

Recensioner

Litteratur

Red Hans Uddling

Finn Benestad: Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid. Aschehoug, Oslo 1976. 468 s.

Samlade framställningar av musikestetikens historia är relativt sällsynta. Kanske beror detta på ämnets vida omfattning och dess mångsidiga karaktär med inslag av filosofi, lärdomshistoria och kulturantropologi m m. Eller kanske beror det på att ämnet estetik alltid haft rykte om sig att vara valplatsen för absintdoftande diskussioner mellan pratglada och verklighetsfrämmande sköndar. Man må spekulera över anledningarna, men faktum är att framställningarnas fåtal och relativa brister hitintills medfört stora svårigheter för den som varit intresserad av ämnet. Denne har ofta fått gå stora omvägar för att skaffa fram vederhäftig information, i synnerhet beträffande utvecklingen under det senaste århundradet. Om man inte har velat eller kunnat leta sig fram till källskrifterna har man fått hålla till godo med det som funnits att hämta i primärt musikhistoriska framställningar eller i de likaledes ganska fåtaliga översikterna över den allmänna estetikens historia.

Med tanke på detta är det lika välkommet som överraskande när vi på ett nordiskt språk begåvas med en drygt 400-sidig historik över tänkandet om musik från grekisk antik till vår egen tid. För denna presentation står Finn Benestad, professor i musikvetenskap vid universitetet i Oslo. Författaren deklarerar i förordet till framställningen att han av nödtvång måst begränsa den till att täcka enbart det västerländska kulturområdet, och man kan endast beklaga att denna begränsning genomförts så strikt att varken äldre icke-västerländska kulturers inflytande på den grekiska antiken eller de viktiga arabiska influenserna på medeltida europeiskt tankeliv alls blivit berörda.

I gengäld har Benestad kompletterat sin framställning med dels korta konst- och kulturhistoriska avsnitt, dels rent musikhistoriska utblickar för musikhistoriskt obehövande läsare. Historiken är i huvudsak kronologisk och sträcker sig så pass långt fram som in på 1950-talet (tonsättare som P Boulez, K Stockhausen och J Cage finns omnämnda, liksom teoretiker som L. B Meyer och G Epperson, medan t ex I Xenakis resp A Moles saknas). Stilen är ledig och berättande och norskan erbjuder sällan ens en mycket ovan läsare några problem.

Hela framställningen rör sig på en mycket låg abstraktionsnivå och den förutsätter knappast några förkunskaper i estetik eller någon närmare förtrogenhet med filosofins metoder. En lång rad ofta fylliga citat, genomgående på norska, är ägnade att ge läsaren en åtminstone flyktig bekantskap med olika musikestetiska källskrifter. Vissa av översättningarna är författarens egna; huruvida de alla gånger är gjorda från originalspråket är osäkert. Andra är hämtade från redan befintliga norska utgåvor och tyvärr rör det sig här i några fall, t ex beträffande Platon, om i sammanhanget problematiska översättningar.

Bokens första hundratal sidor upptas av en skäligen knapp och rapsodisk redogörelse för det filosofisk-vetenskapliga tänkandet om musik från pythagoreerna fram till ca år 1600. Referaten av de olika musikestetiska idéerna är sammankopplade med summariska genomgångar av resp epoks musik- och kulturliv. Det finns flera invändningar mot Benestads sätt att behandla dessa tidiga perioder av historien, och jag skall här beröra några av dem som jag betraktar som de allvarligaste.

Begreppsanalys spelar en central roll inom vetenskaper som estetik. En noggrann genomgång av definitioner, av olika begrepps faktiska användning och av dubbelbetydelser och synonyma begrepp är oftast nödvändig för att man överhuvudtaget skall kunna förstå debattsituationer och debattämnen under olika tider och för att kunna klarlägga olika estetiska begrepps historiska utveckling osv. Därför efterlyser man om inte en fullständig analys, så åtminstone en klargörande diskussion av de centrala begreppen i olika estetiska resonemang under dessa skeden i vår västerländska kulturs historia. Benestad behandlar visserligen termerna *ethos*, *katharsis* och *mimesis*, men tyvärr på ett sätt som får dem att framstå som relativt väldefinierade i relation till våra dagars estetiska begreppsapparat. Faktum är dock att vår kunskap om betydelser och användningar av åtminstone de två sistnämnda av dessa termer är relativt begränsad och i högsta grad osäker. Såväl i dessa avsnitt som i framställningen i dess helhet fattas också en diskussion av musikbegreppets utveckling och varierande omfattning, liksom även i någon mån av de begrepp som vi oftast helt lättsinnigt översätter med belastade termer som "konst" och "skönhet", dvs *tekhnē/ars*, resp *to kalon/pulch-*

rum. Likaså saknar man en mer differentierad kulturhistorisk syn på de mycket långa och växlingsrika tidrymder som vi brukar kalla antik och medeltid; t ex härstammar det mesta av det musik- och kulturhistoriska stoffet i antikkapitlet från den relativt korta tidsperiod som utgörs av Platons resp Aristoteles' livstider. Inte heller görs några mer djupgående jämförelser med allmänna strömningar inom tankehistorien (t ex inom filosofi, matematik, astronomi osv).

En utförligare behandling av musikens sociala och kulturella status under olika tider skulle också ha varit välkommen. Musikens ställning som en av de sju *artes liberales* är ganska speciell i jämförelse med andra "konstater" (i modern mening) och en historisk jämförelse skulle kunna vara mycket fruktbart, inte minst ur rent pedagogisk synvinkel.

Den proportionellt största delen av *Musikk og tanke* (ca 200 s) ägnas åt tiden från ca 1600 fram till R Wagner och E Hanslick. Även i detta avsnitt saknas till största delen begreppsanalys och en mer djupgående jämförelse mellan utvecklingen inom filosofi och vetenskapligt tänkande å ena sidan och musikestetik (och musikteori) å den andra. Man saknar också mer allmänt estetiskt material, som redogörelser för de olika försöken att definiera de olika konstarterna med utgångspunkt från en gemensam princip. Detta andra huvudavsnitt är dock mycket rikare på musikhistoriskt och i viss mån även på rent kulturhistoriskt stoff. Sålunda finns två synnerligen ambitiösa och vällovliga genomgångar av figur-resp affektlära, i det förra fallet med mycket intressanta musikexempel. Det grundläggande problemet är i detta fall att redogörelsen för Descartes' filosofi är så summarisk att det för den oinvigde blir svårt att förstå sambanden mellan dennes psykologiska teorier och den musikaliska affektläran.

Det finns i princip två möjligheter att disponera en redogörelse för musikestetikens historia under en epok från vilken vi kan tillgodogöra oss resultaten av en på primärkällor grundad musikhistorisk forskning. Den ena möjligheten innebär att materialet primärt disponeras efter filosofi- och tankehistoria; den andra är att så nära som möjligt följa musikhistoriens periodisering. Generellt sett kan kanske sägas att den förstnämnda typen dels medför en betoning av musikestetikens filosofiska och teoretiska sida, dels ger större möjligheter till tankehistoriska jämförelser. Med den andra metoden följer i de flesta fall en större lättillgänglighet och en större närhet till det musikaliska materialet. Benestad har använt sig av den senare modellen. Detta medför att framställningen i detta andra avsnitt i vissa moment mer får karaktären av musikhistoria med allmänkulturella utblickar än av estetikhistoria. Benestad använder med förkärlek ett personcentrerat framställningssätt och han har därför, på gott och ont, dristat sig till att försöka karakterisera såväl

Bachs och Handels som Haydns, Mozarts och Beethovens resp musikäskådningar. Naturligtvis blir han i detta sammanhang många gånger tvungen att ösa ur grumliga källor, men det är trots allt inte utan en viss spänning man tar del av resultatet.

Det sista avsnittet i boken omfattar ca 100 sidor och innehåller, förutom en liten separat avdelning om impressionismen, en översikt över vårt eget århundrade. Benestad har här frångått den kronologiska indelningen; efter inledande anmärkningar och en kulturhistorisk utblick ägnar han tre stora avsnitt åt resp Schönbergs, Stravinskis och Hindemiths musiksyn, innan han slutligen går in på vad han bedömer som de centrala strömningarna i vår tid: hermeneutik, intonationsteori och återspeglingssteori (marxism), olika former av symbollära samt fenomenologi.

