

Recensioner

Litteratur

Red Hans Uddling

Reginald Barrett-Ayres: Joseph Haydn and the string quartet. Barrie & Jenkins, London 1974. XII, 417 s. £11.00.

Ludwig Finscher: Studien zur Geschichte des Streichquartetts. 1. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 3.) Bärenreiter, Kassel & c 1974. 388 s. DM 92.—.

Av de båda här aktuella skrifterna är endast Barrett-Ayres' en renodlad monografi över Haydns stråkkvartetter, men dessa står också i Finschers arbete i centrum: enligt honom finner den »klassiska» kvartetten sin definitiva utprägling i Haydns op 33, och därför utgörs det andra av de båda huvudavsnitten i hans bok av en undersökning av Haydns kvartettkompositioner t o m detta verk. Innan dess behandlar han kvartettgenrens tidigare utveckling ur geografisk, genrehistorisk och stilhistorisk synvinkel. Man kan tycka att en sådan bakgrundsteckning, självskriven i en historik över verkarten som sådan, åtminstone i koncentrat också borde fått en plats i ett specialarbete om Haydns kvartetter, men så har inte skett, fränsett några knapphändiga antydningar. Tyvärr blir läsaren också i andra stycken besviken vid ett studium av Barrett-Ayres' bok. Där finns i både smått och stort åtskilligt halvdant, skevt eller också direkt felaktigt (vid sidan om många riktiga och ej sällan mycket träffande konstateranden). En särskild egendomlighet är relationen mellan hans och Finschers arbete. Det senare förelåg som habilitationsskrift redan 1967 och nämns i denna tidigare version (som dock fränsett småsaker är identisk med 1974 års) i Barrett-Ayres' litteraturlista men åberopas i texten endast på ett ställe (s 39) och där med felaktig källuppgift. Att Barrett-Ayres tex i sin undersökning av de första kvartettverkens tillkomsttid och inre kronologi ofta kommer till andra resultat än Finscher är fullt legitimt, men knappast att han helt underlåter att i debatten dra in Finschers arbete, den färskaste ingående studien i det här ämnet. Den senare har i en fotnot (s 139) särskilt motiverat varför han avstått från en detaljerad kronologi över op 1 och 2; Bar-

rett-Ayres däremot ställer inte bara upp en dylik utan begagnar den i fortsättningen som om den var ett säkrat faktum. Själva hans argumentering är ofta intressant, tex där den grundar sig på sådana moment som den växande differentieringen av sonatsformen; detaljerna, tex analysen av frasbyggnaden, är dock stundom opålitliga och många påstående vaga. Vad betyder exempelvis en formulering som följande: »From the first quartet in D major to No. 10 [obs att denna numrering inte är den vedertagna utan Barrett-Ayres' egen, hypotetiskt kronologiska] in F, Haydn makes some progress towards a real quartet style», när det inte har diskuterats vad som menas med »a real quartet style»? Frågan tas visserligen upp i ett senare kapitel med den lovande rubriken »Quartet and symphony: the emergence of a chamber style», men där ges i själva verket endast få synpunkter för en sådan distinktion; visserligen konfronteras läsaren med en del kompositionstekniskt avancerade ting i synnerhet i kvartettserien op 20, men han får aldrig någon uppfattning om, huruvida sådana moment är specifika för kvartetterna. Och det verkar som en ganska naiv förväxling av medel och mål, när Barrett-Ayres med hjälp av två — i och för sig välvalda — not-citat demonstrerar »true quartet style» genom att påvisa att »the inclusion of the double bass, playing an octave below the cello, would ruin the effect of this passage».

Finschers behandling av stoffet är betydligt mera koncis och systematisk och inger läsaren ett klart högre förtroende. För säkerhets skull skall dock påpekas att en mera detaljerad jämförelse mellan de båda undersökningarna har måst inskränkas till några valda kapitel, nämligen dem om förstlingsverken op 1 och 2 (jfr ovan), om det dubiösa op 3 samt om det berömda op 33, de (enligt Haydn själv) »på ett helt nytt särskilt sätt», »auf eine ganz neue Besondere Art» komponerade sex »ryska» kvartetterna. Att op 3 — som fö innehåller den välkända sk serenaden, något så sällsynt som en kvartettsats som blivit ett örhänge — av såväl käll- som stilmässiga orsaker har en mycket osäker autenticitet, är ingen nyupptäckt, och ett tänkbart alternativ är Romanus Hoffstetter, en i övrigt för

länge sedan bortglömd något yngre »Kleinmeister» ur Haydns generation. Finscher prövar de källkritiska argumenten, och för att ge stilkritiken en stabilare förankring drar han också in Haydns symfonier och barytonrior från 1760-talet i debatten; för Hoffstetters del undersöker han även dennes övriga kvartettpublikationer. Lugn avvägning av detaljresultaten leder honom till konklusionen att op 3 »är skapat av en andrarangsmästare, som lika flyhänt uttrycker sig i Haydns som i de yngre mannheimarnas tonfall, utan att säga något personligt och betydelsefullt – och att denna andraplanstonsättare faktiskt är Romanus Hoffstetter». Barrett-Ayres återger likaledes den filologiska debatten men ställer stilanalysen på en mycket smalare grund, i fråga om Hoffstetters kompositioner med följande lätt dimridåbildande formulering: »I examined every work by Hoffstetter I could lay my hands on – far too few, I may say». Han citerar – oprecist och, som nämnt, med felaktig källuppgift – Finschers konklusion men diskuterar inte dennes argumentering och kommer själv inte längre än till ett stort frågetecken: »Who wrote Op. 3? Perhaps it was Haydn: it could have been Hoffstetter, that is, at the peak of his abilities: it might possibly have been almost any of the great band of second-rate composers ... Shall we ever know for certain?» Inte mycket till resultat!

Verkgruppen op 33 underkastas av Finscher en ingående undersökning. Åter ställs den in i ett större sammanhang. Under de tio år som ligger mellan närmast föregående och denna kvartettserie skrev Haydn en rad symfonier, där Finscher skönjer »hur rutinen med ett komponerande i enkla och lättfattliga former, invanda tonarter, angenäma tonfall och 'populära' teman slog rot i en verkart, som ändå långt mera än stråkkvartetten var öppen för det enbart lekfulla och det socialt representativa». Han tar detta »den symfoniska nivåns förfall» som ett tecken på att Haydn »mellan 1774 och 1786 inte tycks haft kraft och vilja, kanske ej heller yttre möjligheter att skapa seriös och fullödlig instrumentalmusik, som motsvarade de av honom själv ställda kraven på dess olika genrer». Samtidigt innebar detta anspråkslösare skrivsätt dock en »yttersta ... fullkomning av en hantverksmässig flexibilitet», som möjliggjorde utvecklingen till en klassiciter (en »der klassische Stil schlechthin»), där »alla musikaliska sfärer från det lärda över det galanta, det expressivt-»känslösamma» och det divertimento-mässiga till det folkliga sammanfattas i en ny och genom »förmågan att alltsomoftast förefalla välbekant» [Gerbers lexikon, artikel Haydn] samtidigt lättförståelig helhet».

I jämförelse härmed är Barrett-Ayres' framställning åter mindre inträngande och i detaljerna ej sållan oprecis. Han finner i op 33 »a certain luminous quality in the scoring», som han ser som ett utslag av Haydns bekantskap med Mozarts kvartettserie K 168–173. Han understryker att han i motsats till vissa andra forskare betraktar Haydns formulering om det »helt nya sättet» inte som en reklamslogan utan som en enkel sanning, men samtidigt betonar han vid diskussionen av Haydns användning av sonatformen, ett enligt hans uppfattning särskilt viktigt moment, att »Haydn's approach to this form did not change dramatically with op. 33». Bilden av den nya stilen är oenhetlig: den motiviska bearbetningskonsten har ytterligare förfinats samtidigt som frasbildningen blivit mindre asymmetrisk och sonatformens användning inskränkt till en sats per kvartett. Det dominerande intrycket är för honom »a lighter touch», de nya kvartetterna kommer lyssnaren mera till mötes än någon av de tidigare (frånsett divertimentokvartetterna op 1 och 2), och slutomdömet blir: »Here is music for both player and listener to enjoy to the full.»

