

Recensioner

Litteratur

Red. Hans Uddling

Karl-Olof Edström: Den samiska musikkulturen. En källkritisk översikt. Summary: The Lappish music culture. Göteborg 1978. 218 s. (Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg. 1.)

Föreliggande avhandling uppställer i inledningen (s. 1—2) fyra syften, här anförda i något ändrad ordningsföljd: 1) "att ge en total bild och beskrivning av den samiska musiken och dess plats, roll, funktion och utveckling", 2) "att kritiskt redovisa, sammanställa och analysera olika typer av källmaterial", 3) transkription och analys av ett dussintal jojkar, 4) att "pröva den samiska musikkulturen i ett större nordeurasiatiskt sammanhang".

Av de uppställda syftena har Edström utan tvivel lyckats bäst med det första, att ge "en total bild" av den samiska musikkulturen. Avhandlingen täcker de flesta aspekter man kan lägga på ämnet, förutsatt alltså att det gäller en översikt och inte detaljstudier. En kort innehållsredogörelse kan visa detta. Första kapitlet ger på sju sidor en "allmän och kulturhistorisk bakgrund", sedan följer "allmänna källkritiska synpunkter" (kap. 2, 4 sidor), varefter huvudsakligen jojkarna behandlas i flera kapitel ur olika synpunkter (kap. 3—5, 7—8, sammanlagt ca 90 sidor). Instrumenten behandlas i kap. 6 (24 sidor). De sista kapitlen berör "musikens funktion" (kap. 9, 12 sidor) och "inflenser och påverkan från andra kulturer" (kap. 10, 16 sidor), varefter kap. 11 utgörs av en "transkriptionsbilaga". (Är det en bilaga eller ett kapitel i huvudtexten?, frågar sig den som är van vid praxis i avhandlingar och betänkanden.)

I några av bokens kapitelrubriker borde ordet "musik" ha utbyts mot "jojk". Detta gäller bl.a. kap. 4, som behandlar "musikens betydelsebärande element". Ett av dessa element är "texten" (s. 32), ett annat är "mimik" och "gestik" (s. 35). I själva verket är det musiken som är ett av elementen i jojken, som för sammen i första hand inte är musik, utan en berättande sång. I kap. 7 talar ru-

briken helt riktigt om "jojken i religiösa och kultiska sammanhang", medan kap. 9 återigen kallas "musikens funktion", fastän det handlar om jojkens funktion. Den terminologiska oklarheten börjar egentligen redan i andra meningen i inledningen, där jojken karakteriseras som "att på samiskt manér sjunga en traditionell samisk melodi". Sedan man läst författarens egen framställning förefaller flera av dessa termer en smula missvisande. Jojken är inte i första hand en "melodi" utan ett melodiöst skanderande av en mer eller mindre improviserad text, åtföljd av uttrycksfulla gester (för att låna Karl Tiréns beskrivning). Det är alltså fråga om en "sång" och inte bara en "melodi" och den inte bara "sjungs" utan snarare "framförs". Eftersom jojkar ständigt nyskapas, så är det inte heller korrekt att tala om "traditionella melodier". Definitionen borde hellre låta: "att på traditionellt samiskt manér framföra en samisk sång".

Edström refererar till ett stort antal böcker och artiklar. En ganska stor del av avhandlingen består av citat och referat, och man får under långa sträckor snarare intryck av att författaren kompilerar och sammanfattar vad tidigare skribenter sagt, än att han själv tar ställning till frågorna. Detta stämmer på sätt och vis med det första av syftena, men man väntar sig dock kanske mer av självständigt ställningstagande i en avhandling. Det personligaste kapitlet är kap. 9, där Edström skildrar jojkens funktioner under olika rubriker: estetisk, övergripande, minnesförstärkande, känslöskapande, spänningsförlösande, spänningsförhöjande, kommunikativ-informativ, underhållande samt symbolfunktion. Man får emellertid ingen uppfattning om vilka tankar som ligger bakom denna något förvirrande uppställning av funktioner. Har författaren hämtat dessa funktionsbenämningar från annat håll, eller har han skapat dem själv? Vilka funktioner är avsiktliga (manifesta) och vilka är oavsiktliga (latenta)? Tyvärr är dessutom benämningarna ibland missvisande, dvs. de uttrycker inte det som författaren uppenbarligen har av-

sett. När jojken fungerar som "en spontan och direkt emotionell yttring", t.ex. vid anblicken av de norska kustskogarna (s. 135), är benämningen "känslskapande" funktion inte särskilt adekvat, eftersom det mera gäller "känslouttryckande". Och när jojken används för att uppnå trance eller dvala vid schamanistiska ceremonier, är det otillräckligt att kalla detta för en "spänningsförhöjande" funktion (s. 136). Det väsentliga är här jojkens magiska, besvärjande, "exalterande" funktion som ett av medlen att uppnå ett slags hypnotisk dvala. Man kan också undra vad Edström avser när han talar om den "utpräglat kommunikativ/informativa funktionen vid de tillfällen den [jojken] användes för att komma i kontakt med olika andeväsen" (s. 138). Jojken är ju inte här "kommunikation" i vanlig mening, försåvitt inte författaren menar att andeväsen verkligen existerar, utan snarare ett medel att besvärja och suggerera.

Även rubriken på kap. 10, "inflenser och påverkan från andra kulturer" är missvisande (bortsett från de onödiga synonymerna). Kapitlet berättar om relationerna till den omgivande befolkningen av svenskar och norrmän. Här berörs missionen, psalmsången, laestadianernas negativa inställning till jojken m.m. Rubrikens pluralis ("kulturer") är således obefogad. En del av vad som står här kunde mycket väl ha flyttats till den historiska framställningen i första kapitlet, som ju skildrar den "kulturhistoriska bakgrunden".

Emellertid får man, som nämnts, en tämligen fullständig översikt över den samiska musikkulturen, sådan som den framställs i den tryckta litteraturen, främst givetvis jojken och trolltruman. Edström gör inga kritiska kommentarer rörande den eventuella ofullständigheten i det tryckta materialet. Det är ju mest män som skrivit om samerna. Kan möjligen en repertoar av kvinnosånger ha undgått dem? Eller finns det annan "dold" musik? Dessa frågor av etnologiskt och allmänt källkritiskt intresse tas inte upp. Däremot berörs en mängd företeelser genom citat ur den tillgängliga litteraturen, och genom hänvisningar, jämförelser av uppgifter etc. Den som vill veta mer på någon enskild punkt måste emellertid gå till den anvisade litteraturen. Inga jojktexter anförs, ingen bild av en trolltrumma förekommer, inga reproduktioner av melodier eller bilder finns. På någon enskild punkt kan man kanske finna luckor i fullständigheten, t.ex. när det gäller att redovisa "skällor, klockor och bjällror", som avfärdas på några rader (s. 65) utan att man får någon uppfattning om skillnaderna mellan dessa tre typer av ljudredskap. Författaren anför bara Lab-

bas roman Anta som källa, men det kunde tilläggas att bl.a. Sigrid Drake (1918) redogör en smula för den smidda skällan och den gjutna klockan. Och redan Scheffer (1673) nämner mässingsringar på vaggan, som roar småbarnen.

När det gäller ämnena för jojkarna, kan man i och för sig godta Edströms relativt fåtaliga grupper (jämfört med Tiréns 121 ämnen under 14 huvudrubriker). Men indelningen blir ändå något mekanisk med uppdelningen i jojkar om människan, djuren, natur och civilisation. Författaren citerar Wustmann (1956) apropå nidjojken, men han kunde kanske ha hämtat mera från Wustmann, som onekligen ger den mest initierade skildringen av jojkens plats i samekulturen. Denne framhäver starkt jojkens roll som uttryck för olika livssituationer, mänskliga konfrontationer och problem. Djurjojken är ofta mycket mer än den enkla djurkaraktäristik som Edström anger (s. 109). Wustmann beskriver några exempel på djurjojken som ett uttryck för mänskliga relationer till djur, t.ex. skadeglädje över en misskötsam valp (Wustmann s. 53). Edström berör även de historiska och episka jojkarna, som bl.a. meddelats av Jacob Fellman från tidigt 1800-tal (s. 113f.), men nämner inte Anders Fjellners episka sånger, publicerade av Otto Donner (Lieder der Lappen, 1876), som väl borde tagits med och diskuterats, då deras autenticitet betvivlats.

En av författarens ambitioner har tydligen varit att samla all den litteratur som har relevans för ämnet. Att en del verk ändå inte kommit med är kanske inte så konstigt, när man betänker vilken rikedom av böcker det finns om samerna. Enstaka uppgifter av intresse kunde exempelvis ha tillförts genom böcker av Ester Blenda Nordström (Kåtornas folk, 1921), Carl Schöyen (Juoigem, 1925) eller Anta Pirak (En nomad och hans liv, 1933). Av speciellt intresse vore också att få veta vad som står i en bok av en av de främsta jojkupptecknarna, Armas Launis, nämligen Saamien säveleitä etsimässä ("På jakt efter samiska melodier") från 1922. Boken är emellertid på finska och Edström behärskar kanske något samiska, men inte finska eller ryska, vilket inskränker hans möjligheter att göra framgångsrika studier i ämnet. Man kan jämföra med vad sameforskaren K. B. Wiklund skrev i sitt sista verk om lapparna (skrivet 1935, utkommet i serien Nordisk kultur 1947, ej nämnt av Edström): "För ett fruktbringande studium av denna litteratur [om lapparna och deras kultur] äro goda kunskaper i finska och ryska oundgängligen nödvändiga." (S. 1.)

Därmed kommer man över till det andra av av-

handlingens syften, det källkritiska. Edström har ju i viss mån tillgodosett den källkritiska aspekten genom de upplysningar han lämnar om de äldre författarna. Det ligger väl också en viss värdering av litteraturen i själva citattekniken, men någon öppet uttalad värdering av källmaterialet förekommer sällan. För att hålla sig till författarens egen formulering av det andra syftet, kan man säga att han faktiskt har "sammanställt" olika typer av källmaterial. Denna sammanställning utgör huvuddelen av boken. Men en "kritisk redovisning" och "analys" kan man knappast tala om, och de "olika typerna av källmaterial" omfattar inte alla viktiga typer.

