

Recensioner

Red. Ingrid De Geer

Wolfgang Budday, Alban Bergs Lyrische Suite. Satz-technische Analyse ihrer zwölftönigen Partien. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1979. 106 s., notex. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft; 8). ISBN 3-7751-0489-5.

Arbetet behandlar Lyriska svitens tolvtoniga partier ur satsteknisk aspekt, delvis sett i relation till ett av Alban Berg själv skrivet program för sviten. Detta program finns inskrivet i ett fickpartitur, skänkt av Berg till en dam vid namn Hanna Fuchs. (Fickpartituret, liksom ett antal brev dem emellan, har nyligen upptäckts.)

Den Lyriska sviten är det första större verk där Berg använder tolvtonsteknik. Budday visar hur tal- och bokstavssymbolik på olika sätt genomsyrar satsuppläggningsen. Några exempel: Bergs symboliska tal är 23 och Hanna Fuchs' 10. I hennes partitur finns (av Berg) inskrivet avsnittens längd i takter som multiplar av dessa tal: sats 1: 3x23, 2: 15x10, 3: 6x23, 4: 3x23, 5: 22x3x10 och 6: 2x23. Även metronomangivelserna går att återföra på dessa tal. Vidare står i partituret: "Sie [die Komposition mit zwölf Tönen] hat mir, meiner lieber Hanna, auch noch andere Freiheit gelassen! Z.B. die, in dieser Musik immer wieder unsere Buchstaben H, F, und A, B hineinzugeheimnissen." Berg har även skrivit in en text under vissa stämmor i sats 6. Texten är Stefan Georges dikt *De Profundis Clamavi* (Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, *Umdichtungen von Stefan George*).

Största delen av boken ägnas åt en noggrann analys av Bergs behandling av serierna. Såsom ofta är fallet vid serieanalyser blir texten tungläst och jag skulle ha föredragit att somligt fått stanna kvar i analysverkstaden till förmån för en överskådligare framställning.

Ola Eriksson

Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenai-on/Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher, 1980. vi, 360 s., ill., notex. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 6). ISBN 3-7997-0742-5 (Gesamtausgabe), ISBN 3-7997-0748-4.

En av musikhistorieskrivningens klassiker, den omkring 1930 av Ernst Bücken utgivna "Handbuch der Musikwissenschaft", får nu, efter ett halvsekel, en efterträdare. Kontinuiteten är påtaglig. Förlaget är detsamma, titeln "Neues Handbuch..." talar för sig själv, och det finns en markant likhet också i den yttre uppläggningsen: i båda fallen tio volymer med tonvikten på västerländsk musikhistoria och en mindre andel av systematisk musikvetenskap. Likheten understryks ytterligare genom volymernas stora format och den rikliga illustreringen: man anser tydligen att ett dylikt omfattande företag kan genomföras endast på grundval av en stor upplaga och tar därför vissa hänsyn till en inte direkt musikologisinad mottagarkrets' önskemål. Den svåra balansgången mellan vetenskaplighet och lättlästhet har genomförts med varierande skicklighet och metodik av de olika medarbetarna i den gamla bokserien, och förmodligen kommer det att bli ungefär likadant i den nya. Det är därför omöjligt att säga, huruvida den först publicerade volymen i den senare kan anses vara representativ för helheten oaktat den har skrivits av hela seriens utgivare Carl Dahlhaus. En närmare presentation av denne lika skarpsinnige som produktive forskare, en centralfigur i dagens västtyska musikvetenskap, torde knappast behövas. Dahlhaus är i sitt tänkande allt annat än konservativ, men han är historiker i emfatisk mening och så till vida traditionalist, och man kan förmoda att hela handbokens betoning av det historiska elementet inte bara har förlagspolitiska motiv utan även är en konsekvens av (eller möjligen en orsak till?) valet av utgivare.

Dahlhaus börjar med en omfattande inledning, vars första avsnitt, "Das 19. Jahrhundert in Vergangenheit und Gegenwart", är viktig som programförklaring. För Dahlhaus är det självklart att musikens utveckling bör ses mot bakgrunden av politisk och social historia; men att det existerar samband innebär inte att den förra alltid kan förklaras genom de senare: "Den 'relativa autonomi' som t.o.m. marxister tillerkänner 'överbyggnaden' medger en accentuering av internt musikhistoriska sammanhang, varvid problemet utgörs av relationen mellan musikverkets konstkaraktär och dess historiska substans, inte av möjligheten att med hjälp av musikaliska

dokument illustrera sociala strukturer och processer – ett problem, för vilket man söker en lösning genom framläggande av en bit musikhistoria. Och vid beskrivningen av kompositionshistoriens sammanflätning med moment ur å ena sidan idéhistorien, å andra sidan social och ekonomisk historia är man ingalunda tvungen att blanda sig i dispyten om vilken instans som bör ses som den yttersta och utslagsgivande.” Musikhistorien i specifik bemärkelse får inte inskränka sig till ”att samla betydande verk i ett imaginärt museum” utan bör kombinera kompositions- med receptionshistoria – ett i dag knappast ovanligt krav, vars uppfyllande för Dahlhaus dock är kantat med närapå oöverstigliga svårigheter, då objektivitet i dylika sammanhang i allmänhet förblir en utopi. Vad skall forskaren preferera, då-, mellan- eller nutida omdömen, hur skall han sammanväga dem? ”Accentueringen av dåtida bedömningar, till vilka en historiker med antikvariska böjelser med eller mot sin vilja tenderar, är inte mindre ’metafysisk’ än det ofta tillämpade fastän sällan öppet deklarerade beslutet att med ledning av den nuvarande repertoaren skilja mellan det historiskt väsentliga och det oväsentliga, där ett verk antingen är med eller också saknas... I själva verket rättar sig musikhistoriker inte efter principer, som de följer från deras ursprung till de yttersta konsekvenserna, utan förfar nästan alltid eklektiskt.” Sistnämnda epitet tycks för Dahlhaus innebära ett godtyckligt och urskillningslöst samlande av olikartade historiska kriterier: ”verkets prestige i dåtiden”, ”mängden av senare omdömen som grundlägger en ’tradition’”, ”verkets inflytande på senare verk”, ”förmågan att hålla sig kvar i repertoaren” och slutligen ”det kulturhistoriska dokumentationsvärde och den rangklass som det [dvs. verket] hävdar i förhållande till de för tillfället gällande estetisk-kompositionstekniska normerna”. Och så följer den skeptiska slutklämmen: ”De svårigheter och motsägelser till vilka det eklektiska förfarandet med nödvändighet leder är uppenbara; tills vidare finns dock inget alternativ”.

Ovanstående skall inte enbart belysa Dahlhaus’ historiesyn som sådan; genom att låta referatet mest bestå av citat skall också en viss föreställning förmedlas om hur strikt sakbetonat och samtidigt tillspetsat, stundom nästan aforistiskt Dahlhaus formulerar sig (och han gör det ingalunda enbart i inledningskapitlet). Han ställer höga, stundom mycket höga krav på sina läsare – förmodligen till förlagets ringa glädje. Hans vidsträckta kunskaper tillsammans med hans skarpa intellekt, sanningskrav och skeptiska grundsyn resulterar i ett framställningssätt, som trots språkföringens elegans karakteriseras av en allmän tyngd, av ständiga relativeringar och reservationer mot andra (hos läsaren som bekanta förutsatta) ståndpunkter och av ett myller av inskjutningar.

I detta komprimerade inledande underkapitel motive-

rar Dahlhaus även bokens – senare i fem mindre tidsavsnitt uppdelade – kronologiska avgränsning mellan 1814 (Wienkongressen) och 1914 (Första världskrigets utbrott), varvid han dock understryker att den senare tidsgränsen med tanke på tonsättare som Strauss och Pfitzner har endast relativ betydelse. Själva epoken ”präglas musikhistoriskt av Beethoven och Rossini, dvs. 1814 års konfiguration”. Rossini – vars poängterande i detta sammanhang torde innebära en överraskning för många – representerar en motpol till Beethoven. Beethovens konståbegrepp är ”emfatiskt”, hans symfonier ”utgör musikaliska ’texter’, vilkas innebörd tolkas genom interpretationer, som bör ses som exegeter. Ett Rossinipartitur bör däremot endast betraktas som förlaga för ett uppförande, vilket såsom realiserande av ett utkast utgör den avgörande estetiska instansen, ej som förtolkning av en text”.

Vi måste här avbryta redogörelsen för denna inledning, då referatet eljest skulle bli oformligt långt (men skall åtminstone antyda dess fortsättning genom att återge underrubrikerna: Stildualismus – Musik und Romantik – Tradition und Restauration – Nationalismus und Universalität – Bürgerliche Musikkultur). Och i stället för att ge en med nödvändighet helt ytlig översikt över den fortsatta framställningen skall vi helt ändra perspektivet och ställa frågan, huruvida Dahlhaus’ arbete kan anses fylla de förväntningar som läsaren bör kunna hysa inför en dylik handbok. Visst, det skall förmedla musikvetenskap, men kan eller bör detta innebära att boken förutsätter det mesta av faktakunskaper och uteslutande resonerar kring det musikhistoriska stoffet – eller skall den också meddela det senare, låt vara i betydande komprimering? Dahlhaus tycks luta åt det förstnämnda alternativet. Så diskuterar han, för att ta ett enda exempel, i avsnittet ”Brahms und die Tradition der Kammermusik” kammarmusikens allmänna situation i eran Wagner–Brahms (”ein Reservat der Konservativen, die sich an das Überlieferte klammerten, weil das Neue sie verwirrte”), sambandet mellan den ”progressive” Brahms’ tematiska teknik – som han påvisar också i romanser och pianostycken – och Schönbergs tonspråk och sätter slutligen 1800-talets kammarmusik i ett större idéhistoriskt sammanhang. Men någon mera handgriplig beskrivning av Brahms’ kammarmusik ges aldrig; givetvis finns här ingen verköversikt, men man får inte ens veta något om pianots betydelsefulla roll, ingenting om vägen från yviga ungdomsverk till de sena klarinettkompositionernas ordkarghet, ingenting om musikens karaktäristiska (och stilistiskt väsentliga) stämningssläge – allt sådant bör läsaren känna till i förväg.

En dylik handboksframställning kan accepteras endast om man är beredd att läsa den som en essä, en samling reflexioner över ett ämne, vars sakinnehåll man har gjort sig förtrogen med på andra vägar. Man kan också

säga att Dahlhaus’ bok förutsätter (och bejakar) existensen av en ”borgerlig” intelligentsia som bärande lässkikt, medan Georg Kneplers – Dahlhaus’ viktigaste föregångare under de senaste decennierna – ”Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts” (1961) vänder sig till ett i princip klasslöst samhälle och därför baserar sina estetiska och socialkritiska resonemang på en solid och okomplicerad faktaframställning, alltsammans i en medvetet enkel, för ”envar” begriplig språkstil. Vid en jämförelse mellan de båda böckerna konstaterar man även att Dahlhaus nästan uteslutande behandlar konstmusiken, medan marxisten Knepler bemödar sig om en historieskrivning, där alla socialskikt åtminstone i princip är lika väsentliga. Visst, även Dahlhaus skriver ett kapitel ”trivialmusik” (en i sig själv dock lätt pejorativ ”borgerlig” term) och ett annat om ”Die Idee des Volkslieds”, men dylika avsnitt ter sig något perifera i det stora sammanhanget. Minns man emellertid Dahlhaus’ formulering i ”Analyse und Werturteil” (1970): ”Att ’gruppnormen’, enligt vilken en schlager framstår som musikens inbegrepp och en Beethovensymfoni som en tom klangföljd, skulle äga samma estetiska existensberättigande som den diametralt motsatta ’gruppnormen’ är en villfarelse...” så blir man knappast förvånad över en dylik uppläggning.

Invändningar mot Dahlhaus’ målsättning och metodik är alltså möjliga. Men under alla omständigheter gör den höga intellektuella nivån hans historik över 1800-talet till en ovanligt stimulerande och tankeväckande lektyr.

Hans Eppstein

Ernst-Joachim Danz, Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981. /2/, xiii, 420 s., notex., faks. (Kölner Beiträge zur Musikforschung; 118). ISBN 3-7649-2250-8.

Den österrikiske musikestetikern Friedrich von Hausegger (1837–1899, huvudsakligen verksam i Graz) är en av de deltagare i det sena 1800-talets brokiga musikestetiska debatt, som under senare tid tenderat att bli bortglömda. Sålunda saknas han helt i senaste (6.) upplagan av *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Däremot har Jan Kask föredömligt pedagogiskt presenterat honom i den nya (2.) upplagan av *Sohlmans Musiklexikon*. Detta faktum ger kanske en fingervisning om att v. Hauseggers musikestetiska teorier har mer gemensamt med den förhållandevis tysksinflyade svenska musikulturen än med den i många avseenden helt artskilda anglo-amerikanska. Mycket riktigt hör också v. Hausegger till de fåtaliga internationella estetiker som uppmärksam-

mades i det sena 1800-talets Sverige. Adolf Lindgren går exempelvis försiktigt i polemik mot honom i artikeln ”Tonkonstens väsen” (*Musikaliska studier*, Stockholm 1896), en text som till stora delar är identisk med samme författares artikel ”Musik” i *Nordisk familjeboks* första upplaga. Anledningen till att v. Hausegger uppmärksammades i det dåtida Sverige kan ha varit att han åtminstone i någon mån anslöt sig till den psykofysiskt orienterade estetiktradition från J.F. Herbart och G.T. Fechner som spelat en viss roll för Lindgrens lärare, uppsalaprofessorn Carl Rupert Nyblom, och över huvud taget för den dåtida uppsalaestetiken.

Danz’ avhandling är ett mycket ambitiöst försök att med utgångspunkt från v. Hauseggers skrifter, inklusive hans dagskritik, ge ett bidrag till förståelsen av 1800-talets musikuppfattning. Efter en kortfattad biografisk framställning och en presentation av hans viktigaste arbeten, där även samtida recensionsutlåtande redovisas, följer en räkka kapitel (III–IX) där Danz med utgångspunkt från olika kärnbegrepp presenterar v. Hauseggers estetik och försöker klarlägga sambandet i förhållande till den äldre tyska traditionen. En stor förtjänst är därvid Danz’ strävan att belysa bredden i den tradition v. Hauseggers tankar vilar på. Det är med andra ord inte bara Herbart och Fechner, utan även Kant, Fichte, Hegel och Schopenhauer, för att bara nämna några, som inordnas i bakgrunden.