Finscher avslutar sin undersökning med ett intressant kapitel om den dåtida teorins syn på stråkkvartetten. Två moment har därvid enligt hans uppfattning stått i förgrunden: en ända sedan 1500-talet levande föreställning om den fyrstämmiga satsens särskilda betydelse och dignitet samt perspektivet på stråkkvartetten som en fulländad utprägling av kammarmusiken i dess karaktär av intimt och intensivt »samtal» (för det senare momentet har musikamatören Goethe funnit denna trots sin rationalistiska distansering mycket slagkraftiga och på sitt sätt klassiska formulering: »Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen»). Barrett-Ayres låter sin skrift utmynna i en kort »Conclusion», som återigen efterlämnar blandade intryck. Här finns bl a en kort överblick över de olika enskilda satserna i Haydns kvartetter med en klok betoning av de långsamma satsernas inre och yttre variabilitet och iderikedom, men också med en endast delvis övertygande beskrivning av de första satsernas relation till sonatformen, där han tex konsekvent förbigår företeelsen slutgrupp och vidare framt klärarar att han i sonatsatsen, sedd som ett musikaliskt drama, betraktar ingången till återtagningen som hela satsens klimax – ett bland flera förloppsalternativ utnämns alltså utan vidare till norm. Retfullt är också hans påstående att »the main difference between earlier chamber music and 'classical chamber music' is concerned with the abo-

lition of the continuo», vilket ju totalt nonchalerar det viktiga förhållandet att själva grunduppfattningen av begreppet kammarmusik hade undergått vissa förändringar sedan den tid då »kammaren» helt enkelt var det profana rummet till skillnad från det kyrkliga och från teatern, som intog en särställning.

Det är tänkbart att det här jämförande referatet har blivit något orättvist mot Barrett-Ayres' bok, som dock rymmer många intressanta och intelligenta iakttagelser och beskrivningar. Möjligen har hans målsättning varit mindre entydigt »vetenskaplig» än Finschers, men därigenom minskas ju knappast kraven på tankens klarhet och framställningens stringens. Det är ofta svårare att med bibehållet ansvar skriva för en större läsekrets än enbart för vetenskapligt skolade läsare, men uppgiften att föra ut musikvetenskapens landvinningar till en intresserad allmänhet är av så stor kulturpolitisk vikt att man i sådana sammanhang inte bör nöja sig med mindre än det bästa.

Hans Eppstein

Howard Ferguson: Keyboard interpretation from the 14th to the 19th century. An introduction. Oxford University Press, London &c 1975. IX, 211 s. £2.95.

Keyboard interpretation utgör en sammanställning av de kommenterande företal, som ingår i Fergusons tidigare utgivna antologier av solistisk klavermusik, Style and interpretation (h 1–4, 1963–64) och Early English [resp French, German, Italian] keyboard music (1966–71). Han har nu låtit publicera kommentarerna på nytt i behändigt bokformat och med vissa tillägg, av vilka de viktigaste är en bibliografi och en förteckning över moderna utgåvor. Hela materialet har blivit mera överskådligt och praktiskt utformat, inte minst tack vare ett fylligt register. Av naturliga skäl görs åtskilliga hänvisningar till de verk som ingår i antologierna. Läsaren bör alltså ha dessa till hands jämte vissa andra samlingar (Fitzwilliam virginal book, Mulliner book, Corpus of early keyboard music 1) och urtextutgåvor av de »stora» tonsättarna som romantiken för att praktiskt tillämpa de förslag som lämnas i texten.

Det senaste decenniet har tonsättaren/pianisten Ferguson alltmer ägnat sig åt musikskriftställarskap och utgivning av klavermusik från skilda tider. Rådgivare under hans arbete med antologierna har varit Thurston Dart, och Myra Hess har skrivit lovordande företal. I den här presenterade volymen har ett tiotal personer granskat innehållet, varav

flera cembalister (bl a Colin Tilney) och professorer (Gerald Hendrie, Denis Matthews). Detta innebär ingalunda att boken skulle vara riktad främst till cembalister, så som exempelvis Playing the harpsichord av Howard Schott (1973), eller att den skulle präglas av ett uttalat vetenskapligt framställningssätt – tex saknas källhänvisningar och citat på originalspråk. Avsikten har snarare varit att ge pianister, pedagoger och ev också mindre rutinerade utgivare en första introduktion i »interpretation» i betydelsen tolkning av notbilden, antingen det gäller en av utgivare »friserad» version eller själva originalet. Repertoaren sträcker sig, som anges i titeln, från 1300-talet men är huvudsakligen hämtad från tiden mellan 1500 och 1800-talets slut. Kapitelrubrikerna lyder: The instruments, Musical types and forms, Tempo, Phrasing and articulation, Fingering, Rhythmic conventions, The 'tones' or modes, Ornamentation, Pianists' problems, Editors' problems. Varje kapitel avslutas med ett litet urval litteraturförslag, som återfinns i den följande bibliografin. Förslag till moderna utgåvor samt ett praktiskt index avslutar boken.

I den summariska historiken om instrumenten ingår visserligen orgeln fram till 1700-talet, men i enlighet med vad som sägs i bokens företal behandlas dess repertoar inte alls, om man bortser från de äldsta tider då ingen åtskillnad gjordes mellan instrumenten. Organister med speciella tolkningsproblem har således inte mycket att hämta ur denna volym. Det hade varit intressant att ta del av de principiella frågorna kring instrumentval i just detta kapitel (jfr tex den svenska versionen av T Darts Musikalisk praxis s 225 ff). Man efterlyser också hänvisningar till litteratur om instrumentvård, stämningar och temperaturer – många cembalister skulle kunna ha glädje av att veta mera om dessa tekniska finesser, även om sådana problem kanske inte känns lika aktuella för pianister.

Musikformerna före 1750 delas upp i två kategorier: verk av vokal resp icke vokal härstamning. Båda grupperna delas vidare i underavdelningar, var och en med ett tillhörande avsnitt om tolkning. Ett sympatiskt drag hos Ferguson visar sig i hans odogmatiska framställning: gång efter annan framhåller han att det till slut ändå är exekutörens eget omdöme, byggt på stilkänsla och erfarenhet, som är avgörande för tolkningen. Utifrån denna grundinställning diskuterar han tex hur man kan använda ritardando i fuga- och kanonkadenser, framhäva tematiska kontraster med hjälp av articulation, uppnå melodisk balans i cantus-firmus-satser; han talar vidare om manualväxling hos J S Bach, ger förslag till tolkningen av fritt mensurerat

franskt preludium (med Louis Couperin som exempel) och tar upp problemet med repriser i och doubles till danssatser samt tempoval i olika sammanhang. (Här har förf. insmugit sig ett tryckfel på s 43: tambourin bör spelas med 76 MM. Vidare bör man i likhet med Ferguson själv ställa sig tveksam till tempotabellen på s 44, hämtad ur J J Quantz' Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen.)

Ett tiotal sidor ägnas åt problem kring fraserings och artikulation. När det gäller äldre fingersättning visar Ferguson upp schematiska tabeller över upp- och nedåtgående skalrörelser i resp hand från olika källor, från Buchner ca 1520 till J S Bach 1720. Ett antal kompletterande notexempel får tjäna som mönster för de olika skolor som presenteras. Den moderna fingersättning som infördes med C P E Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753) visas åter med hjälp av skalor. Ferguson noterar också några specialfall med glissando och fingerväxlingar hämtade från Scarlatti, Haydn och Beethoven.

Det musikaliska utförandet avvek i äldre tider ofta i rytmiskt avseende från notbilden. Så t ex kan punkteringar tolkas olika, från triolvärde till dubbelpunktering, alltefter sammanhanget. Ferguson redogör för ett flertal sådana fall och exemplifierar med franskt 1700-tal och J S Bach. Med utgångspunkt i dessa källor har Ferguson sammanställt en tabell om 25 rytmiska figurer, i vilka utförandet skiljer sig från noteringen. Till rytmiska konventioner hör också »notes inégales», beskrivna i spanska källor från 1500-talet och i italienska från 1600-talet och framåt. Från en rad franska 1600- och 1700-talsteoretikers skrifter har Ferguson sökt framställa en regelsamling för var och en av de viktigaste typerna (lourer, couler, pointer eller piquer). Liknande avvikelser uppträder ju också i senare klavermusik, t ex hos Schubert, Chopin, Schumann och Brahms, och Ferguson framhåller att »korrekt» och »inkorrekt» noterade passager ofta kan uppträda sida vid sida hos dessa tonsättare.

Den mycket korta översikten över tonalitet visar exempel på kyrkotoner enligt Glareanus' Dodekachordon (1547) och instrumentala tonsläkten enligt A de Cabezón (1578), A och G Gabrieli (1593; källorna Obras de música resp Intonazioni d'organa är ej specificerade) och ett manuskript av J Bull (1621). Begreppet »musica ficta» tas tyvärr inte alls upp till belysning och bibliografi på området har utelämnats.