Man kan naturligtvis med fog diskutera de indelningsgrunder som Benestad tillämpat på 1900-talets musiktänkande, liksom de problem som uppstår då man som läsare står inför uppgiften att jämföra en tonsättares mycket personliga förhållande till musiken med något som mest liknar en principdiskussion om metoderna för filosofisk grundforskning. Denna sista avdelning är dock mycket rik på material över tänkandet under vårt århundrade och avsnittet är bokens klart bästa. Man efterlyser dock, liksom tidigare, såväl begreppsanalys och ett bredare tankehistoriskt perspektiv som en ordentlig allmänhistorisk, social och ekonomisk bakgrundsteckning. Var finns t ex resonemangen om massmediakulturen och populärmusiken? Dessa företeelser saknar varken estetik eller teori. Att den allmänna filosofiska bakgrunden till största delen saknas hänger bl a samman med att Benestad inte i någon högre grad berört den lingvistiska filosofin och de olika kommunikationsteoriernas centrala betydelse under detta sekel. Därmed har inte heller företeelser som strukturalism och semiotik behandlats i någon större utsträckning.

Förordet till *Musikk og tanke* inleds, man frestas att säga traditionsenligt, med Augustinus' gamla fråga: "Quid sit musica?" För Benestad fungerar den inte bara som en naturlig utgångspunkt utan även som definition och avgränsning av ämnet och någon redogörelse för de grundläggande problemen med definition och avgränsning av själva ämnet estetik ges alltså inte. Vidare utfäster sig Benestad i förordet att göra framställningen "upolemisk", vilket om jag tolkat honom rätt skulle innebära att han strävat efter åtminstone en viss objektivitet i framställningen. I det hänseendet har han också lyckats. Någon absolut form av objektivitet är det naturligtvis inte fråga om, därtill är både terminologi och skrivsätt alltför oprecisa. Benestad använder som antytts till stor del begreppen "konst" och "skönhet" som primitiva, odefinierade begrepp, och han knyter därmed indirekt framställningen till vissa outtalade förutsättningar. I detta av-

seende brister alltså objektiviteten och Benestads vetenskapssyn och historieuppfattning begränsar också, åtminstone teoretiskt, framställningens räckvidd. Men i stort är *Musikk og tanke* ett prov på en helt pluralistisk inställning. Inte minst framgår detta av det svar som Benestad i efterskriften ger på Augustinus' fråga: "Musikk er det menneskene til enhver tid opplever som musikk."

För att sammanfatta: Benestads framställning lider, trots flera förtjänster i enskildheterna, av tre svagheter. För det första saknar den alla ansatser till begreppsanalys. För det andra saknas ett vidare idéhistoriskt perspektiv. Estetiken är trots allt en tankehistorisk disciplin och ett framställningssätt som mer tagit fasta på detta skulle ha möjliggjort en hel rad fruktbringande jämförelser mellan tänkandet om musik och tänkandet på andra områden. För det tredje och kanske det viktigaste: musik existerar inte oberoende av världen i övrigt; musikestetik gör det i än mindre grad. Bakom varje tanke och bakom varje musikverk finns ett stycke historisk verklighet om vilken tanken och musikverket berättar. Någonstans på vägen mellan mig och de tankar om musik om vilka Benestad förtäljer har ett stort stycke av denna verklighet försvunnit.

Sten Dahlstedt

J Bunker Clark: Transposition in seventeenth century English organ accompaniments and the transposing organ. (Detroit monographs in musicology. 4.) Information coordinators, Detroit 1974. 230 s. \$10.

För framföranden av äldre musik med anspråk på autenticitet är det nödvändigt att veta i vilken tonhöjd den ursprungliga klingat. Sådana frågor studerades redan på 1880-talet av Alexander J Ellis och på 1940-talet av Arthur Mendel. Den amerikanske forskaren J B Clark har ägnat sig åt ett speciellt engelskt problem inom denna sektor. I England hade man under tidigt 1600-tal i de kyrkor som odlade figuralmusik två system, vad man skulle kunna kalla korton resp orgelton med en skillnad i tonhöjd på vanligen en kvint. Kören var den högre, närmare en liten ters över vår normalton. Organisterna måste alltså kunna transponera ackompanjemang till kören. Det finns också ett tjugotal handskrifter bevarade med orgelackompanjemang till tidens körkompositioner – en del transponerade. En väsentlig fråga är också själva orglarna, som haft register baserade på 10, 5, 2 1/2 fot etc istället för 16, 8, 4 etc. När man tryckt ner tangenten *c* har *f* klingat, dvs man har på så sätt fått ett hjälpmedel att transponera.

Professor Clarks bok är flera i en. Han sammanfattar den kontinental situationen beträffande tonhöjden för orglar under 15- och 1600-talen och beskriver de sk

transponerande engelska orglarna. Därefter går han igenom de engelska handskrifterna med orgelackompanjemang och redogör för de transponeringar som finns där. Dessa delar kompletteras med 20 avbildningar av manuskript och orgelfasader. Som en bilaga, som fyller mer än hälften av boken, lämnar författaren ett inventarium sida för sida av samtliga relevanta handskrifter. Detta kompletteras slutligen av ett tonsättningsregister.

För den som vill sätta sig in i detta mycket speciella ämne är Clarks skrift en lämplig början. Parallellt med den bör man dock ta del av Roger Brays korta recension i *Music & Letters* 1975, s 409, som hänvisar till den diskussion som förts av engelska experter under senare år.

Bengt Kyhlberg

Bill Cole: Miles Davis. En berättelse om hans musik. Övers. av Lars och Elisabet Resberg. Rabén & Sjögren, Stockholm 1976. 235 s. Kr 55:–. (Origins titel: Miles Davis. A musical biography.)

Föreliggande bok är en bearbetning av en doktorsavhandling i musik vid universitetet i Pittsburg, 1970, och vänder sig till en bred publik av jazzintresserade. Mig veterligen är detta den första samlade biografin över Davis i bokform. I inledningskapitlet vittnar författaren om sin beundran för Davis och om den enorma betydelse denne har haft för hans utveckling, både mänskligt och musikaliskt. Härav kan man kanske sluta att Cole nog följt Davis' förhållanden under de 22 år som arbetet med boken har tagit. Den redovisar nämligen inga förhållandeskällor, och om inte Coles egna fakta om Davis är att betrakta som sådana, är det en stor svaghet. T ex saknas en intervju med Davis, men kan kanske ha varit ogenomförbar pga dennes tillbakadragna personlighet.

I arbetets populära uppläggning är musikterminologin och användningen av vissa begrepp ibland mycket förvirrande, vilket måste uppfattas som ytterst besvärande av såväl den initierade som den oinitierade läsaren. Cole underkänner alla hittills gjorda definitioner inom musiken av begreppet blues. Han hävdar att bluesen "till sitt väsen är en livsåskådning hos ett folk som härstammar från Afrika... dess väsentligaste egenskap är spontanitet, improviserade uttryck för känsla, antingen de nu skildrar sorg eller glädje" (s 19). Dessa egenskaper gäller givetvis för många slag av musik. Visserligen vidareutvecklar Cole sin syn på bluesen, men när han senare i boken återkommer till det typiska i musikformen är det svårt att veta vad han menar. Den afrikanska härstamningen är mycket viktig för Cole. Han benämner konsekvent jazzen afro-amerikansk musik, ett begrepp som vi normalt förknippar med en stor del av den ame-

rikanska populärmusiken. Han identifierar sig starkt med jazzen och känner en stor stolthet över den och dess funktion. "I alla sina uttrycksformer är afro-amerikansk musik ändå en folkmusik" skriver Cole (s. 28), men när han sedan talar om den estetiskt inriktade afro-amerikanska musiken uppstår förvirring.

Överhuvudtaget intar Cole en klart kritisk hållning till det amerikanska samhället, inte minst inom musikområdet, och han finner ständigt tillfälle till attacker mot bl a vita företrädare för jazzen och för musiketablissemanget. Tyvärr underblåser han också vissa myter, t ex om det nödvändiga svarta ursprunget för att kunna spela blues eller "det kraftiga tryck som afro-amerikanska musiker alltid känt att ständigt ändra sin musik... och de resultat som detta gett bekräftar bara den hållbarhet och skaparkraft som finns förborgad i musiken" [dvs jazzen] (s. 23).

Boken omfattar tre huvudkapitel: en inledning, med en beskrivning av jazzutvecklingen från Davis till skrivande stund, en biografisk del som upptar Davis' orkestrar och de musiker som influerade honom samt ett kapitel om Davis' stil. Därefter följer kompletta data, så när som på skivmärke och skivnummer (!), över inspelningar fram till 12 juni 1972, samt 16 transkriptioner.

