

Recensioner

Litteratur

Red. Ingrid De Geer

Avantgarde. Jazz. Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978. 119 s. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 18) ISBN 3-7957-1758-2. DM 18.-

Under några dagar i april 1977 hölls en kongress i Darmstadt med uppgift att diskutera "die offenbar einschneidende Wende des künstlerischen Denkens, wie sich in der musikalischen Produktion der letzten Jahre abzeichnet". Med detta avses förhållandet, att musikområden, som för 10–20 år sedan var skarpt åtskilda, alltmer närmar sig varandra och i viss mån förefaller att gå in i varandra: s.k. nytonalitet inom avantgarde, klangfältsteknik inom fri jazz, atonalitet i vissa former av popmusik osv. Vidare att tron på det "nya" som en central kategori tycks ha försvagats, något som visar sig i olika former av "tillbakagripanden" (även inom jazz och pop). Handlar det härvid om regression, om nostalgi eller om ett återvinnande av en förlorad klang- och uttrycksvärld?

Nio av de tio föredragen har sammanställts till en antologi. Två av bidragen är panoramor: Tendensen i den neuen amerikanischen Musik (Diether Schnebel) och Zur Situation junger deutsche Komponisten (Diether de la Motte). Om tonalitetsfrågor handlar två artiklar, den ena om Harry Partch's 43-toniga system (Johannes Fritsch) och den andra om Steve Reich's "nytonalitet" (Clytus Gottwald).

Ett av de intressantaste bidragen är ett försök att beskriva den repetitiva musikens karakteristiska rörelseart, form och estetik: Überlegungen zur periodischen Musik (Ernstalbrecht Stiebler). För lyssnaren gäller det att hitta det rätta "lyssnarperspektivet" – att kunna uppfatta den repetitiva musikens långsamma grundmetrum, vilket successivt blir allt långsammare tills man nått ett vibrerande, tranteartat tillstånd. I det att rörelse och stillstånd så har förenats uppstår ett intryck av tyngd-löshet, ett "drömliknande övervinnande av gravitationen" eller "musik som medium – som transportmedel för att lämna de jordiska sfärerna". Genom följden av de minimala förändringarna, den "gradvisa processen",

upphävs den mångtydighet, som varit utmärkande för den västerländska musikens form. Uttrycksspänningen mellan den överordnade helheten och de avindividualiserade detaljerna upplöses så att makro- och mikroform blir ett. P.g.a. att allt är underordnat denna process besparas lyssnaren ansträngningen av ett "medskapande" lyssnande. Ingenstans kan han förlora sammanhanget, ty i denna musik finns bara "sammanhang". Musiken förmedlar inget innehåll, utan endast sig själv: "dess medium utgör samtidigt budskapet".

Artikeln Divergerende Tendenzen im Jazz der 70er Jahre (Ekkehard Jost) behandlar den fria jazzen och rockjazzen. Det kan förefalla som om den fria jazzen numera vore död – många av dess främsta företrädare under 60-talet lever i dag ett undanskymt liv och några av dem har dött i förtid. Men den fria jazzen – ointressant för de stora skivbolagen – fortlever under annorlunda former: med egna lokaler, egna skivproduktioner, eget distributionsbolag och egen förläggarverksamhet. Rockjazzen, däremot, backas upp av de kommersiella skivbolagen och har goda försäljningssiffror. Dess stilistiska ansiktslyftning består bl.a. i elektrifiering av nästan hela instrumentariet, återinförande av beatet och en harmonisk-melodisk välklang, i en – i stället för tempoväxlingar och polyrytmiska skiktningar – stereotyp fasthållen 8/8-takt och i att den melodiska utvecklingen har reducerats till flöskelartat insatta motiv av signalkaraktär. Detta har sin motsvarighet i en ideologisk omsvängning: 60-talets politiska medvetenhet har ersatts med återuppbbygget av en musikalisk skenvärld, med ett förläget skönhetsideal typ "romantikens blå blomma". Detta förhållande karakteriserar Jost som en "ideologisk täckmantel avsedd att dölja gigantiska ekonomiska operationer" och säger vidare: "Det vita kapitalets kulturella expropriering av den afro-amerikanska musiken och sammankopplingen av afro-amerikanska uttrycksmedel med en västerländsk estetik är inte ett nytt, utan ett historiskt fenomen, lika gammalt som jazzen själv. Dagens Chick Corea och John McLaughlin är desamma som 20- och 30-talens Paul Whitmans och Glenn Millers: kompetenta musiker, som genom att reformera och göra den afroamerikanska musiken harmonisk, skapar profit. Det nya är inte fenomenet i sig, utan

de dimensioner, i vilka allt utspelas och nya är också de ideologiska kullerbyttor man slår för att rättfärdiga dessa dimensioner."

I ett bidrag betitlat *Per aspera ad nirwanam*. Oder: wie progressiv ist die Rockmusik-Asthetik der 70er Jahre? beskriver Hans-Christian Schmidt rockmusikestetiken av i dag sådan den framträder i olika artisters uttalanden, i musiktitlar och musikbeskrivningar på skivkonvolut. Knappt en enda rockmusiktitel försmår programmatiska överskrifter. Rockmusikestetiken, som uppvisar slående likheter med romantisk metafysik – flykten in i det okända och det översinnliga; fantasin ska skapa det som förvägras en i det verkliga livet –, är en restaurativ estetik. Den förefaller totalt sakna klangmotsvarighet i själva musiken dvs. den är endast påklitrad, och föreställningen om en rockmusikernas "progressivitet" är inget annat än en ren fiktion.

Frank Zappas tvivel på hippie- och freakrörelsens teoretiska kompetens och dess praktisk-politiska relevans försökte han gestalta som musikalisk kritik. Medlen här för var en citat- och collageteknik, som kombinerade seriös musik, jazz och talat material från den absurda teatern på en bas av rockmusik. Denna kombination av avantgarde, jazz och pop ses av Sieghart Döhring (Popmusik und Gegenkultur – Untersuchungen zu Frank Zappa) som ett (sällsynt) fall, där de disparata beståndsdelarna inte "tillfälligt" sammanställts, utan betingas av varandra. Rörelsens förfall innebar dock även sammanbrottet för Zappas musikaliska kritik.

Ola Eriksson

Nancy Benvenga, Timpani and the timpanist's art. Musical and technical development in the 19th and 20th centuries. Göteborg: Univ. Dep. of musicology, 1979. [4], xii, 160 s. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg; 3). ISBN 91-4222-276-X. Kr. 40.-. Diss.

Mrs. Benvenga's doctoral thesis describes the invention, development, history and use of machine timpani, those timpani which are tuned with a single handle or with a pedal. The first such drums were invented early in the 19th century and their development continued through that century down to the present day, and the author describes very clearly the interaction of the availability of such instruments upon the music of the period and the ways in which the instruments developed to suit the music. Studies of this nature are well known for other instruments, for example in connection with Boehm's work on the flute, with Sax's development of many instruments, and other such inventors and makers, but a

dissertation on the timpani, instruments which are commonly neglected and regarded as of little importance, is a new departure and all the more welcome for that reason. There has been a tendency to divide the orchestra between percussion instruments and real instruments, and to distinguish between musicians and drummers, and at least Mrs. Benvenga shows that this first division is unjustified.

There is, however, a tendency in this work to regard drummers, especially those of earlier periods, as unmusicianly, unable to play with sensibility and taste and incapable of phrasing. To some extent this attitude derives from a lack of appreciation of the tonal qualities of the timpani of the baroque and classical periods, a lack due to the fact that Mrs. Benvenga has not had the opportunity of playing such drums in good condition; one can hardly expect an instrument in a museum, with a skin a century or two old, to produce the sort of sound that it was capable of when it was new. But to some extent also, it derives from a lack of musical imagination, for the fact that some players cannot phrase or play musically does not mean that all players are similarly incapable. Then, as now, some were better than others. However, the result of this tendency and of this lack of personal experience with early timpani means that the reader must ignore many of the remarks concerning such instruments and their players in this book. Both the drums and the drummers were often better than Mrs. Benvenga would have us believe.

It is when she turns to the main subject of her study, the invention and development of the machine drum, that she reveals the depth of her knowledge and the thoroughness of her research. The various systems and mechanisms are all well and clearly described, with many quotations from the works of the leading players of the day. One of the most interesting parts of the dissertation is the discussion of the musical use of the machine drums, both in the music that was written to take advantage of their ability to tune rapidly, and more recently instantaneously, and in older music, for players who are accustomed to using such timpani naturally use them all the time and not only in the performance of modern music. As she points out, while composers were slow to take full advantage of the possibilities of the instruments, the players, from the middle of the 19th century, had to decide whether to play the harmonically dissonant notes which composers had written (for example, a rhythm which was musically important on the note G in rhythmic unison with a passage which included F's and A's in the bass), or whether to take advantage of their instruments and correct such passages, a problem that is with us to this day, perhaps all the more strongly in view of the present tendency to regard the

written note as sacrosanct. There is a final excellent, if brief, chapter on modern technique on pedal timpani, culminating with a description of, and an excerpt from, the timpani variation in Benjamin Britten's *Nocturne*, a work which will be regarded for many years as the ideal way to write for such instruments.

The book is quite well produced, though with a number of misprints. The reader should note that all references in the Index to pages later than p. 36 should be read one number higher than indicated; i.e. anything listed for p. 36 will be found on p. 37 and so on to the end. The Bibliographies must be read in conjunction with the footnotes; some works, both literary and musical, are cited in the one, some in the other. Not all quotations are absolutely as they are in the original texts; the sense is always preserved, but the precise wording is not, and any future authors intending to quote from this book should check any quotations before repeating them. The musical examples are clear and well written but the illustrations are variable in quality. Unlike some smaller instruments, which can be carried to a studio or at least to a table, timpani usually have to be photographed where they are, and thus the available light is often inadequate and the backgrounds messy. This seldom detracts from their value as illustrations of the various types and this book gives us a far better over-view of the many types of mechanism than any other. The line drawings are also variable in quality and precision, some being much better than others, and more seriously none are attributed to their sources. Some are clearly redrawn from patent specifications, and it is possible that all are, but there is no indication of this.

Despite such strictures, we welcome this dissertation as a real advance in our knowledge of the development of orchestral instruments in the past and the present centuries, and we are certain that it will be a valuable source of information for scholars in the future.

Jeremy Montagu

Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens. Hrsg. von Erling Lomnäs, Hauptred., in Zusammenarb. mit Ingmar Bengtsson und Nils Castegren. Kassel: Bärenreiter, 1979. XIII, [3], 744 s., 20 pl.-s. (Franz Berwald. Sämtliche Werke. Supplement) (Monumenta Musicae Svecicae). ISBN 3-7618-0621-3. DM 100.- (subskr. DM 75:-).

Efter många års besvärliga förberedelser har utgåvan av dokumenten om och kring Franz Berwald nu äntligen sett dagens ljus. Vad detta betyder för kunskapen om en av centralfigurerna i svensk musikodling genom tiderna

behöver knappast förklaras för STM:s läsare. Däremot kan det vara av intresse att ta del av principiella och praktiska synpunkter bakom den digra volymen och att fundera över hur den fungerar.

Att dokumentsamlingen (här fortsättningsvis: BwD) har givits ut på tyska förefaller väl motiverat: den ingår i den i Tyskland publicerade Berwald-Gesamtausgabe; Berwald själv är genom härkomst och livsöde på många sätt knuten till Tyskland. Och oberoende av frågan om det kvantitativt dominerande originalspråket i dokumentmaterialet skulle en utgivning på svenska rest ett effektivt hinder för avsikten att genom det här arbetet på ett internationellt plan sprida kunskap om Berwalds levnadsomständigheter och om realiteterna bakom hans musik. Till språkfrågan skall jag emellertid återkomma.

Dokumentet återges i kronologisk följd, varvid materialet grupperats i ett antal tidsavsnitt (som i innehållsförteckningen gärna konsekvent kunde försetts med årtal), motsvarande faserna i Berwalds liv och med ett mindre tillägg med postuma dokument, däribland den av änkans uppträttade verkförteckningen. Detta centrala textmaterial har omgivits med en omfattande apparat, uppbyggd efter ett ganska komplicerat system, som dock i stort sett förefaller fungera väl. Utom förklarande fotnoter finns det direkta kommentarer efter de enskilda dokumenten, vidare mera fristående sammanbindande textavsnitt (markerade med romerska siffror) och slutligen i vissa kapitel inledande biografiska översikter. Man har alltså undvikit en uppdelning av dokumentmaterialet i kategorier av typen brev, artiklar och inlagor, kontrakt, verktitlar, program, recensioner etc., vilket kanske skulle underlättat vissa systematiska studier men också givit nackdelar. Genom att slå ihop alla dokument till en kronologisk enhet har man åstadkommit en dokumentärbioграфи, som (tillsammans med kommentarerna) med god behållning kan sträckläsas. Ur denna brokiga textmassa framväxer nämligen en förvånansvärt mångfacetterad bild av personen Berwald och dennes livsmiljö. Inte av "hela" Berwald – därtill behövs ju bl.a. hans musik – men till väsentliga delar.

Hur den bilden kan te sig hör knappast till den här redogörelsen. Men några ord bör sägas om utgivarnas svåra uppgift att träffa ett (nödvunget) urval bland och inom dokumenten, en uppgift som måste lösas utan att resultera i dubiösa "vinklingar" av materialet. Till bokens förhistoria hör att man "omfattande och systematisk" letat efter tidigare okända dokument, vilket dock givit ett relativt magert utbyte, att det – bl.a. av tidsskal – likväl "inte kan garanteras att i föreliggande volym alla dokument om Berwald har kommit med" och att mängden av material tvingat redaktionen till "vissa inskränkningar och utrymmesbesparande ingrepp" (allt detta enligt Zum Geleit och Einleitung). I vad mån utgivarna härvid lyckats vara objektiva är svårt att kontrol-

lera, då det strukna ju som bekant inte syns. Men vad som inger läsaren förtroende är – utom utgivarnas höga kompetens ifråga om sitt ämne – bl.a. att de så tydligt avstått från att glätta eller skönmåla bilden av sin "hjalte". Här finns exempelvis inte enbart Mendelssohns välkända ganska beska beskrivning av Berwald i ett brev till A.F. Lindblad (s. 142f.), f.ö. kompletterad med Henrik Munktelles inte heller särskilt vänliga beskrivningar av klanen Mendelssohn (s. 133, 135f.), utan också åtskilligt annat kritiskt om Berwald själv (se t.ex. de bittra och hätska uttranden som sångaren Christoffer Wolke i sina brev faller om Berwald, (s. 381f. och senare) och om hans musik.

Man kan alltså hysa ett välgrundat hopp att den förtagna redigeringen av dokumentmaterialet inte lett till deformationer och förvrängningar. Hur svår och grannliga denna uppgift har varit skall här beläggas med ett enda exempel. Operetten "Modehandlerskan" gavs en enda gång i mars 1845 och gjorde därvid (främst på grund av texten) fiasko. Av recensionerna citeras i BwD (s. 297ff.) i korthet ur två "notiser" i Dagligt Allehanda, medan det korta referatet i Morgonen återges till stor del. Ur recensionerna i Den Konstitutionelle, Stockholms Figaro och Söndags-Bladet citeras större avsnitt, men alla de nämnda texterna återges i ett sammanhängande kommentaravsnitt och därmed finstilt. Två andra recensioner står i huvudtexten, nämligen en ur Post och Inrikes Tidningar (delvis) och en ur Aftonbladet (komplett), och som den enda av samtliga också på svenska; författare Wilhelm Bauck). Utgivarna har alltså företagit en – förmodligen välmotiverad – sällning och betydelsegradering av recensionsmaterialet, vilken läsaren givetvis inte behöver acceptera, då han ju kan studera källorna i original. Men denna möjlighet är för de flesta av mera teoretisk art, och man bör alltså kunna lita på utgivarnas kritiska omdöme.