I kapitlen X–XII behandlas den sida av v. Hauseggers verksamhet som kanske blivit mest känd för eftervärlden, nämligen hans polemik med Hanslick i den stora debatten rörande form-, innehålls- eller uttrycksetetik. Danz går grundligt tillväga och analyserar såväl Hanslicks som v. Hauseggers respektive förutsättningar, metoder och begreppsapparater. I detta sammanhang skulle man kunna önska att författaren använt mer exakta och systematiska begreppsanalytiska metoder och åtminstone temporärt frångått det begreppsrealistiska förhållningssätt, som sedan 1800-talsidealismens glansdagar varit något av en arvsynd inom så mycken tyskspråkig humanvetenskap. Det är möjligt att resultatet av diskussionen skulle ha blivit något annorlunda om Danz prövat andra utgångspunkter i detta sammanhang.

Om begreppsrealism och, för att använda Poppers uttryck, metodologisk essensialism varit en arvsynd inom tysk humanvetenskap, har å sin sida grundlighet och källtrohet många gånger varit två av de mest framträdande dygderna. Detta gäller också beträffande Danz’ arbete. För att klargöra Hanslicks ståndpunkter har han således inte gått till den tämligen rikhaltiga moderna Hanslicklitteraturen (C. Dahlhaus, D. Glatt, D. Breitkreutz, W. Abegg m fl), som i och för sig är mycket uppslagsrik men många gånger vilar på tämligen personliga och i vissa fall ensidiga interpretationer, utan direkt och uteslutande vänt sig till källan, dvs Hanslicks egna

skrifter. På motsvarande sätt har han försmått A. Nowaks uppmärksammade *Hegels Musikästetik* till förmån för Hegels egna arbeten osv. Detta kan naturligtvis vara en möjlig utgångspunkt för kritik, men bör i minst lika hög grad ses som ett berömvärt exempel på gott omdöme. Abegg, Dahlhaus, Glatt och Nowak i all ära, men den största rättvisa gör Hanslick och Hegel sig själva.

Bilden av v. Hausegger vid sidan av Hanslick kompletterar Danz genom att inplacera den förstnämnde vid sidan av Wagner. Framställningen är därvid välgörande nyanserad, i det att de odiskutabla likheterna i estetiskt synsätt framhålls utan att de väsentliga olikheterna för den skull fördunklas. Påföljande kapitel ägnar Danz åt att försöka relatera den hauseggerska uttrycksetetiken till senare tiders uttrycksteorier (K. Bühler, L. Klages, B. Croce). Detta bildar en naturlig övergång till den sammanfattande och personligt hållna "Schlussbetrachtung", där Danz bland annat försöker redovisa den faktiska respektive den möjliga betydelsen av v. Hauseggers teorier inom våra dagars musiktänkande.

Danz' avhandling är en ambitiöst och noggrant, om än i några enstaka sammanhang onödigt spekulativt anlagt arbete kring en personlighet och en föreställningsvärld som varit av stor betydelse för vår musikkulturs historia under de senaste 150 åren. Det faktum att verket delvis redovisar och bygger på svåråtkomligt primärmaterial ökar naturligtvis dess värde i detta avseende. Arbetets mer vägande svagheter kan kanske i lika hög grad skrivas på en inarbetad forskningstraditions konto som på författarens. De tar sig främst uttryck i en stundtals ganska irriterande oförmåga att frigöra sig från en inarbetad begreppsvärld och invanda tankemönster. Detta är naturligtvis en nödvändighet för att bemästra den paradoxala situation som författare till detta slag av arbeten ställs inför: att behöva förstå en företeelse på dess egna villkor och samtidigt ha tillräcklig distans för att kritiskt kunna analysera, granska och värdera.

Sten Dahlstedt

Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980. Hrsg von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab. Kassel: Bärenreiter, 1982. vii, 179 s., notex. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 26). ISBN 3-7618-0677-9.

Som Carl Dahlhaus påpekar i sitt öppningsanförande till Kieler Tagung 1980, är det inte alltid lätt att finna lämpliga temata för en musikvetenskaplig kongress som samlar deltagare specialiserade på allt mellan gregoriansk och tolvtonsteori. Arrangörerna till just denna sammankomst, vilken avhölls i Kiel 9–12 oktober 1980, lyck-

ades dock hitta ett givande ämne för alla som på ett eller annat sätt sysslar med musikhistorieskrivning. Detta kan dessutom sägas väl knyta an till den aktuella musikhistorieteoretiska debatten inom åtminstone tyskspråkigt område. Temat var, som framgår av kongressberättelsens titel: "Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens".

Den tyska termen 'Gattung' brukar inom svensk musikvetenskap återges med 'genre'. Det kan dock här vara på sin plats att påpeka att tyska 'Gattung', åtminstone i vetenskapliga sammanhang, används i en mer utpräglat överordnad betydelse än svenska 'genre'. 'Gattung' har av tradition fungerat som en direkt tysk motsvarighet till den ursprungligen grekiska termen 'genos' (sv. slag eller släkte), vilken hos t ex Porfyrios och i den medeltida aristoteliska traditionen betraktades som överordnad den andra i dessa sammanhang vanliga termen 'specie' (ty. Art; sv. art). Mot denna bakgrund används inom tysk filosofisk terminologi 'Gattung' ibland för begrepp med allmänbegreppslig status, medan 'Art' används för begrepp motsvarande underklasser till 'Gattungen'. Att dess terminologiska förhållanden inte är helt betydelselösa i sammanhanget visar det faktum att några av kongressrapportens bidragsgivare bestämt opponerar sig mot den vidare användning av 'Gattung' som ibland förekommer i modern musikvetenskap.

Efter utgivarnas förord och Dahlhaus' öppningsanförande redovisas kongressrapportens bidrag i fyra avdelningar. Den första innehåller artiklar som från allmänna, vetenskapsteoretiska och estetiska utgångspunkter behandlar användningen av termen 'genre' (= 'Gattung') inom musik- och litteraturvetenskaperna. I den andra ingår artiklar rörande genrer i nordtysk 1600-talsmusik. I den tredje berörs frågor i anslutning till 1700-talets genreteori och avslutningsvis följer tre artiklar som behandlar den i sammanhanget till synes något avvikande frågan om förekomsten av "nordisk ton" i 1800-talets solosång, piano- och kammarmusik. Även där berörs emellertid den genreproblematik som i övrigt fungerar som det samlande temat.

De inledande fyra uppsatserna speglar på olika sätt frågan om musikhistorieskrivningens inriktning på å ena sidan stilhistoria i någon modifierad Adlersk mening och å andra sidan allmänt kulturhistoriska förhållningssätt, vilka av tradition ofta varit kopplade till en genreestetisk föreställningsvärld. Denna fråga har under de senaste årtiondena inte minst varit aktuell i den tyska Förbundsrepubliken. En central text för den teoretiska diskussion som förs i kongressrapporten är den västtyske litteraturforskaren Klaus W. Hempers *Gattungstheorie. Information und Synthese* (München 1973). Det är med avstamp från denna som Stefan Kunze i sitt bidrag "Überlegungen zum Begriff der 'Gattung' in der Musik" vill fränkänna genrebegreppet dess allmänbegreppsliga status. Möj-

ligen kan man ur hans något oklara argumentation utläsa en strävan att inom musikvetenskapen i övrigt bibehålla en begreppsrealistisk ståndpunkt, samtidigt som han funnit att en sådan blir uppenbart svårhanterlig i samband med genrebegreppet.

Som Kunze påpekar är det alltid svårt att finna de principer och kriterier med vars hjälp genrer kan avgränsas. I detta sammanhang kan dock elementär semantik och logik göra underverk. Sålunda bör man ha klart för sig huruvida man med 'genre' avser någon form av oföränderlig och apriorisk idealtyp, eller om man nöjer sig med ett begrepp knutet till en historiskt och geografiskt avgränsad tradition. Naturligtvis kan man även stipulera genrebegrepp för enskilda verkgrupper och speciella undersökningssituationer. I det förstnämnda fallet blir genrebegreppet lätt problematiskt, medan det i de bägge senare fallen vanligen förlorar i innehåll och allmängiltighet, samtidigt som det vetenskapsteoretiskt sett fungerar avsevärt mer tillfredsställande. I denna fråga är dock bidragsgivarna tämligen eniga: musikvetenskapen är mest betjänt av genrebegrepp grundade på historiskt sett samtida föreställningar, dvs genrebegrepp knutna till bestämda historiska epoker formulerade med utgångspunkt från samtidens uppfattningar om musikaliska genrer.

En sådan ståndpunkt kommer bland annat till uttryck i Wulf Arlts bidrag "Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung". Där berörs i förbigående också ett annat av de centrala problemen i anslutning till genrebegreppet och till svårigheterna att klart avgränsa musikaliska genrer. Det är det sällan uppmärksammade förhållandet att genrer vanligen samtidigt definieras med utgångspunkt från både "yttre" och "inre" kriterier. Med "yttre" kriterier avses sådana som rör musikverkets relationer till företeelser utanför sig själv, vanligen i socialt eller kulturellt hänseende (t ex beträffande användning), medan "inre" kriterier går tillbaka på verkets egna egenskaper (t ex dess inre struktur). Denna distinktion, som inte minst spelar en stor roll för en genredefinitions tillämpbarhet, har på det hela taget försumrats av de olika bidragsgivarna.

Carl Dahlhaus tar i sin uppsats, "Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper" fasta på såväl genre- som på verkmomentet i kongress temat, då han med utgångspunkt från Meyerbeers *Profeten* och Mussorgskijs *Boris Gudonov* diskuterar möjligheterna att urskilja den historiska "krönikeoperan" (analogt "krönikespelet") som genre. Dahlhaus deklarerar inledningsvis ett aristoteliskt begreppsrealistiskt synsätt på genrebegreppet. Han försöker därefter utreda vad en genreinriktad musikhistorieskrivning har för konsekvenser för tolkningen av det enskilda verket. Hans terminologi är dock så oklar att det är svårt att dra några djupare lärdomar ur resonemanget. I hans jämförelse mellan

det litterära och det dramatiska krönikespelet saknar man framför allt en diskussion av de litterära normsystem som har sina rötter i Aristoteles' poetik och som otvivelaktigt måste ha haft en viss betydelse även för "krönikeoperan".

Frågan är hur man skall uppfatta ett genrebegrepp som det Dahlhaus avslutningsvis definierar. Uppenbart är det relevant för de verk som varit föremål för undersökningen ifråga, och i god historistisk anda kan man nöja sig med denna beskrivning av det för ett fåtal verk unika. Vill någon däremot tillerkänna ett sådant begrepp mer generell giltighet, bör denne dock ha klart för sig att detta enbart är möjligt när begreppet underkastats en avsevärt mer omfattande empirisk prövning.

Avslutning på den första avdelningen utgör Klaus-Detlef Müllers "Aspekte des Gattungsverständnisses in der Literaturwissenschaft", en i sammanhanget välgörande konkret och redig idéhistorisk framställning över vissa moment i genrebegreppets användning inom i första hand den tyska litteraturvetenskapen.

Också i de påföljande avdelningarna är enigheten om användandet av ett historiskt definierat genrebegrepp tämligen stor. Detta har kanske haft en viss betydelse för att de mer praktiskt inriktade genrestudierna i så hög grad koncentrerats i historiskt och geografiskt hänseende. En strävan att använda historiskt definierade genrebegrepp innebär att man lätt favoriserar vissa epoker och kulturmiljöer där genreteorierna varit rikhaltiga på beaktad av andra, där genregränserna varit oklara och mindre betydelsefulla. Detta kan möjligen ha spelat en viss roll för att kongressrapportens andra och tredje avdelningar, som enligt rubrikerna skulle omspänna 1600- respektive 1700-talen, frikostigt räknat berör tiden 1650 – 1750. Väl att märka är därvid att Ingmar Bengtssons "Instrumentale Gattungen im Schmelztiegel. Zur Orchestermusik von Johann Helmich Roman (1694–1758)", vilken behandlar det kronologiskt sett yngsta ämnet i dessa bägge avdelningar, huvudsakligen är inriktad på att utpeka några av svårigheterna att i fallet Roman tillämpa en genrebaserad historieskrivning.

Werner Brauns "Zur Gattungsproblematik des Singballetts" är ett försök att med hjälp av historiska genrekriterier ringa in en något udda 1600-talsgenre, vilket väl belyser de svårigheter genrens och stilars historiska föränderlighet kan medföra. Martin Ruhnkes "Gattungsbedingte Unterscheide bei der Anwendung musikalisch – rhetorischer Figuren" introducerar ett av de populäraste angreppssätten bland de i kongressberättelsen representerade musikhistorikerna, nämligen tillämpningen av ett historiskt genrebegrepp i kombination med likaledes historiska stilbegrepp och normer för användningen av musikalisk-retoriska figurer. Ett anslående faktum i detta sammanhang är att de historiska krite-

rierna för stil- och genretillhörighet tycks vara ganska svåra att tolka och tillämpa, även beträffande en historisk period som i hög grad präglades av en enhetlig tanke-tradition.

Buxtehudes förhållande till figurläran ägnas stort intresse. Hans verk diskuteras bland annat i Dietrich Kämpers "Die Kanzone in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts" och i Ruhnkes tidigare nämnda uppsats. En fråga som skymtar, men aldrig på allvar diskuteras, är i vilken utsträckning figurläran kan sägas vara relevant i samband med Buxtehude. Ruhnke gör vissa reservationer därvidlag, men inte Kämpers.

Som avslutning i den andra avdelningen står Werner Breigs "Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk", en stringent framställning där varken genre-, verk- eller stiltyps-begreppet tillåts dominera på de andras bekostnad, utan där yttre omständigheter och inre musikstrukturella moment bildar utgångspunkt för en inträngande och väl sammanhållen framställning.

Den tredje avdelningen inleds med Ingmar Bengtssons tidigare nämnda uppsats. Diskussionen utgår där från svårigheterna att datera och genrebestämma Romans orkesterverk. Bengtsson belyser bland annat de problem Stig Walin ställde inför när denne i sin avhandling (*Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik*, Stockholm 1941) försökte tillämpa en moderniserad form av den genreestetik som tidigare haft stor betydelse för den svenska forskningen inom de estetiska vetenskaperna. Walin lyckas endast med hjälp av tämligen vidlyftiga resonemang genrerelatera Romans orkesterverk och frågan förblir öppen om detta var nödvändigt och önskvärt. Som Bengtsson antydningssvis visar tycks den enklaste lösningen på problemet vara att undvika traditionella genrebestämningar och i stället relatera de enskilda verken, liksom Romans verksamhet i dess helhet, till den samtida svenska kulturmiljön, där avsaknaden av genrediskussion var ett notabelt inslag. En sådan lösning var emellertid knappast möjlig för Walin, eftersom denne valt att arbeta med en genrehistorik.