Indelningen är troligen gjord i syfte att klart disponera materialet, men i varje kapitel, som alla franskrider kronologiskt, upprepas många fakta (eller saknas information som återfinns senare). Boken hade varit mer lättläst om den haft Davis som person, musiker och hans influenser i en kronologisk följd. Cole har valt att inte ta upp några personliga detaljer om Davis förutom de rent nödvändiga för dennes musikaliska utveckling (i enlighet med den engelska undertiteln "A musical biography"). Cole behandlar inte heller de sociala omständigheterna kring musiken, annat än i arga kommentarer. I redogörelsen för bebopens utveckling nöjer han sig med att konstatera att den "utvecklades till en svart musikestetik som var en helt medveten ansträngning för att frigöra de afro-amerikanska människornas musik" (s. 14).

Författaren redogör noggrant för alla de musiker Davis spelat tillsammans med. Deras musikaliska stil och färdigheter beskrivs och värderas. Han pekar på Davis' förhållande till sina medmusiker, den ömsesidiga musikaliska påverkan och därav Davis' mognande som konstnär. Davis' utveckling exemplifieras med beskrivningar av inspelningar. Stilen är lik den man återfinner i baksidestexter till skivor, dvs vad som ges är inga genomgripande musikaliska analyser utan mer en redogörelse för vad som sker åtföljd av många personliga värderingar. Cole hävdar att Davis är en revolutionär musiker, i synnerhet som trumpetare men även som stilbildare. Författarens urval av inspelningar är digert och strävar förmodligen till att ge en representativ bild av Davis' utveckling men är ändå besvärande subjektivt

utformat. För Cole existerar tydligen endast en äkta afro-amerikansk revolutionär musik, och när Davis' musik inte passar in i detta mönster förbigås den gärna i några snabba ordalag. Den enligt många epokgörande LP-skivan *Kind of blue* anser Cole "sakna en drivande känslomässig kraft: de [styckena] bara flöt förbi" (s. 86), och den får också en mycket liten plats i beskrivningen av Davis. Cole jämför de båda inspelningarna *Porgy and Bess* och *Sketches of Spain*: den första får Cole att känna själen hos det afro-amerikanska folket, medan Davis enligt honom i den från allt afro-amerikanskt rentvättade *Sketches of Spain* fallit offer för det kulturella förtryck som den europeiska konstmusiken och musiketablissemanget erbjuder. Efter den inspelningen betraktar han Davis' musik som icke revolutionär, icke äkta.

Betecknande nog väljer Cole att knappt befatta sig med Davis' musik efter LP:n *Bitches brew* (1969). Detta är nog den största svagheten i en bok om Miles Davis skriven 1974. Davis har enligt Cole alltid legat före i stilutvecklingen, och gör så enligt min mening även i *Bitches brew*. Redan inspelningarna innan denna visar på drag som förebådar den kommande utvecklingen. Många av de musiker som medverkar på Davis' inspelningar i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet är idag ledande gestalter inom jazzen. En rad kontroversiella uttalanden om Davis' senare utveckling, i synnerhet i samband med *Bitches brew*, ger anledning till tvivel beträffande Coles trovärdighet, och en kommentar av Davis själv saknas här mycket.

Stilen i framställningen är mycket löst hållen och många formuleringar känns arbetsamma. Till stor del kan det bero på det amerikanska vardagsspråkets överbud på superlativer och förkärlek för värderande kommentarer, som på svenska emellertid blir malplacerade. Översättarna har också haft svårt med enstaka både allmänna och musikteoretiska ord. Författaren säger i sin inledning att utan Davis' dokumenterade musik vore denna bok värdelös, och det är jag villig att hålla med om, också i en vidare bemärkelse än Coles egen. Men som ett komplement, och eventuellt en inkörsport för en ny lyssnare, till inspelningar gjorda fram till mitten av 1960-talet har den ett värde.

Lennart Stenkvist

Gustav Fock: Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster. 5.) Bärenreiter, Kassel &c 1974. 312 s.

För den tyska orgelrörelsen, som räknar sin uppkomst från H H Jahns återupptäckt 1919 av Schnitgers Jacob-orgel i Hamburg, är detta ett centralt ämne. Mycket tidigt stod det klart att Gustav Fock var den som skulle samla och bearbeta detta omfattande stoff. Han var själv hamburgare, född i Neuenfelde – numera en stadsdel i Hamburg – där Schnitger hade sin orgelbyggargård 1682 till sin död 1719. Hans borgerliga syssla gällde musiken i stadens gymnasier. Som forskare ägnade Fock huvuddelen av sina krafter åt "Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet" enligt hans egen formulering av uppgiften för doktorsavhandlingen 1931. En första version av hans Schnitgerbok förelåg i det närmaste tryckfärdig under andra världskriget, men satsen hörde dessvärre till det som gick till spillo när Bärenreiters förlagshus i Kassel ödelades i mars 1945. Med beundransvärd energi fortsatte dock Fock sina forskningar och sammanställde ett nytt, utvidgat manus, medan den ivrigt väntande läsekretsen uppehölls med notiser om att Schnitgerboken var under förberedelse. Att väntetiden växte till decennier synes till stor del ha berott på svårigheter att finansiera tryckningen, något som förefaller anmärkningsvärt för en bok med en ovanligt säker försäljningsupplaga. Genom att professor Rudolf Reuter vid den orgelforskande musikinstitutionen vid universitetet i Münster övertog ansvaret för tryckläggning och finansiering – listan över bidragsgivare upptar ett tiotal myndigheter och institutioner – kunde dock äntligen projektet slutföras. Men då hade författaren hunnit bli åttio år och han avled ett par veckor innan hans livsverk publicerades.

Boken är en även till det yttre gedigen volym med bl a 46 illustrationer, fylld med under ett halvsekel idoga forskningar samlad information – inte bara om Arp Schnitger och hans lärjungar utan också om hela orgelhistorien fram till våra dagar för varje ställe, där mästaren byggt nytt, byggt om eller reparerat. I en kronologisk förteckning (s. 272) redovisas 169 arbeten. Bland dem ingår ett 20-tal hemorglar och positiv. Där emot saknas uppgifter om att Schnitger i sin verkstad även tillverkat klaverinstrument, en bisyssla som inte var ovanlig bland tidens orgelbyggare. Av mästarens gesäller, varav många förblivit anonyma och en del identifierats enbart genom bevarade kvitenser på de drickspengar som brukade delas ut när ett arbete avslutats, har författaren samlat en lista (s. 278) med 49 namn.

Man får även rätt utförliga underrättelser om Arp Schnitger själv, om hans förfäder som var snickare i Golzwarden, Oldenburg – därav familjenamnet – och om hans egen familj. Som utlärn snickare kom han 1666 som 18-årig till sin släkting Berendt Huss' orgelbyggerverkstad i Glückstadt, Holstein. När denne dog, var det Schnitger som fullföljde mästarens kontrakterade uppdrag. Han kom härigenom att få sin första själv-

ständig verksamhet i Stade 1677–1682. Som innevärd där blev han faktiskt svensk medborgare, och han sökte privilegium hos den svenska regeringen i staden (s. 269). 1680 fick han en förfrågan från Uppsala via Burchardt Precht och dennes bror Christian, som var bildhuggare i Hamburg och Schnitgers vän. Det gällde domkyrkans stora orgelbygge som stått stilla sedan Frantz Bolls död 1676, men Schnitger hade snabbt blivit hårt engagerad och var redan sysselsatt med sitt första nybygge i musikmetropolen Hamburg (s. 34). Två år senare flyttade han sin verksamhet till Neuenfelde vid Hamburg i svärfaderns gård. Härifrån utgick en flödande rik produktion under mästarens återstående livstid. Enbart inom Hamburg byggde han närmare tjugo verk. Av den geografiska översikten (vid s. 272) framgår att den stora strömmen av Schnitgerorglar gick västerut: till landskapen mellan Elbe och Weser, Bremen med omnejd, hemtrakterna Oldenburg och Ostfriesland samt ända bort till Nederländerna, där fösonerna Johann Jürgen och Franz Caspar förlade verkstaden till Zwolle efter faderns död 1719. Mästaren hade dock uppdrag även i andra väderstreck, bl a i Lübeck, Kiel och Flensburg samt Berlin och Magdeburg. Enstaka orgelverk skall dessutom ha sänts till England, Spanien, Portugal och Ryssland.

