

Recensioner

Litteratur

Red. Lennart Stenkvist

Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år. En översikt — från "chorus musicus" till symfonisk samverkan. [Red.: Anna Johnson.] Uppsala: Univ.; Stockholm: Almqvist & Wiksell International (distr.), 1977. [6], 153 s. (Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala University 500 years; 13). ISBN 91-554-0660-2 hft. Kr 51:—. ISBN 91-554-0662-9 inb. Kr. 80:—.

I samband med Uppsala universitets 500-årsjubileum (1977) anordnades inte endast symposier och festligheter, utan universitetets egna verksamheter skildrades i bl.a. en rad monografier över olika fakulteter m.m. I samma skriftserie återfinns även föreliggande arbete, ett försök att ge en samlad bild av det akademiska kapellets historia alltifrån år 1627, då ärkebiskopen gav Jonas Columbus, professor i poesi och musik, i uppdrag att "flitigt exercera musicam". Därmed blev en musikverksamhet dokumentariskt gripbar, som med hänsyn till de musikhistoriska traditionerna i Sverige endast överträffas av det kungliga hovets; det är tänkvärt, att medlemmar ur lärdomsstadens musikensemble och musiker förknippade med det kungl. hovet resp. hovkapellet redan på 1600-talet samarbetade i skilda sammanhang, något som ju ännu sker.

Uppsalas musikhistoria och musikliv behandlas i en ganska omfattande men heterogen litteratur, svår att överblicka. Under alla omständigheter har man ägnat ett ganska ringa intresse åt det akademiska kapellets verksamheter. Sannolikt har de specifika vokaltraditionerna, vilka alltsedan 1800-talets början gjort staden berömd, varit något som i synnerhet engagerat forskare, memoar- och dagboksförfattare samt andra krönikörer. Föreliggande arbete är med andra ord ett försök att reparera en besvärande lucka i den svenska musikhistoriska litteraturen. Inte mindre än nio personer har varit inblandade i detta lagarbete. I sitt förord beskriver redaktören Anna Johnson forskningsläget som "bristfälligt", men beklagar samtidigt att man av olika skäl inte har haft möjlighet att komma till

rätta med bristerna på det sätt som varit önskvärt. De många avhandlingar och specialstudier som egentligen borde ha utgjort fundament för en sammanfattande översikt av det här slaget är ännu oskrivna: det visar sig, att det varken saknas intressanta frågeställningar eller obearbetade källmaterial från olika perioder.

Bokens olika avsnitt fördelar sig på författarna enligt följande: Stormaktstidens chorus musicus av Bengt Kyhlberg; Från Engelhardt till musikprocessen av Ingmar Bengtsson; Från Haeffner till Alfvén av Folke Bohlin; Ett samtal om Hugo Alfvéns tid mellan Ingemar Hedenius och Einar Haglund; Perioden 1939—1967 av Jan Kask; Symfonisk samverkan — Akademiska kapellet under Carl-Rune Larsson av Anna Johnson; samt 6 bilagor sammanställda av bl.a. Anders Edling och Agneta Ljunggren.

Bland de enskilda författarna har Bengt Kyhlberg onekligen haft det väl förspänt. Hans framställning av de första ca hundra åren kan avläsas både som en välmatad "summary" av hans mångsidiga och detaljrika avhandling från 1974 (Musiken i Uppsala under stormaktstiden. 1) och som en försmak av den volym 2, som kommer att täcka den senare delen av samma period (efter 1660). Ingmar Bengtsson har haft den kanske mindre attraktiva uppgiften att teckna utvecklingen under frihetstid och gustaviansk tid. Den ofta omtalade nedgångsperioden för universitetsmusiken under 1700-talet bekräftas i stort sett av hans undersökningar. Vid sidan om en redogörelse för H. C. Engelhardts tid som director musices (1727—64) — en föga uppmuntrande epok — ägnar Bengtsson särskild uppmärksamhet åt frågor kring repertoar (däribland den Engelhardtska samlingen i Lund) och en eventuell offentlig konsertverksamhet i Uppsala, med eller utan kapellets medverkan. Här finns alltså mycket att klarlägga, bl.a. med hjälp av universitetets räkenskaper, som tyvärr inte var tillgängliga då arbetena med denna historik bedrevs.

Folke Bohlin, själv en gång högst aktiv som

körsångare och körledare i Uppsala, har tagit sig an det glansfulla skede, som inleds med J. C. F. Haeffner, director musices 1808—33. Författaren har tidigare ägnat flera studier åt denna initiativrike och kvalificerade musikpersonlighet. Åsiktsbrytningarna mellan Samuel Ödmann (inspector musices) och Haeffner rörande den senares undervisningsplan ger musiksociologiskt intressanta belysningar av vad som förväntades av studenters musikaliska insatser jämfört med yrkesmusiker. Däremot har det inte gått att få någon klar bild av kapellets andel i Uppsalas musikliv under 1800-talet, trots en värdefull konsertstatistik i Musikmuseet. Källäget från Hugo Alfvéns långa ämbets tid (1909—39) befanns vara långt från tillfredsställande. På ett elegant sätt har man inbesparat åtskillig forskarmöda, genom att låta Ingemar Hedenius och Ejnar Haglund (båda under många år aktiva i kapellet) förmedla en serie minnesbilder, som i all sin brokighet ger en målade inblick i en legendarisk epok; samtidigt ges ett värdefullt dokument för framtida forskning.

Tiden 1939—67, med Sven E. Svensson och Lars-Erik Larsson som centrala innehavare av director musices-befattningen, har Jan Kask redogjort för, något som inte kan ha varit särskilt lätt med hänsyn till det allt rikare materialet och det relativt korta tidsperspektivet. Han har dock löst sin uppgift på ett fint sätt. Särskilt värdefull är hans sammanfattning av Svenssons insatser på olika fronter och av kapellets verksamheter i och utanför Uppsala. I det sista avsnittet har Anna Johnson fört skildringen fram till jubileumsåret. Hon tar sats i den debatt kring universitetsmusiken som ägde rum under mitten av 1960-talet och som avsett praktiska resultat under Carl Rune Larssons tid (fr.o.m. 1967). Elegant skisserar hon de senaste årens händelser och man får en bild av hur kapellet alltmer utvecklats till en professionell ensemble med en ambitiös och profilerad repertoar, som väckt uppmärksamhet långt utanför universitetet och Uppsala. I en avslutande intervju med Larsson får denne själv tillfälle att utveckla sina idéer kring musikens och kapellets möjliga och faktiska funktioner och uppgifter i dag.

I en historik av den här typen är det särskilt värdefullt att få faktasammansättningar kring kapellets ledare, medlemmar och repertoar. Anders Edling och Agneta Ljunggren har gjort ett imponerande arbete med att lokalisera och föra samman uppgifter till ett antal delvis mycket innehållsrika bilagor.

Några slutanmärkingar: svårigheterna att på kort tid och på ett begränsat utrymme ge sig i kast med en historik av detta slag är många; några av dem antydde i inledningen till denna recension. Den som närmare bekantar sig med volymen skall finna att inte så litet utrymme ägnas kapellets ledare och inte minst turerna vid deras resp. utnämningar. Delvis är det vid sådana tidpunkter som personupplysningarna, särskilt i äldre tider, blir talrika, om än stundom ensidiga och partiska. Men det är också då som det ges ofta slående exempel på vilka uppfattningar och nedärvda konventioner — på gott och ont — som väglett inspectores musices och andra beslutsfattare i den akademiska musikvärlden. (Ett annat tillfälle då man kan avläsa tendenser i den akademiska "musikpolitiken" är vid den berömda "musikprocessen" år 1799, som Ingemar Bengtsson rekapitulerar.) Det kan därför vara motiverat att ännu så sent som vid tiden för Sven E. Svenssons utnämning (1939) redogöra ganska detaljerat för förspelet, vilket Kask också gör. Värdefullt hade varit att få ytterligare uppgifter om kapellmedlemmarnas sociala tillhörighet och senare verksamheter, särskilt musikaliska sådana (jfr Bohlin på s. 36). Där ger Edlings namnlistor (bil. 3) en viktig utgångspunkt för fortsatta forskning. Det mest glädjande med denna faktaspäckade historik är, att den har blivit läsvärd för en större krets — bidragen är verkligen välskrivna — samtidigt som den direkt och indirekt ger uppslag till kommande studier.

Erik Kjellberg

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis. Hrsg. von Wulf Arlt. Winterthur: Amadeus. 1 (1977), tr. 1978. 238 s. SFr 48.—.

Område för den nya årsbok, vars första nummer anmäls här, är den tidiga musikens uppförandep Praxis. Med detta avses, enligt programförklaringen i volymens förord, i första hand gamla resp. rekonstruerade instrumentformer och därmed förbundna stämningssätt, glömda spelsätt och egenheter i fråga om sångtraditioner, besättning, tempo, artikulation, improvisations- eller ornamentationspraxis m.m. men det innefattar också sådant som frågor rörande lyssnarattityder. Då dess arbetsområde är gemensamt med Schola Cantorum Basiliensis' avser årsboken att komplettera utbildnings- och konsertverksamheten vid institutet

och den utvidgar dess redan etablerade utgivning (fr.a. serierna *Pratica musicale* och *Forum musicologicum*). Basler Jahrbuch vill främst offentliggöra studier, som härrör från det egna institutet eller har något samband med dess verksamhet, men skall i övrigt stå öppen som ett forum för alla som är verksamma inom det aktuella området.

Årsboken består av två delar. Den första redogör för undersökningar av historisk musikpraxis, den andra utgörs av *Schriftenverzeichnis für historische Musikpraxis*, en fyllig fackbibliografi (utkommen f.f.g. 1976 på samma förlag), vilken torde vara ett gott hjälpmedel för såväl forskare som musiker verksamma på den tidiga musikens område.

Artiklarna i den föreliggande volymens huvuddel (3/5 av sidantalet) kretsar samtliga kring ett gemensamt tema, den profana enstämmiga visan under 11—1200-talet och dess förhållande till samtida sakral enstämmighet (koral, kyrkotonararter, modi), flerstämmighet och främre-orientalisk, främst s.k. andalusisk musikpraxis. Alla bidrag har tillkommit i samband med en s.k. *Woche der Begegnung* ("Musik des Mittelmeerraumes und Musik des Mittelalters") i början av 1977 i Basel. Initiativtagare till denna "intensivvecka" var Studio der frühen Musik (då ännu verksam vid Schola Cantorum), som under sin sjuttonåriga tillvaro ägnat sig mycket åt den medeltida visan och särskilt försökt tillvarata och tillämpa olika slag av gehörmässig (schriftlos) praxis, inte minst från medelhavsområdet, och för vilka Nordafrikas "andalusiska" tradition spelat en viktig roll. Som företrädare för dagens "andalusiska" musik var en ledande marockansk ensemble inbjuden och verksamheten omfattade konserter av båda ensemblerna, informellare "workshops" (för studier fr.a. av marockanernas instrument, spel- och sångpraxis) samt ett vetenskapligt symposium, där "Studios" gångna arbete och särskilt dess förhållande till "andalusisk" praxis skärskådades ur olika synvinklar av en expertis bestående fr.a. av medeltidsforskare och musikvetnologer.

Thomas Binkley, "Studios" ledare, hade som diskussionsobjekt valt ut fem av gruppens versioner av medeltida visor (en kastiliansk, en provençalsk, två nordfranska och en tysk), förmodligen mer eller mindre "utsatta" för en ev. "andalusisk" påverkan. Andra ämnen som togs upp under symposiet rörde t.ex. visans förhållande till den medeltida koralen, mötet och utbytet mellan islamisk och kristen kultur under medeltiden samt värdet av att utbyta erfarenheter med nutida representanter för den "andalusiska" traditionen

(enligt legenden grundad av den store arabiske musikern Ziryab, som ca 822 skall ha flyttat från Harun-al-Raschids hov i Bagdad till Córdoba i Andalusien).

Thomas Binkley, Habib Hassan Touma, Joseph Kuckertz, Christopher Schmidt, Wulf Arlt (som i en inledande artikel behandlar de speciella problemen inom den medeltida enstämmiga viskonstens uppförandep Praxis), Hans Oesch och Ernst Lichtenhahn utgår i sina bidrag i regel från de nämnda visutförandena. I jämförelser med levande "andalusisk" praxis (med instruktiva notex.) behandlas bl.a. tonsystem och intonationsprinciper, improvisation och komposition med resp. utan notation, modus och maqām, instrumentala ackompanjemangsformer, motstämmor och "medstämmor", för-, mellan- och efterspel, fri rytmik resp. reglerade rytmer. I viss motsatsställning till det eventuella "andalusiska" släktskapet står resonemangen om visans förhållande till den medeltida koralen. Här behandlas bl.a. för arabiska maqām främmande men för europeiska modi typiska system av musikaliska frasslut (i viss mån motsvarande senare hel- och halvkadenser) inom strofen (en sorts "storkadensförlopp" i miniatyr). I vissa av artiklarna överväger intresset för de rent musikaliska strukturerna, medan i andra textbehandlingar, ehuru på olika sätt, tillmätts en avgörande betydelse för helheten.

Som väntat stöder de olika artiklarna varandra på vissa punkter och motsäger varandra på andra. Författarna är emellertid mycket öppna för avvikande synpunkter och tar inte definitiv ställning i dessa svåra frågor utan prövar bara att så gott det går underbygga sannolikhetsgraden av sina delteorier. De stora grundläggande frågorna kvarstår: Vilka ytterligare källor kan användas, när vi söker en konkret tolkning av en medeltida notation, som sannolikt befinner sig på en hög abstraktionsnivå? Vilken grad av kontinuitet kan vi räkna med inom den europeiska traditionen fram till senare mer känd och utforskad musik? Har den europeiska musiken under medeltiden påverkats av den "andalusiska" traditionen? Hur starkt har i så fall detta inflytande kunnat vara, hur har det yttrat sig och hur långt upp i Europa har det sträckt sig? Vilken grad av kontinuitet kan vi räkna med genom tiderna för denna uteslutande muntligt traderade praxis fram till våra dagars "andalusiska" musik fr.a. i Marocko? Kan vi, bortsett från resonemang om en eventuell påverkan under medeltiden och traditioners kontinuitet, lära oss något om utförandet av europeisk modal musik genom att studera t.ex. arabisk

maqām-praxis? — Även de försiktigare forskarna tycks räkna med en viss grad av "andalusisk" påverkan på den europeiska medeltidsmusiken — den islamiska kulturen var ju i det medeltida kulturutbytet i så hög grad den givande parten — även om det mest inskränkt sig till relativt ytliga lån och imitationer av beundrade förebilder i gränsområdena mellan de bägge kulturerna, främst då i de kristna delarna av Spanien och i södra Frankrike, "Occitanien".

Fastän lösryckta ur sin normala musikmiljö och kanske delvis besvärade av närvaron av analytiskt lyssnande musikprofessorer, tycks de gästande marockanerna vid workshop-träffarna ibland ha "kommit loss" och musicerat utan hämningar. Anmärkningsvärt var, hur de arabiska musikanterna, konfronterade med melodier från europeisk medeltid, hanterade de musikaliska strukturerna enligt sina egna idiom, bl.a. heterofoniskt, med en från (nutida?) europeisk synpunkt avvikande syn på likhet, kontrast och varianter. "Woche der Begegnung" syns till övervägande del ha medfört positiva erfarenheter, vilket pekar fram mot ytterligare liknande försök.

Det höves ej undertecknad att ta ställning i dessa frågor, men jag kan inte låta bli att undra, varför ingen av författarna tar upp instrumentforskningsaspekten. Jag tänker särskilt på miniatyr målningarna i kung Alfonso den vises Cantigas, som förutom att avbilda själva instrumenten även tycks antyda "musikaliska" relationer mellan morer och europeer och mellan präster och lekmän. I min egenskap av musikanter fann jag personligen den största glädjen (och kanske behållningen) i att läsa Thomas Binkleys förberedande inlägg för symposiet, "En verkstadsberättelse om uppförandepraxis för enstämmig medeltida musik". Han redogör här för egna praktiska överväganden rörande för den utövande musikern så intressanta aspekter som uppteckningen, rytmen, tonhöjden, instrumenten och deras funktioner och behandling, estetiska frågor, improvisation av förspel, mellanspel, efterspel, beledsagning (innefattande bl.a. heterofoni, borduner och stödtoner, ansatser till flerstämmighet). Öppet erkänner han att konstnären inom honom ibland hamnar i konflikt med forskaren. — Den nya årsboken torde kunna intressera även vetenskapligt mindre inriktade medlemmar av Föreningen för tidig musik, den något tunglästa vetenskapliga tyskan till trots.

Sven Berger

Max Peter Baumann, Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur: Amadeus, 1976. 288 s.

Robert Paul Helmer, European pastoral calls and their possible influence on Western liturgical chant. Ann Arbor, Mich.; London: University Microfilms International, 1978 (duplic.). 628 s. Diss. New York: Columbia Univ. 1975.

Liksom de flesta andra former av arbetsmusik har den europeiska herdemusiken ägnats förhållandevis ringa uppmärksamhet och forskarmöda. Många lokalt begränsade specialstudier finns. Till de intressantaste och mest ambitiösa bland dessa hör Carl-Allan Mobergs studier över svenska vallåtar (i STM 1955 och 1959). Men en mera övergripande forskning om denna musikform har saknats. Efter lång tids träda har dock under de senaste åren publicerats tre mera omfattande arbeten om europeisk herdemusik; tre studier av helt olika karaktär, utgående ifrån skilda frågeställningar och baserade på olikartade forskningsmetoder.

Den tidigaste av dessa tre och den till sitt källmaterial mest omfattande är amerikanen Paul Helmers avhandling (från 1975). Där ges en imponerande sammanställning av ett rikt källmaterial ifrån stora delar av Europa, en konsekvent genomförd typologisering av detta material samt ett försök att urskilja olika historiska skikt i denna musik med eventuella anknytningar till gregoriansk sång.

Max Peter Baumanns arbete, publicerat på följande år, är en kartläggning av den schweiziska joddlings historia under de senaste tvåhundra åren. Men framför allt är det en inträngande granskning av olika musiketnologiska metoder och deras fruktbarhet inför en konkret forskningsuppgift; vidare ett överförande av den tyska etnologins Folklore- och Folklorismus-begrepp på en bestämd folkmusikgenre.

Ytterligare ett år senare (1977) utgavs Christian Kadens arbete om Hirtensignale. Musikalische Syntax und kommunikative Praxis. Kaden för med sina undersökningar in den framgångsrika östeuropeiska kommunikationsforskningen på ytterligare ett fält. Självfallet är denna forskningsmetod synnerligen fruktbar just vid analyser av herdemusiken, som ju direkt är framsprungen ur konkreta behov av auditiv kommunikation. Kadens bok granskas i en separat recension av Jan

Ling här nedan och berörs därför inte vidare i detta sammanhang.

*

Paul Helmer baserar sin avhandling på en hypotes om att "traditional European music might be a possible source for Western liturgical chant" (s. 5). Det är alltså inte herdemusiken i sig, som primärt intresserar författaren. Han har i stället (av skäl, som inte klart delges läsaren) valt just denna musikform som underlag för en prövning av sin ursprungsteori.

Helmer har sammanställt ett omfattande källmaterial ur arkiv från stora delar av Europa. Det består både av äldre uppteckningar och av inspelningar, till stor del transkriberade av honom själv. Han har däremot inte genomfört några egna fältstudier och har heller inte haft någon annan direktkontakt med musikens ursprungliga miljö och funktion. Hans arbete illustrerar också med all tydlighet det problemkomplex som är förbundet med musiketnologens position som "insider" resp. "outsider" i förhållande till sitt forskningsområde — problem som f.ö. livligt diskuterades vid International Folk Music Councils Oslo-konferens 1979. Helmer har den överblick och klarsyn som outsiders distans till materialet ofta ger. Men han har också dennes främlingskap inför musiken, med alla blottor det kan medföra. Så är exempelvis hans framställning av svensk fäbodmusik bemängd med detaljfel, men också med sakfel och missuppfattningar av allvarigare art (övriga delar har jag inte haft möjlighet att granska mer ingående).