Störst utrymme i boken upptar kapitlet om ornament. Det börjar med ett symbolindex ordnat efter ornamentens yttre form och med sidhänvisningar

till den följande textliga kommentaren. Varje nation behandlas därefter för sig inom de skilda tidsperioderna. Som särskilda diskussionspunkter tar Ferguson upp bl a den improvisativa praxis som rådde i Tyskland redan under medeltiden samt utirningar och ornament i spansk musik enligt Tomás de Sancta Maria och Cabezón. Med vissa fingersättningsanvisningar från dessa håll som stöd drar Ferguson slutsatser om uttolkningen av enkla resp dubbla streck i Fitzwilliam virginal book. Resultatet av hans tolkning stämmer överens med T Darts. Begreppet »beate» i engelsk musik efter restaurationen diskuteras också. Ferguson tolkar detta ord som »mordent» – men frågan står öppen och exekutören får åter själv avgöra den.

Då en pianist på ett modernt instrument framför verk från äldre tid, måste naturligtvis en del speciella problem uppstå. Ferguson varnar, i likhet med Dart, för imitationer som förvanskar pianots egenart. Man bör dock förstås undvika uppenbara anakronismer, som t ex för mycket pedal och för starka kontraster i nyanseringen. Anslaget måste bli lättare. Tättliggande ackord i basläge bör i musik från wienklassisk tid av klangliga skäl spelas antingen arpeggio eller med mellantonerna betydligt svagare än de yttre oktavtonerna. En viss modifikation av spelsättet måste givetvis ske i anslutning till reper-toaren, men det får aldrig gå till överdrift. Terrassdynamik på piano är enligt Ferguson förkastligt, ekoeffekter bör undvikas då de kan »stycka sönder» verket.

Bibliografen omfattar 56 förslag – böcker och kommentarförsedda musikalier – till vidare studium. Av dessa är 50 engelskspråkiga. Listan är förd fram till 1973. En och annan titel verkar inte så aktuell, t ex Dannreuther (från 1890-talet) och Dolmetsch (1915); någon har utelämnats, t ex Morris' The structure of music (omnämnd på s 39). Den delvis kommenterade förteckningen över moderna utgåvor upptar faksimilutgåvor, antologier och 143 tonsättarnamn. I urvalet saknar man Walter Georgiis antologi Keyboard music of the Baroque and Rococo (1960) och Fergusons egen utgåva av Haydn, som ingår i Oxford keyboard classics. I Style and interpretation (h 4, s 15) omnämns också en tillförlitlig utgåva av Chopin som inte tagits upp i förteckningen här. Urvalet utgör dock trots dessa mindre brister en gedigen grund för dem som vill utöka sin repertoarsamling.

Den klara framställningen flyter fram i en ledig stil och de många konkreta notexemplen bidrar till bokens pedagogiska användbarhet. Det är en uppslagsbok med rättmätig plats vid notstället.

Gun Fridell

Bernhard Meier: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974. 478 s.

Kyrkotonarterna kan, åtminstone vad deras yttre apparat beträffar, betraktas som välbekanta. De är emellertid primärt förbundna med medeltidens liturgiska enstämmighet, och vid deras tillämpning på flerstämmig musik uppstår vissa komplikationer. Författaren sysslar i ovanstående skrift uteslutande med frågor som rör det senare området. Nödvändigheten av en sådan framställning motiverar han historiefilosofiskt: man kan inte komma till en korrekt bild av en situation i det förgångna, om man främst ser den i ljuset av den efterföljande utvecklingen och utifrån senare tiders värderingar; men just detta har alltför ofta skett och man har bedömt en äldre epoks fenomen efter vad de »förebådar» eller »redan» representerar. Han menar t ex att treklangens ständiga användning i 1500-talets konstmusik av sentida betraktare helt felaktigt har uppfattats som utslag av ett harmonibetonat musiktänkande i stil med 1800-talets, medan treklängen under 1500-talet i själva verket knappast har någon primärt tonal betydelse, då musik på denna tid fortfarande koncipierades lineärt-kontrapunktiskt.

Man läser dylika principresonemang med lätt förvåning. Är de faktiskt aktuella och nödvändiga ännu under 1970-talet? Ser vi fortfarande så ensidigt evolutionistiskt på historiska fenomen? Men även om man sålunda nödgas betvivla författarens motiveringar så konstaterar man snart att boken från saksynpunkt utan vidare försvarar sin existens. Den behandlar sitt stoff uteslutande med ledning av dåtida källmaterial (läroskrifter och kompositioner), vilket ju i varje fall måste ses som en värdefull konsekvens av Meiers grundsyn. Han betecknar uttryckligen sin undersökning som »Grundriss»: den behandlar det modala systemet i dess existens men inte dess utveckling; dessutom exkluderar vissa namngivna specialfrågor.

Boken är disponerad i två avdelningar. I den första diskuteras tonartsläran främst ur rent musikalisk synvinkel. Inledningsvis bekantas man med två – dåtida – skilda definitionssystem, det »kyrkligt-västerländska» och det »pseudoklassiska» (tyvärr varken förklaras eller motiveras dessa termer). Det förra betraktar kyrkotonarterna som levande melodik och introducerar begrepp som ambitus, repercussio, finalis samt ställer upp typiska melodiformer för varje modus; det senare ser dem som »Oktavgattungen», skalmässiga tonförråd, skilda genom halvtonernas läge samt sammansatta

av kvint plus kvart resp (de plagala) kvart plus kvint. Det pseudoklassiska systemet utgör grogrunden för bl a Glareanus' tolvtonartslära. (Meier sysslar uteslutande med de åtta »klassiska» tonarterna.) Utförligt diskuteras frågan om flerstämmiga kompositioners tonalitet. Stämmornas relativa läge i den »normala» flerstämmiga satsen medför att diskant och tenor alltid både är autentiska eller plagala, likaså, dock antitetiskt mot de förra, alt och bas. Äldre teoretiker säger nu samstämmigt att tenorns (resp diskantens) modusform är avgörande för kompositionen som helhet, och Meier hävdar detta med bestämdhet gentemot Carl Dahlhaus (Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, 1968), som anser att i en flerstämmig sats autentisk och plagal modus »in einem Gesamtmodus konvergieren». Dahlhaus förbiser här (enligt Meier) att de kadenser som kan bildas inom en modus i dess plagala form delvis står på andra tonartstoner än i den autentiska, bl a beroende på att kadenser utom på finaltonen och dess kvint ofta förekommer på reperkussionstonen, som är olika för de båda modusformerna. Meier visar nu med hjälp av detaljerade analyser att tonsättaren alltid placerar kadenserna på de toner som svarar mot tenorns modusform i resp komposition, att denna alltså trots stämmornas uppdelning i plagala och autentiska inte som helhet följer en neutral »Gesamtmodus». (I Die Musikforschung 1976: 3, s 300–303, replikerar Dahlhaus på Meiers kritik på denna och andra punkter.)

För den tematiska uppfinningen (i cantus-firmus-fria imitativa satser) ger teoretikerna inga fasta regler, men väl vissa hållpunkter. Vägledande är varje modusforms kvint- och kvartdelambitus samt reperkussionston, varvid temauppfinningen bestäms av tenor/diskant och deras modusform. Temat besvaras »realt», alltså utan intervalliska förändringar, och därmed ofta »fel» enligt altens/basens modusform. Också här kommer således tenorns avgörande betydelse för helhetens modalitetsform till uttryck.

Det vore emellertid felaktigt att se en kompositions tonala ordning ur en renodlat musikalisk synvinkel. Valer av grundton för kadenserna under satsens gång är – utom av den tonala balansen – beroende av textens grammatikaliska byggnad och affektiva karaktär. Därmed kommer vi till de problem som Meier behandlar i andra delen av sin undersökning, som har rubriken »Die Modi als Mittel der Wortausdeutung». En särskilt intressant punkt här är påvisandet att kadenser kan uppträda i liknande funktion som »figurer», dvs som avvikelser från det som »normalt» uppfattade, och på så sätt

kan bli affektbärare. Teoretikerna klassificerar kadenserna inom varje modusform allt efter deras relativa grundtonsplacering som »principales», »minus principales» och »peregrinae». De sistnämnda, »främmande», som alltså egentligen inte är modusegna, har denna figurbesläktade särprägel, och Meier ger – med konkreta musikhänvisningar – en lång lista över affektbegrepp och -begreppsgrupper, som kan uttryckas musikaliskt med hjälp av dylika »främmande» kadenser: »Sünde/Bosheit/Ungerechtigkeit/Übel – Irrtum – körperliche Verletzung – Unwissenheit/Vergessen/Ermüdung/Schlaf/Trunkenheit/Torheit – Verwirrung» osv, osv. Men inte enbart så s negativa begrepp som de anförda kan översättas till musik med modusrelaterade medel utan även positiva (»Gebot/Gesetz – Gerechtigkeit/rechtes Urteil – Wahrheit» etc); härvid används dock inte kadenser utan allmänna melodiska vändningar som liksom renodlar sin resp modus. Det skall dock inte förtigas att i det senare fallet spetsfundighet och godtycke i tydningen av kompositoriska detaljer ligger farligt nära. Slutligen bör nämnas att också »mixtio» och »commixtio» (övergång till den andra på samma finalis baserade modusformen resp till en främmande modus) kan användas i texttolkande syfte.