Edström gör en viktig avgränsning när han väljer att "inte använda något material efter omkring 1950" (s. 2), med den motiveringen att den samiska kulturen efter 1950 genomgått starka förändringar. Med "material" menar han här uppenbarligen inspelade jojkar, eftersom en mängd nyare litteratur citeras. Men inte heller ifråga om jojkinspelningarna är författaren konsekvent. Han gör flitigt bruk av Sveriges radios inspelningar från 1953—54 och upptagningarna av Arvid Ivar Guttorm från 1962 (transkriberade i Lappische Joiku-Lieder aus Karasjok, 1972). Den kronologiska avgränsningen blir således närmast ett försvar för att författaren inte har gjort några egna fältundersökningar eller inspelningar.

I stället bygger Edström helt och hållet på publicerat material i form av böcker, artiklar och — i några fall — tonband och grammofonskivor. Detta ger den övervägande historiska och refererande inriktningen på avhandlingen. Det publicerade materialet är också mycket stort ifråga om samekulturen. Men det är ändå förvånande att författaren så helt har negligerat de opublicerade källorna, när det andra av syftena ju uttryckligen är källkritiskt. Han tycks inte ha gjort några undersökningar av vad som finns på den lapska avdelningen i Nordiska museet i Stockholm och bara några stickprov på Dialektarkivet i Uppsala (ULMA). Det finns inte heller några tecken på att han har försökt inventera vad som kan finnas på samiska institutionen i Umeå, samiska avdelningen vid Tromsø museum, sameinstitutionen i Kautokeino (Norge), för att inte tala om olika finska institutioner och samesamlingar.

Det källkritiska syftet borde innebära att författaren dels försöker spåra upp "olika typer av källmaterial", dels värderar dessa ur olika synpunkter samt tillkomst, pålitlighet och användbarhet för det föreliggande ämnesområdet. Om man som exempel tar ett så grundläggande arbete som Karl

Tiréns Die lappische Volksmusik (1942), så förekommer praktiskt taget ingen diskussion av denna källas tillkomst och pålitlighet, fastän boken citeras på åtskilliga ställen. Ingen jämförelse görs mellan den tryckta tyska versionen och det svenska originalmanuskriptet (i Nordiska museet). Ingen diskussion sker av de 300 inspelningarna på fonografrullar som Tirén gjorde och som han donerade till etnografiska museet i Stockholm. (Rullarna finns kvar och befinner sig troligen f.n. på Nationalfonoteket.) De svepande raderna på s. 17 och fotnoten s. 7 räcker inte på något sätt som källkritisk behandling av Tirén.

Ännu mer förvånande är kanske att Edström inte heller försöker värdera de äldre källorna. Läsaren får ingen uppfattning om vilka märkliga källor som faktiskt föreligger i Johan Scheffers och Knud Leems omfångsrika böcker (1673 resp. 1767). De anføres ungefär som vilka andra böcker som helst. Men det är fråga om etnografiska pionjärverk med uppenbart syfte att skildra en folkgrupp, samerna, så troget som möjligt. De korta "källkritiska" upplysningarna om 1600-talet (s. 15) ger en felaktig uppfattning om Scheffers Lapponia. Man bringas närmast att tro att det även hos Scheffer mest är fråga om "värdeladdade" ord och ensidiga berättelser om religion och kult. Visst finns det hos de båda nämnda författarna det obligatoriska fördömandet av den lapska hedendomen, men när detta väl är gjort, övergår de till en omsorgsfull skildring av lapparnas seder och bruk, vilket också inkluderar uppgifter om sånger, björnriten, trolltrumman etc. Någon värdering i källkritisk mening av dessa och andra skrifter får man inte. Inte heller får man någon överblick över dessa äldre källors tillkomst. Uppgifterna om de äldre författarna är strödda över fotnoter genom hela boken. Jens Kildal berörs i en fotnot på s. 46 och hans bror på s. 88. Att Graan och Niurenus skrev sina relationer på 1600-talet kan man inhämta i fotnoter på s. 60, om man har turen att hitta dem — register saknas nämligen. Däremot framgår det inte av litteraturlistan, som bara anger utgivningsåren 1899 och 1905, då Wiklund ederade dessa skrifter. Någon översikt över vilka författare som behandlade samerna under äldre tider finns inte, fastän detta kunde haft en naturlig plats i kap. 2. Det som förekommer av upplysningar om de äldre författarna är hämtat från Bygdén, Wiklund, Collinder, Mebius m.fl., som verkligen sysslade med källmaterialet. Några egna forskningar härvidlag har Edström inte gjort.

Det har redan nämnts att boken inte sysslar med det opublicerade materialet. Läsaren får där-

för ingen som helst uppfattning om var sådant material kan finnas eller hur mycket det kan vara fråga om. För en framtida forskare återstår detta materialsökande. Exempelvis redovisas genom en artikel av K. Reinhard (Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 1972) att Berliner Phonogramm-Archiv (i Museum für Völkerkunde) innehåller inte mindre än 671 tonband med samiska inspelningar, varav f.ö. en del finns utgivet på en Folkways-skiva (Lappish joik songs, utkom 1956). Kanske äger arkivet också uppsatser och transkriptioner som berör samemusiken. Och vad finns i Helsingfors, Wien, Köpenhamn etc.? Edström har inte ens några uppgifter om tillgängliga grammo-fonskivor (utom de svenska).

Det tredje syftet var att transkribera och analysera ett dussintal jojkar. Detta sker dels i kap. 11 (nio jojkar), dels i den löpande texten (s. 33, 73f., 104, 124). Samtliga jojkar är hämtade från Sveriges radios utgivna skivor. Till förtjänsterna hör att författaren tagit med relativt långa avsnitt, att transkriptionen är relativt noggrann och detaljrik, samt den omsorgsfulla indelningen i motiv. Emellertid framträder också en del brister, inte minst vid en jämförelse med den hittills väl noggrannast utarbetade transkriptionen av jojkar, nämligen den som gjorts av Hjalmar Grundström och Sune Smedeby (Lapska sånger II, 1963). Edström anför inga texter, medan Grundström—Smedeby har både samisk originaltext och svensk översättning. Edström noterar de absoluta tonhöjderna, medan Smedeby transponerar till något näraliggande läge med få förtecken samt anger vilken förflyttning som förekommit. Smedeby anger också ovanför noterna vilken grad av successiv höjning av melodin som ägt rum (t.ex. *b-b*, dvs. melodin höjs successivt en halvton). Denna höjning (eller sänkning) är en mycket vanlig företeelse vid jojkning. Edström försöker att notera denna successiva förflyttning exakt i notbilden, vilket medför egendomligheter med höjnings- och sänkingspilar av tre olika grader, som skall markera avvikelser från noll upp till en kvartston. Edströms exakthet torde vara skenbar och Smedebys metod att föredra.

Edström försöker också notera avvikelser på mindre än en kvartston från de tempererade tonhöjderna (se s. 162), men man kan principiellt fråga sig om det går att uppfatta så små tonhöjds-skillnader när det gäller jojkar, som ju ofta sjungs på oklara eller glidande toner, vilket Tirén försökte beskriva med termer som "efterslagsglid", "förlagsglid" och "dubbelglid (slängtoner)". Flera andra tecken är oklart definierade, t.ex. de tre pilarna vid h) (s. 163), som betyder "motsatsen till

ovan", vilket välvilligt kan tolkas som successivt sänkt tonhöjd. Men pilarna anger en minskande grad av sänkning. Någotdera måste vara fel. Vid j) använder Edström en kryssnot med förklaringen att "tonen har sannolikt den tonhöjd som dess placering i notsystemet anger", medan Smedeby för samma sak anger "svårbestämbar tonhöjd". Vad menas med "sannolikt"? Tolkar författaren sångarens intention?

Edströms musikaliska analys av jojkarna sker dels i samband med transkriptionerna (kap. 11. 2—10), dels i ett av avsnitten i kap. 8 ("beskrivningar av jojk och jojkandet"). Analysen i kap. 11 är relativt mekanisk och anger samtliga motiv, skalmaterial med uppgifter om antal gånger varje ton förekommit, de olika intervallens vanlighet, rytm och taktart, samt sångkaraktäristik. I kap. 8 anges huvudsakligen andra författares iakttagelser angående melodimotiv, ambitus m.m. Jojkens olika musikaliska egenskaper berörs på detta sätt, men man saknar en ordentlig genomgång av centrala musikaliska ting, speciellt jojkens formprinciper och möjligheter att kombinera motiv. Uppgifterna om antal toner och notvärden, antal nedåt- och uppåtgående intervall etc. används aldrig för att närmare beskriva motivbildningens och motivvariationens principer.

Tyvärr lämnas dessutom otillräckliga förklaringar till analysen i kap. 11. Man möter exempelvis följande tabell vid analysen av Erik Ersson Eks vuolle (s. 170):

Skalmaterial:	d	f	fiss	g	ass	a
Antal ggr:	16	4	5	3	1	15
I %:	18	10	25	19	9	19

Det dröjer innan man förstår att procent-raden återger något annat än antal-raden, nämligen det som s. 164 kallas "hur stor del av det sammanlagda ljudande materialet tonen upptar", alltså tidslängderna uttryckta i procent. Men vid en jämförelse med transkriptionen uppstår nya frågor. Tonerna *dess*, *ess*, *gess* m.fl. finns också i notexemplet men inte i analysen. Hur har de räknats? Och hur jag än räknar kan jag inte få antalet toner att stämma. Delvis kan anledningen sökas i att författaren "som regel analyserat en mindre del av jojken" (s. 164). I så fall frågar man sig: vilken del? Varför anges inte detta? Och ännu en fråga: hur länge räcker förtecknen? De tycks gälla även efterföljande toner utan förtecken (återställningstecken används mycket sällan). Men hur långt fram? I fortsättningen av analysen talar författaren om att tonen *ass* "inträffar 3 av 4 ggr i slutet av motiv b", fastän tabellen bara upptar en gång, och

gör också ett försök att uppställa *ass* som centralton i en bruksskala där den minst frekventa tonen är centralton.

