

Recensioner

Litteratur

Red. Ingrid De Geer

Greger Andersson, Bildning och nöje. Bidrag till studiet av de civila svenska blåmusikkårerna under 1800-talets senare hälft. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1982. XXVI, 198 s., ill., notex. (Acta Univ. Ups., Studia Musicologica Upsaliensia Nova Series; 7). ISBN 91-554-1242-4. Diss.

/Education and entertainment. A study of the civilian Swedish wind bands during the latter part of the 19th century. With a summary in English. Diss./

Åtskilliga företeelser inom musiklivet har hittills legat i musikvetenskapens periferi – om ens där – om man ser till det ämnesval som gällt musikvetenskapliga doktorsavhandlingar. Fältet har dock märkbart breddats de senaste åren, både i Sverige och på andra håll. En av de alltför bristfälligt behandlade zonerna utgörs av de musikaliska folkrörelser som började växa fram under förra seklet och där huvudsakligen amatörer spelade de viktigaste rollerna, häribland såpass intressanta företeelser som den sångfeströrelse som nådde Norden via bl.a. Estland. En blåsorkestertradition uppstod på mångt håll i länderna kring Östersjön efter mitten av 1800-talet, dock var utformningen oenhetlig. I Sverige favoriserades oktetten, sextetten och i viss mån kvartetten, i Finland känner man egentligen endast hornseptetter. Och i Estland saknar man allena rådande standardbesättningar. Varför blev det så? Varpå beror det att läget inte blev enhetligt ens i Estland-Finland, som dock båda löd under Ryssland och sålunda hade tillgång till exakt samma klingande förebild för blåsmusikens del, nämligen den ryska gardesmusiken? Frågor som dessa – och otaliga andra – kan ställas och bör självfallet småningom kunna besvaras av musikvetenskapen. Förr eller senare kommer man därvid in på bl.a. de sociala sammanhangen. Ingen musikpräglad folkrörelse utformades på rent musikaliska villkor.

Greger Andersson har i sin doktorsavhandling ägnat blåsorkesterexplosionen i det svenska musiksamhället i mitten av 1800-talet ett grundligt studium. Forskningsresultaten lades fram den 19 mars 1982 i lärosal X vid Uppsala universitet.

Den borte tidsgränsen för den period som behandlas är välmotiverat 1850/60: då inleddes de civila svenska

blåsmusikkårernas era. Beträffande den hitre tidsgränsen, tiden omkring 1900, säger författaren att blåskårerna då skulle ha hamnat på undantag i det svenska musiksamhället (s. 3). Detta är ett påstående som inte generellt kan accepteras, men som gäller just de blåsmusikkårer som författaren valt att behandla, nämligen musikkårerna inom en rad folkrörelser som hade sin blomstringstid före fackföreningarnas epok: den liberalnationella frivilliga skarpskytterörelsen, de liberala arbetarföreningarna och nykterhetsrörelsen. Bruksorkestrarna medtas självfallet i detta sammanhang, liksom även Frälsningsarmén, där dock tiden kring 1900 knappast utgör en markant gräns. Blåsorkestrarna inom de liberala arbetarföreningarna och bruksorkestrarna gled ca 1900 mot samfund med en rätt politiserad ideologi, utan att för den skull försvinna från det svenska musiksamhället. Särskilt emedan författaren har ägnat blåsorkestrarnas kontext ett stort intresse framstår det som logiskt att gränsen dragits ca 1900.

Vilka var de orsaker som ledde till blåsmusikkårsexplosionen efter 1850? Författaren uppställer tvenne huvudhypoteser härför. Drivkraften säges för det första ha varit ett "kraftfält av liberalpolitiska, moralfilosofiska (utilitaristiska) och filantropiska tankemodeller i tiden" och för det andra omstruktureringen av musiksamhället och som en följd härav, med blåskårerna som väsentliga bärare, "en ny, mellan lantallmogens och stadsfolkets musikkulturer liggande *meso-musikkultur*" benämnd den "urban-folkliga" (s. 2).

I avhandlingens *allmänna del* ägnas det idéhistoriska perspektiv, som ansluter sig till den första huvudhypotesen, det största intresset. Liberalismens väg från England till Sverige beskrivs. Skildringen är i detta sammanhang tillräckligt informativ. I anslutning till den andra huvudhypotesen väntar man sig möjligen en utförlig beskrivning av den nya urban-folkliga musikkulturen. Temat behandlas i denna allmänna del endast alldeles kortfattat i ett stycke med petitstil på s. 14. Här konstateras bl.a. att nya melodier och harmoniseringsmodeller schablonartat hade börjat komma i svang, liksom även instrument som gitarren och cittran. Väsentligt hade varit att utförligt diskutera arten av dessa nya klichéer och att påvisa, att de nya moderiktningarna i allra högsta

grad harmonierade med blåsorkestrarnas nyskapade möjligheter. Blåsorkestrarnas attraktionskraft kan i hög grad sammankopplas med att den urban-folkliga musikkulturen fann ett perfekt medium i blåsorkesterklangen.

Som en förebild för utvecklingen i Sverige utpekas blåsorkestertraditionen i Storbritannien och på kontinenten; även där var utvecklingen dramatiskt snabb i mitten av 1800-talet. Bland orsakerna till detta skeende betonar författaren bl.a. Russells och Elliots tes att blåskårerna "måste ses i ljuset av den liberalt orienterade medelklassens filantropiska syn på arbetarklassen: arbetaren skulle höja sin egen sociala och ekonomiskt-politiska status genom studier och bildande sysselsättningar" (s. 16). Idéer som dessa är förvisso viktiga, men de gynade även många andra fritidssysselsättningar, såsom körlivet. Jag saknar i sammanhanget en diskussion om de olika engelska band-typernas lämplighet för amatörblåsar. Man kan observera, att den lavinartade tillväxten inföll då det egentliga brassbandet (kornettfamiljen + tromboner) var färdigutbildat ca 1850. Kulmen nåddes, som författaren nämner, 1880–90.

Tre ramar för blåsorkesterexplosionen uppritas alltså i avhandlingens allmänna del: musiksamhället i omvandling (s. 13–15), det internationella perspektivet (16–19) och det idéhistoriska perspektivet (20–30). Den allmänna delen hade med fördel kunnat utökas med en beskrivning av ytterligare ett sammanhang, viktigt emedan det var så handgripligen närvarande i det svenska musiksamhället: de militära blåsmusikkårerna i Sverige och den tekniska utvecklingen inom dem. Detta högentressanta tema har nu, delvis alldeles ytligt, behandlats endast i exkurser i slutet av boken. T.o.m. en så fundamental omständighet som de svenska militära musikkårernas utveckling från träblåsarordinans (ännu på 1830-talet) till rena bleck-besättningar med ventiltäta instrument tangeras nu endast i en fotnot (s. 133). Det var ju denna metamorfos som ledde till att vilken välutbildad militärmusiker som helst sattes i stånd att instruera vilken medlem som helst i de civila bleckblåskårerna. Speltekniken, och i många fall även noteringen, är ju densamma för hela uppsättningen från esskornett till tuba.

Erinrar man sig dessutom, att instrument tillhörande kornett- och flygelhornsfamiljerna är påfallande lättlärd och lättspelade i jämförelse med de flesta andra melodiinstrument samt att man inom ensembler bildade enbart av dessa instrument lätt kan byta stämman, om orsak därtill uppstår, framstår den instrumenttekniska utvecklingen, som ledde till att dessa instrument undanträngde andra blåsinstrument, som en av de allra viktigaste orsakerna till blåsorkesterlavin. Även detta har författaren tangerat kortfattat i en exkurs. Ett stringent utformat kapitel i bokens allmänna del hade ev. varit att föredra. Sålunda hade en av de allra viktigaste orsaker-

na till den utveckling som ägde rum inom några folkrörelser tydligt utpekats. Nu överbetonas de rent ideologiska aspekterna. Den musikantiska spelglädjen som idé och som en delorsak till att många blåsorkestrar uppstod diskuteras överhuvudtaget inte.

Instrumentariet, och särskilt den svenska tillverkning av ventiltäta instrument som bedrevs från 1840-talet ända till 1958, hade kanske i en avhandling som denna kunnat kommenteras rätt synligt, särskilt som de svenska tillverkarna bidrog till att musikkårerna här fick en alldeles egen profil. Källmaterialet är på denna punkt överväldigande rikt, framför allt i form av bevarade instrument men även i form av t.ex. patentbeskrivningar. Författaren nämner nu i sin källförteckning endast två svenska kornetter (ca 1890, ca 1900) men fastslår likafullt, utan någon som helst gardering, att "den svenska kornetten" är ett flygelhorn. Kan man på basen av stickprov generellt hävda överhuvudtaget någonting om en instrumenttyp, vars utformning ingalunda var oförändrad under ett helt sekel? Instrumentariets rätt komplicerade terminologi hanteras i övrigt synnerligen förtroendeingivande i avhandlingen.

I avhandlingens *speciella del* beskrivs den utformning modelföreteelsen blåsorkestrar fick i de av författaren beaktade folkrörelserna. Kapitlen är stereotypt uppställda, vilket underlättar överblicken. Under rubrikerna "bakomliggande motiv" och "aktuella realiseringsmöjligheter" beskrivs initierat de olika organisationernas syften med att upprätta blåskårer, deras behov av musik i olika situationer etc. Källmaterialet är här protokoll, räkenskapsböcker m.m., och det måste betecknas som mycket värdefullt att de organisatoriska och ideologiska särarter, som kan iakttas, har kartlagts. Musikkårerna uppfattades som sammanhållande länkar inom föreningarna, som möjligheter till propagerande utåt etc., men även som ett sätt att visa "omsorg om befolkningen", särskilt från vissa brukspatroners håll.

Då skildringen huvudsakligast bygger på bevarade skriftliga källor – annat vore ju knappast möjligt numera – synes ett av de bakomliggande motiven ha behandlats alltför sparsamt: musikanternas möjligheter att få en inte oäven extrainkomst som dansmusiker. Blåsorkestrarna anlätades ju överallt som dansorkestrar, speciellt utomhus, och danserna på modet var just de, som med fördel beledsagades just av hornmusik. T.o.m. inom vissa godtemplarloger dansade man, som författaren mycket riktigt framhåller (s. 104). Men största delen av denna sektor av verksamheten stod utanför orkestrarnas officiella bokföring och beaktas alltså föga i det källmaterial som stått till buds. Undertecknad har så sent som på 1950-talet upplevt att sedlar smusslades till valsblåsande hornblåsare, och att den ekonomiska ersättningen var ett av de allra starkaste motiven för medverkan i orkestern. Man stod ut med att spela gratis i ideologiska sam-

manhang som man kanske inte alls kunde omfatta, om blott inofficiellt betalda danstillställningar dessutom fanns inom synhåll.

Det måste beklagas, att författaren under rubrikerna "musikkår i aktion" i så ringa utsträckning som skett har beskrivit det som lagt beslag på den tidsmässigt största delen av musikkårernas arbete, nämligen övningar samt skolning av nya medlemmar. Det handlar ju om en viktig del av den svenska musikpedagogikens historia. Luckan måste dock försvaras med att de anställda ledarna inte förde några journaler över sin verksamhet.

Beskrivningen av de tillställningar, där musikkårerna framträdde å sina uppdragsgivares vägnar, hör till avhandlingens bästa partier. Däremot kunde den repertoar som spelades ha behandlats utförligare. Stickprovstypen citeras konsertprogram m.m., men någon djupare behandling får temat inte. Endast en sammanfattande översikt ges, denna innefattar även några observationer rörande den arrangemangsteknik som kom till bruk då populära stycken anpassades för hornkapellen (s. 136–148).

Redan en ytlig blick på källförteckningen visar att avhandlingens måhända största lucka ligger på detta plan. *En enda* musikalkollektion nämns bland det otryckta källmaterialet, *ett enda* musikalbum bland det tryckta. Dock är källmaterialet som känt förkrossande digert och framför allt relevant i sammanhanget "musikkår i aktion". Läsaren får det intrycket att författaren inte ägnat mycken tid åt att leta efter allt detta. På s. 143 nämns att intet synes ha blivit bevarat av ett notmaterial som trycktes så sent som på 1890-talet. Kan det faktiskt förhålla sig så? Och i en fotnot på s. 4 betecknar författaren resultatet av en SMA-enkät som ringa, ett påstående som jag, efter att ha bläddrat i svaren, inte kan acceptera. Svaren visar bl.a. att massor av noter, bilder m.m. existerar, det gäller blott att följa upp de kontakter som enkäten skapat. På detta sätt hade underlag skapats för en väsentligt fördjupad bild av den musik som kom till bruk, utan att avhandlingens sidantal därför hade behövt växa särskilt mycket.