Helmer presenterar sitt väldiga material efter en typologisering som i och för sig inte är helt ny, men som här används mera konsekvent än tidigare. Han tycks basera den på kommunikativa kriterier: "The call can be directed to God, to another caller, or to the animals over which the herder has charge. I have labelled the first type prayer call: the second, dialogue call: the third, herding call" (s. 7). Det är en enkel och hanterlig uppdelning, men inte helt hållbar. Bl.a. visar Kaden tydligt att kommunikationsmodellerna inte alltid är så enkla; ytterligare led kan vara inblandade, och överklivningarna mellan dem är många.

Även framställningen av musikens funktion blir väl schematisk och onyanserad. Man får en känsla av att författaren helt enkelt inte känner till, hur mångfasetterad denna i själva verket är; hur många olika slag av både praktisk och estetisk funktion herdemusiken kan ha.

Av större intresse — tydligen även för förfat-

taren — är de stilanalytiska avsnitten. Han gör en uppdelning i mera "word-oriented" (recitativiska, syllabiska) resp. mera "music-oriented" (melismatiska) partier, förutom rena "call motives" och "cries". Inom de tre huvudtyperna — "prayer", "dialogue" och "herding calls" — urskiljer han vissa melodiska grundformler och analyserar deras tonala struktur. Med utgångspunkt ifrån sin hypotes om samband med "Western liturgical chant", söker han framför allt spåra kyrkotonala drag i uppbyggnaden och styrs därmed beklagligtvis alltmer ut i lösa spekulationer. Klara kyrkotonala drag finner han i de recitativiska bönerop som nära anknyter till psalmodins formuler. Det är alltså främst på dessa, som han bygger sina slutsatser om herdemusiken som "possible sources" (s. 165) för den gregorianska sången — slutsatser som kan förefalla nog så sensationella, men som visar sig vara helt oggrundade.

Helmers material av bönerop hämtas enbart ur 1900-talskällor (förutom en nedteckning från 1864). Musikformen är tidigast omnämnd i en schweizisk handskrift från 1500-talet och några textnedteckningar från 1700-talet finns. Ovedersägligen har vi här att göra med en ålderdomlig musikform, men det finns inga hållbara belegg för att den skulle vara äldre än den gregorianska sången. Och det musikmaterial, på vilket Helmer bygger sina analyser, är, som nämnts, hämtat ur 1900-talskällor.

Han bortser dessutom ifrån att dessa bönerop, både till den musikaliska utformningen och till sin funktion, är av en helt annan art än den övriga herdemusiken. De har inget med själva det praktiska arbetet att göra, utan har i stället magisk innebörd. Herden låter sina recitativ klinga ut över markerna med bön om skydd över hjorden. Texternas Ave Maria-rop och åkallan av olika helgon anknyter direkt till den kristna kulten. Självfallet söker man då också efterlikna kyrkans liturgiska sångstil. Dessa bönerecitationer är fascinerande exempel på hur djupt in i allmogens vardag kyrkomusiken har trängt och hur väl man förmått tillägna sig den. Men att som Helmer i stället vända på det hela och se dessa bönerop som ett möjligt *ursprung* till den gregorianska sången tycks mig helt ohållbart.

Överhuvud taget vilar hela hans historiska resonemang på ett metodologiskt gungfly, där han gång på gång förlorar fotfästet. Detta gäller såväl hans försök att fastlägga herdemusikens ålder via tidsbestämningar av de herdekulturer, inom vilka den hör hemma, som hans rent stilanalytiska kronologi. Han gör en indelning i fyra stil-

historiska skikt (s. 160 f.), men utan att ange några som helst kriterier för denna skiktning. Läsaren får ett intryck av att hans resonemang delvis baseras på en oreflekterad, evolutionistisk grundsyn. Det tycks för Helmer vara en naturgiven sanning att exempelvis "semi-sung recitation" och "tonally indeterminate falling and rising call signals" är äldre än "melismatic portions of herding calls", att "calls employing non-diatonic scales" hör hemma i ett tidigare skede än "formulas in modes II, V, and VIII", att "falling 4th call motive" är äldre än "falling minor 3rd call motives" etc. Det är beklagligt, att inga som helst diskussioner förs kring denna indelning, som ändå är helt central i avhandlingen.

En ännu mer anmärkningsvärd aningslöshet präglar Helmers användning av begreppet "Western liturgical chant". Det tycks för honom vara helt entydigt och oomstridligt, eftersom han ingestans försöker precisera sin användning av det. Han förefaller i stor utsträckning stöda sig på Peter Wagners forskning, men snuddar inte ens vid gregorianikens djupgående forskningsdebatter och olösta (resp. olösliga) problem. Han nöjer sig med att i vaga ordalag tala om melismatisk och recitativisk sångstil, psalmodi, kyrkotonararter etc. utan att ta hänsyn till sådant som lokala traditionsskillnader eller tidsmässiga förändringar.

Helmers arbete har resulterat i en imponerande och intressant materialsammanställning, och det är framför allt som sådan den har sitt stora värde. Men det är ytterst tveksamt om den hypotes och de frågeställningar som han applicerat på detta material är de mest fruktbara. Teorier om ursprung — om "possible sources" — kan i detta sammanhang aldrig nå längre än till lösa antaganden och till påvisande av mer eller mindre djupgående stilistiska likheter mellan två ålderdomliga, men till sin funktion vitt skilda musikformer.

Man skulle önska, att Helmers undersökning präglats mera av den medvetna "Selbstreflexion" som är så central för Max Peter Baumann i dennes diskussioner om musiketnologis metoder. Baumann betonar starkt att "die Reflexion auf das Erkenntnisinteresse erfordert einen permanenten Kritizismus, der seine eigene Position sowohl im Vorwissenschaftlichen, im Wissenschaftstheoretischen wie auch im Wissenschaftspraktischen immer wieder von neuem zu hinterfragen hat" (s. 38).

Baumann utgår ifrån ett betydligt mera begränsat material än Helmer — hans undersökning gäller enbart den schweiziska joddingen — men

också utifrån en annan vetenskaplig inriktning. Om Helmer har kikaren vänd bakåt med skärpan inställd på de äldsta skikten, vetter Baumanns forskning i stället framåt, genom de senaste två seklerna in i vår tid.

Han tar joddingen som utgångspunkt för undersökningar av hur en musikform genomgår transformationer ifrån sin ställning som "Musikfolklore" till "Musikfolklorismus": hur den löses ifrån sin praktiska primärfunktion och flyttas över i nya, sekundära funktioner, ofta med stark ideologisk och estetisk-emotionell prägning.

I begreppet Musikfolklore inbegriper Baumann "alle traditionellen, mit der mündlichen Überlieferung verbundenen musikkulturellen Phänomene 'nicht-literarischer' Existenz" (s. 58). Till denna definition knyter han vidare vissa arbetskriterier: a. pragmatiskt, icke-teoretiskt musikförhållande, b. oral-aural, icke-skriftlig traderingsprocess, c. primärfunktionellt traditionsförhållande, d. bindning till "traditional-musikethnischen Gruppen". Begreppet Musikfolklore är för Baumann alltså "nicht vom musikalischen Inhalt her begriffen, sondern von den bestimmenden formalen Eigenschaften kommunikativen Musikverhaltens" (s. 58).

I samstämmighet med detta definieras Folklorismus som "Historisierung und Rationalisierung jener Folklore-Elemente, die im Bewusstsein ihrer Träger eine gruppenspezifische Geltung erlangt haben" (s. 64). Till skillnad från Folklore "deren Überlieferungsprozess sich vorwiegend auf die schriftlose ('geistige') Kultur beschränkt, setzt der Folklorismus die schriftliche ('materielle') Manifestation voraus. Denn, wenn zu den Merkmalen des Folklorismus ja doch 'das So-tun-als-ob, die Berufung auf das hohe Alter bei neuen Formen, die Signatur Tradition bei Regressionen, die künstliche Patina, das Pochen aufs Ganze und aufs Ursprüngliche' gehört, so ist darin weitgehend der Rücklauffekt der Volksforschung vermittelt, die in ihrer 'Echtheitsbetonung' — schon seit Herders Sammeltätigkeit mit alt, schön, national und einfach — und in der 'Wende zur Natur' immer wieder präskriptive Wertsetzungen vertrat" (s. 61).

Diskussioner kring musiketnologiska metoder och begreppsbildningar ges stor vikt i Baumanns framställning. Boken är uppdelad i tre huvudavsnitt, varav det första ägnas "Methoden und Methodologie" inom musiketnologin. Han väljer där att kritiskt granska fyra olika forskningsinriktningar, vilka han ger beteckningarna: 1. der empirisch-analytische Ansatz, 2. der formalistisch-

strukturalistische Ansatz, 3. der historisch-hermeneutische Ansatz, 4. der dialektische Ansatz. Även om framställningen är starkt komprimerad, kan den tjäna som introduktion till ett svårtillgängligt område och som tankeväckande diskussionsunderlag.

Den andra delen består av ingående "Begriffs-Explikationen" (antydna ovan). Här har den svenska folkmusikforskningen åtskilligt att hämta. De musikföreteelser och -processer som Baumann med sin begreppsapparat vill klarlägga, har sina direkta motsvarigheter inom den svenska folkmusikens funktions- och strukturomvandlingar under de senaste århundradena.

Först i del tre går Baumann in på den konkreta forskningsuppgiften: "Zum Funktionswandel des Jodels". I den skildras hur joddingen mister sin betydelse som arbetsredskap och i stället av 1800-talsromantikerna görs till nationell musiksymbol. Senare, och inte minst i vår tid, blir den en viktig beståndsdel i den lokalpatriotiska hembygdsrörelsen i Schweiz. Redan 1805 förs den upp på estraden vid den första stora schweiziska "spelmansstämma" i Unspunnen — en tidig föregångare till Zorns Gesundatävling. Musiken kommer därmed in i en process av nedteckning, arrangemang, publicering, instudering, organiserade publika framföranden etc. Numera omfattar det schweiziska "Eidgenössischer Jodlerverband" omkring 15.000 medlemmar och det arrangerar årliga turistfestivaler, tävlingar i jodding och på alphorn och andra publika evenemang. Baumann sätter in denna omvandling i dess idéhistoriska sammanhang och låter boken utmynna i "Versuch einer Kritik der Heimatideologie" (s. 226 ff.).

Baumann bygger mycket av sitt analytiska tänkande och sin begreppsapparat på Frankfurt-skolans sociologi (på Max Webers och Theodor W. Adornos teorier) och ansluter sig i sin antropologiska grundsyn i hög grad till den tyska etnologin (närmast då kring Hermann Bausinger). Men att han här har föregångare gör inte hans arbete mindre värdefullt: det är en insiktsfull, idérik och intelligent framställning. Och hans sätt att applicera detta kritiska metodologiska tänkande på en konkret forskningsuppgift är både spännande och tankeväckande.

Anna Johnson

Wolfgang Boetticher, Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Beschreibender Katalog. München: Henle, 1978. 82, 374 s. (RISM. B; 7). ISBN 3-87328-012-4.

Det tycks vila en förbannelse över bibliografier om musik för knäppinstrument. Trots den avgränsning varje bibliograf väljer, synes stoffet inte vilja underordna sig hans strävanden att systematisera det och presentera det i användbar form. Ernst Pohlmanns *Laute, Theorbe, Chitarone* (Bremen, 1968, 4. uppl. 1975) gapar över för mycket när den vill behandla "die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart" (jfr min rec. i STM 1969). David B. Lyons' längre fram recenserade bibliografi efterlämnar ett slarvigt intryck. Tyvärr går den länge efterlängtnade, i RISM utgivna och av W. Boetticher sammanställda bibliografin över lut- och gitarrentabulaturer i handskrift från 1400—1700-talen inte heller fri från negativ kritik.

I förordet omtalas kortfattat arbetets många decennier långa historia samt att detta är en ren beskrivning av handskrifternas yttre. Den avses följas av ett alfabetiskt register över i varje handskrift uppträdande satsbenämningar, tonsättarnamn resp. namn på den som gjort intavolering. Den knäppinstrumentintresserade världen hade nog helst sett att denna andra del utkommit först och att den nu presenterade hade fått en annan utformning.

Det skall inte döljas, att Boetticher har lyckats spåra upp tabulaturhandskrifter med god intuition och stor envishet, så även i Sverige. Givetvis har han även varit i kontakt med varje lands kunnare av källorna (enligt avtackningar i förordet ett 80-tal). Liksom undertecknad torde även dessa ha profiterat något, även om Boetticher av naturliga skäl är den som haft den största nyttan av detta samarbete. Han har även varit personligen på varje fyndort och hållit tabulaturhandskriften i handen. Man skulle dock önska, att utbytet för läsaren stod i proportion till arbetsinsatsen.

Det är givet att konkordansundersökningar i ett jättematerial av 1.159 handskrifter är ogenomförbart som enmansarbete, men med en annorlunda målsättning, arbetsfördelning och bearbetning av materialet, skulle RISM kunnat uträtta storverk när det gäller att identifiera de anonyma satser, som handskrifterna är så rika på. Med tillgång till modern teknik hade det inte varit omöjligt att beställa mikrofilmer av handskrifterna och koda varje sats för transkription och identifiering

med hjälp av dator (på detta område har man bl.a. i Frankrike hunnit långt). Nu har Boetticher lagt ned stor möda på att beskriva handskrifternas omfång och detaljer som kan vara av nöden för att kunna tidfästa innehållet. Tyvärr beskriver han i vetenskapligt nit även sådana delar av ms som inte är skrivna i tabulaturskrift för knäppinstrument (utan i vanlig notskrift eller tabulatur för tangentinstrument). Eftersom varken kronologisk eller repertoarmässig korrespondens mellan dessa delar behöver förekomma, anser jag det vara en överlappsgärning och för läsaren onödigt besvärande. Det är alltså en brist att Boetticher inte gjort en analytisk tolkning av vad som är väsentligt och vad som är oväsentligt ur knäppinstrumentssynpunkt.

Om volymens betydelse därför måste reduceras till att vara en beskrivning av påträffade handskrifter med musik för knäppinstrument, innebär den då den definitiva katalogen i den meningen att vi härmed inte kan vänta oss att det döljer sig flera mss i bibliotek, arkiv eller privatsamlingar? För Sveriges del måste svaret bli att det visst finns flera: två i Kalmar, ytterligare ett i LUB, ytterligare ett i MAB, ytterligare ett hos Stiftelsen musikkulturens främjande. Denna anmärkning kanske dock inte enbart skall riktas mot Boetticher utan även mot den som kunnat upplysa honom om sakernas tillstånd men som åtminstone kommer att meddela innehåll och koncordanser i de svenska tabulaturerna, nämligen

Jan Olof Rudén

Otto Erich Deutsch, Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Neuaufl. in deutscher Sprache bearb. und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold. Kassel: Bärenreiter, 1978. XXIII, 712 s. (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; VIII: 4). ISBN 3-7618-0571-3.

Schubert fick sin "Köchel" 1951, och mannen bakom verket var Otto Erich Deutsch, sedan länge det stora namnet i käll- och dokumentationsarbetet kring tonsättaren. Hitler tidens terror tvingade Deutsch i landsflykt, och Schubert-verkförteckningen, som han börjat arbeta med redan på 1920-talet, utkom därför i England. "Since this book was compiled in wartime austerity seemed compulsory", säger utgivaren i sitt förord med ex-

pressiv ordkarghet men poängterar också att "those circumstances helped to create a new and useful type of thematic catalogue". Kännetecknande för denna blev en koncentration till verkligt oombärlig information; kommentarerna inskränktes till ett minimum och incipits gavs i enklast möjliga gestalt, vilket gör dem något torftiga (i vokalmusiken saknas varje antydning av ackompanjemang-er!). Så blev denna första "Deutsch" till formatet och det yttre en ganska oansenlig bok. Givetvis kunde den, till följd av den allmänna förvirring som nazismen och andra världskriget hade åstadkommit, i sina uppgifter om manuskripten och deras ägare o.dyl. inte vara helt tillfyllest. Deutsch själv började omedelbart publicerandet av tillägg och rättelser, och andra kom med liknande kompletteringar.

Det intensifierade källforskningsarbetet kring Neue Schubert-Ausgabe, som började ges ut 1964, både fordrade och möjliggjorde en reviderad upplaga av Deutschs förtjänstfulla arbete. Den är på tyska, har det för dylika handböcker vanliga stora formatet och torde i förhållande till den första utgåvan innehålla närapå den dubbla textmängden. Den grund Deutsch hade lagt visade sig emellertid vara så solid att verkförteckningens konception i allt väsentligt kunnat bibehållas. Framför allt har hans numrering övertagits nästan utan ändringar; där ett verks datering har visat sig felaktig står det numera alltså på "fel" plats, men en hänvisning har infogats på det kronologiskt korrekta stället. Metoden har både för- och nackdelar, men utgivarna har förmodligen till varje pris velat undvika det numreringskrångel som är så irriterande i Köchel-förteckningens senaste upplagor; bokstäver efter nummer förekommer endast, då nyupptäckta verk måst inordnas i verklistan. Informationen om källor och utgåvor har gjorts mera detaljerad och inkluderar nu också bl.a. faksimiler, men samtidigt har man — tyvärr — strukit Deutschs uppgifter om privata förstaframföranden (beträffande offentliga sådana har de bibehållits). Kommentarererna innebär inte enbart en bearbetning och utvidgning av Deutschs formuleringar utan är stundom helt nyskrivna (t.ex. är D 849, den förkomna(?) s.k. Gmunden-Gastein-symfonin, hos Deutsch endast en titel-, tid- och litteraturuppgift, medan nyutgåvan innehåller en hel utredning angående symfonins existens resp. eventuella identitet med C-dursymfonin av 1828). Litteraturhänvisningarna speglar givetvis de senare årens Schubertforskning, men det måste beklagas att man — av utrymmesskäl? — avstått från att hänvisa till behandlingen av resp. verk

i viktigare nyare monografier (t.ex. M. J. E. Browns biografi eller Fischer-Dieskau's *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*) t.o.m. i sådana fall då det där har ägnats "omfångsrika avsnitt, som ej sällan överskrider dimensionerna för en självständig uppsats".

En granskning av nyutgåvans tillförlitlighet är givetvis inte möjlig i det här sammanhanget. Någon gång ter sig avvikelserna från Deutschs uppgifter något förvånande, men det vore egendomligt om de inte grundade sig på förbättrad kunskap. Att den nya utgåvan genom spatiösare typografi, fylligare incipits etc. har gjorts bekvämare att begagna är tämligen självklart. Den visar också att Schubertforskningen är livaktig och ständigt förbättrar vår kunskap om tonsättarens nästan otroligt rika livsverk. Samtidigt står det klart att den enorma spridningen av autografer och avskrifter bland vänner, beundrare och samlare, de stora luckorna bland källorna, de äldre utgåvornas otillförlitlighet och liknande faktorer gör att också den föreliggande revisionen av Deutschs pionjärbete trots sin höga ambitionsnivå inom relativt kort tid torde bli föråldrad.

Hans Eppstein

Eight urban musical cultures. Tradition and change. Ed. by Bruno Nettl. Urbana; London: Univ. of Illinois Press, 1978. 342 s. ISBN 0-252-00208-3. £10.50.

This book is an anthology of eight independent essays on musics in urban settings, with an introduction by the editor, Bruno Nettl, professor of music and anthropology at the University of Illinois, Urbana, U.S.A. The contributors are all ethnomusicologists from the U.S.

Two of the essays deal with the situation of traditional musics in urban areas of Iran. Stephen Blum writes about the changing roles of performers in Meshed and Bojnord and attempts to define the framework of the activities of the darvish, the naqqal and the bakhshi in the Khorasan area, with special reference to the cities. Bruno Nettl calls his contribution Persian classical music in Tehran: the process of change. He describes and tries to classify different types of recent changes.

There are also two contributions on the musics of India, one about the Carnatic music of South India and one about the Hindusthani music of

the North. In their paper *Music in Madras: the urbanization of a cultural tradition*, Kathleen and Adrian L'Armand discuss the changes in output, patronage, performance format, performers, instruments etc. since the mid-19th century, drawing on such sources as concerts and radio program announcements printed in the daily paper, the *Hindu*. Their conclusion is that the classical music of Madras is an essentially modern, essentially urban development. Daniel M. Neuman (*Gharanas: The rise of musical "houses" in Delhi and neighboring cities*) studies some effects of urbanization on the status of musicians and the teaching of Hindusthani music.