Återstår till slut det fjärde syftet, att sätta in samemusiken i "ett större nordeurasiatiskt sammanhang". Detta sker genom en rad ytterst kortfattade "komparationer" på sidorna 20, 22, 38, 45, 81, 86, 96, 110 och 125f. Här görs på ett mycket ytligt sätt jämförelser mellan samerna och diverse nordryska och nordsibiriska folk. Vad avsikten är med dessa jämförelser sägs aldrig, men man får anta att det gäller att visa att ett samband råder mellan samerna och dessa folk. På s. 20 berättas exempelvis hur föreställningen om att schamanen (trollkarlen) fick sin kallelse under medvetslöst tillstånd finns både hos samerna och hos samojeder och andra nordsibiriska folkgrupper. På s. 38 anföras att djurläten och djurimitationer förekom vid sångerna på båda hållen. Allt detta är säkerligen riktigt, men de spridda drag som Edström berör möter man också hos en mängd folkgrupper i Afrika och Amerika. Jämförelserna visar alltså närmare besett ingenting, eftersom de nämnda dragen också uppträder hos folkgrupper som aldrig haft någon kontakt med samerna. Man kan inte jämföra enstaka drag i två kulturer på detta sätt. Vill man påvisa någon form av kulturell påverkan och kulturellt släktskap, måste man jämföra mycket större delar av de olika kulturerna. Detta har däremot skett hos en del av de författare som Edström anför, men också hos en rad etnologer och religionsforskare som han förbigår. Bland svenskar kan man nämna J. Stadling och hans bok om Shamanismen i Norra Asien (1912) eller Åke Ohlmarks' Studien zum Problem des Schamanismus (1939), som också använder en mängd ryskt material.

Inte ens på det rent musikaliska området gör Edström några egna jämförande undersökningar utan anför endast Alan Lomax som garanterat för att samisk musik är "slående" lik övriga nordeurasiatiska folks (s. 126). Lomax har dock kritiserats hårt för sitt svepande "cantometrisk" system och sin indelning av jordens alla folk i 57 regioner med vissa typiska musikegenskaper. Författaren borde ha varnats av en uppsats av Anikó Bodor, som han anför i litteraturlistan, och som försöker tillämpa Lomax' kodningssystem på en samisk sång. Hon fann att systemet är svårt att tillämpa och att sången företer många avvikelser från den av Lomax uppställda arktisk-asiatiska modellen.

Jag skall inte gå in närmare på den språkliga utformningen och citattekniken, utan endast påpeka att en bättre korrekturläsning hade undanröjt

diverse småfel. "Folkmåls- och fornminnesarkivet" (s. 1) heter rätteligen Dialekt- och folkminnesarkivet. "Das lappische Volksmusik" borde ändras till femininum (s. 2). "Materiel" borde ändras till material (s. 2—3). Mankers två "verk" är i själva verket volymer (s. 3), etc.

Några ord måste emellertid till slut sägas om litteraturlistan, som är relativt omfattande (13 sidor). Den viktigaste anmärkningen är att det är omöjligt att förstå principerna för uppdelningen av verken under de två största avdelningarna, "tryckta källor" och "tryckt litteratur". Edström placerar exempelvis Knud Leems Beskrivelse (1767) under källorna, men Scheffers Lapponia (1673) under litteraturen. Är det för att den senare citeras i en modern upplaga (1956)? Skulle nyare tryck stå under litteratur och äldre under källor? Det stämmer inte heller, eftersom nytrycken av Forbus står under källor, liksom Sveriges radios bok Jojk. Och under litteratur hittar man tvärtom också gamla skrifter, som t.ex. Hammonds missionshistoria (1787). Hur man än vänder på saken, så tycks det inte finnas något klart kriterium på vad som fungerar som källa och vad som är litteratur. Flera av de "källskriftsförfattare" som åsyftas i kap. 2 återfinns under litteraturen. En tredje avdelning, som ytterligare förbryllar läsaren, är "musikalien", där man hittar bl.a. Karl Tiréns Lappische Volksmusik (1942). Detta verk innehåller ju ganska mycket text och bör närmast jämföras med en vetenskaplig avhandling. Det bästa hade naturligtvis varit att sammanföra alla tre grupperna i en gemensam förteckning. De fåtaliga titlarna under "otryckta källor" etc., varav hälften utgörs av 7 dokument från ULMA fördelade under fyra olika rubriker, kunde också ha getts en något förklarad presentation.

En del detaljer i bibliografin kunde också ha varit mera korrekta. Prepositionen "I:" kan användas när det gäller en artikel som ingår i en volym med flera bidrag, men däremot inte när det gäller en självständig skrift som samtidigt är en volym i en serie. E. Reuterskiöld är utgivare av och inte författare till Källskrifter till lapparnas mytologi (1910), som anföras s. 216. Det förklaras ingenstans att denna bok är identisk med förkortningen BOH, som s. 206 uttyds som Bidrag till vår odlings häfder. Inte heller att dessa "Bidrag" utgör en serie, vars vol. 10 är just Reuterskiölds bok. Kristoffer Sjulssons minnen anges missvisande som en skrift och Sigrid Drake som utgivare (i stället för författare) på s. 209. (Däremot utges just nu Sjulssons minnen av Nordiska museet.)

Allra sist några reflexioner angående bokens publicering. Den förelåg i mars 1977 i stencilmform vid disputationen i Göteborg. Den föreliggande upplagan är en reproduktion av samma stencilm med endast ett fåtal korrigeringar, trots att mycket av ovanstående framfördes vid ventileringen. Detta är den första volymen i en skriftserie från en universitetsinstitution. Det hade naturligtvis varit till stor fördel om den presenterats i en korrektare och stringentare version.

Martin Tegen

Robin Maconie: The works of Karlheinz Stockhausen. With a foreword by Karlheinz Stockhausen. Oxford University Press, London 1976. IX, 341 s. £ 17.50.

Robin Maconies bok om Karlheinz Stockhausens musik är en genomgång av tonsättarens samtliga verk. I sextio avsnitt särbehandlas varje verk eller verkgrupp; först med en ingressliknande faktauppställning med uppgifter om besättning, tillkomstår och diskografi, därefter med ett löpande textavsnitt av typ "Werkbesprechung".

Trots att boken omfattar 350 sidor (inklusive förord av Stockhausen och författaren samt bibliografi och index) blir det inga ingående eller i varje fall inte uttömmande verkanalyser. Verkanalys är något annat än beskrivning av det kompositoriska arbetet — i synnerhet hos Stockhausen, där den kompositoriska idén inte sällan står långt ifrån det klingande resultatet. Vägningen mellan olika fakta om verket i verköversikter av det här slaget måste därför bero av framställningens målsättning.

Och den är i detta fall klar: författaren vänder sig inte enbart till fackfolk, och han har därför avstått från detaljerade analyser. Boken vinner därmed i pedagogisk användbarhet om man söker kunskap enbart om Stockhausens kompositoriska idéer. Vill man däremot veta hur dessa idéer tagit sig konkret uttryck i verken, måste man söka i den fylliga bibliografin och dra nytta av Stockhausens egna utläggningar. Men även om det inte varit Maconies avsikt att visa detta, kunde kanske några enkla skisser och grafiska framställningar ha bidragit till översikten (t.ex. av storformell gestik) — vilket också ger insikt. Således: Maconies bok redogör på klart språk för viktiga kompositoriska innovationer och ställningstaganden bakom verken, men han har inte ambitionen att se verket utifrån — att distansera sig från Stock-

hausens sfär av förtrollning och försöka bedöma musiken med måttstockar från lyssnare och oinvigda betraktare. Att Maconie avstått från det senare förvånar inte. Det är ingen lätt uppgift och kräver dessutom en hel del mod.

Det finns en fara som är svår att undkomma helt för den som skriver om nutida konstnärligt skapande — att man förväxlar det som måste finnas före verkets tillkomst med det som blir efter dess realiserande. En essä ("Paris 1952") är inbyggd i framställningen. Här kommer man plötsligt nära den hektiskt kreativa miljö, ur vilken elektronmusiken och frigörelsen från det totala serietvånget genom gruppformen föddes. Maconie drar paralleller och gränser mot Boulez och Schaeffer, och han förklarar på vilket sätt Messiaen har fört näring till Stockhausens tankevärld. Diskussionerna rörde sig på ett principiellt plan. Man försökte formulera samband mellan *rytm* och *tonhöjd* och man funderade över ett ljudlandskap som motsvarighet till Le Corbusiers idéer.

Men det viktiga är att Stockhausen ändå i första hand är tonsättare och först i andra hand teoretiker — även om hans skrifter (Texte i 3 band) ibland låter förmoda det omvända och även om de teoretiska reflexionerna föregår verket. Dessa reflexioner är ett led i en kreativ process. Ur dem eller parallellt med dem växer verket fram. Det kan ibland tyckas vara paradoxalt — som i ett fall (*Gruppen*), när upplevelsen av ett vackert bergslandskap utanför fönstret till Stockhausens arbetsrum kombinerad med reflexioner av starkt teoretisk och spekulativ art om tids-, rytm- och tonhöjdsfenomen resulterar i den helgjutna klangvision som kompositionen utgör.

Det är ett faktum som Maconie uppmärksammar, att Stockhausen å ena sidan har en stark sensualism och ett starkt uttrycksbehov, å andra sidan också en intellektuell läggning av nästan fränstötande kyla. Hur denna försoning mellan två motstridiga tendenser inom tonsättarpersonligheten sker och mynnar ut i enskilda verkkonceptioner är en fråga som Maconie tangerar utan att ge något restlöst svar. Mycket riktigt säger tonsättaren också i sitt förord, att det är många frågor som lämnas obesvarade — och att "the lover of my music" själv måste finna svar på dessa. Man kan dessutom tillfoga att Stockhausen själv inte tycks anse det vara någon nackdel att inte allt av den mystikomgärdade tonsättarpersonen utlämnas. Mystifiering, normala integritetskrav eller ett nödvändigt skydd av det kreativa klimatet? Om svaret är det sistnämnda får priset gärna vara högt!

Också resultaten — alltså inte bara idéerna — är ständigt växlande. Från extrem komplikation och intellektuell sofistikerad pianostyckena från 50-talet till verk som *Stimmung* för sex sångsolister, där sensibilitetens trådar spänns till det yttersta — eller till verken från de senaste 10 åren där musiken kan moduleras fram med mångtydiga verbala signaler till interpreten. Det senare har kallats intuitiv musik. Och Stockhausen säger sig ha funnit dessa "mjuka" fenomen under sitt arbete med hårt styrda strukturer. Han har därför återvänt till interpreten och försöker avlocka denne klanger ur meditativa tillstånd.

Maconies arbete har sin fördel i att det visar på detta breda spektrum. Alltså något som borde kunna visa tonsättarna av idag att det visst finns möjligheter. Det gäller bara att se dem...

Nils-Göran Sundin

Music and the brain. Studies in the neurology of music. Ed. by Macdonald Critchley and R. A. Henson. With a foreword by Michael Tippett. Heinemann, London 1977. 459 s.