Av undertecknad företagna stickprov visar, att blåsmusikkårernas notmaterial ofta kategoriserades i stämböckerna. I repertoaren för en av de undersökta godtemplarkårerna förekommer sålunda de övergripande rubrikerna intagningssånger, böne- och tacksägelsesånger, stridssånger, inbjudningssånger, samlingssånger, avslutningssånger, sånger till uppmuntran samt dessutom marscher, potpurrier m.m. Hur värdefullt hade det inte varit, om avhandlingens uppräknade t.ex. de tillställningar där Frälsningsarméns musikkårer "öppnade eld" (hallelujamöten, utmarscher, sjömanövrer etc., s. 113) hade kunnat byggas ut med beskrivningar av den repertoar som kom till bruk? Bevarade notböcker hade givit möjligheter här till. Dessutom rör man sig vad reperto-

aren beträffar på rätt säker mark: blåsmusikkårens väsen utesluter i hög grad sådana improvisatoriska betenden som man måste räkna med för bl.a. folk-, jazz- och popmusikens del.

Greger Anderssons avhandling ger en hel del information om en av de sektorer inom amatörmusiklivet, som kom att bli av betydelse för utvecklingen under vårt eget sekel. Särskilt då det gäller den idémässiga bakgrunden och organisatoriska omständigheter har väsentliga omständigheter beskrivits betryggande. Skildringen hade fått en större tyngd om några musiknära skeenden, såsom den svenska militärmusikens utveckling, instrumentariet och repertoaren, hade behandlats med större skärpa.

Må vi hoppas, att kommande avhandlingsskribenter skall fortsätta på den inslagna vägen. Mycket återstår att behandla då det gäller de musikaliska folkrörelserna.

Fabian Dahlström

Jürgen Asmus, Die langsamen Sätze der Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BMW 1014–1019). Ein Beitrag zur Sonatenkonzeption J.S. Bachs. Leipzig: 1980. Maskinskriven. 172 s. Diss.

J.S. Bachs ensemblesonater, till övervägande del för ett melodiinstrument och obligat cembalo, har länge försumrats av forskningen, som beträffande hans kammarmusik främst skjutit in sig på konserterna. Min egen avhandling (Uppsala 1966) var ett första försök till en mera detaljerad kartläggning av dessa verk, och jag hoppades att andra skulle fortsätta på den inslagna vägen. Så har nu faktiskt skett med ovanstående östtyska disertation, som enkom sysslar med de sex violinsonaternas långsamma satser. Denna komprimering av ämnet förefaller meningsfull: de här satserna – åtminstone en avsevärd del därav – representerar den egentliga konsekvensen av Bachs nytänkande i ensemblesonaterna. Tonsatsen är här inte längre en – verklig eller ideell – transkription av en trio till duobesättning, den obligata cembalon alltså inte längre bara överstämma nr 2 plus bas i en triosats av traditionellt snitt utan den ena partnern i en genuin duo för melodi- och klaverinstrument. Bach tar detta för dåtiden helt unika steg dock inte enbart i avsikt att ge cembalon en idiomatisk och individuell roll; den kompositionstekniska noviteten förenas med en framstöt i helt nya uttryckssfärer, till en fascinerande "personlig" musik i närheten av vad han ungefär samtidigt förverkligade i vissa helt okonventionella preludier i Das wohltemperierte Klavier I. Visserligen hade jag försökt klargöra denna satsgrupps egenart och betydelse redan i min avhandling, men en mera ingående beskrivning av deras struktur och uttryckskaraktär samt

kanske också ett försök att se dem i ett större perspektiv kunde väl motiveras.

Att ta ställning till Asmus' ambitiösa och solida undersökning är emellertid inte helt lätt, vilket dock ingalunda enbart beror på att dess ämne ligger så nära mitt eget att det försvårar en distanserad och saklig bedömning. Arbetets yttre uppläggning är åtminstone på en central punkt helt otillfredsställande: här saknas nämligen nästan pinsamt ett inledningskapitel med en ingående redogörelse för forskningsläget, problemställningen, avhandlingens metodik och tankeföring etc., och vad som i stället erbjuds, en kort "Begründung der zur Analyse ausgewählten Werkgruppen und Sätze", är i detta avseende helt otillräckligt. (Det är exempelvis gott och väl att Asmus så ofta – och för det mesta instämmande – citerar mina arbeten, men just eftersom de utgör en central utgångspunkt för honom hade det här behövts ett utförligt kritiskt resonemang kring frågan vad de ur hans synvinkel ger resp. inte ger, huruvida avståndstaganden kan vara nödvändiga eller anknytningar möjliga etc. Ej oväntat finns det i hans avhandling åtskilligt där han kunde eller rentav borde återopat mig men inte gör så.) Lektyren skulle också avsevärt underlättats, om det hade funnits en förteckning över använda förkortningar och symboler och om den allmänna uppläggnings, formuleringarna och tablåerna hade gjorts mindre snåriga. Det finns mängder av fina och träffande, om än stundom något överarbetade detaljbeskrivningar av formbyggnad, satsteknik m.m. (samt en eller annan tydlig miss), men det är ofta svårt att finna det övergripande och sammanhållande i dem. Som tur är åtföljs dock avhandlingen av en sorts lathund (för examinatorerna?), femton sidor "Thesen zur Dissertation.", som underlättar överblicken oaktat deras indelning inte korresponderar med huvudtextens.

Men vi kan lämna avhandlingens s.a.s. neutralt analytiska sida därhän. Den inträngande beskrivningen av dessa sonatsatsers struktur är nämligen ingalunda tänkt som självändamål utan skall utgöra ett delbidrag till ett klarläggande på bred front av "aufklärerische Positionen J.S. Bachs", vilka den marxistiska Bachforskningen visserligen tidigare sägs ha påvisat i verbala dokument; men nu står den "vor der schwierigen Aufgabe, diese aus dem musikalischen Satz selbst abzuleiten und den Notentext auf seine vorwärtsweisenden Elemente zu sichten" – allt enligt tes nr 1. Författaren anser att allt vad dessa långsamma satser innehåller av nyartade gestaltande krafter (bland vilka han i anslutning till E. Kurth särskilt poängterar de "innendynamischen") står i den emotionella differentieringens och fördjupningens tjänst; Bach skapar här ett starkt personligt, lyriskt-mediativt uttrycksspråk, som knappast har sin like i dåtidens musik. Så långt är han och jag helt överens, men allt kommer an på slutsteget: detta nya tonspråk är "die

spezifisch Bachsche Reflexion des Aufklärungsdenkens im Instrumentalsatz"; de av Asmus framhållna karaktéristika och uttrycksqualiteterna "lassen/ ein innerlich reich begabtes, in sich dynamisches, komplex entwickeltes bürgerliches Menschenbild hervortreten" (tes 1.2).

Är detta övertygande och riktigt? Det tål att fundera över, och man bör noga akta sig att förkasta författarens synsätt enbart därför att det så väl fogar sig in i den marxistiska musikforskningens grundtes att allt stort står i "framstegets" tjänst; oaktat sin doktrinära bakgrund (som ger den enskilde forskaren knappast några fria val- och bedömningsmöjligheter) skulle det ju kunna träffa något väsentligt, hittills förbisett. Upplysningsidéerna var utan tvivel en viktig impuls-källa i den värld som omgav Bach (man behöver ju bara tänka på de förändringar som under hans tid pågick i Thomasskolan) – skulle de lämnat honom helt oberörd? Det anser inte ens den "borgerliga" forskningen (se t.ex. W. Blankenburgs uppsats "J.S. Bach und die Aufklärung", 1950). Men är allt detta relevant för den aktuella frågan? Bachs tänkande och skapande har sina rötter i långt äldre traditioner och är av en storslagen mångsidighet; det kan därför knappast infångas enbart med Asmus' begreppsapparat. Men viktigare ändå: Bach förefaller att ha skapat den "nya" duosonaten i en helt individuell akt, närmast som en konsekvens av att både tänkaren och klaverspelaren i honom vantrivdes med det konstnärliga missfostret triosats i duoskepnad; i samband härmed upptäckte han den intima ensemblermusikens särskilda lämplighet att vara bärare av finaste humana värden och uttryckslägen och blev därmed en sannskyldig pionjär för en gryende individualism (oaktat han inte vann någon omedelbar efterföljd). Det förefaller således ganska obehövt att mobilisera den borgerliga "upplysta" individualitetsmedvetenheten som förklaring till den nya attityden i dessa sonater; det räcker med insikt i Bachs personlighet, hans konstnärliga skarpsinnighet och stilkänsla. Dock bör man här kanske inte komma med kategoriska påståenden; de ur hans inre framsprungna impulserna kan ha förstärkts eller bekräftats av tidens idémässiga trender.

Det är beklagligt att Asmus vid bedömningen av violinsonaternas långsamma satser inte mera vägt (möjligen: vågat våga) mellan inre och yttre impulser utan ensidigt framhållit Bachs beroende av de senare. Hade han gjort klart för sig i hur hög grad Bach just under sina år som profanmusiker i Köthen verkat som "konstnär" i nutida bemärkelse, som en vulkan ständigt utslungande noviteter av djärvaste och obekvärmaste slag, skulle han kanske kommit till en något avvikande uppfattning. Men trots detta och andra, här ovan antydda nödvändiga förbehåll bör hans arbete betraktas som ett seriöst och nyttigt forskningsbidrag.

Hans Eppstein

Ola Eriksson, Musiklära, gehörstråning, visharmonisering. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982. 240 s., notex. ISBN 91-20-06904-9.

Musiklära, gehörstråning, visharmonisering heter en ny lärobok i "musikteori", skriven av Ola Eriksson, som undervisar vid Institutionen för musikvetenskap i Uppsala. (Man kan diskutera om "musikteori" är den lämpligaste samlingsbeteckningen för denna grupp av ämnen som till stor del ägnas åt färdighetstråning i notläsning, notering, arrangering m.m. "Musikaliskt hantverk" anser jag vara ett bra alternativ.) Boken tillhör den nya generation av läromedel som vuxit fram till följd av en förändrad syn på musikundervisningens mål och metoder.

Under 60-talet flyttades de pedagogiska frontlinjerna rejält framåt, dels mot fritonal musik (Lars Edlund: Modus Novus) och dels mot en mer förutsättningslös syn på lyssnande och ljudskapande (i Sverige kanske främst Jan Bark/Folke Rabe: Ljudverkstad). Med 70-talet gjorde den afro-amerikanska musiken sitt intåg i musikutbildningen och en rik flora av läromedel kring improvisation såg dagens ljus, bl.a. Gunnar Lindgren/Lennart Åberg: Jazz- och popimprovisation – grunderna för dig som vill spela själv. Med begreppet "brukspiano" markerades pianots roll inte bara som konsertinstrument utan också som arbetsredskap i många musikaliska sammanhang. Visharmonisering ersatte koralharmoniseringen och blev ett grundläggande moment i både pianoskolor och harmonilåror. Sten Ingelfs Praktisk harmonilära och ackordspel – visharmonik samt Jazz- & popharmonik är utomordentligt viktiga pedagogiska arbeten liksom Peter Lynes nyligen utkomna Gehörstråning. Nämnas kan också Dieter de la Mottes Epokenas harmonik – en harmonilära (svensk översättning av Martin Tegen) samt Ladislau Müllers Från ramsa till tolvton.

Hur hävdar sig då Ola Erikssons bok? Skulle jag kunna tänka mig att använda den i min egen undervisning? Ja, utan tvekan, på den grundläggande nivå den är tänkt för. Här får man i en koncentrerad framställning ta del av elementära grunder i "allmän musiklära", d.v.s. noter, föredragsbeteckningar, intervall, skalor, ackord m.m. Man får tips för rytm-läsning, melodiläsning och diktat-tråning samt god vägledning i visharmonisering.

Ola Eriksson är en erfaren pedagog och skriver enkelt och lättfattligt. Med viss reservation för gehörsdelen är jag benägen att instämma i baksidestexten, som säger att boken till största delen kan användas för självstudier. Här finns rikligt med tydliggörande exempel – bokens enda bild, om transponerande instrument, säger mer än tusen ord – och instruktiva övningsuppgifter till varje moment. I slutet finns ett förslag till studieplan om man vill använda boken i studiecirkelverksamhet. En över-skådlig layout bidrar till ett gott helhetsintryck.