Den generösa modellen att ge en fullständig historik för varje orgel, där Schnitger varit inblandad, har för Fock inneburit en inventering – så långt det varit praktiskt möjligt – av lika många arkivaliska och litterära källkomplex. Vinsten av detta jättearbete är att mästarens insats kunnat få en bättre belysning och att senare förändringar av bevarade verk blivit dokumenterade. För läsaren kan det dock ibland vara svårt att hålla isär vad som handlar om Schnitger och vad som gäller hans lärjungar eller andra orgelbyggare. Även författarens val av storform för presentationen av denna kedja av orgelmonografier kan diskuteras. Den som vill följa Schnitger år från år är hänvisad till den nämnda kronologiska verkförteckningen. Den som följer bokens disposition blir däremot serverad efter en geografisk indelning av stoffet, som naturligtvis styckar sönder kronologin. I stället lämnar författaren som regel en fyllig introduktion om områdets orgelhistoria före Schnitger och rundar alltid av med en redogörelse för mästarens "Fortwirken" genom sina lärjungar. Den av sönerna grundade verksamheten i Zwolle skildras ända fram till 1863.

Schnitgers utländska uppdrag – bortsett från Nederländerna – får en mycket kortfattad behandling utan några redovisade detaljforskningar (s. 263). Av de båda nämnda lärjungar, som förde arvet vidare till utlandet, är svensken Eric German den ene. Ytterligare anknytning till Sverige möter man i redogörelsen för orgelbyggergenerationen i Hamburg närmast före Schnitger. Huvudmannen är här Hans Christoph Fritsch, som var svärfar till Hans Henrich Cahman och som 1666 byggde

i Halmstad (enligt registret då beläget i Danmark), och Joachim Richborn, som 1680 levererade en ny orgel i Norrköping (s. 44 ff).

Arvet efter Gustav Fock är sålunda en monumental monografi, som säkert länge kommer att förbli standardkällan för vår kunskap om Arp Schnitger och hans skola. Man kan där härmta såväl biografiska som byggnadshistoriska data, liksom verkens dispositioner i den mån det varit möjligt att ställa samman sådana. Där emot söker man förgäves mensuruppgifter och klanganalyser.

Bengt Kyhlberg

Fürstlich Hohenlohe-Langenburg'sche Schlossbibliothek. Katalog der Musikhandschriften. Probe-Edition im Rahmen des Computerprojekts zur Serie A/II (Manuskripte) des Répertoire international des sources musicales (RISM). Computerverfahren: Norbert Böker-Heil, Incipit-Codierung: Ursula Böker-Heil, Titelaufnahme: Gertraut Haberkamp, Gesamtedition: Helmut Rösing. RISM, Kassel 1977. 101 s. (Ej i handeln.)

För en f.d. RISM-medarbetare, som katalogiserat musikhandskrifter i början av 1960-talet, är det naturligtvis spännande att få se hur RISM-redaktionen tänkt sig presentera kataloguppgifterna i tryckt form. Att det sedan slumpar sig så att samme man sedan något år sysslar med datakatalogisering av musikaler gör honom nyfiken på RISM:s tillvägagångssätt. Ett nyligen presenterat datasystem för katalogisering av musikaler i Danmark, Nanna Schiødt's "Musicat" (se Fontes 1976, s. 158 ff, 1977, s. 69 ff), inbjuder även till jämförelse.

Utgångspunkt för RISM-redaktionen var frågan "hur bearbeta och presentera uppåt en miljon katalogkort över musikaler i handskrift från 1600-talet till omkring år 1800?" Katalogkort utskrivna enligt de mönster som uppställts omkring 1960 (innan regler för handskriftskatalogisering slutgiltigt fastslagits som Code international de catalogage de la musique, 4, 1975) hade börjat levereras från de olika nationella RISM-centralerna. Den utförlighet som handskriftsbeskrivningarna inbjöd till för att säkert identifiera musikverket och dessutom ge en bild av det unika hos handskriften ifråga borde tas tillvara (men behövde kanske ej komma i tryck). (En vidareutveckling av dessa tankegångar återfinns i en artikel av Helmut Rösing i Fontes 1976, s. 2 ff.) Inför en sådan överväldigande mängd data var det nästan en räddningsplan att gripa efter datatekniken, som ju är tidens melodi för att få "objektiv" hjälp med lagring och sortering av informationer. Fotosättningsmaskiner kunde därefter gripa in och svara för sättning och tryckning för att dels undvika felkällor, dels spara pengar och tid.

Det är resultatet av denna satsning som nu efter halvt annat års utvecklingsarbete föreligger, främst som underlag för interna diskussioner inom RISM:s katalogkommission. Därför kan inte nedanstående rader betraktas som mer än en information med randanmärkningar. Eftersom detta är ett pilotprojekt kan den definitiva katalogen komma att gestaltas annorlunda utifrån de erfarenheter som vinnas och de diskussioner som kommer att föras.

Det första intrycket man får av katalogen är förvirrande, bl. a. därför att layouten skiljer sig från gängse handskriftskataloger: tonsättarnamnet (i normaliserad form) är tryckt med halvfet stil i versaler, men på följande rader möts man av en raddda uppgifter, synbarligen utan rim och reson, tryckta med en liten, tunn stil (i gemena och versaler). Om man emellertid studerar den "teckenförklaring" som ligger bilagd på ett löst blad och om man sätter sig in i utgivarens tankegångar i förordet, börjar enskildheterna framträda: varje slag av uppgift har framför sig en kod bestående av två siffror. Efter en viss sifferkod (t. ex. 10) kommer alltid samma slag av uppgift (i detta fall en diplomatisk titelåtergivning i kursiv). För att inte förlora någon information har katalogredaktionen alltså valt att inte göra någon annan redigering av de uppgifter de ursprungliga katalogkorten innehåller än att tilldela de olika elementen kodsiffror. Denna strukturering av informationen har företagits efter ett schema som utarbetats av Nanna Schiødt och Kurt Dorfmueller. Det företer stora likheter med "Musica" och inalles finns ett 30-tal koder.

För maskinell bearbetning är detta tillvägagångssätt det enda tänkbara. Om den som skall utnyttja katalogen känner sig trakterad av att behöva betygsätta som en maskin torde kunna diskuteras.

Graden av utförlighet och av redaktionell tolkning ser jag som väsentliga vid utvärderingen av detta pilotprojekt. Jag vill även kommentera valet av utgångsmaterial för presentationen av katalogprojektet. Som positivt måste betraktas att det använda datasystemet medger flexibelt och till synes hart när obegränsat antal tecken per kodfält, så att inga förkortningar eller strykningar är nödvändiga och därigenom fullständighet och vetenskaplig akribi är väl tillgodosedda. Därmed är det möjligt att noggrant specificera olika deltitlar/satser/författare till vokaltex in om ett större verk resp. sångsamling och att samtidigt få ingångar till varje enskild del (i ett särskilt register eller vid maskinell konkordansbearbetning). Som positivt måste också framhållas att varje enskilt verk/sång har kodats i "Plaine & Esie Code" (upp till 12 incipits per katalogenhet), nödvändigt både för att entydigt bestämma styckena i fråga och med tanke på identifiering av den stora mängd anonyma verk man måste räkna med i RISM-projektet, för att inte tala om de talrika attribueringarna av samma verk till olika tonsättare eller

av samma musik med olika text eller av samma melodi som använts av samma tonsättare i olika verk (typ Händel). Att sedan det kodade incipit automatiskt skrivs ut i själva kataloguppgiften bidrar till att denna ser oöverskådlig ut och gör den mer utrymmeskrävande. För en gammalmodig katalogutnyttjare måste incipit i notskrift vara lättare att avläsa och dessutom mer estetiskt tilltalande, om nu incipit överhuvudtaget skall redovisas i kataloguppgiften.

Huvudkatalogen är alfabetisk. Som framhållits är kataloguppgiften så utformad att tonsättarnamnet står som rubrik. Därunder följer de olika fälten i en enda sträng. Varje fält föregås av sin fältkod. Rent tekniskt har man utnyttjat fotosättning med en Digiset 51 direkt från magnetband. Svårigheten att "manuellt" avläsa katalogen kan delvis bero på att de flesta mellanslag har utelämnats för att spara plats. Tryckvolymen blir trots detta omfattande. "Provkatalogen" innehåller 250 titlar på 60 trycksidor i format 21x15 cm, dvs. i genomsnitt 4–5 titlar per sida, vilket torde innebära att en miljon titlar skulle kräva 240 000 trycksidor, uppskattningsvis 20 hyllmeter under nämnda förutsättningar. Det förefaller inte sannolikt att andra än institutioner med mycket god ekonomi skulle vara beredda att investera i en sådan katalog. Samtidigt är den naturligtvis ett oundgängligt arbetsinstrument för all världens musikforskare. Det finns sannolikt lösningar på problemet med den stora tryckvolymen: man kan tänka sig ett annat katalogformat (i stil med Library of Congress' eller British Museums titelkataloger) eller man kan tänka sig en annan publiceringsform, t. ex. microfiche (som är mindre utrymmeskrävande för ett bibliotek men kan trötta ögonen hos den som länge måste "bläddra"), eller man kan tänka sig en längre gående redaktionell bearbetning av de ursprungliga katalogkorten.