Föreliggande antologi, som här skall granskas utifrån ett musikvetenskapligt intresse, är en första översikt över musikneurologin. Texterna vänder sig till två läskategorier: dels läkare, dels musikstuderande/musiklärare. Av bokens författare är fem psykologer, resten av de 22 bidragsgivarna är neurologer/psykiatriker. Ingen har musikforskning som yrke. Artiklarna är alltså huvudsakligen tillkomna av musikintresserade läkare, men resultatet har blivit en nyttig och spännande läsning också från musiksynpunkt. Geografiskt sett har boken slagsida åt England med Queen Square Hospital, London, i centrum. Författarna utanför England fördelar sig på USA (4), Salzburg (2), Sofia (1) och Tel Aviv (1).

Av de 24 artiklarna behandlar 16 musiken i friska människors hjärnor, 8 musikens relation till sjukliga tillstånd hos hjärnan. Varje artikel är fristående och därav kommer att det saknas sammanfattande teorisystem eller metodbeskrivningar. Vissa resultat står t.o.m. i kontrast till varandra. Ibland sker väldiga överlappningar. Allt detta är till nackdel speciellt för musikforskaren, som väl oftast inte har någon klar bild av hjärnans anatomi eller av olika neurologiska teorier. Det hade varit till stor hjälp om redaktörerna tillfogat en anatomisk karta och ett kortare avsnitt om hur hjärnan i stort fungerar. Som lämplig inledning till boken

rekommenderas Aage Møllers artikel Hörselorganen i Sohlmans musiklexikon, 2. uppl., och Rune Lindblads kompendium Örat och hörseln (utgivet 1977 vid SÄMUS i Göteborg).

Musikens nervsystem

Ett ständigt återkommande tema i boken är de försök som görs att placera vårt "musikcentrum" någonstans. I var och varannan artikel behandlas detta problem. Till sist blir man övertygad om att lösningen av denna fråga är av utomordentlig betydelse för att kunna förklara hur musiken fungerar i oss. Det är svårt att ge en resumé av de olika breda sammanfattningar som framförs i texterna, men vissa gemensamma resultat är dock klara:

Från vardera örats inneröra leder nervtrådar till motsatta tinninglobens hjärnbark, där det auditiva centrum finns. Impulser går även delvis till tinningloben på samma sida som respektive öra. På flera ställen utefter hörselnerven och i tinningloberna finns frekvensskalan (tonhöjdsskalan) tonotopiskt representerad likt en klaviatur. Därutöver sker omkopplingar och återkopplingar på olika nivåer, så att samtidigt bägge tinningloberna, resten av hjärnbarken, och därmed hela kroppen (t.o.m. öronens olika delar) får ta del av den auditiva information som kommer genom varje öra. Systemet är komplicerat och betydelsen eller konsekvensen av nervsignalerna hit och dit kan ännu inte förklaras.

Försöker man å andra sidan definiera vad som i detta sammanhang menas med musik uppstår också svårigheter, eftersom musik omfattar alla handa upplevelser och beteenden. Man kan sjunga, spela, lyssna, läsa noter etc. Varje aktivitet tar i besittning sitt speciella system av sensoriska och motoriska nervfunktioner. N. Wertheim anser att varseblivning och producerande av musik är en medfödd förmåga hos hjärnan. Förmågan kan till viss del påverkas av omgivningen, men den är i stort oberoende av skillnader i arv eller miljö. Neurologiskt sett är musik ett komplex av funktioner, men den bildar en psykologisk helhet. Denna helhet består av tre lika nödvändiga delar:

(1) sensibilitet för rytm, troligen av biologiskt ursprung

(2) sensibilitet för ljud (ljudstyrka, varaktighet, klangfärg och tonhöjd)

(3) förmågan att omvandla musikalisk varseblivning till emotionellt och intellektuellt innehåll.

Wertheim pläderar också i sin artikel för ett holistiskt synsätt på den arbetande hjärnan. Tin-

ninglobernas auditiva centra är nödvändiga, men samtidigt krävs emotionella och intellektuella funktioner som berör större delar av hjärnan. Han menar att tids- och rytmupplevelser sannolikt har samband med den auditiva signalens koppling till formatio reticularis, som i sin tur reglerar hjärnbarkens elektriska rytmer. Detta kan betyda att ljud och ljudens tidsdimension påverkar nervsystemets alla delar men också de kroppsfunktioner som hjärnan reglerar. (Formatio reticularis ligger i ryggmärgen och dess förlängning. Det sammanför impulser från olika sensoriska nerver och projicerar dessa direkt över hela hjärnbarken. Detta system har till uppgift att styra vår vakenhet och vår uppmärksamhet. På så sätt har kroppen ett varningssystem, som fungerar t.ex. för ljud oberoende av den uppåtstigande hörselnerven. Från hörselnervens omkoppling vid inträdet i förlängda märgen går dessutom refleximpulser till bl.a. ögonens och mellanörats motoriska nerver. En tredje direktkoppling av ljud (och sannolikt musik) går från omkopplingsstationen i hjärnstammen till de delar av ryggmärgen som bl.a. reglerar huvud- och bålrorelser.)

Detta synsätt är naturligtvis fascinerande, men här saknar jag ett motdrag från musikforskare som skulle kunna berätta om lyssnarattityder. Där finns "skvallyssnandet" eller de olika sätten att påverka människor med "funktionell musik". Där finns olika motoriska upplevelser som tar sig uttryck i dans eller andra rörelser. Musik kanske kan fungera utan att vår "medvetenhet" i hjärnbarken ens har kopplats in. Musiken skulle i så fall verka också på ett biologiskt-akustiskt plan.

Musik i böger eller vänster hjärnhalva

På ett tidigt stadium av hjärnforskningen var man medveten om att musikfunktionen kan skiljas från språkfunktionen. Man konstaterade redan på 1800-talet att bl.a. aktivt verkande musiker och kompositörer kunde sjunga, spela eller komponera fastän deras språkförmåga hade gått förlorad på grund av en lokal hjärnskada. Man fann också personer med bibehållet tal men utan förmåga att sjunga eller känna igen melodier. Även deras språk påverkades. Det blev entonigt och "opoetiskt" men utan grammatiska fel.

Afasi och *amusi* blev namnet på två särskiljbara hjärnskadesyndrom, som oftast lokaliserades till vänstra resp. högra hjärnhalvan. Språket till vänster och musiken till höger har sedan vuxit fram som en huvudregel, men det finns många undantag. Afasi utan amusi beror oftast på skador på vänstra tinningloben, men för amusi är läget

mer komplicerat. Arthur L. Benton gör i sitt avsnitt en indelning i olika kategorier:

Expressiv amusi i renodlad form, dvs. oförmågan att spela eller sjunga, har samband med skador i högra hemisfären, medan *expressiv amusi* kopplad med *expressiv afasi* har samband med skador i vänstra hemisfären. *Receptiv amusi*, dvs. oförmågan att *lyssna* till musik, är i sin tur ofta en konsekvens av en skada på den vänstra eller en samtidig skada på båda halvorna. Till synes ologiskt är det då att den renodlade receptiva amusin beror på skador på bägge delarna av hjärnan. Andra forskares sammanställningar av resultat visar i vissa fall på motsäggande förslag till lokaliseringar. Det råder inget enkelt samband mellan skador i olika områden och lokaliseringar av olika centra för hjärnans funktioner. Om afasi eller amusi uppstår vid skador i ett visst område, kan detta bero på att för motsvarande funktioner viktiga nervbanor passerar genom området. Det viktiga är kanske inte var de exakta platserna i hjärnan finns. Av största betydelse är däremot det faktum att man med åtskilliga kliniska fall kan visa att musik och språk har *skilda* hjärnfunktioner. Detta innebär ett anatomiskt belägg för att språklig information berör oss på ett annat sätt än musikalisk information. Forskningen kring musikalisk resp. språklig varseblivning och produktion behöver inte nödvändigtvis sammanjämka sina teorier. Lika intressant är det faktum att förmågan att lyssna till känna igen eller förstå (musik eller språk) använder andra hjärnfunktioner än förmågan att återge eller skapa. Ytterligare sådana distinktioner kan göras mellan andra upplevelser och beteenden som berör musik och ljud.

Det finns även andra tekniker att använda då man vill undersöka var musiken finns i hjärnan. Med EEG kan man avläsa aktivitet på olika nivåer i hjärnhalvorna. Resultaten tycks även då tala för en dominans av högerhalvan vid lyssnande till och utförande av musik.

Om man samtidigt sänder olika signaler till vänster resp. höger öra (dichotic listening) visar det sig att lyssnaren uppfattar det ena örats information bättre, eller att man gör olika sambandsblandningar av de bägge öronens informationer. Man vet att de huvudsakliga nervbanorna går korsvis till resp. hemisfär och därefter beräknas hur de bägge halvorna av hjärnan arbetar. Högra halvan tycks ha lättare att uppfatta musikaliska signaler som melodier, klangfärger, tonhöjder etc. Den prioriterar helhets-, gestaltupplevelser över huvud taget. Detaljerad information däremot som ord, enskilda toner etc. uppfattas lättast av vänstra

halvan. Melodiperception för professionella ("musically sophisticated") är dock mer centrerad till vänstra hjärnhalvan. De kanske lyssnar mer till detaljer än helheten.

(I sin artikel *Musiken i hjärnan*, i En bok till Hilding Rosenberg 21/6 1977, Stockholm 1977, (Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 19), för David Ingvar detta resonemang ett steg vidare. Han beskriver där komponerandets process som en fantastisk dialog mellan den vänstra, formella, stringenta hemisfären och den andra icke-verbala halvan där emotionella eller rumsliga aspekter bildar en klangbotten i vår tillvaro.)

Neurologin: musikpsykologins förlängning

Upplevelse och reaktioner i samband med musik studeras både av fysiologer och psykologer. Gränsen är flytande mellan de båda disciplinernas teorier och metoder. Oftast hamnar dock tolkningar och slutsatser inom musikneurologin på musikpsykologins område.