Nu kan man göra vissa reflexioner över relationen mellan bokens titel och dess innehåll. En lärobok kan passivt spegla värderingar inom ett ämnesområde men också vara ett aktivt bidrag till förändring. Om man som Ola Eriksson kallar en bok för "Musiklära, gehörstråning..." och samtidigt förankrar den till allra största delen i traditionell västerländsk musik riskerar man att bidra till en konservering av uppfattningen att just den västerländska musiken är normgivande för all annan musik. I dagens mångfacetterade musikliv är det egentligen omöjligt att skriva en lärobok i musiklära och gehörstråning med ambitionen att den ska vara både översiktlig och grundlig, åtminstone om den samtidigt ska vara av rimlig omfattning. Den nödvändiga begränsningen av ämnesområde och stoffurval bör framgå redan av bokens titel. I Ola Erikssons fall vore t.ex. "Traditionell musiklära, elementär rytm- och dur-/moll-tonal melodiläsning, visharmonisering" onekligen riktigare om än alldeles för otypligt.

Nu kallar Ola Eriksson faktiskt sitt första kapitel för "Den traditionella västerländska notskriften". Med risk för att verka motsägelsefull skulle jag just här önska att ordet "traditionell" vore struket och att kapitlet omfattade åtminstone de mest etablerade företeelserna också i nutida notationspraxis: bruket att dra ut tidsvärdesbalkar över paustecken, notering av approximativa rytmer och tonhöjder, cluster m.m., inte minst för visa att notation inte är något statiskt utan befinner sig i ständig växelverkan med den musik som noteras. Om vi verkligen vill att s.k. nutida musik ska nå utanför en trängre krets får vi inte missa den chans en lärobok i bästa fall kan ge.

På samma sätt måste vi nogsamt undvika att sprida dåliga vanor. De tunga och grumliga vänsterhandsackord som visas up i så många viskomp-skolor och som också Ola Eriksson låtit slinka med i några fall (s. 25, 52, 56) vill man helst slippa både se och höra. Några uppenbara slarvfel har smugit sig in – Olle Adolphson har fått sitt efternamn konsekvent felstavat och i kvintcirkeln på s. 74 har Ass-durs S- och D-funktioner blivit omkastade – men detta kan ju lätt rättas till i nästa upplaga.

De olika beteckningsvarianterna för dur och moll kan verka förbryllande för den oinvigde och det är viktigt att tydligt förklara bruket av små och stora bokstäver i ackordbeteckningar (E, F#m, Gm, A^b etc.) till skillnad från tonartsbeteckningar (E-dur, fissa-moll, g-moll, Ass-dur eller bara E, fissa, g, Ass) eller tonnamn (C, C, c, c¹ etc.).

I funktionsanalysen håller Ola Eriksson fast vid en tradition som skiljer mellan dur- och mollackord genom tillägg av + resp. o, ett system som är omständligt att använda konsekvent. Själv finner jag uppenbara fördelar i det system som bl.a. de la Motte använder, dvs.

dur- och mollackord betecknas även här med stora resp. små bokstäver. Enligt den förra metoden brukar en helkadens i moll betecknas T S + D T och nybörjaren undrar ofta varför bara durdominanten behöver ett tilläggstecken. Inte heller kan man se någon skillnad mellan Tp i dur (= ett mollackord) och Tp i moll (= ett durackord). Med det senare systemet löser man elegant alla dessa problem: t s D t, Tp, tP!

Till skillnad från de flesta andra harmonilärar utgår kapitlet om visharmonisering inte särskilt mycket från funktionsanalys. Ackordförbindelserna beskrivs i stället som en förflyttning mellan olika positioner på kvintcirkeln. Själva "teorin" begränsas till fyra grundregler samt ett antal exempel med klargörande kommentarer. Särskilt viktiga är resonemangen om harmonisk rytm och "melodins immanenta harmonik" (det senare belyser hur melodi och ackord förhåller sig till varandra). Metoden kan liknas vid en bruksanvisning, som visar "handgreppen" men avstår från alltför tyngande teoretiska förklaringar. För mig verkar detta vara en vettig attityd, eftersom allför utförliga harmoniseringsregler lätt leder till att man glömmer bort att lyssna och inte vågar lita på sin intuition för vad som "låter bra". De fyrtio mer eller mindre kända vismelodier som avslutar kapitlet kan användas inte bara till harmonisering utan självfallet även till ackordlyssning/härkning, melodiläsning/diktat, transponering och varför inte också rytm-läsning.

Om harmoniseringskapitlet känns organiskt knutet till en levande musiktradition, visan, så gör bokens gehörsträningsdel ett mer etydatartat intryck. Ola Eriksson nöjer sig t.ex. med en systematisk genomgång av olika rytmiska celler utan att närmare gå in på deras skiftande karaktärer i olika musikstilar. Kanske är detta nödvändigt för att inte boken ska svälla ut för mycket, men resultatet känns en aning kliniskt, de rytmiska mönstren är mer teoretiska än levande. Här skulle materialet kunna kompletteras avsevärt med aptitretande musikexempel, hänvisningar till "riktig" musik samt metodiska tips, som känns mer inspirerande än de litet torrt korrekta anvisningar som nu förekommer. Kapitlet skulle vunnit på en ännu strängare materialbegränsning till förmån för ett utförligare resonemang om rytmiskt idiomatiska frågor. Avsnittet om hur sammansatta rytmfigurer kan återföras på enklare än mycket viktigt och kunde ha varit grundligare.

Också melodiläsningkapitlet utgår från etyder, som jag dock lättare accepterar eftersom jag helt delar den metodiska grundsynen, nämligen att tonal melodiläsning handlar om att bli förtrogen med de olika skalstegen, uppfatta melodins förhållande till harmoniken, utnyttja "referenstoner" m.m. snarare än att avläsa en mängd enskilda intervall. Som tillämpningsmaterial kan man använda dels bokens material för melodidiktat, dels de

tidigare nämnda fyrtio vismelodierna och naturligtvis också här exempel från musiklitteraturen. Melodidiktaten är en mycket användbar samling citat, som ordnats progressivt efter tonomfång och melodisk karaktär. Med detta material kan man genom härkning, melodiläsning, transponering och diktat bygga upp en förtrogenhet med vanliga dur-/moll-tonala vändningar. Dock måste man acceptera att citaten är helt lösryckta ur sitt harmoniska och stilistiska sammanhang och att också detta avsnitt därigenom fått etydkaraktär.

Trots de invändningar jag nu gjort anser jag att Ola Erikssons bok är väl genomtänkt och högst rekommendabel för den som söker ett samlat och grundläggande material för sitt studium i musikaliskt hantverk – inom ramen för traditionell västerländsk musik.

Per-Gunnar Alldahl

Hellmut Federhofer, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. 192 s., notex. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung; 21). ISBN 3-7001-0385-9.

Född i Graz 1911 verkade Hellmut Federhofer under flera årtionden som bibliotekarie innan han 1959 blev "ausserordentlicher" professor i musikvetenskap i sin hemstad. 1962 fick han den ordinarie lärostolen i Mainz. 1950 utkom hans åtminstone i Österrike och Tyskland rätt välkända arbete *Beiträge zur musikalische Gestaltanalyse*, där han bl.a. dryftar funktionsharmonik, schenkerska idéer och Christoph Bernhards kompositionslära. Senare har han lämnat flera andra bidrag kring samma temata, inte minst i olika festskrifter. Vid 70 års ålder har han nu funnit lämpligt att summera sina insikter och erfarenheter som schenkerian kring huvudbegreppen "Akkord und Stimmführung".

Ämnesvalet är på en gång insiktsfullt och strategiskt. Dels utgår författaren alltså från en antites, som utgjort kärnpunkt i långvariga musikteoretiska debatter. Dels får han på en gång anledning att framföra synpunkter på begreppet tonalitet, att slå ett slag för Schenkers lärosystem och att driva kritik mot teoretiker som tänkt och tyckt annorlunda. De som placerats främst i skottgluggen är Hugo Riemann och Ernst Kurth. Att utföra kritiska jämförelser mellan dem och Schenker (enligt undertiteln: mellan dessa tre) anges vara skriftens huvudsyfte, och sådana dominerar i varje fall arbetets första hälft. Ungefär halvvägs utvidgar Federhofer emellertid sitt ämne i lite annorlunda riktningar. Han studerar överensstämmelser och divergenser i stämföringsanalyser (kap. 4), frågor gällande sådana analyser i relation

till *Substanzgemeinschaft* och musikalisk processkaraktär (kap. 5) och tar slutligen upp "Das Tonalitätsproblem" (kap. 6). Har Riemann och Kurth i det föregående blivit tämligen illa åtgångna är det här andra, yngre forskare som får sina fiskar varma.

Både första läsningen och omläsning av Federhofers skrift kan väcka blandade känslor. Bergsäkert kommer den i olika kretsar att i högsta grad mottagas med sådana – där den inte tigs ihjäl. Det är inte heller lätt att genomsöka vilket slags läsekrets Federhofer främst haft i åtanke. Till en början kan man tro att han kanske vänder sig till yngre tyskspråkiga teorilärare, som redan lärt sig se snett på Riemann, inte har läst Kurth i original och systematiskt blivit undanhållna Schenker. (De Schenkertrogna finns ju huvudsakligen i USA, men många av dem läser inte tyska. Vad Federhofer skriver om Schenkeridéernas öden efter ca 1935 på båda sidor om Atlanten präglas f.ö. alltigenom av sakkunskap.) Längre fram ser man att författaren djärvt velat kasta sig in i flera aktuella musikanalytiska diskussioner i polemik bl.a. mot R. Reti, C. Dahlhaus och E. Narmour. Småningom kan man bli alltmera böjd att avläsa skriften som en plaidoyer för Schenkers system, genomförd av en kämpe som just pensionerats på en barrikad, där leden i Europa under det senaste halvsekle emigrerat, sviktat eller fallit ifrån. Ett system som – för att citera skriftens sammanfattande slutord – sägs leda till "Einsichten in Akkord- und Stimmführungsphänomene, wo andere Theorien und Systeme versagen."

Men inte heller den summeringen torde vara helt träffande och rättvis. Det hör till saken att Federhofer hyllar utpräglat konservativa ideal. I likhet med den store läromästaren är han avogt inställd mot allt som vetter åt atonalitet. Sålunda finner han att F. Salzers välkända utvidgningsförsök (med "Strukturelles Hören") visserligen framkom vid en tidpunkt då "der sogenannte *freien* oder *erweiterten Tonalität* grosse Zukunftschancen eingeräumt wurden", men att "sich diese Hoffnung ohnehin als trügerisch erwiesen hat". Endast i tonal musik finns den "tvingande logik", som Schenker ägnade sitt liv åt att uppbygga. Det är dur/moll-tonalitetens essens, som Federhofer är ute efter att både förklara och försvara. Och efter lätt igenkännbar förebild intresserar honom tonala musikverk främst som estetiska objekt, betydligt mindre som historiska dokument.

Federhofers huvudargument är – helt i Schenkers anda – att dur/moll-tonalitet varken är "harmonisch oder kontrapunktisch fundiert, sondern beides zugleich" och närmare bestämt härledbar "von der Wechselwirkung zwischen Stufe und Stimmführung". Oupphörligen inhamras denna grundåskådning i skilda varianter. Härvid avses givetvis Schenkers fruktbara generalisering av begreppet Stufe – alltså inte någon simplistisk "steglära" – , och med Stimmführung åsyftas lika givet inga lokala

kontrapunktiska händelsefaser utan skeenden av större format och i överordnade skikt. Linjeföring vore faktiskt en bättre beteckning, bl.a. med hänsyn till att vidareförändringen av linjer kan ske mellan olika stämmor, dessutom mellan reella och latent sådana.

Om Riemann får man veta att han var en ensidig systembyggare som fastnade i detaljer. Grundfelet med funktionsteorin sägs rentav vara "dass sie die Musik als Akkordlogik zu entsinnlichen suchte". Visserligen uppmärksammade Riemann både mellankadentiska förlöpp och storkadenser, men någon riktig skiktlära är det likväl inte fråga om. Därför luggas E. Seidel för sitt påstående (från 1966) att Riemann härvidlag skulle ha föregripit Schenker nära 30 år med en "Schichtenlehre der Harmonieschritte". – Inte heller E. Kurths syn på förhållandet mellan linjär kontrapunkt och harmonik finner nåd inför Federhofers ögon. "Durch eine fälschlich als Widerspruch zum Bewegungsprinzip aufgefasste Akkordvorstellung erweist sich Kurth ungewollt und unbewusst als Opfer der traditionellen Harmonielehre, deren Überwindung eben wegen Vernachlässigung der Bewegungsprinzips sein Anliegen war." Kurths på sin tid så uppmärksammade analyser av den latent flerstämmigheten i J.S. Bachs verk för soloviolin och solocello betecknas som vaga och osystematiska.