Av speciellt intresse bland återstående kapitel är ett om affektkaraktären hos olika modi. Att en sådan existerar hade den medeltida musikteorin härligt ur den antika etosläran, och i stort sett tillskrev man autentiska modusformer positiva, plagala negativa affekttyper, vilket är förståeligt med tanke på deras divergerande melodiska grundtendenser. I stort sett levde denna uppfattning vidare under 1500-talet, dock gjordes nu olika inskränkningar och förbehåll, varför helhetsbilden ter sig komplicerad. Exempelvis kan rytmiska moment dra ett musikstyckes affektkaraktär i annan riktning än dess modus, och dur- och molltreklanger kan – oberoende av den rådande tonaliteten – användas systematiskt för att ge vissa episoder en ljus eller mörk klang- och därmed affektkaraktär. Treklangsproblemet ägnas ett särskilt kapitel. (*Att dur- och molltreklang »har»* antitetiska affektiva egenskaper poängteras av såväl Vicentino som Zarlino.) Här finns ansatser till vissa typiska drag i den ankalkande dur/mollepoken, och Meier fastslår också att »1500-talets musik bär inom sig fröet till vad som under det 'krisbetonade' 1600-talet sedan skulle upplösa det traditionella modusystemets grundvalar». Fö avstår han dock, som ovan antytts, helt från att diskutera utvecklingsproblemet.

Meiers undersökning gör ett gediget och vederhäftigt intryck. Den lämnar inga tvivel om författa-

rens personliga engagemang, men på ytan är den torrt saklig utan sidoblickar på läsarens »Gemüts-er-götzung», vilket troligen också har färgat av sig på ovanstående referat. Har man som läsare 1500-talets musik som levande bakgrund och är man medveten om den där rådande texttolkningsproblematiken, så fäster man sig dock mera vid frågeställningar och perspektiv än vid framställningen som sådan. Den rör centrala fastän i allmänhet föga beaktade problem. I vilken utsträckning den förmedlar grundläggande nya insikter och huruvida den alltid har »rätt» (i synnerhet i polemiken mot Dahlhaus) kan bedömas endast av den som är grundligt förtrogen med 1500-talets musik ur kompositionsteknisk och ordtolkningens synvinkel, därtill med dåtida källskrifter och modern specialforskning. Som introduktion till ett ytterst fängslande men inte precis lättillgängligt frågekomplex förefaller den i varje fall klart läsvärd.

Hans Eppstein

Sohlmans musiklexikon. 2. rev. och utvidgade uppl. Huvudred. Hans Åstrand. Sohlmans förlag, Stockholm. 1. A-Campos. 1975. 704 s. Kr 295:—.

Det er en stor og meget krævende opgave, som forlag og redaktion har påtaget sig at løse med den ny udgave av Sohlmans lexikon, at dømme ud fra det første av de 5 planlagte bind. Mens 1. udgave så godt som udelukkende var skrevet av nordiske medarbejdere, er i 2. udgave ikke-nordiske medarbejdere i vid udstrækning inddraget i arbejdet, uden dog i 1. bind at overgå de nordiske i linietal.

1. udgave var en bedrift i nordisk musiklitteratur, »Sohlman» blev et begreb, blev uundværlig og vandt almindelig respekt. 2. udgave har givet avkald på betegnelsen nordisk i sin undertitel, Sohlman er blevet international med mere end 20 ikke-nordiske lokalredaktioner uden derfor at mindske det svenske og øvrige nordiske stof. Den ny Sohlman søger at forene kravene til en folkelig opslagsbog med kravene til et moderne, diskuterende, videnskabeligt musiklexikon. Den søger endvidere at integrere det 20. århundredes rytmemusik, den globale musketnologiske viden, et balletlexikon og en operafører i samme bog.

Den ny Sohlman er tæt ved at være fordoblet i omfang: 5 bind i øget format med trespaltet tekst i stedet for 4 bind med tospaltet tekst, skønsmæssigt ca 50 % forøgelse av tekststof og nodeeksempler og en fordobling av billedstoffet (til dels i far-

vetryk), hvortil vil komme gramfonoplader med klingende eksempler. Meget tyder på, at værket i videre forand er internationalt tænkt, muligvis med henblik på oversættelse; herpå tyder også, at markedsføring, trykning og ikke-nordisk »bild-research» er italiensk.

Et lexikon kan ikke anmeldes som en bog, det er håbløst at kontrollere de mange tusinde oplysninger. De følgende bemærkninger bliver derfor dels av principiel art, dels bestemt ved mere eller mindre tilfældige opslag, men udgangspunktet har dog været redaktionens sidste linier i forordet, at medarbejderne »har medverkat till att lexikonet har kunnat upptaga kampen med sådana utländska jättar som Riemann . . . , Grove . . . och andra. Det är vår övertygelse att Sohlmans nu kan se fram mot både en tredje och flersiffrigare upplaga – ett musiklexikon blir ju aldrig färdigt.»

Det skal siges ganske klart, at uanset den store arbejdsindsats fra størstedelen av medarbejderne vil Sohlman ikke kunne tage kampen op mod Riemann og Grove, dertil ville bl a kræves et gennemrevideret nytryk av det foreliggende 1. bind; som det foreligger vrimler bindet med trykfejl, både ligegyldige og meningsforstyrrende, i en sådan grad, at man tvivler på, at der har været læst en almindelig 2. korrektur, for ikke at tale om en kvalificeret meningskorrektur på bindet. Dertil kommer billedredaktionen, der åbenbart oftest er sket uden tekstforfatternes medarbejde eller vidende. Der skal i det følgende nævnes eksempler herpå.

I artiklen *Ackordsymboler* p 31 a står »A # = Assdurtreklängen, A h m el. A h mi = ass-molltreklängen». Den, der ved, hvad as-dur er kan være ligeglad, men den der søger viden? Han vil måske slå op på artiklen *Ass* (p 224 b) og der finde »Ass . . . grundton i *Ass-dur* (med 4 # [sic!], för h, e, och d) och *ass-moll* (med 7 #, för h, e, a, d, g, c och f)». I artiklen *Aiss* (p 75 c) vil han finde følgende »*aiss-moll* (med 7 #, för f, c, g, d, a och h)», men det er da kun 6. I artiklen *Ackordsymboler* står endvidere (p 31 a): »Kvartackord (tex c-eiss-g) betecknas *C_{mus4}*»; trykfejl kan det næppe være, er det da et enharmonisk koketteri? til glæde for hvem? i nodeeksemplet står c-f-g. I samme artikel står i en parentes (p 31 a): »mærk att en a. med tillagd 6:a alltid representerar kvintsextackordet; terssextackordet skrivs alltid som ett mollackord»; hertil er kun at sige: ja, eller også som en durtreklæng eller en forstørret treklæng.

Redaktionen siger i forordet »att musiklexikonet måste användas vaksamt». Jeg har forsøgt at læse »vaksamt» i endnu en artikel indenfor rytmemusikken, *Baktakt* (p 281 a), hvor det står: »*Baktakt*, van-

lig benämning på det 'bakvända' ackompanjemang inom afro-amerikanska musikgenrer . . . , som består i att första och tredje taktslaget . . . betonas» osv i modsætning til after-beats betoning av andet og fjerde slag. Jeg finder ingen mening i artiklen. I bedste fald må »baktakt» betragtes som svensk rockslang (måske en svedicering av engelsk »to back up?»), men den ukyndige læser bibringes den vrangforestilling, at rytmemusikkens grundlæggende betoner ligger på 2. og 4. taktslag. Det er klart, at 2. og 4. taktslag markeres i rytmemusikken, men »after-beat» mister enhver betydning, hvis ikke 1. og 3. taktslag føles centralt betonet. Forfatteren henvises til at studere I Bengtssons udmærkede artikel *Betoning*. Som opslagsord havde forøvrigt after-beat været vigtigere end baktakt. At rytmemusikken indgår som et led i den almene musik kunne der være gjort opmærksom på i fx artiklen *Blockackord* (p 504 c), hvor der savnes oplysning om at et ganske parallelt akkordbrug er et vigtigt stilelement i musikken omkring 1900, fx hos Debussy.