I Niels Martin Jensens bidrag "Die italienische Triosonata und Buxtehude. Beobachtungen zu Gattungsnorm und Individualstil" återkommer Buxtehudetemat. Jensen beskriver Buxtehudes individuella förhållande till triosonaten med utgångspunkt från den sociokulturella och idémässiga utvecklingen inom det nordeuropeiska kulturområdet, ett ämne och ett angreppssätt som man skulle vilja se ytterligare utvecklat, inte minst med avseende på förhållandet mellan de idémässiga och de sociala faktorernas betydelse. Om genreproblematiken inte spelar någon mer framträdande roll i Jensens bidrag, återkommer den desto mer eftertryckligt i tredje avdelningens avslutande uppsats, Arno Forcherts "Mattheson und die Kirchenmusik". Med utgångspunkt från en re-

dovisning av Matthesons ganska speciella uppfattning av kyrkomusiken framträder där i blixtbelysning förhållandet att historiska genrebegrepp kan vara väl så svårbe-mästrade som någonsin moderna generaliseringar.

Den sista avdelningen består av tre bidrag, Finn Benestads "Das norwegische Lied im 19. Jahrhundert. Eine Skizze der soziopolitischen Voraussetzungen und der Bestrebungen nach einer nationalen Identität", Heinrich W. Schwabs "Das Lyrische Klavierstück und der nordische Ton" samt Friedrich Krummachers "Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald". Genreproblematiken får i dessa uppsatser till viss del träda i bakgrunden, något som kan sägas vara både beklagansvärt och inspirerande. Beklagansvärt är det därför att 1800-talets genreestetik rymmer flera spännande uppslag, t ex förhållandet mellan de spekulativt estetiska systemens normativa användning av genrebegreppet och den framväxande föreställningen om konstens autonomi. Inspirerande är det eftersom ett annat och för nordiska förhållanden högtintressant tema tas upp till behandling, nämligen frågan om "nordisk ton" och nationella drag i den danska, norska och svenska 1800-talsmusiken.

Benestad presenterar en förtjänstfull skiss över grunddragen i det norska samhälle som var en viktig betingelse för framväxten av en nationell strävan i den norska musiken. I anslutning till välkänd norsk musikvetenskaplig tradition pekar han också på några av de uttrycksformer denna strävan antar i rent musikstrukturellt hänseende. Schwab går för sin del i närmkamp med den svårgripbara genre som brukar benämnas "karak-tärsstycke", i uppsatsen omdefinierat som "lyriskt klaverstycke", och diskuterar dess förekomst på nordisk botten. Även här behandlas genetiska, idémässiga och musikstrukturella faktorer i samband med genrens odling och i anslutning till begreppet 'nordisk ton'. En i viss mån liknande uppläggning har Krummachers bidrag om "nordisk ton" i stråkkvartetter av N.W. Gade och Berwald, även om han ägnar ett större utrymme åt en kritisk granskning av det nämnda begreppet. Krummachers avslutande jämförelse mellan de bägge tonsättarnas stråkkvartetter måste dock sägas halta en aning på grund av svårigheterna att jämföra deras situationer och positioner i respektive kulturmiljöer. Sin stora betydelse har denna avslutande avdelning dock främst i att den behandlar nordisk 1800-talsmusik i ett perspektiv som i högre grad än tidigare även belyser yttre sociala och kulturella förhållanden. Förhoppningsvis kommer den, inte minst Krummachers bidrag, att bilda utgångspunkt för en vidare diskussion om nationella och nordiska drag i denna musik.

Sten Dahlstedt

Elisabeth Haselauer, Handbuch der Musiksoziologie. Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1980. 232 s. ISBN 3-205-07128-X.

Med ambition att ge en överblick över musiksociologin har den österrikiska musiksociologen Elisabeth Schwarz-Haselauer avfattat den 1980 utgivna Handbuch der Musiksoziologie. Författarinnan är förutom som musiksociolog verksam bl.a. som organist och har studerat sociologi, pedagogik och musikvetenskap. Boken, som vänder sig till främst en centraleuropeisk läsekrets, är avsedd att kunna användas som lärobok; enligt vad som sägs i inledningen krävs förkunskaper i vare sig sociologi eller musikvetenskap. En framställning av denna art täcker naturligtvis inte lika väl in alla ämnets aspekter. Haselauer har valt att ge mer plats åt studiefält som hon anser vara förbigångna på andra håll (bl.a. frågor som har med kreativitet att göra). Haselaunders grundinställning lutar åt det hermenevtiska hållet; hon söker en mer utsträckt basis än den som erbjuds med en ensidigt empirisk metodik.

Framställningens 232 sidor upptar några figurer men inga notexempel. Marginalerna är talrikt försedda med stickord för att vägleda läsaren, detta som ett komplement till sökande i de tre registren (ett personregister, ett register rörande allmänsociologiska grundbegrepp och ett med musiksociologiska grundbegrepp). Sakregister saknas däremot. Litteraturförteckningen omfattar 401 titlar varav många centrala, mestadels tyskspråkiga arbeten.

Handbuch der Musiksoziologie är indelad i tre kapitel. I det första kapitlet ges en "snabbkurs" i allmän sociologi, i det andra granskas tre musiksociologiska grundvalar (empirisk-analytisk, "Verstehend" och kritisk-dialektisk). Det tredje kapitlet innehåller dels en argumentering rörande musiksociologins tyngdpunkter, dels åtta uppsatser om skilda specialfrågor. Sist anförts i ett "Anstelle eines Vorworts" synpunkter på musiksociologins roll i vår tids problemfyllda samhälle. I denna recension sker en genomgång i huvudsak i enlighet med bokens disposition.

En 37 sidor lång exkurs i allmän sociologi bildar det första kapitlet och har placerats först. Musik nämns knappast alls eftersom det är meningen att introducera den eventuellt oinsatte läsaren i sociologiska elementa. Kapitlet är skrivet ur ett konsensusperspektiv, där begrepp såsom norm, värde, roll, status, samhälle och även kultur definieras. M. Webers begrepp 'social handling' och E. Durkheims likartade 'socialt faktum' (vilka är abstraktioner av socialt beteende) ligger till grund för karaktäriserandet av egenskaper hos grupper. Haselauer redogör för några berömda socialpsykologiska experiment, bl.a. rörande rangordning inom grupper. Förhållandevis mycket utrymme ägnas åt socialisation, bl.a.

betonas skolans roll för sekundär socialisation. Över huvudetaget överväger mikronivån i detta kapitel, och t.o.m. institutionsbegreppet formuleras utifrån individnivån: "Der Begriff 'Institution' ist ein theoretischer Begriff zur Umschreibung von Einrichtungen, die menschliche Grundbedürfnisse befriedigen sollen." (s.43) Mot slutet av kapitlet konstaterar Haselauer att det föreligger svårigheter vid vetenskapligt beskrivande av sociala företeelser. "Gesellschaftliches Leben" är så komplext och mångskiktat att det bara delvis kan fångas in av begrepp och symboler.

Det andra kapitlet är med tanke på bokens huvudtema mer tungt vägande. Haselauer söker den musiksociologiska vetenskapsteoris idémässiga rötter genom att ställa frågorna: Vilka problem och frågor var det som ledde fram till uppkomsten av musiksociologin? och: Kan vi ur dessa problem och frågor härleda musiksociologins tema [Gegenstand]? Dessa saker utreds i en genomgång av musiksociologins tre huvudströmningar. Den inriktning som först synas är empirisk-analytisk (s. 51-73). Dess teorier är främst induktiva, och intersubjektivitet är ett ideal. Empiriska metoder berörs; dels empirisk-deskriptiv (sociografi), dels den metodik som följer på den deskriptiva fasen, nämligen empirisk-nomologisk metod. Denna innebär bearbetande av data för att få fram kausalsamband och angivande av sannolikheter (s. 59). Bland metoder inom den empiriska socialforskningen tas observation, utfrågning och experiment upp. Med ett citat från Karbusicky pekar Haselauer på att den empiriskt tänkande musikforskaren ser empirin som en sorts världsåskådning och inte bara som en forskningsmetod. Haselauer framför en ganska långtgående kritik av empirisk musiksociologi. Bland annat menar hon att analytiska synsätt är riskabla; sociala skeenden är ofta komplexa och det är vanskligt att sönderdelat dem i små komponenter genom detaljstudier. Induktiva tillvägagångssätt reserverar sig författarinnan emot med motiveringen: "...wir können nur die wenigsten sozialwissenschaftlichen Aussagen in breitem Masse verallgemeinern. Und die jenigen Fakten, die wir verallgemeinern können, ergeben denn auch sehr allgemeine Theorien" (s. 56). Haselauer vill dock inte diskvalificera empiri, utan anser den vara brukbar i tidiga skeenden av sociologiska undersökningar: "Daten sind nicht erschöpfend, Quantifikation nicht ausreichend für musiksoziologische Problemlösungen, sondern sie sind grundlegende Voraussetzungen für die weiterführende Arbeit" (s. 67). Bland invändningarna mot den empirisk-analytiska uppfattningen märks också prigsiven förförståelse och inskränkande av det social-vetenskapliga området (s.64).

Nästa synsätt som dryftas är en förstående musiksociologi som Haselauer betitlat "Verstehend" (s. 73-94). Termen är hämtad från M. Weber och synsättet bygger

på dennes finala förklaringsmodell som går ut på att förstå sociala handlingar genom att se dem som medel att nå mål. Det väsentliga är enligt Haselauer inte den sociala handlingen själv, utan dess mening. Eftersom utgångspunkten är individers sociala handlingar är dessa idéer besläktade med socialpsykologiska idéer av interaktionistisk typ. I en jämförelse med positivismen sägs det att "...der Posivist fragt nach den beobachtbaren Phänomenen des Organisationsrasters namens soziales Leben, der verstehende Soziologe fragt nach den Möglichkeiten und Problemen des Individuums, ein soziales Leben zu führen (nach Sinn und Bedeutung)" (s. 76). Det konstateras vidare att Weber fordrar objektivt hållen forskning (värdefrihet), och att forskaren när han värderar ska deklarerat att han gör så. Andra begrepp hos Weber som karaktäriseras är 'idealtyp' och 'Sinn'. Haselauer spinner vidare på den angivna tematiken genom att skissera huvuddrag inom fenomenologisk och hermenevtisk metodik. Det kan tyckas vara originellt att göra bruk av hermenevtik i samhällsvetenskapliga sammanhang, men Haselauer motiverar detta med bl.a. att musiksociologen för att förstå äldre musikverks "verkning" (Wirkung) på nutida lyssnare måste sätta sig in i historiska sociala situationer, vilket låter sig göras med hermenevtisk tolkning. Vad beträffar fenomenologin finns det en socialvetenskaplig grund i och med av A. Schütz på 1930-talet gjorda ansatser att formulera en samhällsvetenskaplig fenomenologi som byggde på bl.a. Webers idéer. Fenomenologen utgår från att det finns vardagliga erfarenheter av intersubjektiv art som kan delges andra. För musiksociologen kan detta innebära att vara lyhörd för ljud i omgivningen, typ musik i varuhus, och lägga märke till de associationer denna ger, eller att artikulera de intryck som musik i reklamsammanhang framkallar. Som nackdelar hos denna metodik nämns bl.a. viss subjektivitet och svårigheter att generalisera resultaten. Det framgår inte hur den fenomenologiskt arbetande socialvetenskapsmannen i detalj ska fånga in data, men iakttagelser och förståelse är viktiga kunskapskällor (s. 87).

Den tredje huvudinriktningen är kritisk-dialektisk (s. 94–118). Enligt Haselauer ser företrädare för denna åskådning värderingar som önskvärda. Vidare gäller att vid handskandet med sociologiska problem räcker inte förklaring, utan det krävs klargörande; genom klargörande kan människan självreflekterande förvissa sig om sitt eget handlande. Dialektikens grunder skisseras av Haselauer, som menar att dialektikens styrka ligger i dess möjlighet att teckna det mänskliga tänkandets historia. Liksom för "Verstehend" gäller även för den kritisk-dialektiska inriktningen, inte minst för Frankfurtskolan, att förståelse är betydelsefull och att hermenevtik är en väsentlig metod. Dialektikern forskar enligt bestämda mål, och deskriptiva moment överväger. Posi-

tivistisk kritik av den kritisk-dialektiska metoden går bl.a. ut på att den kritiska dialektikern, förutom att han värderar, tillhandahåller spekulationer, modeller och inte säkerställda resultat (s. 96). I ett avsnitt om tillämpningar av denna metodik refereras och kommenteras ett antal begrepp från Adornos skrifter. Haselauer diskuterar en vad hon säger vara klassisk dialektisk konflikt, nämligen den mellan "wahre Musik" (tes) och "Marktgeseztlichkeiten der Vermassung" (antites); syntesen går ut på att musikens sanningsinnehåll går förlorat. Tonsättaren har att välja mellan att uttrycka sig ärligt och äkta, och att anpassa sig till massans smak. Haselauer tar särskilt fasta på vad Adorno sagt om det nutida musiklivet, och har valt ut ämnena "Komponist und Musikwerk" jämte "Dirigiertes Publikum". Vad gäller det senare säger hon att: "Er [Adorno] sieht den Menschen als dirigiertes, manipuliertes, unfreies Geschöpf, das weder dem Geist noch dem Gefühl nach imstande ist, die ihm adequate Musik aufzunehmen." (s. 114). En fråga som tycks engagera Haselauer mycket, och som kommer igen på flera ställen i boken, är varför den nutida seriösa musiken möter ett så blekt gensvar hos människorna. Detta är en aspekt av det särskilt inom tyskt språkområde så mycket diskuterade problemkomplexet "U-Musik" (Unterhaltungsmusik) versus "E-Musik" (ernste Musik). Adorno har påverkat Haselauer i denna fråga; med citat visar hon på Adornos favoriserande av "komponerad" musik och de samband han finner mellan arbetsdelningens konsekvenser och oförmågan hos människor att förstå komplicerad musik. En sida ägnas åt forskning i Adornos fotspår, och Haselauer urskiljer tre tendenser: 1) "Polemiken", 2) "Neue Linke", 3) "Hypothesen-prüfung". Den sista punkten rör de hypoteser Adorno lämnade efter sig som inte har testats.