Medan Federhofer ägnar de båda första kapitlen åt att kritisera Riemann och Kurth, begagnar han det tredje till att kritisera dem som kritiserat Schenker. I tur och ordning tar han itu med Wilhelm Keller (som representant för dem som inte förstått att skilja mellan olika stadier i Schenkers långa utveckling), Carl Dahlhaus och Eugene Narmour. Dahlhaus får veta att han opererar med ett för snävt fattat harmoniskt tonalitetsbegrepp, blott ser till förgrunden och förbiser skiktbegreppets betydelse. Narmours uppmärksammade arbete *Beyond Schenkerism...* (1977) formligen mals sönder. Hela "implication-realization"-modellen, där parametrar lösgörs från varandra och sägs kunna vara "slutna" eller "öppna" oberoende av varandra, karakteriseras av Federhofer som en bakvänd syn "underifrån och upp", vilken därmed står i klart motsatsförhållande till Schenkers systemtänkande, prägande både gestalt och helhet.

Ätskilligt av kritiken mot Narmour är träffande. I än högre grad gäller detta Federhofers uppgörelse med Retis idoga sökande efter de vises sen i form av "överensstämmelser" (*Substanzgemeinschaft* satt i system). Nyktert noteras att hanteringen går väl för sig i dodekafon musik men att klara kriterier saknas ifråga om dur/moll-tonal musik. Utpekandet av tonplatser blir alltför lätt godtyckligt, och överensstämmelserna sägs hänga i luften om de inte kan förankras i ett tonsystem. (Det står faktiskt så s. 124 men borde snarare heta tonalitet.) Med välbehag citerar Federhofer ett ställe där Schenker 1921

stämplat sökandet efter yttre likheter som "kindisch, kindlich, lächerlich und unwissend".

Federhofer återkommer därefter apropå några Beethovenanalyser till Dahlhaus och dennes tankar kring dialektiken mellan musikens processkaraktär och dess förefintlighet som "Ergebnis", vilken stundom kan få musikstrukturen att verka paradoxal och motsägelsefull. För Federhofer blir den dock detta "nur in Bezug auf die schulmässige Formenlehre". Hans egen grundmurade övertygelse är "dass der Komponist dem Werk seinen Sinn verleiht und der Hörer diesen zu erkennen hat". (Här kunde man nästan tro att han satt likhets-tecken mellan det intentionella och det avsiktliga.)

I slutkapitlet "Das Tonalitätsproblem" sammanfattar Federhofer åtskilligt av både Schenkers och sina egna huvudidéer; några av de centrala teserna har redan citerats ovan. Inte minst i detta parti ägnar sig författaren åt detaljerade exempeldiskussioner. Med anledning av dem är det dags att komma fram till det som synes mig vara arbetets klaraste förtjänst – det som inte bara gör det värt att taga del av utan gör att det borde kunna komma till gagn i pedagogiska sammanhang, alltså i undervisning om musikanalys.

Att bedriva analys utan preciserat syfte är inte särskilt fruktbart – men alls inte ovanligt. Just inom teoriundervisning blir analyserandet lätt självändamål i den meningen att begrepp och handgrepp lärs ut utan att något frågas efter syftet. I det schenkerska perspektivet framstår det som ett väsentligt mål att uppdaga helhetssammanhang, bokstavligen skikt för skikt, för att på en gång komma underfund med ett musikförlopps "inre logik" och träna förmågan till musikaliskt "Fernhören". Det är en förträfflig målsättning, inte minst när det gäller utbildning av yrkesmusiker (som Schenker ju ständigt hade i åtanke). Att det finns andra syften och infallsvinklar som därvid negligeras ligger i sakens natur och behöver inte begränsa den målmedvetna pedagogen av idag. Vad Federhofer främst är ute efter i sin nya skrift är att – inom ramen för den schenkerska tankevärlden – bekämpa allehanda i hans ögon ensidiga och snäva synsätt på förhållandet mellan linjeföring och harmonik i dur/moll-tonal musik. En analys "hat aufzuzeigen, wie die tonale Gesamtdisposition harmonisch und stimmungsmässig verwirklicht wird". Men "Kontrapunkt und Funktionsharmonik sind schiefe Gegensätze, welche die musikalische Wirklichkeit verzerren."

I denna kamp har Federhofer sitt skarpaste vapen i de många diskussionerna av konkreta exempel, oftast valda bland sådana som redan blivit föremål för flerfaldiga analyser. (En särskild "Verzeichnis der behandelten Kompositionen" återfinns s. 187–188. Den upptar över 70 verk, de flesta av Bach och Beethoven, därefter av Mozart, Schubert, Schumann, Chopin och Brahms, och notexemplen är ungefär lika många.) Hans analytiska

iakttagelser är oftast både lyhörda och skarpsinniga, blir i varje fall aldrig triviala, än mindre "kindisch" el.dyl. Och man inser småningsom allt bättre att han inte i första hand är ute efter att finna fel hos andra (också om han har näsa för det) utan efter att försvara de stora mästarna och framställa deras musikaliska strukturer "i anda och sanning".

Federhofer lägger vikt vid fastställandet av en kompositions *Ursatzform* och anser att man framledes borde ägna mer uppmärksamhet åt frågan huruvida en urlinje skall fattas som "Oktav-, Quint- oder Terzzug". Med så monumental ensidighet talar en äkta schenkerian. Han erkänner visserligen de därmed förknippade metodsvårigheterna: "Offensichtlich macht die Vielfalt von Beziehungen, auf die eine *Stimmungsführungsanalyse* Rücksicht zu nehmen hat, es schwierig, generelle Regeln zu formulieren." Dock, menar han, borde det vara möjligt att ur alla existerande analyser kunna härleda en uppsättning "ramregler", som kan fungera som ett slags deskriptiv syntax. Samtidigt framgår på nästan varje sida att analys nödvändigtvis implicerar tolkning – och skall göra det om den inte vill stanna vid ren (kanske rentav "unwissend") deskription av vad som står i noterna.

Hur man än vill avläsa Federhofers skrift kvarstår att den är full av konkreta utläggningar om intressanta analys-situationer. Dessa borde kunna utgöra tacksamt stoff för diskussioner i pedagogiska sammanhang, alldeles oavsett om man vill ge författaren rätt eller inte. För dem som till äventyrs inte har läst särskilt mycket av Riemann, Kurth, Schenker och de yngre forskare författaren kommenterar, kan skriften dessutom fungera som ett brukbart litet kompendium (om än allt annat än opartiskt). Slutligen bör den verksamt kunna bidra till att nyansera våra vanligaste uppfattningar och fördomar om vad tonalitet är för någonting. Och det är ingen dålig insats.

Ingmar Bengtsson

Musikkteorien i den høgre utdanningen av musikere. En samling forelesninger og foredrag. Red. Einar Solbu. Oslo: Norges musikkhøgskole. 254 s., notex. (NMH-publikationer; 1980, nr 2). ISSN 0333-3760. (Dessa föreläsningar hölls sommaren 1981 på en av Nordisk Konservatorieråd arrangerad forskarkurs med temat Musikkteorien i den høgre utdanningen av musikere. I kursen deltog 23 lärare från nordiska musikhögskolor, konservatorier och universitet.)

Att administrativ-byråkratiska tankegångar slagit klorna i musikhögskoleämnet musikteori framgår tydligt i denna antologi. Inte mindre än fem av de fjorton texterna

handlar om rena organisationsfrågor, kursplaner och metoder för utvärdering av kursplaner. Naturligtvis är kunskaper i dessa saker inte i och för sig av ondo utan nödvändiga för en framgångsrik högskoleutbildning. Det är dock olyckligt när man försöker lösa ämnesspecifika problem med administrativa metoder (vilket åtskilliga av texterna förordar).

Det problem som teorilärarna har upplevt (det talas i regel om problemet i förluten tid) är att teoriämnet/-ämnena har haft låg status bland musikhögskoleeleverna. Detta antas ha berott på att ämnet haft för liten anknytning till elevernas övriga verksamheter. Instrumentalister har tyckt sig ha alltför liten nytta av övningar i fyrstämig sats, kontrapunkt, harmonisk analys osv. Teoriämnet sägs ha suttit fast i sin egen systematik och övningar har nära nog bedrivits för sin egen skull. På de senaste hundra åren har ämnats innehåll inte nämnvärt förändrats.

Detta problem har man nu löst (eller håller på att lösa) genom integration av teoriämnena och mellan teoriämnena och andra ämnen, t.ex. ensemble-musicerande: musikstycken som instuderas används också i teoriundervisningen. Eleverna har upplevt detta som meningsfullt, även om några har påpekat att det systematiska har kommit i bakgrunden.

Att undervisningen blivit mer njutbar för eleverna behövs dock inte betyda att de grundläggande problemen är lösta. Man kan ju lätt föreställa sig att eleverna ser det som en stor tillgång att få de stycken de studerar in belysta på längden och tvären av teoriläraren. Och om de därigenom lär sig musikteori på ett mindre "tragglande" sätt än tidigare så måste ju ämnet framstå i mer positiv dager.

Ingen vill väl förneka att ämnen som harmonilära och gehörlära står i nära relation till varandra. (Det skulle t.o.m. vara svårt att skarpt avgränsa dem från varandra.) Båda ämnena har sin egen systematik. Med ökad integration följer dock ovillkorligen splittrad ämnessystematik i undervisningen. Nytt stoff tillförs inte heller därigenom. Visserligen har andra musiker tagits med i utbildningen. Men att byta ut generalbaslärans kvintsextackord mot jazzharmonikens "maj-sjuor" innebär i princip inget framsteg, ur systematisk synvinkel snarare ett baksteg. Och att ersätta koralharmonisering med visharmonisering kan t.o.m. innebära en nivå-sänkning. Det rör sig i stort sett om samma satstekniska regelsystem. Den som försöker lära ut visharmonisering (alltså som ersättning för och inte som förövning till koralharmonisering) utan att beakta kontrapunktiska regler undervisar dåligt. Om Sten Ingelfs "praktiska harmonilära" får anses vara representativ för sättet att undervisa så torde omläggningen av undervisningen innebära att man lägger mindre vikt vid utlärandet av satstekniska regler – vilka, vare sig man vill eller inte, trots allt

existerar – till förmån för ett formelmässigt inlärande av ackordprogressioner.

Varför är det viktigt med gedigna kunskaper i musikteori? Jo, sådana kan på ett oöverträffat sätt göra musik begriplig och verbalt hanterbar. Teorikunskaper kan ge förmåga att överblicka helheter, att förstå detaljers roll i större sammanhang osv. Det sorgliga är att de flesta elever aldrig når dit där teorikunskaperna börjar ge ordentlig utdelning. Medan de vid intagningen till högskolan har nått en aktningvärd nivå på sitt instrument ligger deras musikteoretiska kunskaper knappt över ABC-nivån. Och då blir förstås klyftan för stor. Det känns meningslöst att förbinda tonika och dominant samtidigt som man övar på Mendelssohns violinkonsert.

Det är därför för det första nödvändigt att höja nivån på teoriundervisningen både före högskolan och på högskolan. Först då kan undervisningen bli riktigt meningsfull. (Och *detta* är till en del en viktig administrativ fråga.) För det andra måste man granska ämnets innehåll och i samband därmed även teorilärarutbildningen.

Inget av föredragen tar upp frågan om teorilärarutbildningen. Om antologins texter får anses representera de viktigaste problemen som under kursens gång skulle ventileras, måste man dra slutsatsen att teorilärarutbildningen är oproblematiserad. Och därav måste i sin tur följa att ämnet musikteori inte behöver tillföras nya kunskapsområden utan dess stoff endast omstuvats enligt något integrationsschema, alltså en pedagogisk-administrativ lösning på problemet. Det finns dock andra lösningar.

Om teoriundervisningens främsta syfte är musikförståelse (vilket det borde vara) måste dess viktigaste moment vara musikanalys. Med hjälp av metaforer och vagt definierade begrepp kan man kanske bibringa eleverna ökad förståelse för *enskilda* musikverk. Men för att eleverna på egen hand ska kunna utföra för dem nyttiga musikanalyser fordras att de får lära sig en begreppsapparat (det är med begreppen man tänker) med vars hjälp de kan undersöka musikverken. Och denna begreppsapparat måste (i de fall det är möjligt) vila på vetenskaplig grund, d.v.s. begreppen ska vara klart definierade och ingå i någon explicit formulerad teori. (Ett problem härvid är att de flesta teoribildningar och -fragment är knutna till durmolltonal och äldre modal västerländsk musik.) Om musikteoriämnet ska nå högre nivåer än det "rent praktiska" får inte teorilärarnas vetenskapliga skolning åsidosättas. Musikteorin har inte stått stilla i hundra år, det har den i så fall bara gjort på konservatorierna. Utanför dessa, i första hand på universitetens forskningsinstitutioner, har en livlig utveckling ägt rum och äger fortfarande rum. Det är synd att denna kunskapsmängd sällan eller aldrig kommer musikhögskoleeleverna till godo. En förbättring av teorilärarutbildningen skulle på sikt höja nivån på teoriunder-

visningen. En möjlighet vore att flytta över delar av utbildningen till universitetens forskningsinstitutioner.