Another two studies deal with African musics. David Coplan explores the social history of Ghanaian Highlife music and Naomi Ware discusses popular music and African identity in Freetown, Sierra Leone. The remaining two papers are Jarrocho, tropical, and "pop": *Aspects of musical life in Veracruz, Mexico, during the years 1971—72* by David K. Stigberg, and *Music clubs and ensembles in San Francisco's Chinese community* by Ronald Riddle.

Apart from the urban settings of the musics studied these eight essays have very little in common. There is no unified approach or methodology. In his introduction Bruno Nettl does not even make an attempt at deducing any set of methods of "urban ethnomusicology" from the eight contributions. Studies of music in urban settings are of course nothing new. On the contrary, most studies in the history of European art music are in a sense "urban musicology". The novel element in the present volume is that the subject is Third World musics in modern urban settings. So far almost all studies of musics of the Third World have centered on the music of the villages or in rural areas.

There are many details worthy of comment in these eight papers, but I will have to confine myself to a few general remarks.

Five of the studies deal with different aspects of the adaption of traditional musics to the urban setting, including of course the impact of the modern mass media. However, the media industry is considered mainly in its role of patron of music and musicians and not for its impact on the music itself. Only the studies of West African musics and Stigberg's on three types of music in Veracruz discuss (at least in part) the most typical phenomenon of the modern urban society: the popular music produced and distributed by the music industry through the mass media. One would have

expected an anthology on urban musical cultures of today to have been completely dominated by studies of popular music. Is it the low status of these genres that prevents ethnomusicologists from occupying themselves with them? True, the field work for the papers of this anthology was done during the period 1968—1973, when the popular music culture and the impact of mass media in the cities of the Third World may not have been as strong as they are today. Nevertheless, the dearth of research into popular music cultures in a volume of the present title is disappointing.

Most of the studies are purely descriptive. Very few attempts are made to relate the findings about the urbanization of the musics to a general theory of change. The reader is left with little or no explanation of the changes and the motive forces behind them.

A partial exception to this is Nettl: both in his Introduction and in his essay, he tries to describe and classify different types of change, using as key concepts "Westernization" and "Modernization" (this classification is further elaborated in his paper Some aspects of the history of world music in the twentieth century: Questions, problems and concepts, *Ethnomusicology* 22, 1978, pp. 123—126). Nettl here touches on the problems of cultural domination and cultural imperialism, but he avoids confronting these issues. Instead he subscribes to the idea of a more or less free choice for a culture to reject or accept elements from other cultures. Nettl uses the term Westernization to refer to influences from Western culture that are accepted into a non-Western tradition and tend to make that tradition, in its own eyes, part of the Western cultural system. Modernization also refers to a process in which Western elements are introduced into a non-Western society, but where these elements are viewed in the culture as ways of continuing the tradition rather than changing it, i.e. the core of the tradition is preserved despite superficial adaptations to Western patterns. These two concepts ought to be supplemented by a third named "industrialization", since the industrial production of music brings about changes both in Western and non-Western musics which are quite different from those created by the influences of Western culture.

Many of the authors touch upon the role of music as mediator in a changing society. This is a very interesting aspect that needs to be further explored. How may this function be utilized in forming a cultural policy in a rapidly changing developing country? In what ways do new types

of music in a society affect the mentality and the identity of the people who choose or are forced to adopt the music?

Even if one accepts the purely descriptive aims of these eight studies, they are still not descriptions of eight urban musical cultures—they are merely descriptions of fragments of these cultures. Despite its somewhat misleading title, the volume is useful as a point of departure. However, the musical cultures of modern urban societies are highly complex, and I doubt that they can be successfully studied by the traditional academic "lone-wolf" method. For any study in depth, a team of researchers is needed: the music industry and the marketing agencies know this full well. Politicians must be made to realize the importance of research into the rapid process of cultural change in the urban environments of today and provide the means for it. We now know that the industrialization of the physical production led to pollution problems and the breakdown of ecological systems. The systematic study and evaluation of today's cultural changes is essential if we are to avoid severe disturbances or the complete breakdown of our socio-cultural patterns in the near future.

Krister Malm

Peter Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1979. XIII, 246 s. (Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft; 18). ISBN 3-515-02742-4. DM 78.—.

Peter Faltin är en yngre i Västtyskland verksam musikforskare, vars produktion är värd att ta del av. Efter att ha disputerat i Bratislava 1966 på en avhandling om samklangers funktion i upplevd musikalisk struktur kom han till Hans-Peter Reinecke i Hamburg och följde denne till Berlin (Staatliches Institut für Musikforschung). På senare år har han framlagt flera intressanta uppsatser i skilda facktidsskrifter. Särskilt bör i samband med den här recenserade habilitationsskriften nämnas förstudien till den, *Musikalische Syntax. Experiment zum Problem des musikalischen Sinngehaltes* (Archiv für Musikwissenschaft 1977, s. 1—19) och den klipska, alls inte okontroversiella studien *Musikalische Bedeutung. Grenzen und Mög-*

lichkeiten einer semiotischen Ästhetik (International review of the aesthetics and sociology of music 1978:1, s. 5—34). Tillsammans med Reinecke stod han 1974 också som utgivare av textantologin *Musik und Verstehen*.

Det är av ovanstående inte svårt att se vartåt Faltin lutar som musikforskare. Han vill grabba tag i lika svåra som grundläggande problem: "Syntax", "Sinngehalt", "Bedeutung", jämte form och material samt "semiotisk estetik". Svårare är att få grepp om hans vetenskapsteoretiska grundhållning. En övertygad fenomenolog skulle hoppa högt redan inför skriftens undertitel "Eine experimentalpsychologische Untersuchung". (Författaren markerar själv i sitt förord "die ungewohnte und zunächst paradox anmutende Verbindung von Phänomenologie und empirischer Psychologie".) Och noga räknat är Faltin inte alls fenomenolog i någon av ordets gångbara filosofiska betydelser. Möjligen kan han på enskilda punkter sägas närma sig något slags psykologisk fenomenologi.

Skolad hos Reinecke, som han är, har Faltin konsekvent valt att på empirisk grundval utnyttja stora delar av aktuell experimentalpsykologisk undersökningsarsenal, alltifrån den beprövade (och kritiserade) semantiska differentialmetoden med polära skalor till avancerad faktor- och clusteranalys. En i huvudsak träffande karakteristik av hans arbeten t.o.m. 1977 har givits av Jaroslav Jiránek i uppsatsen *Zum gegenwärtigen Stand der semantischen Auffassung der Musik* (AfMw 1977, s. 83—84). Jiránek finner att Faltin närmar sig problemlösningar "in behavioristischer Weise" och eftersträvar att placera "det estetiska" på en nivå "über und gegen das 'Semantische'". Den därpå följande beskyllningen för "Ausklassierung des konkreten Subjekts" (mottagaren) håller dock inte riktigt längre, såsom nedan skall framgå.

Den höga graden av teknicitet i den experimentalpsykologiska och statistiska hanteringen — med åtskilliga tabeller och ibland intrikata grafer till följd — bör inte skrämna renodlat humanistiskt orienterade läsare från att ta del av både huvudteser, förfaringssätt och de viktigaste resultaten. De sistnämnda är prydligt, nästan katekesaktigt summerade i inte mindre än 71 *Schlüsse*, utspridda i texten. Allra sist finns dessutom ett avsnitt med den originella rubriken "An Stelle einer Zusammenfassung: Form und Sinn in der Musik — Eine Hypothese".

Phänomenologie der musikalischen Form, Faltins hittills största arbete, är till den grad späckat med teser, hypoteser, delundersökningar och

kopplingar mellan dessa samt slutsatser av varierande räckvidd, att redan ett rättvisande referat skulle kräva en ordinär tidskriftsuppsats' utrymme. Här är det blott möjligt att teckna arbetets ytterkonturer samt att markera vari de uppenbara för tjänsterna resp. begränsningarna ligger.

I sitt tankedigra förord börjar Faltin med att uppställa två för hans undersökning grundläggande arbetshypoteser: (1) "Musikalische Form ist ein System von Beziehungen, sie ist also ein syntaktisches Gebilde." (2) "Der Sinn dieser Beziehungen ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern wird erst im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung generiert." Redan att utreda rötterna till dessa satser — snarast teser — skulle bli ett rejält stycke musikvetenskaplig lärdomshistoria. Som antydning må räcka med att nämna att Faltin uppenbarligen tagit starka intryck av auktorer som Asafjev, Adorno, den senare Wittgenstein och Dahlhaus samt av nyare receptionsforskning. Gentemot "strukturelistisch und hermeneutisch orientierte Musiktheorie" förhåller han sig mer kallsinnig (hyser "eine nicht geringe Skepsis").

Avhandlingen omfattar tre huvuddelar: I. Das Problem (15 sidor), II. Die Methode (ca 30 sidor) och III. Ergebnisse und Diskussion (ca 170 sidor). Allra först uppställs ett antal "Thesen zur musikalischen Form". Centrala tankar är att "Sinn" i musik primärt är given genom en musikalisk intention, tillika "idé", avseende strukturer i och av ett "material", samt att musikalisk form är "ein Prozess sinngenerierender Beziehungen" — processtanken helt i Asafjevs anda. Faltin utesluter inte att musik understundom "auch einen aussermusikalischen Sinn annehmen kann" (s. 5), men lämnar denna möjlighet åsido i sin undersökning med motiveringen att "Musik zunächst und vor allem einen autonom-musikalischen Sinn hat, den Sinn der wahrgenommenen Struktur nämlich". Starkt betonas att "Sinn" uppstår i möten mellan musikverk och mottagare, vidare att "Der sinngebende Prozess der Musik beruht auf einer permanenten Interaktion zwischen syntaktischen Kategorien und der Eigenart des Materials". I vad mån detta skall fattas som svepande generaliseringar avseende *all* musik framgår inte explicit. Uppenbart är emellertid att Faltin helt eller huvudsakligen avser västerländsk konstmusik ungefär från upplysningstid till andra världskriget samt mottagare med motsvarande "estetiska förväntningssystem".

Syntax är hos Faltin ett nyckelord, fast han inte försvurit sig åt något efterapande av snävt

lingvistiska modeller. Ett annat nyckelord är *material*, för vars aspekter uttrycket parameter befinns brukbart. Faltins kritiska diskussion om "parameter", tidvis ett missbrukat modeord, är för övrigt insiktsfull och välbalanserad (s. 72 f.).

Vad han nu inledningsvis gör med syntax och material som grundkomponenter är att utpeka ett antal primära kategorier för den förra och ett antal primära parametrar för den senare. De syntaktiska kategorierna är fem: "Identitet", "Ähnlichkeit", "Kontrast", "Unähnlichkeit" och "Verschiedenheit". Faltins utläggningar om dessa fem "lägen" — längs en skala, där det självfallet finns en mängd mellanlägen — är klargörande och gör rent hus med alltför grova dikotomier (som "likhet—olikhet"). Naturligtvis är han också mycket medveten om skillnaden mellan identitet och upprepning. Beträffande materialparametrar räknar han med fyra: melodik, harmonik, rytm och klang.

Härav kan erhållas 20 kombinationer: de 5 kategorierna gånger de 4 parametrarna. (Exempel: melodisk identitet, rytmisk "ätskildhet", harmonisk likhet, osv.) Från dessa utgångspunkter har Faltin låtit sin vän tonsättaren Ladislav Kupkovič tillverka en uppsättning musikexempel, skrivna för stråkorkester ofta i samma rätt långsamma tempo och omfattande en periodbildning på 5+5 takter. (Exemplet finns reproducerade s. 233—241 i avhandlingen.) De första fem takterna om ca 30 sek. utnyttjas som en stående modell. Eftersatserna varierar systematiskt enligt den ovan beskrivna uppläggningsen, alltså med avseende på såväl material- som syntaxförändringar. Exemplet är medvetet skrivna "in einem epigonalen Duktus eines Kleinmeisters aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts", och Kupkovič har instruerats att så väl som möjligt förverkliga de uppställda "intentionerna" i sina eftersatsvariationer. De klangliga variationerna har begränsats till utnyttjande av allehanda stråkarter, pizzicato etc.

Grupper om sammanlagt 40 försökspersoner bestående av studerande i musikvetenskap i Hamburg och Berlin har därefter lyssnat på inspelningar av exemplen och fått pricka av sina intryck på en lista med 30 polära adjektivskalor. Exempel: "fliessend — stockend", "geordnet — zufällig", "dick — dünn", "phantasievoll — einfallslos" osv. Vid urvalet av ordpar har Faltin kunnat stödja sig på åtskilliga liknande undersökningar. Emellertid har han avsiktligt varit njuigg med "Skalen der Expressivität" med motiveringen att hela experimentet gått ut på att studera "syntaktisch-tektonische Merkmale der Musik".

Så långt kan hela uppläggningsen förefalla tämligen enkelt tilltyd, alla nyanserade överväganden till trots. Det är också lätt att peka ut uppenbara begränsningar. Faltin har själv fast uppmärksamheten vid några av dem, t.ex. att försökspersonerna utgör ett slags "expertgrupp", att musikexemplen inte är några "konstverk", och att det av sådana skäl sätts gränser för resultatens generaliserbarhet. Om detta vore än mer att säga, t.ex. att samtliga resultat i första hand måste relateras just till den "operationella" faktor, som de specialtillverkade exemplen utgör, samt att den vidare ramen består av de musikaliska förväntanssystem, som kännetecknar blivande tyska musikforskare av i dag, förtrogna med allsköns konstmusik från medeltid till Stockhausen.

Ett av Faltins viktigare delresultat är att upprepning övervägande ger upphov till negativa värderingar, medan de positiva värderingarna överlag är högst för syntaxkategorin kontrast. Det är emellertid inte särskilt svårt att föreställa sig både musikexempel och försökspersongrupper, med vilka ett helt annat resultat skulle erhållas. Utöver accepterandet av att exemplen inte är "konstverk" måste man vidare fråga sig om det överhuvud taget kan anses uppstå "estetiska upplevelser" annat än i någon ytterligt uttunnad mening i en så artificiell testsituation.

Värderingar kommer alltså med — på en omväg. Med lätt tillspetsning kunde man säga, att Faltin s.a.s. operationaliserat både estetisk upplevelse och värderande i experimentpsykologiska och faktoranalytiska termer. Detta sker med uttryckligt minimerande av allt, som har med uttrycks-kvaliteter (*Ausdruck*) att skaffa, en av de punkter som redan Jirānek satt frågetecken inför.

Hur kan då värderingar komma in i bilden via de trettio adjektivparen? Det åstadkommer de faktoranalytiska metoderna. (De läsare som har oklara föreställningar om vad sådana metoder innebär kan rekommenderas att gå tillbaka till STM 1969 och läsa metodavsnittet i Lage Wedins uppsats Dimension analysis of emotional expression in music. Den uppsatsen handlar precis om det, som Faltin medvetet har "ausgeklammert" — med utnyttjande av i princip samma metodgrepp!) Produkterna av faktoranalyser utvärderas med balanserad försiktighet, och vinsten med de empiriskt grundade utsagorna sägs inte vara att nå slutgiltiga "Ergebnisse" utan anges ligga i att "sie als präzise entwickelte und formulierte Sätze überhaupt überprüfbar sind". Att tydningen av faktorerna förutsätter tolkning, alltså ett hermeneutiskt moment, måtte Faltin räkna antingen som

en självklarhet ej ens värd att beröra, eller rentav som något han trots sig kunna eliminera?

Genom de faktoranalytiska operationerna utfaller fyra faktorer eller dimensioner. Faltin döper dem till resp. "Strukturordnung" (F1), "Aktivität" (F2), "Klang" (F3) och "Ästhetische Wertung" (F4). Tillsammans "förklarar" de 99 % av totalvariansen, vilket är en anmärkningsvärt hög siffra.

Till de fem syntaxkategorierna och de fyra materialparametrarna sällar sig alltså dessa fyra dimensioner. Det behövs inte särskilt stora kunskaper i kombinatorik för att inse vilken mångfald av relationer, som härigenom uppstår. Med både uppslagsrikedom och skarpsinne ägnar Faltin huvuddelen av sitt arbete åt att nagelfara en mängd sådana relationer och sitter hela tiden säkert i den valda methodsadeln. Här kan bara huvudetapperna anföras jämte ett urval exempel. Till sist skall några glimtar ges från avslutningen "an Stelle einer Zusammenfassung".

Resultatdelen har fyra stora huvudavsnitt. I det första placeras de fyra upplevelsedimensionerna i centrum och granskas i relation till givna parametrar och syntaxkategorier. I det andra skärskådas "materialets" inflytande, alltså resp. melodik, harmonik, rytm och klang. Här fastslås dels att parametrar och syntaxfaktorer egentligen bildar en oupplöslig helhet, vilket onekligen måste föra till metodproblem, dels att det tydligt visar sig att parametereffekter dominerar över syntaxeffekter. I en slutsats (nr 9) kan det heta: "Die ästhetische Wahrnehmung ist gegenüber den Unterschieden zwischen den PARAMETERN empfindlicher als gegenüber den Unterschieden zwischen den Kategorien der SYNTAX." För att därutöver blott exemplifiera med materialparametern melodik, så lyder den sista summerande slutsatsen därom: "Der Parameter MELODIK stimuliert das Erleben der strukturellen Mannigfaltigkeit und die damit verbundene positive ästhetische Wertung. Dabei zeichnet er sich durch ein Minimum an Aktivitätsstimulation aus." Detta avser alltså F1 och F4 (positivt) samt F2 (inget signifikant samband). F3 ("Klang") faller helt bort och intar överhuvud en särställning. Ett språkspelets spratt gör att Faltin måste välja samma etikett för en materialparameter som för en upplevelsedimension: "Klang som klang"! Adjektivunderlaget är dock på just denna punkt betänkligt magert (bara två adjektivpar!), vilket Faltin själv måste erkänna. Om klangfaktorn heter det bl.a.: "Seine formbildende Rolle ist gering; durch seine sinnliche Komponente bewirkt er eine erhebliche Aktivierung der Aufmerksamkeit, vermag jedoch

nur in geringem Masse und auf kleinen Flächen ästhetisch sinnvolle Zusammenhänge zu bilden." Skulle en sådan slutsats ha generell giltighet, kunde sannerligen allehanda kritiska argument mot "klangcentrerad" musik hopas; Faltin nämner några själv. Risken finns här och på många andra punkter att man frestas avläsa författarens slutsatser (quasi teser) som allmängiltiga, trots att han själv varnat för detta.

I ett tredje huvudavsnitt vänds på steken. Här studeras syntaxkategoriernas inflytande på musikupplevelsen. Den inledande diskussionen om själva begreppet syntax i musiksammanhang är högst läsvärd. Det återstår dock bl.a. att närmare klargöra relationerna mellan syntax och struktur samt vilka syntaktiska kategorier det finns anledning att räkna med utöver de fem, som Faltin valt att inrikta sig på.

Så som testmaterialet (musikexemplen) är konstruerat måste givetvis inskjutas en diskussion om förhållandet mellan helhet och delar. Faltin får här ett osökt tillfälle att ge ännu en känga åt den slitna floskeln om någonting mera än delarnas "summa". Istället för denna olycksaliga summa talar han övertygande om ett "System ihrer [delarnas] Beziehungen". — Komplikationsgraden börjar stiga i detta avsnitt, enär alla de tre huvudaxlarna, resp. lägen på dem, skall relateras till varandra. Så här kan en slutsats lyda (nr 46): "Die Syntax wirkt mit Ausnahme der Stufen WIEDERHOLUNG und VERSCHIEDENHEIT auf das Erleben der MELODIK aktivierend." Här prövas alltså hur syntaxlägena "slår" ifråga om melodiparametern just med avseende på dimensionen aktivitet. Ett annat exempel: "Ein positiver Syntaxeffekt des Parameters KLANG tritt lediglich auf den Dimensionen KLANG und ÄSTHETISCHE WERTUNG auf." Höjdpunkten nås även i detta fall vid kategorin kontrast.

I och med att komponenterna material och syntax visats vara oskiljbara i upplevelsen (såtillvida att bägge ger utslag på samtliga adjektivskalor, vilket inte är helt oväntat), uppstår som sagt en stor metodisk svårighet inför uppgiften att försöka skilja ut syntaxeffekterna för sig. Det starka parameterinflytandet låter sig helt enkelt "durch keine mathematische Operationen beseitigen". Faltin måste därför övergå till "ein inhaltlicher Vergleich der Einzelergebnisse". Metodologiskt sett tas därmed ett avgörande språng. Från och med denna punkt gäller det främst att kunna påvisa huvudtendenser. Och varför skulle den sortens resultat vara mindre legitima eller värdefulla?

