier ikke kommer med, trods det at de er så barok-monumentale som noget og naturligt bør ses i sammenhæng med hans operaer, og Bachs værker efter 1730 er heller ikke med, selv om den afsluttende fuga-kulmination ("Das musikalische Opfer" og "Die Kunst der Fuge") naturligt slutter sig til og viderefører, hvad der er sagt om fugaen. Det er klart, af forf. har været i et dilemma om, hvor han skulle slutte 1. del, og han argumenterer for sit valg af 1730. Men efter min mening vejer hensynet til at betragte Bach og Händel i deres fulde udstrækning (altså til 1750) stærkere end de politisk-idémæssige ændringer der rører på sig fra 1730'erne og den samtidige fremkomst af de spirende "galante" og "følsomme" værker.

Forf.'s sans for den slogan-agtige formulering (jvf. overskrifterne), der er lette at huske, men også kan blive for forenkede, kommer til udtryk om Bach, som forf. med sin lærer Mobergs formulering kalder "kyrkemusikens største sangere". Det er for ensidigt, han var også den største organist. Det er

som om forf. har taget sit slogan for bogstaveligt. Mens Bachs kantater og passioner med rette har deres særlige afsnit hos Ling, er omtalen af hans orgelmusik, som dog er lige så betydningsfuld og central både for ham selv og for musikkens historie, henvist til et underafsnit under instrumentgennemgangen i baroktiden, "Orgel och något om orgelmusik". Det er der ikke rigtig balance i. Og det er heller ikke rigtigt, hvad der står om Bachs orgelværker (s. 541), at de gik fra virtuose præludier og toccataer og fugaer mod strammere formopbygning og med koralen i centrum. Den strammere formopbygning er rigtig nok, men ikke påstanden at det går mod koralen i centrum. Også i hans Leipzig-tid er hans store præludier og fugaer de fleste. Det er heller ikke rigtigt, når der s. 523 står: "Vid mitten av 1600-talet börjar koraltextern stå alltmer i centrum på bibelordets bekostnad. Som exempel kan nämnas Diderich Buxtehudes (1637–1707) 120 kyrkokonserter". Det er kun et mindretal af Buxtehudes kantater, der er koralkantater (ca. 1/6).

Men som helhed er kapitlet om barokken, der hedder "Musiken i de europeiska enväldesstaterna", et godt kapitel med nye og forfriskende synspunkter. Fremhæves kan opera-afsnittet, der naturligvis er velegnet til at boltre sig i for en musikhistoriker, der særlig interesserer sig for at forklare årsagssammenhæng i kunsten med samfundssammenhæng, betegnende nok hedder overskriften til opera-afsnittet "Opera – symbol för absolutismen och början till ett offentligt musikliv i borgarklassens tjänst".

Efter at monodien og den tidlige Monteverdi er afhandlet forud som et afsnit indenfor renæssancekapitlet under titeln "Preludier inför operans genombrott", kommer gennemgangen af barokoperaen kronologisk geografisk med operaen i Rom (Cavaleri, Landi m. fl.), Venedig (den sene Monteverdi, Cavalli, Cesti m. fl.), derefter springes til operaen i Frankrig, i Østrig/Tyskland og England (Locke, Purcell og lidt om Händel), hvorefter vi får det vigtige afsnit om operaen i Neapel og så tilbage til Händel i London. Naturligt nok slutter kapitlet med et afsnit om operaen i Sverige i denne epoke, der var en guldalder for teaterlivet i Stockholm.

Efter min mening havde det været mere frugtbart for den historiske kontinuitet, om den italienske opera var kørt igennem til og med den neapolitanske, og ikke som nu springe frem og tilbage geografisk. Sammenhængen mellem recitativ- og arie-udviklingen i venetiansk og neapolitansk opera

var derved tydeligere kommet frem (nu kommer den det slet ikke), og den kronologiske skillelinie, som forf. plæderer for, kan alligevel ikke holde, den bliver i Tyskland og England langt overskredet, går ind i 1700-tallet, så Neapel og Scarlatti kommer dumpende som nummer sidst i stedet for at blive set som de retningsgivere, de er for de andre. Afsnittet om den neapolitanske opera er hertil yderst kortfattet. Den neapolitanske ouverture redegøres der for, men ikke for da capo-arien, som blot nævnes – og nævnes igen under Händel uden nærmere forklaring. Det er synd med denne afmatning til sidst af det ellers så gode operakapitel.

Sammenfattende skal det siges til slut, at bogen, der sigter bredt kulturelt og pædagogisk, er elegant skrevet med mange frugtbare og originale indfaldsvinkler til stoffet, hvilket gør den levende og nærværende. Men i betragtning af sin ambition i omfang og udstyr er den ikke fyldestgørende nok hvad angår facts og begrebsdefinitioner (et ex. er da capo-arien), og den er ikke rimeligt afbalanceret i selektionen og beskrivelsen af vigtige genrer (jvf. hvad der er sagt om motet og messe) og i oplysninger om de store komponisters hovedværker. Det man glæder sig mest over er den til dato mest overbevisende og velbeherskede sammenkobling af et musikhistorisk grundsyn og et samfundsmæssigt perspektiv.

Søren Sørensen

Bengt Nyquist, Musik till middag. Underhållningsmusiken i Sverige. Stockholm: AWE/Gebers, 1983. 176 s., ill. ISBN 91-20-06910-3.

Den svenska krogmusiken föddes (i mer officiell form) på Stora Hotellet i Jönköping 1860, och upplevde sin storhetstid decennierna närmast före och efter sekelskiftet på Berns salonger, Blanche's kafé och andra Stockholmska "inneställen", där man inte endast serverade mat och dryck, utan även levande musik.

Musikskribenten Bengt Nyquist skildrar denna kulturhistoriskt så vitala epok i boken Musik till middag – underhållningsmusiken i Sverige. Nyquists bok representerar god musikjournalistik på betryggende faktagrund. Författaren har samlat ett rikt material, såväl genom intervjuer med före detta restaurangmusiker som genom letande i gulnande tidningslägg. (Värdefulla krogmusikaliska inblickar ger inte minst den handskrivna tidskriften Nöjes-

vänner som utgavs 1901–19 av Carl Edvard Johanson alias Spel-Johan).

Författaren har gått till verket med påtaglig entusiasm. I så hög grad har han låtit sig ryckas med av sitt ämne, att bokens innehåll fått växa ut över sina ursprungliga ramar. Det hade varit till fördel om Nyquist hållit fast vid sin upprinneliga intention, att teckna ett viktigt kapitel i den svenska underhållningsmusikens historia – och där kanske rentav fördjupat perspektivet en smula. Nu blir framställningen mot slutet allt lösare i konturerna. Nyquist ger sig bl. a. in på en diskussion kring radion och dess roll i underhållningsmusiken, dock utan att servera annat än spridda korn. Ganska stort utrymme ägnas åt en polemiskt hållen redogörelse för hur det gick till när Radions Underhållningsorkester upplöstes.

Innan författaren når så långt i texten har han emellertid hunnit ge åtskilliga värdefulla inblickar i det musikliv som frodades på krogar och vid utomhusserveringar under nära ett sekel. Boken är rik på biografiska uppgifter om musiker och ger värtaliga skildringar av deras arbetsvillkor. Författaren slår bl. a. fast att det vid sekelskiftet lönade sig bättre att spela på krog än i Kungliga hovkapellet. Sålunda var det många klassiskt skolade musiker som delade sin tid mellan den ”seriösa” och ”lätta” musiken. Gränsen mellan dessa genrer var f. ö. allt annat än skarp. August Meissners orkester på Berns presenterade t. o. m. hela symfonier för den ätande och drickande publiken.

Även under mellankrigstiden blomstrade den levande krogmusiken, både i städerna och – sommartid – vid de fashionabla badorterna. Efter andra världskriget började dock restaurangmusiken sitta allt trängre; det blev helt enkelt för kostsamt för krogägarna att hålla gästerna med levande musik till maten. Idag är den sortens restaurangmusik närmast en museal företeelse.