Kapitlet avslutas med ett avsnitt kallat "Weiterführende Probleme der Wissenschaftstheorie". Med idéhistoriska tillbakablickar vill Haselauer visa på hur vår nutida värld kommit att bli uppspaltad, vilket medfört en rad negativa konsekvenser bl.a. för sociologin. Hon trycker på att i vår tids splittrade samhälle gäller det att bilda sig helhetsuppfattningar, vilket inte positivisterna klarar av med sina "raster". "Dem zersplitterten Menschen entspricht der zersplitterte Wissenschaftler: Schuhgrößen, Schulbildung, Schichtzugehörigkeit, Berufsstatistiken usw. usw. – Teile, für die der empirisch arbeitende Wissenschaftler Zahlen, Daten, Gewichte, Massbänder und Computeranlagen verwendet und verwenden kann." (s. 121). Haselauer menar att sociologi till stor del handlar om agerande människor, deras konflikter, frustrationer osv. Sociologin kan på så sätt vara människor till hjälp (s. 122).

Kapitel tre är rubricerat "Gegenwartstendenzen und Arbeitsschwerpunkte der Musiksoziologie", och består dels av en resonerande del, dels av åtta valda uppsatser.

Ett syfte för den första avdelningen är att definiera vad som är musiksociologins tema. För att komma fram till detta refereras en rad författare, från vilka komponenter hämtas till ett par betydelsefulla definitioner. I resonemanget om musiksociologins tema för Haselauer fram A. Silbermanns "Musikerlebnis", vilket hon anser bör utvidgas till att omfatta även kreativa moment i upplevelser och hon pläderar för ett "skapande förhållnings-sätt": "Jede Art von Erlebnis nämlich rührt, wenn auch auf Umwegen, an einen Punkt, der sich mehr und mehr als Schlüssel zu künftigem Soziologieverständnis erweist, und das ist schöpferisches Verhalten.

Ausser Zweifel steht, dass das musikalische Erleben schöpferische Kräfte im Menschen zu aktivieren vermag, weil Musik nun einmal – ob wir das wollen oder nicht – weitaus mehr an Gefühle als an begriffliches Denken rührt, auch appelliert." (s. 131). Ett annat begrepp som Haselauer begagnar är W. Burdes "Musikwerk als gesellschaftlich vermitteltes, gesellschaftlich bedingtes". Socialhistoriska aspekter på bl.a. musikalisk stil, och på innehåll/form i respektive sociala och musikaliska konfigurationer tas upp i ett referat av delar av en text av T. Kneif. Haselauer invänder att Kneifs analys är "etwas realitätsfern" i och med att den obetydligt rör nutiden, men påpekar också att man kan mena att teorier som är tidsmässigt oavhängiga bör eftersträvas.

Ett begrepp som Haselauer lägger stor vikt vid är K. Blaukopfs "musikalische Praxis". Begreppet innebär bl.a. att samhälleliga förhållanden påverkar musik, och att det motsatta inte gäller. Haselauer anser dock att det är fråga om en växelverkan mellan musik och samhälle, och finner stöd för detta i ett citat från Blaukopf där det heter att den långa efterklangstiden i medeltida kyrkor frambringar en viss själslig hållning, vilket Haselauer menar kan ses som en verkan från musik till sociala strukturer.

I ett avsnitt om musikens socialhistoria betonas att denna inte får blandas ihop med musiksociologins historia, och att hermenevtisk tydning av dokument behövs inom socialforskningen. I ett avsnitt benämnt "Sichtweisen" ställs F. Klausmeiers val av människan som forskningsintresse emot P. Rummenhüllers val av musik som forskningsintresse. Efter att kort ha visat på huvuddrag i Rummenhüllers "Einführung in die Musiksoziologie" från 1978 föreslår Haselauer en beteckning på detta arbete: "Soziologie der Musikästhetik" (s. 145).

De följande 14 sidorna tar upp fler musiksociologiska byggstenar. Haselauer uppmärksammar W. Burdes "Musikwerk als soziales Phänomen", och utvidgar detta till att gälla (all) musik och inte bara verk. I samband med ett fastställande av vad kreativitet är diskuteras än en gång "schöpferisches Verhalten". Efter att ha utrett principer för musikverks "verkning" (bl.a. gäller att ju anspråksfullare ett musikverk är, desto större är sanno-

likheten för tidsmässig "fasförskjutning"), formulerar författarinnan termen "bilaterale Kommunikationsprozesse" med vilken hon avser kommunikation musikverk – människa (inte kommunikation tonsättare – åhörare). Utgående från Kneifs "Niederschlag gesellschaftlicher Daseinsformen" konstaterar Haselauer att musik både betingar och uttrycker "schöpferisches Verhalten". Den definition av musiksociologins tema som ges lyder: "Gegenstand der Musiksoziologie ist Musik als eine der Voraussetzungen für und als eines der Ergebnisse von bilaterale(n) Kommunikationsprozesse(n), die das schöpferische Verhalten von Menschen einer gegebenen Gesellschaft bedingen und ausdrücken, erweitern und/oder begrenzen." (s. 158). Även musiksociologin (som lära) definieras, med användande av Blaukopfs kärnfulla formel "musikalische Praxis": "Musiksoziologie ist die Lehre von den (jeweiligen historisch und regional gegebenen) Bedingungen der musikalischen Praxis als soziales Beziehungsgefüge." (s. 159)

För att visa på några konkreta "betingelser för musikalisk praxis" har åtta uppsatser sammanställts. I den första uppsatsen behandlas vår tids "bullernedsmutning", marknadssituationen vad gäller spridning av "auditiva medel" (fonogram och dylikt samt besläktade frågor. I en uppsats om arbete och fritid konstateras det att en människas yrke har ett samband med hennes musiklyssning. Den som har ett arbete av löpande band-typ vill inte sätta sig in i komplicerad musik. Värden och värderingar omtalas därefter. Musik som socialt värde, forskarens värderingar m.m. undersöks. Institutioner (konsertväsen m.m.) och frågor rörande musikalisk social skiktning tas upp i nästa uppsats. Inläring av musik behandlas i "Sublimales musikalisches Lernen". Rubriken syftar på bl.a. (omedveten) inläring av musik under de första levnadsåren och manipulation med musik. Den sjunde uppsatsen rör folkmusik. Vad gäller "värden" av folkmusik under ändrade sociala betingelser föreslår Haselauer forskning bl.a. rörande social skiktning och förskjutningar stad – landsbygd. Den sista uppsatsen handlar om sociologiska funktionsbegrepp. Författarinnan utreder möjligheten av ett för musik specifikt funktionsbegrepp, och finner att en musikens primärfunktion är att vara uttryck för ångest. Som exempel på en musikalisk sekundärfunktion nämner hon en TV-signatur vilken väcker för musikaliska sekundärfunktioner typiska associationer.

Handbuch der Musiksoziologie kan ses som ett led i den kritik av positivismen som varit en tendens inom musiksociologin under det senaste decenniet. Det alternativt gentemot statistiskt präglade undersökningar som Haselauer för fram innebär att musiksociologen arbetar i grunden socialpsykologiskt och söker förstå människors sociala handlande i historisk belysning. Till denna

grundinställning anknyter Haselauer idén om att en helhetssyn bör prägla forskarens analyser. Haselauer efterlyser en högre kreativ potential hos människorna, och ser gärna att de engagerar sig för sin egen situation. För musikens del innebär detta att alla människor i samhället bör ta del av (i synnerhet nutida) seriös musik (monoton och passiviserande "U-musik" duger inte!). "Was Musik [i alltför många tycke] nicht soll, finden wir vorwiegend in der ernsten Gegenwartsmusik: Problemsituationen aufzeigen, den unüberschaubaren Komplexitätsgrad unserer Welt mit seiner Aneinanderreihung von Isoliertem 'abbilden', auf das Dissonante mit dem Finger zeigen..." (s. 169)

Till bokens svagheter hör den kortfattade genomgången av empirisk undersökningsmetodik. Sambandsmätning berörs föga, och i avsnittet om urvalsmetoder (s. 71) framstår proportionellt stratifierat urval som den praktiskt taget enda och bästa urvalsmetoden (denna metod har påtagliga nackdelar vad gäller att göra beräkningar). En allvarigare invändning gäller författarinnans ingalunda "värdefria" position. Boken är för att gälla som en handbok påfallande vinklad. Haselauer drar sig inte för att ta ställning för Webers "förstående" metod, medan empirisk metodik i huvudsak ogillas (en mer nyanserad bild ges av kritisk-dialektisk inriktning). Uttalad misstro mot repetitiv populärmusik är också det något som är diskutabelt i en handbok, på vilken krav på allsidighet kan ställas.

Till bokens värdefulla sidor hör den stora andelen socialpsykologi, i synnerhet som resultat och begreppsbildningar inom allmän sociologi (kapitel I) bildar ett underlag för de musiksociologiska utläggningarna. Vidare är en stor förtjänst det föredömliga vetenskapsteoretiska tillvägagångssättet. Haselauers resonemang präglas av hög precision vid definierandet av begrepp och i övrig argumentation.

Handbuch der Musiksoziologie är med dess systematiska uppläggning och mångsidiga innehåll en rik källa för sökande efter svar på elementära musiksociologiska frågor. För nybörjaren kan nog framställningen förefalla vara något svår på vissa håll. Den i musiksociologi mer insatte kan ta del av boken bl.a. med tanke på dess karaktär av pionjärbete i det att hela musiksociologin är avsedd att täckas in. Boken har flera, delvis originella och nydanande drag som är värda att beakta. Inte minst utläggningen om musiksociologins tema och talet för "Verstehend" är värda uppmärksamhet.

Ulf Larnestam

Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert.
Hrsg. von Robert Günther. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982. /1/, 463 s., ill., notex. (Studien zur Mu-

sikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 57). ISBN 3-7649-2208-7

Vid 1800-talets början frigjorde sig de latinamerikanska staterna från sina iberiska moderländer efter nära 300 års kolonialt förtryck. De blodiga frihetskamperna – i skuggan av franska revolutionen och Napoleonkrigen – följdes snart av svåra maktkamper. Drömmen om demokrati begravdes i yttre och inre stridigheter. Först under seklets andra hälft började en viss stabilisering kunna förmäras.

Ser man till musiklivets utveckling i 1800-talets Latinamerika kan man skönja åtminstone två huvudtenden- ser. För det första en strävan bort från de forna moder- kulturerna. I takt med ökad invandring från bl.a. Tysk- land och Italien skedde en markant omorientering vad gäller repertoaren. Den italienska operan fick ett domi- nant inflytande hela seklet igenom, först med gästande operatrupper, senare även med inhemska förmågor på de ofta kortlivade tilljorna. För det andra fick national- romantiken en intensiv blomstring vid seklets slut. Det komponerades åtskilliga "aires nacionales", baserade på folkloristiska melodier och rytmer.

Den brokiga och spännande musikutvecklingen i La- tinamerika under romantiken ägnas en första samlad do- kumentation i volymen *Die Musikkulturen Lateinamerikas* im 19. Jahrhundert, ingående som band 57 i den gigantiska skriftserien *Studien zur Musikgeschichte* des 19. Jahrhunderts. För utgåvan svarar Robert Günther, som också skrivit en inledande översikt, vari huvuddra- gen i Latinamerikas efterkoloniala musikhistoria spaltas upp på ett förtjänstfullt sätt.

För bokens huvudinnehåll svarar specialister från re- spektive länder. Av de 14 artiklarna är två skrivna på engelska och en på portugisiska, resten på spanska. Ut- an kunskaper i spanska torde det alltså vara svårt att tillgodogöra sig merparten av artiklarna, i synnerhet som de engelska sammanfattningarna i de flesta fall är synnerligen summariska.

Ett föredömligt undantag i detta avseende utgör de fyra artiklar som författats av nestorn bland latinameri- kanska musikforskare, Francisco Curt Lange i Montevi- deo. Hans framställning av musikutvecklingen i 1800- talets Argentina, Uruguay och Brasilien utmärker sig överhuvudtaget för klarhet och innehållsrikedom. Lange svarar även för en artikel kring klavervirtuosen Louis Moreau Gottschalk, skildrad med utgångspunkt från ny- upptäckta brevdokument.

I övrigt skiftar bidragen avsevärt i fråga om både längd och kvalitet. Till de mer värdefulla framställning- arna kan räknas Carmen Sordo Sodis beskrivning av musiklivet i Mexico City under Juarezepoken, med stark kryddning av citat ur samtida tidningsartiklar och sång- texter.

Det är också positivt att vissa viktiga folkloristiska aspekter fått utrymme i boken. Isabel Aretz skriver om musik och dans bland guachos på Argentinas pampas, såsom de beskrivits av Ventura Lynch – själv guacho – i hans bok *La provincia de Buenos Aires hasta la defini- ción de la cuestión de la República* (1883). Luis Felipe Ramón y Rivera, en annan av Sydamerikas ledande mu- siketnologer, behandlar de musikaliska traditionerna hos llaneros, de beridna herdarna på Venezuelas slätter. Man kan dock fråga sig om författaren verkligen speglar något som är typiskt för just 1800-talets Venezuela.

Fastare förankring i den föregivna tidsepoken har Oli- ver Lewin i sin artikel om musiklivet på Jamaica; också här dominerar det etnologiska perspektivet. Donald Thompson skildrar däremot – om än kortfattat – musi- ken på ön Puerto Rico ur en strängt konstmusikalisk synvinkel. Summarisk är också Bernal Flores utläggning om musiklivet i Costa Rica. Betydligt större vikt har tre artiklar om musiken i Chile, författade av Samuel Val- des, Luis Merino och Eugenio Pereira Salas. Chile blir därigenom det land som dokumenteras grundligast i boken.

Sammanfattningsvis kan sägas, att boken ger en god översikt av musiklivet i några av Latinamerikas mest betydelsefulla länder. Samtidigt måste påpekas, att framställningen är långt ifrån uttömmande (om nu nå- gon trodde det). Snarast rör det sig om punktvisa ned- slag i viktiga länder och genrer. Bland större stater sak- nas bl.a. Peru och Colombia.

Man kunde också hävda, att de sociologiska aspekter- na alltför mycket fått komma på undantag. Så nämns t.ex. en mängd konsertgivande sammanslutningar (so- ciedades), men man får aldrig riktigt veta hur de var organiserade. Varför blev många av dem så kortlivade? Hur såg orkesterväsendet ut? Hur fungerade musikut- bildningen? Texterna väcker många frågor till liv som aldrig blir besvarade. Man må dock hålla i minne, att den latinamerikanska musikens 1800-tal till stora delar är outforskat. Denna bok är sannerligen ingen dålig start.