Ovanstående exempel visar också att materialet i varje enskilt fall hade kunnat presenteras på många olika sätt. Enligt vad undertecknad förstått hade utgivarna från början tänkt sig att rent textredaktionella moment härvid skulle markeras och kompletteras med hjälp av layout och typografi men att mångfalden av planerade grafiska differentieringar på förlagets begäran måste reduceras till ett minimum. Kvar på detta plan finns främst användning av två olika skriftgrader samt kursivering, vilket visserligen är tillräckligt men inte mera än just så. Det skulle exempelvis varit en påtaglig fördel om redan skriftbilden i varje fall hade upplyst om, huruvida man läser en originaltext eller en översättning, vilket just med tanke på Berwaldarnas dubbelspråkighet många gånger inte alls är självklart. (Givetvis kan den intresserade läsaren överallt åtminstone på omvägar med hjälp av kommentarerna lista ut, hur det förhåller sig.)

Att av uttrymmesskal endast en del av de dokument som i original är avfattade på svenska har kunnat återges även på detta språk kan endast med beklagande konstateras. En översättning kan ju aldrig till fullo ersätta originalet (och dessutom torde majoriteten bland läsarna vara svenskspråkig). Under sådana omständigheter är det emellertid dubbelt angeläget att de givna översättningarna är av högsta kvalitet. Här måste tyvärr reservationer göras. Stickprovskontroller ger visserligen vid handen att textinnehållet som sådant normalt har återgivits korrekt, och detta är ett klart positivum. Men översättarteamet tycks övervägande eller helt ha bestått av personer som har tyska till modersmål men som genom mångårig vistelse i Sverige blivit ganska mottagliga för skandinavismer i sin tyska. Detta är ofrånkomligt (undertecknad talar ur egen smärtsam erfarenhet), men utgivarna resp. förlaget borde varit medvetna om problemet och anlitat en av svenska språket garanterat obesmittad person som kontrollorgan. Som det nu är, finns det alltför många skönhetsfläckar i de tyska texterna – fel i ordval, ordföljd, tempusval, interpunktion m.m. m.m. – för att man helt skulle kunna bortse från dessa ting. (En särskilt markant anhopning av språkliga fadäser finner man i "Nachschrift"). Här skall inte petas i smådetaljer, men som enda konkret exempel skall ett av de mera övergripande stilbrotten nämnas. Svenskans tredje person i gammaldags hövligt tilltal ("jag ber herr Kammarherren förlåta mig", s. 156) bör på tyska självfallet förvandlas till Sie-formen: "Ich bitte den Kammerherrn, mir zu verzeihen" (s. 158) är helt enkelt inte tyska (till nöds hade man dock kunnat skriva: "Ich bitte Herrn Kammerherrn. . ."). Det besynnerliga är nu att man vid sidan av sådana felaktiga översättningar av tilltalet finner andra, som är språkriktiga, och detta i extremfall inom ett och samma dokument, i.o.m. i en enda mening (" . . . und sollten Sie, Herr Kammerherr, sich dazu entschliessen, ihm Ihre neue Oper zu übergeben, glaube ich, dass der Herr Kammerherr es nicht bereuen würde", s. 144)!

Bokens värde som kunskapskälla minskas givetvis inte av sådana mindre misstag. Men de senare kontrasterar ganska bjärt mot den påtagligt höga ambitionsnivå som kännetecknar editionsarbetet för övrigt. Om BwD är nägorlunda fri från sakfel skulle endast en längre tids användning kunna ge visshet om. En något flyktigare läsning ger här ett positivt intryck, om än inte utan smärre undantag. Hur direkta är exempelvis de informationer man får genom Alfhild Arosenius' ofta citerade memoarer? De publicerades 1946, men när skrevs de? Varken text eller släkttavla upplyser om dessa viktiga detaljer. (Hon var en sondotter till tonsättaren).

Tack vare den strikt kronologiska ordningen åtminstone i huvudtexten kan varje där återgivet dokument med hjälp av datumuppgift lätt spåras; likväl skulle en gen-

omgående numrering kunnat ge vissa praktiska fördelar. Man frågar sig också, varför släktavlarna finns i slutet av boken och inte i början, vid kapitlet om Berwalds härstamning och syskon, där man i stället (och mycket tacknämligt) placerat några kartor. På ett liknande sätt har källöversikt och litteraturförteckning separerats maximalt – varför?

Klart övervägande är emellertid de positiva intrycken, och det förefaller beundransvärt att ett så stort arbete så framgångsrikt kunnat genomföras av en så liten grupp redaktörer (bland vilka Erling Lomnäs tycks ha dragit det tyngsta lasset).

Hans Eppstein

Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, ROCK. . . Aspekter på industri, elektronik och sound. . . AND ROLL. Aspekter på text och vokal gestaltning. Stockholm: Esselte studium, 1981. 246 + 146 s., ill., notex. ISBN 91-24-31445-5 och 91-24-31608-3. Diss. [Rock. . . Aspects of Industry, Electronics and Sound (=first study); and Roll, Aspects of Lyrics and Vocal delivery (=second study). Summary in English.]

Med denna doktorsavhandling beträder teamet Per-Erik Brolinson och Holger Larsen ett musikområde eller snarare ett genrekompex – rock och roll – som hittills inte varit föremål för någon större musikvetenskaplig forskningsinsats i Sverige. Ovanligt är arbetet också i den meningen, att två författare arbetat tillsammans – var och en i olika delavsnitt – inom ramen för en och samma avhandling.

I den första delen arbetar man sig först igenom ett terminologiskt kapitel och går därefter över till att i tur och ordning behandla rockmusikens "industri", främst fonogramindustrin, musikförlagen, instrumentindustrin och de konsertvägande institutionerna. Man övergår sedan till elektroniken, dvs. rockmusikens instrumentarium, inspelningsstudios utrustning och funktioner vid skivinspelningar och konserter. I det avslutande kapitlet, "Sound", anlägger författarna ett musikanalytiskt perspektiv, då de försöker klargöra vilka faktorer som kan anses konstituera detta nyckelbegrepp. Sina iakttagelser utvecklar de därefter vidare i avhandlingens andra del, i vilken särskilt analyseras den problematik som är knuten till två huvudkomplex rubricerade "text" respektive "vokal gestaltning".

Brolinson-Larsen har tagit ett samlat grepp om rock and roll som masskulturell och musikalisk företeelse från 1950-talet intill början av 80-talet. Själva har de valt att tala om "aspekter" – en samling separata stu-

dier och inte en integrerad monografi. Det är ingen tvekan om att avhandlingen har betydande förtjänster som läse- och lärobok för dem som på olika sätt är engagerade inom rock and roll. En mängd information har insamlats, bearbetats och lagts fram på ett i långa stycken lättillgängligt, ja, stundom nästan journalistiskt betonat, språk. Nu skulle man också kunna använda detta som ett kritiskt argument emot författarna, eftersom det ingalunda saknas en litteratur som på ett redbart sätt presenterar och behandlar olika "aspekter" på rock and roll som historisk, social, kommersiell och musikalisk företeelse. Brolinson-Larsen är helt visst inte okunniga om detta förhållande, men med viss rätt kan de samtidigt hävda, att deras framställning på avgörande punkter skiljer sig helt eller delvis från t.ex. tyska författare (t.ex. Stöltgen, Sandner, Hartwich-Wiechell, Knief, Borris, Faulstich) och amerikanska resp. engelska (t.ex. Gillett, Laing, Mellers, Meltzer, Frith, Grossman). Men när läsaren i avhandlingens inledning förväntar sig en diskussion av vilka forskningsresultat författarna finner angelägna att beakta och på vilka sätt de skall anses stå i relation till författarnas val av koncept, metodik och undersökningsstrategi, så får han/hon blott vaga besked. Det saknas också överväganden om *varför* en undersökning av detta slag bör genomföras. Eller är detta sistnämnda så självklart – t.ex. med hänsyn till rockmusikens centrala (?) ställning i populärmusiken och därmed i "vår" musikkultur – att man kan avstå från sådana överväganden? Avsaknaden av en inledande diskussion, vari preciserade problemställningar och hypoteser framläggas, gör det svårt, för att inte säga problematiskt, att avläsa det vetenskapliga värdet av avhandlingens olika delavsnitt. Detta vore så mycket viktigare som författarna i inledningen (s. 10) själva säger sig både vilja "precisera frågeställningar och hypoteser", "sammanställa och värdera för dessa relevant information" och "ge impulser till och fastare underlag för framtida studier av rock-musiken som masskulturell företeelse". Nu hänvisas förtjänstfullt till vidare motiveringar i de inledningar som föregår varje "aspektstudie", men därmed ter sig behovet av en mer övergripande problemdiskussion knappast mindre. Konstruktionen i ett antal sinsemellan oavhängiga studier, dels inom avhandlingens första del, dels i förhållandet mellan del ett och del två har, enligt min bedömning, varken varit nödvändig eller fördelaktig.

Författarna har uppenbarligen haft ambitionen att vända sig både till en bred läsekrets och till de vetenskapligt skolade. Detta är givetvis lovvärt men ställer speciella krav bl.a. med hänsyn till språkbehandlingen. Det finns i långa stycken en löslighet i term- och språkbruk som inte har varit till fördel vid bedömningen av arbetet som doktorsavhandling. Denna brist på stringens har tyvärr och i särskilt hög grad satt sina spår redan i första delens inledning. Där framhålls att "rockmusik är

en del av den moderna masskulturen och kännetecknas liksom andra industriellt producerade kulturprodukter av vissa drag" (s. 8) och "... brukas i rockmusiken, liksom i annan populärmusik, konsekvent beprövade stilmått och schabloner" (s. 9). Borde man inte nog ha provat om inte dessa och andra mer eller mindre slagordsbetonade formuleringar hade kunnat utbytas mot andra med högre precisionsnivå?

I kapitel 1, "Genrer, stilar, moderiktningar – terminologi", påpekas riktigt den terminologiska förbistring (för att inte säga förvirring), som för en oinitierad förefaller att råda inom rockmusiken. Författarna försöker inte heller "att strikt systematisera det föränderliga språkbruket utan refererar och söker precisera de termer som har utbildats för olika syften och i olika språkbruk" (s. 15). Detta förefaller vara en adekvat metod, och Brolinson-Larsens genomgång i anslutning till rockmusikens historia är också klargörande. Man saknar dock principiella överväganden t.ex. i anslutning till det hos Merriam och andra använda ordparet "folk evaluation" – "analytical evaluation".

Ett kapitel om musikindustrin omfattar en mycket stor del (80 s.) av den sammanlagda texten. Utgångspunkten utgörs av två teser som författarna formulerar i anslutning till 70-talets svenska, musikpolitiska debatt: "1. Musikindustrin styr det musikaliska utbudet i stilistiskt konserverande riktning. Den fungerar systematiskt utarmande och motverkar stilistisk förnyelse. 2. Musikindustrin har medel att styra den musikaliska efterfrågan. Producentens strävar efter att manipulera mottagarna" (s. 38). Brolinson-Larsen har sett som en viktig uppgift att försöka utröna om dessa teser har fog för sig. Ett stort arbete nedläggs för att försöka frilägga delvis komplicerade och svåråtkomliga mekanismer inom rockindustrin. En stor litteratur har inarbetats i framställningen, men dessutom har författarna företagit vissa egna empiriska undersökningar, bl a i form av deltagande observation och genom intervjuer eller informella samtal med branschföreträdare. Integritetsskäl har medfört att uppgifter lämnade i vissa samtal ha måst förbli odokumenterade, något som får och kan accepteras. Det hade dock varit önskvärt och intressant i metodiskt avseende om man hade rekonstruerat en smula kring sina intervjuerfarenheter t.ex. i anslutning till Rainwater & Pittmans arbete, som nu endast nämns i förbigående (s. 110, not 4). Framför allt saknas en samlad slutredogörelse för resultaten och bekräftade/obekräftade hypoteser. I stället säger sig författarna vilja ge en "sammanfattande helhetsbeskrivning" för att utifrån en sådan möjliggöra "rimliga analytiska slutsatser" och formulera "fruktbara hypoteser" (s. 41); särskilt slutavsnittet (2.4.2. Återkopplingar) är utformat som en rad punktvisa betraktelser inbäddade i en mer deskriptiv framställning.

Redogörelsen för elektroniken (kap. 3) är pedago-

giskt skicklig, och man har till detta avsnitt anlitat ljudteknisk expertis. Det sakliga innehållet undandrar sig emellertid på flera punkter min bedömning.

I kapitel 4, "Sound", tas så själva musiken upp till behandling och resonemangen förhållsvis, som nämnts, i avhandlingens andra del. Det är också i dessa partier (i synnerhet i del 2) som författarna velat precisera sina frågeställningar och sin approach. De har därvid också uppnått goda resultat. Det är så mycket mer glädjande som det trots den omfattande rocklitteraturen alltså är tämligen sällsynt med renodlat musikinriktade undersökningar. Författarna tar upp flera principiellt viktiga frågor. Dit hör t.ex. frågan om beskrivningssystemets tillämpbarhet på populärmusik i allmänhet och rockmusik i synnerhet. Här återstår mycket för musikforskaren att göra. I förbigående nämns begreppet "afro-amerikansk musik". Man kunde gott ha dröjt en smula här. Finns det inte problem med hänsyn till estetisk och teknisk som kan antas vara gemensamma för flera genrer inom detta väldiga musikområde? Det saknas nu ett ställningstagande till den metodik och de beskrivningsproblem som har mött även andra som har försökt att tackla de musikaliska strukturerna i t.ex. afro-amerikansk folkmusik fr.o.m. 1800-talet och framöver, inom blues, jazz osv. En viss återhållsamhet med historiska utblickar gör sig författarna skyldiga till när de diskuterar förhållandet mellan text och musik. Att textsätta "färdig" musik är en beprövad metod, och paroditekniken är ju inte något som upphörde vid medeltidens slut (del 2, s. 10). Man kunde ha dröjt en smula vid de samarbetsformer mellan textförfattare och kompositör som man känner från Tin Pan Alley-området: att först skriva en text och därefter anpassa en melodi eller att låta både text, melodi och rytm ömsesidigt "medskapas" varandra är knappast något som är nytt och innovativt i och med rocken.

De resonemang och terminologiska distinktioner Brolinson-Larsen företar i de musikinriktade avsnitten förtjänar en uppmärksam läsning. Man diskuterar således texten dels som autonom struktur, dels som gestaltad (realiserande, fritt gestaltad, kvasi-realiserad) samt dess fonetiska och prosodiska egenskaper. I ett avslutande kapitel "Vokal gestaltning" resoneras på ett intressant sätt kring begrepp som klang (innefattande fränhet, nasalitet, register, volym, vibrato-tremolo), linje (omfattande kolorerande gestik, rytmisk cellstruktur, elektronisk profilering) och vokal posering. Här kan inte närmare refereras de många skarpsynta observationer som görs. Vissa terminologiska svårigheter och inkonsekvenser finns dock, något som delvis kan förstås med hänsyn till de behandlade företeelsernas komplexitet, avsaknad av en terminologisk konsensus och undersökningens tvärvetenskapliga uppläggning (röstfysiologi, fonetik, verslära). Här öppnar sig intressanta perspektiv som man hoppas att författarna får tillfälle att vidareut-

veckla. Den omfattande litteratur- och skivförteckning-er, bland mycket annat i denna avhandling, en aning om deras långvariga och djupgående engagemang i sitt valda undersökningsområde.