Som helhet ger Nyquist en läsvärd och underhållande bild av ett mångfacetterat skeende. Boken är rikt illustrerad och innehåller dessutom en kommenterad diskografi.

Claes af Geijerstam

Walter Pass, Musik und Musiker am Hof Maximilians II. Tutzing: Hans Schneider, 1980. VIII, 428 s. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft; 20.) ISBN 3-7952-0265-5.

Med denna publikation – ursprungligen ett habilitationsarbete från 1973 – har författaren Walter Pass

genomfört en granskning och presentation av de arkivmaterial som kan ge upplysningar om hovmusiklivet vid Maximilian II:s hov i Wien. Denne regerade 1564–76 och tillhörde den österrikiska grenen av huset Habsburg, vars grundare var fadern Ferdinand I (regent 1556–64). Maximilian II skall inte förväxlas med sin berömda namne, Maximilian I (kejsare 1493–1519), vars musikhistoriska betydelse sedan länge är omvittnad, senast i en värdefull monografi av Louise Cuyler (1973).

Bland kejsarna av det habsburgska-österrikiska huset har väl Ferdinand III, Leopold och Joseph I. blivit särskilt välkända som främjare av musiken och som kompositörer. Wien spelar som bekant en central roll under långa perioder av musikhistorien, men en systematisk kartläggning av hovmusikens organisation under olika skeden har egentligen inte skett. Dock gjorde L. Ritter von Köchel redan 1869 ett första försök till en monografisk framställning genom sitt arbete *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*; därefter har framkommit en rad specialarbeten som gäller olika tidsavsnitt. Walter Pass har arbetat sig igenom betydande mängder av räkenskaper och aktmaterial från Maximilian II:s tid. Summariskt redogör han för dessa källor i en kort inledning och anför därefter detaljer i fotnoter. Något överordnat, musikhistoriskt syfte, utöver att meddela en rad enskildheter rörande i synnerhet hovmusiker och andra anställda inom hovmusikorganisationen, har tydligen inte varit angeläget för författaren. Det är katastrofalt ont om utblickar till redan uppnådda forskningsresultat rörande hovmusikorganisationer m. m. under denna tid, varför delar av framställningen gör intryck av att sväva i ett historiskt vakuum. Inte heller får framställningen en välbehövlig stadga genom sammanfattningar av det som framläggs, utan läsaren tvingas genomföra sådana själv i mycket stor utsträckning, försävt han/hon inte nöjer sig med att låta hundratals notiser rörande musikers löner, föräringar, levnads- och arbetsförhållanden passera revy – en del tankeväckande, annat närmast kurios. Detta material, mer eller mindre musikhistoriskt intressant, möter vid genomläsningen av de olika delavsnitt, vilka i tur och ordning och kronologiskt behandlar de enskilda personerna i hovkapellet olika grupper (Hofprediger, Elemosinari, Oratoriedienere, Kapellmeister, Bassisten, Tenoristen etc.). Hade författaren i långt högre grad strukturerat sin framställning på ett mer varierat sätt, efter mer överordnade teman än främst

enskilda personer och persongrupper, hade sannolikt samma primärdata på många punkter kunnat avlockas tydligare resultat.

Inte bara kejsarens hovmusiker (inklusive trumpetare, gardesmusiker m. fl.) förekommer i denna studie utan även kejsarinnans egna musiker liksom de ärkehertigliga hovens. I ett appendix återfinns bl. a. en förteckning över kompositioner tillägnade Maximilian II, bl. a. av Philippe de Monte och Jacob Regnart, den förre kapellmästare den senare tenorist i hovkapellet. Belägg för musikutövning i denna hovmiljö är sparsamma och består oftast i kortfattade, anonyma uppgifter om att man spelat och/eller sjungit.

Som materialsamling är (trots bristen på såväl explicit källkritik som ederingsprinciper) Pass' arbete naturligtvis värdefull för den som ger sig tid att sova bland de många notiserna. I ännu högre grad har den sitt berättigande som biografisk referens- och uppslagsbok för den som har intresse för 1500-talets musikkultur i centraleuropa.

Erik Kjellberg

Sveriges medeltida ballader, bd. 1. Naturmytiska visor. Huvudred. Bengt R. Jonsson. Utgivna av Svenskt Visarkiv. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983. /8/, 495 s., notex. ISBN 91-22-00619-2.

Balladen är den folkvisegenre, som tilldragit sig det största intresset från forskarnas sida. Begreppet folkvisa har tidvis varit så gott som liktydigt med medeltida ballad. Historiker, litteraturforskare, språkvetare och folklorister har fascinerats av denna folkvisegenre, som i sig förenar målade historiska tidsbilder och ett dramatiskt händelseförlopp med ett kärnfullt ålderdomligt språk. I sin bästa form är balladen stor, skön poesi, som helt visst kan fångsla också dagens människor.

Under inflytande av europeisk riddardiktning antas balladen ha utbildats i Norden kring 1300-talet. De nordiska länderna har ett gemensamt balladförråd, men varje land kan uppvisa särdrag inom sin tradition. Flera av våra nordiska ballader har direkta motsvarigheter i andra länder, främst i England.

Sedan långt tillbaka har man hyst ett stort intresse för att publicera ballader. Redan historikern och skalden Johannes Messenius (ca 1580–1636) planerade att utge svenska medeltidsballader. Av hans planerade utgåva blev intet, till stor skada för senare

tiders forskning. Det var nyromantiken i 1800-talets början, som sedan på nytt väckte intresset för balladerna. 1814–1818 utkom så Arvid August Afzelius' och Erik Gustaf Geijers *Svenska folkvisor från forntiden* i tre band, senare följd av A. I. Arwidssons *Svenska fornsånger*, 1834–1842. År 1853 utgav Svend Grundtvig det första bandet av *Danmarks gamle Folkeviser*, som sedan blev standardverket i Norden. Utgivningen pågick under olika redaktörer ända fram till 1976, då äntligen den sista volymen förelåg. Den danska utgåvan har fått många efterföljare. Sist av de nordiska länderna presenterar nu Sverige sitt samlade balladmaterial.

Alltsedan Svenskt Visarkiv grundades 1951 har utgivandet av en vetenskaplig balladedition ansetts som en angelägen uppgift. Ballader som forskningsområde har därför haft hög prioritet vid Visarkivet. Bengt R. Jonssons avhandling *Svensk balladtradition I*, 1967, är att betrakta som ett slags förarbete till den nu föreliggande balladeditionen. Arbetet på en typindelning av de svenska balladerna ledde också till en gemensam nordisk katalog *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad*, 1978, utgiven av Bengt R. Jonsson, Svale Solheim och Eva Danielson. Därmed ansågs problemet med typindelning och ordningsföljden mellan typerna löst. Samtidigt fastslogs med denna katalog vilka visor som är att anse som nordiska ballader.

Typologiseringen av balladmaterialet kan naturligtvis diskuteras; närbesläktade visor har blivit åtskilda, en kan vara inplacerad under naturmytiska visor, en annan under riddarvisor. Ändå är ju existensen av en sådan gemensam nordisk typkatalog ett väldigt framsteg på balladforskningens område. Och typindelningen baserar sig på en forskningstradition, som är allmänt godtagen bland nordiska balladforskare. *Sveriges Medeltida Ballader* (SMB) följer denna typindelning. För varje vistyp hänvisas till typkatalogen, vilket gör det lätt för oss att hitta motsvarande visor i andra nordiska utgåvor.

Förarbetena på SMB har till större delen bedrivits som institutionsarbete vid Svenskt Visarkiv. Flera av de anställda har samlat in och systematiserat balladmaterial med tanke på en utgåva. Den drivande kraften bakom företaget är visarkivets chef Bengt R. Jonsson. Han fungerar också som verkets huvudredaktör. För redigeringen av melodierna står Margareta Jersild. Texterna har redigerats av Sven Bertil Jansson tillsammans med Bengt R. Jonsson.