Så till några av de enskilda föredragen.

David Burge svarar för två inslag: *The pianist today; training and professional opportunities* och *Theory and performance; two versions of the same goal*. Det första är en beskrivning av utvecklingen av den högre musikutbildningen i USA efter andra världskriget och det andra är en integrationens lovsång som utmynnar i fyra förslag: 1. Vi behöver "administrators who are convinced that an integrated central philosophy should stand behind all music teaching...". 2. Regljärt samarbete mellan teorilärare och instrumentallärare. 3. Vid anställning ska företrädare ges åt lärare som vill och kan undervisa både i teori och på instrument. 4. Teoriundervisningen på alla nivåer ska använda sig av exempel från musik som eleverna för tillfället håller på med.

En av de omfångsrikare texterna är Finn Mathiassens *De teoretiske og historiske konservatoriefags videnskabelige grundlag*, en sällsam anhopning av tankvärda påståenden, spännande perspektiv, själv motsägelser och rena sakfel. FM vill se musikutbildningen, liksom musiken, vetenskapen och mycken annan mänsklig verksamhet, som primärt ett uttryck av social praxis, beskrivbar i termer hämtade från den dialektiska materialismens produktionsteori. Sättet att angripa ämnet är framför allt inspirerat av den franske marxistiske teoretikern Louis Althusser strukturalism och av den estetiska diskussion från dialektiskt materialistiska utgångspunkter som på senare år blomstrat upp i DDR.

Den avgörande svårigheten med framställningen är FM:s ovilja eller oförmåga att ta ställning till det i modern marxistisk debatt centrala problemet beträffande förhållandet mellan "ideologi" och "vetenskap". Han ifrågasätter, i många fall på goda grunder, musikteoriens och stora delar av den hittillsvarande musikforskningens vetenskapliga fundament. Vad han därvid i första hand pekar på är allmänna och högst reella problem som åtföljer gängse musikvetenskapliga forskningsprogram och de vanligen tillämpade kriterierna på vetenskaplighet.

Paradoxalt nog vill han dock samtidigt hävda att såväl teoriundervisning som musikforskning måste stå på vetenskaplig grund. Hur detta skall vara möjligt när han, så att säga, redan slängt ut barnet med badvattnet är lite svårt att förstå. Den väg FM anvisar ur svårigheterna kan säkerligen vara fruktbar och är avgjort värd all uppmärksamhet, men den kringgår på intet sätt de vetenskapsteoretiska problemen. Inte heller garanterar den någon klar distinktion mellan vetenskap och ideologi.

I anslutning till Althusser hävdar FM att verkligheten bör beskrivas i strukturalistiska termer. Musikforskningen är enligt honom "...videnskabelig i den udstrækning, hvori den er i stand til at præstere den holdbare teore-

tiske forklaring på en musiks eksistens i de historiske konkrete situationer, som den har været eller er involveret i".

Traditionella vetenskapsteoretiska problem, beträffande t.x. verifierbarhet eller falsifierbarhet, kvarstår även om man anammar FM:s synsätt. Från vilka utgångspunkter avgörs exempelvis vad som är "den holdbare teoretiske forklaring"? Detsamma gäller svårigheterna att skilja ideologi från vetenskap, och FM:s jakt på ideologiska element i musikvetenskapen blir förhållandevis poänglös så länge han inte vill eller inte kan definiera dessa begrepp.

"As I see it there are two fields in which the theoretician can be of inestimable value to the musician" skriver Dorothy Irving i sitt bidrag *The word – the musician's second instrument*. Dessa två områden är: a) "By giving him an insight in questions of analysis, form, style, praxis, history, enable him to reach a deeper musical, technical and artistic understanding of what he is doing. b) By stimulating him to search out, and use suitable material in the task of talking music to various audiences."

Vad "musical ... understanding" åsyftar kan man ana, men vad "technical" och "artistic understanding" avser är svårare att förstå. "Various audiences" torde principiellt gå att dela upp i två huvudkategorier i strategiskt avseende: 1. De som normalt inte lyssnar på den i sammanhanget aktuella musiken. 2. De som ska bibringas en djupare förståelse.

Det som sägs under a) rör sig troligen om självklarheter. Däremot ställer DI under b) nya fordringar. Kravet att musiker ska kunna "kommunicera" verbalt med åhörare kan innebära två saker (jfr de två kategorierna av åhörare ovan): 1. Att skapa en angenäm atmosfär (att vara charmig har dock inget med musikteori att göra). 2. Att underlätta förståelse av musik. Att på ett pedagogiskt sätt för en musikaliskt icke fackutbildad publik beskriva musik blir därmed en av de viktigaste frågorna i teoriundervisningen. Tyvärr belyser DI inte denna frågeställning annat än i ytterst vaga ordalag. (Den som vill tränga djupare in i frågan rekommenderas ta del av H.H. Eggebrechts uppsats *Musikanalyse und Musikvermittlung* i den slovenska tidskriften *Muzikološki Zbornik* XVII/1 s. 48–56.) Dock måste detta krav innebära att musiker skall kunna utföra musikanalyser på ett fackmässigt sätt. Även den enklaste musikbeskrivning bör vila på en grund av en sakligt utförd musikanalys.

Lennart Hall redogör i avsnittet *Teori och praktik via musikalisk instudering* för några lektioner där en teorilärare (han själv) deltagit vid musikalisk instudering. Texten, som har formen av en översiktlig rapport, exemplifierar olika instuderingsproblem och hur teoriläraren kan hjälpa till att lösa dessa genom gehoövnningar och musikanalyser. En sådan integration, alltså en integration som komplement till och inte som ersättning för

annan teoriundervisning, finns inget att invända emot, tvärtom.

I sitt välkomstanförande redogör Einar Solbu för den omdefiniering av "musikteori" som gjorts vid Norges musikkhøgskole: "Musikkteorien omfatter således akustiske, satstekniske, formale, historiske, sosiologiske, fysiologiske, kommunikative, psykologiske og en rekke andre aspekter ved musikk." Det är integration, det!

Sten Dahlstedt
Ole Eriksson

Popular Music. Vol. 1: Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities. Yearbook, eds. Richard Middleton, David Horn. Cambridge University Press, 1981. VII, 222 s. ISSN 0261-1430.

På grund av omständigheter i samband med redaktionens omorganisering har vi mottagit två av varandra oberoende recensioner av årsboken *Popular Music*.

Red.

Detta är den första i en serie årsböcker kring populärmusik i vetenskaplig belysning, som Cambridge University Press nu börjar ge ut. Bortsett från enstaka bidrag i *Journal of Ethnomusicology* och den svåråtkomliga och oregelbundet utkommande *Popular Music and Society* har det hittills inte funnits något forum för den forskning kring populärmusik som vuxit sig stark inom flera akademiska ämnesområden under senare år. Därför är det mycket glädjande att denna serie startar samtidigt som ett internationellt sällskap för populärmusikforskare bildas (International Association for the Study of Popular Music – IASPM).

Popular Music innehåller dels ett antal uppsatser, dels en fullständig avdelning där ny litteratur om populärmusik granskas både i längre recensioner och i kortare anmälningar. Årsbokens redaktion har valt att samla bidragen i varje utgåva kring ett bestämt tema, vilket säkert i hög grad kommer att öka denna series användbarhet i olika sammanhang. Denna första årsbok innehåller tio bidrag som alla kretsar kring förhållanden mellan folkmusik och populärmusik. Kommande årsböcker kommer att handla om teori och metodologi (nr 2), produktion (nr 3), det musikaliska materialet (nr 4) samt mottagande och upplevande (nr 5).

Folkmusik och populärmusik är etiketter med många betydelser. Egentligen är de bara två element i treenigheten "konstmusik – populärmusik – folkmusik". En första undran inför temat är varför inte redaktörerna har tagit med konstmusik i bokens underrubrik, för redan i första bidragets rubrik "Making artistic popular music:

the goal of true folk" finns hela den famösa treenigheten med i komplett skick. Här börjar John Blacking direkt att vrida och vända på dessa begrepp; han konstaterar att under större delen av mänsklighetens historia all musik varit "populär" i den meningen att den omfattats av samtliga medlemmar i ett samhälle. Blacking anser att dessa etiketter inte kan användas för att beskriva eller beteckna olika typer av musik eller ens olika musikkulturer. De kan bara användas som slagträn i musikindustrins marknadsföringskrig. Möjligen kan ordet populärmusik användas som en "category of value", avseende musik som är omtyckt av många, vilket ju i en given historisk situation kan gälla vilken musiktyp som helst.

Förutom Blackings bidrag finns bara ett till med mer generella principresonemang kring "folk" och "populär". Det är av ungraren Janós Maróthy som i sin uppsats "A music of your own" vill visa att frågan om en musiktyp är folkmusik eller inte folkmusik avgörs av om medlemmarna i en grupp upplever den som sin egen musik eller ej. Han lämnar dock läsaren i ovisshet om vad som i så fall är populärmusik. Varken Blacking eller Maróthy gör något försök att systematiskt ringa in begreppen folkmusik och populärmusik genom att anknyta dem till ett mönster, där begrepp som land och stad, urbanisering, stamsamhälle, feodalism och kapitalism, agrar och industriell, delkultur och masskultur, levande och mediaburen ingår. Om begreppen folkmusik och populärmusik skall ha någon mening måste de troligen relateras till de processer, kring vilka de ovan uppräknade begreppen cirklar. Det visar också de övriga åtta bidragen i boken, som alla är fallstudier, varav många skildrar olika typer av övergångar mellan folkmusik och populärmusik. Dessa bidrag skulle kunna ge en bas för ett slags "karta" eller "matris" över området konst – populär – folk. Richard Middleton snuddar vid denna idé i inledningen till årsboken, men det är synd att redaktionen inte har försökt sig på en sammanfattande analys i slutet av boken istället för att nöja sig med att tassa kring den heta gröten.

Det skulle här föra för långt att ge sig in på detaljer i det rika material som de åtta fallstudierna erbjuder. Nedan följer en rapsodisk genomgång.

Dave Harker skildrar ingående den process i nordöstra England under 1700-talet och första hälften av 1800-talet som ledde till att den lantlige musikanten förvandlades till industriortens underhållare och låtskrivare och lekstugorna blev konsertlokaler. En förtjänstfull studie som visar hur man framgångsrikt kan belysa generella processer genom detaljerade studier i lokal musikhistoria.

John Cowly ägnar sitt bidrag åt samspelet mellan några bluessångare i ett hörn av Mississippi och massmedias betydelse för deras repertoartrader. Detta samspel känner vi i Sverige till från de unga spelmännens och

-kvinnornas sätt att hämta repertoar från grammfonskivor och varandra. Cowly gör dock misstaget att i sin studie ägna sig för mycket åt individerna istället för den principiella problemställningen. Hans slutsats är att Muddy Waters och Robert Johnson fått för stor plats i blues'ens historia på bekostnad av Son House, vilket knappast har något allmänt intresse.

Charles Wolfe visar samspelet mellan "världslig" och "andlig" populärmusik och de spänningar kommersialismen i gospelmusiken ger upphov till, något som vi i Sverige fått belyst i Stig-Magnus Thorséns avhandling *Ande skön kom till mig*.

Gerhard Kubik beskriver utvecklingen av "Neo-traditional Popular Music in East Africa since 1945". Utvecklingen av olika populärmusikformer i tredje världen är ett mycket intressant kapitel och Kubik har i sina studier av denna utveckling i Östafrika tidigare gjort banbrytande insatser. I jämförelse med Kubiks tidigare artiklar innehåller denna inte mycket nytt. Som läsare störs man av att kronologin i händelseförloppet är oklar, samt att Kubik inte klart talar om att hans beskrivning bara sträcker sig fram till början av 1970-talet. Mycket har hänt i Östafrika under de fem senaste åren. Det bör också påpekas att Kubiks i och för sig intressanta analys av sättet att spela gitarr i östafrikansk populärmusik i stort sett bygger på en enda musikers sätt att spela (Daniel Kachamba). Kubik använder inte termen "popular music" utan istället "neo-traditional music" och betonar därmed denna musiks samband med den traditionella afrikanska musiken. I nästan varje land finns sådana neo-traditionella musiktyper (t.ex. vår gamla dansmusik), som vuxit fram vid olika tidpunkter under inflytande av den internationella musikindustrins utbud. Ett annat exempel på detta ger John Baily i sin studie av kilwali-musikens framväxt i Afghanistan och hur radiomediet här spelat en avgörande roll både i musikens utformning och spridning (en liknande roll har Radio Tanzania spelat för den neo-traditionella musiken i Östafrika under senare delen av 1970-talet).