I artiklen *Blindnotskrift* (p 502 b) findes en række detaljerede henvisninger til eksempler på Braillesnodeskrift, stort set identiske med de eksempler MGG bringer. De pågældende eksempler findes imidlertid ikke i Sohlman. I stedet bringes et almindeligt nodeeksempel og 8 linier Braille-skrift med følgende tekst: »Ovan några takter ur Bachs musett i vanlig notskrift och blindnotskrift.» Desværre er der ikke en eneste node i Braille-eksemplet, de 8 linier er en tekstindledning til musette-stykket med en kort biografisk skildring av Bach, og da vi er i Sverige selvfølgelig med Nathan Söderbloms ord om Bach som den 5. evangelist, men altså ikke en tone av musikken.

I artiklen *Burgundiska skolan* (p 652 c), der i alt væsentligt er en henvisning til *Nederländska skolorna*, omtales Burgund, noget overdrevet, som omfattende bl a hele Østfrankrig, og byerne Dijon og Cambrai nævnes. I artiklen findes ingen årstal, men den illustreres bl a med et kort, der viser Burgund i den udstrækning hertugdømmet havde i et par år av Karl den dristiges regering. Byen Cambrai (Dufay-byen) er ikke vist, og Calais-området, der på dette tidspunkt ligesom i hundredåret før og efter var engelsk, er vist som burgundisk. Hertil lyder billedteksten: »Tv karta över hertigdömet Burgund (Bourgogne) under Karl den djärves regering (1546–77).» Det er klart for folk, der ved besked, at 5-tallet er en trykfejl, men hvad med folk, der naivt søger oplysning, og hvordan opstår tallet 1546? Karl den dristige fødtes 1433 og regerede 1467–77.

De anførte eksempler tyder på at billedredaktionen ikke er kompetent, og at artikelforfatterne slet ikke er orienteret om billedvalget; artiklernes henvisninger til billedstoffet, der virkelig kunne give dette stof saglig berettigelse, er yderst få. Det store billedstof synes da først og fremmest at skulle tjene til at give lexikonnet et tilpas «poppet» præg, ud fra devisen: intet opslag uden billede, og med det klare formål at tiltrække et bredt publikum. Derfor bliver de ovennævnte unøjagtigheder og fejl dobbelt beklagelige, især da mange af billederne musiksagligt set er ganske unødvendige. Til gengæld havde det gavnet overskueligheden, om billedteksterne havde været anbragt direkte under det tilhørende billede. Se fx følgende billedtekst, der er trykt fortløbende (p. 152): «Notexemplet visar Mimarobens slutord ur Aniara, där han citerar Chefsteknikerns sång om glasblåsan. Ovan popgruppen Animals, th titelsidan till Animuccias Canticum B. Mariae Virginis.» Er der eller er der ikke en forbindelse mellem «The Animals» og Blomdahls opera?

Internationaliseringen av Sohlman vises tekstligt først og fremmest i det komponist-biografiske stof, hvor man har tilstræbt en sådan fuldstændighed, at forgømmelser som den der overgik Berwald i MGG skulle være undgået. I et nordisk udgivet lexikon er en fuldstændighed av det nordiske stof en selvfølgelighed, men man må gøre sig klart, at biografier, specielt av nulevende komponister, er øjebliksfotografier, der placerer komponisten i nuet; denne placering kræver en vis plads, som jeg finder at Poul Nielsen i sine bidrag har udnytter på forbilledlig måde til at give væsentlige oplysninger om nulevende danske komponister. Kortere omtale end disse bliver let intetsigende, og dette gælder et stort antal av de «internationale» biografier, hvor de omhandlede personer ikke findes værdige til en udførligere omtale. Spørgsmålet er, om ikke en stor del av dette datastof, der så hurtigt bliver enten ligegyldigt eller ufuldstændigt, burde henvises til et hyppigt udkommende internationalt «Who is Who in Music», hvor kun de nøgne biografiske fakta plus eventuelle værkfortegnelser med trykangivelser og indspilninger kunne anføres.

De «store» biografier, der fremhæves ved at komponistnavnet anføres med cicero-versaler, omfatter *Alfvén, Armstrong, Bach* (dog ikke Johann Sebastian, men slægten Bach), *Bartók, Beatles, Beethoven, Bellini, Alban Berg, Berlioz, Berwald, Bizet, Boulez, Brahms, Britten, Bruckner* og *Cage*, og viser et prisværdigt, men selvfølgelig også diskutabelt forsøg på at jænstillige nutidens personer, repræsenterende forskellige nationer, kulturer og genrer,

med fortidens koryfæer. Fra redaktionen har der åbenbart ikke været stillet krav om faste rammer for artiklerne, dette har givet plads for en så værdifuld, personlig og varmt følt artikel av Willi Reich om hans lærer og ven Alban Berg. Hans Eppstein står for de 3 biografier om Bach, Brahms og Bruckner, overordentlig veldisponerede og oplysende artikler. Dog må Eppstein tilgive mig, at jeg i hans omtale av Brahms og Bruckner finder spor av 1800-tallets konfrontation mellem disse to romantiske, «borgerlige» mestre. Eppstein slutter for tæt mellem det ydre, de to komponister fremviser for offentligheden, og det indre liv, de avslører i deres musik. Og medens Brahms' påståede »ensidighed» betragtes nærmest negativt (komprimeret: Brahms var en nostalgisk pessimist og ingen Beethoven), er Bruckners «ensidighed» noget uhyre positivt, der emanerer fra hans dybt religiøse livsfølelse. Mon vi ikke skal være glade for, at Brahms hverken var en Beethoven, Schubert eller Schumann, lige så lidt som Bruckner var en Beethoven, Schubert eller Wagner, eller Beethoven var en Mozart, Rossini eller Weber, og i stedet glæde os over at de alle tre i deres musik maksimalt realiserede de værdier, de med deres ydre fremtræden skjulte.

Apropos Beethoven. Jeg finder Rudolf Kleins beskrivelse av Beethovens genialitet (p. 365–66) overfladisk og urigtig. En dækkende beskrivelse kan man selvfølgelig ikke forlange, men det anførte kompensationsprincip er lige så gyldigt for 80'ernes og 90'ernes Haydn og Mozart som for Beethoven; det er simpelthen en central del av den modne wienerklassik, og den højere enhed av musikalske komponenter er heller ikke et særkende for Beethoven, også den er fælles wienerklassisk, og det eksempel herpå som Klein anfører, citater fra den 8. symfoni, finder jeg direkte uheldigt. Den læge læser må få det indtryk, at det citerede tema, «finalens tema», er satsens centrale tema – det er en genial lyrisk episode i den centrale rytmiske strøm – og at hovedtemaet i 1. sats virkelig «byggs på noterna i omvændningen». Hvis den slags manipulerede omvendte ligheder kunne vise noget, må det være en mekanistisk musikvidenskabs utilstrækkelighed. Enheden i mange Beethoven-værker beror på stærkere bånd end sådanne udvendigheder, det gælder også for den 8. symfoni. Som videreførere av temaenhedens idé i det 19. århundrede nævner Klein Schumann, Chopin og Brahms, men hvorfor forbi gå Liszt, der som ingen anden mestrer enhedstematikken og den tematiske metamorfose. Det virker, som om Klein har en for begrænset indsigt i musikken både før og efter Beethoven.