Denna senare form av bearbetning synes möjlig att utföra maskinellt och jag anser att det är en service man absolut bör fordra för dem som skall utnyttja katalogen manuellt. Alla musikhandskrifter kan rimligtvis inte vara av samma vikt ur musikalisk eller sociologisk eller någon annan synvinkel. Och nu återkommer jag även till urvalet av titlar för provkatalogen. Det langenburgska slottsbibliotekets musikhandskrifter är daterbara till tiden ca 1780–1850 (stilistiskt från Empfindsamkeit över wienklassicismen till tidig romantik), vilket innebär att materialet är mycket homogent vad beträffar genrer och besättningstyper. Dessutom finns inga konkordanser inom samlingen. Dessa 250 titlar är dock endast en bråkdel av pilotprojektets 4 000 titlar. Det hade varit mer åskådligt enligt mitt förmenande om istället exempel från olika tidsepoker och olika fyndorter hade presenterats. I så fall hade det framgått om katalogredaktionen har för avsikt att strukturera källorna t. ex. enligt följande par: autograf–avskrift, original–bearbetning, tidig–sen

källa. Alla nödiga uppgifter finns på katalogkorten, så det borde inte finnas hinder för en sådan strukturering. Om det kan accepteras att ett visst avkall kan göras på utförligheten i de tryckta källbeskrivningarna hos sekundära källor, behöver läsaren ej belastas och tryckvolymen borde bli avsevärt mindre. Nedanstående förhållande kanske inte är orimligt:

Opera av tonsättare A

- 1 Partitur och körpartitur i autograf i bibliotek X
- 2 Körpartitur och instrumentalstämmor av kopisthand i bibl. Y
- 3 Partitur, körpartitur, stämmor. Avskrift, sen källa i bibl. Z
- 4 Aria 1 i klaverutdrag i autograf i bibl. Å
- 5 Aria 1, avskrift i bibl. Ä
- 6 Aria 2, avskrift i bibl. Å
- 7 Fragment av kompositionsskiss till Aria 3 i autograf i bibl. X
- 8 Aria 3, klaverutdrag och stämmor av kopisthand i bibl. Ö
- 9 Aria 3 i klaverutdrag med texten översatt, av kopisthand i bibl. Ä
- 10 Uvertyren i partitur. Avskrift i bibl. Å
- 11 Uvertyren arr. för piano 4 händer av tonsättaren. Avskrift i bibl. Å

Här torde autograferna vara de ur alla synpunkter intressantaste. Övriga utdrag och arrangemang ger visserligen en bild av verkets spridning, medan detaljuppgifter om omfång och beskaffenhet hos manuskriptet endast torde vara av intresse för presumtiva utgivare av verket.

Kunde sedan den normaliserade titeln framhållas i stället för den diplomatiskt återgivna och kanske rent av flyttas upp direkt under tonsättarnamnet, skulle ögat ha lättare att hitta.

Även med nämnda besparingsåtgärder blir tryckvolymen överväldigande. Det är väl därför sannolikt att endast utdrag ur databasen trycks, medan mer specifik information kan erhållas på microfiche eller direkt från datorn. Att det är möjligt att trycka utdrag framgår av provkatalogens register, vilka i denna form dock förutsätter en fullständig alfabetisk katalog.

Nu till frågan om detta datasystem kan användas till mer än till musikaler i handskrift och av andra än RISM-redaktionen. Det förefaller inte omöjligt att även förteckna tryckta musikaler, både "Einzelwerke" och "Sammel-Drucke" genom att i kodfält 20 i stället för uppgifter om autograf/manuskript och kopist insätta förlagsort, förlag och förlags-(plåt-, editions-)nummer. Detta är naturligtvis en överlappsgärning för den tidsperiod som omfattas av RISM-projektet, eftersom däri aktuella musiktryck redan är publicerade eller under publicering. Det leder dock över till frågan om detta datasystem är

användbart för musikaler, både i form av tryck och handskrift, från senare tidsperioder. Om man jämför RISM-systemet med det som används av STIMs informationscentral (jfr Ord och ton 1977:1), visar sig det föras ca 30 koder motsvaras av 15 i det senare, vilket antyder en större utförlighet hos RISM-systemet. Nu kan en direkt jämförelse ej göras: eftersom STIM även dokumenterar musikverket i klingande form återfinns t ex uppgift om speltid och om inspelning av verket (däremot ej incipit). Den grundläggande skillnaden är att RISM är ett vetenskapligt system där exakthet går före redaktionell bearbetning, medan STIM:s är ett i huvudsak praktiskt system, där beskrivning av musiken i noterad form endast är en aspekt av musikverket. Därför förfogar RISM-systemet, helt riktigt, över ett till synes obegränsat antal teckenplatser per kodfält, medan STIM-systemet där har starka begränsningar (av ekonomiska skäl).

En kombination av RISM:s och STIM:s fördelar synes det danska "Musicat"-systemet erbjuda genom att bland sina ca 40 koder ha färdiga fält för utgåvor i form av musiktryck och skivinspelningar. "Musicats" kataloglayout är lättare avläsbar än RISM:s men inte heller särskilt läsarvänlig.

Om nu specifikt RISM-betonade data kan undvaras, är det då sannolikt att RISM-systemet kan bli normgivande även för andra som vill införa datakatalogisering av musikaler? Här kan man sannolikt rekommendera olika nivåer med olika krav på vetenskaplighet (i likhet med LIBRIS-katalogisering i de svenska vetenskapliga biblioteken). Här spelar även ekonomiska faktorer in: ju större utförlighet, desto högre driftskostnader. Eftersom det tenderar att gå prestige i datakatalogisering kommer utvecklingen dock sannolikt att gå i den riktningen, att varje institution kommer att utveckla sitt eget system med utgångspunkt i lokala förutsättningar. God hjälp vid överväganden om antal och slag av ingångar har man då i "Musicats" check-list.

Sammanfattningsvis kan sägas om RISM-projektet att datasystemet motsvarar högt ställda krav på maskinell bearbetning av rådata. Detta system synes även användbart för musiktryck. Om det är ekonomiskt försvarbart utom i RISM-projektet undandrar sig mitt bedömande. Om möjligt bör den färdiga katalogen presenteras på ett mer läsarvänligt sätt, där huvudvikten läggs på beskrivning av primärkällor.

Jan Olof Rudén

Karleric Liliedahl: The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market. Suomen äänitearkisto/Finnish Institute of Recorded Sound, Helsinki 1977. XIX, 57 pp. Ca Skr 100:-. (The

book can best be ordered from the author at the address: Nygatan 29, S-231 00 Trelleborg, Sweden.)

Discographical research in Sweden has produced some remarkable results in the past ten years or so. Nationalfonoteket (the National Archives of Recorded Sound) has now published 20 label discographies (i.e. listings of the production of one single record company or label). These are the fruits of the devoted research of three eminent discographers, Mats Elfström, Björn Englund and Karleric Liliedahl. So far three major record companies have been completely listed and there is more to come.

A giant step towards the final product, a total listing of the Swedish (or Scandinavian, for that matter) production of 78 rpm records, has now been taken with the publication of Karleric Liliedahl's *The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia*... The work covers the total production for the Scandinavian market of this company during the period 1899 up to 1925, when the first electric recordings were made. The Gramophone Co., which was the precursor of the present EMI, was already from the very start one of the leading record companies in Europe and soon became the world's biggest record manufacturer. It can safely be estimated that approximately 80 % of the recordings from the early years of the 20th century were made by this company. Björn Englund's historical introduction, which opens the book, is a valuable survey of the many complicated turns of the company for the amateur discographer and collector, not to speak of the numerical index which is an indispensable guide to the bewildering numbering systems, with additional numbers and prefixes when the figures of one series run out. Mr Liliedahl has done a formidable job, with the assistance of discographers and record collectors from several parts of Europe. No source has been left unchecked, whether it be the record collections of Nationalfonoteket, the Record Library of the Swedish Broadcasting Corporation, or Nationaldiskoteket in Copenhagen, not to speak of the EMI index cards or files (kept in the British Institute of Recorded Sound). Bearing this in mind one can hardly blame the author for a few unidentified recordings!