De måhända intressantaste resultaten och kom-

mentarerna i detta avsnitt gäller sambanden mellan syntax och de värderingar Faltin vill kalla estetiska. De fem syntaxkategorier visar sig härvidlag bilda ett slags omvänd U-form med vändpunkt (höjdpunkt = mest positiva värdering) vid kontrast. Viktiga nyanseringar görs i detta sammanhang kring innebörden av upplevd likhet, olikhet o.dyl. Konsekvensrika är vidare Faltins resonemang om förhållandet mellan "Sachurteil" och "Werturteil". Här hjälper han till att slå hål på några av våra vanligaste fördomar, t.ex. om vad subjektivt och objektivt står för i samband med musikupplevelse och om att värderingar måhända bara är "subjektiva" företeelser, som har föga med de faktiska musikaliska strukturerna att skaffa. Faltin understryker bl.a. att det finns en "dialektische Verflechtung des Materials, der Wertung und des musikalischen Sinnes". En viktig följsats blir, "dass das Werturteil kein zusätzliches, sondern ein substantielles Phänomen jeder ästhetischen Verarbeitung akustischer Vorgänge ist". Detta är att uppfatta som en central tes. Men det är bl.a. just en sådan tes, som kan få en att ifrågasätta Faltins eliminerande av "Ausdruck". Hur går det ihop? När han avslutar sin slutsats nr 67 med följande inte helt genomskinliga ord, har han i varje fall lyft sig ett gott stycke över faktoranalystabellerna och i viss mån legitimerat sin användning av termen fenomenologi: "Die Struktur bedingt die Qualität des Werturteils, und das Werturteil offenbart den Sinn der Struktur."

I det korta slutavsnittet återknyter Faltin dels till sina inledningshypoteser, dels till de styrda tonsättareintentionerna. Förnöjt kan han konstatera att de förra bekräftats och att de senare korrelerar väl med lyssnarupplevelserna. "Form und Sinn" är, anser han sig ha visat, inte två skilda saker utan två aspekter av samma sak: "Die strukturelle Intention erscheint in der Form, und die Form bringt die Intention zum Erscheinen. Form ist keine Oberfläche, sondern die Substanz." Utan explicit hänvisning till Wittgenstein (något han givit i andra sammanhang) — och flera andra kunde ha åberopat — konstaterar han också att "Verbalisierbarkeit ist kein Kriterium für das Vorhandensein des musikalischen Sinnes". Musik förmedlar, hävdar han till sist, nödvändigtvis "etwas" — också om den varken "avbildar" eller "uttrycker" — nämligen "eine strukturelle Intention", som ger upphov till meningsfull strukturupplevelse hos dem, som besitter erforderlig och adekvat musikalisk erfarenhet, m.a.o. "competence". Så enkelt skulle det vara...

I det allra sista stycket noteras att hela frågan om huruvida musik även kan förmedla utommusikaliska "Inhalte" eller emotionella "Zustände" lämnats därhän. På den allra sista raden deklarerar — efter denna avsägning — att den "Nachricht" musik kan förmedla "ist die 'Nachricht' über sich selbst, ist also selbst Musik". Som om inga andra alternativ kunde föreligga! Detta ter sig ofrånkomligen som en sorts ny-purism. Vad Faltin inte ifrågasatt är i vad mån det i den av honom själv betonade helheten av "Form und Sinn" inte också — i och med det intentionala, meddelandekaraktären och själva gestaltandet — ingår en ofrånkomlig uttryckskomponent. Inte bara tvärräta fenomenologer skulle vilja efterlysa en sådan. Jiráněk går i sitt ovan nämnda referat ett steg längre då han ställer sig kritisk mot den "Trennung der Bedeutung und des Ausdrucks (der als zeichenlose Entität angesehen wird)", som han i samma andetag noterar hos Faltin och hos Tibor Kneif. För en fenomenolog är det rentav ett "cartesianskt" misstag att separera kognitivt och emotivt som annat än två aspekter av samma sak. Just värderingsfaktorn blir i Faltins framställning problematisk genom dylika separationer: han har a priori eliminerat moment, som med största sannolikhet medbestämmer värderandet på avgörande sätt. Men egentligen har han inte heller varit ute efter att undersöka värderingar, och han kan — genom sina premisser och sin metodkonstruktion — blott beakta de delmoment därav, som råkat falla ut i form av "faktor 4".

Bortsett från de invändningar som här framförts måste sammanfattningsvis sägas att Faltins synpunkts- och faktaladdade skrift i väsentliga stycken är värd beundran. Jag vill hoppas att ovanstående referat kan locka många skandinaviska musikforskare till att taga del av Peter Faltins Phänomenologie der musikalischen Form. Den är tankeväckande, i många sammanhang svår att förbigå och borde kunna ge upphov till givande diskussioner och inte minst "Überprüfungen" — med annan musik och andra slags mottagare.

Ingmar Bengtsson

Festschrift Henrik Glahn 1919-29. maj · 1979. Udg. af fagfæller og medarbejdere. [Red.: Mette Müller.] København: [Dan Fog], 1979. 268 s., [1] utvikspl. ISBN 87-8709-916-0.

Festskrifter recenseras inte i STM. I stället lämnas här en översikt över innehållet i volymen:

Mogens Wöldike, Orgelkoral "Vær velkommen, Herrens år"; *John Bergsagel* and *Niels Martin Jensen*, A reconsideration of the manuscript Copenhagen A. M. 76, 8°. Its significance for Danish cultural history in the 15th century; *Peter Woetmann Christoffersen*, "Or sus vous dormez trop". The singing of the lark in French chansons of the early sixteenth century; *Christian Thodberg*, En kvindesaltes historie; *Ole Kongsted*, J. A. P. Schulz' "Lieder im Volkston" Band IV? Bemerkungen zu der Sammlung KB: C II, 159; *Dan Fog*, Weyse og Weber. Et brev dukker op; *Torben Schousboe*, "Det skulde være jævne Viser...". Notater om et skelsættende samarbejde mellem Carl Nielsen og Thomas Laub; *Mette Müller*, Hortense Panum og langeleiken; *Ole Olesen*, Vartov kirkes første orgel; *Ernst Emsheimer*, Zungenspaltflöten. Die Berichtigung eines Irrtums; *Søren Sørensen*, Udgivelsen af Buxtehudes værker. Historievurdering — planer; *Jens Peter Larsen*, Var Händel en tyveknægt?; *Sigurd Berg*, Henrik Glahns litterære arbejder. Forsøg på en bibliografi.

Wolfgang Hildesheimer, Mozart. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 416 s. ISBN 3-518-032004-6. DM 38.—.

I Wolfgang Hildesheimers novellsamling *Lieblose Legenden* står ett kort stycke "Ich schreibe kein Buch über Kafka", där författaren ironiserar över att han "för länge sedan — i likhet med varen-das sensibel intellektuell person — umgicks med tanken att skriva en bok om Kafka. Denna fas måste man helt enkelt gå igenom, och man behöver senare inte skämmas mera för den än för ett ungdomligt svärmeri". Planen blev dock inte av, då "samtliga mina bekanta redan höll på med en bok om Kafka (inte med samma bok förstås, utan var för sig)". Dessa citat som en sorts presentation av Hildesheimer. Han är författare, ej musikforskare (vilket givetvis inte utesluter god förtrogenhet med musik, musikaliska problem och litteratur om musik), han skriver en nykter men samtidigt intellektuellt skärpt och spirituellt prosa, han intar en kritisk distans såväl till sina objekt som till sig själv. F.ö. passar den första citerade meningen i viss mån också in på hans förhållande till Mozart: utgångspunkt för hans bok är ett föredrag som han höll 1956, jubileumsåret, då

givetvis även andra "umgicks med tanken att skriva en bok om...". Han betraktade emellertid uppgiften som en verklig utmaning och publicerade sin bok först efter tjugo år och diverse omarbetningar. Den har på grund av sin oortodoxa karaktär väckt uppseende och debatt i Tyskland. Såvitt det gäller hanterandet av fakta förefaller den solid (frånsett mindre felaktigheter), diskussionen gäller främst dess intentioner och attityd.

Hildesheimers bok har trots sina närmare 400 sidor text karaktären av essä: framställningen är fortlöpande, utan kapitelindelning, men sammansatt av kortare avsnitt, vilkas innehåll merendels framgår av en inledande formulering. Ser man bort från allmänna resonemang i början, som långsamt inringar ämnet, så är framställningen i stort sett kronologisk, dock utan att ge en sluten biografi eller en systematisk verkgenomgång — det förutsätts att läsaren har standardkunskaper om Mozarts liv och skapande. Redan däri ligger en väsensskillnad jämfört med gängse Mozart-litteratur, möjligen med undantag av Einsteins välkända monografi, som ju också saknar en egentlig levnadsbeskrivning. Hildesheimers avsikt är helt enkelt inte att ytterligare utöka det redan oöverskådliga antalet skildringar av Mozarts liv och verk utan att skapa grundvalar för riktigare utgångspunkter för uppfattningen av fenomenet Mozart. Detta fenomen tvingar enligt Hildesheimer varje skribent in i en paradoxal situation, som i sista hand inte kan bemästras: "Visserligen är Mozarts storhet omätbar, men dess verkningar låter sig fastställas; ur dem härledda tolkningar, som finns i överväldigande mängd, ger påtagliga exempel på det om och om igen felsläande försöket att förmedla den extraordinära kraften i en människas verk [die überragende Gewalt des Werkes eines Menschen]..., att utgrunda dess hemlighet. Detta misslyckande är också vad som är gemensamt för mina egna och alla övriga försök att återskapa Mozarts gestalt; skillnaden är bara den att jag redan har inkalkulerat det i mitt arbete." Detta deklarerar Hildesheimer nästan omedelbart i sitt förord, och längre fram försöker han där precisera, varför Mozarts personlighet är så svår att infånga: "Ju klarare fakta framträder, desto gåtfullare ter det sig att kringliggande omständigheter och motivationer inte kan beläggas: Mozarts reaktioner på sina levnadsomständigheter och psykiska situationer, såsom de framstår i dokumenten, ges ingen belysning utifrån musiken [werden durch sein Werk nicht beleuchtet]. Tvärtom fördunklas de, och detta stundom av ho-

nom själv, omedvetet men systematiskt. Detta är en tes i min ansats och samtidigt ett facit."

Men problemen ligger inte uteslutande i det valda objektet, som är så egendomligt ogripbart ("Nah kommen wir Mozart nicht"), utan är även av mera allmän art och hänger samman med vad Hildesheimer kallar "das Elend der Trivialbiographie", där "den skrivandes identifikation med och fixering till hjälten gör allt det skrivna i sista hand osant". Varje författare är givetvis beroende av sin "psykiska och mentala konstitution" och därför endast med vissa inskränkningar i stånd att objektivt framställa sin framställning, men detta behöver inte under alla omständigheter vara till skada: "alla vet vi ju att ofta just nevrosen [dvs. skribentens — eller skulle Hildesheimer i denna något dunkla formulering avse den skapande konstnären?] förlämnar hans verk denna monomana, stundom monumentala subjektivitet, genom vilken det vinner sitt singulära värde". Föresättning för sådana positiva kvaliteter är emellertid att författaren har en klar uppfattning om och även är beredd att manifestera sin egen position. "Ty det är omöjligt att förstå en personlighet i det förgångna och i synnerhet ett geni med mindre man har försökt förstå sig själv. Då det emellertid normalt inte finns mycket gemensamt mellan geniets och uttolkarens psyke borde uttolkaren använda sig av psykoanalysens — i hans egen personlighet vunna — insikter."

Sålunda väpnad bör alltså skribenten-interpreten närma sig Mozart. Likväl kommer han — jämför ovan — att misslyckas. Dokumenten från Mozarts liv, främst hans brev, motstår alla entydiga tolkningar. "Han skrev såsom han såg sig respektive ville eller skulle se sig själv, såsom han borde eller önskade synas för andra eller som han föreställde sig andras föreställningar. Men hurudan han *var* kan vi inte med säkerhet utläsa ur hans egna ord."

Men tonsättaren Mozart då — kan vi inte åtminstone förstå honom? Knappast. "Allt i hans verk äger en sublim 'Fremdheit', allt är spökliskt ogripbart [unheimlich], och allt är, objektivt sett, väsentligt. Desto mera belyser åter och åter igen hans verbala yttringar det faktum att hans gestalt undandrar sig oss genom att dölja sig bakom hans musik, och även denna är i sin innersta betydelse onåbar för oss såtillvida som den inte tillåter någon utommusikalisk begreppslighet."

Jag har citerat detta förord så pass utförligt (och för att underlätta förståelsen i stundom något fria översättningar) för att kunna redovisa åtminstone en del av motiveringarna för Hildeshei-

mers avsikt "att utplåna förefintliga bilder, men inte att förmedla mellan läsaren och hjälten". Hans intentioner ter sig seriösa men minst sagt ovanliga, och det säger sig självt att man i hans bok kan vänta sig — och också verkligen möter — mängder av tolkningar av både personer, personrelationer och verk som påtagligt avviker från de invanda. Mozarts unika storhet är för Hildesheimer något absolut — och däri är han nästan förbluffande traditionell mitt i sin omfattande kriticism — men han avstår helt från att "förklara" den eller att göra den begriplig genom att förankra den i tonsättarens person och livsmiljö (vilket inte utesluter att han finner vissa paralleller mellan de båda sfärerna, exempelvis när han analyserar den quasi scendramatiska uppläggningsen i talrika av Mozarts brev); tvärtom upphör han aldrig att framhålla dess obegriplighet.

Hildesheimer behärskar de språkliga uttrycksmedlen suveränt (oklarheter hör till undantagen) och skriver med en enorm tankekoncentration. Hans bok är, fastän laddad med oväntade synvinklar och överraskande konstateranden, helt fri från sensationsmakeri. Denna rikedom samt stoffets väldiga omfattning gör det meningslöst att här gå in på detaljer i framställningen. Ännu en gång bör understrykas att boken varken är eller vill vara en monografi i gängse bemärkelse; den bör läsas som ett komplement och (eventuellt) korrektiv till monografier och verktydningar. Den utmanar läsaren och tvingar honom till omprövning av genom generationer nedärvda uppfattningar (som ett enda exempel: av karaktär och konstnärlig rang hos Die Zauberflöte). Och just inför en så garanterat väletablerad storhet som Mozart är sådana omprövningar, må de nu leda till omvärderingar eller inte, en enkel nödvändighet, om inte våra relationer till honom skall stelna till schabloner. Boken rekommenderas därför varmt; den är knappast "vetenskaplig" men bör vara mycket angelägen också för musikkforskare, i synnerhet som den öppnar perspektiv långt bortom sin rubrik.

Hans Eppstein

Christian Kaden, Hirtensignale. Musikalische Syntax und kommunikative Praxis. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977. 264 s. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR; 9).

Christian Kadens undersökning av boskapsherdarnas vokala och instrumentala arbetssignaler i

DDR:s mellersta bergslandskap är ett försök att medelst tvärdisciplinär ansats — historisk, sociologisk, etnologisk och kommunikationsteoretisk — framställa en modell av hur musiksignalers minsta enhet och deras uppbyggnad står i ett växelvis beroende till en samhällelig funktion, eller — i Kadens terminologi — att "belysa det dialektiska, determinativa sammanhanget mellan socialhistorisk praxis och musikaliska teckens syntaktiska struktur" (s. 121).

Kaden har disponerat arbetet i sju kapitel. I det första presenteras målsättning och källäge (s. 7—11). I det andra kapitlet (s. 12—15) ges den historiskt-etnologiska bakgrunden. Tredje kapitlet (s. 16—62) ägnas "funktionsmekanismen i boskapskötselns musikaliska kommunikation", medan kapitel 4 (s. 63—103) och 5 (s. 104—115) innefattar herdesignalens instrumentala och vokala-musikaliska struktur. I kapitel 6 redogör Kaden för vad han kallar "premusikaliska signaler" (s. 116—120), dvs. signaler som befinner sig i övergångsfältet mellan icke-musikaliska och musikaliska auditiva fenomen. I det sista, sjunde kapitlet redovisas resultat och perspektiv. — Arbetet är försett med ett stort antal bilagor (s. 131—261), som omfattar grafiska modeller, tabeller, musikexempel samt källredovisning.

Undersökningens huvudvikt ligger på det kommunikationsteoretiska området: det är kommunikationsforskningens metoder och teorier som appliceras på ett etnologiskt material, ställt i historisk belysning. Kaden arbetar genomgående med kommunikations- och informationsteorins terminologi, vilket utan tvekan ger undersökningen en vetenskaplig precision och stringens. Men den levande miljön förvandlas till en snustorr social bas och herdar, djur, turister och boskapsägare blir expedienter och percipienter i en abstrakt kommunikationsakt. För att kunna fastställa de "arbetsfunktionella-kommunikativa determinanderna" som bestämmer de "musikaliska teckens struktur" har dock Kaden funnit det nödvändigt att konstruera en generell modell. Denna föreligger i två varianter, en för kommunalt anställda herdar och en för herdar anställda av enskilda bönder. Eftersom de två kategorierna av herdar har olika historisk och socialekonomisk bakgrund blir också kommunikationsmodellerna något olika i sin utformning. I de två modellerna kan man avläsa vilka slags tecken som sänds (t.ex. instrumentala-musikaliska tecken eller vokala-premusikaliska etc.), vilka som är direkta och indirekta kommunikationspartner, om kommunikationen är tillfällig eller permanent, vilka kommunikations-

nivåer (arbetsfunktionell prekommunikativ, arbetsfunktionell social-kommunikativ, icke arbetsfunktionell estetisk) som förekommer m.m. Såsom Kaden själv påpekar eliminerar ett sådant modellförfarande inte bara skeendets levande originalitet utan även dess historiska dynamik. En kommunikationsteoretisk studie av musik förutsätter att man "fryser ned" objektet innan det läggs på dissektionsbordet för att i lugn och ro kunna studera hur musikens syntaktiska struktur, sönderdelad i komponenter och sammansatt i olika enheter, påverkar eller påverkas av det kommunikativa systemet.

Kaden genomför en mycket noggrann och systematisk genomgång av signalers beståndsdelar och innebörd. I hans kommunikations- eller informationsteoretiska terminologi blir analysen av "komplexioner", "aggregat", "tonrumsmodeller" och "tonföljdsmodeller" till det yttre väsensskild från traditionell musikanalys, men visst föreligger här många paralleller med tidigare analyser om man prövar att "översätta" de olika kriterierna. Framställningen hade säkert vunnit på om Kaden, exempelvis i diskussionen av minsta metrisk enhet, knutit an till tidigare musikvetenskaplig forskning, exempelvis Ingmar Bengtssons rytmforskning eller Charles Seegers museum-konstruktioner. Såvitt jag förstår finns också åtskilliga analogier mellan Kadens analys och den analys som Carl-Allan Moberg genomfört i sina vallätsstudier. Visserligen citerar Kaden någon gång Moberg, men jag tror att en mer genomgripande inarbetning, diskussion och kritik av Mobergs analysteknik skulle ha varit fruktbar, inte minst vad beträffar t.ex. bestämning av del—helhet i signalen.

Kadens kommunikationsteoretiska systematiseringar av signalernas struktur har resulterat i alternativa tolkningar av vissa musikaliska företeelser gentemot äldre forskning. Några exempel: Kaden förmodar (1) att den "modala" följden av toner i slutformler är betingad av kommunikationstekniska faktorer, (2) att själva ropet i vokala arbetssignaler är mer arbetsfunktionellt betingat medan de recitativiska mellanspelen kan tolkas som mer estetiskt reflexiva, (3) att djur reagerar optimalt på enkla och lätt identifierade tecken. Fråga är emellertid om sådana iakttagelser verkligen är generella och kommunikationsfunktionellt betingade. Det skulle vara intressant att få en utförligare diskussion kring frågan vad som kan vara inflytande från utomliggande musiksysteem, dvs. en kulturell påverkan, och hur man avgränsar sådana "yttre" komponenter. Det finns annars en risk att företeelserna tolkas allt-

för lätt som deriverbara utifrån det slutna, konstruerade systemet.