Charles Hamm visar i sin studie "The fourth audience" hur musikindustrin strävar efter att sammanföra anhängare av olika populärmusikrepertoarer till en enda konsumentgrupp. Soul, Country och Tin Pan Alley smälter alla ihop till ett slags disco-country-pop, "den största möjliga marknadens minsta gemensamma nämnare" som Kerstin Stjärne har uttryckt det i en av sina Passningar. Hamm använder dock litet okritiskt toplistor som mätare på popularitet utan att granska eller redogöra för hur dessa kommer till. Han tar också upp problemet med hur representativ en viss låts placering på listan är för dess popularitet. Åtskilliga fall av "list rigging" har ju rapporterats genom åren.

Wilfrid Mellers skriver om "God, morality and meaning in some recent songs of Bob Dylan" på ett ganska

subjektivt interpretativt sätt – mer än essä än en studie. Här saknar man en mer semiologiskt inriktad metodik.

Det sista bidraget är en intressant studie av "the ideology of folk and the myth of the rock community", skriven av Simon Frith, författare till den utmärkta "The Sociology of Rock". Här visar han att rockmusikens publik inte alls är så homogen som det ibland framställs. Rock kan stå för anpassning och konformism lika väl som för uppror och motkultur (folkmotkultur?)

Sammanfattningsvis kan det sägas att redaktörerna för *Popular Music 1* kan vara nöjda med sitt verk. Boken innehåller många intressanta infallsvinklar på problemområdet folkmusik – populärmusik. Vi ser fram emot de kommande årsböckerna i serien.

Krister Malm

Detta är den första volymen av en årlig publikation. Dess tillkomst är nära förknippad med tillkomsten av The International Association for the Study of Popular Music (IASPM), som höll sin första konferens med ett hundratal deltagare i juni 1981 i Amsterdam. Konferensens föredrag har också publicerats (*Popular Music Perspectives*, Göteborg & Exeter, 1982), men den föreliggande årsboken hade planerats och skrivits redan före konferensen.

Som det framgår av årsbokens undertitel görs här ett försök att belysa grundfrågan i detta sammanhang: vad menas med "popular music" och hur skall den avgränsas speciellt från "folk music". När man ger sig i kast med de tio uppsatserna, visar det sig att problemet blir ungefär detsamma även om man använder de svenska termerna folkmusik och folkmusik. Recensionsavdelningen, som tar upp 26 böcker, bidrar till förståelsen av dessa begrepp.

Den enklaste definitionen ger Charles Hamm i "The fourth audience": populärmusik är den musik som är mest spridd genom nottryck eller grammfonskivor. Hamm arbetar alltså helst med listor över försäljnings-siffror och radiolyssnarenkäter. Men han delar också in sitt material i olika stilistiska kategorier. Hans analys gäller musiken i USA och de tre huvudkategorierna Tin Pan Alley (schlager), musik för svarta av svarta ("race records", senare "rhythms and blues", senare "soul") och Country & Western. Under de sista tjugo åren har en särskild repertoar utvecklat sig där de tre områdena har närmat sig varandra, framför allt genom att de två senare närmat sig Tin Pan Alley. Denna musiktyp fick av Billboard benämningen "Adult Contemporary", och Hamm accepterar denna rubrik och visar att det är fråga om en fjärde publik, de "vuxna samtida".

John Cowly rör sig i gränslandet mellan folk och pop i en noggrann undersökning av hur Muddy Waters lärde

sig "Walking Blues" av Robert Johnson och Son House, den sistnämnde en försummad läromästare på flaskhals-spel (bottleneck guitar playing) omkring 1930. Det är dock egentligen inte tal om musik i artikeln utan bara om kronologi, biografiska detaljer och olika textversioner. Betydligt allmännare intresse har Dave Harkers beskrivning av populärmusikanterna i området kring Newcastle upon Tyne i England från slutet av 1700-talet fram till etableringen av music-hall omkring 1860-talet. Författaren ger en levande skildring av underhållningsviolonister och sångare och deras plats i den småborgerliga och arbetarpräglade miljön. Konkretionen kan man inte klaga på, och en rad vanliga missuppfattningar rättas till, exempelvis att det skulle finnas "a distinct break between pre-industrial and industrial workers' culture". Harker har gått grundligt tillväga, men även i hans långa uppsats saknas egentligen musiken, däremot finns många citat ur sångtexter.

Mera musikcenterad är Wilfred Mellers i sin analys av tre nyare skivor med Bob Dylans sånger. Hans närgångna och språkligt virtuosa tolkningar av musiken innehåller förmodligen många träffande iakttagelser. Jag har inte haft tillfälle att verifiera hur pass träffande Mellers' påståenden är. Jag har sedan gammalt en viss misstro mot hans tolkningar av typen "If the tune ("Do Right to Me Baby") is sophisticated in being thus rhythmically displaced and harmonised in these flickering sequential sevenths, it remains innocent in being a miniature tumbling strain" (det sista betyder fallande melodifras). Lugnare känner man sig i Charles Wolfes artikel om "Gospel Boogie", en övergångsepok i den nordamerikanska alltmer kommersiellt inriktade gospelsången under årtiondet 1945–55.

Dessa artiklar diskuterar inte begreppet populärmusik. Det gör däremot några andra artiklar, ingen av de dock särskilt uttömmande, vilket kanske också vore för mycket begärt. John Blacking står för några delvis utopiska funderingar, som väl inte gör rättvisa åt hans övriga produktion. János Marothy påvisar att folkmusiken i Ungern kunde hämta stoff ur konstmusiken (en Erkel-opera), men påpekandet blir något uddlöst när man av notexemplen ser att Erkels melodi är ovanligt folklig i karaktären. Marothy utvecklar sedan en hypotes kring formell och informell musikproduktion och deras relationer till alienationen i klassamhället. Det ligger något i denna tanke, men den berör så vitt jag förstår alla slags musik, inte bara populärmusik. Engelskt oortodox är Simon Frith, som skjuter skarpt mot föreställningarna om rock som en folklig företeelse, som skapar, gemenskap. "Folket" i den mening som folkmusikvågens och rockens uttolkare föreställde sig är närmast en chimär, och den "gemenskap" (community) som rocken skapar är också en myt. Fast det viktiga med en myt är ju att man tror på den.

Två artiklar går utanför den västerländska ramen. Det är dels Gerhard Kubik, som initierat redogör för populärmusik i Östafrika, och John Baily, som gör en motsvarande översikt över Afghanistan. Kubik påvisar att det visserligen finns en hel del inflytanden från Europa och Amerika, men också att inhemska traditioner gör sig gällande, och att nya stiltyper och modedanser uppstår. Baily beskriver en delvis likartad situation, men det yttre inflytandet kommer här framför allt från Indien och Iran. I båda fallen spelar radiostationerna, centraliserade till ett fåtal orter (i Afghanistan bara en), en avgörande roll för de snabba musikaliska modeväxlingarna. Baily är den som drar de mest konkreta slutsatserna angående innebörden i termen populärmusik. Den går att använda i Afghanistan, säger han, därför att befolkningen själv är medveten om populärmusiken (kilwali) som en särskild kategori bredvid mera konstmusikaliska och folkmusikaliska former. Typisk är också den snabba omsättningen av repertoaren. Men Baily vänder sig mot att populärmusik förutsätter ett industrialiserat samhälle, vilket årsbokens redaktörer antyder. Det räcker att det finns ett utvecklat nät av radiosändare och lättillgängliga kassettbandspelare.

Denna första årsbok lovar gott för framtiden, eftersom redaktörerna har förmått samla en rad intressanta artiklar, de flesta med ett gediget faktastoff. Man saknar kanske, som svensk läsare, något om den europeiska men icke anglosaxiska världen. Det kanske kommer i senare årsböcker.

Martin Tegen

Schütz-Jahrbuch. 1–3. Jahrg. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Breig in Verbindung mit Hans Michael Beuerle, Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze. Kassel: Bärenreiter, 1979–1981. NBN 99-0202540-4.

Tre nummer föreligger hittills av den för några år sedan startade Schütz-årsboken. Att Schützforskningen har behov av ett dylikt forum verkar trovärdigt och valet av den i denna forskning välmeriterade Werner Breig är förtroendeingivande. I sin programförklaring i första numret betonar Breig att årsboken skall omfatta även Schütz' musikaliska omvärld, att "problemet musik och språk... såsom det centrala temat i Schütz' komponerande" skall behandlas "utan historisk begränsning" och att interdisciplinära aspekter skall inbegripas. Utöver dessa närmast självklara markeringar söker han precisera Schützforskningens aktuella läge och uppgifter: Schützrenässansen är inte längre en "rörelse", och gentemot tidigare försök att tolka hans musik främst utifrån dess religiösa eller liturgiska funktioner (som "ej längre kan

återvinnas obrutna") poängteras numera "dess nuvarande existens som estetiskt objekt... Det förefaller som om frågan, vad Schütz betyder för kyrkomusikens historia, tills vidare får stå i bakgrunden i förhållande till frågan, vad han betyder för musikens allmänna historia". Förmodligen stöter Breig med denna – i en Bärenreiter-publication onekligen något oväntade – deklaration på patrull hos en del traditionella Schützentusiaster, men den torde ganska väl återspegla en viktig trend i dagens idébildningar kring Schütz.

Ser man på innehållet i de hittills publicerade volymerna så konstaterar man med tillfredsställelse att de innehåller en systematisk Schützbibliografi (som omfattar tiden 1926–75 men skall vidareföras i bägge riktningarna) och ett supplement till W. Bittingers verkförteckning ("SWV"), att varje artikel resumeras på engelska, franska och – svenska (ett tecken på det livliga intresse Schütz möter i Sverige) och att den ursprungliga något påvra typografin numera förbättrats, vilket kan tydas som en stabilisering av utgivningen. Men tillströmningen av uppsatsmaterial tycks inte vara överväldigande stor: infogandet av F. Krummachers studier över Frescobaldis och Buxtehudes toccator och om J.S. Bachs flerkörighet överskrider klart ramen för årsbokens målsättning. De införda bidragen håller genomgående en solid nivå och ger värdefull kunskap men förmedlar knappast några grundläggande nya perspektiv eller insikter. Betydelsen av å ena sidan språket och å andra sidan "rent" musikaliska moment dryftas i uppsatser av Stefan Kunze och Wolfram Steinbeck. Schütz' relationer till italiensk musik behandlas av P.E. Carapezza (madrigaler) och Wolfgang Osthoff, flerkörigheten av Kunze (Gabrieli), Breig (Schütz) och Otto Brodde (relationer till gregoriansk antifoni m.m.) och slutligen revideras tidigare analyser av de tonala förhållandena i Schütz' passionskompositioner av Wolfgang Witzemann.

Man önskar den nya årsboken en lyckosam fortsättning.

Hans Eppstein

Angelus Seipt, César Francks Symphonische Dichtung. en. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981. 552 s. (Kölner Beiträge zur Musikforschung; 116). ISBN 3-7649-2236-2. Diss.

Även om ett par symfoniska dikter hör till César Francks mest välkända verk, har hans bidrag till denna genre aldrig behandlats som helhet före Seipts studie. Ämnet är intressant på två sätt: dels som komplement till den hävdvunna bilden av Franck som religiös, "serafisk" musiker, dels för att han faktiskt behandlade den

symfoniska dikten på ett egensinnigt sätt och korsade den med pianokonserten ("Les Djinns") och med franska ode-symphonie ("Psyché").

Åsikterna om vilka av Francks verk som skall betraktas som symfoniska dikter går något isär i litteraturen. Seipt räknar – med någon tvekan – till denna grupp ett utgivet ungdomsverk, "Ce qu'on entend sur la montagne", fullbordat 1846, några år före Liszts symfoni med samma namn, alltså innan termen "symfonisk dikt" hade präglats. Övriga studieobjekt är "Rédemption", ett programförsatt symfoniskt stycke i ett oratorium med samma namn, och de fyra verk som Franck själv betecknat som "poème symphonique": "Les Eolides", "Le chasseur maudit", "Les Djinns" och "Psyché", som trots flersatsighet och körinslag har viktiga drag som närmar den till genren.