Balladerna indelas vanligen i sex huvudgrupper: naturmytiska visor, legendvisor, historiska visor,

riddarvisor, kämpvisor och skämtvisor. Det första bandet av SMB presenterar 36 naturmytiska visor. I de naturmytiska visorna träder bergakungen, näcken eller andra naturväsen i kontakt med människovärlden. Visorna har grupperats utgående från texterna och deras innehåll.

Detta är ett naturligt och vedertaget förfarings-sätt. Varje visa återges i högst 25 varianter. Varianterna har försetts med bokstäver från A till Z och uppställts kronologiskt efter källans ålder. Det är således den äldsta och inte nödvändigtvis den "bästa" varianten, som fått beteckningen A. Kronologin är inte genomförd helt konsekvent. Avvikelser från det kronologiska grundmönstret förekommer främst i sådana fall, där utgivaren velat sammanföra varianter från samma region eller varianter efter samma eller närbesläktade traditionsbärare. I en del fall har det ansetts lämpligt att ge en annan utskrift än den äldsta företrädare "främst när detta väsentligt underlättar översikten över samtliga utskrifter av varianten i fråga" (Inl. s. 9). Om alla föreliggande varianter av en ballad inte ryms med bland dessa 25, förtecknas de återstående i slutet av varje balladtyp med dubbelversaler (AA–AZ, BA–BZ etc).

Till varje visa ansluter sig uppgifter om proveniens, traditionsbärare, upptecknare, datering och omfattning. Värdefullt är, att sådana uppgifter också ges om de otryckta varianterna. När det gäller uppgifter om källor och traditionsbärare har utgivarna av SMB varit i den lyckliga situationen, att de kunnat ty sig till Jonssons avhandling.

Texterna återges diplomatariskt, dvs. exakt i den form de föreligger i manuskripten. De enda ändringar som görs är korrigeringar av uppenbara skrivfel. I de text- och melodianmärkningar, som ansluter sig till varje publicerad visvariant, beskrivs originalkällan och alla ändringar kommenteras.

Liksom texterna återges melodierna diplomatariskt. Meningen är, att de skall kunna användas som underlag för källkritisk forskning. SMB gör ingen som helst gruppering av melodimaterialet. Utgivningen av melodierna följer nämligen texterna. Melodierna återges omedelbart före den tillhörande texten. Varje melodi har renritats på ett notsystem, som motsvarar textens radindelning. Det betyder i praktiken, att varje fras får ett eget notsystem. En vismedlodi, som i originalkällan återges i två notsystem kan i SMB få fem. Jag har frågat mig om denna textcentrering är nödvändig. Direkta nackdelar har den väl heller inte, om man frånser att

notutskriften tar mera plats och ser litet främmande ut. Värdefullt är, att alla tillgängliga balladmelodier tagits i beaktande vid utgivningen och att text och melodi följs åt vid publiceringen. Dessutom utlovas en genomgång av melodimaterialet efter rent musikaliska kriterier i ett melodikommentarband (bd 8).

De publicerade visornas variantmaterial är rätt heterogent. Men så sträcker sig också det insamlade materialet över en tidsrymd på ungefär 400 år; de äldsta beläggen återfinns i 1500-talets adelsvisböcker, de färskaste inspelningarna har bara något år på nacken. Också geografiskt är traditionsmaterialet vidsträckt. Verket upptar inte endast balladmaterial från Sverige. Också hela det finlandssvenska materialet har inkluderats.

I SMB återfinner vi följaktligen det material, som ingår i Otto Anderssons utgåva *Den äldre folkvisan* som del V:1 i serien Finlands svenska folkdiktning, 1934. Medan visorna i Anderssons utgåva i någon mån bearbetats återger SMB dem sådana de föreligger i originaluppteckningarna. För SMB har man även kunnat använda sådant material, som inkommit efter 1934, framförallt de bandinspelningar, som under de senaste åren gjorts vid Folkkultursarkivet i Helsingfors.

Utgivarna uppger i inledningen, att de haft Otto Anderssons oreserverade bifall till att den finlandssvenska traditionen i full utsträckning skulle beaktas (s. 5). Även jag ser det som en styrka, att hela det svenskspråkiga balladmaterialet finns med. Men varför heter då verket *Sveriges medeltida ballader*? Med hänsyn till att det finlandssvenska materialet utgör en betydande del av den svenska balladtraditionen som helhet kunde verket ha försetts med en annan titel, förslagsvis "Svenska medeltidsballader". En sådan titel hade inte diskriminerat det finlandssvenska materialet. Under medeltiden var visserligen Finland en del av Sverige, men alla uppteckningar är gjorda långt senare och originalsamlingarna finns i Helsingfors, Åbo och Vasa.

De finlandssvenska visorna deltar heller inte på samma villkor som de rikssvenska. Detta uppges bero på att en stor del av det finlandssvenska materialet publicerats tidigare. Inom de typer, där alla upptecknade varianter ryms med inom de stipulerade 25, där finns också de finlandssvenska uppteckningarna med. När däremot ett urval sker blir Finland underrepresenterat; tidigare tryckta varianter tas då endast i undantagsfall med. Alla uppteckningar finns dock omnämnda i den efterföljande förteckningen. På finlandssvenskt håll hade

man naturligtvis gärna sett, att ett samarbete förekommit vid planeringen och redigeringen av verket. Det gäller ju ändå hela vårt finlandssvenska balladförråd!

Efter att så utförligt ha behandlat boktitelns första ord, skall jag med några rader också beröra titelns fortsättning dvs. "medeltida ballader". Det har inom balladforskningen alltid ansetts viktigt att åldersbestämma visorna. En visas värde har varit beroende av dess ålder. I dag anser många folklorister, att en visas ålder är av ringa betydelse. I stället vill man se sången som en kommunikationsprocess, man undersöker visans miljö och funktion. Även jag ställer mig något tveksam till att ålderskriteriet blir vägledande vid klassificeringen av visorna. Ordet medeltida kan dessutom lätt tolkas så, att visorna tillkommit under medeltiden. Det material, som utgivits i boken är betydligt yngre än så.

Å andra sidan är jag väl medveten om, att "den medeltida balladen" numera är en allmänt accepterad terminologi i nordiska balladforskarkretsar. Med den åsyftas inte de enskilda visorna utan en visgenre, som fått sin nordiska utformning under medeltiden. Även om beteckningen har sina brister för den våra tankar till rätt visgenre. Men den får inte hindra oss från att se balladerna som ett resultat av en skapande process, som fortgått i många sekler.

Kritiken väger ändå mycket lätt. Faktum kvarstår: *Sveriges Medeltida Ballader I* är en imponerande prestation. En balladedition kan knappast göras bättre! Den vittnar om god planering och väl genomfört arbete. Förarbetena har dessutom utförts med hänsyn till hela editionen, vilket torde betyda, att den härmed inledda utgivningen kan fortgå i tämligen rask takt. Fem volymer skall inrymma texter och melodier, två volymer kommentarer av etnologisk och historisk art och en volym melodikommentarer. Därtill kommer ett supplement och registerband. När verket är färdigt skall hela det existerande svenskspråkiga balladmaterialet vara tryckt och förtecknat.

Också bokens utseende fordrar en eloge. Det är en mycket vacker bok. Omslagets bild är väl vald: vi ser havsfrun på en träsmålning från 1494 i Södra Råda gamla kyrka. Det skall bli intressant att se om man också i fortsättningen lyckas finna pärmbilder, som så väl ansluter sig till bokens innehåll. Boken är vackert inbunden, papperet behagligt, noterna vackert ritade och texten prydlig. Värdefull är den korta historik, som i inledningen ges över tidigare

balladutgåvor. Redogörelsen för ederingsprinciperna är föredömligt klar och redig.

Sveriges Medeltida Ballader I är en strålande inledning till ett praktverk, som utan tvivel utgör en milstolpe inom nordisk visforskning. Boken är resultatet av ett fruktbart samarbete mellan flera forskare, alla framstående på sitt område. Jag lyckönskar Svenskt Visarkiv och redaktionen och ser med förväntan fram emot det andra bandet, som skall uppta legendvisor.