Kaden visar i undersökningen hur en estetisk motivation är av stor betydelse vid gestaltning av signaler. Det är sannolikt att Kaden här öppnat vägen för en närmare förklaring av specifika folkmusikaliska stildrag, som skulle kunna ha uppstått i den dialektiska processen mellan signalens arbetsfunktionella och estetiska gestaltning. Kaden betonar i det avslutande kapitlet att hans undersökning endast omfattat ett förhållande mellan icke-konstnärlig och konstnärlig-musikalisk kommunikation i arbetsprocessen och att han belyst endast några inflytelserika kommunikativa determinander. Man frågar sig vilken omfattning en kommunikationsteoretisk studie utifrån Kadens socialfunktionella kategorier och kriterier skulle få om man valde en mer komplex musikhändelse, t.ex. en konsert?

Kaden antyder olika möjliga vägar till fortsättning av sin studie, bl.a. elektroakustiska analyser, som sannolikt skulle kunna verifiera eller falsifiera vissa hypoteser angående olika teckens kvalitet. Det är en möjlig väg. Det är också möjligt att Kaden prövar sin teoretiska modell insatt i ett historiskt-dynamiskt förlopp. Detta torde väl ligga närmast till hands om Kaden fasthåller vid sin nuvarande målsättning, att söka belysa det dialektiska, determinativa sammanhanget mellan socialhistorisk praxis och musikaliska teckens syntaktiska struktur. Vilken väg Kaden än väljer, kan vi förvänta oss spännande nya upptäckter för musikvetenskapen.

Jan Ling

Irmgard Leux-Henschen, Joseph Martin Kraus in seinen Briefen. [Stockholm: Sv. samfundet för musikkforskning]; Bromma: Ed. Reimers, 1978. 345, [2] s. (Musik in Schweden; 4). ISBN 91-7370-005-3 hft. Kr 123:—. ISBN 91-7370-061-4 inb. Kr. 155:—.

På titelsidan felaktig förlagsuppgift: Sv. musikhistoriskt arkiv.

Seit langem schon ist der Forschung bekannt, daß dank der Sammlertätigkeit des Kraus-Freundes Frederik Samuel Silverstolpe (1769—1851) ein bedeutender Teil der Briefe des 1778 nach Schweden ausgewanderten deutschen Komponisten erhalten geblieben war. Zwar hatte Silverstolpe selbst im Jahre 1833 unter Beifügung biogra-

phischer Notizen 50 Briefe veröffentlicht, doch weist Irmgard Leux-Henschen im Vorwort ihres Buches Joseph Martin Kraus in seinen Briefen mit Recht darauf hin, daß Silverstolpe — sicher aus persönlicher Rücksichtnahme seinem verstorbenen Freunde Kraus gegenüber — aus dem vorhandenen Material in tendenziöser Weise eine Auswahl getroffen habe, die seine Veröffentlichung für die Forschung wertlos machte.

Daß wir nun, durch die Arbeit von Leux-Henschen, endlich das an verschiedenen Orten (Buchen, Bezirksmuseum, Stockholm, Königl. Bibliothek) aufbewahrte authentische Material in die Hand bekommen haben, schließt eine seit langem von der Kraus-Forschung schmerzlich empfundene Lücke. Allerdings, und das vermerkt die Herausgeberin mit Recht als eine Beeinträchtigung ihrer Auswertungsarbeit, ist einerseits die Mehrzahl der von Kraus erhaltenen Briefe an die Eltern gerichtet, denen er — aus berechtigter Sorge, sie könnten unerwünschten Einfluß nehmen — keine Details aus seiner beruflichen Sphäre mitteilte, andererseits sind Antwortbriefe an Kraus nicht erhalten. So muß die Möglichkeit entfallen, Kraus' persönliche Auslassungen an zeitgenössischen Reaktionen zu messen.

Dennoch erscheint das vorhandene Material äußerst wertvoll, umgreift es doch in fast geschlossenem, kontinuierlichen Fluß die Zeitspanne von sechzehn Jahren mit den wichtigsten Stationen seiner künstlerischen Entwicklung, seiner Göttinger Studienzeit (1776—1778), dem ersten Aufenthalt in Schweden (1778—1782), den Reisejahren (1782—1786) und dem zweiten Aufenthalt in Schweden (1786—1792). Die der schwedischen Sprache nicht mächtigen Leser werden es begrüßen, daß die Herausgeberin den im Original schwedisch geschriebenen Briefen eine komplette deutsche Übersetzung beigelegt hat.

Kraus war ein impulsiver Schreiber, der seinem Temperament nicht selten in Spöterei-en und bissig-humorigen Ausfällen Luft machte. Die Briefe sind deshalb, neben ihrer Bedeutung als Zeugnisse über ein Musikerschicksal der Aufklärungszeit und des Sturm und Drang, ein ideenreiches, gut lesbares und nicht zuletzt lebenswürdiges Dokument über den Charakter eines Menschen, der dem Leben nichts schenken wollte und dem das Leben auch nichts geschenkt hat.

Leux-Henschen hat über die Hälfte ihres Buches dem Kapitel "Einführung in die Briefe" gewidmet, und, weit über diesen Vorsatz hinausgehend, einen an Kraus' Biographie orientierten kulturgeschichtlichen Essay geschrieben, der, in seinem

Gewicht, als das Fazit ihres bisherigen Forscherlebens in Sachen Kraus angesehen werden muß. In diesem umfangreichen, zusammenhängenden Text verläßt sie nicht selten die durch die Briefe vorgegebene Thematik und zieht mannigfache andere Quellen zur Erläuterung wichtiger Sachverhalte heran.

So widmet sie der Beteiligung von Kraus an der Gustavianischen Kulturdebatte breiten Raum, zieht oft anonym erschienene, aber von ihr Kraus zugeschriebene Zeitungsartikel heran um zu belegen, welch wichtige Rolle Kraus als Gluck-Propagandist im Stockholm des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts gespielt hat. Daß diese, ihre These, in ihrem Buch erneut in aller Breite erörtert, in der schwedischen Forschung nicht ohne Widerspruch geblieben ist, sei hier angemerkt. Zusätzlich versorgt sie ihre Leser mit einer Fülle minutiöser Informationen über das damalige Stockholmer Musikleben. Besonders wertvoll erscheint ihr Verfahren bei geglückten Versuchen, Kraus' Verhältnis zu den führenden Repräsentanten der Gustavianischen Kulturepoche zu klären. Bekanntlich hat sich Kraus in seinen Briefen nur einmal namentlich über einen seiner Widersacher geäußert — über einen Mann allerdings, der ihm menschlich und künstlerisch völlig fernstand: Abbé Vogler. Alles andere erscheint nur verschlüsselt, und unter separaten Kapitelüberschriften trägt sie zusammen, was sich aus versteckten Andeutungen in den Briefen und aus zusätzlichem Material über die Verbindungen etwa zu Gustav III., Johan Henrik Kellgren oder Baron von Bärnekow erschließen läßt. Es gelingt ihr überzeugend die Einordnung des Komponisten in den kulturellen wie den von politischen und persönlichen Intrigen und Animositäten getränkten gesellschaftlichen Umkreis der schwedischen Hauptstadt. In der Gesamtschau ist dieses, vom Material erschöpfende und darüberhinaus gut lesbare Kapitel, eine von scharfsichtigen Schlüssen geprägte und stichhaltig fundierte Studie über das Persönlichkeitsbild des Komponisten, seinen Charakter, seine Weltanschauung, seine Stärken und Schwächen. Sie zeigt ihn, wie er sich einer zunächst fremden, ja feindseligen Umwelt stellte, wie er in die ihn mitreißende kunstästhetische Diskussion um Gluck wie auch in aktuelle kulturpolitische Vorgänge mit Energie und fester Überzeugung eingreift, und wie er, später reifer geworden, seinen Anliegen mehr aus dem Hintergrund Gehör zu verschaffen sucht.

Einige kritische Anmerkungen, die diese große Leistung der Herausgeberin in nichts schmälern

soll, seien dennoch nicht vorenthalten. Das sehr ausführliche Inhaltsverzeichnis läßt nicht den Mangel eines Personen- und Sachregisters vergessen, durch das die Handhabung dieses wichtigen Buches, gerade auch für deutsche Leser, entscheidend vereinfacht würde. Zudem erscheint es oft verwirrend, wenn im ersten, einleitenden Teil oft ausführlich aus Briefen zitiert wird, die im Briefcorpus selbstverständlich vollständig abgedruckt sind.

Erstaunlich allerdings — und dies als Schlußbemerkung — daß in diesem ausführlichen Werk, das übrigens vom Verlag verschwenderisch mit zeitgenössischen Bildmaterial ausgestattet wurde, der Name des intimen Kraus-Freundes und künstlerischen Wegbegleiters der letzten Stockholmer Jahre nur die Ehre einer Fußnote (S. 156) zuteil wird: Carl Michael Bellman.

Volker Bungardt

David B. Lyons, Lute, vihuela, guitar to 1800: a bibliography. Detroit: Information Coordinators, 1978. 214 s. (Detroit studies in music bibliography; 40). ISBN 0-9117722-93-6. \$12.50.

I relationen upphovsman—recensent har den senare alltid övertaget, eftersom han kan bestämma angreppsvinkel och eftersom den förre har mycket begränsade möjligheter att försvara sig. Recensenten kan dessutom nästan alltid spela rollen av berrisviss och peka på svaga punkter och mindre lyckade alternativ som resultat av de val-situationer upphovsmannen befunnit sig i. Recensenten har ju inte behövt genomlida de olika faserna i tillblivelsearbetet och är kanske inte heller hågad att försöka sätta sig in i upphovsmannens intentioner. Om upphovsmannen till råga på allt dristar sig att sammanställa en bibliografi — något som för honom hör till de mest mödosamma och otacksamma företagen och för recensenten till det tacksammaste att kritisera — måste han vara förberedd på en bredsida. Vare detta nog som rättfärdigande av recensenten, för bibliografier behövs aldrig något rättfärdigande, eftersom sådana aldrig kan bli för många. Där-emot kan bibliografens mål, medel att nå det och resultatet samt sättet att presentera detta kritiskt granskas.

Att det trots Ernst Pohlmanns *Laute*, Theorbe, Chitarrone, 4. uppl., 1975 (jfr min recension av

1. uppl., STM 1969) är välbehövligt med en bibliografi över litteratur om och musik för lut- och gitarrinstrument står utom allt tvivel och det är med tillfredsställelse man hälsar detta nya initiativ. Tyvärr är Lyons' arbete slarvigt i utförandet. Kritiken riktar sig då främst mot alla felstavade namn och titlar på alla berörda språk (även engelska). Det finns knappt en sida som är helt fri i det avseendet, något som gör att man lätt blir skeptisk mot arbetet som helhet (vilket är oräddvinst). För att ta några exempel på måfå: nr 687 COTE [skall vara Cotte], Roger... — 537 LINDGREN, A. En lutbok [skall vara lute-bok] från 1500-talet... — 1029 ANDERSON [= Andersson], Otto E. Musik och Musikinstrument [Stockholm] Bonnier, 1934 — 1665 Über die Notwendigkeit eines einheitlichen [= einheitlichen] wissenschaftlichen und instrumentalnischen [= instrumenttechnischen?] Forderungen entsprechend [= entsprechenden] Systems in der Übertragung von Lautentabulatur... — 1953 CHIESA, Ruggero [= Ruggero]...

Lyons är att döma av nr 275 i bibliografin själv lutmusikintresserad. Avgränsningen av innehållet gör han med hänsyn till noteringsarten (tabulaturskrift), vilket kronologiskt motsvarar 1500—1700-tal, den "klassiska" epoken i västerländsk knäppinstrumentmusik. Att en systematisering av stoffet vållar Lyons svårigheter (Pohlmann hade också problem därmed), kan tyda på att gränserna mellan knäppinstrumentlitteratur och annan litteratur är besvärliga att dra. "Instrumentation" och "Musical forms" är kanske ej självklara här. Vad man kunde vänta sig att finna i en bibliografi av detta slag är väsentligen litteratur om (1) Tonsättare/eksekutörer, dvs. biografiskt material, (2) Noteringsarten: olika typer av tabulaturer, transkriptionsmetoder, editionstekniska frågor, (3) "Knäppmusiken" i olika länder eller tidsepoker, (4) Musikalierna samt förteckning över nyutgåvor, (5) Instrumenthistoria: typologi, stämningar, besträngning, tillverkare, ikonografi, (6) Uppförandep Praxis: läroböcker/instruktioner, om utförande av ornament. Allt detta (som här ordnats enligt kommunikationskedjan) finns medtaget, men uppdelat i ca 20 småbitar som inordnats mekaniskt efter rubrikerna i alfabetisk följd, vilket åtminstone i innehållsförteckningen ser lustigt ut. — Jag har även invändningar mot att "Reviews" står som egen avdelning i st.f. att anföras i anslutning till recenserat arbete.

Som alltid kan man ha delade meningar om under vilken rubrik ett visst arbete skall placeras.

Av de tre titlar som står upptagna under "Lute history/Scandinavia" (s. 121) hör Vretblad, Något om musikaliska ornament i svensk 1700-talspraxis till rubriken "Tuning/Ornaments", Noeren & Schück, Pär Brahes visbok till "Manuscripts, Sweden [Skokloster]" medan Norlind, Den svenska lutan, borde ha hamnat under "Related instruments". Återstår ingenting, vilket nästan motsvarar verkligheten. I det tillägg, som täcker titlar publicerade fram till 1978, har dock för säkerhets skull (men inte heller alldeles korrekt) uppförts Jan Olav Ruden, Stormak[ts]tidens 10 i topp, under "Lute history/Scandinavia". I alla dessa fall kan väl språksvårigheter lastas för misslyckandet liksom de säkert även medverkat till att nr 1402 A Lindgren, En tabulaturbok i Kalmar (som är en klavertabulatur) råkat komma med i bibliografin.

En snabbkontroll ger vid handen att titlar ur Davidsson, Svensk musikk litteratur 1800—1945, finns med i stor utsträckning. Vad värre är, är att det inte är svårt att komplettera (både äldre och nyare) titlar t.ex. ur RILM 1974, nr 3839—40, 3857 och 3863, som alla behandlar de franska försöken att låta datorn transkribera tabulaturer. Ett annat exempel: Petrus Fabricius' lutbok i Köpenhamn har förutom av Lyons nr 279—80 behandlats av J. Bolte, Das Liederbuch des Petrus Fabricius i Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 13 (1887) och av P. Hamburger, Über die Instrumentalstücke in dem Lautenbuch des Petrus Fabricius i Festschrift Jens Peter Larsen, Kvhn 1972, s. 35—46. Flera andra titlar kunde anföras, bland dem den svenska tidsskriften SGLS, Svenska gitarr- och lutasällskapet 1— (1968—) med dess artiklar.

Annars meddelar bibliografin en väldig mängd (opublicerade) amerikanska dissertationer och några färre från Tyskland, Österrike, Frankrike och England. Bland dem finns även förklaringen till den havererade RILM-posten 1975 nr 672, som visar sig vara en diss. Wien av Elisabeth Maier (Lyons nr 1354). Det är även glädjande att kunna konstatera att de senaste åren sett en starkt ökad ström av utgåvor av lutmusik, både i form av faksimiler och av kritiska editioner.

Tyvärr är den idealiska lut- och gitarrmusikbibliografin ännu inte utgiven. Lyons' arbete bör dock — trots dess brister — finnas i varje ansvarskännande lut- och "klassisk" gitarrspelareshandbibliotek och givetvis också i de (vetenskapliga) bibliotek som har musikaler i sina samlingar.

Jan Olof Rudén

Hans Moldenhauer, Anton von Webern. A chronicle of his life and work. By Hans Moldenhauer in collab. with Rosaleen Moldenhauer. London: Gollancz, 1978. 803 s. ISBN 0-575-02436-4. £ 20.00.

Douglas Jarman, The music of Alban Berg. London: Faber & Faber, 1979. XII, 266 s. ISBN 0-571-10956-X. £ 18.00.

Hans Moldenhauer fick kontakt med Weberns äldsta dotter, Amalie Waller, i samband med att han 1959 började undersöka omständigheterna kring Weberns död i Mittersill den 15 sept. 1945. Det var Moldenhauer som inför offentligheten visade att Webern dödats av tre pistolskott från en amerikansk soldat i svärsonen Bruno Mattels hem, sedan de amerikanska ockupationsstyrkorna iscensatt en fälla för att överbevisa Mattel om svartbörshandel.

Åtskilliga månader efter mötet med Moldenhauer begärde fru Waller hjälp av honom med att omhänderta manuskript, dagböcker och andra dokument av sin far som hon hade i sitt förvar. Det visade sig att handlingarna påträffats dagarna efter Weberns död av svärdottern Hermine von Webern i familjen Weberns övergivna och vandaliserade bostad i Wien. Delar av tonsättarens bibliotek återfanns undanstoppat i källartrappan. På en veranda med utslagna fönster hittades trävar av noter och böcker i sönderrivet och fuktskadat skick. En mängd brev och andra papper hittades i ett litet trädgårdshus med trasigt tak. En askhöj visade att buntar av brev bränts upp på gården, och det framkom att värdinnan i huset stoppat en stor mängd brev i kolsäckar för att tända i pannan med: i hennes källare återfanns ett tusental brev från Webern till hustrun, flera hundra brev från Alban Berg, Schönberg och Alma Mahler jämte manuskript och skisser till kompositioner. Sedan Weberns änka bränt privatbrevet mellan makarna ställdes så småningom större delen av den resterande samlingen till Moldenhauers förfogande.

På försommaren 1961 började detta omfattande material överföras till Moldenhauers privata forskningsarkiv i USA, däribland många dittills okända kompositioner. Under Moldenhauers ledning organiserades den första internationella Webernfestivalen vid University of Washington, Seattle, 1962, där en rad av dessa verk uruppfördes. Samtidigt startades det internationella Webernsällskapet. Senare har Moldenhauer ihärdigt fortsatt insamlingsarbetet, och hans arkiv, där We-

bernsamlingen är en hörnpelare, är rikt på musikaler i manuskript, brev och andra dokument kring bl.a. Berg, Jokl, Jone, Kfenek, Manschinger, Pisk, Schönberg, Weiss och Zemlinsky. Moldenhauer uppger att han fått Amalie Wallers auktorisation att skriva den nu föreliggande Webernbiografin. Eftersom han sedan mitten av 1950-talet lidit av en ögonsjukdom som gjort honom beroende av annan persons högläsning har hans hustru Rosaleen i hög grad bidragit till verkets genomförande.

Moldenhauers något extravaganta sätt att bedriva musikvetenskap har dock avsatt en bok som på många sätt förändrar vår bild av Webern, främst genom att ge vardaglig kontinuitet mellan de många skenbart oförenliga sidorna i hans karaktär. Moldenhauers för en vidare läsekrets i stor utsträckning nya material är, på gott och ont, oerhört omfattande. Webern var uppenbarligen en man som samlade och antecknade det mesta som berörde honom själv. Vid händelser som han upplevde som särskilt viktiga, t.ex. barnens sjukdom, antecknade han förloppet timme för timme. Moldenhauer har valt att låta dokumenten tala för sig själva. Även beträffande verken citerar han ur tonsättarens och andras kommentarer, ger utdrag ur recensioner etc., men gör få egna försök till värdering, beskrivning eller sammanfattning. Samma gäller boken i stort: den är som underrubriken säger en "krönika" över Weberns liv och verk, inte en undersökning. Denna arbetsmetod ställer emellertid stora krav på läsaren. Boken är svår att använda som uppslagsverk. Man måste hela tiden läsa sig in i tidsstämningar och sammanhang.

Det är också vanskligt att försöka resumera bilden av den vardags-Webern som sakta växer fram för den tålmodige men då alltmåra fascinerade läsaren. Tydligt är att den Webernuppfattning som framför allt skapades på 50-talet inte längre räcker till. Webern var något vida mera än en musikens aforistiker, även om det fanns fog för den tidens spelideal, präglad av den yttersta klangliga och instrumentala sensibilitet där vi upplevde melodiska och kontrapunktiska spänningar mellan praktiskt taget varje ton och varje klang. Det framgår att dirigenten Webern själv arbetade på ett lika detaljmedvetet sätt men utan alla diktatoriska fasoner, istället hjälplöst beroende av musikernas goda vilja att ihärdigt mejsla ut musikens kärna. I Webern närstående kretsar betraktades han för övrigt som en av 1900-talets främsta dirigenter. Men Webern var ingen gestalt i elfenbenstorn. Idag skulle vi istället kunna kal-

la honom ett slags musikens medvetne men för egen del anspråkslöse panteist eller varför inte egenmästare, en musiker med Bach, Mozart, Beethoven, Schubert och den stora förebilden Mahler som ständiga följeslagare, klarögd och saklig, näturnära och traditionsmedveten, lika inriktad på detaljerna som på de stora sammanhangen.