Claes af Geijerstam

Clemens Kühn, Gehörbildung im Selbststudium. Mün- chen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel: Bären- reiter, 1983. /4/, 112 s., notex. ISBN 3-7618-0693-0 (Bärenreiter), ISBN 3-423-10073-7 (dtv).

"Man bedenke einmal", so der Stoss-seufzer eines Kol- legen, 'was es kostet, wenn ein Hochschullehrer eine Quinte anschlägt'. Dass es Studienanfängern (und nicht nur ihnen) meist schon schwerfällt, einzelne Intervalle hörend aufzufassen, gehört zu den Wirklichkeiten der Hochschulalltags. Dass darum das Fach 'Gehörbildung'

sich oft semesterlang mit elementaren Übungen zu be- scheiden hat – dem blossen Erkennen von Intervallen, Skalen, Dreiklängen, Septakkorden –, ist die bedrück- ende Folge: belastend für den Schüler, dem solches Training musikfern erscheinen muss, wie für den Lehrer, der gern Sinnvolleres anbieten würde als immer wieder angeschlagene Quinten. (Die nicht seltene Kon- zequenz, dass Zwischen- oder Abschlussprüfungen – nur in flotterem Tempo – denselben elementaren Stoff abfragen wie die Aufnahmeprüfung, grenzt ans Groteske.)"

Det finns således all anledning att utge kompletterande övningsmaterial i ämnet gehörsträning. Boken vänder sig till musikstuderande (på högskolenivå), musiker (!) och musicerande amatörer. Förvånande är, att författa- ren inte satsat mer på att driva upp färdighetsnivån hos dem som ännu inte kommit in på en högskola. För såda- na läsare är boken troligen svår att använda. Dels blan- das uppgifter av högst skiftande svårighetsgrad, dels för- utsätter åtskilliga övningar gedigna kunskaper i satslära.

Själva stoffet innehåller inga amärkningsvärda nyhe- ter och inte heller metodiken i stort sett. Det nya ligger i tillrättaläggandet för självstudier. (Alla hittills utgivna tyska läroböcker i ämnet har förutsatt medverkan av en lärare.) Under åtta punkter beskrivs gehörsstudiets me- todik och problematik. Utmärkt är att författaren beto- nar det satstekniska kunnandets betydelse för gehörsfär- digheten och vikten av repertoarkännedom. (En för- teckning över en "minimum'repertoar" avslutar boken.) Särslit framhålls minnesförmågens betydelse. Utantil- läring utgör ett viktigt moment i självstudiemetodiken.

De problem som måste lösas vid självstudier är följande: 1) En egenhändigt bestämd uppgift känner den stu- derande igen alltför väl, för att den ska kunna vara an- vändbar. Vid självstudier finns dock ingen möjlighet att kontrollera om man gjort rätt. 2) Övningar för självstu- dier måste därför kringgå "självbedrägeriet" och garan- tera att uppgiftens lösning kan kontrolleras.

Metodiken baseras på uppträning av minnesförmågan. Uppgifter kan se ut på följande sätt: man föreställer sig en melodi – man noterar den eller: man läser första halvan av en periodiskt byggd melodi – man komponer- ar inom sig dess fortsättning, noterar denna och kon- trollerar på pianot. Andra arbetsgångar är: läsa noter – lära utantill – notera och: spela från noter – lära utan- till – notera.

Eftersom boken innehåller ganska få övningsexempel, kräver den en viss initiativförmåga av användaren, då det gäller att skaffa fram övningsmaterial. Boken ger endast riktlinjer och exempel på övningar. Nämnas bör, att övningar i rytmisläsning helt saknas. Författaren anser – förmodligen med all rätt – att sådana övningar inte är möjliga vid självstudium.

Ola Eriksson

Musicology in the 1980's. Methods, Goals, Opportunities. Ed. by D. Kern Holoman and Claude V. Palisca. New York: Da Capo Press, 1982. 160 s., ill. ISSN 82-14966.

Denna uppsatsantologi borde intressera många musikforskare. Den innehåller flera läsvärda och ett par lysande bidrag. Även dess ojämnhet i övrigt är lärorik, i varje fall som symptom.

Antologin bygger på två sessioner vid AMS' möte i Boston hösten 1981. Den gången kallades de helt neutralt *Musicology I* och *II*. De definitiva, mer ambitiösa rubrikerna har nu blivit: *I. Current Methodology. Opportunities and Limitations*, och *II. The Musicologist Today and in the Future*. För del II svarar kända forskare av lite äldre generation, för del II en grupp yngre förmågor. Sammanlagt rör det sig om tio bidrag av lika många författare, sju manliga och tre kvinnliga.

Noga räknat lovar skriftens titel lite mera av futurologi än vad bidragen kan hålla. Efter den kände Yale-professorn *Claude Paliscas* introduktion till del I följer hans egna *Reflections on Musical Scholarship in the 1960s*. Det är en text, som påbörjades ca 1971/72 och publicerades redan 1978 i ett UNESCO-sammanhang. De övriga bidragen kretsar huvudsakligen kring 70-talsforskningens trender, resultat och brister – utan minsta anspråk på fullständighet. (Varken musikakustik, musikpsykologi eller musikantropologi beaktas.) Utrymmet åt framtidsskådande är knappt tilltaget – utom när det undantagsvis bränner till av kritik mot "the mainstream" i USA:s musikforskningstraditioner. Detta är givetvis inte oväntat och gör inte antologin mindre läsvärd. En mer kännbar begränsning torde i flera europeiska läsares ögon vara, att så många av bidragen huvudsakligen är inriktade på USA-scenen.

Paliscas essay är naturligtvis skickligt utformad och ger en god bild av spänningsfältet under 60-talet mellan historiker och analytiker, mellan stilforskning och verktolkning (temata som dyker upp i flera andra bidrag). Det är sexton välmatade sidor med förtjänstfullt internationell inriktning. Det följande bidraget av *Jeremy Noble* om *Archival Research* är snarast en kåserande bagatell, som onödigt troget tycks återspegla den ursprungliga muntliga framställningen. Desto mera vägande är *Maria Rika Maniates'* uppsats om *Applications of the History of Ideas*. Maniates (verksam i Toronto) är mest känd för sitt stora och omdebatterade arbete om manierismen i Italien. Här har hon valt att särskilt uppehålla sig vid symbolism och retorik. Det har blivit en alltigenom fängslande, lärd och spirituellt text. Maniates hissar flera beaktansvärda varningsflaggor mot okritiskt hopsamlade och utnyttjande av strödda faktauppgifter utan tillräcklig hänsyn till den citerade textens totala idéhistoriska och konkreta kontext och till själva den

aktuella musikaliska strukturen. Utan fasta sådana förankringar förblir symboltolkningsförsök löst hypotetiska. "Caution must also be exercised before imputing deep implications to every passing reference to rhetoric". Somligt i den vägen var på sin tid slogans på modet, ungefär som den s.k. figurläran till inte ringa del var "the result of rote learning by very young pupils". Maniates summerar: "We must develop incisive and historically accurate interpretations of the philosophical and epistemological premises behind verbal discourse on music and musical practices as well as similar premises behind their relationship, if any". Det verbala materialet etablerar inte av sig självt symboliska och retoriska intentioner i musiken.

Även *Joseph Kermans* uppsats *Sketch Studies* hör till antologins bästa. Han börjar med att erinra om det kollokvium, som 1970 hölls i Saint-Germain-en-Laye om "Problèmes de la création musicale au XIX^e siècle", och ger en initierad överblick över hur utforskandet av skisser och olika verkversioner sedan dess har intensifierats, inte minst i USA. I notapparaten anförsummariskt men instruktivt en lång rad viktiga hithörande bidrag (där det typiskt nog huvudsakligen handlar om mästare och mästerverk). I övrigt sätts syften och metodfrågor i centrum. Intressanta är Kermans synpunkter på de olika attityderna till och inriktningarna av denna sorts forskning. Inför tendenserna till polarisering mellan en strikt faktainriktad och strukturorienterad analytisk verksamhet och en tolkande criticism, som i mångas ögon inte är "scholarly" nog för att vara alldeles rumsren, pläderar Kerman för större utrymme åt kritiskt värderande ställningstaganden. Och uppenbarligen skall detta ur amerikanskt perspektiv fattas som djärvt och framåtblickande.

Än tydligare framkommer liknande tankegångar i *Leo Treitlers* bidrag om *Structural and Critical Analysis*. (En annan version av samma framställning ingår i *Journal of Musicology* 1/2, 1982.) Treitler framhäver mycket starkt kontextens betydelse och fattar härvid begreppet vällovt vitt; det framgår bl.a. av hans konstaterande att "we are becoming more interested in contexts of meanings than contexts of causes", en omständighet som alltså ännu i början av 80-talet måste framhållas i USA. Efter att ha antytt några huvudlinjer i hermeneutikens historia berör Treitler olika typer av analys och finner att "prevailing modes of structural analysis are anti-historical". Han vill se mera av "analytical methodologies that are less normative and more phenomenological and historical". Det inses lätt vad som är hans omedelbara måltavlor, men Treitler generaliserar än mera när han till sist beklagar "the deplorable rift that now exists in this country between music history and theory".

För ett nyttigt bidrag om Iconography svarar *James Mc Kinnon*. Inledningsvis markerar han två länge för-

härskande synsätt: (1) okritiskt optimistisk tro på att ett rikt bildmaterial skall kunna bidra till lösandet av åtskilliga problem, och (2) samma förhoppningar parade med utvecklad källkritik. Mc Kinnon förordar ett tredje. Med avsiktlig tillspetsning skriver han: "There is something dubious about the entire enterprise of analyzing works of art as musicological evidence. The proper study of a work of art is the work of art itself, and any evidence it might produce for any historical discipline is purely incidental." Därpå följer en konstruktiv framställning disponerad i sex punkter, tre om "evidentiary limitations", tre med "positive suggestions". Summerat i största korthet varnas i de första punkterna mot inbillningar om att äldre målari o.dyl. utgör materiell verklighetsavbildning (ungefär som fotografier), mot att negligera vad Gombrich kallat "The Primacy of Genres", och mot att försöka draga partikulära och detaljpreciserade slutsatser där kanske endast "broad general conclusions" är möjliga och försvarbara. Det första av de positiva förslagen går ut på att musikikonografin framlades borde kunna vara organologin till gagn, delvis just emedan det där tidigare begåtts så många lärorika misstag! Med sin andra punkt vill Mc Kinnon hävda att ikonografiskt material i regel bör utnyttjas mera som "corroborative" än som "independent evidence". I den tredje pekar han på den betydelse ikonografin bör kunna ha för belysning av "the social and cultural history of music" – och beklagar i samma andetag att dessa inriktningar knappast haft något central plats inom traditionell amerikansk musikforskning.

Bidragen i del II gör ett brokigt intryck, både till ämnesval och kvalitet. Det första har titeln *The Musicologist and the Performer*, men det tar endast upp en del av de frågeställningar, som formuleringen kunde tänkas åsyfta. Författare är *Richard Taruskin* från Columbia University, själv gambist och ensembleledare. (En version av hans text ingår i *Journal of Musicology* 1/3, 1982.) Vad som här presenteras med viss självsäkerhet är de vanligaste argumenten för och emot "riktig" uppförandep Praxis jämte några inte särskilt djupsinniga betraktelser om begreppet autenticitet. Egentliga interpretationsproblem behandlas inte alls, trots vackert tal om verkindividualitet. En av Taruskins klokaste synpunkter finner man i en fotnot, där han berör felet och faran med att ge "historiskt rekonstruerade" inspelningar status av ett slags dokument (alltså i helt annan mening än det ofrånkomliga "dokumenterandet" av en tillfällig "just-då-uppfattning"), samtidigt som ett tryck i denna status-riktning lätt kan leda till "the elimination from it [the performance] of anything spontaneous or 'merely' personal."

Paliscas medredaktör *D. Kern Holoman* (University of California, Davis) skriver under rubriken *Publishing and/or Perishing*. Den som till äventyrs tror att bidraget

skall handla om musikalieutgivning och musikvetenskaplig editionsteknik måste bli gruvligt besviken. Holomans lilla kåseri handlar istället om diverse praktiska bekymmer kring förlags- och tidskriftspolicy i USA, om publiceringsformer, marknadsföringsfrågor o.dyl. Av huvudsakligen "lokalt" USA-intresse är även *Anne V. Hallmarks* lilla bidrag om *Teaching Music History in Different Environments*, baserat på erfarenheter från arbete med olika studerandekategorier. Tydligt framgår inte minst den lokala institutionsandans socialpsykologiska betydelse – som drivfjäder eller broms.

Med den allra sista uppsatsen nås ånyo antologins högsta nivå. Vad *Rose Rosengard Subotnik* skriver om *Musicology and Criticism* hör utan tvekan till det mest värdefulla, är dessutom det djärvaste. Författarinnan var åtminstone när uppsatsen skrevs ännu inte knuten till något universitet el.dyl. utan presenteras som "scholar and writer of serious music criticism". (Bl.a. har hon skrivit en hel del om Adorno.) Hennes obundenhet gör sig märkbar hela vägen på ett sätt som bör kunna glädja de flesta läsare – utom de representanter för det amerikanska "musikforskaretablissemangen" som tycker sig ha hamnat i skottgluggen.

Subotniks tema är uttryckligen "scholarly music criticism". Tyvärr är ju denna centrala innebörd av criticism nästan okänd i svenskt muskliv (om än inte för alla musikforskare). Hos oss tycks många inbilla sig att "kritik" i stort sett är liktydigt med dagstidningsrecenserande, i värsta fall också att den bör vara negativ för att vara värd namnet. Tills vidare kan man behöva använda den engelska termen även i vårt land när man vill undvika missförstånd. Eljest kan det också vara svårt att förstå vad det är Subotnik polemiserar emot.