Ann-Mari Häggman

Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg. Studier i västgötsk musikhistoria. Utg. Jan Ling, Ulla Andersson, Assar Larsson. Falköping: Gummesons Tryckeri AB, 1983. 255 s., ill., notex. ISBN 91-85884-13-8.

Inom projektet *Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg*, som inleddes 1981, var målet att åstadkomma bl. a. utställningar, musikprogram, kurser och en bok. Boken, som nu föreligger, har tillkommit som ett samarbetsprojekt mellan Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Musik i Väst, Stifts- och landsbiblioteket i Skara och Skaraborgs länsmuseum. Som redan av företalet framgår ligger tyngdpunkten på äldre tiders musik i länet; vårt eget sekel är hittills rätt dåligt företrätt beträffande specialundersökningar.

Främst har utgivarna velat nå "både hembygdsintresserade och musikintresserade", vilket dock inte hindrar, att såväl fackmän på området som läsare i andra län har ett nog så stort utbyte av volymen. Alla artiklar är populärvetenskapligt utformade. Och då författarna är många uppstår förutom vissa smärre överlappningar en viss stilistisk ojämnhet: i ett par av bidragen är texttypen strikt och stringent, medan man i andra avsnitt tycker sig uppleva en viss pratighet.

Med denna marginalanteckning i minnet kan man konstatera, att det är en fängslande helhet som åstadkommit. Skaraborgs län har en lång rad musikaliskt intressanta företeelser att uppvisa, skeenden som även belyser svenskt musikliv utanför huvudstaden överhuvudtaget. Och utvecklingen har kunnat ske i lugn och ro. Skaraborgs län ligger i Sveriges äldsta kristna landskap och har i sällsynt hög grad forskonats från yttre hemsökelse. Kalmarkriget 1611–13, då Johan III:s renässanslott brändes, var en undantagsföreteelse i nejden.

Lovvärt är, att man vidtalat en rad synnerligen initierade skribenter för dessa musikhistoriska kapitel, som explicit skall stimulera till ytterligare forskning. *Cajsa Lund* skildrar ur musikarkeologisk synvinkel en unik benflöjtstradition – som sträcker sig från Falköpingsflöjten, Nordens äldsta fynd i sitt slag, eventuellt obruten till vår tid – och för därvid mycket tankeväckande resonemang. *Jan Ling* och *Ann-Marie Nilsson* beskriver medeltidens olika musikgenrer – artikeln har naturligtvis relevans även utanför de nu aktuella länsgränserna. *Folke Bohlin* ger en förnämlig inblick i reformationstidens musikliv utgående från en musikhandskrift i Skara stifts- och landsbibliotek. *Erik Kjellberg* beskriver det redan rätt differentierade musiklivet under stormaktstiden, med hovkapell och hovtrumpetarkår hos ätten De la Gardie som tyngdpunkt. 1700-talet, då musiklivet i Skara – liksom på andra håll – började förborgerligas, skildras av *Jan Olof Rudén* utgående från Katedralskolans musiksamling. *Birgit Kjellström* och *Eva Helenius-Öberg* ger några beskrivningar av instrument i Skaraborgs på bl. a. detta område synnerligen välförsedda länsmuseum. Ett sekel med Skara Musiksällskap, där bl. a. Gunnar Wennerberg och Ivar Widéen spelat framträdande roller, behandlas av *Stig-Magnus Thorsén* och *Eva Öhrström*. *S. Landtmanssons* kända beskrivning av folkmusiken i Västergötland (1911) införs i faksimile. Volymens sista kapitel är en musiksociologisk överblick över folklig dansmusik under vårt sekel av *Ola Stockfelt*.

Det är som synes ett väldigt fält som beskrivs på de drygt 250 sidorna, men många luckor återstår alltså, innan länet hela musikhistoria kan anses vara skriven, nämligen företeelser framför allt under det senaste seklet som körrörelsen, folkmusiken, blåsorkestrarna, kyrkomusiken och mycket annat. Mycket av detta synes kunna bli gjort av de amatörforskare i länet, som man förhoppningsvis nu har nått.

Ett par smärre fel må bli markerade. Klarinetten var nog inte ett signalinstrument på 1750-talet, som sägs på s. 155, den hade redan då nått en sådan utveckling, att den var ett fullvärdigt melodiinstrument vid sidan av militärörkestrarnas flöjter och oboer. Ordet hammarklaver är en (visserligen rätt tidsbunden) synonym till fortepiano, och täcker alltså även flygel, kabinett-piano osv. På s. 168 läser man emellertid lätt konfunderad om "övergångsformer mellan hammarklaver och taffel". Och på s. 189 utpekas Linsén som en svensk tonsättare som

inte kunnat beläggas. En titt i någondera upplagan av Sohlmans visar, att Linsén var varken svensk medborgare eller okänd.

Fortsättning skall alltså följa. Kontakterna mellan amatörforskarna i Skaraborgs län och sakkunskapen i Göteborg synes vara av mycket lovande slag; man behöver sålunda inte tvivla på, att åtskilligt läsvärt härvidlag kommer att fås till stånd. Veterligen siktar man även på att åstadkomma motsvarigheter till boken i en rad andra landskap. I några fall är avgränsningsproblemen rätt självklara, men ingalunda alltid. Sveriges gränser i dag kan ingalunda projiceras oförändrade tillbaka i tiden: läget var i grund ett annat under många av de epoker en musikhistorisk skildring bör omfatta. Jag har stundom tyckt mig märka att man inom svensk musikhistorisk skriftställeri inte alltid beaktat Sveriges föränderlighet i rummet, och blev faktiskt påmint härom på sidan 69 i den föreliggande Skara-boken, där de svenska stiftsstäderna på 1500-talet uppges ha varit sex. De var sju, ty Åbo måste naturligtvis räknas med: även där höll man sig med domkyrka och katedralskola! Stora principiella problem möter dem, som skriver om södra Sverige.

Fabian Dahlström

Music Room Acoustics. Ed. Johan Sundberg. Stockholm, 1977. 187 s., med två grammfonskivor, MAK 761. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 17.) ISBN 91-85428-03-5.

Även om musikakustikens födelse kan spåras till Pytagoras' dagar så är den i praktiken en ganska ung disciplin inom musikvetenskapens område. Som självständigt ämne är musikakustiken kanske inte äldre än 15–20 år. Musikakustikens dynamiska framväxt beror sannolikt på flera faktorer. En allmän orsak kan vara den generella utveckling mot en allt större integration av de olika vetenskapsgrenarna – såväl naturvetenskapliga som humanistiska. Nya och ibland oväntade kombinationer har gett upphov till nya ämnesområden. Musikakustiken kan sägas vara ett typiskt exempel på ett ämnesområde där en dylik integration har ägt rum mellan t. ex. fysik, fysiologi, perceptionspsykologi och musikforskning i olika former.

En annan faktor är teknikens snabba utveckling, vilken har givit denna forskningsgren mycket sofistikerade verktyg för analys och mätning av ett rikt spektrum av musikaliska fenomen. I hög grad har

datorn kommit att spela en allt större roll i detta sammanhang.

En tredje faktor är förmodligen vår tids enorma ökning när det gäller musikkonsumtionen, vilket har skapat en musikindustri av tidigare ej skädd storlek. Det är därför ganska naturligt att det skapas ett stort intresse för detta forskningsområde inom denna industri. Musikakustikens rön har redan fått viktiga tillämpningar t. ex. för den kommersiella instrumenttillverkningen ifråga om förbättringar av de traditionella instrumenten eller utveckling av helt nya.

Här i Sverige inrättades en professur i musikakustik 1979 vid Tekniska Högskolan i Stockholm och är än så länge den enda i sitt slag i Norden. Institutionen, under ledning av Johan Sundberg, har haft en dynamisk framväxt och forskningsarbetet omfattar en mångfald av tungt vägande forskningsprojekt, vilka har gett institutionen ett mycket gott internationellt anseende.