Barzuns artikel om Berlioz er for størstedelens vedkommende overtaget fra Bordas' «Dictionnaire» (ikke som anført fra Vintons «Dictionary»), men den sidste tredjedel er ny. I Bordas indeholdt denne del en åndfuld betragtning over Berlioz' forhold til programmusik versus dramatisk musik, som kort kan sammenfattes således: Berlioz' musik er i egentligste forstand dramatisk, men aldrig programmatisk. Hans egentlige inspiration er melodien, han er kontrapunktiker, og hans berømmede orkesterbehandling tillader ham at arbejde i flere samtidige planer. Berlioz er kilden til den moderne musik fra impressionismen til det 20. århundredes mestre. I MGG skriver Ferchant: «B. er den sande skaber av programmusikken», i Bordas skriver Barzun: «B. har aldrig fulgt et program, han tillod sig et eneste, det til 'Symphonie fantastique', som han forkastede». Beklageligvis omtaler Barzuns artikel i Sohlman intetsteds begrebet programmusik, heller ikke i artiklens ny slutning, der åbenbart er inspireret av Barzuns deltagelse i eller overværelse av en indspilning av «Benvenuto Cellini» i 1972. I stedet kan man finde et kryptisk udsagn som dette: «En omstændighed værd att uppmärksamma är att B:s harmonik blev mindre och inte mer konventionell allteftersom han blev äldre, vilket är tillräckligt för att man skall avvisa den uppfattningen att han i början av sin bana saknade kunskaper eller övning.» Men bortset herfra fremsættes en række ofte interessante synspunkter, der dog kræver et indforstået kendskab til B:s musik, som ikke kan forudsættes hos den ikke specielt kyndige læser; hvad skal en sådan stille op med fx det uforklarede begreb «falska basar»? I tilslutning til artiklen bringes som notecitat de første 8 takter av ekspositionsdelen i 1. sats av «Symphonie fantastique», og her nævnes «idée fixe» som en «melodisk reflex» av den olykkelige konstnären», og melodien genesis fra sangen til ungdomsforelskelsen Estrelle over «Herminie» beskrives. Men i selve artiklen nævnes hverken idée fixe, den uheldige kunstner, Estrelle eller kantaten «Herminie et Tancrede», såldtsom kantaten nævnes i værkfortegnelsen. Under notexemplet bringes et billede «Scen ur Berlioz' Romeo och Julia (1955)». Der nævnes ikke hvorfra billedet er taget, strengt taget kunne det lige så godt være fra en Shakespeare-opførelse, og vor læser vildledes til at tro, at «Roméo et Juliette» er en opera eller et andet scenisk værk, skønt Berlioz stærkt betoner, at værket er en symfoni.

Bearbejdelser av artikler er åbenbart en vanskelig opgave, det gælder også artikler der overføres fra 1. til 2. udgave av Sohlman. Som et kuriosum kan nævnes, at der i artiklen *Ackord* (p. 30 b) i nyud-

gaven står: «Stundom har treklangens båda omvändningar kallats tersläge.» Det kan næppe være rigtigt, og hvis – hvorfor så ikke «kvintläge»? Meningen med dette mystiske udsagn fandt jeg ved en sammenligning med det tilsvarende sted i førsteudgaven.

Carl-Allan Moberg slutter i førsteudgaven sin omtale av *Carl Ph Em Bachs* instrumentalværker således (sp. 241): «Från att ha börjat sin tonsättarbana i typiskt galant anda med hänsyn till samtidens borgerliga musikkilettanter fördjupade Bach sin stil i sina sista pianoverk och står i dem redan de stora wienklassikernas mogna pianokonst nära. – Bach skrev även kammarmusik och orkesterverk, i vilka den 'galanta stilen' kommer väl till sin rätt.» Dette er i den ny udgave blevet til (270 c): «B. fördjupade sitt eljest mera galanta tonspråk i sina sista, redan för hammarkläver avsedda klavérverk och står i dem redan wienklassikernas mogna pianokonst nära. – I B:s samtliga verk märker man dock en successiv övergång till den galanta stilen. För kammarmusiken har denna process inte gått så fort som för klavérmusiken.» Der foreligger her en selvmodsigelse, der devaluerer Mobergs udsagn. I begge udgaverne lægges stor vægt på B:s behandling av sonateformen. Dette var dog næppe det væsentligste i hans betydning for wienerklassikerne, men derimod hans fornyelse av det musikalske sprog, der i sin originalitet forbinder ham med den sidste Beethoven. Ph Em kunne nok have fortjent en helt ny og langt mere udførlig artikel, fordi hans musik, også når man ser bort fra dens historiske betydning, stadig står som et levende kunstnerisk monument av stor indre styrke, der mere end mange andre fortjener sin «Gesamtausgabe». I lexikonnets forord advares læserne mod at anse artikellængden for et redaktionelt værdimål. Et værdimål ligger der dog i artikel-overskriftens størrelse, og om ikke andre av slægten Bach så kunne dog Johann Sebastian og Carl Philipp Emanuel have fortjent hver sin fremhævede overskrift.

Også *Diderich Buxtehude* havde fortjent denne markering, ikke på grund av hans tilknytning til Danmark, men fordi hans musik har både historisk betydning og en stedse sprudlende livskraft, hvilket Søren Sørensen også stærkt betoner i sin klare artikel med de velvalgte musikeksempler.

En kærneindsats i den ny Sohlman er Ingmar Bengtssons musikfilosofiske, -psykologiske, -æstetiske og -tekniske artikler: *Absolut gehör, Absolut musik, Akkompangj Mang, Ackord, Agogik, Analys, Artikulation, Bearbetning og Betoning*. Disse artikler er ikke blot meddelende men tillige problemorienterede, de kaster dermed forfriskende nyt lys på

stivnede begreber. Med deres talrige henvisninger danner de også gode udgangspunkter for den, der ønsker videregående viden, som kan findes i beslægtede artikler i lexikonnet. Man kunne ønske, at denne linie havde været retningsgivende for mange andre bidrag til den ny Sohlman. Da artiklerne er diskuterende kan enkeltheder i dem også diskuteres, fx at i artiklen Bearbejtning er hele det område, der hedder koraltbearbejdelser ikke nævnt; området er jo centralt og går fra de simple koraltharmoniseringer og koralsættelser, der er så avslørende både stilistisk og socialkulturelt, til koralforspil, koraltvariationer, koralfantasier osv, tænk blot på Bachs helt personlige harmoniseringsfortolkninger av enkelte koraltrofer i hans kantater. Noget lignende gælder folkeviseudsættelser, ja er i virkeligheden ikke enhver harmonisering en bearbejdelse? Her er min mening åbenbart i modsætning til Bengtssons.

Diskuterende er også artiklen om *Atonalitet* (p 227–230) av Allen Forte. Men da problemet tonalitet er så vanskeligt at definere stilistisk, kan a-tonalitet heller ikke defineres tilfredsstillende, derfor ændres begrebet a-tonalitet til at omfatte visse værker fra tiden 1908–22, fortrinsvis av Schönberg, Berg og Webern. Med beklagelse udelukkes de serielle dodekafone værker, til gengæld nævnes det at en række værker udenfor det angivne tidsrum er atonale, hvormed tidskriteriet atter er ophævet. Størstedelen av artiklen skildrer kortfattet Fortes metode til en analytisk matematisk mængdebehandling av tonematerialet («tonklassmängderna») i den således definerede musik. Faren består nu i, at denne metode, der kun behandler et mindre udsnit av det atonale kompleks, hvad Forte er helt klar over, kan bruges til at «omvende» hele definitions-spørgsmålet: atonal musik bliver da den musik på hvilken Fortes analysemetoder kan anvendes. Inden den videre drøftelse må et par trykfejl rettes: p 229 c linie 12 må 8 erstattes med 5, i nodeex 2 samme side skal B2-klammen flyttes en tone til højre, og i ex 5 mangler bindebuen mellem de to (isser) i 1. og 2. takt.

Fortes metode, som han beskriver den her, giver anledning til kritik. Eksempel 5 er dårligt valgt, det er fra Weberns op 12, der er skrevet 1915–17. Alle de 4 sange i dette opus realiserer mere eller mindre fuldstændigt en ikke-seriel dodekafoni, hvor princippet er at en gennemførelse, der omfatter så vidt muligt alle de 12 toner, avløses av eller kontrapunkteres til ny gennemførelser av de 12 toner, oftest i ændret rækkefølge. I en sådan tolvtonerække vil et vilkårligt udsnit av rækken altid danne sandt («troget») komplement til rækkens øvrige

toner, og i en sådan række vil tonemængden altid være konstant og derfor analytisk værdiløs, især når hensyn ikke tages til tonegentagelse. Et fint eksempel på en dodekafon gennemførelse uden tonegentagelse findes iøvrigt i forspillet til op 12 nr 4. De såkaldte transformerede komplementer (det er et sådant det gale 8-tal skal demonstrere) må siges at være cerebrale konstruktioner uden analytisk, musikalsk signifikans. Og endelig: analysemetoden er betinget av inversionsoperationen, der igen forudsætter at oktavidentitets-princippet (at fx alle toner gis er identiske uanset oktavbeliggenheden) er rigtigt og anvendeligt. Oktavidentiteten er selv ved treklangsomvendinger et postulat, men bliver meningsløst her, hvor identiteten mellem fx tonemængderne $e^1-d^2-c^3$ og $c^1-d^1-e^1$ lægges til grund for en analyse, der skal sige noget væsentligt om musikken. Problemet er ikke hvilke toner der bruges, men hvordan de bruges. Jeg skal ikke gå ind på de vilkårlige tonesammenstillinger i ex 2 takt 6, men derimod glæde mig over at Forte viser musikalsk fornemmelse i sin opstilling av ex 3 og 4, der ikke er baseret på hans analytiske metode, og hvor denne metode ikke giver resultater, der ikke umiddelbart fremgår av nodebilledet. Og til syvende og sidst: tonalitetsfølelsen er et psykologisk fænomen, den beror på en høre-måde, der analytisk kan belyses, men hvis rigtighed ikke kan bevises eller modbevises. Derfor kan Forte hævde, men ikke bevise, at Stravinskys «Sacre» og Bartóks «Etuder» er atonale, og jeg kan roligt hævde, at jeg opfatter disse og andre «atonale» værker tonalt.