Bokens Webernbild antyder att vi måste uppfatta hans musik som långt mera meditativ och präglad av en långt större kaleidoskopisk mångfald än vi gjort tidigare. Tolvtonstekniken tycks sålunda för Webern huvudsakligen ha varit en natur- eller gudagiven lagbundenhet med rötter djupast ned i musikhistorien. Han använde den inte heller som en lärosats utan som ett sätt att sammanfatta den stora traditionen, en frihet att koncentrera och förtydliga och också vidareutveckla en musikalisk idé: "As we gradually gave up tonality, the idea arose: we do not want to repeat, there must constantly be something new! It is self-evident that this does not work, since it destroys comprehensibility. At least it is impossible to write longer stretches of music in this manner. Only after the formulation of the law [tolvtonstekniken] did it become possible again to compose longer pieces", citerar Moldenhauer ur ett av Weberns föredrag, den 2 mars 1932.

Som någon formell avantgardist tycks Webern aldrig ha känt sig. Han var mera humanist än klanganalytiker. De nyligen utgivna Boulez-tolkningarna av Weberns kompletta opusnumrerade verk på skiva kan illustrera det slags melodiska, harmoniska och kontrapunktiska spegling av traditionen som av Moldenhauers bok att döma föresvävade Webern, alltså en mera brett linjär aspekt än den vi tidigare vant oss vid i samband med hans musik. Så vill jag med stor tvekan sammanfatta bokens andemening. Samtidigt måste jag prisa den varsamhet med vilken Moldenhauer låter dokumenten tala. Boken fordrar ganska mycket av intuitiv talang hos läsaren. På ett lägre biografiskt plan får man en närgången inblick i Weberns mödor, bekymmer och — betydligt färre — glädjeämnen.

Boken avslutas med en verklista där varje känt fragment av Weberns hand, inalles 347 nummer, förtecknats och numrerats kronologiskt, samt en omfattande bibliografi, sammanställd och utvald av Zoltan Roman.

*

Douglas Jarmans bok om Alban Bergs musik tar inte upp några biografiska frågeställningar. Däremot menar författaren att nyare rön om egen-

arten hos Bergs musik — vi kan anta att han bland annat tänker på sitt eget arbete — visar att någon tillförlitlig Berg-biografi ännu inte skrivits. Hans bok är en med notexempel välförsedd undersökning av de strukturella sammanhangen i Bergs musik, mest omfattande ifråga om Lyriska sviten samt operorna Wozzek och Lulu. Jarman undervisar vid Royal Northern College of Music i Manchester och har specialiserat sig på 1900-talsmusik.

I bokens sammanfattande kapitel citerar författaren ett brev från Berg till Schönberg daterat den 10 juni 1915, som ganska väl motiverar bokens uppläggning: "... that fate of being unable to appear anything but disagreeable to you for years; and even if not through my own fault then certainly in connection with matters which have caused you annoyance. I cannot take responsibility for proving such a fate — I would have to write a book about it; but the interesting thing is that here too a certain number keeps cropping up — a number which has great significance for me. The number 23. I will keep quiet about the many times in my life that I have come up against this number and only give you one or two examples from the recent past: I have received your first telegram (to go back to the beginning) on 4/6 ($46=2 \times 23$). The telegram contained the number Berlin Südende 46 (2×23) 12/11 ($12+11=23$). The second telegram contained the numbers 24/23 and was sent at 11.50 ($1150=50 \times 23$)."

På ett sätt som stundtals drivs in absurdum går Jarman till verket att påvisa otaliga talförbindelser och andra symbolistiska samband i Alban Bergs musik, allt i syfte att visa Bergs väg "från romantik till strukturalism utan att någon gång avstå från den emotionella intensitet och den påtagliga spontanitet som är de mest påfallande dragen i hans musik."

I det inledande kapitlet, Pitch organization in the early and 'free' atonal works, söker han visa att Berg alltifrån Altenberg-sångerna opus 4 arbetade med motiviska och tematiska celler i komplext samband. Denna sammansatthet utmärker stundom även klangupplevelsen. Det enligt Jarman mest komplexa stycket, marschen ur de tre orkesterstyckena opus 6, skulle enligt Berg själv låta som om Schönbergs fem orkesterstycken och Mahlers nionde symfoni spelades samtidigt. Jarman menar att Bergs arbetssätt egentligen inte ändrades när han började komponera i tolvtonsteknik: "på många sätt var tolvtonssystemet helt enkelt en kodifiering av några av de tekniker

som Berg använt i sin musik från perioden för Altenbergsångerna och därefter".

Jarman diskuterar i fortsättningen Bergs särregna deriveringsteknik, dvs. att inom tolvtonsteknikens ram spegla tonala eller kända melodiska förlopp såsom infogandet av Bach-koralen Es ist genug i violinkonserten eller av Wedekinds Lautenlied i tredje akten av Lulu. Beträffande hans arbete med "konstruktiva rytmer" — Jarman konstaterar att Berg använder rytmiska celler som infogas i ett från det harmoniska och melodiska materialet fristående strukturellt schema och med jämbördig musikalisk betydelse — sägs att Bergs teknik är så avancerad att man måste gå tillbaka till renässansens tonsättare för att finna någon jämförelse. Vad gäller de formella strukturerna i sedvanlig betydelse konstateras att Bergs ständigt förekommande symmetrier eller palindromer innefattar varje detalj i operorna, alltså även själva händelseutvecklingen och texten.

Med hänvisningar till i första hand George Perles undersökningar av Lulu och Wozzek samt densammes och Douglass M. Greens fynd rörande Lyriska sviten sammanfattar Jarman sina rön i ett kort men onekligen spännande slutkapitel. Lyriska sviten är t.ex. bara ett av många Berg-verk som helt igenom är präglad av talmystik — här kring talen 23 och 50 — på ett sätt som knappast kan bli uppenbart ens för den mest medvetne lyssnare. Samtliga satser har sålunda taktantal och metronombeteckningar som är multiplar av 23 eller 50 ($2+3 \times 10$). Vidare börjar exempelvis "Trio estatico" i tredje satsen vid takt 69 och slutar i takt 92. Citatet från Zemlinskys Lyriska symfoni i fjärde satsen kommer i takt 46 och återkommer i takt 184. Citatet ur Tristan och Isolde i finalsatsen börjar i takt 138. Det är känt att Alban Bergs astma första gången uppträdde den 23 juli, året är dock omstritt. Man har också konstaterat att talet tio anspelar på Hanna Fuchs-Robetti som Berg i hemlighet dedicerade verket till, liksom att hennes initialer är sammanflätade med Bergs som ett kryptogram i den fyrtonscell verket bygger på.

Beträffande operorna och speciellt Lulu skapar de ständiga perspektivförskjutningarna (inte bara musikaliska, eftersom även texten är behandlad med hela fugakonstens förvandlingsteknik) en dröm- eller mardrömslik överklighetskänsla, ett slags oavbruten déjà vu-upplevelse och känsla av en ständig cirkelgång. I Wozzek tycks ju t.ex. slutet leda över i början: cirkeln sluts, tragedin startar på nytt med sonen på sin fars plats. Man erinrar sig att en författare som Karl Kraus rörde

sig i utkanten av Schönberg-kretsen, en man med ett liknande mångbottnat formeltänkande, och det faller sig i dag onekligen naturligt att se Bergs skapande som en parallell till romaner som Doderers Die Dämonen, Döblins Berlin Alexanderplatz och Musils Mannen utan egenskaper. Därför är det med en viss tvekan man ansluter sig till Jarmans slutsats att Berg ser människan som en hjälplös varelse, oförmögen att förändra sitt förutbestämda öde och utan möjlighet att bryta sig ur den tragiska och absurda dödsdans hon hela sitt liv är indragen i. Jarman menar kort sagt att en fatalistisk och djupt pessimistisk livssyn ligger under alla Bergs mogna kompositioner. Jag menar att detta är att i onödan reducera verkets alla nyanser. Genom att vi låter konstruktionen vara konstruktion kan styckena få en mera tidlös betydelse. Deras budskap kan mycket väl vara föränderligt från tid till annan.

*

Vi bör inte uppfatta de här båda böckerna som att det vore dags för något slags rollbyte: att låta Webern axla Bergs forna anseende som kämpande humanist — halvt romantisk svärmare och halvt konservativ traditionsuppehållare — eller att tvärtom utropa Berg till en tolvtonsteknikens strukturelle lagvrängare. Istället kan vi kanske upptäcka att tolvtonstekniken betydde avsevärt mer (beträffande musikens innehåll) och avsevärt mindre (som lärosats) än vi insett tidigare.

Rolf Haglund

Peter Rummenhölter, Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1978. 280 s. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 31). ISBN 3-7959-0142-1. DM 12.90.

Peter Rummenhölter arbetar vid den pedagogiska högskolan i Berlin som professor i musikvetenskap. Hans Einführung in die Musiksoziologie präglas också av ett pedagogiskt synsätt, är lättläst, intressant och informativ. Kort sagt, en mycket bra bok för den som vill ha en första introduktion i den musikvetenskapliga grenen av musiksociologin. Den teoretiska nivån är inte särskilt hög, det finns också åtskilligt att invända mot samhällsanalyser och musikanalyser, men å andra sidan ger Rummenhölter ett spektrum av idéer, både egna och andras, uppställer djärva hypoteser och har en målsättning för musiksociologin

som förefaller på sikt genomförbar. I likhet med många andra av dagens musikforskare med musiksociologisk inriktning söker han sig mot det musikaliska materialet: det gäller att aldrig förlora musikens samhälleliga "implikat" ur sikte, som Rummenhøller formulerar det. Det finns som bekant inga kanoniserade musiksociologiska metoder för detta ändamål. Rummenhøller anklagar också musiksociologin för att värja sig för musikanalys av enskilda verk och krampaktigt hålla fast vid genrebekrivningar eller avhända sig problematiken såsom tillhörande musikestetikens bord.

Kan man då slå en bro över det djupa vattnet mellan musik och samhälle? Var finns förbindelseleden mellan musik som väsen och som gestalt? frågar sig Rummenhøller. Lösningen ligger i att se olika komponenter i ett helhetsperspektiv: verkets interpretation och spridning, komponisten som samhällsmedborgare, musik som historisk-genetisk företeelse etc. Bokens syfte är därutöver enligt Rummenhøller att bl.a. i musikens *inre* spåra inflytandet av samhället. Rummenhøller uppfyller till en del ambitionen att sätta in detaljanalys av olika enskilda företeelser i komplexet musik—samhälle i ett helhetsperspektiv. Det är också mycket stimulerande att följa hans försök att förankra det musikaliska materialet i en utommusikalisk kontext.

*

Rummenhøller börjar med att presentera ett program: hans två ledstjärnor är Kurt Blaukopf och Theodor W. Adorno, från vilka han hämtat bokens första resp. andra tes: (1) musikvetenskapen och främst musikhistorien skall vara sociologiskt baserad. Om detta genomfördes vore musiksociologin som självständig disciplin obehövlig! (2) musiken är betingad av samhället, vilket kan avläsas i musikens struktur. Om musiken är sann utgör den ett kritiskt korrelat till det samhälle i vilket den skapas. Dessa två teser söker sedan Rummenhøller föra samman i en syntes, där hans egna intentioner skall förverkligas.

Boken är disponerad i enlighet med denna tes—antites—syntes-idé. Del I behandlar musikvetenskapen och samhället i tre avsnitt: (1) musikhistoria, (2) musikteori och (3) musikens socialhistoria samt musikens organisationshistoria. Del II utgörs av studier av musikaliska verk och samhället i ett idéperspektiv med studier av bl.a. kompositioner av J. S. Bach, Scarlatti, Robert Schumann och Sergej Rachmaninov. Del III, som Rummenhøller, väl medveten om den komplice-

rade uppgiften att göra en syntes av I och II, blygsamt kallat studier, innehåller en rad korta uppsatser: Förklaring av musik, Haydns väg till den borgerliga realismen, Prometheusmotivet i musiken, Anmärkningar till Beethovens nionde symfoni, Till kännedomen om Johannes Brahms' Ein deutsches Requiem och slutligen Trivialmusik.

I den första avdelningen visar Rummenhøller olika ansatser i musikhistorieskrivningen till att tillgodose musiksociologiska synsätt samt hur dessa — vanligt under 1800-talet och 1900-talets början — förskjuts till förmån för en mer musikimmanent, autonom stilutvecklingshistoria. Rummenhøller menar att just själva kampen för att få musikhistoria etablerad som en självständig historisk disciplin kan ha medverkat till denna inriktning; bara Riemanns benämning generalbastidsålder är ett talande exempel. Märkligt nog är det inte bland de många musikhistorikerna med socialhistorisk inriktning som Rummenhøller finner en värdig förebild för ett dialektiskt framställningssätt av relationen musik—samhälle. Det är i stället diktaren Heinrich Heine som i sina konstbetraktelser över Paris lyckats åstadkomma en sådan!

Tre olika försök till betraktelse av musik—samhälle tar Rummenhøller upp till närmare granskning: Hanns Eislers föredrag från 1931, Die Erbauer einer neuen Musikkultur; Georg Knepler, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1961, och Ulrich Siegel, Entwurf einer Musikgeschichte der Sechziger Jahre från 1972. Eislers musikpolitiska program kritiserar för dess mekaniska syn på relationen mellan musik och samhälle, ett ensidigt ekonomiskt tänkande och uppställande av enkla kausalsammanhang. Dessutom är Eisler alltför ensidig i sitt fördömande av den borgerliga musiken; i den finns enligt Rummenhøller också många radikala inslag, Schumann har inte bara skrivit musik till Ich grolle nicht utan även till Die beiden Grenadiere! Beträffande Kneplers framställning efterlyser Rummenhøller en bättre sammansmältning mellan den samhällsleligt-politiska, den privata och den musikaliska sfären i avsnittet om Beethoven. Knepler förmår inte heller ge musikaliska bevis för de uppställda fyra världsåskådningsfaserna hos Beethoven. Hos Ulrich Siegel finner Rummenhøller däremot en mer användbar modell, där ett historiskt, genetiskt, samhällsleligt och materialimmanent betraktelsesätt av musiken samverkar till en balanserad helhet.

Rummenhøllers kritik av Eisler och Knepler är i sak riktig. Men Rummenhøller borde — i sitt

historiskt-sociologiska betraktelsesätt av tillvaron — framhållit både Eislers och senare Kneplers betydelse för framväxten av just den musikhistoriska konception som Rummenhøller själv propagerar för! Utan Eislers insats att i ton och ord konkretisera ett historiskt-materialistiskt betraktelsesätt, utan Kneplers arbete att omsätta den marxistiska teorin i en bredare musikhistorisk framställning skulle Rummenhøllers musiksociologiska målsättning i dag vara ren och skär utopi. Adorno och Blaukopf får nu mer eller mindre i ensamt majestät posera som musiksociologins vägröjare. Även om de är Rummenhøllers *direkta* lärofäder hade det inte skadat att på ett mer konstruktivt sätt behandla de musiksociologiska studier som inte helt ligger i den hegelianska fåran, allrahelst som de haft en stor *indirekt* betydelse för Rummenhøllers synsätt, vilket framgår av andra avsnitt i arbetet. Rummenhøller varnar för att ensidigt utnyttja samhällsargument för förklaringar av "brott" i den musikaliska traditionen (H. Wörner) eller att plocka in dem som mosaikstenar i en historisk rundmålning. Likaså varnar han för att ställa upp direkta förbindelser mellan samhällsformationer och musikformer, stilar etc. Varningarna är befogade. Men det är lättare sagt än gjort. Lyckas Rummenhøller själv undvika alla fallgropar? Har han förmått hitta det riktigt godtagbara dialektiska receptet?

Att musikhistorieforskningen inte längre kan röra sig enbart inom den traditionella konstmusiksektorn och dess avantgardistiska utlöpare under 1900-talet, därom är Rummenhøller också medveten, likaså att andra genrer oundgängligen kräver förklaringsmodeller av övergripande karaktär. Men hur hjälper han oss vidare i denna situation som i dag är varje musikhistorielärares dilemma: att söka ge en helhetsbeskrivning utan att tappa kontakten med det musikaliska verket? Rummenhøller skisserar med J. S. Bach som exempel hur man skulle kunna arbeta utifrån samhälle till komponist och verk, hur förhållandena i ett samhälle betingar komponist och komponerande och hur detta utövar inflytande in i den musikaliska strukturen. Analysen är inte genomarbetad, men den ger många intressanta aspekter på hur olika synsätt på musik—samhälle *skulle kunna* integreras.

I andra avsnittet av del I tar Rummenhøller upp musikteori ur en musikhistorisk-sociologisk aspekt. Innebär musikteori konstanter i den musikhistoriskt-samhälleliga strömmen? frågar Rummenhøller retoriskt. Svaret är naturligtvis nej. Men det gäller att komma åt det essentiella i

musikteori. De försök som genomförts på området, från Weber, Blaukopf och framöver, har inte varit särskilt lyckade, även om de av Rummenhøller citerade pionjärbetena naturligtvis har varit av vetenskapsteoretisk betydelse. Rummenhøller söker rikta in intresset mot den enskilda musikaliska detaljen och antyder också möjligheten av att uppställa olika musikspråkliga system. I kapitlets slut anges musikteoriens uppgift vara att bl.a. uppställa ett samband mellan musikteoretiska företeelser och musikhistoriska företeelser samt deras funktion i musiklivet och samhället. Därmed menar Rummenhøller att musikteori skulle höja sig som disciplin över hantverkslärenivån och svinga sig upp mot den övergripande plattform, som den en gång innehade under medeltiden.

Musikteorikapitlet har inte samma spänst som den föregående musikhistorieframställningen. Nästa kapitel, om musikens socialhistoria och musikens organisationshistoria, utgör till största delen en granskning av några musiksociologiska arbeten: Hans Engels Musik und Gesellschaft, 1960, Hans Mersmanns artikel Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte (AfMw 1953:1) och Leo Balet & E. Gerhard Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik (nytr. 1972). Rummenhøller har inte mycket att bidra med ur egen fatatur, förutom att han till slut betonar att socialhistoriska fakta får en reell betydelse först i ljuset av musiken, dess utövande verkan och funktion.

Bokens mest givande avsnitt är utan tvekan del II, Det musikaliska verket och samhället. I denna del söker Rummenhøller i Adornos fotspår dechiffrera musikaliska verk på deras samhälleliga innehåll och kartlägga hur och på vad sätt musiken kritiskt kan återspegla samhället. Här prövar Rummenhøller också att utdestillera det romantiska i musiken medelst en analys av Robert Schumanns Kinderszenen op. 15 nr 13 och varukaraktären med hjälp av en analys av Rachmaninovs preludium op. 32 nr 1. Rummenhøller har på ett övertygande sätt lyckats ringa in de båda sökta kategorierna (romantik och varukaraktär) genom en växelvis musikalisk, idéhistorisk och samhällslelig analys. Det är visserligen rätt enkla kategorier han arbetar med, men som pedagogisk introduktion är framställningen utmärkt. Detsamma gäller även den första studien "Urverk och organism — en tidsmässig och otidsmässig modell i feodalismens musik". Rummenhøllers hypotes består bl.a. i att två tonsättare som arbetar utifrån samma tonsystem och strukturerings teknik

kan ge helt skilda utsagor i sina verk vad beträffar det samhälleliga innehållet. Som åskådningsexempel har han valt Domenico Scarlattis Essercizio d-moll (Longo-nr 366) och första preludiet ur J. S. Bachs Zwölf kleine Präludien und Übungen für Anfänger. Rummenhölle gör en konventionell analys av det musikaliska materialet, vars resultat han sedan försöker överföra till allmänna stilprinciper, vilka i sin tur omsätts till idémässiga analogier. Han finner t.ex. moment som associerar till det mekaniska, till urverk, motiv som griper in i varandra som tandade hjul etc. Han för in dem i barockens övergripande estetiska kategorier för att slutligen försöka ställa dem i ett samhälleligt perspektiv. Scarlattis musik blir därvid ett kongruent uttryck för sin tid, medan Bach i sin musik redan har en utopi inbyggd om det kommande borgerliga samhället. Rummenhölle lyckas inte att finna helt övertygande bryggor mellan musik och samhälle. Detta kan kanske bero på att den konventionella musikanalysen i sig är ett så slutet system att alla steg över till ett allmänt idéperspektiv upplevs som hisnande och "ovetenskapliga". Men Rummenhölles försök banar trots allt väg för en kommande integrering mellan musik- och samhällsanalys, kanske inte minst just därför att han lyckats göra framställningen så enkel och pedagogisk att fallluckorna blir uppenbara. (I Adornos analyser förhåller det sig tyvärr ofta tvärtom.)