Flera författare har avsnitt som beskriver viktiga perceptionsbegrepp. Jag kan bara referera några smakprov. I. D. Hood går igenom örat och hörseln. Därvid visar han bl.a. hur de olika systemen av efferenta (från hjärnan riktade) nervbanor kan ha stor betydelse för bearbetning av musiken på nivåer under hjärnbarken. Funktionen hos dessa återkopplingar är ännu outforskade. Så har t.ex. större delen av hårcellerna på basilarmembranet i hörsnäckan koppling av nervimpulser från hjärnan. Man kan bara gissa sig till att vår goda förmåga att särskilja tonhöjder kanske kan ha ett samband med detta, eller att vårt auditiva nervsystem förstärker information om förändringar i ljuden precis som vårt luktsinne.

Hood behandlar också förhållandet mellan hörselskador och musikupplevelse. Tyvärr är han mest intresserad av fall av Ménières sjukdom och döva komponisters historik. Han tar inte upp problemet för den helt dominerande gruppen, nämligen de bullerskadade.

T. A. Sears ger en intressant beskrivning av sångens neurologi. Sångaren bestämmer det mesta i sin röst med hjälp av kontroll över lufttrycket nedanför stämbanden. Detta subglottala tryck regleras genom den känsla av ansträngning (sense of effort) som innebär en balansering av in- resp. utandningsmuskelnerna. Dessa muskler har mycket gemensamt med handens muskler. Bl.a. går information från muskeln till centrala nervsystemet om muskelns längd i varje ögonblick. Vidare finns starka kopplingar mellan direkt och indirekt hjärnverksamhet i dessa musklers arbete. Sears sam-

manför dessa fakta med teorier om de differentierade musikaliska funktionerna i hjärnans olika delar. Därvid ger han en hypotetisk förklaring till att Ravel, som led av Wernickes afasi, kunde sjunga och spela sina egna tidigare kompositioner, detta trots att han förlorat talet samt förmågan att komponera och improvisera.

Diana Deutsch anger modeller för det musikaliska minnet. Funktionerna hos detta förklaras dock utifrån hur musik (traditionell tonal musik) är konstruerad. Detsamma gäller William Goodys avsnitt om subjektiv och kronometrisk tid hos musiken. Vid läsningen av deras avsnitt dyker följande reflektion upp:

Den springande punkten i tvärvetenskapliga sammanhang är vem som ställer problemen. Om hjärnforskarna vill veta mer om musiken i hjärnan, studerar de den musikaliska strukturen i form av noter eller liknande. I musiken finns delvis svar på hur hjärnan arbetar. De teorier, som då växer fram, kan bli oanvändbara för musikforskarna om de inte också beläggs via andra metoder. Man hamnar i den sorts cirkel som kan "bevisa" att hjärnan tycks vara konstruerad för tonal treklangsmusik, så som t.ex. Diana Deutsch antyder i sin artikel. Åtskilliga musikforskare har också gått i den fällan. Därför saknar jag i boken musikvetenskapliga frågor och hypoteser som blir besvarade med medicinsk kunskap. Är inte samarbetet ömsesidigt mellan disciplinerna kan man inte tala om tvärvetenskap.

Redaktörernas syn på musik avspeglas i t.ex. Hensons uttalanden: "Music as we know it today is some eight centuries old." "Serious Western music will be considered here." Bygger man musikneurologiska teorier utifrån en så etnocentrisk musiksyn blir teorierna svåra att tolka för de musikforskare som i sin forskning vill se längre än den europeiska tonala konstmusiken. Det viktiga med musikneurologin är just att den tycks kunna ge en hjälp till beskrivningar av hur t.ex. populärmusik, vagsånger, dansmusik eller bakgrundsmusik fungerar.

Musikterapi

För dem som arbetar med musik i terapeutiskt och rehabiliterande syfte finns åtskilligt av intresse. Främst bör nämnas två artiklar som skrivits av verksamma musikterapeuter. N. Schipkowensky från Sofia ger en översikt över den breda musikterapi som tycks ha vuxit fram i Turkiet. G. och H. Harrer redovisar de automatiska fysiologiska reaktioner som sker när man lyssnar på musik: vegetativa reflexer, ändringar i hjärt- och andnings-

verksamhet, motoriska aktiviteter. Storleken i dessa reaktioner kan i sin tur regleras med hjälp av psykofarmaka. Än så länge får vi nöja oss med den allmänna kunskapen om att vi reagerar. Förhoppningsvis växer systematiska teorier fram, som beskriver hur och varför.

Även några andra avsnitt berör musikterapi, t.ex. två texter om musikogen epilepsi, dvs. att musik i allmänhet, en viss artist, ett visst instrument eller ett visst musikstycke ständigt utlöser epileptiska anfall hos en person. Det finns dessutom flera avsnitt (kap. 7, 9, 16 och 22), där amusi och afasi beskrivs utförligt.

Ett par kapitel (17 och 21) skrivna av de två redaktörerna Henson och Critchley vänder sig direkt till de läkare som behandlar musiker och kompositörer med neurologiska skador. Dessa två läkare har tydligen stor erfarenhet av de speciella problem som drabbar professionella elitmusiker, alltifrån violinisternas stela nackar och rampfeber till pianisternas motsvarighet till skrivkramp. Här finns alltså redan ett motstycke till den växande litteraturen kring elitidrottsmännens medicinska och ortopediska problem.

Till slut kan nämnas några artiklar som snarast utgör varnande exempel i synen på musikvetenskap och människor. Redaktören R. A. Henson (tillika Honourable Consultant Neurologist of the Royal Society of Musicians of Great Britain) skriver om The language of music utan att beröra discipliner som semiologi eller semantik. Han konstaterar i stället att "Den avgörande skillnaden mellan språk och musik är att musik alltid är konst, även om den ibland är dålig (debased)". Språk däremot är de vanliga människornas ord som nyttjas som ett praktiskt kommunikativt medel.

D. Scott och A. Moffet har gått igenom biografier om Mozart, Beethoven, Händel och Bach och funnit svar på frågan om hur den tidiga musikaliska talangen utvecklas hos berömda kompositörer. Alfred Meyer refererar forskare som konstaterat att J. S. Bach hade en extraordinärt stor nervknut i hörselnäcken och stor tinninglob och att Schumann bl.a. hade extremt stora, mer utarbetade hörselben. Meyer ställer sig dock sunt kritisk till teorin om att musikgenier har större hjärnor med mer vindlingar kring hörselcentra. Dessa båda avsnitt visar på risken för åtskilliga musikneurologiska teorier, nämligen att betrakta nervsystemet som statiskt från födseln till graven. Troligtvis måste vår hjärnas funktioner också spegla hur den tränas och brukas under bärarens levnad. Det kanske finns en parallell till de anatomiska föränd-

ringar som t.ex. en muskel kan genomgå beroende på hur den används. Det gäller att skilja mellan otillbörlig tilltro till de musikaliska arvsanlagen och Chomskys teorier om den medfödda grammatiken. R. T. C. Pratt drar i sin text om ärvandet av musik en skarp lans för miljöns betydelse.

Stig-Magnus Thorsén

Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hrsg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Arno Volk Verlag — Hans Gerig KG, Köln 1973. 340 s.

Att recensera en antologi är ungefär som att försöka beskriva en koloniträdgård, där var och en av kolonilotterna präglas av ägarens speciella personlighet, kunnande och smak. Det framstår som en klar orättvisa att enbart berätta att där finns ringblommor, solrosor, potatis, rädisor, hallonbuskar osv. utan att samtidigt redovisa, hur varje ägare fördelat vegetabilierna över sin beskärda areal, eller utan att försöka formulera de praktiska och estetiska tankegångar som kommit till uttryck vid uppodlandet av varje enskild kolonilot.

På motsvarande sätt borde varje uppsats i en antologi som Musik und Verstehen för att full rättvisa skulle uppnås ha sin egen recension som tar hänsyn till uppsatsens speciella förutsättningar. Uppsatsernas inbördes olikartade karaktär, deras relativt vida omfattning och fr.a. deras oerhörda spridning inom det endast skenbart snäva område som behandlas i antologin gör dock en sådan recension praktiskt omöjlig.

Publicerandet av denna antologi har ingått som ett led i ett forskningsprojekt vid Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, i Berlin, där man med ekonomiskt stöd från Hindemith-Stiftung med utgångspunkt från dels experimentals psykologisk, dels teoretisk-språkvetenskaplig verksamhet arbetat med problemet musikalisk förståelse. I anslutning till detta projekt har 19 olika företrädare för musikvetenskap, filosofi, lingvistik, estetik, sociologi m.m. ombetts bidra med var sin uppsats som från respektive forskares egna utgångspunkter behandlar någon eller några aspekter av begreppen 'musik' och 'förståelse'. Ändamålet har, vilket framgår av utgivarnas förord, varit dels att försöka få formulerade de "teoretiska och empiriska hypoteser" rörande dessa båda begrepp som diskuterats inom musikvetenskapen och dess grannvetenskaper, dels att genom publicerandet

av dessa diskussioner stimulera till debatt och nya inlägg rörande de bägge begreppen.

De centrala punkter kring vilka de flesta av inläggen rör sig är i första hand omfattningen av begreppet 'förståelse' och vidare frågan om, huruvida det är möjligt att tala om 'förståelse' i samband med musik. Dessa frågor angrips i de olika uppsatserna från flera olika utgångspunkter beträffande filosofisk grundinställning, metodologi, terminologi och även, vilket kanske är mest intressant i en publikation av den typ som brukar vara forum för länsstolsfilosofierande, från flera olika faktamässiga förutsättningar. Jag tänker då främst på K. Hartjes uppsats Ansätze des musikalischen Verstehens bei Kindern och G. Kubiks Verstehen in afrikanischen Musikkulturen.

Begreppen 'förstå' och 'förståelse' har central betydelse inom flera filosofiska delområden, inom vetenskapsteori, semantik och estetik m.m. De används i samband med en rad olikartade objekt och i skiftande betydelser: man kan t.ex. både förstå *hur* ett objekt är beskaffat och *varför* något sker. När vi talar om 'förståelse' av ett uttalande, kan vi dels göra det på ett sätt där uttalandet kan ersättas av ett annat som säger samma sak, dels på ett sätt (i samband med t.ex. ett poem) där detta inte är möjligt, men vi använder begreppet 'förståelse' för båda dessa förhållanden. Det sistnämnda av dessa alternativ är det som närmast motsvarar användningen av begreppet i sammanställningar som 'musikförståelse' osv.