En anden diskuterende, men klog artikel er Niels Martin Jensens om *Barock* (p 313–315). Artiklen behandler især selve begrebet barok, men giver ingen indføring i barokmusikken, der går kun få tråde fra den til andre artikler, og artiklen giver nok ikke den læge læser, hvad han søger. N M J slutter med at ytre tvivl om barokken kan opretholdes som et «enhetligt» stil- og periodebegreb. Men er det rigtigt at tale om stil og periode som to hinanden forudsættende sider av samme sag? En periode er sjældent noget stilistisk stationært, snarere er den en udvikling, et forløb, og ser vi den musikalske barok som den periode, der, med anvendelse av generalbasprincippet og med en stærk betoning av det i videste forstand koncerterende, udvikler og fæstner dur- og molltonaliteten og i sammenhæng dermed funktionsharmonikken og den ekvidistante tempererede stemning (vort dodekafone tonesystem), er dette da ikke tilstrækkeligt til at definere perioden?

Som noget overmåde positivt ved den ny Sohlman må fremhæves forsøget på at placere og be-

handle folkemusikken på linie med «kunst» musikken. Meget i dette storstilede forsøg kan endnu virke usystematisk og noget tilfældigt, men vanskelighederne er på forskningens nuværende stadi uovervindelige, en tilnærmelsesvis dækkende musikalsk beskrivelse er endnu kun et postulat. I disse artikler er imidlertid megen viden og megen god vilje samlet. Det er at håbe at de lovede gramfonindspilninger må omfatte væsentlige eksempler på denne notationsuvenlige musik, der er en så rig inspirationskilde.

Placeringen av et par emner bør diskuteres. Den nordiske middelalder-folkeviser skal findes under *Ballad*. Hvis vægten lægges på det musikalske, på det melodistof, der i mangfoldige varianter og sammen med nyere ballademelodier lever eller har levet i folket, og som først er blevet nedskrevet i løbet av de sidste godt 150 år, bør emnet behandles sammen med det øvrige folkevisestof, og opslagsordet bør da være folkeviser. Hvis vægten derimod lægges på visens digteriske form og på den formodede avstamning fra Frankrig kan den rubriceres under ballade, der er en genrebetegnelse nutiden har givet disse sange ud fra en finkulturel betragtningsmåde, men også udfra denne forudsætning kan balladebeskrivelsen ikke standse ved middelalderen, men må føres videre og omfatte også de ballader og balladebeslægtede viser, der er opstået senere. Som stoffet behandles i Sohlman ituslås den kulturelle helhed som folkemusikken var og visse steder endnu er.

Artiklen om *Ballett* lyder således (p 285 b): »Ballett, se Dans, kap. G.» I lighed hermed kan følgende artikel forventes: »Opera, se Sång, kap. M.» Selvfølgelig kan ballet ses som dans og opera høres som sang, men ballet og opera er dog begge sceniske kunstarter, der med musikken som bærende element er skabt til at fremføres for et publikum. Der kan ikke ligge noget fornuftigt pædagogisk formål i at tvinge balletinteresserede læsere til urimelige og forgæves opslag på side 285 i 1. bind.

Indbygningen av en operafører over de mest kendte og populære operaer er ikke lykkedes, handlingsbeskrivelsen er for koncentreret, musikken behandles ikke, og nodeeksemplerne med et par takter av de mest kendte melodier er fuldstændig ligegyldige og pladsrøvende. Ligeså meningsløst er det at bringe begyndelsestakterne av de forskellige landes nationalsange i stærkt differerende udgaver som illustrationer til artiklerne om de pågældende landes musik. Havde man endda bragt den hele melodi, enstemmigt.

Som bog betragtet virker Sohlman umiddelbart indbydende: solid indbinding, smukt, vægtigt papir,

økonomisk og dog udmærket læselig skrift, fremragende billed- og farvereproduktion. Den klodsede anbringelse av billedkommentarerne, der åbenbart skyldes trykretekniske hensyn, er omtalt. Upraktisk er også at en række reproduktioner, der ville have fået en bedre gengivelse i streg, så at sige alle er trykt med autoklichéer på tonet baggrund. Dette gælder næsten alle nodeeksempler, der derigennem kan blive så udtværede, at det kan være vanskeligt at skelne mellem halve og fjerdedelsnoder. Den tonede baggrund tjener til at fylde siden ud, derfor bringes noderne også i forskellig målestok, hvor andre mere pladsbesparende løsninger havde været mulige – og smukkere.

Den ny Sohlmans tilblivelseshistorie er mig ukendt, de følgende tanker modsvars derfor måske ikke av virkeligheden. Der har været en klar musikfaglig interesse i nyudgivelsen, men disse interesser dækkes kun tildels av forlagets forretningsmæssige synspunkter. I det ydre er det lykkedes forlaget at give lexikonnet folkelig appeal gennem opætning, billedstof og dele av artikelstoffet. Heroverfor står en musikfaglig redaktion, der ikke har kunnet tilvejebringe det fornødne overblik over det kolossale emneområde, og som ikke har haft styrke nok til i det påkrævede omfang at redigere, dvs samordne, egalisere, kritisere. Helheden har derigennem fået et præg av tilfældighed, der ikke altid er positiv. Det er højst sandsynligt at forarbejdet har stået på i adskillige år, men dog virker det som om slutfasen har været præget av et uforsvarligt hastværk, ellers ville fejl som de ovennævnte ikke have kunnet passere.

Et grundspørgsmål er forblevet ubesvaret: For hvem er lexikonnet skrevet? Henvender forfatterne sig til hinanden? til den »dannede almenhed«? til musikstuderende? til den blot nysgerrige? til den uvidende? Har artiklerne et pædagogisk sigte eller fremlægger og diskuterer de problemer, som forfatteren er stødt på og som han personlig ønsker bragt frem? Noget entydigt svar kan selvfølgelig ikke gives, men det er klart uheldigt, hvis læseren mærker denne uensartethed og føler at en stor del av stoffet er ham uvedkommende.

1. udgave av Sohlman blev til i en begrænset kulturskres, der på det tidspunkt følte, at den havde en særlig kulturel forpligtelse, den henvendte sig også til en begrænset kres, der nærmest må betegnes som det interesserede borgerskab, og behandlede de stofområder, der interesserede disse mennesker på dette tidspunkt. Det er vel heller ikke uden føje at begrebet Sohlmans knyttedes så nært til Carl-Allan Mobergs navn, som det kendteste og mest markante i den daværende tremands-redaktion.

Det publikum 1. udgave i sin tid henvendte sig til, er, for så vidt det fortsat eksisterer, ikke talstærkt nok til at bære den ny og pretentiøse 2. udgave. De kommende bind vil kunne give et klarere billede af hvad det er den ny Sohlman vil, forhåbentlig under devisen: Jo bredere læserskare, desto større ansvar.

Gunnar Heerup

Ovanstående recension av den nya upplagan av Sohlmans musiklexikon har av olika skäl måst begränsas till dess första band; STM återkommer emellertid med en samlad bedömning av hela verket när det föreligger i färdigt skick. Med tanke på Sohlmans-projektets betydelse för svenskt och skandinaviskt musikliv har vi också velat ge lexikonredaktionen (personifierad av huvudredaktören Hans Åstrand) tillfälle att redan nu ge sin syn på Gunnar Heerups kritiska invändningar.