Erik Kjellberg

Dan Fog, Dansk musikfortegnelse. København: Dan Fog musikforlag. D. 1. 1750–1854. En dateret katalog över tryckta danske musikaler. 1979. XXXVIII, [1], 203 s. ISBN 87–87099–17–9. DKr. 200.-.

Musikantikvarien och förläggaren vid Gråbrødretorv i Köpenhamn Dan Fog har gjort sig känd som en flitig och noggrann musikbibliograf. Bland tonsättare som han som sådan ägnat monografier kan nämnas Carl Nielsen (1965), Friedrich Kuhlau (1977) och C.E.F. Weyse (1979). Han har vidare 1972 publicerat en förteckning över danska musikförlag och nottryckerier – ett utomordentligt hjälpmedel inte minst för musikaliedatering – och står också som medförfattare till en liknande framställning över norska musikaler (1976).

Även föreliggande verk av hans hand kommer att bli ett värdefullt uppslagsverk för den som skall syssla med dansk musikhistoria under det sekel som katalogen omfattar, ett sekel som ju också omsluter den tid som i dansk kulturhistoria kallas "guldåldern". Han betraktar det också själv som sitt hittills viktigaste arbete, ett pionjärbete, "som intet andet land endnu har kunnet opvise".

Recensionsexemplaret åtföljdes av en introduktionskrivelse i stencil, varmed författaren av allt att döma velat underlätta recensentens mödor. Utom en del redan i bokens förord omnämnda detaljer meddelar denna Pro Memoria bl.a. också hur många namn som ingår i de olika registren och påvisar (med kommentarer) en del "mere spændende eller oplivende steder i bogen", t.ex. att det 1828 väckte uppmärksamhet att Niels Peter Jensen utnämndes till organist vid S:t Petri trots att han var blind eller att C.W. de Meza var lillebror till den likaså komponerande generalen C.J. de Meza. Jag vill emellertid genom "autopsi" försöka bilda mig en egen uppfattning om detta nya musikbibliografiska uppslagsverk, som också på en del punkter har intresse för svensk musikforskning.

Först några ord om bokens uppläggning och omfattning. Katalogen inleds med en alfabetisk och systematisk översikt över materialet, som kortfattat redovisar tonsättarna och deras verk i olika kategorier och besättningar, en mycket bra och nyttig översikt. Därefter följer arbetets huvuddel, som självfallet upptar merparten av volymen: först en efter tonsättare uppställd katalog

med biografiska data, förteckning över tryckta musikaler, förlag (tryckeri), datering m.m., därefter en avdelning anonyma, periodica, samlingar och serier innehållande musik o.s.v. Det hela avslutas med en indexapparat upptagande personförteckning, geografiskt register samt ett sak- och stickordsregister.

Det finns varken anledning eller möjlighet att i detalj granska huvuddelens uppgifter men några påpekanden och kompletteringar kan vara på sin plats, allra helst som Fog väntar sig sådana från bokens läsare. En anmärkning rörande tonsättarnamnen kan inledningsvis göras, det är inkonsekvensen beträffande deras förnamn. Ibland redovisas dessa i sin helhet, ibland bara med initialer. Vad uppgifterna om medtagna musikaler angår kan följande påpekande göras. I förordet säger Fog "at en del stof er medtaget fra anden- eller trediehånds kilder". Här om är i och för sig ingenting att säga men en allvarlig invändning är att han inte på något sätt markerat vilka musikaler han på detta sätt fått kännedom om och sålunda själv aldrig sett. Visserligen är Fog känd som en samvetsgrann bibliograf med en mycket hög grad av akribi men man kan inte frigöra sig från tanken att han i detta fall kunnat få med ett annat verk som kanske aldrig kommit i tryck eller i slutgiltigt skick fått en annan titel.

Det framgår klart att Dansk musikfortegnelse 1750–1854 är avsedd att omfatta noter utgivna i Danmark och danska verk utkomna i utlandet. Givetvis kan Eduard Du Puy betraktas som ett gränsfall – denne fransktalade tonsättare hör ju hemma i både dansk och svensk musikhistoria – men eftersom Fog tar med ett par svenska tryck må det vara tillåtet att påvisa ytterligare ett antal sådana. Bl.a. har i Stockholm följande verk av Du Puy publicerats: "Folksång. Orden af H.A. Kullberg", "Föreningen. . . lämpad för fortepiano" (1816) och "Musique utur balletten Feten för den gamle generalen". Vidare kan nämnas bidrag av honom i några svenska musikaliska tidskrifter (om det nu varit författarens mening att också ta hänsyn till sådana publikationer): i Musikaliskt allehanda 1823 "Pastorale" C-dur, "Romance utur Den röda och den vita rosen" samt "Trio (ja, sorgen är skuggan i livet)", i samma publikation 1830 "Marsch C-dur"; i Euterpe 1823 "Quadriller ur Den unga sömngångerskan". Slutligen kan vad angår Du Puy påpekas att han har smärre kompositioner införda i Musikaliskt tidsfördrif 1796, 1797, 1801, 1814, 1815 och 1829 (vokalmusik och ett par polonäser).

I katalogens inledning redogör Fog för hur materialet insamlats och vilka otrückta och tryckta källor han använt sig av. De senare – som tyvärr ej presenteras närmare – torde för en biblioteksman eller bibliograf vara väl kända men för övriga läsare hade inte en någon utförligare presentation varit ur vägen, allra helst som de ej redovisas i någon förteckning över citerad littera-

av dödsdansen från slutet av 1400-talet är det förändrade slutmålet. Den gamla kedjedansen slutade vid helvetesporten. Pardansen å andra sidan går till kyrkogården och det där belägna benhuset, vilket är den konkreta plats där alla dödliga slutligen hamnar.

Mottagningsmusiken eller *benhusmusik* i Heinrich Knoblochters *Totentanz mit Figuren* (1479) visar fyra dödsmusikanten som spelar på tre skalmajor och en S-formad trumpet. De bildar vad man kallar ett *altakapell*. Samtliga instrument bär vapenbanér. Tre visar Dödens vapen – dödskalles och benknoter – medan den fjärde har ett kors som emblem. Trumpeten pekar uppåt medan de övriga instrumenten har riktningen nedåt. Symboliken är entydig. När de dansade har nått målet, benhuset, finns två möjligheter: antingen väntar den eviga döden eller frälsningen. Det är uppenbart att benhusmusik *inte* representerar dansmusik. Musikanterna är helt enkelt domshärold som kallar de döda ur gravarna och de levande till benhuset.

Dödsdansen i Kientzheim är känd för oss genom en samtida beskrivning. Benhusmusik är här av ej tidigare känd mångfald. Det rör sig emellertid inte om någon "orkester" i egentlig mening utan är enbart en uppräknings av de flesta tänkbara samtida instrumenten. Endast tangentinstrumentet saknas: deras reglerade, nederbecknade musik ansågs inte passa in i sammanhanget.

Redan de äldsta skriftkällorna talar om en ståndsdifferentiering. I yngre belägg utökas representanturvalet, särskilt vad gäller medelklassen. Den inbördes placeringen växlar dock ofta. (Här är det av vikt att göra påpekandet att de här omtalade "ståndsen" inte motsvarar skråväsendets indelning utan är en lös differentiering av samhällsklasser och yrkesgrupper.) I denna kedja återfinns så småningom även Spelmanen, vilket öppnar intressanta perspektiv till förståelsen av spelmannens ställning i ståndshierarkin. Ordinarie plats i kedjan får spelmannen först i franska dödsdanser. Det äldsta beläget är från La Chaise-Dieu (1410/20) där han placeras som nummer 24 utav de 30 stånden. I Schweiz får spelmannen ofta karaktär av statspiarre men även av kringvandrande gycklare. I Merians tryck (1621) uppstår en ny trend i spelmannsmotivet. Döden, som ledsagar spelmannen, spelar inte det brukliga blåsinstrumentet utan en viola. Stråkinstrumentet hade under 1500-talet övertagit blåsinstrumentets roll. 1700-talsversionen av samma motiv (Bleichbach 1723) beskriver i texten denna förvandling. Dödens violin betraktas som viktigare och högre stående jämförd med den primitiva skalmajan hos spelmannen. Vidare talar texten om *Hoppertanz*, en trectaktig springdans, vilket visar att textbeskrivningen följer gängse, samtida danspraxis. Bilden däremot är av den gamla koreografiska typen. *Den ikonografiska traditionen visar sig än en gång vara mer livskraftig än den litterära.*

Musikinstrumentet i Dödens hand möter oss från början endast som instrument för mottagningsmusik. Det är då fråga om dansmusik. I bilderna finns dock teologiska, litterära och ikonografiska traditioner lagrade, så att framställningen också kan antyda yttersta domen, helvete och fördömdelse. En bestämmande faktor för om Döden i ståndsföljet ska spela på ett musikinstrument är arten av den dans som framställs. Döden måste nämligen ha händerna fria under dansen. Detta gäller för alla slags attribut. Sålunda kännetecknar pil och båg Döden som Jägare, spade och kista Döden som Dödgrävare etc. Döden kan också ikläda sig offrets ståndskläder – Påvens tiara, Kejsarens krona, Riddarens hjälm eller Narrens kåpa. Vad gäller valet av musikinstrument som Döden bär eller spelar på i foljet, finns olika förklaringsmöjligheter. I enklaste fall rör det sig om samma instrument som vid mottagningsmusiken. Därefter tilltar differentieringen. Bestämmande härvid har varit undvikande av upprepning, strävan till mångfald och omväxling samt strävan till encyklopedisk fullständighet i fråga om instrumentariet. På så sätt uppträder allt fler instrument i dödsdansen. För att under dessa förhållanden ändå bibehålla den negativa aspekten i instrumentmotivet, använde sig konstnären av ett i musikikonografien vanligt medel: den medvetna förändringen av form och spelsätt samt kombinationen av olikartade instrument eller kombinationen med andra attribut. Det är detta som ger det hela en makaber karaktär. En annan möjlighet är att använda primitiva, lågt stående instrument. Dessa får åskådliggöra de dödas elände och fattigdom.

Tolkningen av instrumentmotiven försvåras av att betydelsen kan pendla mellan ytterligheter, från ett komplicerat symbolsammanhang till ingen symbolbetydelse alls, ett läge där valet av instrument har skett slumpmässigt.

Utvecklingen av instrumentmotiven kan studeras främst i tyska och schweiziska tryck. Påfallande är att man i Frankrike och Nederländerna inte använder instrumentmotivet i ståndsföljet (förutom när spelmannen representerar ett eget stånd). Motivutvecklingen går från München-blockboken (1440), Basel (1460/80) (där instrumentariet sammanfaller med Basels stadsblåseri) och Kassel, vars dödsdandshandskrift ursprungligen saknade text. Här finns en rad blås- och stränginstrument men inga slaginstrument. Frågan ställer sig: finns det en plan eller princip bakom instrumentvalet? Frågan blir tillspejads om man tänker sig pantomim som ursprung till bilderna. I en sådan textlös föreställning måste ju attributen ha haft en högre symbolisk-allegorisk halt. Uppenbart är att en gemensam princip i instrumentmotiven är det negativa, nedvärderande symbolinnehållet. Instrumenten är alla på något sätt annorlunda, konstlade eller aviga. Instrumentmotivutvecklingens höjdpunkt är Knoblochters tryck (1485). Instrumentariet är där

inte endast det rikaste bland samtliga dödsdanser – instrument förekommer vid 35 stånd av 38 – utan är också en oavderlig bildkälla till 1400-talets instrumentkännedom och står som sådan inte efter Viridungs Musica getusch. I dödsdanserna från Kientzheim och Bern (1517 resp. 1516/20) accentueras strävan att ge varje stånd ett musikattribut. Frapperande många instrument är tagna ur tiggare- och narrsåren. Fresken i Bern är ovanlig så till vida att ståndsbilderna också är porträtt av stadens borgare.

Holbeins dödsdandsträsnitt (1526) betyder samtidigt en ändpunkt och en pånyttfödelse av genren. Hos Holbein är dansmotiv helt avvecklat. Instrumenten, som uppträder vid nio tillfällen, spelar således inte dansmusik utan har istället en annan, djupare mening. Xylofonen vid den gamla kvinnan hos Holbein är det allra äldsta bildbeläget för detta instrument. Det anspelar på benknotors klabb (en association Saint-Saëns tar upp i sin *Danse macabre*, 1875). För att förtydliga bilden håller Döden högra handen lyftad som ett slagträ ovan den gamlas huvud, medan en Dödsgehall i bakgrunden på liknande sätt hanterar xylofonen. Hos Holbein finns inte längre något encyklopediskt instrumenttänkande, utan samtliga instrument är medvetet demoniserade. Denna dödsdandssvits influerande på omvärlden har varit så stark att forskningen kring dödsdandens ursprung och ursprungliga betydelser har missletts.

Så långt Hammerstein, som i ett appendix redovisar rikhaltiga källstudier till samtliga 57 dödsdandssviter som existerar i tryck och/eller i bild i Central- och Västeuropa. Författaren har nedlagt ett betydande forskningsarbete kring ett material som märkligt nog inte tidigare fingraskats från musikvetenskaplig synpunkt. En mycket viktig del av boken är bildbilagan med inte mindre än 379 illustrationer. En del dödsdanser presenteras här för första gången i tryck – redan det en kulturgärning. Att författaren på detta grundliga sätt redovisar källorna innebär också att läsaren får tillfälle att följa resonemangen kring interpretationerna. Det är med glädje som jag konstaterar att författaren har insett värdet av att spekulativa i texten åtföljs av bildkällorna i fråga. Detta för med sig att man som läsare gör tolkningar som skiljer sig från Hammersteins. Detta innebär inte någon kritik, utan det är snarare ämnets natur som en gång för alla är så beskaffat att tolkningen av enskilda bilder kan variera mellan olika tolkare. Jag vill emellertid göra ett par påpekanden.

I ett kapitel om musikinstrumenten i ståndsföljet diskuterar författaren en mängd sammanställningar instrument – stånd. Här efterlyser jag en djupare jämförande analys av ståndsdifferentieringen i olika dödsdanser. Hammerstein har givit ett visst underlag för en sådan analys. Jag har av detta konstaterat att dödsdandens inledning med få undantag består av Påve, Biskop och

Kanik. Märkligt nog kommer Kejsare och Kung först därefter, följda av ytterligare kleresi bestående av Präst, Abbot och Official. Dessa företrädare för den kyrkliga och den världsliga makten återkommer i de flesta dödsdanserna, vilket innebär att själva instrumentvalet styrs. Med dessa stånd förknippas nämligen ett speciellt instrumentarium. Portativ och klocka anspelar på den kyrkliga liturgin, harpa på kung David. Luta och mandola pekar på kejsarens och kungens höviska nöjen. Hos det andliga ståndet anspelar instrumenten på ett förfall till världsliga nöjen. Blåsinstrument som trumpet, pommer, skalmaja, sinka, horn samt stränginstrumentet marintrumpet har omväxlande med yttersta domens härold och yttersta domens djävulsväktare att göra. Säckpipa och platerspel har tydliga negativa förtecken. Hos kejsare och kung har enhandsflöjt (& trumma), trumpet, sinka, skalmaja med krig och höviskt liv att göra. Ovanstående uppräknings förklarar varför för exempel den annars i bildframställningen vanliga vevliaran så sällan förekommer i dödsdandssammanhang – Bonden förekommer jämförelsevis sällan i ståndshierarkin.

Det händer vid något enstaka tillfälle att Hammersteins ögon sviker honom. Det gäller vid dödsdansen i Bern från 1516/20 som finns bevarad endast i en akvarellkopia från 1649. Här återfinns bland andra Döden med Kocken samt Döden med Bonden. Vid de flesta scenerna i sviten spelar Döden på naturliga instrument men i dessa två fall rör det sig om "allegorinstrument" (ty.: "Als-ob-instrument"). Kocken håller en kanna framför Döden, som till kanna lägger ett fat och en slev. Tillsammans bildar detta en tydlig bild av en *rommelpott*. Hammerstein har felaktigt tolkat detta till ett slaginstrument. Samma sak gäller Döden med Bonden. Här framställs med en mjölkskann och dess lock en *vevliara* – bondens attribut – vilket Hammerstein också betraktar som "Schlagzeug".