Som exempel på god amerikansk criticism anför hon Charles Rosens *The Classical Style* och Kermans kända monografi om Beethovens stråkkvartetter. Det är en bra fingervisning. Men hon anser sig kunna fastslå, att "the study of critical literature is openly deprecated by mainstream musicology as a purely derivative and parasitical enterprise". Bakom detta anar hon ett motstånd i tongivande musikforskarkretsar, som fungerar "restrictive, even to the point of being exclusionary". I sitt försvar för criticism – en verksamhet som väsentligen går ut på tolkning och kallas "an essentially aesthetic undertaking" – visar Subotnik på minimalt utrymme sin breda filosofihistoriska orientering, sin mognad och självständighet. Hon har hårda ord att säga om de förhärskande trenderna i amerikansk musikforskning, ser dem rentav som symptom på "an uncritical and outmoded notion of science". Även "the traditional Newtonian musicologist" (i Europa skulle vi kanske sagt Cartesian) måste emellertid på något sätt "acknowledge his own presence in his act of scholarship and thereby the limitations of pure objectivity and universal validity" (såsom naturvet-

tenskapsmän för länge sedan gjort; tongångarna ter sig välbekanta). Med nödvändighet gäller detta criticism, ty, skriver hon, "expertise in criticism consists not in the mastery of any body of facts but in the refinement of an unquantifiable sensibility". Därför lägger hon utomordentligt stor vikt vid verksamhetens etiska och moraliska aspekter. "Facts" och "accuracy" är väsentliga, men det är "honesty" och "fairness" som måste placeras i första rummet i den kritiska verksamheten. Därför möts kraven på sensibilitet och akribi s.a.s. i en ny dimension: "I do believe that the modern interpreter is morally bound to withhold judgment, above all negative judgment, until he has fulfilled his *primary* obligation as a good critic, which is to make sure he has come as close as possible to understanding the sources and terms of another person's argument, the precise meaning as well as the main thrust and the spirit of that argument, and by no means least, the positive values of that argument." Det är fint sagt. Vad vi på denna sida Atlanten kan ha svårt att förstå är den motsättning, som Subotnik ger så skarpa konturer. Vi avläser nog snarast hennes rekommendation som ett gott och inte splitternytt rättesnöre även för varje musikhistoriker (liksom för varje hermeneutiker). Samtidigt framgår mycket tydligt att hon inte väntar sig en sådan avläsning från alla amerikanska kollegers sida. Men möjligen slåss hon redan mot väderkvarnar? Hennes kritiska inlägg om criticism har ju accepterats och publicerats i ett viktigt "etablerat" sammanhang. Och kanske skall det 80-tal, varom antologin egentligen inte har så mycket att säga, dessutom visa sig medföra just den större öppenhet hon efterlyser: "a recognition of genuinely pluralistic diversity as intrinsic not only to the enterprise of criticism but also to the modern conception of truth."

Ingmar Bengtsson

David Whitwell, Band Music of the French Revolution. Tutzing: Hans Schneider, 1979. 212 s., ill., notex. (Alta Musica; 5). ISBN 3-7952-0276-0.

I den österrikiska publikationsserien ALTA MUSICA, utgiven av Der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, föreligger nu som volym nr 5 den amerikanske blåsmusikern och musikforskaren David Whitwells bok "Band Music of the French Revolution". Som ett incitament till boken kan man se författarens ifrågasättande av det allmänt spridda påståendet att den franska revolutionen inneburit den moderna musikkårens födelse. Denna tes har drivits på många håll, inte minst amerikanska standardverk på området, t.ex. R.F. Goldmans "The Wind Band" (1961). Som en ytterligare

motivering anför författaren den nästan totala avsaknaden av engelskspråkig litteratur om fransk blåsarmusik. Whitwell vänder sig med sin bok i första hand till utövande musiker och dirigenter. Hans utgångsläge är följande: "Which are the good pieces of music and which are the bad, where can I get performance materials, and what were the specific circumstances whereby this music was performed in its time?" (s. 7).

Boken har två delar. I den första skildras revolutionsmusicerandets historiska förlopp. Den andra utgör en verkförteckning. I bokens första kapitel kastar sig författaren rakt in i revolutionsskedet. Efter en föredömligt kortfattad redogörelse för revolutionens orsaker får man veta att "on the day the Bastille fell, the word 'band' in France meant the eight to twelve member ensemble familiar to military music in England, Austria, Prussia, and America of the same period" (s. 16). Denna utsaga kommenteras emellertid inte vare sig beträffande historisk bakgrund eller nationella särdrag. Visserligen uppgick numerären i de flesta länders militärmusikkårer till 8–12 man, men stämbesättningen var ingalunda enhetlig. I Österrike dominerade t.ex. den nu välbekanta harmonimusikbesättningen med 2 oboer, 2 klarinetter, 2 horn och 2 fagotter, medan t.ex. musikkårerna i England hade följande instrumentarium: 2 klarinetter (ibland oboer), 2 horn, 2 fagotter, 1 trumpet och vanligtvis 1 serpent. Man skulle här åtminstone vilja få veta något om de franska musikkårernas instrumentsammansättning (inte minst med tanke på de resonemang Whitwell för längre fram) och repertoarer och vidare huruvida de franska musikkårerna kan sägas ha ägt någon förankring eller popularitet hos det franska folket.

Fortsättningsvis koncentrerar Whitwell sig på nationalgardets musikkår i Paris. Denna kår var enligt författaren av konventionell storlek, 10–12 musiker (stämbesättning?). Som stöd för detta påstående anför vissa notiser i parisiska dagstidningar (det anges dock inte vilka). Whitwell gör nu gällande att det är under de nio månaderna omedelbart efter Bastiljens fall som den moderna musikkåren framföds. I detta skede borde författaren ha preciserat vad han menar med "a modern band". Han tycks hålla sig till en rådande konsensus eftersom frågan över huvud taget inte tas upp. Ett kriterium som han tydligen räknar med är ett större antal musiker än de gängse 10–12. De pådrivande krafterna för en utökning av musikkårens numärer ser Whitwell i de storslagna nationella festerna som följde i revolutionens spår. Till dessa krävdes en ljudstark och därmed också manstark ensemble. Och en sådan utveckling är högst trolig. Whitwell ger också ett, om än föga bärkraftigt, belägg för detta. Som bevis [evidence] anför han en samtida skildring (ur Newspaper of the Commune [sic!]; alla franskspråkiga citat är översatta till engelska) från en ceremoni i Notre Dame-kyrkan 1790; "The holy

sacrament was preceded by a big part of the National Guard music and by many drums." (s. 16). Det är "a big part of" som enligt Whitwell antyder att nationalgardets musikkår nu inräknade ett större antal musiker än före revolutionen. Men fanns det även andra förändringar som bidrog till att konstituera "the modern band"? Jo, därom får man veta sex sidor senare i ett helt annat sammanhang: "Aside from the number of players, the instrumentation itself was large and set a new standard for the period. It is composed [Gossecs *Te Deum*] for two of each 'petite' flutes, oboes, clarinets, trumpets, horns, violas, bassons, serpents, three trombones, timpany, bass drum, 'tonnerre'-[stor åsk-bastrumma], snare drum, and cymbals" (s. 22). Violastämmorna är emellertid enligt Whitwell en engångsföreteelse och återfinns enbart i Gossecs *Te Deum*.

De instrument som här får anses nya är småflöjterna (stämläge?), trombonerna och förmodligen vissa av slagverksinstrumenten. Det rör sig alltså om en rätt blygsam utökning av både instrumentariet och antalet stämmor. Här hade man förväntat sig att Whitwell skulle återknyta till den av honom i förordet anförda tesen om den moderna musikkårens födelse. Så sker inte. Och borde han här inte också ha diskuterat nationalgardets musikkårs betydelse för militärmusiken i övriga Frankrike, i resten av Europa och i Amerika. Mitt intryck efter läsningen av Whitwells bok är att händelseutvecklingen i Frankrike endast spelat en mindre roll för den moderna musikkårens framväxt. Betydligt mer epokskapande framstår uppfinningen av bleckblåsventilen, 1800-talets faiblesse för parkkonserter etc.

Boken är kronologiskt disponerad efter den rad av nationella fester som präglade franskt samhällsliv ett decennium efter revolutionen. Var och en av dessa låter Whitwell få sitt eget avsnitt. Den yttre miljön låter han gärna framtona genom ögonvittnesskildringar. Han redogör noggrant för de musikverk som spelades vid, och i regel skrevs för, det särskilda tillfället. Kommentarer till musikverken inskränker sig till uttalanden som "the latter two overtures are amongst the most inspired instrumental works of the entire French Revolutionary repertoire" (s. 69). Anledningen till att musiken intog en sådan betydande plats i dessa ceremonier var, menar Whitwell, klart politisk. Inte mindre än tre fjärdedelar av den franska befolkningen var analfabeter, och revolutionsledarna såg i musiken ett utmärkt medel att föra ut ett budskap och vinna sympati för sina handlingar (en stor del av revolutionsmusiken hade också sångtext).

Genom den strikt kronologiskt anlagda dispositionen jämte en flitig användning av ögonvittnesskildringar och andra citat ger texten bitvis intrycket av att vara otillräckligt bearbetad. Man hade gärna sett mer av kommenterande och reflekterande avsnitt – och då av en sådan art att de vidgade perspektivet. Något som i hög

grad saknas är en rejäl sammanfattning i vilken författaren drar konsekvenserna av sina forskningsresultat.

Bokens vetenskapliga apparat är underdimensionerad. Käll- och litteraturförteckning saknas helt. Dock kan man med hjälp av fotnotsystemet, som för övrigt kunde ha gjorts betydligt fulligare, leta sig fram till en del av det material som texten bygger på.

I bokens andra del ges som ovan nämnts en förteckning över de musikverk som skrevs och spelades under revolutionsskedet 1789–98. Verkförteckningen är inte sammanställd med några musikvetenskapliga ambitioner, något som författaren själv påpekar. Den skall i första hand ses som en hjälp åt dagens dirigenter och blåsmusiker att hitta fram till haltfulla verk från denna tid. Huruvida Whitwell eftersträvat någon fullständighet är inte angivet, inte heller vilka urvalskriterier som varit vägledande. Förteckningen är ordnad alfabetiskt efter tonsättarnamn (korta bibliografiska notiser meddelas om varje tonsättare). Till dem som är mest representerade hör som väntat *Cambini* (11 verk), *Catel* (20), *Cherubini* (9) och *Gossec* (33). Varje verksbeskrivning är försedd med not- och textincipit men är för övrigt "not musicological in nature". Snarare är den, som författaren själv framhåller, "an opportunity for my *personal* reactions to this music" (s. 103).

Mitt slutomdöme är att bokens vetenskapliga värde får anses vara begränsat. För den hugade blåsmusikern kan den dock bli värdefull som nyckel till repertoaren från ett händelserikt skede i blåskårmusicerandets historia.

Greger Andersson

Emanuel Winternitz, Leonardo da Vinci as a Musician. New Haven and London: Yale University Press, 1982. xxv, 241 s., ill. ISBN 0-300-02631-5.

Leonardo da Vincis (1452–1519) ryktbarhet hos den bredare publiken grundar sig framför allt på målningarna Nattvarden och Mona Lisa. Bland forskare har han emellertid alltsedan åtminstone 1800-talet betraktats som en av alla tiders största universalsnillen. På senare tid är det främst Leonardos uppfinningar på det tekniska området, som har uppmärksammats, vilket förmodligen också har varit ett incitament för utgivningen av Emanuel Winternitz bok om Leonardo som musiker. Här tillförs en tidigare tämligen förbisedd beståndsdel av Leonardos genius. Trots det växande berget leonardolitteratur finns vid sidan av bidrag av Winternitz – nestorn inom amerikansk musikikonologi – inga musikvetenskapliga ansatser till en systematisk analys av Leonardos totala musikverksamhet.

Leonardo da Vinci bedrev musik i vidaste mening. Han var både lärare och utövare, djupt intresserad av dess teori och akustik, samt uppfinnare av en rad musik-instrument.

Författaren har följande förklaringar till denna "försumelse". För det första är det överväldigande flertalet leonardoforskare konsthistoriker, som har saknat den nödvändiga förståelsen för Leonardos musikaliska frågeställningar. Detta visar sig inte minst i de olika översättningarna av Leonardos skilda manuskript, som är spridda på statliga arkiv runt om i världen (med undantag av Codex Hammer, som är i privat ägo). I dessa översättningar finns på musikens område många missuppfattningar, vilket inte minst gäller instrumenttermer.

För det andra har Leonardos musikaliska sida förbisetts främst därför att han inte var kompositör utan improviserande virtuos på lira da braccio. En tredje orsak må här anföras. Leonardos manuskript har först på senare år blivit tillgängliga till den grad att en allsidig bedömning har kunnat göras.

Winternitz' arbete är indelat i tre huvudavdelningar. Den första behandlar traditioner, miljöer och vänner, som enligt författarens förmenande var viktiga för Leonardos verksamhet inom musiken. Den andra delen behandlar improvisatören, läraren och festarrangören Leonardo. Den tredje delen slutligen gör en genomgripande redogörelse för Leonardo som forskare..Hit hör de akustiska experimenten, instrumentuppfinningarna och sist men inte minst, en djupgående granskning av paragonetraktatet – Leonardos jämförelse av konstarterna.

Leonardos musikverksamhet, liksom all annan verksamhet, bottnade i en uppfattning om världen som en organisk, samverkande enhet: endast under beaktande av världens totalitet kan vi begripa de principer som styr naturen och den analogi som råder mellan tingen. Detta framstår i Winternitz ögon som en demonisk besatthet, och han frågar sig varför ett snille som Leonardo "was demonically obsessed by the strong conviction that creation is a cosmos, an organic structure, and that all the innumerable phenomena observed are guided by basic, simple, interdependent laws; that creation is a universe in the deeper meaning of the word, and that all seeming contradictions could be reconciled, if only he, Leonardo, had had the time to search longer and deeper. His incessant struggle to see order in disorder, cosmos in chaos, was his credo".

Här borde Winternitz ha placerat Leonardo i den vetenskapliga idétraditionen och upptäckt att han följer en filosofi som har existerat alltifrån antiken. Leonardos minutiösa sökande efter ordning i naturen grundar sig dessutom på en djupt rotad empirisk hållning, vilket emellertid gör att han aldrig nöjer sig med de antika och medeltida författarnas åsikter. "Den som i diskussionen

åberopar auktoriteter använder sig ej av sitt förnuft utan av sitt minne", heter det i Codex Arundel.

Winternitz tycks ha tagit intryck av Leonardos samtid (bl.a. Baldassare Castiglione), som såg Leonardo som en gammal trollkarl, full av fruktansvärda hemligheter om världsaltet. Denna uppfattning kom sig av spelet mellan vetenskap och symbolism i Leonardos fr.a. senare verksamhet. Detta vill Winternitz uppfatta som en antites i Leonardos personlighet, där en kylig rationalism skulle stå mot de apokalyptiska undergångsvisionerna. Men här finns ingen motsats.