Under de senaste årtiondena har också begreppet 'förståelse' ofta associerats med den vetenskapsteoretiska tradition, som på grundval av antika och medeltida synsätt fick sin första moderna klädnad hos filosofer som J. G. Droysen och W. Dilthey vid mitten av förra seklet. Denna "hermenevtiska riktning", som alltid haft stor plats inom den kontinentala filosofin, blev under 1960-talet något av en modefluga inom fr.a. de estetiska vetenskaperna. Inom denna tradition har man, i opposition mot den positivistiska tesen om enhetsvetenskapen, ständigt starkt markerat en boskillnad mellan natur- och humanvetenskaper ("Geisteswissenschaften") och därvid hävdade att humanvetenskapernas primära metod är 'förståelse' till skillnad från naturvetenskapernas 'förklaring'. 'Förståelsen' inbegriper därvid *intentionalitet*, dvs. man förstår t.ex. en handling i relation till den agerandes syften, olika upplevelsers inriktning på objekt, betydelsen hos ett tecken eller en symbol, eller meningen med en social konvention eller en religiös rit. Ofta utmynnar 'förståelse' i denna mening i teleologiska förklaringar av de i

sammanhangen berörda objekten, dvs. förklaringar utifrån objektens ändamål.

Musik und Verstehen är till stora delar en provkarta över olika användningar av begreppet 'förståelse'. I många av resonemangen finns glidningar mellan olika betydelser hos begreppen och även definitionsmässiga luckor. I vissa fall används 'förståelse' t.ex. ömsom för att beteckna 'musikförståelse' i meningen 'konstituerandet av musikupplevelse', ömsom för hermenevtisk metod inom musikvetenskapen. Naturligtvis är dessa användningar i högsta grad förenliga; antagandet att musikvetenskaplig verksamhet bör bygga på musikförståelse är i alla avseenden rimligt. Däremot inrymmer musikvetenskaplig 'förståelse' i hermenevtisk mening en rad tekniska, historiografiska m.fl. moment, som knappast kan anses vara nödvändiga för musikförståelse. Därmed kan inte de vetenskapsteoretiska kriterierna vara relevanta för musikförståelsen. Hartjes uppsats om musikförståelse hos förskolebarn är ett gott argument för detta.

Om några av de ingående uppsatserna i större eller mindre grad förespråkar ett hermenevtiskt synsätt, är det desto fler som inriktats på semiotiska och kommunikationsteoretiska beskrivningsmodeller. Redan antologins titel antyder att semiotiken beretts plats i diskussionen och utgivarna introducerar i förordet ansatserna till en semiotisk begreppsapparat. Som i alla för mig kända tillämpningar av semiotiken på musikvetenskapligt område saknas även här användbara kriterier för vad som utgör ett musikaliskt tecken, och den semiotiska terminologin tenderar i högre grad till att fungera som språkligt ornament än som vetenskapligt verktyg. Detta hänger kanske samman med att den terminologi rörande tecknen och deras funktioner som inom semiotiken lånats från C. S. Peirce i många avseenden är funktionsoduglig då den används lösgjord från det kunskapsteoretiska system som lanserades av denne. En teckenteori med semiotikens anspråk förutsätter en någorlunda klar kunskapsteori. Därför har den semiotiskt inriktade forskaren att välja mellan att mer eller mindre svälja Peirces pragmatism med hull och hår eller att formulera ett användbart kunskapsteoretiskt alternativ. Bra exempel på det sistnämnda tillvägagångssättet finns inom den dialektisk-materialistiska traditionen (t. ex. G. Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, 4. Aufl., 1973).

Grundläggande kunskapsteoretiska resonemang är f.ö. förvånansvärt sällsynta i Musik und Verstehen med tanke på att det är en antologi som behandlar kunskapsteorin relativt närliggande frågor.

Några av uppsatserna kan — visserligen tillspetsat — beskrivas som försök att tillämpa spridda teser lånade från Heidegger, Wittgenstein, Husserl, Adorno och andra auktoriteter i en salig blandning, där citaten ofta fungerar helt lösräckta ur sina sammanhang och frigjorda från sina filosofiska förutsättningar, medan andra rör sig inom mer begränsade och sammanhängande områden. Generell är dock en strävan att försöka sammansmälta tankar som lånats från olika filosofiska auktoriteter. Fr.a. verkar man ha velat åstadkomma någon form av broslagning mellan de kontinentala traditioner som rymmer fenomenologi och existentialism å ena sidan och Wittgenstein och den analytiska filosofin å den andra. Trots de stora olikheterna i filosofisk grundsyn mellan olika företrädare för dessa traditioner har flera av författarna i Musik und Versehen djärvt sammanställt ganska olikartade utsagor.

En intressant fråga i detta metodpluralismens tidevarv är onekligen i vilken utsträckning och under vilka förutsättningar broslagningar mellan teorier, som formulerats med utgångspunkt från olika filosofiska förutsättningar, kan leda till fruktbara resultat. Frågan är dock alltför omfattande för att här kunna diskuteras, och jag lämnar den därför öppen.

Sten Dahlstedt

Ulrich Siegele: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1975. 174 s. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.)

I de senaste decenniernas Bachforskning har undersökningen av Bachs mångfaldiga bearbetningar — av såväl egna som andra tonsättares verk — blivit ett betydelsefullt delområde. Utåt har här kanske främst studiet av kantaterna med dess närapå spektakulära resultat observerats, men värdefulla insatser har gjorts även beträffande instrumentalmusiken. Till pionjärarbetena hör här U. Siegeles dissertation, ursprungligen framlagd 1957 i Tübingen, ett viktigt centrum för den nyare Bachforskningen. Siegele avstår i sin avhandling nästan helt från principiella resonemang (han konstaterar dock i en kort inledning träffande att "i ett bearbetande, som är förbundet med förändrande ingrepp, de krafter som bestämmer det avslutade verket" avtecknar sig tydligt och behand-

lar i skilda kapitel bl.a. Bachs Reinkentranskriptioner, verkkomplexet kring triosonaten BWV 1038, verkparet triosonaten med två tvärflöjter BWV 1039/gambasonaten BWV 1027, transkriptionerna för tangentinstrument av egna verk för solostråkinstrument och av andra mästares konserter för tangentinstrument samt bearbetningar av egna konsertverk för annat konserterande instrument. Arbetet berör så viktiga problem (verkauftentitet, bearbetningsteknik, förlorade urversioner m.m.) att det, oaktat det länge förelåg endast i maskinskrift, snart blev en ständigt anförd referens i hithörande speciallitteratur. Nu har det alltså sent omsider publicerats i tryck, men tyvärr oförändrat, utan hänsyn till vad som under mellantiden har hänt på det område boken behandlar. Siegele har givetvis varit medveten om behovet av en sådan aktualisering men likväl nöjt sig med att avlägsna "en del utvecklingar och omständigheter", och detta fastän "det mesta är föråldrat" av hans slutledningar beträffande de behandlade verkens äkthet och kronologi. Han anser sig kunna förfara så, när "det centrala ärendet, utbildningen av ett kategoriskt instrumentarium, med vars hjälp Bachs komposition kan förstås," (en något dunkel formulering, liksom övriga citat här hämtad från förordet till tryckutgåvan) "i dag är lika aktuellt som för 17 år sedan". Men en omarbetning av avhandlingen skulle inneburit ett uppskov för andra arbeten, som "syns mig viktigare".

Denna lätt nonchalanta attityd verkar föga motiverad. Siegeles arbete har nämligen, såsom han själv uttrycker saken, inte enbart "flitigt begagnats, citerats (eller också icke citerats)" utan även "kritiserats". Och det senare med ofta rätt vägande skäl. Det må här räcka med två exemplifieringar. Hela komplexet av Bachs cembalokonserter och deras — delvis bevarade, delvis förmodade — förlagor med konserterande melodiinstrument har sedermera ingående undersökts av Wilfried Fischer, som samtidigt i en volym inom Neue Bach-Ausgabe lagt fram konkreta rekonstruktioner av förlorade urversioner (jfr recension i STM 1971). Fischer betecknar visserligen sina undersökningar som "konsekventa vidareföranden av Siegeles resultat och teser", men inte desto mindre skiljer sig hans uppfattning ofta markant från Siegeles. Denne anser t.ex. att urversionen till cembalokonserten d-moll är en violinkonsert av en "okänd, beträffande det konserterande instrumentets tekniska behandling starkt Italien-influerad mästare"; Fischer däremot hävdar att denna förlorade violinkonsert "med en hög grad av sannolikhet" ("mit ziemlicher Sicherheit") är en

originalkomposition av Bach. Han vänder sig också mot Siegeles (i en separat uppsats uppställda) tes att treklaverkonserten i C skulle härstamma från en treviolinkonsert i G (Fischer: D). Klaverkonserten i E härleder Siegele ur en oboekonsert i Ess, alternativt en flöjtkonsert i F; Fischer å sin sida anser det "knappast möjligt att kasta ljus över de oklara sammanhangen" mellan de bevarade versionerna och urgestalten, och på liknande sätt torpederar han Siegeles hypoteser beträffande de i kantaten BWV 35 bevarade konsertsatserna.

I de avsnitt av sin avhandling, där sonater för melodiinstrument och obligat cembalo diskuteras, använder Siegele delvis rätt diskutabla metodiska grepp, framför en föga trovärdig hypotes rörande urversionen bakom tvåflöjtssonaten BWV 1039 (förtjänstfullt är dock postulatet av en urversion som sådant) och beskriver gambasonaten i g-moll som transkription utan att se att liknande kunde ha sagts om samtliga gamba- och flöjtsamt vissa delar av violinsonaterna. Dessa frågor diskuteras utförligt och under ständig hänvisning till Siegeles teser i mina hithörande arbeten.

Siegele reagerar alltså inte på något sätt på dylika kritiska invändningar; han bryr sig inte ens om att ge en bibliografi över nyare skrifter, som berör de av honom behandlade problemen. Det kan inte hjälpas: därmed reduceras värdet av denna i och för sig väsentliga publikation ganska avsevärt.

Hans Eppstein

Karl Christian Thust: Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976. 902 s. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. 21.) DM 39.—.

Under 1960-talet upplevde det andliga sångskapandet en blomstringsperiod, alltifrån församlings-sånger till "andliga schlager" på grammofon. I Sverige har detta å den ena sidan lett fram till Psalmer och visor -76, å den andra till en skivindustri med kristna förtecken och jätteomsättning.

I Tyskland fick man en ny sångbok 1950 efter ett årtiondes arbete: Evangelisches Kirchengesangbuch, EKG. Den mötte emellertid snart massiv kritik för sitt ensidiga sångval från reformation och barock, sin svårförståelighet och objektivitet. Dessa brister försöker man nu täcka genom nya

sånger, där tron framställs på ett nytt sätt i en ny tid och en förändrad värld.