Musikaliska Akademien insåg tidigt vikten av att stödja denna gren av musikforskningen. Redan 1976 inrättades en särskild musikakustisk nämnd med Sundberg som ordförande. Nämndens arbete har bl. a. resulterat i ett antal uppmärksamade konferenser, där olika vitala ämnesområden inom musikakustiken har behandlats. Proceedings från dessa konferenser har senare publicerats i Musikaliska Akademiens skriftserie. För närvarande är dessa sju till antalet och speglar musikakustikens stora bredd.

En av dessa har titeln "Music Room Acoustics" (Musikaliska Akademiens skriftserie nr 17). Här finner man bidrag av såväl svenska som utländska forskare och ämnena berör ganska skilda företeelser inom området. Den inledande uppsatsen är av Max V. Mathews och avhandlar analys och syntes av klangfärger. Mathews kan verkligen göra anspråk på benämningen "datormusikens fader". Han har i högre grad än någon annan lagt de tekniska och teoretiska grunderna för detta sätt att producera musik. Dagens massframställning av musikinstrument baserad på digital teknik skulle knappast vara möjlig utan grundläggande forskningsinsatser av Mathews och hans elever John Chowning och Jean-Claude Risset. Mathews teoretiska arbete "The Technology of Computer Music" från 1969 är fortfarande ett standardverk på området. Hans datorprogram MUSIC V för ljudsyntes med dator är också skolbildande och används i otaliga dialekter och variationer världen över. I sin uppsats behand-

lar Mathews mycket instruktivt olika aspekter av klangfärgssyntes med hjälp av dator, exempelvis syntes av trumpettoner.

Ett vägande bidrag i denna skrift är naturligtvis Johan Sundbergs eget bidrag "Singing and timbre". Hans forskning inom sångens område har ju bl. a. resulterat i den famösa "sångsynthesizern" Musse och till viktiga bidrag när det gäller det vid IRCAM utvecklade programmet CHANT för sångsyntes med hjälp av dator. CHANT är för övrigt implementerat för Elektronmusikstudions (EMS) dator VAX11-750.

Andra bidrag som också bör nämnas här är Ingemar Bengtssons–Alf Gabriellssons artikel om rytmforskningen i Uppsala och Erik Janssons "On the acoustics of musical instruments". Två instruktiva grammfonskivor med ljudande illustrationer till texterna följer också med boken.

Lars-Gunnar Bodin

Vår hörsel och musiken. Ed. Johan Sundberg. Stockholm, 1979. 105 s., ill., samt en grammfonskiva, MAK 792. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 23.) ISBN 91-85428-11-6.

Anmälda skrift som ingår i Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie utgör dokumentationen för en serie seminarier som hölls vid Tekniska Högskolan i Stockholm i april 1978. Musikaliska Akademien stod som huvudman medan de vid KTH verkamma forskargrupperna i musikakustik och talöverföring fungerade som idémakare och administrerande kraft. Denna rubricering innebär att seminarier har fått en tvärvetenskaplig karaktär och därför har de olika bidragen också fått helt olika vetenskapliga infallsvinklar.

Huvudföreläsare var professor Reinier Plomp, holländsk hörselforskare, som är internationellt ledande inom musikljudens uppfattningslära. Han beskriver här en psykologisk metod att studera hörandet genom att undersöka förhållandet mellan fysikaliska (akustiska) parametrar och perceptuella kvaliteter hos det ljud som når örat. Experiment av dessa slag ställer stora krav på försöksmetodiken och en stor del av behållningen av denna skrift är att få se exempel på hur ett psykofysiskt hörslexperiment kan läggas upp.

"Örat som frekvensanalysator" är ett av de ämnen som Plomp har valt att behandla. Hur många deltoner kan man urskilja i en komplex klang bestå-

ende av grundton och harmoniska övertoner, vad händer med örats hör-tröskel efter exponering av en viss frekvens, vad menas med kritisk bandbredd, är några av de frågor läsaren får svar på. Vidare behandlas begreppet konsonans/dissonans för såväl rena som komplexa toner samt upplevd tondissonans som funktion av intervall. Dessa erfarenheter jämföres med en statistisk undersökning av de olika intervallens relativa förekomst i traditionellt skriven musik.

Klangfärg utgör en svårgripbar kvalitet hos ett musikljud jämfört med tonstyrka och tonhöjd. För att kunna renodla studiet av klangfärg begränsar sig Plomp här till stationära ljud, dvs. ljud med samma styrka och tonhöjd. Medan dessa variabler är endimensionella storheter, har klangfärgen en dimension som i första approximationen är lika med antalet deltoner. Ur perceptuell synpunkt reduceras emellertid antalet frihetsgrader något beroende på örats begränsade möjligheter att urskilja tätt närstående komponenter. Här beskrivs ett sätt att jämföra upplevd klangfärg med beräknat klangspektrum för olika typer av orgelpipor, samt demonstreras en metod att visualisera detta i endast två dimensioner.

Icke stationära ljud bjuder naturligtvis forskaren ännu större experimentella svårigheter. Plomp har här begränsat sig till att beskriva några exempel på kontinuitetseffekter i ljuduppfattningen dvs. förkärleken att ur ett informationslöst ljud uttolka det innehåll som lyssnaren ifråga förväntar sig. Genom att omväxlande utsätta lyssnaren för signal respektive brus förleds lyssnaren att projicera ut sin förväntade signal ur bruset. Med boken följer en skiva med ljudexempel som demonstrerar dessa effekter på ett hisnande sätt. Jag föreställer mig att studier av sådana perceptuella fenomen skulle kunna ge en komponist eller musiker många värdefulla uppslag.

Efter Plomps psykofysiska experiment följer avsnitt som avser att leda till en förståelse av stränginstrumentens funktion. Är det möjligt att finna mätbara karakteristika hos ett förskylligt instrument för att med hjälp av dessa kunskaper hitta billigare metoder att bygga bra instrument? Efter ett kort kapitel om "en väg till nya konstruktioner av stränginstrument" av australiensaren Graham Calder-Smith följer redovisning av ett samarbete mellan KTH och Psykologiska Institutionen vid Uppsala Universitet presenterat av Erik Jansson och Alf Gabrielsson. "Vilka egenskaper karakteriserar tonen hos fiolen eller gitarren" och "hur ska dessa egenskaper vara hos ett gott instrument"? De ak-

tuella föredragen behandlar några av de senaste årens (76-78) forskningsresultat vid KTH och verkar vid en första anblick rikta sig huvudsakligen till fabrikanter av stränginstrument, men de utgör också skolexempel på hur ett akustiskt perceptionsexperiment kan genomföras. Hur når man fram till vettiga bedömningsgrunder, hur reducerar man den språkliga beskrivningen av olika kvaliteter hos ett instrument, hur lägger man upp ett lyssnarprov, hur väljer man sina lyssnare? För en experimentalist är detta intressant information och hos en musikinresserad läsare stimuleras nyfikenheten och observationsförmågan. Experiment av detta slag ger sällan entydiga resultat, men man hoppas dock kunna förfina sin undersökningsmetodik för att i en framtid kunna göra allt mer nyanserade experiment och med språkets hjälp närma sig en beskrivning av det man instinktivt upplever i ett musikaliskt skeende. Det förhåller sig naturligtvis med det musikaliska språket som med kroppsspråket, att man verbalt endast förmår uttrycka en bråkdel av nyanserna i våra kroppsliga attityder.

"Rent och falskt i klingande praxis." Efter en kort rekapitulation av den rena, den liksvävande och den pytagoreiska skalan, ger Johan Sundberg klingande exempel på de olika treklangerna med hjälp av inspelade ljudexempel.