Hammerstein har redan tidigare i Musik der Engel och i Diabolus in musica med klarhet visat hur det allegoriska idiomet genomsyrar bildkonsten. Den allegoriska tolkningsmodellen är i föreliggande studie över dödsdansen övertygande. Tanz und Musik des Todes är ett viktigt bidrag till förståelsen av det senmedeltida musikkivet i allmänhet och till lösning av väsentliga medeltida ikonologiska problem i synnerhet.

Leif Jonsson

Joseph Martin Kraus' Sörgemusik över Gustav III/ Trauermusik für Gustav III. Bisättningsmusik och Begravningskantat/ Trauersinfonie und Begräbniskantate. Utg. av / Hrsg. von Jan Olof Rudén. Stockholm: Edition Reimers, 1979. [3] XXIII. 229 s. (Monumenta Musicae Svecicae; 9). Kr. 137.-.

Efter Gustav III:s död skrev Kraus två verk, som tillsammans utgör den "sorgemusik" som här utgivits som nr 9 i MMS. Det första var bisättningsmusiken, en rent instrumental symfoni i fyra sater, som uppfördes vid bisättningen den 13 april 1792. Det andra var begravningskantaten till Leopolds ord, uppförd den 14 maj 1792. Kantaten har blivit känd under 1970-talet tack vare Kraus-entusiasten Newell Jenkins' inspelning på Vanguard. Verken framfördes åtskilliga gånger under 1790-talet, men har sedan mer eller mindre fallit i glömska, trots Olof Åhlströms ansträngning att förmedla dem till allmänheten genom tryckta klaverutdrag. Utdraget till kantaten föreligger här i en facsimile-upplaga, och det enda beklagliga i sammanhanget är att titelbladet är ofullständigt och att båda ovan nämnda publikationer fått samma nummer i stället för exempelvis 9 och 9a.

Jan Olof Rudén har i stort sett gjort ett mycket omsorgsfullt arbete. Att döma av kommentaren har han sammanställt partituret ur källorna A och E för bisättningsmusiken och källorna B och F för begravningskantaten. Dessa är skrivna av kända kopister, nämligen F.S. Silverstolpe (A, B) och P. Friege (E, F), vilket gör att Rudén anser dem vara de pålitligaste källorna. Även vattenmärkena bidrar i någon mån till denna bedömning. Rudén går emellertid inte närmare in på tillförlitligheten hos de övriga källorna, exempelvis källa R, som omfattar båda verken. Denna är av utseendet att döma skriven ungefär samtidigt med de förut nämnda, men papperet saknar vattenmärken. Den har en del smärre avvikelser från de övriga källorna, som väl åtminstone borde nämnts i kommentaren. Jag skall ge några exempel.

I bisättningsmusikens första sats spelar pukorna en stor roll. De är "coperti" (täckta av tyg) och ger alltså en dov klang. Under de tre första takterna ljuder bara en puka och i fjärde takten inträder orkestern pianissimo. Rudén föreslår *pp* också för pukorna, vilket är rimligt. Takterna 12–16 anger källorna forte-accenter för pukorna och orkestern svarar med *pp*. När man kommer till takterna 81–87 har Kraus tänkt sig en ny variant av puka-orkester-effekterna. Orkestern spelar varannan takt *p* och varannan *rinf.* (alltså ett crescendo), men för pukorna står i källorna A/E ingen nyansbeteckning alls. Källa R har däremot omväxlande *p* och *f*, något som passar mycket bra i sammanhanget. Även i takt 110–112 anges forte med *diminuendo* för pukorna i källa R, men ingenting i A/E. Effekten passar mycket bra i sammanhanget, eftersom pukorna ensam leder över till ett nytt avsnitt i satsen. Uppgifterna i källa R borde ha

anmärkts, om inte i partituret, så åtminstone i kommentaren.

Första satsen av begravningskantaten kallas av Rudén för "Introduzione" efter källa B. Men i källa R kallas den "Entrata" och i klaverutdraget "Intrada", vilket inte meddelas i kommentaren. I källa R står "Första afdelningen" först vid det efterföljande Gravet, liksom för övrigt i klaverutdraget. Inte heller detta meddelas. Men detta kan ha haft en reell betydelse, eftersom beteckningen "intrada" kan syfta på en del av begravningsceremonin, en procession eller annat. Grave-satsen, en rent instrumental sats, har sedan varit avsedd som inledning till första kantat-delen.

I begravningskantaten anges hela tiden övergångarna mellan satserna med benämningar som "attacca subito l'aria" (s. 55, enligt källa F: "s'attacca. . ."), men tydligen har inte alla dessa benämningar kommit med. I varje fall anger källa F även "segue l'aria" (s. 117), "segue il coro" (s. 120) etc. Arian s. 118 börjar enligt källorna F och R med föreskriften "sotto voce" i alla stråkstämmorna och *pp* i takt 5. Båda delarna saknas i föreliggande edition. Till missödena får man väl räkna förekomsten av b-tecken i hornstämmorna i större delen av kören s. 45–54, vilket leder till en felaktig ton i takt 26. Ett ännu förgärligare missöde är att partituren på sidorna 175–176 bytt plats.

På sidorna 82 och 87 har sångstämman texten "Och du, den mildaste bland alla", men i källorna F och R står här "O du, . . .", vilket förefaller vara en riktigare vändning i denna panegyriska stil. Rudén nämner detta i kommentaren, men bara med hänvisning till källa F. Emellertid visar denna detalj, liksom många andra, att källa R trogen står ganska nära originalet, dvs. den försvunna autografen av Kraus. Vissa tecken tyder på att källa R kan ha tagit med en del tillägg i fråga om nyanser som kan ha tillkommit i samband med de tidigare framförandena. Det är synd att inte Rudén tar upp denna källa till diskussion.

Trots dessa anmärkningar är det givetvis med stor glädje man välkomnar denna edition av två viktiga och intressanta verk av Kraus, de sista han färdigställd före sin alltför tidiga bortgång. För säkerhets skull vill jag framhålla att nottexten i allt väsentligt är ytterst tydlig och korrekt, även om noggrann granskning ger anledning till diskussion av enstaka detaljer.

Martin Tegen

Krister Malm, Fyra musikkulturer. Tradition och förändring i Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad. Med fyra LP-skivor: Caprice CAP 1089; Caprice CAP 1090; Caprice CAP 2004:1–2. Stockholm: AWE/Gebers, 1981. 223 s., ill. ISBN 91–20–06094–7. Diss.

[Four music cultures. Tradition and change in Tanzania, Tunisia, Sweden and Trinidad. With four long playing records: Caprice CAP 1089; Caprice CAP 1090; Caprice CAP 2004:1–2. Summary in English.]

Uppvisar musikkulturerna i Tanzania, Tunisien, Sverige och Trinidad fyra förändringsmönster eller ett? Krister Malm ställer frågan i sin avhandling som lades fram i december 1981. Har länderna trots sina geografiska, historiska, ekonomiska och kulturella skillnader samma problem, nämligen att den västeuropeiska kulturen allt mer dominerar musiklivet, medan de traditionella sambanden mellan landets egna produktionsförhållanden och musik bryts?

Malms sammanläggningsavhandling ger inget klart och en gång för alla uttrett svar på frågan. För honom är detta en komplex problematik som inte tagit form vid skrivbordet, utan växt fram i anslutning till den fältmässiga vetenskapliga och pedagogiska verksamhet Krister Malm bedrivit sedan slutet på 60-talet. Malm för vidare problematiken till läsaren, som därmed också ställs inför ett dilemma. Skall materialet bedömas med utgångspunkt från traditionellt vetenskapliga krav på hypotesformulering, metodsystematik, projektdesign, litteraturredovisning, logiska slutsatser etc. Eller är rapporten ett rop på hjälp från en kulturpedagog, som för att bl.a. brymsa upp vägen av kommersiell USA-musik byggt folkorearkiv på Trinidad, som skapat kulturutbyte mellan Sverige och tredje världen i syfte att få såväl oss svenskar, som tunisier och tanzanier medvetna om utvecklingsprocessen och som låter steelband inspirera till nya former för svensk förtortskultur.

Att låta viljan till kulturbygge vara en grund för det vetenskapliga arbetet är lovvärt. Boken har dock en tendens att inte kunna rymma både aktionsarbete och vetenskapliga analyser. Malm tycks ha valt att låta fältbeskrivningarna dominera. Av 195 sidor behandlar merparten musiken i de fyra länderna, medan enbart de sista 30 sidorna ger en sammanfattande diskussion utifrån den övergripande frågan om förändringsmönstren. Vi får en årligt redovisad bild av ett arbetssätt, där frågeställningarna vuxit ur den egna praktiken och inte tvärtom, som det ibland brukar anbefallas i de polerade vetenskapliga metodböckerna.

Läsarens dilemma är tydligen också uppenbart för författaren. Ibland försöker Malm dras med i de akademiska piruetterna med till synes eftertänksfulla fotnoter och termdefinitioner, men för det allra mesta lutar han på sin arbetsmetod och ger oss lättlästa och spännande skildringar. Jag själv, och många jag talat med, har prövat boken och skivorna i pedagogik från grundskola till universitetsnivå. Omdömet är entydigt positivt från lärare och elever. För läsare utanför forskarkretsarna blir Malms pendling mellan vetenskap och kulturpe-

dagogik inget problem utan en styrka. Jordnära beskrivningar, hisnande musikexempel förenade med en kritisk men konstruktiv analys sätter fantasin i rörelse. Läsaren provoceras att ta ställning både till sin egen situation och till den globala. På detta plan är Malms ståndpunkter i förhållande till de mönster som beskrivs befriande klara: *vi spelar alla en roll i mönstret av förändring*. Detta är verklig humaniora och innebär ett hermeneutiskt paradigmbrott mot positivismen.

Men hur ställer man sig då till de traditionella kriterierna på vetenskaplighet? Sådana kriterier är naturligtvis viktiga om man inte bara betraktar forskning som ordpivetter, utan som en formaliserad möjlighet att bl.a. nå en generalitet för tillfälliga iakttagelser och därigenom samla tegelsten på tegelsten av kunskap, vilken i bästa fall vem som helst kan inhämta via närmaste bibliotek. Utifrån ett sådant perspektiv kan man läsa Malms inledningskapitel och konstatera att det är vagt och ofullständigt. Rader av frågor reser sig. Vad berättigar jämförelsen mellan just dessa fyra länder? Vilka kompletteringar har gjorts för att fylla ut luckorna mellan sinsemellan helt olika metoder för materialinsamling i resp. land? Vilka överväganden, som skulle övertyga oss om ett lyft från tillfälligheter till helhet i översikten ligger bakom valen av skivexempel? Och kanske det viktigaste. Vilka metoder har Malm följt vid valet av en infallsvinkel och avgränsning av material och frågeställningar. Är alla detaljer lika viktiga?

Malms aktionsarbete kunde också redovisats öppnare. Vilka mål strävar han efter? Vilken roll får han själv i förhållande till olika befolkningsskikt i fältarbetet? Han har tidigare muntligt berättat om antropologens interaktion i förändringsmönstren, men dessa fascinerande skildringar saknar jag.

I Tanzania-avsnittet fastställs inledningsvis läget för den traditionella musiken, där företelsen och begreppet Ngoma är ett tydligt exempel på musikens integrerade och integrerande roll i det afrikanska samhället. I en skiss över Tanzanias musikhistoria visar Krister Malm hur traditionen råddräkats under åren, inte minst av kombinationen missionärer och kolonisationskraft på 1800-talet. Efter en översikt av olika tanzaniska befolkningsgruppers musik och instrument låter han Gogo-folket stå som modell för hur traditionen en gång låtit och fungerat. Valet av ett folkslag är dock riskfyllt. Det känns som wago-musiken ger oss samma idylliska bild av kombinationen rikt utsmyckad musik och "naturfolk" som en turist-LP med Rättviks spelmannslag. Sannolikt var inte den traditionella wago-musiken enbart så klasslös, konfliktfri och skapad av "den ädle vilden", som det framskynt mellan raderna i texten.

Efter traditionens uppgång och fall börjar en ny epok. 1961 befrias landet från kolonialt styre. President Nyerere startar ett nytt departement "för att hjälpa oss att

återfå vår stolthet över vår kultur". Vi frestas att tro på en total kulturrevolution, men Malm nyanserar bilden genom att redovisa beslutsfattarnas problem inför omskapandet av traditionen. Det unika och spännande i skildringarna ligger just i Malm's grepp om helheten "tradition och förändring intill i dag". Inte minst som skivexemplen ger den klingande versionen av samma förlöpp. Låt vara att musiken är geografiskt och tidsmässigt stickprovsbegränsad till Ugogo och Dar es Salaam, augusti resp. december 1973.

Spännvidden måste dock stötts av mer material och ställningstagande till andra forskares punktsatser. Författaren är genomgående snål med att anföra och ta ställning till kollegornas arbeten. Det finns både texter och inspelningar som (visserligen med kritisk granskning) ofrånkomligen bör beaktas. Hugh Tracey's 16 LP-skivor från Tanzania på 50-talet ger ett annat tidsperspektiv till utvecklingen av musikmaterialet hos Wagogo. Rangers bok om Beni Ngoma ger missionärer, militärer och skolor en annan roll i de senaste 100 årens ngomahistorik, som även kan kompletteras med Ola Kai Ledangs särskiljande av olika Ngomatyper. Kubiks analys av Wagogos tonspråk skiljer sig från Malm's.

Nästa resemål är Tunisien. Kapitlet har disponerats på samma sätt som det föregående, och läsaren kastas mellan maloufens konstfulla ornamentik och bymusikens uppslupna bröllopsglädje. Med bok och skiva i handen kan vi följa Krister Malm's resa, huvudsakligen guidad av landets officiella musik-allt-i-allo Salah el Mahdi. Avsnittet väger kanske vetenskapligt lättast, men ändå finner man knappast någon annanstans något som liknar Malm's helhetsbild. I kulturutbytet mellan länderna runt vårt klot och för skapandet av nationella identiteter, saknas verkligen beskrivningar av tredje världens kulturliv. Delar av författarens tunisienmaterial finns i Utbildningsradions utgåva Musik i Nordafrika, där bl.a. en skiva med demonstrationer av maqam- och iqa-begreppen används på högskolenivå i Sverige och på lågstadiet i Tunisien. Låt oss ta det som ett uttryck för Malm's arbetssätt. Länstolsantropologer varde akterseg-lade.

Men tunisienavsnittet belyser också riskerna med Malm's snapshot-metod. Läsaren får ingen förankring i de socioekonomiska skeendena. Man undrar vad som döljer sig bakom formuleringen "Malouf har alltid varit en musik som utövats i de förmögna kretsarna i städerna". Litet fakta och siffror om t.ex. grammofoonindustrin, befolkningsstruktur, kulturbudget och musikens sociala funktion skulle inte skada, varken här eller i avsnittet om de andra länderna. Speciellt som avhandling- en skall mynna ut i en jämförelse, där bl.a. teknologi, massmedia och populärmusik är huvudteman. Kapitlet avslutas med en skiss över Tunisien's "nya kulturpolitik"

sedan 1970, med sina musikercertifikat, lokala kulturkommittéer och festivaler med musiktävlingar. Därmed inleddes den epok som liksom i de tre andra länderna likriktar och centraliserar ett musikaliskt inriktat på estrad- och massmediafunden envägskommunikation.