Seipt delar in sin undersökning i tre huvudkapitel, som vart och ett behandlar de sex verken från en speciell aspekt. Det första kapitlet, som tag upp tillkomst- och receptions historia, är till stor del baserat på Francks autografer och andra dåtida källor, som korregerar enskildheter i tidigare litteratur utan att resultera i några direkt nya rön. I det andra kapitlet diskuteras verkens program och i det tredje – bokens tyngdpunkt – analyseras musiken, både formellt och med avseende på tolkning av programmen. Seipts formanalys är av gediget traditionellt slag. Hans genom analysen förtjäpande diskussion av programtolkningen blir mer ojämn och pendlar mellan värdefulla iakttagelser och triviala. Förutsättningarna för en sådan diskussion skiftar också starkt i de olika verken i och med de verbala programmens varierande innehållsrikedom.

Seipts i och för sig sakliga text skulle ha vunnit på en åtstramning, där mången onödig upprepning kunde ha strukits. En störande detalj är att diskografin integrerats i den löpande texten – den hade passat bättre i en bilaga, liksom de i sammanhanget viktiga verbala programmen, som Franck i vissa fall själv författat.

Undersökningen är grundligt gjord och är väsentlig litteratur när det gäller dessa sex verk. En brist är dock att vart och ett av dem ses så isolerat. Först i sammanfattningen (s. 472) görs mer generella jämförelser verken emellan. Deras förhållande till Francks övriga produktion och till hans livslopp behandlas nästan inte alls. Wagners och särskilt Tristanstilens inflytande på Franck ges ett stort – och berättigt – utrymme, men Seipt har ibland alltför lätt att se Wagnerpåverkan hos Franck. "Vorromantische Stilelemente" som diatonisk melodik och skenpolyfoni i "Rédemption" antas till exempel vara en influens från "Mästersångarna", medan Francks egen organisterfarenhet inte beaktas som bakgrund till sådana element. Punktvisa jämförelser med andra franska symfoniska dikter vittnar om att Seipt i någon mån studerat detta material, men ändå ställs inte elementära

frågor om Francks dialog med sin franska musikaliska omvärld. Vad Saint-Saëns' stora succéer inom den symfoniska dikten innebar för Francks skapande ägnas inte ett ord. Varför tog han upp två så "demoniska" program som "Le chasseur maudit" och "Les Djinns" i början av 80-talet? Fanns det möjligen en påverkan från "Danse macabre"? Ett samband med känslostormen i hans egen pianokvintett från samma period? Sådant borde åtminstone ha berörts. Å andra sidan gör Seipt en del givande kultur- och idéhistoriska belysningar av verken.

En nordisk läsare saknar Jersilds "Romantikkens harmonik" – delvis en studie av Francks harmoniska stil – i den omfattande litteraturförteckningen, där annars ryskspråkig litteratur tagits med, liksom lättviktiga biografier. Lättviktig är Seipts avhandling förvisso inte, utan mycket gedigen, med de begränsningar jag redogjort för.

Anders Edling

Nils L. Wallin, Den musikaliska hjärnan. En kritisk essä om musik och musikperception i biologisk belysning. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie; 34 (1982); Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 6 (1982). /4/, 462 s., ill., notex. ISBN 91-85428-24-8. Diss.

/The Musical Brain. With a summary in English. Diss./

Nils Wallin's analys av de fysiologiska hjärnfunktioner, som står i samband med musik är en välkommen nyhet inom både hjärnforskning och musikkforskning. Om det också gäller en analys i form av "en kritisk essä", och inte ett experimentellt arbete, drar forskningen alltid nytta av att vida olika aspekter, som musik och hjärna, sammanställs. Så är också fallet i detta arbete.

Författaren behandlar detaljerat det auditiva systemets anatomi och fysiologi. Härvid berör han inte endast det perifera systemet och de klassiska hjärncentra utan behandlar temat i relation till de allra nyaste fynden inom hjärnforskningen: lateraliseringen av stora hjärnhemisfärens funktion. Detta ger författaren också en möjlighet att fullfölja det tema han föresätter sig redan i förordet till sin bok: "Temat för min bok är musikens neurobiologiska betingelser och hur dessa samverkar med mentala faktorer och kulturellt-historiskt styrda beteenden. Det inbegriper både ontologiska och epistemologiska aspekter på musiken och dess utveckling."

Efter att ha behandlat den fysiologiska bakgrunden till begreppen "tonotopi", "tonhöjd" och "musikaliskt rum", går författaren över till behandlingen av den medvetna musikupplevelsen. Härvid framtages sådana funktionskategorier som subjektiva tidsförloppet, överraskning, förväntan, förberedelse, uppmärksamhet, musika-

list tempo, samt tal och sång. Alla dessa begrepp behandlas mot bakgrunden av gängse litteratur och illustreras med exempel ur kända kompositioner.

Intressant är behandlingen av hjärnans "tidssättningsmekanism" som antages vara förutom grunden för att man kan uppfatta den snabba växlingen mellan svaga och starka slag exempelvis i komplicerad trummusik eller "europeisk sats", också grunden till att vi på ett tidsmässigt adekvat sätt kan följa en flerstämmig musikalisk sats och förflytta uppmärksamheten från förgrund till bakgrund. I detta sammanhang kan en särskild "endogen modulator", som skärpar motivation, intresse och uppmärksamhet antagas vara verksam.

Med exempel ur den wienklassiska och romantiska musiken belyser författaren sådana medvetenhetsfunktioner som överraskning, förväntanseffekter och förberedelsereaktioner på hjärnfysiologisk bakgrund. Med stor skicklighet lyckas författaren i flera fall påvisa att den musikaliska (och musikartade) strukturen har processuella och morfologiska likheter med nervsystemets aktiviteter. Ett utmärkt pedagogiskt exempel är analogin mellan den s.k. "förberedelsepotentialen" (registrerad från hjärnbarken) och inledningssolot i Mahlers femte symfoni.

Författaren behandlar också den kulturella utvecklingen av musik och sambandet mellan denna utveckling och förändringar i medvetandearikningen hos människan. Han konstaterar att musiken utvecklats ur primitiva former (bl.a. ordbärande former) emot en tilltagande "autonomi", d.v.s. en inriktning av medvetandet på det akustiska och "modusspecifikt" emotionaliserade förloppet som sådant, varvid inslaget av systematiserande och selektiva processer blir allt påtagligare. Varje kultur har härvid sin egen kod, som betonar olika egenskaper inom det auditiva fältet. Denna "kulturkod" gör det svårt för oss att kunna förstå sekvenser av toner som en serie oberoende fysikaliska händelser.

Primärt fungerar inte heller musiken som "signaler" till ett externt objekt och korrelerar således inte heller till sådana neurala processer, som representerar stimuli från yttvärlden. Sekundärt, anser författaren, kan musiken inträda i ett sådant sammanhang i ett "fält" som kan betecknas "fältet för expressiv synergism", omfattande högra och vänstra hjärnhalvan med deras specialfunktioner. Författaren ifrågasätter också om musiken verkligen är en kommunikativ funktion. Tvärtom är det fråga om en medvetandeakt som riktar sig på upplevelsen av interna relationer där detalj och helhet förenas till en komposition, en enhet, där tid och rum mister sin vanliga bemärkelse som "orsak-effekt"-bärande dimensioner.

I denna uppfattning ligger, enligt min personliga mening, värdet av Nils Wallins arbete: uppfattningen innebär, att det musikaliska medvetandet innehåller fakto-

rer, som är befriade från det strängt fysikaliska skeendet, något som har att göra med människans frihet att välja, göra urval, och på detta sätt förverkliga sin högsta kapacitet, kapaciteten att värdera. Denna förmåga är en förutsättning för vår utveckling mot en mänskligare framtid.

I sitt slutomdöme konstaterar författaren att "musiken innehåller statiska och dynamiska komponenter, som med god framgång låter sig representeras i det centrala nervsystemet både sensoriskt och motoriskt, och att dessa stimuli under historiens gång inom alla kulturer morfologiskt-gestaltmässigt anpassat sig till de neurala processernas förloppsmönster samtidigt som en motsvarande anpassning bland annat genom en långtgående selektion skett hos hjärnan i sam- och växelverkan mellan dess infra- resp. suprastrukturer." Och han tillägger: "De känslor, som musiken framställer, kan vara känslor som subjektet aldrig känt men likväl upplever under den musikaliska lyssnaraktiviteten. Ett sådant svar kan uppstå redan i samband med retningen från en enda ton – därför att de konstitutivt ingår i de underliggande korrelaten. De affektiva färgning, som de musikaliska strukturerna förvärvar under sin vandring från cochlearis-kärnorna till storhjärnbarkens hörselcentra och associativa områden är emellertid endast ett av delmönstren i skeendet. Anmärkningsvärd är vår förmåga att sas gå utanför den aktuella tiden genom att både under det musikaliska flödet, när vi så vill, och då ett musikverk nått sin sista ton 'samla ihop' och retroaktivt tolka (act-temporality) den redan avslutade processen inom ramen för en helhet (originative act), vilken vi dessutom i mån av erfarenhet kan inplacera i ett än större nät av gestalter och formmönster ('stil', 'epok', 'kultur' etc.)."

Nils Wallins bok "Den musikaliska hjärnan" kan rekommenderas för var och en som är intresserad av musik eller hjärnans fysiologi eller båda. Boken är både stimulerande och rik på kunskap och har dessutom pedagogiskt värde.

Matti Bergström

Eugene K. Wolf, The Symphonies of Johann Stamitz. A Study in the Formation of the Classic Style. With a Thematic Catalogue of the Symphonies and Orchestral Trios. Utrecht/Antwerpen: Bohn, Scheltema & Holkema; Haag/Boston: Martinus Nijhoff, 1981. X, 500 s., notex. ISBN 90-313-0346-1.

Det är angenämt för en recensent att omedelbart kunna fastslå: detta är av flera skäl ett både imponerande och betydelsefullt arbete. Det rymmer viktiga resultat och intressanta metodologiska uppslag, som säkerligen kommer att både diskuteras och mana till efterföljd.

Namnet Johann Stamitz och en s.k. Mannheimskola är alltsedan Hugo Riemanns dagar väl inristade i alla musikhistoriska läroböcker. I flera lika viktiga som välkända hänseenden framstår Stamitz som den store innovatorn. (Av de beryktade evolutionistiskt och chauvinistiskt färgade striderna om diverse prioriteter ifråga om moment i sonatformens förhistoria hörs däremot allt vagare ekon.) En påfallande egendomlighet är samtidigt att Stamitz' musik förblivit så okänd. För många torde bekantskapen huvudsakligen begränsa sig till den D-dur-symfoni som ingår i Davison & Apels kända Historical Anthology of Music och något enstaka framförande. Det stora monument som restes av Riemann i DTB vol. 3/1 och 7/2 (1902 resp. 1907) har visserligen jämte vol. 8/2 nyutgivits i USA (Mannheim Symphonies 1–2, New York u.å.). Men det är fortfarande märkvärdigt ont om fickpartitur och fonograminspelningar. Och även om Stamitz' namn figurerat i oräkeliga forskningssammanhang har det under det senaste halvseket varit ont om specialstudier ägnade åt hans musik. Till de mest remarkabla undantagen hör ett arbete av P. Gradenwitz från 1936 (vari ingår en tematisk förteckning som alltså är opublicerad!) och H.-R. Dürrenmatts studie över Die Durchführung bei Johann Stamitz (Bern 1969).

Ett av skälen till detta sakernas tillstånd torde ha varit den besvärliga källsituationen, som avgjort måste kallas avskräckande. Efter en stor brand i Mannheim 1795 tycks inga autografer finnas bevarade. Som vanligt beträffande denna tid är många auktorsbestämningar osäkra och motsägandet i det i och för sig rika materialet av dåtida tryck och avskrifter. I efterhand har det dessutom visat sig att flera av de kända äldre musikalietrycken är otillförlitliga.

Under flera årtionden sedan mitten av detta sekel har Jan LaRue i New York målmedvetet verkat för att åstadkomma en internationellt täckande Union Catalogue of 18th Century Symphonies. Den här till knutna staben med LaRue i spetsen har bokstavligen kammat igenom hundratal bibliotek och arkiv och insamlat betydligt flylligare dokumentation än den som kan meddelas i RISM. Till hans lärjungar hörde flera år Eugene K. Wolf. Denne bedrev källforskningar rörande Stamitz åren 1966–67, skrev sin dissertation 1972 och har nu (1981) fått sin stora monografi om Stamitz' symfonier publicerad. Helt tydligt är att Wolf själv sorgfälligt skärskådat alla de källor han tar upp. I företalet avtackas LaRue för sitt handledarskap. Men något mera kunde faktiskt ha markerats om samverkans art och omfattning: i vilken utsträckning Wolf verkat till gagn för "Union"-projektet resp. i vilken utsträckning han själv dragit nytta därav. Generellt får man ett klart intryck av att den grund monografien vilar på är till den grad bred och fast, att det skulle ha inneburit en nästan övermänskligt stor arbetsbörda att lägga den "som solist".