The book covers more than 14 000 titles (or recordings), all listed chronologically by matrix numbers, and usually with exact location and dating. The three indices—title and artists' index, together with catalogue numbers—make it easy to find any recording. The book is also illustrated with advertisements, copies of the different labels, contracts etc. At times, however, these illustrations are inserted in the text in a somewhat aimless manner. Especially the introduction is broken up by copies of advertisements and contracts, so that the reading is disturbed. There are also a few unnecessary

misprints of titles and names, e.g. Carl Fredrik Lundquist instead of Lundqvist and Gustav Fredriksson instead of Gustaf Fredrikson, but these are marginal observations.

I can well imagine readers questioning the importance of a label discography like the present one, arguing that discographical research is an internal affair for collectors, who—like philatelists—dispute on trifles such as the shades of the labels or matrix numbers. Mr Liliedahl's book is undoubtedly of utmost importance to professional sound archivists and to record collectors. But I think that it is safe to say that his book is also an important document in the field of Scandinavian cultural research. Any musicologist, any student of cultural history or mass media, must realize that Mr Liliedahl's impressive work gives us important information on the musical activities in Scandinavia during the period covered by his book. It is only to be hoped that the work may soon be continued and that we will have a listing of the electrical recordings of EMI, as carefully done as the present discography. It is also important that the application to the Nordiska rådet for financial support be backed up by musicologists and other students. It is a great shame that Mr Liliedahl has had to carry out his extensive work without any financial support! All the more reason to praise Mr Pekka Gronow and the Finnish Institute of Recorded Sound for having published this impressive volume.

Claes M. Chattingius

Catherine Massip: La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643–1661). Essai d'étude sociale. (La vie musicale en France sous les rois Bourbons. 24.) A et J Picard, Paris 1976. 184 s.

Denna avhandling ingår som volym 24 i den franska skriftserien La vie musicale en France sous les rois Bourbons, utgiven sedan 1954 av Norbert Dufourcq. Intrigerade av franskt 1500–1700-tal bör inte försumma att bekanta sig med denna serie, som fr o m 1960 kompletteras av de årligen utkommande Recherches sur la musique classique française innehållande uppsatser, dokument m m. I huvudserien märks specialavdelningen Le livre de l'orgue français i flera volymer (författade av Dufourcq själv) och en rad biografiska, lokalhistoriska, ikonografiska m fl typer av arbeten, volymer med dokumenta och utgåvor av källmaterial, i synnerhet av socialhistorisk art. Särskilt kan framhållas Marcelle Benoits monumentala arbete (omkr 1 000 s) i 2 delar från 1971: Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale (= del 1) och Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie. Recueil de documents inédits (= del 2), som täcker tiden 1661–1733.

I föreliggande studie behandlar Catherine Massip decennierna omedelbart före nämnda period, dvs när det kungl hovet ännu hade Paris som huvudsaklig uppehållsort. De kronologiska gränserna för hennes undersökning dras vid Ludvig XIII:s död (1643) resp kardinal Mazarins (1661). Såväl politiskt som musikhistoriskt utgör detta ett övergångsskede med Anna av Österrike som riksföreståndare, med oroligheterna under Fronden omkring 1650 å ena sidan, å den andra Mazarins propagerande för italiensk opera och scenkonst, upptakten till den stora hovbaletten och fransk opera under Ludvig XIV och Lully, en finciselerad lut- och klaverkonst (Gaultier, Chambonnières o a), kyrkomusik med Henry du Mont som främsta namn, en begynnande, halvoftentlig konsertverksamhet m m. De musiker som under denna 20-årsperiod verkade vid hoven, kyrkorna och staden i övrigt står i centrum för Massips intresse. I slutet av ett inledande kapitel där musiklivets konturer dras upp summerar hon och antyder samtidigt sin inriktning: "Ainsi, nous nous trouvons en présence d'une vie musicale riche et diverse, dans une société prête à recevoir volontiers toutes formes de musiques populaires ou savantes, religieuses ou profanes. Tournons-nous maintenant vers les artisans de ce phénomène, vers le musiciens eux-mêmes, pour connaître, à travers leurs institutions et leur mode de vie, la situation qui leur est réservée dans ce monde parisien du XVII^e siècle." (S 21.)

Huvudframställningen består av två avdelningar. Först ges en redogörelse för de musikbärande institutionerna och sammanslutningarna (kap 1: Musiques royales et princières, kap 2: Les églises de Paris, kap 3: Corps de métiers et associations), och därefter följer en del med titeln La condition sociale (kap 1: Les musiciens du roi, kap 2: Les musiciens de la ville). Författaren har kunnat repliera på en ganska rikhaltig litteratur ända från Ernest Thoinan (1878), över Jules Écorcheville och Henri Prunières, fram till specialstudier av åtskilliga senare forskare. Mycket av vad som anförts (i synnerhet i arbetets första del) är inte heller obekanta förhållanden, men Massip torde vara den första som på grundval av publicerade uppgifter och ett eget bearbetande av ett stort arkivaliskt material (och samtida skrifter) har försökt sammanfatta och ur sitt valda perspektiv försöka se mönster och sammanhang i mångfalden av fakta. Genomgående varvas deskriptiva med mer problemriktade moment – framställningen har i hög grad karaktären av lättflytande, men samtidigt välunderbyggd, essä. Särskild vikt läggs vid ekonomiska aspekter, helt naturligt med tanke på målsättningen. Som exempel kan nämnas de detaljerade utredningarna kring musikernas beställningar/ämbeten (les charges) vid det kungl hovet. Dessa kunde säljas-köpas, överlåtas på en yngre medlem inom den egna (musiker)familjen och det var inte ovanligt

att flera samlades på hand av en musiker. De kom därigenom att fungera som en form av kapitalplacering – deras värde var ganska högt och lönen kom därtill.

Totalt var omkr 850 musiker (varav ca 130 vid hovet) verksamma i Paris under denna tid, men då inkluderas även instrumentmakare, dansmästare och musiklejare. Massip beskriver ingående deras organisation, åligganden och förmåner varvid åtskilliga intressanta uppförandepraktiska frågor blir belysta på vägen. Nya fakta inmutas emellertid särskilt i avhandlingens andra del (La condition sociale), i vilken det framlagda källmaterialet tillåter detaljerade inblickar i den enskilde musikerns levnadsvillkor. Här utreds frågor kring äktenskap, hemgifter, bostäder, fast och lös egendom, socialt ursprung, sociala förbindelser och social rörlighet. Dessa sidor kartläggs främst genom det unika och omfångsrika material som bevarats från notariernas arkiv och vilka för tiden 1600–1650 utgivits av Madeleine Jurgens i Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique... Paris 1966–1967, vol 2 1974. Man söker i Massips arbete förgäves efter en utredning om notariernas funktioner och arkivlämningar (en sådan återfinns i gengäld hos Jurgens) och det ges överhuvud ingen samlad redogörelse för källmaterialens art och omfattning utöver en ganska detaljerad källförteckning och en tabell över äktenskapskontrakt (s 145). Källkritiska överväganden kunde också efterlysas, det gäller t ex bouppteckningar, som utnyttjats flitigt. Förekomsten resp frånvaron av t ex instrument, litteratur och musikaler kan avspejla faktiska förhållanden men kan också tänkas variera med olika förrättningsmäns instruktioner och tillvägagångssätt. Vissa av författarens slutsatser förefaller vara dragna på basis av alltför magert dataunderlag; en del av observationerna hade med fördel kunnat meddelas mer stringent i tabeller. Nu ges åtskillig social empiri i form av en räkna, i och för sig målande, ögonblicksbilder. Författaren har dock god distans till sitt material och ger fasta hållpunkter på vägen genom talrika sammanfattningar.

Återstår att kort nämna några av huvudresultaten (resumé på s 133–137): en gruppering av hovens och stadens musiker efter sociala-ekonomiska kriterier ger 3 huvudgrupper. I den lägsta (och största) återfinns flertalet av dem som tillhör sammanslutningen "joueurs d'instruments" (tillvägagångssättet redan 1407), vissa av dem kungl stallens musiker (bl a trumpetare) m fl. Deras materiella standard är blygsam, den samlade förmögenheten överstiger aldrig 5 000 livres per individ (resp familj). I den andra gruppen återfinns musiker med tillgångar på 5 000–20 000 livres, dvs hovets violinister, en del av hovstallets musiker, organister, dansmästare m fl utländska hovmusiker samt några ledare för stadens instrumentalmusiker. Dessa är ofta verksamma som musiklejare och kan socialt jämföras med Paris' mindre

besuttna köpmän. Merparten av musikerna i dessa nämnda grupper utgörs av stadens "joueurs d'instruments"; att en del av dem arbetat sig upp på en socialt högre nivå än sina kolleger anser författaren vara en av de faktorer som, vid sidan av inommusikaliska, påskyndade splittringen av denna tidigare homogena grupp. Musiker med tillgångar på 50 000 livres och mer (ibland ända upp till 200 000 livres) bildar den sista och översta gruppen. I den påträffas hovets "kammarmusiker" (les musiciens de la chambre) och i viss utsträckning även det kungl kapellets (les musiciens de la chapelle). De värnar om sina prerogativ, betonar sin samhörighet med hovet mer än sin profession, är ekonomiskt och socialt initiativrika och har intellektuella ambitioner. Deras särställning skulle komma att undergrävas under Ludvig XIV:s tid. Då hovet förlades till Versailles fr o m 1600-talet ökade antalet musiker där kraftigt, deras materiella standard tycks ha blivit mer likformig, och de isolerades från Paris' musiker och musikliv på ett sätt som saknade motsvarighet tidigare.