Hur väljer nu en musiker mellan dessa skalor i ackordspel respektive solospel? Här presenteras resultat från mätningar och bedömningar av intonationer hos såväl instrumentalt- och sånggrupp som solosångare. Resultatet pekar redan vid dessa tidiga försök mot dagens typ av experiment där kontexten spelar en mycket bestämd och regelbunden roll för en musikers intonation. Det gäller att inte missa detta första kapitel i intonationsforskningens historia om man rätt ska kunna njuta av kommande dokumentationer i Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie.

Jan Allan

M. R. Schroeder, *Music Perception in Concert Halls*. Ed. Johan Sundberg. Stockholm, 1979. IV+32 s., ill., samt en grammofonskiva, MAK 793. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 26.) ISBN 91-85428-14-0.

Musiklokalens betydelse för musik är en faktor av väsentlig betydelse – inte bara för lyssnaren – utan även för musikern och musiken. Att lokalen spelar en stor roll för musiken och dess form kanske inte

så många tänker på, men litet tillspetsat så skulle det faktiskt gå att skriva "en akustikens musikhistoria" där man med utgångspunkt från de akustiska förutsättningarna skulle kunna förklara mycket av den västerländska konstmusikens utveckling både då det gäller instrumentariet och formspråket.

Den kanske mest diskuterade och debatterade delen av musikakustiken är konsertsalens akustik. Konsertsalar har byggts under de senaste hundra-femtio åren. Fram till sekelskiftet utformades salarnas akustik mest på känn. Man utnyttjade erfarenheterna från tidigare kända lokaler ungefär som i äldre tiders skeppsbyggeri. Den första konsertsal där mera vetenskapliga metoder kom till användning var vid byggandet av Boston Music Hall. Wallace Clement Sabine utvecklade i samband med detta bygge sina metoder för efterklangstidsmätning, en mätmetod som ända till mitten av sjuttio-talet var den helt dominerande inom rumsakustiken. Boston Music Hall räknas som en av de bästa konsertsalarna i världen, kanske inte enbart tack vare Sabines mätmetod. Många salar där metoden har utnyttjats har ju trots detta blivit mindre lyckade.

Först i och med utvecklingen av den nya mikroelektroniken, med tillgång till snabba datorer och nya typer av mätinstrument har nya metoder av värde utvecklats också inom akustiken. En av portalfiguerna i detta arbete har varit prof. M. R. Schroeder vid universitetet i Göttingen i Tyskland. Rubricerad skrift är ett sammandrag av en dags föreläsningar vid Kungl. Tekniska Högskolan, Stockholm, vid vilka prof. Schroeder presenterade sin forskning.

Inledningsvis presenteras en kort sammanfattning av efterklangstidsmätningar som redskap vid rumsakustikdimensionering. Därefter följer en kort presentation av så kallad geometrisk akustik – vilken kan ses som en parallell till geometrisk optik. Ljudvågorna behandlas som ljusstrålar och rummets ytor betraktas som mer eller mindre reflekterade speglar. Fördelen med detta grepp är att de rumsakustiska problemen kan databehandlas. Det går t.ex. att simulera strålar som sänds ut i olika riktningar från ett podium. Man kan sedan med datorns hjälp få en bild av hur dessa strålar träffar publikplanet inom olika tidsintervall. Metoden bygger på att man undersökt träffbilderna för bra befintliga konsertsalar. Vid konstruktion av nya salar så försöker man sedan att få liknande träffbilder med samma tidsmässiga fördelning.

Prof. Schroeder presenterade också psykoakus-

tiska undersökningar på konsertsalar. Detta arbete omfattar två led. Dels har man utvecklat en metod för högtalaråtergivning av musik i ekofritt rum som kompenserar för ljudspridningen kring huvudet vid lyssning via högtalare. Vänster öra hör ju inte enbart ljudet från höger högtalare och vice versa. Detta har man löst med hjälp av en filterkrets som beskrivs i princip.

För att undersöka hur en orkester låter i olika lokaler har man uppmätt överföringsfunktionen för olika befintliga konsertsalar. Detta har gjorts genom att med konsthuvudstereo spela in ljudet från en kraftig gnisturladdning på konsertpodiet i den aktuella salen. Känner man nämligen överföringsfunktionen för en lokal så kan dess akustiska egenskaper simuleras som ett filter vilket i denna undersökning förverkligats med hjälp av dator. För att få en lämplig signal att spela upp så spelades BBC:s symfoniorkester in i ekofritt rum! Genom att spela upp denna ekofria inspelning genom filtren för de olika konsertsalarna får man enligt prof. Schroeder en god uppfattning om hur respektive salar verkligen låter.

Som illustrationsmaterial medföljer skriften en epskiva där de olika försöken är inspelade. Uppspelningen skall helst ske i ekofritt rum men det går till nöds att spela upp materialet i ett vanligt rum. Anvisningar om hur man då skall göra finns angivna.

Det är helt klart att det här rör sig om en angelägen skrift. Boken är synnerligen "kompakt" och ganska väl fylld med matematiska formler. Att på trettio sidor sammanfatta en hel dags föreläsningar ger helt naturligt detta resultat. Det går dock att få utbyte av materialet även om man inte förstår formelerna. Uppspelningen av skivan är i sig bara det en intressant övning även om jag inte lyckades uppleva allt det som nämns i texten. Det är svårt att avgöra hur mycket detta beror på uppspelningen, som skedde i ett vanligt rum, eller på den tekniska kvaliteten hos det inspelade materialet.

Ulf Rosenberg

Sound Generation in Winds, Strings and Computers. Ed. Johan Sundberg. Stockholm, 1980. 248 s., ill., samt en grammofonskiva, MAK 801. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 29.) ISBN 91-85428-18-3.

Detta verk utgör den 4:e dokumentationen av de seminarierier vid KTH som initierats av Kom-

mittén för Musikakustik. Seminarierna ägde rum i maj och november 1979 vid KTH, och publikationen är daterad september 1980. Huvudföreläsare var Arthur H. Benade och Carleen M. Hutchins.

Benade, med hemvist vid Fysiska Institutionen, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, är ett av de tunga internationella namnen inom ämnet musikakustik med bl. a. blåsinstrument som specialitet. Hutchins, Catgut Acoustical Society, Montclair, N.J. USA är en väl så känd och erfaren forskare när det gäller stråkinstrumentens akustiska egenskaper och är dessutom initiativtagare till den nya violinfamilj som utvecklats inom Catgut Acoustical Society tillsammans med vetenskapsmän, ingenjörer, musikvetare, musiker, instrumentbyggare och kompositörer. Johan M. Chowning från Stanford University bidrar med ett försök att syntetisera den mänskliga sångrösten med hjälp av dator. Vidare redogör Erik V. Jansson och Jesús Alonso Moral för värdfolkets violinforskning under de senaste åren vid KTH.

Benade har under en lång rad år gjort systematiska undersökningar för alla typer av blåsinstrument och därmed bidragit till förståelse av de olika egenskaper som är karakteristiska för olika instrument och instrumentgrupper. Denna skrift ger en bra översikt och tjänar som inledning till denna typ av forskning, men en allvarligt intresserad musiker eller fysiker(akustiker) bör förvisso söka upp den originallitteratur som återfinns i Benades referenslista. I ett första kapitel beskrivs generering och vidmakthållande av svängningar i ett blåsinstrument. Även om Benade här i huvudsak behandlar klarinetten, så ger han också många värdefulla exempel på brass- och flöjt-familjernas karakteristika. Artikeln är mycket instruktiv och ger värdefull information om såväl mätteknik som resultat. En rörblåsare kan förmodligen extrahera en hel del värdefull information om hur embouchure och blåsstyrka påverkar rörets rörelser och därmed den resulterande klangen i instrumentet.