Krister Malm's fleråriga arbete i Västindien med bl.a. uppbyggandet av ett folkmusikarkiv på Trinidad har resulterat i avhandlingens kanske intressantaste partier. Noggrant och kunnigt lyfter han fram och kommenterar musikexempel som tvingar oss till ställningstaganden. Republiken Trinidad och Tobago, med drygt en million invånare, rymmer hela jordens musik och akkulturationsprocesser. Den kristna traditionen i söta serenader om Jesu födelse utvecklas till Ready Mix Parang group's reklam för cement. Den oljeberoende industrivärldens skräphög av plattnour återanvänder trinidadborna för att frambringa en livligt klingande chopin nocturne. Vi måste öppna öronen för vår egen och hela världens andliga och materiella processer. Det finns alltså lägen där jag ödmjukt måste erkänna musikexemplens förmåga att direkt tala till högre hjärnhalvans små grå.

Även i Trinidadavsnittet ger författaren en historisk tillbakablick, följd av en analys av de senaste årens kulturpolitiska och sociala förändringar av traditionen. Principen för katalogisering i musikarkivet i Port of Spain har Malm fört vidare till avhandlingens: 1. Afrikanskt, 2. Europeiskt: spanskt, franskt och brittiskt, 3. Indiskt och afroindiskt, 4. Afroeuropeiskt: afroskanskt, afrofranskt, afrobrittiskt och afrokariibiskt. I den sista gruppens sista underavdelning döljs de speciellt västindiska formerna calypso och karnevalsmusik med bl.a. Steelbands.

Globala perspektiv och intressanta detaljer ryms inte så lätt i samma bok. Men här finns exempel på att Malm lyckas blanda perspektivet på ett fruktbart sätt. I en calypsoext text finns hela Trinidad's historia och kulturella identitet. I gör-det-själv-beskrivningarna av steelpantill- verkning uppenbaras utvecklingen från folkmusik till gehoärsinlärd europeisk konstmusik.

Ett allmänt problem i Malm's texter är dock hans aversion mot traditionella musik-vetenskapliga stilbeskrivningar. (Han ber t.o.m. om ursäkt för att ett notexempel traslat sig in i mot alla principer). Läsaren lämnas ofta i sticket. Till slut undrar man om en calypso likt bofiken får se ut hur fan som helst. Malm väljer i stället (antropologiska) beskrivningar av musikens framförande, användning och sammanhang, med en totalbild av samhället i åtanke. Hans jämförande analys av traditionell och kommersiell parangmusik (utförligare presenterad i Antropologiska studier 1978) är lysande. Skulle den fördunklats av notexempel?

Trinidadavsnittet saknar vissa pusselbitar. Varför är indierna (35 % av befolkningen) musik styvmoderligt

behandlade? Enligt Meyers artikel i Groves 6 lär denna musikform ha förändrats på grund av de statliga och kommersiella villkoren på samma märkliga sätt som de kreolska genererna. Man undrar också hur den ekonomiska basen ser ut som föder och göder både parangkommercialism och socialistisk tävlan i Best Village Competition.

Malm's Sverige-avsnitt blir jag inte klok på. Antingen försöker författaren provocera till ställningstagande på grundval av hisnande interkontinentala jämförelser, ett pedagogiskt knep som fungerade underbart i hans afrikanska skolmaterial. Eller försöker han få oss att tro, att Sverige följer de övriga ländernas mönster genom att välja ut "de områden och företeelser som har relevans för jämförelse" (fotnot 96). Mönsterjämförelsen övertygar inte med utgångspunkt från avhandlingens sverigematerial. Malm väljer bort konstmusiken, folkrörelsernas musik, skolväsendets musik och försöker i alltför svepande formuleringar täcka in historiska och sociologiska fakta om 1900-talets musik. Därmed går han förbi möjligheterna till en vetenskaplig analys. Trots att Sverige redan på 1600-talet var en liten men hungrig imperialistisk stat, trots att Sverige redan på 1700-talet genomförde omfattande organisatoriska förändringar på musikområdet, trots att Sveriges nationalism på 1800-talet var romantisk och klassbunden, finns inom vissa gener drag som liknar motsvarande företeelser i de andra tre jämförda länderna. Men i teoribildningens namn måste just dessa "trots att" behandlas.

Eftersom boken saknar utläggningar om metodproblem, blir det svårt att veta vart sverigekapitlet syftar. Hur skall man t.ex. tolka en till 12-13 sidor komprimerad framställning om folkmusik och populärmusik, dvs. dessamma som avsnittet i sin helhet huvudsakligen behandlar. Vad innebär t.ex. "Populärmusiken i Sverige under 1960- och 1970-talen har främst präglats av två företeelser: ett totalt genombrott för elförstärkt instrument för mitten av 1960-talet och ett därmed förknippat ökat beroende av den allt mer koncentrerade transnationella musikindustrin, samt ett allt mer ökat motstånd mot detta skeende, vilket bl.a. manifesterat sig i den s.k. musikrörelsen under 1970-talet. Är det instrumenten som gör oss till importberoende kulturen, eller är det inte snarare tvärtom? Är musikrörelsen riktad mot orsaken (elinstrumenten) eller verkan (beroendet)?

Tolkningen av beskrivningarna av resp. land hänger samman med slutkapitlets diskussion om likheter i förändringsmönstren. Malm deklarerar dock att han bara befattat sig med just likheterna. Man anar att frågan om fyra eller ett förändringsmönster är retorisk. Trots detta är jag övertygad om att författaren iakttagit och lyft fram skeenden som uppenbart slår lika i en rad länder.

Han betonar två huvudlinjer i detta gemensamma mönster. De nationella strömningarna i samband med folkmusikkulturen och effekten av modern teknologi och massmedia i samband med uppkomst/utbredning av olika former av populär musik. Dessa huvudlinjer betraktas i ljuset av fyra kriterier: former för musikframförande, musikstil, organisatoriska förändringar samt musikens användning och funktion.

Kanske den sceniska anpassningen av den nationalistiska folkmusiken är den mest genomgående företeelsen. Åskådare, tävlingar, artisteri allt från Zornmärket till Best Village Competition, samtidigt som musikstilar- na uppvisar ett komplexare mönster världen över, med afroamerikanskt, europeiskt och asiatiskt-arabiskt som tre stora block. Kommersialismen, arbetsspecialisering- en och musikens varukaraktär har skapat en likriktning av musikens form och innehåll som är gemensam i de fyra undersökta länderna.

Orsaken till mönsterbildningen sätts i samband med synsätt och värderingar hos en kulturellt i dessa länder. Med inspiration från den europeiska medelklassens kultursyn sprids nya riktlinjer för kulturutvecklingen och därmed en ny inriktning av utvecklingen hos samhällets ekonomiska bas. Detta formuleras i en tes: ju längre bort från det västeuropeiska kulturcentrum ett land ligger, desto mindre samband finns det mellan förändringar i landets produktionsförhållanden och ekonomi å ena sidan respektive förändringar på musikområdet å den andra, och samtidigt, desto större samband mellan europeisk kulturdominans och förändringar på musikområdet. Detta är en spännande iakttagelse, som sannolikt inte skulle kommit i dagen med andra vetenskapliga metoder än Malm's lyhörda sökande efter omfattande och många gånger svårbeläggbara samband.

Men efter iakttagelsen börjar det egentliga jobbet. Då får man inte rata tidigare teoribildning eller ett noggrannare insamlade av fakta för en beskrivning av orsak och verkan. Vi är i Sverige inte drabbade av imperialistisk utusning, i stället medverkar vi själva i den. Eftersom inga analyser av den materiella basen genomförts i avhandlingen blir termen "penninghushållning" alltför vag för att kunna användas som gemensam nämnare för t.ex. Sverige och Tanzania. Vidare skulle teorier om kulturimperialism och neokolonialism kunna tillföra viktiga samband. Kulturimperialismens syfte är inte att industrialisera tredje världen (förändra dess bas), utan att i neokolonialismens anda vidga marknaderna för de rika länderna.

Krister Malm ger sig in på ett kritiskt resonemang om marxistisk teori; om huruvida samhällets överbyggnad styrs av basen eller tvärtom. Eftersom han inte hänvisar till någon litteratur eller någon diskussion i ämnet hänger argumenten till stor del i luften. Frågan är enligt ett marxistiskt synsätt irrelevant, eftersom den marxistiska

teorin i enlighet med sina grundförutsättningar är en *dialektisk materialism*, d v s den förutsätter att processerna sker i en ständig växelverkan. Malm har observerat en intressant fas i denna ömsesidiga påverkan. Marxismen har dock åtskilligt att tillföra en kommande analys av denna slags observationer. Förutom imperialism-teorier måste t.ex. strävan efter nationalism, panafrikanism etc. sättas i samband med en beskrivning av de ekonomiska klasser som bär upp denna strävan. En sådan klassanalys bygger då inte på författarens personbiografier utan på en övergripande syn på olika samhällsgruppers roll i ekonomin.

Svensk musikforskning måste med tanke på dess knappa personella och ekonomiska resurser, på forskningens roll i det internationella och transnationella musikkivet och på musikens dominerande roll i det framväxande teknologiska samhället prioritera vissa forskningsuppgifter framför andra. Krister Malm har i sin sammanläggningsavhandling visat på ett arbetssätt som tar ställning och ansvar för forskningens samhällseliga betydelse. Hans val av studieområde, hans ambitioner till pedagogik och aktionsforskning är angelägna. Hans metoder blir en känslig slagruta i sökandet efter förståelse av fenomenet musik. Han har skapat en dialog mellan sig själv, läsarna och dem han studerar. Rollerna växlar.

Dock kvarstår dialogen med forskarsamhället. Den frihandstecknade stilen lämnar luckor i garden som inbjuder till fientliga knockoutslag. Teoribildningen anknyter inte till det traditionella bygandet av kunskap. Den breddning av musikantropologin som "fyra musik-kulturer" representerar måste nu tvärvetenskapligt förankras i den forskning som redan existerar i andra samhällsvetenskapliga ämnen.

Stig-Magnus Thorsén

James R. Massengale. The musical-poetic method of Carl Michael Bellman. Uppsala: Univ.; Stockholm: Almqvist & Wiksell International (distr.). 1979. [6], 238 s. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series; 6). ISBN 91-554-0849-4. Kr. 95:—.

Det är ett märkligt, i viss mening förödmjukande faktum, att de senare decenniernas bidrag till utforskandet av Bellmansmusikens problem alla kommit ifrån icke-svenska vetenskapsmän. Teater- och musikhistorikern Torben Krogh inledde raden. I en bok om Heibergs vaudeviller med undertiteln Studier i motiver och melo-

dier från 1942 spårade han först in på Bellman och den musikaliska parodins metod. Den för Bellmansforskningen grundläggande boken Bellman som musikalisk Digter publicerades han tre år senare, 1945. Richard Engländer, tysk emigrant i Sverige skrev här flera viktiga arbeten om svenska kompositörer och svenskt musikkiv; ett antal uppsatser av hans hand om Bellmansmusiken publicerades under 1940- och 50-talen, den viktigaste, kallad Bellmans musikalisk-poetiska teknik, stod ursprungligen i Samlaren 1956.

Sist i raden kommer så James Massengale, som 1972 disputerat vid Harvard-universitet på avhandlingen The musical-poetic method of Carl Michael Bellman. Först år 1979 har boken blivit tillgänglig i tryck. Tre artiklar av hans hand bör också nämnas, uppsatsen Did Bellman write music? i Scandinavian studies 1972, studien Musical-poetic patterns in Bellman's song verse i Tio forskare om Bellman 1977 och uppslagsboksartikeln Carl Michael Bellman i Sohlmans musiklexikon, 2. uppl. På senaste tiden har Massengale engagerats för att svara för den musikaliska kommentaren i Bellmanssamfundets upplaga av Bellmans ungdomsdiktning.

Utom en grundlig musikteoretisk och musikhistorisk skolning har Massengale god orientering i vad som presterats inom Bellmansforskningen fram till 1971. Alf Kjelléns det året utgivna bok Bellman som bohem och parodiker med en del iakttagelser om dansmelodier och danser i Bellmanstidens Stockholm och i Epistlarna har inte hunnit med i litteraturförteckningen i den tryckta boken, heller inte Bo Nordstrands avhandling Bellman och Bacchus från 1973. Men av den tidigare Bellmansforskningen torde ingenting av vikt ha förbigått honom.

"Den muçikaliska Poesien" har Bellman själv kallat den genre som han företräder i Fredmans Epistlar. Massengale anger i en målformulering i avhandlingen (s. 12) att han inte avser att studera Fredmans Epistlar som musik utan vill förse oss med tillräcklig information för att kunna klargöra, hur Bellmans poetiska teknik påverkats av och samverkar med musiken.

Torben Krogh hade i sin Bellmansbok i huvudsak nöjt sig med att placera Bellman i den från franskt 1700-tal utgående traditionen av musikalisk parodi. Följaktligen brydde sig Krogh i långt mindre grad om att visa hur Bellman bearbetade melodierna i de fall då han retscherade dem genom att lägga till eller dra ifrån. Vad som i högsta grad intresserat Massengale är däremot just förändringarna i melodimaterialet, förändringar som ofta på ett annat sätt låter oss iaktta samspelet eller motsatsspelet mellan text och musik. Genomgående betonar Massengale det i detta fall unika i Bellmans situation och insats. Som en av sina uppgifter tar alltså Massengale för att citera hans egna ord "to reassess Bellman's greatest product (i.e. Fredmans Epistlar) outside the simple parody tradition" (s. 63).

Det sker under viss kritik av Kroghs grundläggande synsätt. Ändå låter sig givetvis Bellmans beroende av den musikaliska parodins tradition inte avfärdas. Ett av Nils Afzelius i Bellmans melodier anför textställe förtjänar i sammanhanget förnyad uppmärksamhet. I en annons för den aldrig fullbordade samlingen Fröjjas Tempel heter det att den skall utges "med illuminerad gravure samt *Musique på bekanta vaudeviller*". Klarare kunde man knappast markera sambandet med den musikaliska paroditraditionen. Ett annat dokument, citerat i boken Vin och flickor och Fredmans stråke (1977) vittnar om, hur klart också publiken uppfattade situationen. I Wallmarks Journalen för år 1832 talas det om Bellmansmelodierna i följande ord: "Dessa woro ej hemfödda; de hade hitkommit (liksom sedermera melodierna i Kronofogdarna m fl) med år 1832 talas det om Bellmansmelodierna eller med de här i alla unga karl-kretsar på den tiden allmänna *Franska Wisorna*, bland hwilka jag af en ännu lefwande gammal man hört flera sjungas, som i alla afseenden kunna anses som *prototyper för de Bellmanska*". (Min kursivering.) Det kan tilläggas som en kuriositet att, när år 1979 en Bellmanskonsert hölls i Centre Culturel Sudois i Paris, en äldre fransman i publiken berättade, att en av Bellmansmelodierna var honom väl förtrogen från barndomen, som musik till en fransk vaudeville.

Massengale för Torben Kroghs resonemang om Bellmans paroditeknik ett stycke vidare genom att prova mer förfina definitioner av det flertydiga begreppet musikalisk parodi, liksom av det av Krogh införda begreppet "motsättningens komik". I sina egna analyser av den musikaliska strukturen följer Massengale emellertid närmare uppslag från Engländer. Redan Engländer hade — i sin för icke-musikvetare tyvärr icke helt lättillgängliga uppsats — kunnat visa exempelvis hur rimmen i Epistlarna ofta formas på grundval av musikaliskt närbesläktade frasslut. Massengale övertar inte utan kritik själva begreppsapparaten hos Engländer. Han finner den något stel; också här förfinar han och utvecklar han föregångarens synsätt för eget bruk.