Erik Kjellberg

Ringens. Om Richard Wagner och Nibelungens ring. Sammanställt av Harry Hackzell och Jan Kask. Sohlmans förlag Stockholm 1976. 169 s. Kr 36.–.

Något försenat men fortfarande aktuellt i samband med Bayreuths hundraårsjubileum anlände detta bidrag till den förhållandevis magra Wagnerlitteraturen på svenska. De båda författarna har lämnat åt sig ett tämligen fritt spelrum för ett personligt urval av egna och andras texter genom att i förordet beteckna boken som ett "collage"; huruvida detta urval samtidigt uppfyller kriterierna på att fungera som en "lästläst och användbar handbok" – även detta en anförd målsättning – kan diskuteras.

Ett huvudkrav på en handbok är ju bl a att den med utgångspunkt från mångsidigheten kan erbjuda ett objektivt sakinnehåll. Så mångsidig har boken inte blivit – i dubbel bemärkelse – men urvalet är gott nog och flera texter, som nu presenteras i en välklingande svensk språkdräkt, fyller ett tomrum. Wagner själv kommer till tals, dels i förordet till textutgåvan av Ringen 1863, dels i det berömda brev, vilket han 1854 från sin schweiziska exil skickade till revolutionskamraten August Röckel, som satt internerad i Sachsen. Det är ett viktigt dokument men bitvis tämligen hårdkokt som läsning betraktat, särskilt i jämförelse med den lediga ton som Harry Hackzell anslår i bokens centrala del, nämligen beskrivningen av handlingen i Ringen.

Förvisso är varje försök att fjärma sig från den schablonbemängda programkommentarstilen behjärtansvärt och om Hackzell därvidlag har lyckats är en smaksak.

Men man ställer sig frågan till vem boken vänder sig, när författaren å ena sidan förutsätter ganska goda kunskaper i exempelvis tysk filosofisk argumentationskonst och å andra sidan talar till läsaren i ofta vårdslös vardagston. Siegfried säger exempelvis till Mime: "Sluta snacka om att du skall fixa ett svärd åt mig och tjata inte om alla hjältedåd jag skall utföra!" Kommer inte den grupp, som befinner sig mellan de devota wagnerianerna och de likgiltiga, dvs bokens egentliga målgrupp, att reagera misstänksamt mot denna populistiska form av demagogi, vilken i reaktion mot den akademiska överskattningen har gått till överdrift åt andra hållet och försöker värva proselyter med underskattningen som påverkningsmedel?

Ett bidrag i denna anda, ehuru ej så uttalat, är amerikanaren Deems Taylors skildring av människan – eller med hans ord "monstret" – Wagner, i vilket han, gentemot allt det negativa och motbjudande, som han i ofta effektsökande syfte radlar upp, dock finner en smått genial motvikt i orden "Det är klart att han inte hade tid att vara människa!"

Den analytiska Wagnerlitteraturen representeras av två viktiga bidrag. Den östtyske forskaren Werner Wolf, som bl a ger ut Wagners samtliga brev, har skrivit en skarpsynt och välunderbyggd uppsats, som bl a belyser Schopenhauers inflytande på Wagner och gör jämförelser mellan Wagners och andras versioner av Nibelungensagan. Uppsatsen saknas emellertid i litteraturförteckningen.

Robert Donington är inte bara bidragsgivare; hans symbolistiska och från Jung utgående djuppsykologiska tolkning av Ringen har kommit att genomsyra hela boken. De tre välvalda smakbitarna ur hans banbrytande Wagner's Ring and its symbols från 1963 (kap 3:4, 3:7 och 6:4) aktualiserar en tidstypisk brist i den svenska översättningslitteraturen. Å andra sidan borde Donington kanske inte ha fått "sista ordet" utan att också lämna plats åt andra uttolkare från Bernhard Shaw och Karl Gjellerup till Ernest Newman och Ernest Hutcheson. I Sverige har t ex Gunnar Bucht gjort intressanta iakttagelser med utgångspunkt från Tolkien resp Lorenz.

Från Donington har författarna också övertagit motivkatalogen, vars notexempel tyvärr presenteras i oskarpa reproduktioner, uppenbarligen med ljuskopior som mellanled. Två av dessa exempel saknar text (12 och 13) och av de övriga har fyra (14, 68, 76 och 81) beklagligtvis fått behålla förlagans engelska textunderlag.

Värdet av adaptionen från Donington kan ur handbokssynpunkt diskuteras. De av Operan utgivna tysk-svenska textböckerna stöder sig nämligen på klaverutdragens betydligt mer omfångsrika motivförteckningar, vilket innebär att numren inte överensstämmer. Fö skulle den svenske läsaren säkert ha satt värde på att också få tillgång till Doningtons förträffliga stamträd

över Nibelungenringens personer.

Förlaget gör på baksidan reklam för den utförliga diskografen i boken. Någon sådan finns nu inte, varken på svenska eller något annat språk, däremot en välskriven resonerande studie över olika tolkningar på grammofon. Författaren Jan Kask vänder sig därvidlag huvudsakligen till den skivköpande allmänheten och avstår från att skissera något slags traditionernas utvecklingshistoria med utgångspunkt från inspelningar. Då boken färdigställdes våren 1976 fanns fö mycket litet av det historiska materialet tillgängligt. Senare har bl a Electrola givit ut ett föredömligt 10-skivors album alltifrån den äldsta Bayreuthserien 1904 ("Sänger auf dem grünen Hügel" EMI IC 181-30 669/78). Kasks framställning utmärker sig emellertid för intressanta och sakligt formulerade iakttagelser.

Vad som därutöver finns att säga är små detaljer. Siegfried uruppfördes sålunda inte 1867 utan 1876. Och kanske är det inte längre så meningsfullt att bibehålla de gamla tyska rollfackbenämningarna, exempelvis "hög seriös bas", "tenorbuffo" eller "hög karaktärsbas". Slutligen konstaterar man att bildvalet är ojämnt, alltifrån de goda Bayreuthbilderna till den totalt obegripliga Valkyriebilden från Covent Garden 1974, där huvudpersonen försvunnit i ryggsvecket.

Carl-Gunnar Ahlén

Sigrun Schneider: Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 15.) Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn–Bad Godesberg 1975. 318 s DM 52.–.

I skriftserien Orpheus (utgivare Martin Vogel) har ett flertal publikationer utkommit, vilka utifrån skilda problemställningar behandlar musik med tonsteg mindre än det tempererade halvtonsteget (i serien ingår arbeten som M Vogels Die Enharmonik der Griechen i 2 band och tonsättaren A Hábas Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik). Som band nr 15 har Sigrun Schneiders dissertation från 1973 (Johannes Gutenberg-Universität, Mainz) publicerats, vilken, för att välja författarens egen terminologi, behandlar mikrotoner i 1900-talets (västerländska konst-)musik. Denna framställning, som är lättläst och därför inte endast bör kunna finna vägen till läsare med musikvetenskaplig utbildning, består av – efter en inledning – fyra huvudavdelningar: A. Mikrotöne in musikhistorischen Zeugnissen bis 1900, B. Voraussetzungen zur Komposition mit Mikrotönen, C. Theoretische Abhandlungen über die Musik mit Mikrotönen im 20. Jahrhundert och D. Untersuchungen zur Kom-

positionstechnik mit Mikrotönen.

I inledningen under rubriken Begriffsbestimmung citerar författaren några lexikonartiklar (Microtone i Harvard dictionary of music; Microtone i Enciclopedia della musica; Micro-intervalle i Encyclopédie de la musique; avsnittet Mikrotonalität i Priebergs Lexikon der neuen Musik; Microtone i Grove's Dictionary of music and musicians) och slår därefter fast (s 10) att "In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe 'Mikroton' oder 'Mikrointervall'. . . für die Intervalle verwendet, die kleiner als ein Halbton sind, ferner auch für Intervallsummen, deren einer Summand ein Mikroton ist. . .". Hon diskuterar dock inte, vilket varit önskvärt i en vetenskaplig avhandling, den vanliga men något oegentliga termen mikroton utan anammar den t o m i avhandlingens titel.