Med utgångspunkt från instrumentets interna klangspektrum diskuterar Benade sig fram till en modell för spridning av ljudet utanför instrumentet och klangförändring som funktion av tonstyrka. Denna teori läggs till grund för en jämförande klangfärgsstudie mellan rörinstrument av hög kvalitet men av olika ursprung. Flera av dessa jämförande experiment kan följas med hjälp av den inspelade 45-varvsskiva som bifogas boken. I ett avslutande kapitel sätts instrumentet in i sitt akustiska sam-

manhang. Benade betonar vikten av att eftersträva en klar direkt projektion av ljudet och goda perceptuellt urskiljbara reflexioner för såväl musiker som åhörare. Traditionellt bedömer man rumsakustiken huvudsakligen med hjälp av efterklangen och tar ej tillräcklig hänsyn till direktljudet och de första reflexionerna som är högeligen informativa. Den mänskliga hjärnan besitter en fantastisk förmåga att sammanställa all den uppsplittrade information som ett akustiskt rum ger, till en ljudbild som är mycket väldefinierad och som en mikrofon ju endast kan ge en endimensionell projektion av. Detta kan sammanfattas i den "centrala paradoxen"; från att vid ljudkällan ha varit mycket väldefinierat, sprids och transmitteras ljudet akustiskt genom rummet på ett extremt oregelbundet sätt för att därefter uppfattas av lyssnaren på ett mycket väldefinierat sätt.

Hutchins presenterar i sin avdelning en grundlig genomgång av stråkinstrument ur alla tänkbara synvinklar. Ett inledande kapitel om violinforskningens historia gör läsaren förtrogen med musikakustikens historia alltifrån Galileo Galileis dagar (1564–1642) via den moderna musikakustikens fader, Hermann L. F. Helmholtz (1821–1894), till vår tids forskare. Det är fascinerande att upptäcka vilket intresse matematiker och fysiker som Fourier, Lagrange, Savart, Rayleigh, Ramen m. fl. har ägnat denna vetenskap. I ett kapitel om tillverkning av stråkinstrument ges en fin inblick i hur man utnyttjar sitt material och hur man successivt bygger upp ett instrument. Vidare beskriver Hutchins hur sträng, stall och resonans kropp samverkar och vilka metoder man använder för att avstämma, kontrollera och studera de olika systemen. I ett avslutande kapitel presenteras den nya violinfamilj med åtta olika stora medlemmar som tagits fram inom Catgut Acoustical Society. I samband med denna seminarieserie inköptes en komplett uppsättning av dessa instrument till Stockholms Musikmuseum för att kunna nyttjas av intresserade musiker och kompositörer. I övrigt innehåller Hutchins artiklar ett kunskapsstoff i ämnet stråkinstrumentkunskap som ingen stråkmusiker har råd att missa.

Chowning beskriver en möjlighet att med hjälp av frekvensmodulering syntetisera den mänskliga sångrösten i såväl sopran- som basläge. Artikeln är ganska tekniskt orienterad och förutsätter hos läsaren en grundläggande kännedom om formantteknik och de matematiska hjälpmedlen för att beskriva svängningsrörelser. Det tonande resultatet på den medföljande skivan kan dock alla ta del av.

Sammanfattningsvis kan framhållas att detta nummer av Musikaliska Akademiens dokumentationsserie i musikakustik är en utmärkt lättläst och innehållsrik bok i ett ämne som borde intressera alla utövande musiker och musikpedagoger. Min uppfattning är att alla instrumentalmusiker i sin utbildning borde bibringas elementära kunskaper av detta slag för att bättre kunna förstå och analysera de olika tekniska svårigheter man kan ställas inför och det är min förhoppning att den nya upplagan skall hitta fram till alla dessa potentiella målgrupper.

Jan Allan

Research Aspects on Singing. Autoperception, computer synthesis, emotion, health, voice source. Ed. Johan Sundberg. Stockholm, 1981. 110 s., ill., streckteckningar, notexempel samt en gramfonoskiva, MAK 81. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 33.) ISBN 91-85428-22-1.

I september 1980 arrangerade Kommittén för Musikakustik ett tvärvetenskapligt seminarium med föreläsningar av internationellt kända sångrösforskare. De inbjudna specialisternas föreläsningar finns nu publicerade och utgivna av professor Johan Sundberg. Han är från början musikk doktor och har på relativt kort tid med stor energi och entusiasm skapat sin musikakustiska institution vid Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm, där han har ett nära och intensivt samarbete med elektronik- och dataspecialister, akustiker, fonetiker och lingvister men även med röstpraktiker av olika slag, foniater, sångpedagoger och röstterapeuter. Själv musiker och god sångare är han väl medveten om aktuella och angelägna problem och frågeställningar, som blir utgångspunkt för hans internationellt mycket erkända forskning. Han svarar själv för två av kapitlen i skriften.

I det första, Rösten som ljudgenerator, gör han med sin stora pedagogiska erfarenhet av vitt skilda målgrupper, från sångare till tekniker och medicinare, en intressant och förklarande jämförelse mellan röstorganets anatomi och fysiologi och ljudgenerators mekanik och funktion. Han berättar hur röstkällan med dess grundton och övertoner uppstår och hur denna sedan påverkas under sin passage genom de supraglottiska resonansrummen eller ansatsröret, där framförallt munhålan genom tungans rörelse under artikulationen hela tiden ändrar form.

Han förklarar hur formanter bildas, vilka ger rösten dess slutliga, individuellt personliga klang. Han visar också, hur man genom att analysera röstklngen kan åskådliggöra aerodynamiken i glottis och stämbandens rörelser under ljudbildningen i form av ett akustiskt glottogram, som kan ge mängder av objektiv information om röstfunktionen. Glottogrammet uppvisar olika karaktäristiska produktionsmönster för olika röstkvaliteter, att jämföras med våra intuitiva upplevelser av hur röster produceras, t. ex. med press eller läckage. Vidare beskrivs och förklaras sångformanten som är så viktig för att göra en röst hörbar genom ett ljudstarkt orkesterackompanjemang. Han understryker att röstkällans karaktäristika betyder mer än ansatsrörets resonanssegenskaper, när det gäller att skapa röstens kvalitet.

Detta framhålls än mer i det följande kapitlet, Röstkällan under sång, av den amerikanske professorn Martin Rothenberg. Dock finns en akustisk interaktion, så att stämbandsfunktionen och glottisvägens utseende kan påverkas av supraglottiska resonanseffekter. Rothenberg beskriver den av honom utvecklade inversfiltertekniken, som resulterar i det akustiska glottogrammet och ger detaljerade tolkningar av detta. Hans förklaring av hur god röstkvalitet produceras i glottis är spännande nyheter, såväl för akustikern som för röstfysiologen och foniatern samt inte minst för pedagogen och sångaren själv. Om inte övertonerna redan från början finns i röstkällan, kan senare vare sig elektronisk eller akustisk förstärkning tillföra dem och därmed rösten dess kvalitet. Vidare konstaterar Rothenberg att interaktionen mellan ansatsrör och röstkälla är beroende av huruvida glottisslutningen är komplett. En läckande röst får dålig resonanshjälp. Denna interaktion beror även på vokalens identitet. Om första formanten är hög som i vokalen /a/, blir interaktionen större och rösten förstärks mer. Det är troligen detta vokalberoende som gör att många sångare anpassar och ändrar sin vokalartikulation i förhållande till tonhöjd och tonstyrka för att få bättre klangspektrum och röstkvalitet. Ibland kan detta kapitel bli svårläst för lekmannen, särskilt när författaren inför komplicerade akustikekvationer, men det ger redan efter ett par genomläsningar även den oinitierade rikligt utbyte.

Det tredje kapitlet handlar om sångsyntes inom elektronmusiken, skrivet av Gerald Bennet, kompositionsprofessor från Schweiz, också han forskarkollega och medarbetare till Johan Sundberg. I det-

ta kapitel beledsagas framställningen av ett flertal utmärkta ljudexempel på en bifogad LP-skiva. Analys av sångare för syntesändamål ger information om sångröstens karaktäristika, t. ex. att klang och vibrato måste anpassas till tonhöjden. Man kan sålunda numera få en datamaskin att sjunga men tyvärr ofta på ett alltför perfekt och därmed opersonligt sätt. Vårt öra är synnerligen känsligt för det onaturliga i syntetiska röster och de flesta av oss upplever i ett slags kreativt lyssnande hur en röst åstadkommes. För att rösten skall få liv och inte låta syntetisk måste t. ex. grundtonen varieras slumpmässigt och oregelbundet, så som det sker hos den levande rösten på grund av okontrollerade variationer i stämbandsmuskulaturens spänning.