I analysen av Rachmaninovs preludium tar Rummenhölle upp ett dilemma som sammanhänger med Adornos tes om musikens förmåga att "reflektera" samhället: Rummenhölle menar att "ernste Musik", konstmusiken, inte kan göra sig förstädd om den vill reflektera just musikens inkapsling i varusamhället. I den mån musiken är förståelig har den inte längre allvarliga avsikter, utan är en del av detta samhälle! Rummenhölle ser problematiken utifrån ett alltför snävt genreperspektiv. Frågan är om verkligen *konstmusikens utlöpare* förmår en sådan reflektion, eftersom denna är så bunden i en autonomt-musikalisk föreställningsvärld. Det är kanske snarare hos andra genrer, främst popmusiken, som detta vore möjligt. I dag används tyvärr popmusikens krafter mestadels omvänt: som en akustisk våldtäkt i kommersiell glitterkostym. De alternativa ansatserna har emellertid växt i omfång och kvalitet, och måhända förebådar denna musikaliska verksamhet en lösning av Rummenhölles dilemma!

Det är med stor förväntan man övergår till bokens syntes, Studier. Här finns visserligen också flera ansatser till intressanta betraktelsesätt,

men analys saknas i egentlig mening. Boken skulle ha vunnit i stringens om Rummenhölle hade koncentrerat sig på t.ex. Prometheusmotivet i musiken och Trivialmusiken, vilka förefaller vara de två studier som bäst lämpar sig för hans musikhistoriskt-sociologiska analysteknik.

*

Rummenhölles arbete erbjuder få nyheter och djupsinnigheter. Den som förväntar sig musik-sociologiska dataundersökningar, statistik etc. letar också förgäves. Musikanalyserna är ofta mycket elementära. Men bokens förtjänst är att den på ett pedagogiskt sätt lyckats förmedla idéer om hur olika musiksociologiska och musikhistoriska betraktelsesätt kan integreras. Den har positionsbestämt musiksociologin men inte stängt dörren för möjligheten att utnyttja sociologernas arbeten med musik i musikvetenskapliga framställningar. Rummenhölles analys exempel är nästan uteslutande hämtade från 17—1800-talens konstmusik. Såsom han själv antyder erbjuder den musik som *inte* präglats av en autonom funktion i konsert-hus eller musiksalong betydligt mer direkta och påtagliga samband med samhällets idéströmningar och ekonomiska liv. Det är också lättare att sociologiskt arbeta med en medvetet affektladdad musik än en musik avsedd att vara "absolut". Sådana övervägningar bör göras vid framtida musikanalys. Inom musikvetenskapen är och förblir musiken det centrala undersökningsobjektet. Men dess *förklaring* måste sökas i den sociala kontexten.

Rummenhölle deklarerar bl.a. att i masskulturens och masskonsumtionens tidevarv måste vi övergå från traditionell musikförklaring till en mer upplysande verksamhet om musik. Detta måste vara en av musiksociologins uppgifter, en förändring av Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal för en ny tid, en ny publik och nya funktioner. I den inledande uppsatsen till del III, Om musikens förklaring, avslutar Rummenhölle med att fråga huruvida spaltningen mellan underhållningsmusik och konstmusik inte enbart är skenbar och utgör två olika sidor av industri- och konsumtionssamhället. Först genom en analys av varukarakteren i dagens musik och av hur den historiska musiken gestaltats under trycket av varusamhällets förhållanden kan man enligt Rummenhölle ge en möjlig förklaring av musikens sanninghalt. Vad denna "sanninghalt" egentligen innefattar har varken Adorno eller Rummenhölle kunnat ge någon mer explicit förklaring av. Men

det är kanske en uppgift för musiksociologin i framtiden?

Jan Ling

Maynard Solomon, Beethoven. London: Cassell, 1977. [8], XVI, 400 s. ISBN 0-304-300034-9. £ 8.95.

Utgivningen av en ny Beethoven-monografi ger anledning till vissa funderingar kring behovet av en sådan. I förstone kanske man kan tycka att området tidigare borde vara väl täckt. Men trots sin närmast oöverskådliga omfattning tycks den samlade Beethoven-litteraturen ännu inte på långt när ha uttömt sitt ämne. Nyttillskott av varierande inriktning och halt framkommer också i en takt som kan vara svår att följa i full utsträckning ens för den specialintresserade. Som vägledning i detta sammanhang kan nämnas bibliografierna i Beethoven-Jahrbuch, samt översiktsartiklar över det aktuella forskningsläget, typ H. Unverrichts i Die Musikforschung 1978:1. För många läskategorier och syften är väl dock en up-to-date monografi med en gedigen och mångsidigt representativ bibliografi nödvändig som introduktion och/eller arbetsredskap. I fråga om Beethoven har detta behov, märkligt nog, länge varit illa tillgodosett. Det finns visserligen många insiktsfulla och välskrivna översikter över tonsättarens liv och verk, men alla har åtskilliga år på nacken. Aktiviteten inom Beethoven-forskningen medför självfallet att bilden av tonsättaren kontinuerligt förändras och i takt därmed blir äldre monografier föråldrade i vissa avseenden.

I denna situation är Solomons bok välkommen. Den vilar på en relativt bred referensram av den ackumulerade Beethoven-forskningen. Detta framgår bl.a. av den väl tilltagna och systematiskt uppställda bibliografin, där dock specialstudier över stil- och formproblem kanske är något underrepresenterade. Det vore emellertid orättvist att säga att Solomon endast gjort en handboks-sammanfattning av den aktuella bilden av tonsättarens liv och verk. Han lämnar väsentliga egna bidrag, såväl beträffande helhetssynen som biografiska detaljer. Mest uppseendeväckande bland de senare är utan tvivel hans, såvitt man kan bedöma, slutgiltiga lösning av gåtan om "den odödligt älskade" och hennes identitet. Detta problem har ju under ett århundrade sysselsatt Beethoven-forskare nästan oproportionerligt intensivt. I ett särskilt kapitel, som påminner om slutkapitel

i en Agatha Christie-roman, lägger Solomon pussel med alla fakta i målet tills Antonie Brentano övertygande framstår som det omdiskuterade brevets enda tänkbara adressat. Framställningen kompletteras av en biografisk skiss över fru Brentano — gift med Franz, halvbror till poeten Clemens Brentano — och en analys av förhållandet mellan henne och Beethoven. Delar av detta material har Solomon tidigare publicerat i olika uppsatser men här finns det alltså samlat.

Solomon nöjer sig emellertid inte med att enbart klarlägga och redovisa fakta i Beethovens levnadshistoria. Han försöker att utifrån dessa fakta teckna en levande helhetsbild av Beethoven som människa. I slutet av förordet anger Solomon som sitt syfte att utifrån estetiska, historiska, psykoanalytiska och sociologiska infallsvinklar söka ursprungen till tonsättarens personlighet och musik. Härvid beaktas således sociala sammanhang, familjeförhållanden, idéströmningar och den musikaliska stilutvecklingen. Den psykoanalytiska infallsvinkeln visar sig vara den klart dominerande — inte överraskande om man vet att Solomon är en av redaktörerna för den psykoanalytiska tidskriften *American imago*. Som ett ledmotiv genom hela framställningen löper grundtesen om Beethovens "family romance", varmed menas att tonsättaren i sin föreställningsvärld skulle ha "bytt ut" sina biologiska föräldrar mot upphöjda fantasifigurer — hjältar, adel eller kungligheter. Detta fenomen — som tydligen hör till det psykoanalytiska allmängodset — skulle i Beethovens fall främst gälla fadern. Bland de yttre omständigheter som Solomon, bitvis ganska övertygande, åberopar som stöd för sin tes kan nämnas följande: Beethoven undvek konsekvent att bruka faderns förnamn Johann, också när det refererades till den äldre brodern. Istället använde han olika former av omskrivningar. Vidare bidrog han till att vidmakthålla alla oklarheter kring sin födelse; dels förelåg länge viss förvirring om hans födelseår, dels cirkulerade rykten att han skulle vara oäkta son till en adlig, eller t.o.m. kunglig fader. Trots att dokument föredrogs som utvisade hur dessa ting verkligen låg till var Beethoven ovillig att acceptera sanningen. Mot denna bakgrund avläser Solomon många av Beethovens attityder och personrelationer, inte minst i härvan kring brorsonen Karl och dennes moder. Här heter det bl.a.: "His sister-in-law was 'split' into fragments of the mother image, ... Sometimes, even, he seems to have identified her with his father... and sometimes with an 'ideal' father or grandfather..." Och något senare: "As for Beethoven

himself, he had *quite simply* united father, mother, brother, and son in a single body — his own" (s. 254, min kursivering). Här måste jag tillstå att resonemanget går aningen över min fattningsförmåga. "Family romance"-tematiken tycks ha fångslat författaren till den grad att den ger hela boken dess inre struktur; konflikten grundläggs i Beethovens ungdom, vidareutvecklas i mogen ålder och utmynnar i upplösning och försoning mot slutet av hans levnad — en psykoanalytisk sonatform. Om man bortser från vissa excesser är emellertid Solomons framställning i dessa stycken ofta tankeväckande och intressant.

Bokens yttre struktur återspeglar Solomons syn på den besvärliga, och för vissa kanske esoteriska frågan om lämplig indelning av tonsättarens liv och skapande i perioder (se även författarens art. i *Music review* 1973). Wilhelm von Lenz lanserade 1852 föreställningen om tre skaparperioder, som sedan dess varit den gängse, trots flera andra förslag till periodisering. Solomon indelar sin framställning i fyra huvuddelar: "Bonn"; "Vienna: early years"; "The heroic period"; "The final phase". Varje del innehåller flera biografiska kapitel och ett som diskuterar musiken. I vissa delar antyds dessutom en ytterligare findelning: Bonn-perioden bryts exempelvis av ett kreativt stillestånd i slutet av 1780-talet och "den heroiska perioden" delas av ett krisskede där bl.a. attityderna till revolutionen och Napoleon samt problemen med "Leonora" spelade en roll. Det är just de personliga kriserna i Beethovens liv som i första hand markerar periodväxlingarna hos Solomon — något som varken är särskilt överraskande eller ovanligt. Som de viktigaste bland dessa kriser framställs de tidigaste problemen med hörseln, brytningen med "den odödligt älskade" och bråket kring vårdnaden av brorsonen. Solomons diskussion av dessa för Beethovens utveckling viktiga skeden präglas av en välgörande öppenhet inför den motsägelsefulla bild som kan avläsas ur kända fakta och dokument. Han försöker inte till varje pris räta ut alla frågetecken. Ett bra exempel på detta är kapitlet om Beethovens förhållande till Napoleon och revolutionens idéer, där den traditionella bilden av den revolutionäre idealisten som i vredesmod river sönder Erocans titelblad nyanseras åtskilligt. Bortsett från den lätt idée fixe-betonade behandlingen av "family romance"-tesen är framställningen som helhet sympatiskt fri från dogmatism.

Solomon tycks vara mer inriktad på att teckna ett porträtt av Beethoven som personlighet än som konstnär. Han utelämnar ingalunda de so-

ciala och allmänskulturella aspekterna — bl.a. fångas tidsandan i Bonn och Wien fint — men en rad tänkbara intressanta frågeställningar lämnas obeaktade. Exempelvis: utifrån vilka yttre förutsättningar kunde Beethoven ikläda sig rollen som fri konstnär? Ansatser till en sådan diskussion finns när det gäller hans karriär som ung klavervirtuos, men föga beträffande tonsättarkarriären. Jag tänker närmast på sådant som relationer till förläggare och kopister, musiklivet i Wien och relevanta delar av övriga Europa, olika inkomstkällor, jämförelser med andra tonsättare och musiker i dessa hänseenden, etc. Nu kan man väl inte klandra författaren alltför hårt för sådana luckor — ingen monografi kan rimligen ha ambition att täcka alla aspekter — och hans behandling av den sociala och kulturella inramningen står sig väl vid en jämförelse med andra monografier av liknande typ. Det är emellertid skada att just sådana aspekter oftast tenderar att sättas på undantag i framställningar av detta slag.

De kapitel som helt ägnas musiken upptar en dryg fjärdedel av huvudtexten. Solomon gör inga allvarligare försök att knyta ihop diskussionen kring verken med det porträtt han utifrån biografien tecknar av människan Beethoven. Till övervägande del ger dessa avsnitt intryck av allmän-gods, till vilket författaren intar en relativt osjälvständig hållning. Citaten från andra författare är påfallande många. Solomon tycks sträva efter att nämna något om varje verk av någon som helst betydelse, medan helhetsperspektivet på Beethovens stilutveckling ges något mindre utrymme. Framställningen ger en habil sammanfattning av den gängse synen på tonsättarens produktion, men har mindre intresse än de biografiska delarna.

Som helhet måste Solomons bok betraktas som ett värdefullt tillskott till Beethoven-litteraturen. Den kommer sannolikt att höra till de viktigare standardverken under lång tid framöver. Som introduktion till tonsättarens liv och verk fungerar den väl och den kommenterade selektiva bibliografien kan ge utmärkt vägledning för fördjupningar i olika riktningar. Men även den som tycker sig ha en god bild av Beethoven kommer att finna åtskilligt av intresse. Det är ju, som författaren säger i slutet av förordet, närmast omöjligt att "... exhaust the meaning of a series of creative events unique in the history of mankind".

Per-Erik Brolinson

Sounds from silence. Recent discoveries in ancient Near Eastern music. Ed. by Anne Draffkorn Kilmer, Richard L. Crocker, Robert R. Brown. Berkeley: Bit Enki Publications, 1977. 24 s.+grammofonskiva. \$ 19.00.

Är det möjligt att rekonstruera 3000 år gammal musik? Ja, i varje fall om man får tro en forskargrupp vid Berkeleyuniversitetet i Californien, bestående av assyrologen Anne Draffkorn Kilmer, musikforskaren Richard L. Crocker och fysikern Robert R. Brown. Samarbetet dem emellan har resulterat i en skivutgåva med ett tillhörande kommentarhäfte. Här redovisas deras ingående studier av arkeologiskt framtagna stränginstrument, och av vad som visat sig vara noterad musik, från området mellan Medelhavet och Persiska viken.

Utgångspunkten för dessa studier har varit fyndet av den s.k. "Ugaritsången" — en kilskriftstavla (från 1400-talet f. Kr.) med den hittills äldsta kända notationen till en babylonisk kult-hymn. Denna tavla har jämförts med andra fynd av lertavlor (från bl.a. Ur, Assur och Nippur) som innehåller information om skalstrukturer, intervall och olika stämningar av stränginstrument. Resultaten har sedan prövats på två olika instrument — den s.k. Silverlyran från Ur och Megiddo-lyran från Palestina. Silverlyran var en av de 11 lyror som påträffades 1927 vid utgrävningarna av de kungliga kammargravnarna i Ur (från 2500 f. Kr.). Genom att avgjutningar gjordes redan på grävplatsen och att silverbeslagen som täckte lyran återfanns i mycket god kondition, har instrumentet kunnat rekonstrueras med tämligen stor säkerhet (originalet förvaras i British Museum i London). Kopian som använts för försöken med Ugaritsången har byggts av Brown. Samme man har också gjort rekonstruktionen av Megiddo-lyran efter en avbildning daterad till 1350—1250 f. Kr. Av naturliga skäl har denna blivit ett betydligt mer "osäkert" instrument än Silverlyran. Båda har dock vissa principiella likheter i den yttre formen och i antalet strängar (11). Sången har transkriberats av Kilmer. Det klingande resultatet på skivan visar sig låta förvånansvärt "C-dur-lik" med hela och halva tonsteg, terser, kvarter, kvinter och sexter.

Den skrift som medföljer skivan är ett försök att i kort och halvpopulär form redogöra för en mycket lång och komplicerad forskning. Mycket av källmaterialet har därför inte publicerats. De teoretiska resonemang som presenteras för läsaren är förmodligen bara toppen på det metodis-

ka isberget. Utgångspunkterna för forskningen är i mycket hypotetiska och de slutsatser som dras kan därför verka ytterst djärva. En besvärande osäkerhetskälla utgör det faktum att Ugaritsången antingen utförs till ackompanjemang av den drygt tusen år äldre Silverlyran, eller till den rekonstrueringsmässigt betydligt mer osäkra, ehuru ungefärligen samtida Megiddo-lyran. Några försök att efterhärma ett mer ursprungligt sångsätt har heller inte gjorts. I stället får vi höra en "väl-skolad" sång där texten uttalas med typisk amerikansk accent.

Inte desto mindre är detta ett stimulerande prov på ett integrerat, tvärvetenskapligt och tillämpat arbete. Men det är bara ett exempel från ett såväl geografiskt, kronologiskt som kulturellt mycket stort område, något som författarna också är helt medvetna om.

För den intresserade kan avslutningsvis nämnas att det även på svenska föreligger två kortare uppsatser över detta ämne. Den ena, som finns under uppslagsordet "Ugaritsången" i Sohlmans nya musiklexikon, bygger på material från inledningsvis omnämnde R. L. Crocker. Den andra, av schweizaren Rudolf Werner, publicerades i tidskriften *Radix* nr 1 1978 under rubriken "En hurritisk kultsång från det gamla Ugarit". Werner relaterar där kortfattat den assyrologiska och kilskriftfilologiska forskningen som både föregriper och i vissa avseenden även står i konflikt med Kilmers transkriptionsförslag.

Christian Reimers

Krista Warnke, Experimentelle Untersuchung zur Tonhöhenwahrnehmung. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1976. 102 s. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz; 8).

As early as the 1840s there occurred a well-known controversy between Ohm and Seebeck about what physical characteristic is the primary condition for the perceived pitch of a complex tone (that is, a tone constituted by several harmonics as in most musical instruments). In Ohm's opinion, the perceived pitch was determined by the frequency of the fundamental, while Seebeck, on the basis of his own experiments, also pointed to the importance of the higher harmonics. Seebeck's standpoint received new support by the pioneering experiments of Schouten in the 1930s,

who showed that a complex tone deprived of its fundamental frequency was still perceived as having a pitch corresponding to that of the fundamental's frequency. "The case of the missing fundamental" has ever since been something of a mystery in much auditory research. However, so far no detective/researcher has arrived at a generally accepted solution. Parts of this history are told in the present author's introduction (but for more thorough and up-to-date accounts see e.g. R. Plomp: *Aspects of tone sensation*, 1976, or J. Roederer: *Introduction to the physics and psychophysics of music*, 2nd ed., 1975).

The central problem of Warnke's study does not directly have to do with the "missing fundamental", but with the related question whether the structure of the harmonics in a complex tone has an effect upon the perceived pitch of this tone—in the author's words, "ob komplexe Klänge, die sich hinsichtlich ihres Spektrums unterscheiden, in ihrem Tonhöhenindruck verschieden beurteilt werden" (p. 16). For this purpose two experiments (preceded by pilot experiments) were made, in which musically trained subjects listened to pairwise presentations of tones with different spectra and judged whether the second tone in each pair was "unambiguously higher" ("eindeutig zu hoch"), "probably higher" ("vermutlich zu hoch"), "similar" ("gleich"), "probably lower" ("vermutlich zu tief"), or "unambiguously lower" ("eindeutig zu tief") compared with the first tone.

In the first experiment the stimuli consisted of recorded tones from seven different instruments (piano, saxophone, flute, clarinet, vibraphone, violin, kettledrum) in three pitch positions: one "low", one "middle", and one "high" pitch for each of the instruments (and different for each of them). A stimulus tape was made, on which each of these tones was preceded by a sinusoidal of either the *same* frequency as the fundamental of the instrument tone or a slightly higher frequency (five cases: 7, 14, 21, 28, or 35 cents higher) or a slightly lower frequency (7, 14, 21, 28, or 35 cents lower). Each instrument tone was thus paired with eleven different sinusoids. The sinusoidal always appeared first in the pair, and the subject was to judge whether the following instrument tone was "unambiguously higher", "probably higher" etc. (see above) than the sinusoidal. The loudness levels of all tones were adjusted to be approximately equal. In all there were more than 200 stimulus pairs, arranged in a random order, and each of the 43 subjects judged

each pair three times.