I 1900-talets musik används "mikrotoner" såväl med exakt föreskriven som med ungefärligt angiven intonation. Författaren har valt att behandla den senare kategorin endast "... wenn auftretende Mikrotöne auch in der Notation kenntlich gemacht sind". Elektronisk musik lämnas helt utanför.

En kort historik ger en överblick från antiken till ca 1900 med bl a N Vicentino (1500-talet), som delade heltonen i fem delar och C Huygens (1600-talet), den förste att göra beräkningar för delning av oktaven i 31 lika delar. Efter det minskade intresset för mikrointervall under 1700-talet och första hälften av 1800-talet, kom intresset åter vid mitten av 1800-talet, då – genom impulser från den naturvetenskapliga forskningen (främst akustiken) – stämningsproblemet stod i centrum. Detta fick emellertid föga betydelse för den praktiska musikutövningen. G A Behrens-Senegalden var den förste att närma sig musiken, även om han inte komponerade, genom att konstruera klaverinstrument, av honom benämnda achromatisches Klavier, och genom att söka lösningar på notationsproblemet. På 1890-talet komponerade både J Carillo och J Foulds med "mikrotoner". Såväl under senare hälften av 1800-talet som under 1900-talet har oftast den liksvävande tempererade skalan varit utgångspunkt för konstruktioner av tonsystem med tonsteg mindre än den tempererade halvtönen.

Så följer en genomgång av notationsformer för samt benämningar på "mikrotoner" som använts antingen i kompositioner eller i teoretiska skrifter. Denna del avslutas med en åskådlig (11-sidig) teckentabell, där vid resp tecken tonsättare och/eller teoretiker anges samt i vissa fall – då tonsättare i olika verk använt sig av skilda tecken – även kompositionstitel. Här visas vilken omfattande teckenflora för att inte säga djungel som existerar och hotar att förmörka tillvaron för exekutörer och analytiker; tecken som hos en tonsättare har en betydelse kan hos en annan ha en motsatt. Man hyser efter denna läsning en stilla förhoppning att tonsättare och teoretiker

skall finna de vid en internationell konferens om modern notation 1974 rekommenderade beteckningarna adekvata och sålunda följa dem.

Efter ett kapitel med redogörelse för möjlighet till spel av mikrointervall på traditionella, moderna instrument (även för ändamålet specialkonstruerade instrument nämns) och på historiska instrument samt med en fristående avdelning för specialbyggda klaverinstrument (med skisser), följer en genomgång av teoretiska avhandlingar under vårt århundrade om musik med "mikrotoner". Av de 1900-talsteoretiker Schneider tar upp är det endast två, J Mager och A D Fokker, som inte samtidigt är tonsättare.

Författaren delar in 1900-talet i tre epoker med följande teoretiker:

- I. 1900–1920: F Busoni, R H Stein, W Möllendorff, J Mager
- II. 1920–1945: A Avraamov, G Rimskij-Korsakov, C Ives, A Hába, I Wyschnegradsky
- III. efter 1945: A D Fokker, B Fongaard, T de Leeuw

Detta är ett intressant kapitel, som genom referat och citat ger överblick över ett stort antal skrifter, med möjlighet för läsaren att jämföra och få en föreställning om vad som kan ha drivit resp tonsättare och/eller teoretiker till att experimentera med delning av oktaven i mindre tonsteg än den tempererade halvtönen samt hur denna delning genomförts. Även om de estetiska synpunkterna enligt målsättningen skulle lämnas utanför "studieområdet" för denna avhandling har det tydligen varit ofrånkomligt att gå in på dylika spörsmål. Mig förefaller det dock som om sådana utvidgningar skett slumpmässigt. Men varför Schneider inte tar upp folkmusiken som en viktig inspirationskälla och impuls-givare är svårt att förstå. I samband med A Hába nämns över huvud inte ett ord om hans djupa förankring i den folkliga musiken, vilken tonsättaren själv understrukit (inte minst i boken Mein Weg zur Viertel- und Sechstel-tonmusik, som Schneider medtagit i förteckningen över nyttjad litteratur). B Bartók nämns endast i samband med ett citat från uppsatsen Das Problem der neuen Musik (ffg publicerad i Melos 1920), där tonsättaren uttalar sig om "mikrotoner" (s 264): "Er sah es wohl kommen, aber 'nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten'." Författaren underlåter att nämna att Bartók själv komponerat med mikrointervall (violin-konsert nr 2, stråkkvartett nr 6 och sonaten för soloviolin). Man frågar sig varför T de Leeuw tagits med i detta kapitel, då han inte skrivit något om "mikrotoner". Författaren hänvisar till anvisningar för utförandet i partituren samt till samtal hon haft med tonsättaren. Till skillnad från de övriga teoretikerna/tonsättarna använder de Leeuw olikstora och approximativt angivna

intervall från olika utomeuropeiska och europeiska musikkulturer, de Leeuw faller emellertid utanför ramen i detta kapitel om teoretiska avhandlingar.

Bland anledningarna till experiment med mikrointervall särskiljer man i synnerhet två: en strävan till ökad renhet i intonationen från akustisk synpunkt samt en strävan efter att skapa nya klanger, nya strukturer, en ny musik; kort sagt en akustisk och en konstnärlig drivkraft.

Det sista kapitlet ger beskrivningar av och i korta notexempel (en eller ett par takter) prov på kompositionstekniker med "mikrotoner". En återgivning av dispositionen ger en antydning om vad som behandlas. (Tonsättarna ur vilkas verk exemplen hämtats anges här inom parentes.)

- I. Erweiterte Tonalität
 1. Mikrotonale Gleittöne (Stein)
 2. Funktionsgebundene Harmonik (Ives)
 3. Tonzentralität (Hába)
 4. Freie Ultrachromatik (Wyschnegradsky)
- II. Verfremdungsmittel
 1. Tonschwankungen (Penderecki, Foss)
 2. Tonvariationen (Kagel, Zimmermann)
 3. Indetermination der Tonhöhe (Bussotti)
- III. Reihentechnik (Boulez)
- IV. Klangverdichtung
 1. Clustertechnik (Penderecki)
 2. Mikrotonale Klangdurchdringung (Ligeti)
- V. Integration historischer und aussereuropäischer Tonsysteme
 1. Die 31-Ton-Stimmung (Badings)
 2. Einbeziehung orientalischer Tonsysteme (de Leeuw)
- VI. Historische Gliederung

Författarens avsikt har inte varit att behandla enskilda tonsättare, som i sin musik nyttjat "mikrotoner", men

hur ska man tyda följande (s 224): "Aus den Beispielen . . . lassen sich allgemeine Aussagen darüber machen, auf welche Weise Bussotti Mikrotöne verwendet." Frågan ställer man sig även inför en mindre utläggning om indetermination hos Bussotti (s 220 fotnot 26). I samband med Boulez ges en kortfattad beskrivning av verket Le visage nuptial och uppbyggnaden av en sats. En studie över tonsättarnas verk, estetik och kompositionsteknik i samband med användning av mikrointervall vore naturligtvis av högsta intresse men Schneiders nu aktuella framställning skulle ha vunnit på om hon konsekvent skalat bort dylika små utskott, som egentligen inte hör till studieområdet. Motiveringar till val av tonsättare och verk hade däremot varit önskvärda.

Avhandlingen är som inledningsvis nämnts lättläst och åskådlig. Ibland förefaller dock det pedagogiska nitet vara i överkant. Vissa avsnitt innehåller en rad upprepningar av tidigare förda resonemang och stundtals kommer författaren med väl tydliga pekpinna. En historik över 1900-talet, motsvarande den över tidigare århundraden, hade varit önskvärd, då det sista kapitlet med genomgång av olika kompositionstekniker knappast kan sägas ge en överblick över 1900-talets musik med mikrointervall. Denna hade kunnat göras kortfattad och därmed inte behövt spränga ramen för arbetet.

Dessa anmärkningar skall dock inte ses som ett för-ringande av avhandlingen. Den utgör en fängslande läsning och ger en god inblick i musik med mikrointervall. Av stort värde är den avslutande förteckningen över kompositioner med "mikrotoner" (om den gör anspråk på att vara fullständig eller om det är en förteckning över av författaren genomgångna verk anges inte; tro-ligen det sistnämnda, i annat fall finns betänkliga luckor) samt en fyllig litteraturförteckning ("Benutzte Schriften"). Därtill ges fina litteraturltips i fotnoter.

Christina Tobeck