I följande kapitel sammanfattar professor Ivan Fonagy, en ungrare som forskar i Paris, sin unika psykoakustiska forskning under rubriken, Känslor i röst och musik. Han analyserar känslors röstliga uttryck med bakomliggande fysiologiska mekanismer, t. ex. vredens och hatets kraftfulla utandning och spända struphuvudmuskulatur med häftiga ändringar i satsmelodin, vilken ändå får ett litet omfång. Trots ansträngning blir emellertid styrkan mindre än vid ömhetens röstproduktion med ett avspänt öppet struphuvud och mjuk stämbandskontakt. Satsmelodin får då ett större omfång med mjukare ändringar, vilket även gäller dynamiken. Röstuttryckets paralingvistiska information är synnerligen intressant, inte minst ur psykiatrisk/diagnostisk synpunkt. Dessa psykofonetiska talmönster tycks vara internationella och återfinnes i de flesta språk. Fonagy gör också en spännande jämförelse med den västerländska musiken från Monteverdi över Mozart till Wagner där graden av melodicitet är väsentligt högre för längtan, begär och ömhet än för hat, vrede och aggression. Ljudillustrationerna på LP-skivan blir ett utmärkt komplement till läsningen.

Johan Sundberg har skrivit ännu ett kapitel i denna lilla värdefulla skrift, som handlar om hur man uppfattar sin egen och andra personers röster. Medan man sällan känner igen sin egen, åtminstone första gången man lyssnar, är det bra mycket lättare att identifiera en annan persons röst. Detta faktum är viktigt att känna till både för sångläraren och röstterapeuten. Det är därför inte säkert att man skall utveckla och träna fram en röst som låter bra för patientens eller studentens egna öron. Röstklangen tar sig på olika vägar till hörselorganet, dels benburet, dels luftburet. Det omgivande rummets

akustik kan variera i fråga om att absorbera eller reflektera röstklngen. Hörfrekventa toner sprider sig bakåt mot det egna örat sämre än lågfrekventa, varför de höga tonerna för sångaren själv kan låta mycket klangfattigare än vad de i verkligheten är, vilket kan få honom att forcera rösten. En god och rutinerad sångare litar därför mer på sin känsel och kroppsupplevelse av sången än på det egna hörselinttrycket. Författaren har också studerat bröstrosten och bröstorgans vibrationer och funnit att det är grundtonen som speglas i bröstorgansupplevelsen och att det är den flödiga fonationen som upplevs starkast. Vidare förklaras det välkända fenomenet, att det är svårt att identifiera vokalen hos en hög sopran, beroende på att övertonerna, som bildar de formanter som gör att man kan identifiera vokalen, ligger glest vid höga toner. Samtidigt konstateras, vilket ju strider mot de flesta sångtekniker, att uppfattbarheten förändras om struphuvudet går i höjden. Denna information är viktig, inte minst för tonsättare av vokalmusik, som därför inte bör låta viktiga ord sjungas på för höga toner. Författaren visar också att vibratot hjälper lyssnaren att identifiera vokalen, samtidigt som det gör sångtonen mer levande. Han kommer också in på vissa musikaliska regler, som gör sångutförandet mer musikaliskt, ett arbete som han för närvarande vidareutvecklar tillsammans med violinisten Lars Frydén.

Det sista kapitlet, Sång och röstens hälsa, av docent Björn Fritzell, överläkare vid foniatriska kliniken på Huddinge sjukhus, beskriver sångröstens vanligaste problem allt ifrån akut stämbandskatarr i samband med förkylning, över stämbandsknutor till hormonell påverkan av och målbrottets betydelse för sångrösten. I sin överskådliga och lättlästa framställning berättar han mycket målande om den tidiga och berömda dispyten mellan Jenny Linds sånglärare, Manuel Garcia, som uppfann struphuvudspegeln, förutsättningen för klinisk laryngologi, och Englands förste öronläkare, Mackenzie, om faran av att sjunga under målbrottet. Denna motsatta uppfattning, där röstläkaren är för och sångpedagogen emot, råder på sina håll fortfarande. Författaren diskuterar även varför så många människor spontant anger att de inte kan sjunga, en föreställning som grundläggs tidigt, ibland alldeles felaktigt, och man har sedan aldrig gett sångrösten en chans. Han berättar om sängkliniker som motsäger den vanliga uppfattningen, att inte de flesta skulle kunna lära sig att sjunga om de bara försökte.

Denna lilla drygt 100-sidiga bok är i bästa mening

tvärvetenskapligt skriven av fem förnämliga specialister, som Johan Sundberg kunnat samla omkring sig till ett mycket välbesökt seminarium, som fokuserades på sångrösten ur vetenskaplig synpunkt. Röstkunskap har alltför länge varit grundad nästan enbart på föreställningar och tyckanden, varför denna bok fyller ett mycket stort behov.

Rolf Leanderson

Function. Construction and Quality of the Guitar.

Ed. Erik V. Jansson. Stockholm, 1983. 109 s., ill., notex. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music; 38.) ISBN 91-85428-29-9.

I november 1981 arrangerade Akademiens Kommité för Musikakustik ett heldagsseminarium i ämnet gitarrens akustik. Som vanligt stod grupperna i musikakustik och talöverföring vid KTH som värdar och för publiceringen av denna skrift, som utkom i maj -83, har docenten Erik Jansson varit ansvarig. Avsikten med denna seminarieriserie var att dels låta forskare och musiker utbyta erfarenheter, dels forskare och tillverkare. Vid en första anblick verkar dessa båda inriktningar ha medfört en till synes onödigt upprepning av information vad gäller målsättning m. m. Emellertid har en sådan disposition säkert haft stora fördelar vid genomförandet av seminariererien, vilket framgår av de avslutande paneldiskussionerna som finns refererade i slutet av boken.

Vad får man nu ut av innehållet – vilka läsare vänder man sig till? En gitarrbyggare har måhända en lång byggtradition att lita till, men har små och få möjligheter att drastiskt förändra några konstruktionsdetaljer. Serierna för att kvalitetsinstrument är

ofta begränsade till ett fåtal exemplar vilket medför att små variationer i teknik och material som varvas med intuition så sakteliga leder till en renodling av specifika instrumentegenskaper. Metoder att mäta kvalitetsskillnader mellan olika instrument öppnar naturligtvis nya möjligheter för en tillverkare som därigenom snabbare kan utvärdera sina konstruktionsförändringar. En grundforskning av detta slag syftar till att med såväl fysikaliska metoder som lyssnartester hitta kriterier som är karakteristiska för ett "gott" instrument. I ett kapitel beskriver Jürgen Meyer (Braunschweig, Tyskland) hur man experimentellt försöker optimera sådana fördelaktiga egenskaper hos en gitarrkropp genom att successivt variera olika konstruktionsdetaljer. Även om resultaten inte alltid är entydiga, så har en tillverkare säkert mycket att lära av dessa ansträngningar. Resultat av detta slag borde speciellt kunna tillvaratas vid tillverkning i större skala, där en bra kvalitet till ett rimligt pris är det avgörande målet.

En musiker måste med nödvändighet finna denna skrift läsvärd även om den inte löser några problem. När det gäller att finna ett generellt användbart konsertinstrument verkar det som om musikerns olika önskemål och instrumentbyggarens variationsmöjligheter är av samma komplexitetsgrad. Den akustiska miljön varierar ju från lokal till lokal och för olika positioner i rummet och eftersom instrumentet är akustiskt kopplat till rummet är det en omöjlig uppgift att hitta ett instrument som uppfyller alla krav i samtliga miljöer. Efter att ha tagit del av denna skrift är man dock bättre rustad att formulera sina krav, och mer observant på de olika kvaliteter som utmärker ett "gott" instrument.

Jan Allan