The main difference in the second experiment was that the instrument tones were paired not only with sinusoids but also with complex synthetic tones, constituted by even and odd harmonics as in a square wave pulse train. Each instrument tone was thus preceded by a sinusoidal or a complex synthetic tone of the same frequency as the fundamental frequency of the instrument tone, or of a slightly higher or lower frequency (in this experiment up to 50 cents higher/lower in steps of 10 cents each). 27 subjects made the same type of judgments as in the first experiment, twice per pair.

In the data treatment the author combines the three judgment categories "probably higher", "similar", and "probably lower" to form one single category called "no difference unambiguously perceived" ("keine Abweichung eindeutig erkannt"), and the number of subjects giving this "uncertainty" response is shown in graphs for each of the stimulus conditions. Other plots show the distribution of the "unambiguously higher/lower" judgments in different conditions, and the spectra of the instrument tones themselves are also displayed in graphs. Some of the most important results derived from these graphs and tables in both experiments are as follows: a) There are no general differences in perceived/judged pitch between different instruments, b) The perceived pitch of the instrument tones as well as of the sinusoids and the complex synthetic tones becomes more "clear" ("prägnant") with increasing frequency, c) The perceived pitch of complex tones (the instrument tones as well as the synthetic tones) is "clearer" than that of the sinusoids; the perceived pitch of sinusoids is particularly "unclear" at low frequencies (below 300 Hz), and d) The complex synthetic tones are perceived as somewhat higher but the sinusoids as somewhat lower in pitch than instrument tones of the same fundamental frequency. In the concluding discussion an attempt is made to relate the findings to a recent version of a "periodicity" theory of hearing by Hesse (H. P. Hesse, *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie*, 1972).

The problem of Warnke's investigation is an interesting and relevant one, and the results mentioned above seem to agree both with experiences from work in acoustics/auditory perception and with practical musical experience (note, for instance, the use of the oboe with its rich spectrum for tuning up in an orchestra). Unfortunately,

however, the author does not present enough information on many points to make a definite evaluation possible. The equipment for recording, presentation, and analysis of the stimuli is described very briefly in an appendix (a detail there is that the distortion, "Klirrfaktor", is unfortunately said to be *more* than the given figure instead of less, probably due to a misprint). No information is given about the loudspeaker used for the presentation of the stimuli; its frequency characteristics as well as radiation characteristics may be of importance for the results. Nothing is said about the acoustics of the rooms used, nor about the number of subjects who listened at the same time, how they were placed etc. The accuracy with which the sinusoids and the synthetic tones could be set equal in frequency to the fundamental frequency of the instrument tones is not explicitly stated. Now and then various statistical tests are mentioned, but the description of their application leaves much to be desired.

A basic problem that the author does not discuss at all is the difficulties associated with the use of "uncertainty" categories in the subjects' judgments (the three middle categories "probably higher", "similar", "probably lower"). It is well known that different subjects may use different decision criteria when judging small differences, as in these experiments. The criteria for what is considered "similar" and "different" and the predilection for "uncertainty" judgments may vary considerably between individuals and also within an individual, depending on how the instructions are given, the context of the stimuli etc. The treatment of data in an "uncertainty" category therefore often brings interpretation difficulties. This is in fact discussed already in Guilford's *Psychometric methods* (1954) to which the author refers, but especially in more modern psychophysics represented by signal detection theory (see, for instance, Green & Swets, *Signal detection theory and psychophysics*, 1966), of which Warnke seems unaware. The consequences for the present results are difficult to evaluate, but there should at least have been a discussion about these methodological problems and the alternatives represented by "forced choice" procedures. A related point worthy of further discussion is that the results (threshold values etc.) are based on measurements over subjects, rather than on measurements within individual subjects.

As noted above, the frequency differences are expressed in terms of cents. It would have been

preferable to have given them in Hz also, to facilitate comparisons with other results, for instance various difference limens for pitch reported in the literature. Another reason is the fact that the tones were presented isolated and not within a musical scale/context.

In view of the above-mentioned objections it is necessary to interpret this investigation with some caution. More detailed information on various points as well as additional discussion would have made the reviewer's task easier and the evaluation more definite.

Alf Gabrielsson

Egon Voss, *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*. Regensburg: Bosse, 1976. 156 s. ("Neunzehntes Jahrhundert." Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung: Arbeitsgemeinschaft "100 Jahre Bayreuther Festspiele"; 6). DM 65.—.

I anslutning till Bayreuthfestspelens 100-årsjubileum 1976 publicerades inom ramen för den bekanta Fritz Thyssen-stiftelsens ovanstående forskningsprojekt i 13 band lika många fristående vetenskapliga framställningar av forskare som Carl Dahlhaus, Egon Voss, Dieter Rexroth och Dietrich Mack i syfte att grundligt belysa ett av vår tids mest komplicerade och flerdimensionella kulturfenomen. För första gången görs en systematisk och på nutida forskningsläge baserad undersökning av hela fältet av aspekter kring Richard Wagners konstuppfattning, kulminerande i festspelens förverkligande: musikedramernas musik, text och dramaturgi; festspelshusets konstruktion och tillkomst; iscensättningarnas, regins och scen-teknikens utveckling; den musikaliska tolknings-traditionen och sångstilen; pressreaktioner. (I Thyssen-stiftelsens större serie, Arbeitskreis Musikwissenschaft, finns ytterligare 6 band av delvis samma författare som på ett liknande sätt behandlar fenomenet Wagner ur generellare perspektiv utan direkt anknytning till festspelen.) Parallellt med den rika skriftutgivningen löper vidare B. Schott's Söhnes utgåva av *Sämtliche Werke* under ledning av Dahlhaus i samarbete med Bayerische Akademie der schönen Künste i München. Bland utgivarna av de enskilda verken och dokumentbanden är också Egon Voss, som f.ö. i den större Thyssen-serien behandlat Wagners instrumentation.

*

"... 'Deutlichkeit'. — Die grossen Noten kommen von selbst: die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. — Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer den Anderen; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blickend, nie geradeaus..." Denna vädjan, Wagners berömda "Letzte Bitte", daterad 13 augusti 1876, samma dag som Rhenguldet inledde de första festspelen, var ett motto och en markering av en vändpunkt i operan/musikdramats utveckling. Festspielhaus, som nu för första gången var spelplats, var konstruerat enkom för Wagners egna verk med särskild hänsyn till hans musikdramatiska idéer och praktiska erfarenheter. I sina skrifter hade han länge pläderat för en helt ny, *tysk* musikdramatisk stil: inbegripen här låg föreställningen om konstverket som en klingande folklig och demokratisk kulthandling, så fjärran den gamla musikdominerade operans högre ståndsförströelse som tänkas kan. Hade denna ofta komponerats med hänsyn till särskilda sångare och deras nyckfulla villkor, skrev Wagner för en abstrakt ensemble: artisten väljs och anpassas till rollen och dramats krav, såsom det formulerats av Wagner, upphovsmannen. Konstverket, "*das Werk*", blir enda riktmärke, som sådant sakrosankt och snart också dogmatiserat i ganska stela schabloner med föregivet ursprung i upphovsmannens intentioner, i bästa fall fixerade anvisningar.

Wagners konståg skiljer sig emellertid därmed markant från gängse slentrian; till hans tveklöst verkligt bestående insatser måste räknas grundläggandet av en dittills okänd respekt för konstverkets och dess upphovsmans integritet och därmed kravet på ett adekvat uppförande: även om "Werktreue" som begrepp inte förekom i de tidiga Bayreuth-diskussionerna har Wagner med sina festspel väsentligt bidragit till att etablera förutsättningarna för senare tiders uppförandepraktiska tänkande.

1892 grundades i Bayreuth en "Stylbildungsschule", ledd av Julius Kniese, där blivande festspelsdirigenter (bland dem Wagners son Siegfried) och sångare skulle fostras i *Bayreuther Styl*; för Hans von Wolzogen synonymt med "stil" rätt och slätt. I denna strävan att normera och konservera en praxis — tydlig inte minst under Cosima Wagners ibland godtyckliga men alltid auktoritära tid som ledare för festspelen 1886—1906 — låg naturligtvis också en fara. Man krävde en intill självutplåning fullständig underkastelse inför verket, den s.k. "Bayreuther Gesinnung", som länge skulle leva kvar men ändå minskade

i betydelse sedan Siegfried Wagner övertagit ledningen 1908; redan tidigare hade också stilbildningsskolans betydelse minskat. Trots en ofrånkomlig stagnation framför allt regimässigt torde emellertid ganska länge Wagners grundprinciper ha präglat uppsättningar.

Ytterst viktig var en exakt koordination mellan scen och orkester, mellan handling och musik, mellan rörelser på scenen och musikens gestiska karaktär, allt för en så konkret "Deutlichkeit" som möjligt. Här låg också kravet på dramatisk tydlighet och konsekvens: texten var ytterst viktig, varje ord måste vara begripligt (stilbildningsskolan undervisade f.ö. i en särskild uttalsystematik) också om det måste ske på bekostnad av orkesterklangen, som Wagner följaktligen själv i praktiken ofta dämpade. Målet var den totala scenillusionen, främjad också av den nedsänkta, osynliga "mystiska avgrunden", Bayreuthteaterns än i dag unika orkesterdike. Att musiken därvid — och än mindre orkestern — inte var det viktigaste eller i varje fall inte skulle ägnas separat uppmärksamhet förefaller klart: "Musik, die aufdringlich wirkt, durch die Sprengung der Grenzen des Angenehmen als belästigend empfunden wird, zieht Aufmerksamkeit auf sich, die ihr nach Wagners Theaterkonzept nicht zukommt. Sie lenkt ab von der Konzentration auf das Drama und stört die Wirkung des Geschehens auf der Bühne, auf die es allein ankommt" (Voss, s. 74).

Följaktligen dämpades gärna orkestern, också om detta oundvikligen medfört en utslätd ljudbild av de då uppenbarligen alltför raffinerat komponerade partituren. Och det förefaller logiskt att såväl aria- som recitativliknande strukturer sammanfördes och idealiserades till "dialog", musikdramatisk deklamation. Ej heller fick själva "tolkningen" under några förhållanden dra uppmärksamhet från verket: någon personlig "uppfattning" kunde ju knappast lägga något till det perfekta konstverk, där allt antas finnas i själva musiken, i den fixerade notationen, som blott till punkt och pricka skulle följas — men enligt uppgift alltför sällan följdes. Därmed fick dirigenten väsentligen en hantverksuppgift, dvs. att så exakt som möjligt följa mästarens anvisningar i partituren och snarare ägna det sceniska skeendet större uppmärksamhet än den musikaliska kompositionen. Logiskt nog ansågs det ända till 1930 därför som ointressant vem som dirigerade en viss föreställning: hans namn saknades på programbladet!

Dirigentens otacksamma uppgift (han var ju

dessutom osynlig från salongen och ansågs inte böra visa sig på scenen efter föreställningens slut) blev knappast lättare att genomföra av Bayreuths — ur dirigentsynpunkt — erkänt svåra akustiska förhållanden, som bl.a. gör det praktiskt taget omöjligt att från dirigentpulten bedöma klangen i salongen och tidvis också gör solisterna ohörbara i orkesterdiket. "Im Bayreuther Festspielhaus ist der Dirigent stärker als andernorts in der Rolle des Koordinators. Durch die grössere Bindung an technische Aufgaben wird ein Teil seiner Kraft und seiner Aufmerksamkeit dem entzogen, was man allgemein unter Interpretation versteht und als das Wesentliche an seiner Rolle aufzufassen gewohnt ist." Och Voss' misstanke verkar inte obefogad, om än utstuderad: "Im Bayreuther Festspielhaus erscheint der Dirigent stärker als andernorts an die Partitur gebunden. Es könnte sein, dass Wagner, der in vielfältiger Weise mit seinen kompositorischen Massnahmen der Aufführung vorgriff und die Musiker von vornherein festzulegen bestrebt war, es so gewollt hat" (båda citaten s. 71).

Fram till återinvigningen efter första världskriget 1924 hade i Bayreuth — med undantag av Karl Muck — verkat dirigenter som vuxit in i Bayreuthtraditionen som assistenter eller repetitörer, ofta som assistenter och/eller elever till Wagner själv (Hans Richter, Franz Fischer, Felix Mottl, Anton Seidl, i viss mån Hermann Levi och Siegfried Wagner) eller som elever till hans elever. Ett visst brott i kontinuiteten innebar dock som tidigare nämnts Siegfried Wagners tillträde som festspelsledare redan 1908, sedan Cosima lämnat den direkta ledningen 1906. Vid sin sida hade emellertid Siegfried, som av sin far medvetet och konsekvent fostrats till att en dag överta ansvaret för festspelen, orkesterledare som var väl förtrogna med traditionen. Några förändringar av genomgripande betydelse kom först 1930, året då både Cosima och Siegfried Wagner avled, Arturo Toscanini debuterade och dessutom nestorn och traditionsförvaltaren sedan 1901, Karl Muck, avgick. Därmed tilldrog sig i allt högre grad den individuella föreställningens intresset, en process som kom att fortgå i takt med att den genuina traditionen blev allt tvekelaktigare att återopa. Under Winifred Wagners, Siegfrieds hustrus, egid 1931—1944 infaller den politiskt svårt belastade men musikaliskt mycket högtstående tid under vilken bl.a. Wilhelm Furtwängler, Karl Elmendorff, Franz von Hoesslin och Heinz Tietjen (den sistnämnde också framstående teaterman och regissör) präglade den musikaliska ni-

vån. En viss anpassning till modern tid och teknik (främst belysningsteknisk och scenografisk modernisering) var oundviklig men genomfördes med pietet och respekt för traditionen. Skuggorna kastades av chauvinismen.

1951 återinvigdes Festspielhaus med Wieland och Wolfgang Wagner, Richards sonsöner, vid rodret. En radikal och mycket medveten brytning med det gamla, inklusive kravet att följa Wagners anvisningar, genomfördes med konsekvens och provokation, "Bayreuther Werkstatt". Som dirigenter engagerades delvis sådana, som inte haft någon tidigare Wagnererfarenhet utan tvärtom främst verkat inom en väsensskild repertoar, ofta med helt andra men fruktbara referenspunkter (Pierre Boulez). Tendensen till "Entpathetisierung" har generellt bestått intill idag, och uppmärksamheten alltmer kommit att inriktas på det sceniska utförandet resp. den enskilde artistens (regissörens, dirigentens, sångarens) tolkning och individuella prestation. Den därmed sammanhängande, numera påtagliga psykologiseringen av verk och aktion har även fått musikaliska konsekvenser.

Egon Voss' framställning är den första systematiska och översiktliga skildringen av festspelen ur dirigentsynpunkt, egentligen en detaljrik och fascinerande historik med tyngdpunkten förlagd till den musikaliska ledningen. Dokumentationen är fyllig och ger en god inblick i engagemangsprinciper, arbetsmiljö (inkl. teaterns akustiska egenskaper) och tänkande under olika tider. Någon egentlig analytisk framställning ur uppförandepraktisk synpunkt är det dock inte fråga om: stil- och interpretationsmässiga kommentarer är vaga och knappa, i hög grad naturligtvis p.g.a. att faktaunderlaget helt enkelt inte tillåter annat än försiktiga antaganden om hur det egentligen låt.

I äldre tid återgick tveklöst mycket på Wagners egna, bestämda muntliga och skriftliga uttalanden om dirigering. Starkt präglad av dessa var Hans von Bülow (f.ö. trots att han själv ej dirigerade där högsta musikaliska auktoritet i Cosimas Bayreuth), och återspeglings utgör också Mottls föredragsanvisningar i dennes välkända och spridda klaverutdrag.

Härav kan man sluta sig till ett tempomässigt mycket flexibelt musicerande med täta modifieringar av grundtempot (och med den härmed sammanhängande wagnerska "Kunst des Überganges") och ett spel anlagt överlag mera på kontraster mellan snabbt och långsamt. "Diese schärfsten Gegensatz in der von der Bühne herab gegebenen Bestimmtheit auf's Deutlichste hinzu-

stellen und sie wiederum durch die Kunst seiner Übergänge und die massvoll schöne Modifizierung seines Tempos zu vollkommenster Einheit zu bringen", sammanfattade Richard Strauss, Bayreuthdirigent f.f.g. 1894, i Brief eines deutschen Kapellmeisters (Voss s. 89). Dock hade Wagner ständigt problem med sina dirigenters tempoval och fordrade enligt Heinrich Porges' skildringar av scenrepetitionerna 1876 ideligen "nicht schleppen", "nicht eilen". Traditionellt har ju ett brett, långsamt tempo förknippats med Bayreuthstilen, åtminstone sedan Mottls Parsifal 1888. Ändå är det tveksamt om sekelskiftets tempo generellt varit långsammare än i nyare tid — i de talrika tidsuppgifter som existerar och som (i urval) avtryckts i boken ges inget stöd för entydiga slutsatser. "Aufführungen mit extremen Aufführungszeiten sind indessen seltene Ausnahmen oder kommen gar nicht vor. Die Regel sind Zeiten, die um eine Art Mitte zwischen imaginären Polen — den nie erreichten Extremzeiten — kreisen und deren Differenzen sich daher nicht damit erklären lassen, dass der eine Dirigent schneller, der andere langsamere Tempi bevorzugt habe. Im allgemeinen sagt die Dauer einer Aufführung nichts darüber aus, ob das vom Dirigenten gewählte Spektrum der Tempi breit war oder schmal..." (s. 94). Värdet av Voss' framställning ligger här främst i diskussionen av de problem som är förbundna med denna typ av källmaterial och det subjektiva intryckets brist på överensstämmelse med objektivt uppmätta tidsangivelser. Tänkbart är, att Wagners krav på tydlighet, på textklarhet och förståelse har lett till ett anammande av ett långsammare tempo (vilket dock i sin tur inte är liktydigt med traditionellt "patos", som ju existerat i Bayreuth under skilda förtecken, också i förening med en modern scenografi/regi t.o.m. långt efter 1951 i samarbetet Hans Knappertsbusch/Wieland Wagner).

På dessa komplicerade frågor ger Voss' bok inte

något riktigt svar. Den utgör emellertid en fast grund för vidare avgränsade studier av just stil och uppförandepaxis. 1800- och 1900-talens speltraditioner är i hög grad utforskade men börjar bli ett allt angelägnare forskningsområde. Wagner kommer då att tillmätas mycket stor vikt: Bayreuthstilen har indirekt påverkat också andra scenerns verksamhet liksom synen på andra tonsättares musikdramatik och dennas interpretation. Möjligen är Voss själv något skeptisk till värdet av alltför subtila distinktioner: "Es könnte sein, dass Aufführungen unter verschiedenen Dirigenten, die unseren auf Wahrnehmung von Differenzen geschulten Ohren als unterschiedlich erscheinen, im Kern der Sache übereinstimmen. Es ist zu vermuten, dass es nur eine sehr geringe Anzahl wesentlicher Interpretationen und Interpretationsmöglichkeiten gibt; sehr wahrscheinlich aber ist die Behauptung, es gebe so viele Interpretationen wie Interpreten, falsch" (s. 93). Men vem avgör när en interpretation blir "wesentlich"?

Ett rikligt material finns att gå vidare i: inte minst intressant vore en samordnad undersökning av skriftligt fixerade uttalanden, föredragsbeteckningar och ev. kvarlevande traditioner med existerande inspelningar (de tidigaste från Bayreuth dock från 1927). En förtjänst hos boken är den grundliga dokumentationen av 48 dirigenter, inkl. biografier och förteckningar över skrifter och litteratur samt porträtt, liksom användbara diskografier, med inte bara inspelningar från Bayreuth utan också de minst lika intressanta upptagningar resp. dirigenter gjort av Wagnerrepertoar i andra sammanhang. Basmaterialen finns här grundligt redovisat. Dock kunde stoffet disponeras något klarare — störande verkar vissa upprepningar av besläktade uppgifter som med fördel kunde ha behandlats sammanhängande. Också språket är någon gång onödigt mångordigt liksom boken rent grafiskt är svårläst med stora textblock utan underrubriker eller nya stycken.

Jan Kask