Leonardos rationalism blir sällan "kylig" eller "operoslig" såsom Winternitz påstår och exemplifierar med arkitekten Leonardos förkärlek till polygonala kyrkoplaner. Detta påstående visar att författaren inte riktigt har uppfattat Leonardos analogi mellan människans hjärta och kyrkan, där i skisser tvärsektionen av hjärtat och kyrkan visar samma tredelade delning av "rummet" i mitt- och sidoskepp. Det är tydligt, som Gombrich påpekat, att han här tecknade detaljer i människohjärtat som han inte kunde ha sett, men som han väntade sig att finna där.

Den från antiken ärvda övertygelsen om överensstämmelse mellan makro- och mikrokosmos fick förnyat liv under renässansen och fick sitt visuella uttryck i centralkyrkan, vars plan och murar byggde på den musikaliska harmonins potential. Arkitekternas adoption av musikens teori rättfärdigades av åsikten att musiken var grundvalen för universums totala harmoni, en harmoni som var inneboende i hela naturen och som kunde upp- enbaras genom experiment. Orsaken till att renässansarkitekter som Alberti och Leonardo såg arkitektur som "spatial" musik var således inte endast figurativt, som Winternitz antyder, utan även analytiskt betingat (av detta kan man dra slutsatser varifrån Goethe hämtade sin idé om arkitektur som frusen musik). Häre ligger hemligheten till renässanshumanisternas tänkesätt, och Leonardos användning av de musikaliska proportionerna inom arkitekturen ger en av de väsentligaste pusselbitarna till hans analogitänkande och till hans krav om bildkonstens upphöjande till musikens nivå bland artes liberales. Att Winternitz så konsekvent undvikit detta ämne i en bok kallad Leonardo som musiker är oförklarligt. Han nöjer sig med att konstatera att all Leonardos verksamhet – från anatomiska studier till idéskisser för uppfinningar – skedde med matematikens lagar som bakgrund.

Leonardos empiriska hållning påverkade hans syn på det lineära perspektivet. Alltsedan Alberti hade perspektivet och de därmed förknippade matematiska beräkningarna utgjort huvudargumentet för att måleriet skulle upphöjas till matematisk vetenskap. Winternitz vill utse Leonardo som upphovsman till denna idé. Leonardo deltog visserligen i denna process, men att förbe-

hållslöst framhäva honom som ensam pådrivare i denna fråga, och kapitalt glömma den föregående generationen med bl.a. Alberti är fullständigt opåkallat – Leonardo har meriter nog ändå. Bland annat, vilket Winternitz däremot inte beaktar, går Leonardo längre än Alberti, som såg synfältet som en strikt matematisk synpyramid. Leonardo ansåg istället att varseblivningen bildar ett sfäriskt synfält genom att vara underkastad samma lagar som musikens proportionslära.

Leonardos analogitänkande fungerade så att han vid observationer i t.ex. akustik hela tiden gör jämförelser med andra fenomen, såsom ljus och vattenvågor. Winternitz skriver: "It looks as if his curious mind could not detach itself from an observation without the question: If this was true, how is it with other seemingly similar phenomena or senses or media? Do they behave according to identical rules, or at least similar or in some way comparable laws?". För att illustrera ljudvågorna gör Leonardo den sedan Vitruvius kända analogin med vattenvågorna. Men Leonardo går längre. Han gör den djärva analogin med ljuset, och skapar därmed en teori om ljusets vågrörelsekaraktär.

Winternitz tycker sig finna ett och annat som är motsägelsefullt i Leonardos genius. Det gäller exempelvis motsättningen mellan den explosiva snabbheten som idéerna uppstår med i skissböckerna, och den extrema långsamheten med vilken de kommer till utförande. Detta sammanfattades kärnfullt av påven Leo X, som vägrade Leonardo anställning med motiveringen att "denne man blir aldrig färdig, emedan han alltid tänker på resultatets slut innan han ens har påbörjat det". Winternitz söker här förklaringen i något oförklarligt i Leonardos personlighet, något som redan samtiden betecknade som det "ofulländade" (non finito) hos Leonardo. Den väsentliga förklaringen till Leonardos arbetssätt är att den idé som upp- enbaras i utkastet är viktigare än det avslutade verket.

Att Winternitz inte i tillräcklig utsträckning tar hänsyn till den samtida symbolismen är förvånande med tanke på att han tidigare har haft symbolismen som utgångspunkt i sina banbrytande musikikonografiska forskningar. Nu ser han hellre sådana yttringar såsom utslag av Leonardos antitetiska läggning, där fantasier på ett regelmässigt vis skall uppväga det rationella i hans väsen. Ett exempel på detta är när Winternitz i ett kapitel om Leonardos dräktskisser för festliga parader skall tolka en fantasifigur på hästrygg. Det rör sig om en ryttare, som utklädd till elefant använder snabeln som spelpipa till en säckpipa – enligt min mening tydligt inspirerat av medeltida bestiarier. Detta tolkar författaren till "a spectralike phantasm, an excursion into the realm of fairy tales /.../ Player and instrument are fused into one creature". Därefter uppräddar Winternitz en rad exempel på felaktiga tolkningar gjorda av konsthistoriker, bland

dem Kenneth Clark, som helt riktigt ser att figuren föreställer en elefant. Winternitz har dock rätt i att ingen konsthistoriker har upptäckt att ryttaren i verkligheten skall spela på en säckpipa.

Författaren betonar att Leonardos många skisser till musikinstrument aldrig har fått någon ordentlig systematisk redogörelse. Bland dessa är hans *viola organista* den allra mest komplicerade. Instrumentidén – en betydlig utveckling av vevliran – ligger i linje med tidens strävan mot det "kompleta instrumentet". Leonardo ville skapa instrumentet med maximal frihet och flexibilitet, och blev i teorin den förste som lyckades konstruera detta "dröminstrument". Huruvida Leonardo någonsin lät bygga instrumentet går endast att spekulera över.

En omständighet som talar för att Leonardos uppfinningar förverkligades eller åtminstone var möjliga att förverkliga – vilket Winternitz inte berör – är att Leonardos mekaniska instrument oftast hade ett givet ändamål. De skulle till exempel fungera som teaterrekvisita, som i Festa del Paradiso, där djävlar gjorde oväsen på mekaniska rommelpottar. De kunde också vara avsedda för karnevaler (spassi carnevaleschi) och parader etc. (giostre, tornei, carri trionfali), där hästdragna mekaniskt spelade batterier av militärtrummor fick sin givna plats. I detta sammanhang bör nämnas ett mekaniskt instrument som Winternitz inte omnämner. Det gäller en hydralisk klockapparat, tänkt för trädgården vid Charles d'Amboies villa utanför Milano (Codex Hammer). Det finns med andra ord ett drag av ändamålsenlighet i Leonardos skisser och idéer.

Winternitz avfärdar något förhastat en av Leonardos mera intrikata instrumentskisser såsom en "Swiss music box /.../ classified as a merry toy". Detta till trots att författaren lägger stor vikt vid den korrekta översättningen av den till skissen vidhängande texten.

Det är fråga om ett slags mekanisk "speldosa", som spelar en fyrstämmig kanon. Denna maskin måste emellertid vara tämligen stor till omfånget för att rymma hela det maskineri, som både texten och skisserna antyder. Allt talar för att vi här har ännu en av Leonardos sinnrika karnevals- eller paradmaskiner, jämförbar med de hästdragna mekaniska trummorna.

Winternitz berör festverksamheten i stort och konstaterar att vi idag endast kan ana oss till praktiken och färgen som dessa fester utstrålade. Ansvarig för renässansens fester var de institutionaliserade kringresande festarrangörerna – festaiuoli. Leonardo framstår som en av höjdpunkterna i denna yrkestradition, där den äldre arkitekten Brunelleschi markerar en tidigare höjdpunkt, som sinnrik scenmaskinist i Florens. Till exempel på Leonardos förmåga att förena det spektakulära med det ändamålsenliga hör hans enkla, men ytterst geniala konstruktioner av trummor. Bland annat finner man en meloditrumma – en trumma som med ett enkelt

handgrepp medger melodispel. Här finns också en flöjtrumma – en trumma med fingerhål på instrumentets kropp, som åstadkommer olika tonhöjder vid anslag på trumman. Båda dessa instrument har Winternitz rekonstruerat och funnit fullt funktionsdugliga. Konstruktionerna ligger i linje med Leonardos strävan mot det kompletta instrumentet, där en trumma åstadkommer vad annars en hel uppsättning gör.

Leonardos medverkan i spetacoli teatrali belyser enligt Winternitz hans allmänna musikintresse. Det finns direkta belägg för hans medverkan i Paradiso (1490, Milano) samt Danaë (1496, Milano). Dessutom finns indirekta belägg för hans medverkan i Polizianos Favola i Mantua 1490 (som Winternitz felaktigt anger som uruppförande). Pjäserna var genomdränkta av musik, som huvudsakligen improviserades och därmed sällan nedtecknades. Här gör författaren den intressanta, ehuru ej helt nya, slutsatsen, att den traditionella överskattningen av Camerata under 1500-talets slut som operans förelöpare inte ger rättvisa åt improvisationskonsten i 1400-talets skådespel.

Winternitz stannar länge vid instrumentet lira da braccio och ger kanske en av de hittills utförligaste beskrivningarna av instrumentet. Den i musikhistoriska kretsar väl etablerade och i källorna i och för sig väl belagda åsikten att renässansen ansåg sig ha återskapat den antika lyran i form av lira da braccio upprepas av Winternitz med ett väsentligt tillägg. Han vill nämligen förklara de ikonografiskt eller filologiskt belagda experimentella och allegoriska lirorna, som använder sig av djurkranier (oftast av häst) till korpus, utifrån konstruktörernas syfte att vilja återskapa den antika lyran. Allt detta är gott och väl: liran föreställde för renässanshumanisterna den antika lyran. Emellertid, här får man akta sig för att tyda källorna för bokstavligen. Renässansens konstnärer visste mycket väl från antika sarkofager och fresker hur en antik lyra såg ut. Förklaringen till detta problem är enligt min mening att man i lira da braccio såg *inkarnationen* av det döda antika instrumentet.

Winternitz betonar att Leonardos flyttning från hemstaden Florens till Milano innebar stora förändringar för honom, inte minst i musikaliskt hänseende. Medan Florens var centrum för humanister med antika ideal, var Milano en smältdegel för italiensk och transalpin kultur, där capella del Duomo under Gafurius' ledning kom att favorisera en nationell musikstil, medan hertigens hovkapell föredrog den franko-flamländska polyfonin. Gafurius lyfts av Winternitz fram som en viktig musikalisk bekantskap för Leonardo, inte endast som musikteoretiker utan även som komponist. Författaren föreställer sig anknytningspunkter mellan dennes intresse för den väljudande samklang och Leonardos improvisationer på lira.

En annan viktig bekantskap för Leonardo i Milano

var matematikern Pacioli, vars traktat De Divina Proportione Leonardo illustrerade. I den fördubblade Pacioli antalet matematiska vetenskaper ingående i quadrivium genom att tillföra bl.a. det lineära perspektivet och arkitekturen. Detta traktat tog form vid samma tid som Leonardos Paragone – inledningen till Trattato della Pictura. Här återfinns Leonardos kanske viktigaste idéer över musikens natur och ställning bland konstarterna, trots att Paragone var avsedd att framställa måleriets överlägsenhet gentemot poesin. Härvid sätter Leonardo alltid synen före hörseln, men så snart han skall demonstrera detta beskriver han måleriet i musikaliska termer. "Harmoni" inom måleriet blir oftast jämförd med musikens ackordiska samklang. I undantagsfall talar Leonardo också om samklang mellan olika sektioner i musiken, analogt med konstens figurativa harmoni, vilket, enligt Winternitz, Leonardo var ensam om. Aristoteles skiljde mellan sammanhängande och osammanhängande kvantiteter inom vetenskapen. Detta applicerade Leonardo på konstarterna och förde både måleri och musik till de sammanhängande kvantiteterna, helt skilda från poesin. Måleriet är stum poesi och poesi är blint måleri. Men då måleriet tjänar ögat, de ädlaste sinnet, uppstår ur måleriet en proportionernas harmoni, som när flera stämmor ljuder samtidigt (Trattato 21). Som belägg för poesins underlägsenhet visavi måleriet, gör Leonardo en analogi med musiken. Poesi är som om man skulle sjunga ett fyrstämmigt stycke en stämma i taget. Härmed krediteras flerstämmig musik "proportionalità armonica", vilket annars endast måleriet äger (Trattato 21 & 32). Winternitz påpekar emellertid inte att Leonardo alltid tycks avse flerstämmig musik när han likställer den med måleriet. När enstämmig musik en gång behandlas, jämföras den med poesi (Trattato 21). Winternitz berör inte heller en viktig förutsättning för hela paragonedebatten. Det är Horatius' devis "ut pictura poesis", som under renässansen upphöjdes till bjudande föreskrift när det gällde att framhäva likvärdigheten mellan bildkonsten och de fria konsterna.

Winternitz gör en utförlig genomgång av Leonardos akustiska experiment. De täcker på ett imponerande vis hela det akustiska vetenskapsfältet – från ljudets ursprung, källor, uppförande, tonhöjder, klangfärger – till hörselns fysiologi och psykologi. Genom sina nyöversättningar kan Winternitz bl.a. påvisa att Leonardo redan 300 år före Chladni upptäckte fenomenet med klangfigurerna. När det gäller ljudets volym och dess förtoning anser författaren att Leonardo försökte etablera en teori om ett ljudperspektiv i analogi med hans uppställda lagar om det lineära perspektivet.

I sin helhet är Winternitz' bok en fantasieggande lektyr. Ämnet inbjuder verkligen till det. Författarens presentation av Leonardos manuskript, som avser musik, är nästan alltid fullödlig. Ambitionsnivån är högt ställd, då

han går till urkällorna och gör egna översättningar med bifogade originaltexter. Boken är också generöst illustrerad med bl.a. Leonardos instrumentskisser. Flera av dessa är dock återgivna på fel sätt – uppochner eller felnummerade – vilket knappast anstår en ikonograf. Inte heller i kommentarerna når författaren ända fram. Han sätter sällan in Leonardos tankevärld i ett större sammanhang. Han har också svårt att frigöra sig från klichéartade föreställningar om Leonardo som "mystiker" eller "trollkarl". Men låt gå för det senare, om vi med det avser honom som "gestaltare av det osynliga", för att travestera honom själv. Winternitz' bidrag är att ha gläntat på dörren till Leonardos värld även för musikvetenskapen. Här finns sannerligen åtskilligt mer att hämta.