Själv utgår Massengale från ett fördelaktigare källäge än någon av de tidigare forskarna. Först och främst använder han och drar slutsatser från det s.k. Åkermanska manuskriptet, som den tidigare forskningen i alltför hög grad skjutit åt sidan. I detta manuskript, utgivet av Klemming, finns framför åtskilliga av epistlarna en melodi angiven i notskrift, kanske närmast som ett mnemotekniskt hjälpmedel, som en "timbre". Vidare utnyttjar Massengale som den första det nyfunna manuskriptet med signum Vt 38 A, som först 1956 kom till Kungl. biblioteket. Det innehåller de 25 första epistlarnas text i samma ordning som i det Duwallska manuskriptet och ger i notskrift melodin till var och en av epistlarna. I ett appendix har Massengale tryckt av de med notskrift för-

sedda första stroforna. Han gör troligt, att melodierna i detta manuskript ligger till tiden efter de mer summariska i det Åkermanska manuskriptet men givetvis före versionerna i den tryckta upplagan av 1790. Genom att följa melodiernas förändringar från en ursprungsförm till den slutgiltiga formen kan Massengale i konkreta fall visa, hur Bellman ändrade de lånade melodierna för att de bättre skulle passa till hans poetiska strukturer.

I de olika kapitlen i sin avhandling studerar Massengale med rik exemplifiering det intima samspelet mellan text och musik, än med utgångspunkt från de musikaliska mönstren, än med utgångspunkt från strofformen och de metriskra kraven. För att belysa Bellmans unika metod jämför han i detalj en av Favarts romanser, *A quels maux il me livre*, skriven till en melodi av Grétry, med Fredmans Epistel 52. *Mowitz, mitt hjerta blöder!*, som skrivits till samma melodi. Redan Krogh hade utförligt kommenterat melodilånet och motsättningens komik i texterna. Massengale visar, hur Favart med strikt observans anpassat sin femstrofiga text till melodins krav, medan Bellman skapar en egen rytmisk slinga inom texten som nära följer det psykologiska känslomönstret i dikten. Han konkluderar: "Favart's romance demonstrates the beauty of a well-constructed paradigm. Bellman's Epistel is an example of a beautifully functioning poetic intent, a well-constructed whole." Som bevis för att Bellmans dikt som poetisk-musikalisk helhet är Favarts överlägsen tar han bl.a. det faktum, att man i Paris, enligt franska källor, bara brukade sjunga tre av de fem stroforna i Favarts chanson. I sanningsnamn borde han kanske påpekat, att exekutörerna av Bellmansvisan ofta vågat sig på att förkorta den. Så nöjer sig t.ex. Fred Åkerström i sin senaste grammofooninspelning av Epistel 52 med att sjunga fyra av de fem stroforna och utelämnar (med viss rätt) strof nummer 4.

Man kan för övrigt fråga, om inte Massengale överdriver det totalt unika i Bellmans "musikalisk-poetiska metod" just i Epistlarna ("my conviction that the Epistlar are unique within Bellman's production. They are unique both in degree and in intent" s. 57). Är det inte lättsinnt att fälla detta påstående innan man utsatt de mera avancerade dikterna i Bacchi Tempel eller i Fredmans Sångar för samma subtila musikalisk-poetiska strukturanalys? Sannolikt hade Bellman tidigast som översättare av psalmer i den Halletska psalmboken lärt sig tillämpa den enkla musikaliska paroditekniken, som han alltså sedan gradvis frigör sig ifrån. Kanske Bellmans väg kommer att te sig klarare, när musikkommentaren till ungdomsdikterna väl föreligger.

En annan fråga är, om Favarts vaudevilleteknik restlöst låter sig bedömas utifrån ett enda exempel. Favart torde (kanske vid sidan av Vadé) ha varit den mest musikaliska av de franska vaudevillediktarna. Han hade — liksom Bellman — nära kontakt av personligt slag med

sin tids tonsättare, bland dem med Grétry och Gluck. Hans egen musikaliska smak förändrades genom åren; man brukar räkna med tre perioder i hans musikaliska smakutveckling. Mot slutet av sitt liv ändras hans smak i riktning mot "le gout sensible"; han föredrog efter 1760 definitivt romansen; också här kan man påminnas om Bellmans litterära och musikaliska utveckling bort från det enkelt komiska eller parodiska syftet.

Med dessa frågetecken i kanten vill jag inte bestrida, snarare understryka de resultat Massengale nått i sina strukturanalys. Han har bättre än någon tidigare forskare lyckats visa, med vilken fin uppfattning Bellman följer "det musikaliska mönstret" i de valda melodierna (Massengale talar rentav om "de musikaliska intentionerna"). Om det är ett av Massengales huvudsyften att demonstrera Bellmans följsamhet inför musikaliska impulser, är han lika uppmärksam mot de fall, där Bellman avsiktligt bryter mot det musikaliska mönstret i sin text, exempelvis för att måla scener av kaos och oreda. Syftet hos Bellman kan också vara av subtilare art. Ett av Massengales paradoxer är hämtat från Epistel 71. Bellmans versrader "Än den lugna viken/Som grå fram? – Äh ja" har samma rytmiska musikunderlag som de två följande "Än på långt håll mellan diken/Äkrarna." Men Bellman har undvikit att bygga raderna helt symmetriskt; rimmet kommer på ett oväntat ställe, snarast underbetonat men därför inte mindre effektivt i den mjukt framtongade idyllstämningen.

I ett annat kapitel utreder Massengale hur i Epistlarna inlagda instrumentalsoli fungerar med ibland episkt distansande effekt. Han visar också, hur tekniken med instrumentalsoli med åren används allt mer kräset och sparsamt för att till sist försvinna utom i Epistel 82, där de begagnas för att förstärka en nuffekt. Mindre givande är det kapitel, där Massengale jämför grepp ur litterär retorik med musikaliska stilfigurer; på nytt bekräftas svårigheten eller omöjligheten att överföra begrepp från den ena sfären till den andra annat än i metaforisk mening.

Massengale gör en rad viktiga iakttagelser också mera i förbigående. I det korta avsnittet Extra-musical connotations of motives säger han intressanta ting om strukturen i Epistelverket. Att Bellman, när han ordnade Epistlarna, inte gjorde det på måfå utan gav akt på möjligheter att bygga in paralleller och kontraster i verket de enskilda dikterna emellan, har redan litteraturforskarna iakttagit. Vad Massengale framhåller är, att en sådan strukturering är byggd på upprepningar och kontraster inte bara av litterär och textmotivisk art, utan också av musikalisk-poetisk. Epistlarna 42 och 49, av Byström kallade "syskonepistlar", har båda den stockholmska "Klubben" som scenokal: de har också samma melodi. De epistlar, där Mollberg är huvudperson, har ofta marschmelodier som melodiskt underlag: här bidrar

musiken sålunda både till att karakterisera personen och till att förbinda epistlar med samma huvudperson sinsemellan. Slående är också iakttagelsen att epistlarna 1 och 59 har ett gemensamt "proklamationstema", markerat både i texten och i musiken. I Epistel 1 heter det "Och lydom Hännens (= Fröjas) lag". I Epistel 59: "Lydom, Bacchi lag!". Ännu klarare framträder den musikaliska likheten i Åkermanska manuskriptet och i Vf 38 a, enligt Massengales iakttagelse: egentligen skulle man behöva veta varför Bellman senare utplånade den, eller i varje fall gjorde den mindre tydlig.

Det finns sannolikt ytterligare ett antal för musikforskningen viktiga iakttagelser och metodiska nyheter i boken, vilka jag – som tillkallad recensent från det litteraturhistoriska hället – av musikalisk okunghet och oskuld är oförmögen att referera. Det bör uttryckligen poängteras, att min utgångspunkt är den litterära Bellmansforskningen, t.o.m. om man får tro en recensent i denna tidskrift något så dubiöst som en positivistisk forskningstradition. Med förtroende kan jag därför överlämna åt kommande och mer kompetenta anmälare att ådagalägga, i vad mån Massengales metod kan vara fruktbarande också när det gäller andra författare och melodibearbetare än Bellman.

Till sist emellertid markerar jag en två fall, där jag menar att Massengale formulerat sina teser med alltför stor säkerhet eller skärpa. Det finns, påstår han på s. 63, ingen antydning om att Bellman uppmannat andra att sjunga eller utföra hans epistlar ("to perform his Epistles"). I artikeln i Sohlmans musiklexikon formulerar Massengale sin tes eller teori så, att Epistlarna är att betrakta som "en privat konststart, avsedd för uppförande blott av diktaren själv". Varför var Bellman då så mån om att ge ut Epistlarna i sin helhet, *först* när han, genom Åhlströmska nottryckeriets försorg, kunde förse utgåvan med musiknoter? Han hade ju haft möjlighet att ge ut texterna långt tidigare utan musikunderlag. Och vilken roll spelade egentligen Åhlström för musikens utformning?

En sista invändning gäller Massengales mycket decisiva påstående, både i avhandlingen och i artikeln i Sohlmans musiklexikon, att Bellman inte kunde teckna ned melodier i notskrift. Bellman tillhörde ju både på fader- och modernet en musikalisk och musikbildad familj. Farfadern hade varit musiker i hovkapellet och hade för övrigt i Italien inköpt den berömda citrinchen som sonen spelade på. Visserligen var farfadern död långt före Carl Michaels födelse, men i den vårdade uppfostran som sonen fick geom flera informatorers försorg inkluderades sannolikt efter tidens konventioner också de musiska konsterna, vari ingick kunskap om nottecken. I sin levernebeskrivning rentav skryter Bellman en smula med sina musikaliska färdigheter som musiklärare: "Jag hade lärt hans [Renhorn]s dotter att spela på Citra, hvil-

ket Instrument jag den tiden ojämförligen trakterade."

Den ibland skymtande, av Massengale övertagna uppfattningen, är sannolikt inget annat än en reflex av den bild romantiken skapade av Bellman som det olärda naturgeniet. På andra områden, när det gäller hans förmenta litterära oskuld, har bilden effektivt reviderats. När det gäller Bellmans förhållande till nottecken, finns det också rum för en mer realistisk bild. "Myten om oförmågan hos hr Bellman att nedteckna sina melodier hör till folksagornas värld, ty vem som helst som lärt sig läsa och skriva kan nedteckna en melodi, antingen alfabetiskt eller på ett notsystem med klaverets, cittrans eller den gitarrstämda lutans korresponderande apparatur till hands. Att Bellman inte var yrkesmusiker med utbildning i skriftligt harmoni- och kompositionsförfarande hade ingen betydelse." De citerade orden har formulerats av Evert Taube i ett privatbrev till undertecknad. I en argumentation, där man givetvis inte kan komma längre än till en viss grad av sannolikhet, bör också Evert Taubes ord, grundade på hans egen erfarenhet, kunna ha ett visst intresse om än inte bevisvärde.¹

Carl Fehrman

¹ På ett seminarium i litteraturvetenskap – där dock även en disignerad musikforskare deltog – roade sig seminarielidaren med att låta deltagarna prova ett uppslag, som ursprungligen kom från ett program i Sveriges radio. Det gällde att sjunga texten "Fjäriln vingad syns på Haga" på följande tre melodier: Macki Kniven (fr. Tolvkillingsoperan), Elvira Madigan och Gunnar Wennerbergs "Här är gudagott att vara". De "musikalisk-poetiska" effekterna kunde förslagsvis beskrivas så: i första fallet en dissonerande, mot texten brytande, i andra fallet en klart banaliserande, i tredje fallet en förstärkt idylliserande verkan. I samtliga fall låter sig givetvis frågan ställas om det var de nya melodiernas inneboende "intention" eller om det inte snarare var den inlärda kombinationen av text + melodi som avgjorde den musikparodiska effektens art.

Av något intresse för en lägsinnad litteraturvetare är det faktum, att vokalerens ljudmelodi i "Här är gudagott att vara" kommer så nära Bellmanstextens "Fjäriln vingad syns på Haga". Om en direkt överflyttning av ordmelodi till musikalisk melodi kunde ifrågakomma, borde melodislingorna vara bestämda; vilket de ju inte är. Helt absurd blir f.o. effekten om man roar sig att sjunga "Här är gudagott att vara" på Fjäriln vingad melodi, speciellt då i raden "Humlan surrar, fjäriln prålar". Men det torde här knappast vara melodins faktiska eller fiktiva "intention", som åstadkommer den härresande effekten utan helt enkelt taket! Frågan om "den musikaliska intentionen" hos så enkla melodier som vismelodier är kanske värd ytterligare diskussion. Avväpnande är Auguste Fontes yttrande på tal om Favarts melodier "Quand un air exprime peu de choses, on peut l'employer à peu près à tout". Bellman var, som bekant, ibland hänsynslös, när det gällde att använda samma melodi flera gånger.

19th-Century Music, eds. D. Kern Holoman, Joseph Kerman, Robert Winter. Journal published three times a year by the University of California Press, Berkeley, Cal. Vols. I–IV (1977–1981).

En sinnessn glädje erfar man när man håller och bläddrar i den nu sedan fyra år existerande tidskriften *19th-Century Music*. Den är nämligen vackert utformad jämfört med andra internationellt spridda musikvetenskapliga periodika, gjord i ett nästan kvadratisk format och med reproduktioner av olika Jugendtygmönster på framsidan.

Det har mig veterligen inte tidigare funnits någon tidskrift med specialinriktning just på 1800-talets musikhistoria. Ämnesområdet har inte förut varit i blickfånga så mycket som nu, och det är typiskt att hemlandet för denna satsning är USA, där den europeiska romantiken är föremål för en ansenlig mängd musikvetenskapliga dissertationer. *19th-Century Music* ges ut vid University of California av Kern Holoman, Joseph Kerman och Robert Winter. Majoriteten av bidragen kommer från amerikansk håll. Tidskriften har en, hittills, på sätt och vis traditionell inriktning: bara en liten del av materialet går utanför det i gammaldags mening musikhistoriska; socialhistoriska aspekter förekommer sällan, diskussioner av folkmusik inte alls. Den mest typiska *19th-Century Music*-artikeln tar upp ett verk eller en idé hos någon av de etablerat "stora" europeiska tonsättarna. Det gäller samtliga artiklar i det första numret, vilket får antas vara programmatiskt – linjen har i stort sett följits också i fortsättningen. Jag ser en klar poäng i denna koncentration på väsentliga musikverk och källorna i anslutning till dem – i några fall hittills obeaktade – men också en risk för att denna inriktning, om den fasthålls alltför konsekvent, leder till en viss perspektivlöshet.

En breddning åt litteraturhistoriskt håll finns med i bilden: i det första numret från 1977 undersöker t.ex. Arthur Wenk Mahlers ändringar av Bethges texter i *Das Lied von der Erde*, och Sharon Winkhofer diskuterar Dantes egentliga betydelse för Liszts *Après une lecture de Dante*. Hon påvisar det indirekta och ytliga i denna litterära inspiration. Artikeln är representativ för *19th-Century Music* i sin ambition att, om också bara i en detalj, slå hål på den mytbildning kring romantiken som i många fall aldrig behandlats källkritiskt. Den ambitionen antyds också i det nyktra tidskriftsnamnet, där ordet "romantic", som är den mest svepande av musikhistoriska periodbeteckningar, undvikits. Naturligtvis är det ändå den romantiska perioden som täcks in, och den hitre tidsgränsen går snarare vid 1914 än 1900. Den litteraturhistoriska orienteringen får ett mer essayistiskt uttryck i Laurence Bermans studie i nr. 3, årgång 4 av Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* och *Jeux* och dessa

verks respektive förhållande till Mallarmés dikt *L'après-midi d'un faune*. Det är ett intressant försök att jämställa estetiska yttringar inom olika konstarter.