En av de klara och stora förtjänsterna med långsiktiga team-projekt typ "Union Catalogue" är just att möjliggöra denna sorts prestationer. Men det uppstår alltså vissa frågor av både forskningshistoriskt och forskningspolitiskt intresse, som här inte berörs ens i förbigående.

I underrubriken till sin monografi anger Wolf att den främst är inriktad på "the formation of the classic style". Detta är på en gång riktigt och lätt missvisande. Närmare 300 av arbetets 500 sidor ägnas åt stilanalytiska frågor – med hela 80 sidor notexempel inalles, för vilka man i samma andetag vill tacka författaren och uttrycka beundran till förlagen. Men redan av inledningen framgår att två huvudproblem för Wolf har gällt "authenticity and chronology". Ingenting kunde vara mindre oväntat. Källkritisk belysning av äkthetsproblemen framstår i regel som en grundförutsättning för ett meningsfullt studium av person-, genre- och verkstil, och den utveckling av Stamitz' symfonik, som Wolf småningom kan påvisa (och delvis utnyttjar i kronologisyste) skulle bygga på lösandet utan en åtminstone ungefärlig kronologi baserad på andra kriterier än stilistiska. I båda fallen krävs grundlig källkritik. Wolf har också gripit sig an därmed med utomordentlig energi, sakkunskap och skicklighet. Hans arbete är i flera hänseenden mönstergillt och därför i hög grad värt att taga del av för var och en, som ställs inför liknande uppgifter. Här bjuds många goda skolexempel på den moderna musikbibliografiska forskningens och teknikens landvinningar, det må gälla beskrivningar av tryck, isärhållande av pikturer, utnyttjande av äldre musikalkataloger eller beaktande av pappersegenskaper inklusive vattenmärken. Wolfs källor är spridda på ganska exakt 100 förvaringsorter, och han tycks ha sett dem alla, både källor och orter.

Totalt är et fråga om inte mindre än 128 symfoniska verk. De redovisas närmare inom ramen för en mycket ambitiös Thematic Catalogue of Symphonies and Orchestral Trios, som utgör ett av arbetets tyngsta partier och upptar inemot 100 sidor. Enligt Wolfs sällning är 68 av dessa verk att betrakta som äkta (10 orkestertrios inräknade) med förbehåll för ett fåtal tveksamma fall. 20 verk har gått förlorade, bl.a. på grund av krigsskador, men kan alla förtecknas med incipits från kataloger m.m. Hela 40 verk har måst föras till avdelningen Questionable and Spurious Symphonies. Även dessa finns medtagna i katalogen.

Efter en inledning jämte kortfattad biografi ägnar Wolf den första delen av sitt arbete åt att belysa äkthetsfrågor och kronologi genom "Documentary Evidence". Det sker med ett kapitel vardera om dåtida tryck, bevarade handskrifter och äldre tematiska kataloger. (Här, liksom inför Wolfs tematiska katalog, fäster sig en svensk läsare vid hur många källor som råkar finnas bevarade just i vårt land. Av de 14 "manuscript sets", som särskilt förtecknas i sistnämnda katalog s. 373f.

finns fyra bevarade i Rom, en i Åbo och resten i nuvarande Sverige!) Symptom på de svårigheter Wolf stått inför vad kronologin beträffar är att endast ett par tryck och tre handskrifter med säkerhet kan dateras (resp. är daterade) till någon tidpunkt före Stamitz' död (1757) och att flera 1700-talstryck presenterar tidiga och sena symfonier sida vid sida. Till de värdefullaste resultaten – vid sidan av de båda huvudfrågornas belysande – hör i övrigt Wolfs fastställande att vissa avskrifter, särskilt några som härrör från Mannheim, innehåller mer fullständiga och tillförlitliga verkversioner än de tryck som utgavs under senare hälften av 1700-talet. De sistnämnda företer inte sällan reducerad orkester, förenklade blåsarsstämmor, utelämnande av menuetter och klåfingrigt infogande av tvåtaktiga dynamiska eko-effekter. Konsekvenserna av dessa iakttagelser borde naturligtvis snarast dragas beträffande både notutgåvor, inspelningar och konsertframföranden.

I arbetets andra huvuddel skärskådas "Stylistic Evidence". Tre kapitel ägnas åt metodfrågor och analysteknik med inriktning på lika många nivåer: hela satsföljden, "structure at the phrase level" och "structure of the movement". Därefter behandlas symfonierna enligt den kronologiska uppdelningen i tre huvudgrupper (Early, Middle, Late) som Wolf kommit fram till. Inom dessa tre kapitel har han undvikit den slitna kasuistiska modellen "verk för verk" (som onekligen passar bättre i Konzertführer-sammanhang). Istället följs ett och samma standardschema: General Characteristics, Phrase Structure, Structure of the Movement (1. Exposition, 2. Development and Recapitulation) samt en summary med Chronological Considerations. Någon kunde finna även detta en smula mekaniskt, men åtskilligt vinnas därmed i överskådlighet, och läsaren kan närläsa han vill följa vilken som helst av dessa fem röda trådar tvärs igenom framställningen. I ett särskilt kapitel behandlas därefter dansatserna, d.v.s. de egentliga menuetterna, inte de tidigare finalerna med beteckningen Tempo di Menuetto. Till sist ges en summering om "Stamitz and the History of the Symphony" med en liten epilog om Stamitz "and the 'Mannheim School'".

Utrymmet medger endast några antydningar om Wolfs stilanalytiska förfaranden och resultat. Han utgår från "a modified version of the LaRue system of symbols for formal analysis" (cf. dennes kända Guidelines... från 1970). Wolfs egna viktigaste bidrag på metodsidan återfinns i kap. 8 och 9 (s. 96–162) om fras- och satsstruktur.

Han anser att man inom formstudiet inte har "distinguished with sufficient care among the many divergent types of phrase construction", och man ger honom avgjort rätt. I sina distinktioner och utbyggnader på denna punkt replierar han företrädesvis på Riepel och Koch. Det är kloka val. En viktig iakttagelse är att Stamitz

arbetar med olika slags moduler (*moduli*), både i olika parametrar och på flera metriska nivåer, vilket leder till "a modular hierarchy" av stor flexibilitet. Generellt gäller för tidsperioden "a gradual change from sequential to modular methods of construction", vilket hör till de medel som kan utnyttjas för tidsfästningsändamål. Sammanfogandet av moduler är hos Stamitz mångfasetterat, och härvidlag genomlöper han enligt Wolf i högsta grad en utveckling mot allt större uppfinningsrikedom, behärskning och bredare dimensioner. (Wolf rubricerar rentav sin frasanalys "an evolutionary theory"; somliga ville nog helle se ordet "developmental".) De viktigaste medel varmed utvidgningar av dimensionerna uppnåtts kallas av Wolf "(1) the *complemental*, including recursion, conjunction, and intercalation; (2) the *incremental*; and (3) the *adaptational*." Uppräkningen citeras just bara för att ge en antydning; vad termerna konkret står för kan man endast få grepp om genom att själv läsa Wolfs kapital och studera hans notexempel. Och det lönar sig att göra.

Mosaiktekniken med fraser och andra moduler är viktig även på högre nivåer. "One cannot overemphasize the centrality of Stamitz' procedure at the phrase level in determining the broader traits of his expositions." Ett viktigt led är det successivt ökade utrymmet för 2-potentieringar från halv- och heltakter till 4- och 8-taktsbildningar. Att taktantalet härvid bl.a. betingas av noteringssättet är Wolf klart medveten om. Vissa omständigheter sägs t.ex. tyda på "a relationship in the composer's mind between half of a C bar and a complete 2/4 bar; det förekommer t.o.m. takter noterade med C som "divide more logically at the half bar". Wolf borde inte vara det minsta förvånad över sistnämnda förhållande. Däremot skulle han mer energiskt ha penetrerat hela frågan om relationerna mellan noterade taktformat och vad som kallats formtakter eller "fenomenella" takter. Respekt för notbilden behöver inte medföra att man avstår från att genomskåda den. Kanske skulle han inte heller så fullständigt ha negligerat Riemanns metrisk-rytmiska analysystem, som oavsett sin ensidighet har viss relevans just inför ett material som det här aktuella. (Om inte annat kunde han t.ex. haft gagn av en så enkel och klargörande beteckning som "(8=1)", angivande en situation som förekommer ofta hos Stamitz och hans samtida.)

Wolfs resultat är på en gång rika och nyanserade. Detta gör det omöjligt att sammanfatta dem i få ord, och det skall i sammanhanget fattas som ett högt betyg. Ändå bör några av huvudresultaten till sist markeras.

Jämfört med Riemann och hans samtida har Wolfs utgångsläge varit gynnsammare bl.a. därigenom att kändnaden ökat väsentligt om dåtidens italienska (och även franska) uvertyr- och sinfonia-produktion. Redan därigenom kan Stamitz nu sättas in i ett både vidare och

säkrare perspektiv. Effektivt visar Wolf att flertalet medel som utnämns till nyheter hos Stamitz redan förekommit hos italienare som Sammartini, Galuppi och Jomelli. Lika effektivt visas att begreppet Mannheimsskola endast kan brukas med bestämda förbehåll: i en första generation – inbegripande Richter och Holzbauer – var det mera fråga om en och samma verksamhetsort än någon egentlig skolbildning, i nästa generation (med Cannabich, Toeschi, A. Fils) fanns viss stilistisk enhetlighet, men då verkade redan stilimpulser från andra håll. Prioritetsdebatterna berör Wolf inte alls; namn som Adler, Torrefranca och Helfert förekommer inte ens i registret. Vilken blir då Stamitz' position i denna nya belysning?

Beträffande uppenbara innovationer återstår blott en: "the four-movement symphony. Stamitz began incorporating a minuet and trio as early as the mid-1740s and used it in most of his symphonies thereafter." I övrigt ligger hans betydelse "more in the adaptation and extension of traits developed initially in the Italian opera overture than in innovation per se." Detta gäller inte minst dynamiska effekter inklusive långa crescendo, bruket av glesare och enklare ackordväxlingar, stark rytmisk drive och flera av de melodiska klichéer, som länge betraktats som "typiskt mannheimiska". Men Stamitz' betydelse snarare förändras än minskar härigenom. Hans främsta bidrag bestod uppenbarligen inte så mycket av enskilda nyheter som att han "raised the level of musical thought characteristic of the symphony." Man kunde kalla honom en storartad musikarkitekt, som under en period på ca 15 år hann åstadkomma allt större och djärvare planlösningar. Han överförde åtskilligt av uvertyrens briljans till konsertsinfonian, som intill ca 1740 var relativt konservativ. Han gav ökad självständighet åt blåsarna och berikade orkesterbehandlingen på flera sätt. Det berömda crescendoet måste behålla den berömmelse som härrör från det medvetna utnyttjandet därav som formskapande faktor (småningom även som överraskningseffekt). Helt väsentlig är Stamitz "willingness in all periods to devote extensive attention to thematic derivation, manipulation, and development, but not only within but – tellingly – outside the 'development' section." Häri ligger förklaringen till det fria omorganiseringen i de rörliga yttersatserna med de ombytta ordningsföljder och plötsliga utelämnanden, som vållat så mycket huvudbry för dem som vill kunna känna igen fasta schemata. Här ligger även nyckeln till hur man skall se på Stamitz och sonatformen: "The presence of 'sonata form', often assumed to indicate advancement for this period, has no utility in assessing chronological placement in Stamitz. On the contrary, Stamitz tends slightly away from its use in his later works."

Bland de överordnade frågeställningar Wolf berör kan nämnas förhållandet mellan symfoni och konsert samt

det mångomtalade sambandet mellan den klassiska symfonikens frashierarki och danssatsers struktur, ett så-kallat genetiskt samband som "has become such a cliché that it may seem heretical even to question it." Av formuleringen framgår redan att det är just vad Wolf vill göra. Själv tycker han sig finna rimligare modeller i många italienska uvertyrers första satser. Men i så fall kan tänkas att han flyttat problemet dit? Här hade man gärna sett en utförligare diskussion om de utvidningar av dansartade satser, som under flera årtionden skett i uvertyrsviter o.dyl. Men i vilket fall som helst är det ett debattämne där sista ordet ingalunda är sagt, och tills

vidare torde det finnas rätt få helt övertygande bevis som talar emot Wolfs konklusion att inflytandet från dansformen "to the degree that it was present at all was indirect rather than direct." (Det förstnämnda återstår att motbevisa).

Sammanfattningsvis: en mönsterig monografi, som dels ger värdefulla bidrag i formanalytiska metodfrågor, dels ger en ny bild av Johann Stamitz' insats och betydelse – en bild som ter sig både rikare och sannare än den man före 1981 kunnat läsa sig till.

Ingmar Bengtsson