Leif Jonsson

Einar Övergaards folkmusiksamling. Utg. och komm. av Märta Ramsten. Svenskt visarkiv, Stockholm. I samarbete med Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982. 494 s., ill., notex. ISBN 91-22-00557-9.

Under drygt ett decennium kring sekelskiftet 1900 (åren 1892–1904) tillkom en av de utan tvekan märkligaste folkmusiksamlingarna i vårt land. Det var den unge akademikern Einar Övergaard (1871–1936) som under insamlingsresor både i Norge (Valdres, Gudbrandsdalen, Østerdalen) och i Sverige (Bohuslän, Dalsland, Värmland, Dalarna, Hälsingland, Medelpad, Härjedalen) tecknade upp sammanlagt omkring 850 spelmanslåtar och visor – redan kvantitativt en imponerande insats. Hitintills har endast en bråkdel av detta material utgivits. Under hans livstid kom några få vismelodier i tryck och senare har enstaka låtar publicerats i olika tidskrifter. Det har medfört att Övergaard aldrig givits den plats bland våra allra främsta folkmusikupptecknare, där han rätteligen hör hemma. Så är han exempelvis endast mycket summariskt omnämnd i en fotnot i Carl-Allan Mobergs översikt över uppteckningsarbetet i Sverige (i artikeln Från kämpevisa till locklåt, STM 1951).

Det betyder dock inte att hans material varit okänt eller legat helt försummat. Folkmusikkommissionen sökte exempelvis vid flera tillfällen under 1910- och 20-talen få tillgång till Övergaards uppteckningar för en eventuell publicering i Svenska låtar. En viss korrespondens fördes också mellan Olof Andersson och Einar Övergaard och de båda möttes vid åtminstone ett tillfälle för att diskutera frågan. Till några konkreta resultat ledde dock inte dessa kontakter. Övergaards uppteckningar kom aldrig att ingå i Svenska låtar. Vilka orsakerna till detta var, kan vi endast ana. Av Övergaards

bevarade anteckningar framgår att han på flera punkter ställde sig kritisk till redigeringsprinciperna för Svenska låtar: "Upptecknaren får icke förändra eller bättra på!!!". Förmodligen kände han sig inte heller tilltalad av att Folkmusikkommissionen förbehöll sig rätten att välja vilka låtar som skulle ingå. Efter hans död donerades merparten av hans samlingar till Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala. Uppteckningarna från Bohuslän finns på Dialekt- och ortnamnsarkivet i Göteborg.

Ett halvsekel senare har vi all anledning att vara tack samma för att de övergaardska uppteckningarna aldrig bakades in i Svenska låtar. Hela det imponerande materialet finns nu i stället samlat och publicerat i en volym, *Einar Övergaards folkmusiksamling*, vilken gör Övergaard och hans verk full rättvisa. Utgåvan har tillkommit i samarbete mellan Svenskt visarkiv och ULMA på initiativ av Märta Ramsten. Hon är volymens utgivare och har även försett den med rikliga kommentarer och en utförlig inledning.

Det är inget litet arbete hon därmed tagit på sig. Enbart en genomgång och sortering (med spårande av skisser, dubletter o.s.v.) av den väldiga mängden noteringar i olika stadier från de första koncepten till färdiga renskrifter måste ha varit ytterst tidsödande, även om samlingen i sig är välordnad. Därtill kommer hela det intrikata ederingsarbetet.

Hur komplicerade de editionstekniska problemen kan vara vid publicering av äldre folkmusikuppteckningar framgår med all tydlighet av Visarkivets stora balladutgåva, vars första band nyligen utkommit. En diplomatarisk utgåva av ett så splittrat och heterogent källmaterial som det där är fråga om, kräver mycket detaljerade utgivningsregler. Vad Övergaards samling beträffar, är situationen en annan. Den består av ett sammanhållet material, med uppteckningar gjorda efter enhetliga principer av en enda person under en relativt begränsad tidsperiod. Övergaard har själv fört sitt arbete fram till slutgiltiga renskrifter, färdiga att publiceras. Hans notpiktur är tillräckligt distinkt, lättolkad och driven för att lämna sig väl som underlag för en faksimilutgåva. Det är också den publikationsform man valt för hela notmaterialet i volymen. Den krävande framställningen av fotoförslag har utförts av Torbjörn Ivarsson. Rent fototekniskt måste dessa manuskript ha inneburit en utmaning, med sina gulnade häften och lösblad av varierande format, vilket bl.a. inneburit ständiga växlingar av förstörings- respektive förminskningsgrad. Alla svårigheter till trots är resultatet utmärkt. Skärpan är god, skalan välavvägd och noterna lätta att avläsa.

I ekonomiskt hänseende har en faksimilutgåva sina givna fördelar. Men även editionstekniskt kan ett sådant framställningssätt vara ett föredra. Man undgår därmed det "filter" som ytterligare en notutskrift skulle ha inneburit. Nu lämnas tolkningen av Övergaards noteringar

direkt åt läsaren/spelmannen/vissångaren/forskaren. Det är naturligtvis inte alla material som lämpar sig för detta. Ofta är uppteckningarna så skissartade, otydliga och bemängda med uppenbara felskrivningar, att en redigering från utgivarens sida är nödvändig, om utgåvan skall kunna fungera för praktiskt bruk. Allt tyder dock på att Övergaard var en av våra mest kompetenta och omsorgsfulla folkmusikupptecknare. Det finns inget skäl att göra ingrepp i hans noteringar av vare sig musikalisk eller redaktionell art. Volymen fungerar väl både som praktisk utgåva för alla de repertoarsugna spelmän som allt oftare sökt sig till ULMA för att ta del av Övergaards unika material och som vetenskaplig källpublikation.

I denna utgåva liksom i Svenska låtar publiceras uppteckningarna som individuella spelmansrepertoarer ordnade landskapsvis. Därmed följer man också i huvudsak den indelning Övergaard själv gjort av sitt material. Som inledning till varje landskapsdel finns en redogörelse för Övergaards uppteckningsarbete i området, en genomgång av det insamlade materialet samt en förteckning över de för respektive landskap relevanta källorna. I de fall där sådana finns, återges även Övergaards egna reseskildringar. Läsaren får på så sätt en god bild av hans verksamhet, av samlingens tillkomsthistoria och av källäget. Inte minst spännande är Övergaards egna kommentarer till låtarna, hans iakttagelser av utförandemässiga särdrag etc. Till detta återkommer jag.

Övergaard har själv lämnat förvånansvärt knapphändiga biografiska uppgifter om sina spelmän och vissångare. Detta är särskilt anmärkningsvärt, som hans arbete i övrigt präglas av vetenskaplig noggrannhet. Här har Märta Ramsten, tillsammans med lokala medarbetare, utfört ett veritabelt detektivarbete för att i kyrkböcker, spelmansarkiv m.m. spåra personerna bakom sådana summariska notiser som "Kyrkje-Kari på fattiggården", "2 snickare från Kjärsvallen, Färila" eller "en yngre spelman circ. 25–30 år gml (Kus-Erik)". Eftersom klara proveniensangivelser finns, har det ändå varit möjligt att spåra de allra flesta av sångarna och spelmännen. Många av dem presenteras i utgåvan både med foto och relativt utförlig biografi.

Man kan konstatera att Övergaards material delvis sammanfaller med Svenska låtars, d.v.s. flera spelmän är representerade i båda samlingarna. Detta gör naturligtvis inte dessa uppteckningar mindre värdefulla. Snarare tvärtom. Det ger oss utmärkta möjligheter att studera hur olika upptecknare vid olika tidpunkter uppfattat en spelman, hans repertoar och hans spelstil. Sådana jämförelser rymmer ett helt problemkomplex och resultaten säger sannolikt mera om upptecknarna – deras kompetens, noteringsprinciper etc. – än om musiken. Inte desto mindre kan de ge viktiga upplysningar. Ett

tankeväckande exempel är spelmannen Snickar Erik Olsson från Ovanåker i Hälsingland. Han finns med både hos Övergaard och i Svenska låtar, men med helt skilda repertoarer. Ingen enda av låtarna sammanfaller. Detta beror säkert på att de båda redaktörerna för Svenska låtar hämtat sitt material från en notbok som på ytterst osäkra grunder tillskrivits Snickar Erik. I sitt eget exemplar av Svenska låtar har Övergaard skrivit in följande kommentar vid Snickar Eriks namn: "*Obs. Notbok ej Snickar Eriks egna låtar. Ingen! av dessa låtar spelades av Snickar Erik för mig sommaren 1899. De ingingo icke i hans repertoar!! Alltså missvisande!!*"

I sin ovan nämnda artikel "Från kämpevisa till locklåt" varnar Carl-Allan Moberg just för denna okritiska uppblandning av olika typer av material i Svenska låtar: "Ödesdigrast är givetvis utnyttjandet av melodier ur äldre handskrivna stämböcker, i all synnerhet som dessa källor icke alls eller högst otillfredsställande redovisats." Detta är en viktig anmärkning, och det är intressant att se, hur mycket mera medveten Övergaard var på denna punkt än både Nils och Olof Andersson.

Det är mycket i Övergaards noteringar och i hans anteckningar om folkmusik som vittnar om att han som musiker behärskade materialet inifrån, detta i förening med en sällsynt analytisk skärpa. Övergaard var, som jag tidigare nämnt, akademiker, blev fil.lic. 1906 och sedermera adjunkt i biologi, geografi och kemi. Enligt många utsagor var han en utmärkt amatörviolinist och bl.a. under sin Uppsalatid medlem i Akademiska kapellet. Om sin första kontakt med folkmusiken skriver han själv i ett brev: "Insjuknade på våren 1891 i svår lungsjukdom, den tidens spanska sjuka, som gjorde att jag beordrades upp till norska fjällbygden för hälsobot. Hamnade i Valdres 1891–1893. Som fiolspelare kom jag i kontakt med tvenne utmärkta Valdresspelmän och började spela tillsammans med dem och började skriva upp låtarne." Det var alltså som musiker Övergaard först lärde känna folkmusiken, och han har säkert även i fortsättningen själv spelat de låtar han tecknade ner. Det avspeglas inte minst i hans ovanligt stora intresse för den utförandemässiga sidan och hans strävan att återge det karakteristiska i spelmannens individuella spelsätt. På flera punkter måste han dock resignera inför notskriftens begränsningar och praktiska svårigheter: "Jag har därför, så vidt det varit möjligt försökt utmärka stråkföringen, men att återge upp o. nedstråk, bundet och staccato fullständigt korrekt efter spelmannens metod har jag naturligtvis ej hunnit med, då största delen av låtarne äro uppskrifna på ganska kort tid." I stället redovisar han i skriftliga kommentarer till sina uppteckningar (särskilt utförliga om det norska materialet) mycket lyhörda iakttagelser av rytmiska särdrag, fotstamp, dubbelgrepp, tonbildning, stämning, stråkföring etc.

Under sina sista år ägnade sig Övergaard åt ingående analyser av både sina egna och andras uppteckningar. Av de många citat ur hans spridda anteckningar som Märta Ramsten presenterar, framgår det att han i dessa studier når längre än de flesta andra av våra svenska upptecknare. Den mest omfattande av hans undersökningar gäller polskemelodiernas formbyggnad. Han utgår där från 4-, 2- resp. 1-taktsperioder, prövar kopplingen av dessa och tycker sig i det väldiga material han undersökt bl.a. kunna urskilja vissa regionala formtyper. Mycket intressanta är hans iakttagelser av polskornas och springdansernas "heterogena rytm" med oliklänga fjärdedelar inom takten "alltså ej 1:1:1 utan 1:1,5:1,25 o.s.v.", av anpassningen till dansstegen, av ornamentikens betydelse för det rytmiska utförandet, av tvåtaktsmönster, etc. Han diskuterar ingående problemen med taktartsnoteringen av dessa låtar och prövar själv olika lösningar. Han söker också förklara skillnaderna mellan vad han kallar en "utjämnad, förbättrad kvasifolkmusik" och den "äktaste gehörstraditionen".

Redan i sin uppsats "Hurven. En polska och dess miljö" (stencil 1971, Sumlen 1976) fäste Märta Ramsten uppmärksamheten vid Övergaards analyser av folkmusiken. Ingmar Bengtsson tar upp hans rytmundersökningar till behandling i artikeln "On notation of time signature and rhythm in Swedish polskas" (SIMP III, 1974). "The keen observations of the character of the 'duration patterns' in folk music made by Övergaard about 75 years ago" är enligt I. Bengtssons bedömning helt korrekta, men kan kompletteras med ytterligare rytmiska mönster och kombinationer av sådana.

Övergaard hann tyvärr aldrig själv slutföra och publicera dessa undersökningar. Men det är utan tvekan ett material av stort intresse för både den svenska och den norska folkmusikforskningen. Där finns viktiga upplys-

ningar om spelmansmusikens "uppförandepraxis" i olika områden, gjorda före de första spelmanstävlingarnas och fonograminspelningarnas tid – en period från vilken vi i övrigt har ytterst magra uppgifter om dessa ting. Det är betydelsefullt att Övergaards insatser på detta område äntligen tas tillvara av både spelmän och forskare. I sin utförliga och väldokumenterade inledningstext ger Märta Ramsten en mycket god bild av de båda sidorna i Övergaards verksamhet – som upptecknare och som forskare. Och för den som vill söka vidare i materialet finns, som jag tidigare nämnt, detaljerande källhänvisningar både i inledningstexten och i anslutning till uppteckningarna.

En utgåva som denna visar med all tydlighet hur angeläget det är, att arkiven ser som sin uppgift, inte bara att lagra, utan också att presentera värdefullt material ur sina väldiga samlingar – vare sig det nu sker i klingande form som grammfonotäckor eller som tryckta volymer. Även om arkiven är offentliga, är materialet relativt svåråtkomligt och förblir ofta outnyttjat och förbisett. Och det är betydelsefullt att initiativ till detta också tas från arkivens sida. Det är ju arkivens egna tjänstemän som är sakkunniga på området, de känner materialet och kan bedöma källornas värde och angelägenhetsgrad. Därför är exempelvis Svenskt visarkivs stora skivserie med svensk folkmusik (i samarbete med Rikskonserter), dess balladutgåva och denna volym med Övergaards material så glädjande. Man kan bara önska, att resurser ställs till förfogande för flera liknande insatser.

Med all säkerhet kommer utgåvan av Övergaards samling att bli ett av standardverken inom skandinavisk folkmusik – främst givetvis genom det värdefulla musikmaterialet, men även genom att publikationen i sig är så utomordentligt välgjord.

Anna Johnson