Den presentation av helt olika problemtyper kring 1800-talet som man efterlyser i en tidskrift med namnet 19th-Century Music kompenseras i någon mån här av spännvidden mellan det pedantiskt källkritiska och det essayistiska. De artiklar jag läst är utförliga och grundliga utan att vara svärpenetrerade. Varje nummer avslutas med en text under rubriken "Performers and instruments" som berör uppförandep Praxis och tolkning, ibland i form av skiv- och konsertrecensioner, en bokrecensionsavdelning samt en "Comment and chronicle"; som speglar aktualiteter inom 1800-talsforskningen och återger läsarbrev m.m.

Anders Edling

Inger Selander, Index över den kristna församlingssången i Sverige. Utg. av Sampsalm. Stockholm: Gummessons, 1979. xxvii, 267 s. ISBN 91-7070-586-0. Kr. 96:—.

Under de senaste åren har en ekumenisk psalmkommitté, Sampsalm, arbetat på att få till stånd en ekumenisk sångbok. En utgångspunkt inför arbetet har varit att kartlägga hur stor del av församlingssångerna som är gemensamma för flera samfund och hur stor del som bara förekommer hos ett enda, är särmaterial. För detta ändamål har olika register utarbetats. Det är detta arbetsmaterial som Inger Selander "med viss tvekan" lägger... publicera... i form av ett index med tabeller och kommentarer". Ett omfattande och tidsödande arbete — författaren beklagar att hon haft vare sig tid eller resurser att göra arbetet mer fullkomligt än det blivit.

Boken — som är i stencilrad form och A4-format — består av två huvuddelar: en kommentardel och en indexdel, omfattande det huvudsakliga textindexet, ett författarindex och ett kompositörindex.

Till grund för materialet ligger 14 psalm- och sångböcker för unison sång använda av 15 samfund 1976. Saknas gör Adventistsamfundets Sions sånger. Sångböckerna är: Svenska Psalmboken; Sionstoner (Evangeliska Fosterlandstiftelsen); Sånger och psalmer (Svenska Missionsförb.); Kristen lovsång (Sv. Alliansmiss.); Psalm och sång (Baptistsamfundet och Örebromissionen); Pilgrimstoner (Fribaptistsamfundet); Förbundstoner (Helgelseförbundet); Segertoner (Pingstväckelsen); Metodistkyrkans psalmbok; Katolska kyrkans samlingspärm (som ersatt den officiella sågboken Cecilia); Frälsningsarméns sångbok, samt Svenska Frälsnings-

méns sångbok; Bibeltrogna vänners sångbok och Guds lov (Östra Smålands miss.förening). Sammanlagt innehåller dessa 14 böcker 9044 nummer, men ur de tre sistnämnda har endast de sånger tagits med som finns också i någon av de övriga elva.

För *sångtexternas* el registreras (1) textens början, (2) författare, (3) publiceringsår, (4) nummer i resp.sångbok och (5) förekomsten av refräng. Många sånger existerar i flera varianter, ofta är det fråga om olika översättningar av samma grundtext. Vanligen finns avvikelserna inuti sånversen, men ganska ofta börjar också de olika varianterna på olika sätt. Man har försökt att sammanföra alla textvarianter under samma nummer. Författarbestämning har av tidsskäl skett med hjälp av redan tillgängliga uppgifter, såsom noteringar i sångböcker och uppgifter i O. Lövgrens Psalm- och sånglexikon. Av de 3105 sångerna uppges 89 vara okända och för 112 är endast nationaliteten känd. Samma princip gäller för datering. Denna stöter på ännu större svårigheter, då bristen på uppgifter är stor. Man har strävat efter att åtminstone datera texterna till rätt århundrade. Denna strävan motiverar den diskutabla praxisen att man för okända texter som datering anger författarens födelseår — så länge han inte överlever ett sekelkifte, då används istället dödsår. Man kan undra om det är större skillnad mellan t.ex. 1890 och 1910 än mellan 1890 och 1870. — Om sången har refräng markeras det med en asterisk efter inledningsraden.

För *melodierna* registreras (1) kompositör eller nationalitet eller tidigast kända publiceringsställe, (2) publiceringsår, (3) om flera melodier används till samma text, vilken text som sjungs till vilken melodi i resp. bok. Något självständigt melodiregister har alltså inte utarbetats p.g.a. bristande resurser. Uppgifterna är mycket bristfälliga eller otillförlitliga. Sålunda anges ett par hundra melodier som "okända", medan för mellan två- och trehundra endast nationaliteten är känd. Dateringen är än mer osäker. På detta område återstår mycket arbete.

Texterna är ordnade i bokstavsordning efter textens begynnelseord och numreras i löpande följd. Låt oss ta ett exempel för att konkretisera beskrivningen. "Närmare Gud, till dig" har nummer 2006. Den finns i 11 sångböcker (SVK nr. 377, EFS nr. 416 etc.) Ytterligare en textinledning förekommer: "Närmre, min Gud, till dig". Texten får emellertid inte sammanblandas med sången "Närmare, o Jesus Krist, till dig", ej heller med "Närmre, ja närmre, tätt till ditt bröst" eller "Närmare, ständigt, tätt intill dig". Texten har skrivits av S. Adams 1841. Två melodier finns i bruk: Mel. A, som finns i alla böcker, är skriven av L. Mason 1856. I SVK används dessutom mel. B av Oskar Lindberg, 1937. Sången saknar fristående refräng.

Utöver textregistret finns ett författarregister och ett

kompositörregister med namnen i bokstavsordning. Så har t.ex. C. Almqvist skrivit text till nr. 1650 och 2356, Ambrosius till nr. 1673, 1871 och 3050. J.J. Rousseau har skrivit musik till 0768, 1091, 1109 och 1575 — i själva verket samma melodi.

I inledningen presenteras också tabeller över antal sånger gemensamma i 1, 2, 3, 4... 14 böcker; mest frekventa författare; antal sånger gemensamma mellan olika samfund; texternas tillkomsttid (decennievís, exklusive och halvsjekelvis inklusive osäkra texter); mest frekventa kompositörer, samt melodiernas tillkomsttid på samma sätt som texternas. Författaren drar i förbigående en del slutsatser ur dessa tabeller. På s. XXIII påstås att Lowell Mason var självlärd, vilket inte är helt sant. Han hade utbildats privat för flera kompetenta musiker, bl.a. F.L. Abel. Någon officiell musikutbildning fanns ju vid denna tiden ännu inte i USA — Mason är en av de stora pionjärerna inom musikutbildningens område. Han är inom kyrkomusiken också en talesman för de europeiskt influerade som framhådde de nya idealen på "vetenskaplig" och "korrekt" musik gentemot den tidigare traditionen.

Hade jag velat leta upp fel och brister hade det knappast varit omöjligt. Det hade heller inte varit särskilt fruktbart. För oss alla som sysslar med hymnologisk forskning är boken även i detta skick ett stort tillskott och hjälpmedel. Fortsatt forskning får sedan korrigerade felaktigheter och fylla igen luckor. Och så väntar vi "bara" på ett incipit-register över sångerna ur de viktigaste samlingarna med andlig sång från 600-talet och framåt. Sedan kan forskningen om den andliga sången och inte minst väckelsesången verkligen komma igång på allvar. Ett försummat område med en långt vidare betydelse än man i förstona kanske tror.

Hans Bernskiöld

Bernd Sponheuer, Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers. Tutzing: Hans Scheider, 1978. 500 s. ISBN 3-7952-0218-3. DM 140.—. Diss.

Alltsedan minnesåret 1960 har litteraturen om Gustav Mahler växt i kapp med det nyvaknade intresset för hans musik. En del nyare skrifter i ämnet har berörts i STM (1975: 2, s. 74–76) av Gunnar Bucht med utgångspunkt från vol. 1 av H–L de La Granges omfångsrika monografi (1974). Kort därpå utkom ett nytt arbete av Mahler-kännaren Donald Mitchell: Gustav Mahler. The Wunderhorn years. Chronicles and commentaries (London 1975). Såsom framgår av underrubriken ligger tonvikten här väsentligen på dokumentations- och dateringsfrågor.

Ett helt annat huvudsyfte har Hamburgprofessorn Constantin Floros med sin stora undersökning med överrubriken Gustav Mahler. Två delar av tre har hittills utkommit: (I) Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung, och (II) Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977). Floros är ute efter att kartlägga Mahlers idévärld i omedelbar anknytning till symboliken och de quasi-semantiska "vokablerna" i hans tonspråk. Andra delen syftar till ingenting mindre än en "Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik". Framställningen formar sig långa stycken till ett slags kommenterad katalog jämte notexemplertabeller över symboltyper m.m. i Mahlers musik samt jämförelser med åtskilliga andra tonsättare, bl.a. Berlioz, Liszt, Wagner och R. Strauss. Arbetet är fyllt av intressanta detaljiakttagelser. Inriktningen på enskilda "betydelsebärande enheter" går dock nödvändigtvis ut över behandlingen av deras roller, funktioner och förvandlingar i verken som helheter, något som emellanåt kan få symboltydningarna att te sig litet naivt förenklade.

Naivitet är det sista man kan beskylla Bernd Sponheuer för när han i sin dissertation med den välfunna huvudtiteln Logik des Zerfalls ger sig i kast med finalproblemet i Mahlers symfonier. Temat är centralt i mer än en bemärkelse. Under hela 1800-talet var symfonin — med dess speciella offentlighets- och allmängdighetsanspråk — en central konstform inom instrumentalmusiken. Mahlers symfonier intar en central plats i dess senare historia. Finalproblemet var i sin tur centralt inom symfoniskapandet åtminstone fr.o.m. Beethoven, och samtliga Mahlers symfonier har med all rätt kallats "finalsymfonier". Härtill kommer — vilket Sponheuer givetvis markerar — att speciallitteraturen just om finalproblemet är häpnadsväckande mager, bortsett från att det berörts i en rad tonsättaremonografier, enskilda verkanalyser o.dyl. (Sponheuer framhåller därutöver främst kap. 1 i K.H. Wörners Das Zeitalter der thematischen Prozesse... 1969, och det är inte lätt att i hast komma på fler goda exempel). Eftersom Sponheuer åstadkommit ett i flera hänseenden lysande verk, fullt av perspektivrika synpunkter och skarpsinniga iakttagelser, så får det otvivelaktigt relevans i alla de antydda bemärkelserna. Hans arbete kastar nytt ljus över fundamentalt viktiga formgestaltungsproblem, som i princip är aktuella genom nästan hela symfonins historia.

Den som snabbt vill bilda sig en uppfattning om avhandlingens rekommenderas att först läsa författarens korta Vorberemung, där uppläggningsen beskrivs föredömligt koncist, samt därpå gå till hans avslutande Zusammenfassende Reflexion (s. 457–65; sista raden på s. 461 skall utgå). Att mer ingående ge sig i kast med vad som däremellan står kräver åtskilligt av uppmärksamhet och talamod — samt helst tillgång till samtliga partiturer.

Sponheuer är ytterligt grundlig, både i sitt sorgfälliga redovisande av tidigare forskares uttalanden och i sina detaljanalyser. Dessa analyser gäller inte bara själva finalerna; samtliga satser dras in i diskussionen. Detta ligger i sakens natur, eftersom Mahlers symfonier nästan genomgående är cykliskt koncipierade. I högsta grad är Sponheuer inriktad på verkligheterna och på sambanden mellan satserna, alltifrån motiv- och temaförvandlingar till formrelationer och dynamisk-processuella sammanhang i stort. Finalanalyserna genomförs dessutom i flera dialektiskt gestaltade argumentationsetapper, ofta med alltmåra övergripande infallsvinklar i blickpunkten. Redan denna sistnämnda teknik är i och för sig av intresse att ta del av, inte bara ur metodisk utan även ur pedagogisk synvinkel (bland mycket annat enär den väldigt tydligt demonstrerar hur många viktiga frågeställningar som kvarstår sedan de mer "formella" analysmomenten klarats av). Minst av allt framstår därmed analysrandet som något slags självändamål. Dess dubbla syfte är hela vägen att dels nå fram till problemlösningar (nämligen lösningar på vad Sponheuer själv samt andra tidigare forskare sett som gestaltungs- och innehållsproblem, och de är många), dels att tolka finalernas och därmed verkligheternas djupare innebörd.

Författaren använder själv ofta uttrycket "Interpretation" och han skulle sannolikt inte ha något att invända mot Floros' ord "exeges". På några ställen synes han emellertid värja sig en smula mot begreppet "musikhermenevtik", som han därvid möjligen fattar i någon äldre och snäv (kanske rentav förlärd) betydelse? Hellre borde han kunna betrakta det som gott beröm om man hävdar att han lyckats förena lika energisk som lyhörd strukturanalys med förmåga till i huvudsak framgångsrika tolkningar just i hermenevtisk mening.

Efter en allmän inledning om "Finalproblem und Symphonie", som är värd att läsas även av dem, som inte i första hand vill veta mera om Mahler-finalerna, följer en mera speciell inledning om finalproblemet hos Mahler. Den sistnämnda rubrik "Apotheose und Atrophie" står som en första tydlig vägvisare in i arbetet vid sidan av själva huvudtiteln. Därefter följer arbetets andra huvuddel med de åtta verkgenomgångarna i kronologisk ordning. Åtta – emedan både åttonde symfonin och Das Lied von der Erde utelämnats. Båda dessa verk anges vara i så hög grad bestämda av texten, "dass von einem im strengeren Sinne symphonischen Finalproblem nicht die Rede sein kann". Den tionde symfonin har uteslutits "wegen ihres fragmentarischen Charakters". (Troligen hann Sponheuer inte beakta Deryck Cookes beundransvärda "performing version", utgiven 1976. Ändå kan man inte låta bli att undra hur han skulle ha tagit ställning till denna – och eventuellt tolkat symfonins final!)

Redan Sponheuers fyndiga, klart programmatiska

rubriksättningar på de åtta symfonikapitlen säger något väsentligt om hans huvudteser och om den helhetssuppfattning, som träder fram i arbetet. (De romerska siffrorna avser här symfoni-nummer).

- I. Durchbruch als Urphänomen
- II. Der "Schein der Astra": Das Problem der Autonomie
- III. Symphonie und "Welt"
- IV. Uneigentlichkeit als musikalische Kategorie
- V. Durchbruch und affirmativer Schein
- VI. Scheitern als Gelingen: Die Konstruktion der negativen Formimmanenz
- VII. Das "heitere Schlussrondo". Die misslungene Restauration eines Finaltopos
- IX. Logik des Zerfalls

Sponheuer är, som redan antytts, synnerligen väl bevandrad i den numera rätt omfattande Mahler-litteraturen. (Hans bibliografi, som blott omfattar ett urval, upptar 25 trycksidor. Floros' arbete saknas däri, vilket kan bero på att det utkom först inemot årsskiftet 1977/78). Han gör även de tidigaste auktorerna – Specht, Stephan, Bekker et consortes – all möjlig rättvisa även när han är kritisk mot dem. Ett direkt beroende (emellanåt nära gränsen till osjälvständighet) föreligger dock endast i relation till T.W. Adorno och dennes huvudtexter om Mahler från ca 1960–63 samt vissa andra av Adorno influerade yngre skriftställare, t.ex. Dieter Schnebel. Detta inflytande syns f.ö. tydligt redan i de ovan citerade kapitelrubrikerna. Begrepp som Affirmation, Durchbruch och Zusammenbruch blir minst lika centrala hos Sponheuer som de varit hos Adorno. I förbigående ger Sponheuer f.ö. en i Mahler-litteraturen eljest ovanlig hänvisning till den (tyvärr?) opublicerade disseration av Heinrich Schmidt, i vilken flera av dessa "nya grundbegrepp" lanserades redan 1929.