Om situationen i Tyskland de senaste årtiondena kan man läsa i Thusts arbete. Författaren vill, som undertiteln säger, kritiskt granska, värdera och inventera det nya sångbeståndet samt undersöka i vilken situation kyrkovisan befinner sig idag. Av bokens 902 sidor är drygt 100 en värdefull förteckning med register över sångmaterialet, 30 litteraturförteckning som upptar 306 numererade titlar. Om arbetets inriktning vittnar valet av metod. Utgångspunkt tas inte i en "allgemein-theoretische Erörterung", utan "in dem konkreten Einzelfall". Detta förklarar arbetets omfång och dess stora noggrannhet. Framställningen rör sig på två plan: dels en analys och värdering av sångerna, dels — och inte minst — en översikt över olika åsikter om dem och om sång i allmänhet. Författaren vill låta alla röster komma till tals och först därefter väga åsikter mot varandra, och olika åsikter får verkligen komma till tals: i stället för att sammanfatta citerar han olika personer som ofta säger samma sak på olika sätt. Detta gäller också analysen av sångerna: synonyma ord ur dem radas på varandra, alla med noggrann källangivelse. Ett enormt dokumentationsarbete, som emellertid stundtals kan bli ganska svåröverskådligt.

Boken inleds med kapitlet "Situationsbestimmung", där först frågan "vilken betydelse har historien för samtiden?" diskuteras. Det centrala är enligt Thust vad samtiden fordrar, först när man klarlagt det kan man avgöra om man kan hämta något ur det förgångna. Det andra avsnittet utgörs av en historik, som beskriver situationen efter EKG.

Kap. B har titeln "Text: Theologischer Sachgestalt" och tar upp texternas temata. Metoden är intressant och bygger mycket på Paul Tillich och ett existentialistiskt synsätt. Indelningen är följande:

- 1) Mänskligt liv i allmänhet; i sin fördjupning som fråga efter Gud
 - a) djur och natur (förekommer knappast i sångerna)
 - b) teknik och arbetsvärld: vardagen (ofta negativt utmålad)
- 2) Guds svar i Kristus
 - a) antropologisk aspekt: kristligt liv ordet (Bibeln och förkunnelse); omvändelse; meditation och bön; tvivel och tillförsikt; bekännelsesånger; blick framåt; dagens tider och kyrkoåret; speciella tillfällen

b) teologisk aspekt
treenigheten: den Helige Ande; Jesus Kristus; Gud.

Thust gör iakttagelsen att det antropologiska blivit viktigare än det teologiska. Sångerna har flyttats från EKG:s "Monolog im Himmel" (H. Zahrnt) in i vardagen och dess problem. Men ofta stannar de vid att beskriva just en dyster samhällssituation utan att ge något svar, anmärker Thust. Flera sånger är alltför ytliga och klichéartade.

Ett avsnitt om modern teologi följer närmast. Författaren vill inte godta den utbredda uppfattningen att modern teologi skulle vara fientlig till sången — dess intresse ligger i stället på helt andra områden, skriver han. En exkurs om problemet sakral—profan avslutar kapitlet. Det gäller för kyrkan att våga gå ut i världen, tala världens språk men ändå inte vara av världen — Thust vill se ett slags dialektiskt förhållande.

Efter att ha beskrivit textens innehåll övergår författaren i kap. C till "Text: Dichterisches Form". Han undersöker uppbyggnaden, konstaterar att den strofiska formen är lika oomstridd som rimmen är omstridda. Refrängen är ett populärt stilmedel, bildspråk är vanligt liksom tekniken med antiteser och paralleller. Ett avsnitt om modern dikt och modern kyrkovisa avslutar den textliga avdelningen.

Nästa kapitel, D, vill analysera "Melodie: Musikalische Gestalt" utan att lyckas övertyga. Thust gör ett misstag då han påstår att "der Text hat also zwei Seiten, eine formale und eine inhaltliche, die Melodie nur eine formale" (s. 55). Detta trots att han själv säger att form inte kan existera utan innehåll (s. 7) och som kritik mot en melodi: "wenig Inhalt" (s. 340). Analysen stannar dock alltså här vid att enbart beskriva rent formella aspekter, utan något övergripande syfte. En uppräknings av tonarter inleder: 1/3 vardera dur, moll och modal (med en centralton men ändå inte tonal). "Melodieführung" är nästa avsnitt, som presenterar en tabell med lägsta och högsta toner. Omfång, undersöks, tonsteg räknas. Kadenserande slut undviks, skriver Thust, och melodiernas höjdpunkter ligger ofta enligt gyllene snittet. Ett spekulativt avsnitt om melodins betydelse avslutar: 1700-talet dominerades av melodin, under 1800-talet tog harmonin överhanden medan på 1900-talet rytmen har kommit att dominera tillsammans med melodin.

Därefter analyseras rytmen. Taktarter, notvärden, tempo, synkoper, rytmiska upprepningar och pauser studeras. Analogt med det föregående föl-

jer ett avsnitt om rytmens betydelse: den genom-syrar livet bl.a. genom hjärtat, menar Thust.

Harmonin är nästa komponent; den behandlas dock enbart "am Rande". Orgeln träder tillbaka konstaterar Thust, och skäl härför diskuteras. Argumentet att orgeln i sig är auktoritär, därför att organisten *ensam* kan sköta och åstadkomma så mycket, verkar emellertid ganska konstlat. (En annan sak är om organisten utnyttjar detta till att bli enväldig musikutövare.) Vad de ekonomiska aspekterna beträffar, säger Thust att kyrkan i anslutning till tankegången i berättelsen om Jesu smörjelse i Matt. 26: 1—13 får lov att satsa pengar på musik för att fördjupa och berika gudstjänsten. Och rätt musicerande kan också vara en tjänst åt nästan, menar han. Stilen i harmoniseringen varierar mycket. Septimackordet är mest använt, jämte en lätt modern stil som "in der allgemeinen Musikentwicklung bereits lange der Vergangenheit angehört" (s. 418). Den harmoniska stilen är den komponent som har den bästa chansen att närma sig modern musik — det är praktiskt omöjligt för melodin. Liksom i fråga om melodin och rytmen undersöks slutligen harmonins betydelse: den kan ge associationer, understryka text och melodi. Enstämmig sång anses både avslöja svagheter och framhäva styrkan hos en melodi.

I nästa avsnitt, som behandlar modern musik och "das Kirchen-Lied der Gegenwart", diskuteras sångens situation i spänningsfältet mellan modern, avantgardistisk musik, jazz och schlager. Ingen av dessa vägar är enligt Thust möjlig att beträda av olika, redovisade skäl. Han ställer också frågan om det är nödvändigt att enkelhet måste medföra bristande kvalitet.

Kap. E behandlar "Verhältnis von Text und Melodie". En god sång karakteriseras av "Verschmelzung" snarare än "Addition". Det första avsnittet undersöker förekomsten av 11 olika kombinationer av innehållslig, språklig form och melodi/rytm i sångerna. Parallelliteten redovisas i procent, vilket verkar något underligt. Det kan väl förekomma olika grader av parallellitet, inte bara antingen/eller? Och parallellitet kan finnas "wenn auch nicht immer in allen Punkten und allen Strophen", som Thust själv skriver på s. 489.

Ett avslutande avsnitt diskuterar själva arten av ord—ton-förhållandet, gör iakttagelser som att parallelliteten oftast finns i första versen och att melodins inflytande på en sångs kvalitet i sin omedelbara verkan är större än textens. Författaren diskuterar argument för och emot parallellitet och anser avslutningsvis att idealet är ett förhållande "wie in einer idealen Ehe".

"Dichter und Komponisten bzw. Texter und Melodisten" är titeln på kap. F. Textförfattarna behandlas först. 470 texter har ca 170 olika diktare. 2/3 av dessa har skrivit endast en text — många anser sig kompetenta att skriva text, menar Thust. Det blir sedan mer fackmässigt när man kommer till melodierna: 520 melodier har 120 kompositörer. Idealet är om man är hemma på båda områdena, anser författaren. 1/3 av sångerna är skrivna och tonsatta av en och samma person. Mest fackmannamässiga är ackompanjemangen: 80 personer har skrivit ackompanjemang till 2/3 av alla sånger som har sådant.

Nästa kapitel är betitlat "Liedarten" och inleds med olika "Gattungen": 1) församlingssång i gudstjänsten; 2) andlig sång; 3) väckelsesång. Till (1) hänförs 48 %. Endast sånger som både har karaktär av församlingssång och samtidigt också är ämnade som sådana kan i princip jämföras med sånger ur tidigare sångböcker. 46 % av sångerna hänförs till (2), som innehåller underavdelningar som negro spiritual, blues, "Song", schlager etc. Mot den sistnämnda talar dess verklighetsförfalskning starkast. En fara är också att den blir ett annonsmedel. En exkurs behandlar den en tid så populära "Danke-Lied". Resterande 6 % av sångerna hänförs till grupp (3). Ett ytterst diskutabelt påstående gör Thust på s. 568, där han skriver om den av hymnologerna "nicht ohne Grund etwas stiefmütterlich behandelte... evangelistische Lied" — som om vetenskaplig forskning bara vore motiverad i de fall objekten uppfyller några av forskaren på förhand uppställda, rent estetiska värderingar.

Avsnitt två behandlar former. Den klassiska Lied-typen förekommer i 1/3 av sångerna men förlorar numera i betydelse. Responsorial och antifonal sång — knappt 1/3 av sångerna — har betydelse som traditionsbärare. Den har också ekumenisk betydelse, då sångsättet är utbrett och ägnar sig väl för praktiskt bruk. Refrängen har stora möjligheter, skriver Thust, men han framhåller också att det är negativt om församlingens deltagande begränsas till enbart refrängsång. Andra former som tas upp är kombination tal/sång, kanon, genomkomponerad sång och sånger inuti större verk.

Det tredje avsnittet beskriver besättning (församling, kör, solo, blandad) — endast hälften av sångerna är skrivna för enbart församling — och för vilken åldersgrupp sångerna är tänkta.