I det följande skall dels ges en kort summering av några av Sponheuers huvudresultat, dels beröras vad åtminstone jag uppfattar som en tendens till övertolkning i en bestämd, något ensidig riktning.

Skickligt demonstrerar Sponheuer på vilka sätt Mahler redan fr.o.m. symfoni nr 1 "skakar symfonikonventionernas galler" [ej citat från B.S.] men delvis ännu är fången däri. Han visar vilken roll apoteos-finalen i symfonin spelar med sitt sent inträffande, ej totalt övertygande "Durchbruch" och betonar starkt hur genom brottsiden resp. dess förnekande fungerar som "das Einheitsmoment" i hela Mahlers uppgörelse med finalproblemet. Finalen i symfoni nr 2 anges ofrivilligt demonstrera omöjligheten av en, ej längre gångbar, "rhetorisch-didaktisch gemeinte Formorganisation" i tecknet av en tidsbunden "Kunstreligion". Det koralartade fungerar alltså som en slags "verkränschender deus ex machina".

Efter skärskådande av alla "Ausdrucksbereiche" i samtliga satser i det gigantiska undantagsverket symfoni nr 3 – där Mahler ville framställa "Världen" – konstateras att han här lämnat all "Kampf-und-Sieg-Schematismus" bakom sig. Slutadagot är redan genom tempovälet ett steg i "radikal" riktning. Den "kritisk-utopiska" intentionen fullföljs dock inte totalt i och med att Adagio-slutet företer rester av "Apotheosenpomp". Detta avskjår enligt Sponheuer att Mahler ännu var bunden av "die Kunsterlöserideologie des 19. Jahrhunderts".

Symfoni nr 4, av många fattad som ljus, ja naiv, som en "sagosymfoni" nära barnens bildvärld, ger Sponheuer först anledning till en intressant (möjligen litet knapphändig) exkurs om "Symphonie und Lied" med hänvisningar till bl.a. Monika Tibbe, D. Schnebel, Dika Newlin och – Bekker. Speciellt anknyter han själva analysen till Adorno och R. Stephan (1966). Dels betonar han hur "sångfinalen" medbestämmer hela verkets uppläggning och struktur, vilket knappast är nytt, dels överexponerar han Adornos med fleras bild, som inskräper en "Gebrochenheit des Ganzen". Sedan länge uppenbart är att Mahler med denna symfoniska orkestersång (snarare än solosång till orkester) ställer sig utanför den inrotade apoteosfinal-traditionen. Avgjort mindre vanligt är att till den grad framhålla "Als-Ob"-karaktären, att det är fråga om varken idyll eller parodi men genomsökande, i Sponheuers ögon rentav "Uneigentlichkeit".

Analyserna av och slutsatserna om symfoni nr 5 hör till de mest virtuost genomförda i hela avhandlingen. Redan i behandlingen av symfonierna 1–4 har peripetibegreppet spelat en viktig roll; här blir det avgörande. Sponheuer ägnar intensiv uppmärksamhet åt relationerna mellan den inledande "dubbelsatsen" (5:1–2) och finalen. Han negligerar ingalunda det stora scherzot, har däremot mindre att säga om Adagietto. Här firar flerstegsargumentationen triumfer. Läsaren övertygas steg för steg om rimligheten i Sponheuers argumentationer, ej minst beträffande koraltemat, som genom förvandlingar omsider frigörs från att ha "Choralcharakter". Detta tolkas som en gestaltad sekulariseringsprocess, ett ord som brukas med klart positiv värdeladdning. Man godtar liksom hans diagnoser (föregripna av Adorno) om "Zusammenbruchsfelder", av scherzot som det motsägelsefulla station "unterwegs" och om final-codan som ett "Zu-Ende-Gehen". Av stort intresse är även diskussionerna om vilken "Erwartungshorizont", som de finalen föregående satserna kan anses ha givit åhöraren inför finalen. I symfoni nr 5 utläser Sponheuer sammanknättningsvis (och med lätt klapp på axeln) en begynnande insikt hos Mahler om det tivelaktiga i "ett positivt musikaliskt förverkligande av genom brottsiden överhuvudtaget".

Symfoni nr 6 följer som alla vet det traditionella symfonischemat i rent yttre bemärkelse nästan till punkt och

pricka. Konventionsnedbrytandet sker desto våldsamare inifrån. Fint kommenterar Sponheuer en passant torftigheten i etiketten "Den tragiska" (som Maler själv en gång råkar ha begagnat). Istället framhåller han på en gång verkets uppenbara monumentalitet, den benhårda konsekvensen i det motiviska-tematiska sammanknätandet och förvandlingsarbetet samt den överordnade "förloppskurvas antikventionella negativitet". Än en gång hamnar han på tolkningsplanet nära Adorno, också i sina synpunkter på det eventuellt samhällskritiska i detta verk. Vad själva finalen beträffar redogör han klart för hur flera forskare i princip varit överens om själva uppstyckningen i huvudsaksnitt, medan tolkningarna av avsnittens strukturella funktioner varierat.

Inför finalen i symfoni nr 7 diskuteras ingående de tre huvuduppfattningar Sponheuer tyckt sig kunna urskilja: (a) den "ortodoxa", som finner finalen positiv och lyckad; (b) den kritiska, som finner den objektivt sett misslyckad, och (c) den "meta-kritiska" som söker förena dessa ståndpunkter; själva huvudintentionen skulle gälla just "das Misslingen unbegrochener Positivität"! (Tan-ken här främst lanserats av Peter Ruzicka 1973). Då symfoni nr 7 inte är särskilt konsekvent cykliskt anlag koncentreras diskussionen nästan helt till finalen. Sponheuer framhåller dess inslag däri av "arkaiserande citat" och "populariserande ton" mitt i allt det kontrapunktiska och genomför en läsvärd exkurs om "tableau"-begreppet. Den meta-kritiska tolkningsmodellen förkastas klokt nog. Sponheuers egen slutvärdering är mera rimlig och hamnar inte så långt ifrån alternativet (b). Han anser att Mahler här med "massiv musikalisk övertalningsstrategi" jämte förförisk instrumentationskonst försökt restaurera en finalkonception, "vars såväl estetiska som samhälleliga grundförutsättningar blivit objektivt oförenliga med de historiska betingelserna för hans eget komponerande" (s. 463). Naturligtvis citerar han också med välbehag Adornos kända bon mot om att "så blå är endast en teaterhimmel".

Ett viktigt konstaterande om symfoni nr 9 är att det negativa här inte längre tematiserats så som i den sjätte symfonin; i stället är det del av den totalerfarenhet, som utgör verkets klangbotten. Här, liksom på flera andra ställen, avisar Sponheuer med visst förakt alla "psykologisk-biografiska" resp. "metafysiska" tolkningsförsök. Han interpreterar så långt möjligt "inommusikaliskt". Begrepp som Erinnerung och Abschied blir likväl viktiga (för honom liksom för många andra) i detta sammanhang, och de sammankopplas på det mer kompositions-tekniska planet med begreppen Zerfall, Dissociation och Desintegration. Under analysrandets lopp markerar Sponheuer förstås alla de citat och allusioner, som iakttagits i denna symfoni, och gör själv många fina detaljiakttagelser utan att egentligen tillföra helhetsbilden något väsentligt nytt. Det sistnämnda är måhända förklar-

ligt: inte bara emedan dissociations- och avskedskaraktären hos finalen i 9:e symfonin klarlagts utmärkt före Sponheuer, utan också för att denna finallösning idealiseras så markerat av honom själv.

Just på denna punkt, där Sponheuer i princip har så rätt, skulle jag vilja sätta in min enda mer generella kritiska anmärkning. I stället för det "psykologisk-biografiska" resp. det "metafysiska" begagnar Sponheuer det "samhällskritiska" som främsta utgångspunkt och infallsvinkel (vid sidan av det inommusikaliska studiet). Och det är givetvis inte bara väsentligt utan nödvändigt att uppmärksamma den aspekten. Frågan är bara om Sponheuer inte därigenom på en gång frestats till vissa tidstypiska övertolkningar, till att underskatta andra dimensioner i Mahlers musik och framför allt vill mana fram en blott alltför teleologiskt präglad helhetsbild. På ett meta-plan kännetecknas Sponheuers tolkningsmodell av en konturskarp uppsättning ideal eller ideologimoment. Heroism, idealism, livsglädje, "ad astra" o.dyl. är a priori negativt laddade (nära nog "fula") ord, sammanbrott, dissociation, negativitet är a priori positivt laddade. Med utgångspunkt från denna modell slår Sponheuer sina broar mellan fakta och interpretativa värderingar. I sådana termer skildras också den väg Mahler gick, resp. gjorde en del enligt samma kriterier mindre lyckosamma avsteg ifrån. Att Sponheuer ibland förhåller sig rätt starkt kritisk mot Mahlers formlösningar m.m. följer logiskt härav, och ofta vill man ge honom rätt även i denna kritik, om än delvis av andra skäl än dem han främst betonar. Till sist känner man ändå behov av att uttrycka följande undran: kanske handlar framställningen, och då särskilt Zusammenfassende Reflexion (som nödvändigtvis blivit mindre nyanserad än huvudframställningen), trots allt litet för mycket om en annan väg: den väg Sponheuer från sina utgångspunkter a priori velat se och rita upp – och som han innerst anser att Mahler i konsekvensens namn egentligen borde ha gått?

Ingmar Bengtsson

Peter Williams, A new history of the organ. From the Greeks to the present day. London: Faber & Faber, 1980. 234 s. ISBN 0-571-11459-8. £15.00.

Orgeln (underförstått piporgeln) är inte bara rent konstruktivt det mest komplexa av alla musikinstrument. Den uppträder också under sin långa historia i en sådan mängd varianter ifråga om storlek, disposition och klang, att nästan varje instrument är ett unikt exemplar. Orgelforskaren tvingas därför vid mera djuplodande historieskrivningar, baserade på primärkällor av typen ar-

kivhandlingar och bevarade instrument, att begränsa sig i tid eller rum eller bådadera. Några svenska exempel på detta är Einar Ericis och Bertil Westers många arbeten om svenska orglar inom vissa regioner eller under vissa tidsepoker.

Historieskrivningen av mera generellt slag (orgelns allmänna historia så att säga) har helt annan karaktär med globala perspektiv från äldsta tid till nutid. Det är en svår uppgift, som, om resultatet inte bara skall bli ett summariskt kompilat med låg vetenskaplig status, kräver en erfaren forskare med god överblick. Ett par ofta åberopade ärevördiga klassiker inom detta område, Hopkins & Rimbault, *The organ från 1877*, och Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst från 1929*, kan ännu, om de utnyttjas med omdöme, göra god tjänst, och de har båda under senare år kommit ut i nytryck. Ytterligare en del liknande litteratur finns, men det är bra, att det nu kommit ett nytt samlat arbete, som tar hänsyn till nyare forskningsresultat.

Författaren, dr Peter Williams, är enligt tillgängliga uppgifter född 1937 och mångsidigt verksam. Han förestår ett musikinstrumentmuseum vid universitetet i Edinburgh, där han även föreläser i musik. Dessutom framträder han som konserterande organist och cembalist både i sitt hemland och utomlands. Hans musikvetenskapliga produktion upptar bl.a. arbeten om engelska och europeiska orglar och om J.S. Bachs orgelmusik. Han är också redaktör för *The organ yearbook*.

A new history of the organ är en ny bok inte bara i bokstavig utan också i överförd mening genom flera nya och friska grepp på ämnet. I tjugosex kapitel presenteras orgelns historia ur olika aspekter. Redan själva rubrikerna visar att det, vid sidan av några på sedvanligt sätt kronologiskt styrda eller regionalt avgränsade kapitel, finns flera principiella, analyserande och sammanfattande avsnitt, vilka tillsammans med instruktiva ritningar, representativa dispositioner, utförligt kommenterade fotografier och en liten ordlista klargör innebörden av olika företeelser och händelser under historiens gång. Författarens erfarenheter som museiman och turnerande organist sätter sina spår i framställningen, både genom hans lokalkännedom och konkreta kunskaper om historiska instrument och genom att han beaktar hur de gamla orglarna utnyttjades (repertoar, spelsätt, registreringar m.m.)

Det inledande kapitlet ägnas ordet orgel på olika språk, dess etymologi och betydelse. När så själva historien börjar, omnämnes men avvisas de vanliga gissningarna om panflöjstens och säckpipans roll vid orgelns tillkomst. I stället läggs stor vikt vid hydraulisk organis (vattenorgeln), som, så vitt man vet, var den allra första egentliga orgelkonstruktionen, skapad på 200-talet f.Kr. av en enda man, Ktesibios från Alexandria. I ett avsnitt om kyrkorgeln i Västerlandet fastslås, att något egentligt

kyrkoinstrument inte fanns förrän på 900-talet, då den väldokumenterade Winchesterorgeln kom till. I ett avsnitt om den svårfångade medeltiden behandlas bl.a. orgeln från ca. 1400 i Sion i Schweiz, flera gånger förändrad men ofta kallad "världens äldsta spelbara orgel". Även den gotländska Norrlandaorgeln från samma tid, vars fragmentariska kvarlevor finns på Statens historiska museum i Stockholm, behandlas. Ett par kapitel ägnas åt Henri Arnaut de Zwolle och Arnold Schlick, vilka vid 1400-talets mitt respektive i början av 1500-talet gav värdefulla bidrag till dokumentationen av sin tids orgelbyggnadsprinciper. Ett avsnitt sammanfattar orgelns mekaniska struktur före år 1600, då alla väsentliga uppfinningar redan gjorts. Ett separat kapitel behandlar verkprincipen och dess tillämpningar.

Den franska, spanska, italienska, engelska och nord-europeiska orgeln fram till år 1800 ägnas var sitt kapitel med många exemplifieringar och analyser. I en specialbehandling av J.S. Bachs orgel går författaren bl.a. in på uppförandepraktiska problem, utgående från det faktum, att ingen av de orglar Bach spelade på passar till allt han skrev, och själv gav han få registreringsanvisningar. Ett par kapitel om bakgrunden till och aspekter på 1800-talets orgel behandlar bl.a. förändrade klangideal, Voglers idéer, Töpfers teorier, orgelstorlekens ökning, nya tekniska hjälpmedel och orgelbyggeriets mekanisering. De som nedgångsperiod rubricerade åren

1890–1930 beskrivs och bedöms. Till syndabock utnämnes bl.a. den engelsk-amerikanske orgelbyggaren Robert Hope-Jones. Monstruösa skapelser som rekordorgeln i Atlantic City Hall med 1439 register (uppgifterna varierar!), 7 manualer (korrekt!) och pedal, fördöms. Måhända blir periodens nedvärdering lite väl kategorisk. Orgelrörelsen, dess bakgrund, innebörd och efterverkningar på gott och ont, avhandlas i tre kapitel med vida utblickar bl.a. mot Sverige. I det avslutande kapitlet om nutiden och den närmaste framtiden efterlyses en ökad förståelse för orgelns sanna natur, en striktare orgeltyp utan överdrifter och en större pietet vid restaureringar av gamla orglar. Några aktuella projekt underkastas en kritisk granskning.

Peter Williams nya orgelhistoria är en innehållsrik, intressant och stimulerande bok. Det klara och rediga sätt, på vilket det omfattande materialet presenteras, analyseras och sammanfattas, gör ett vederhäftigt intryck, som knappast rubbas av några ibland ganska frejdiga värderingar. De många faktaredovisningarna och källhänvisningarna bestyrker den vetenskapliga kvaliteten och inspirerar till ytterligare detaljstudier. Boken framstår som outhärlig inte bara för fackmän, orgelforskare, organister och orgelbyggare utan för envar, som vill lära sig något väsentligt om orgeln och dess fascinerande historia.

Gunnar Wahlström