Kap. H, "Begründung, Wesen, Funktion und Begriff", inleds med ett avsnitt om teologiska förankringar av sången. Det är svårt att förankra

sången i Bibeln, ett historiskt betraktelsesätt är irrelevant, ett dogmatiskt i mycket spekulativt. Återstår att fråga inte efter musikens teologiska väsen, utan efter dess funktion. Thust nämner olika funktioner som han anser att sången har för dem som sjunger: den skapar gemenskap, rör sig i personens inre, sprids lättare än ordet och tränger in bättre. Sedan följer en hel rad diskutabelt generaliserande beskrivningar: sången skapar frid, muntrar upp, tröstar, känner inga onda tankar. Avsnittet ger ett abstrakt intryck, saknar förankring i en verklig undersökning och framstår därför bara som ett personligt tyckande.

Ett andra avsnitt tar upp sångens väsen och funktion i det kristna livet, diskuterar sång och predikan, sång utanför gudstjänsten (gudstjänst vidgat till "Gottes-Dienst"). Vidare diskuteras motsättningar mellan "Kirchen-Lied" och "Geistliches Lied" samt mellan "Wir-Lied" och "Ich-Lied". Kapitlets sista avsnitt är en begreppsbestämning, där Thust vågar sig på att definiera "das Kirchen-Lied" förr och nu.

I kap. J diskuterar Thust olika "Wertmassstäbe". Han delar upp dem i tre olika kategorier: 1) teologiska, 2) kvalitativa, 3) bruksvärde (Gebrauchswert). Kriterierna inom dessa kategorier är relativa, inte absoluta, och ordningsföljden säger något om deras vikt. Var för sig är de inte tillräckliga, och man måste prioritera olika i olika situationer.

(1) Teologiska kriterier är skrifttrogenhet och teologisk saklighet samt aktualitet. Argumenten för de (2) kvalitativa kriterierna är (a) historiska; (b) teologiska: sakens storhet fordrar kvaliter; (c) estetiska; (d) sociologiska: människan upplever prestationstryck; (e) pedagogiska: kyrkan har en uppfostrande uppgift; (f) psykologiska och själavårdande. Thust når härifrån fram till slutsatsen att kvalitet består i (A) innehållslig korrekthet och övertygande kraft; (B) situationsanpassning, bruksvärde.

Den sista kategorin, (3) bruksvärde, sägs ungefär motsvara begreppet "Gemeindemässigkeit". Det indelas i (A) engagemang, med underavdelningarna kraft att övertyga, vitalitet och äkta känsla (antalet sådana sånger i procent) samt konkretion (utveckling från allmängiltighet mot situationsbundenhet). Vidare i (B) folklighet (Volkstümlichkeit) — förstälighet, enkelhet, korthet — samt (C) livslängd — förmåga att upprepas. Thust ser i det sista ett själavårdande syfte: att ge något betydligt i slit-och-släng-åldern.

Det avslutande kap. K behandlar en "soziologisch-psychologischer Aspekt", som emellertid in-

skränker sig till ifrågasättandet av kyrkovisan i "Zeitalter des Sprechens" och "...Pluralismus". Sången har förlorat sin "Sitz im Leben", det sjungs inte mer på ett naturligt sätt. Det talade ordet tar överhand (och bilden tar överhand över ljudet i sin tur). Iakttagelsen förefaller riktig men sedd ur t.ex. svensk frikyrklig synvinkel alltför generaliserad: det finns fortfarande miljöer där sång är naturligt.

I ett slutord uppmanar Thust läsaren att inte resignera inför det omöjliga utan "das Mögliche zu praktizieren". Det går att avstå från kyrkovisan. Kyrkomusik är inte längre medelpunkten i gudstjänsten och gudstjänsten (i dess inskränkta betydelse) inte längre medelpunkten i kyrkans liv. Målet är tjänsten åt medmänniskorna — "Doch, diesen Ziel dient auch das Kirchen-Lied der Gegenwart".

Det är alltså en mycket omfattande bok, som vill ta upp problemet den nya kyrkovisan ur alla olika synvinklar. Mycket blir därför yligt tyckande snarare än vetenskapligt grundat (något som de 3709 fotnoterna hjälper till att dölja). Att värdera är ju en del av bokens uppgift — det är givet att värderingar alltid kan (och måste) bli föremål för diskussion och kritik. Det är å andra sidan ganska öppet redovisade värderingar som görs, inte sådana av den insmygande, skenbart objektiva sorten, som egentligen är mycket farligare.

De anförda negativa synpunkterna skall inte dölja, att boken som helhet kan läsas med stor behållning av dem som vill orientera sig om den nya kristna sången och debatten kring denna. De flesta torde här finna något att fundera vidare över, även om få torde kunna hålla med om allt som sägs.

Hans Bernskiöld

Herbert Tobischek: Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit. Hans Schneider Verlag, Tutzing 1977. 311 s. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. I:1.) DM 90.—.

I motsättning till litteraturen om de flesta andra orkesterinstrumentens historia har litteraturen om pukans musikaliska och tekniska utveckling hittills varit så gott som obefintlig. Visserligen innehåller James Blades Percussion instruments and their history (1971) mycket historiskt material men Blades arbete kan inte hållas för originellt: många orättade fel finns hämtade från ti-

digare källor och någon systematisk beskrivning av pukans tekniska utveckling eller utvecklingen av dess musik har han inte försökt. Det är denna forskningsbrist som Herbert Tobischek försöker ställa till rätta i sin bok, vilken ursprungligen är skriven som doktorsavhandling vid Wiens universitet 1965.

I två kapitel beskrivs pukans funktion i barockens musik och tidigare, inklusive den militära, liksom pukans permanenta etablering i symfoniorkestern. Här diskuteras även musikens utveckling t.o.m. Mozart. De två största och viktigaste delarna är ägnade åt händelser efter 1800 och behandlar såväl de enskilda tonsättarna som den tekniska utvecklingen av maskinpukor från år 1812 — då den första maskinpukan uppfanns — till nutiden.

Musikens utveckling skisseras från kompositionssynpunkt och i förhållande till instrumentation i allmänhet. För varje tonsättare anges det av honom använda normala antalet pukor, beteckningssätt, eventuella utmärkande drag i tonsättarens sätt att skriva för instrumentet samt exempel på viktiga avsnitt, t.ex. soli eller relativt nya användningssätt. Denna del är värdefull som allmän handbok. Ibland märks dock en benägenhet att ge onödigt många detaljer och att obefogat framhäva vissa aspekter. I t.ex. Wagneravsnittet är flera exempel, framför allt ur de tidigare operorna, varken intressanta (rytmiskt eller på annat sätt) i och för sig eller betydelsefulla som innovationer. Wagners användning av pukor i ledmotiv borde ha betonats, liksom hans utnyttjande av tre pukor eller två par pukor som hjälp vid omstämningen; men att på detta stadium i utvecklingen återge en två takter lång solovirvel verkar överflödigt. Den s.k. Todesverkündigung-scenen i Valkyrian citeras utan omnämnande av dess uppdelning på de två pukparen för underlättande av omstämningen. För mycket utrymme i Berlioz-avsnittet är ägnat åt de 16 pukorna i Requiem, vilka snarast är ett undantag. Berlioz' förkärlek för högre stämningar (dvs. B-f, C-f i stället för F-B, F-C) på grund av deras klarare tonkvalitet borde ha nämnts. I Richard Strauss' musik är den kromatiska pukstämma som ackompanjerar Baron Ochs' sorti i Rosenkavaljerens akt 3 viktigare från musikhistorisk synpunkt än solot i början av Zarathustra. Alla exempel i avsnitten om enskilda tonsättare är placerade i kronologisk ordning. Det hade varit att föredra att gruppera de olika effekterna i kategorier; då hade huvuddragen i resp. tonsättares skrivsätt blivit mer uppenbara.

Dessa detaljerade beskrivningar begränsas huvudsakligen till de mest kända tonsättarna, vilket är helt förståeligt, men det innebär att de viktiga bidragen av de i början och mitten av 1800-talet verksamma franska tonsättarna inte uppmärksammas efter förtjänst.

Avsnittet om 1900-talet (exklusive Mahler och Strauss som behandlas under romantiken) omfattar endast två sidor. Ett par exempel på glissando ges (Nielsens Uudslukkelige nämns inte) men det idiomatiska utnyttjandet av pedalpukor i andra avseenden, t.ex. av Britten, diskuteras inte.

Den omfattande tekniska delen ägnas framför allt åt snabbstämningsapparatens utveckling. Noggranna beskrivningar av varje ny uppfinning ges i kronologisk ordning oavsett ursprungsland eller grad av framgång, jämte diagram, om möjligt hämtade ur samtida källor (t.ex. patentspecifikationer), dock endast ett foto. Till och med sådana pukor som bara är kända från litterära källor har medtagits; det förekommer dock några underliga utelämnanden av engelska och amerikanska pukor, i synnerhet Potter, Distin och Ludwig/Danly.

Författarens slutsats i sammanfattningen att tekniska förbättringar uppfunna av pukslagare eller andra personer i närkontakt med en orkester var de som hade störst framgång är mycket viktig. Detta faktum tillskrivs uppfinnarens möjlighet att göra reklam för instrumentet. Detta är en del av

sanningen men därtill kommer att sådana pukor ofta var mer praktiska, eftersom de var planlagda från spelarens synpunkt.

En tabell som visar maskinpukans tekniska utveckling efter uppfinnare och typ (vevpuka, pedalpuka osv.) är värdefull genom att den visar hur en uppfinnare kan ha vidareutvecklat en viss föregångares instrument. Men i somliga fall är författarens påståenden om samband ganska långsökta, t.ex. att Wards puka, som egentligen borde sortera under typ kabelpuka (vilken hos Tobischek inte finns som separat typ), kan ha varit föregångare till Strupes puka, som väsentligen är den berömda amerikanska/engelska pedalpukan typ Leedy/Premier.

Slutligen innehåller boken en omfattande bibliografi och en bilaga med en akustisk undersökning av pukans ljudkvalitet under olika omständigheter.

Die Pauke låter sig inte bara utmärkt väl läsas rakt igenom utan den är också ovärderlig som uppslagsverk om pukans tekniska och musikaliska utveckling. Vad som nu behövs inom pukforskningen är en redogörelse för denna utveckling från pukspelarens synpunkt, dvs. ett studium som omfattar bl.a. spelteknik och stockar i samband med musiken och instrumentet.

Nancy Benvenga

Rättelse

I huvudet till recensionen i STM 1977:2 av Karleric Liliedahls omfattande diskografi The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market har ett förargligt feltryck insmugit sig: korrekt antal sidor skall vara XIX, 567 (ej 57).