I stället för kritik av kritiker

Eftersom STM-redaktionen har gett mig möjlighet att »ge min syn på» den här publicerade recensionen av 2/Sohlex, vill jag gärna begagna det tillfället att något belysa arbetet med den nya lexikonupplagan, inte som försvarstal mot Heerup men med utgångspunkter i en del av vad han skriver. Här följer några allmänna synpunkter och en antydning till detaljbemötanden, som inte ifrågasätter Heerups utomordentliga kvalifikationer att bedöma ett musiklexikon och inte heller hans oförgripliga rätt att som recensent »tycka» annorlunda än tex jag.

Arbetsprocessen för ett så komplicerat verk som ett allmänt musiklexikon är ju numera så kostnadskrävande att även de stora förlagen inte längre anser sig kunna bära bördan (och Bengt Holmqvist i Dagens Nyheter ansåg som bekant att man borde samla alla krafter, även med allmänna medels hjälp, kring en nationalencyklopedi). Att 2/Sohlex nu ändå utkommer är i själva verket ett ekonomiskt vågspel, och detta är samtidigt också förklaringen till många av de ofullkomligheter som inte minst redaktionen är väl medveten om. För avnämaren – köparen och nyttjaren – är detta naturligtvis ingen ursäkt. Han/hon blir utlovad ett bra musiklexikon, inte ett lovligt försök. Men för oss alla är det nödvändigt att realistiskt se vilka möjligheter det finns att få fram ett sådant – om vi nu vill ha det.

Det torde inte vara obekant numera att utgångsläget för den nya upplagan från början var ogynnsamt, främst p.g.a. en ekonomisk kalkyl som krävde en orimlig tidsplan av en löjligt liten redaktion.

Efterhand lyckades det förlag och redaktion att samla den »imponerande medarbetarskara» som förordet åberopar, men under tiden hann en rad misstag inträffa och några konsekvenser därav permanentas. Det skall inte förnekas att redan text-sättningen i inledningsskedet råkade ut för den moderna teknikens avigsidor i en utsträckning som ännu kan skönjas i det första bandet. Likaså är det i och för sig utomordentligt löftesrika och principiellt intressanta samarbetet med det stora italienska förlaget Mondadori inte fritt från tekniska komplikationer, och det är inte ogrannlaga att påstå att detta bla gäller illustrationsmaterialet och layout-arbetet, med sådana förödande konsekvenser som att ass-moll tilldelas sju korsförtecken. Eftersom detta råkar bli ett detaljexempel redan i den allmänna inledningen, kan det här framhållas att detta i själva verket inte är ett korrektur fel i vedertagen bemärkelse – jag vågar rentav hävda att korrekturläsningen i just den meningen är av hygglig professionell standard. Däremot sker under senare tekniska produktionsskeden sådana fel som redaktionen inte kunde kontrollera i första bandet (senare har en redaktionsmedlem fått vistas hos Mondadori under slutskedet för varje band) – en »gnugis», alltså att klistra in förtecken i en färdigst text, omhändertogs i ass-mollfallet av en italiensk typograf som uppenbarligen inte kontrollerades av en tillräckligt musikalisk förman.

De tekniska bekymren har väl efterhand avhjälpats någorlunda – till betydande kostnader –, och det skall därför bli intressant att se hur Heerup bedömer det fortsatta arbetet. Det är ju skada att han inte kunnat konsultera det andra bandet också, som förelegat i sinnevärlden sedan oktober 1975. Men avgörande för lexikonets värde är naturligtvis i första hand dess innehåll, och även där måste man i uppriktighetens namn hävda att nordisk musikvetenskap inte har resurser att helt mäta sig med de »utländska jättarna» som Riemann eller Grove. Att ändå påstå detta i ett förord är måhända överlat men bör bedömas från nordisk horisont: hur mycket bättre kan vi göra Sohlex med den musikkultur vi lever i?

Det är här som Heerups påstående att »en musikfaglig redaktion ... ikke har kunnet tilvejebringe det fornødne overblik» eller »ikke har haft styrke nok til i det påkrævede omfang at redigere, dvs. samordne, egalisere, kritisere» skulle kræve meget utførlige resonemang synes förklaring, inte försvär. Åtminstone nominellt tycks den sammantagna inre kretsen kring Sohlex, förlag, redaktion, redaktionsråd, ämnesspecialister, nordiska huvudredaktörer med stora medarbetargrupper som stöd, garantera

en överblick som är av skandinavisk toppklass. Det avgörande är då i vilken grad enbart redaktionen kan göras ansvarig för överblick och utformning, och det är en fråga som jag inte kan eller vill utreda här. Utöver att jag anser oss i den trängsta kretsen åtminstone vid det här laget fullt kompetenta lexikografer – vilket som sagt inte helt avspeglas i första bandet – kan det hävdas att själva målsättningen, för att begagna det nu gängse ordet, i viss, ibland stor utsträckning går ut på att inte »egalisere, kritisere» stoffet utöver den »redigering» och »samordning» som väl trots brister i möjligaste mån vidtagits. Detta är en kärnfråga – som jag tidigare skrivit något litet om i Samfundets tidskrift Musikforum maj 1972 (»Hur skall ett musiklexikon se ut egentligen?») – där åsikterna rimligen måste gå vitt isär. Den hänger samman med många andra delfrågor, bla Heerups »For hvem er lexikonnet skrevet?».

Mycket schematiskt kan det sägas att redaktionsrådets och redaktionens ambition är att vända sig till en så bred läsekrets som möjligt, vilket inte så lätt låter sig fångas i termer och siffror. Redan Heerups beskrivning av 1. upplagens »begränsade kulturkrets» som »det interesserede borgerskab» förefaller mig minst sagt diskutabel, men det viktiga är väl att 2/Sohlex avgjort försöker vända sig också till denna grupp, hur den nu ser ut. Om det avser en krets som bara går på symfonikonsorter och opera, bara lyssnar på musikradio (eller motsvarande utanför Sverige) när den spelar »västerländsk konstmusik», då är inte 2/Sohlex skrivet enbart för dem, även om de säkert får all den information de kan begära – och minst lika mycket som i 1. upplagan. Därutöver riktar sig Sohlex också till de flesta musikvänner som inte hör till nämnda »grupp», att exemplifiera med dans i vid mening, jazz, pop, populärmusik, religiös musik, musik-etnologi m.m. Att »egalisere» materialet från sådana områden i betydelsen likriktat med normal musikvetenskaplig stil skulle – det blir jag mer och mer övertygad om – vara ett slags förräderi mot dessa intresseriktningar. Vi har så småningom förstått att redaktionen för 1. upplagan handskades mycket mera »självsvåldigt» med författarnas manuskript – kortade, strök och redigerade – med en märkbar »egalisering» som resultat. Med tanke på den stora och internationella författarstab Sohlmans nu har, vore det praktiskt ogörligt att diskutera mer omfattande ingrepp i flertalet artiklar (även där det kanske i och för sig skulle vara önskvärt), lika ogörligt som det är att företa sådana ingrepp utan författarnas hörande – vi tvingas alltså till en hård ransonering härvidlag. Flera författare

har redan reagerat starkt inför de mycket milda egaliseringar vi föreslagit (andra är som bekant tack-samma för sådant).

Samtidigt kan jag förstå att 2/Sohlex för en erfaren musikvetenskapsman innehåller mycken irriterande läsning. Det är en dröm att vi skall kunna beskriva all slags musik så att alla kan tillgodogöra sig beskrivningen med samma behållning. Men dit har vi inte kommit – om vi någonsin gör det. Det visar sig ju också som väntat, att inte heller det mera traditionella musiklexikonstoffet kan utformas till allas belåtenhet. Fallet Rudolf Kleins Beethoven-artikel är belysande – Heerup ogillar den medan Leif Aare i Dagens Nyheter sätter den högre än de flesta (och jag vet att en känd finsk musikforskare vill använda den som analysunderlag i sin musikvetenskapliga undervisning). Allen Fortes behandling av »atonalitet» är ett typexempel på hur Sohlex accepterar »problemorienterade» artiklar av en känd expert utan att vilja ändra hans syn på tingen. Att be en kännare som Barzun komplettera sin Berlioz-artikel förefaller mig lovligt, och resultatet tillfredsställer mig mer än Heerup.

Utan att vilja eller – i den pressläggningsbrådska som inte står en lexikonredaktion främmande – ha tid till att utförligare belysa bakgrunden till 2/Sohlex måste jag betona att den nya upplagan har tillkommit drygt ett kvartssekel efter den första och inte minst därför är något annorlunda inriktad och utformad. Jämförelser med Riemann (ryktet förmåler att dess redaktion nu efter 12. upplagens Ergänzungsbände har upplösts – hur kommer nästa tyska musiklexikon att se ut?) eller Grove (vars 6. upplaga vi ännu bara kan ana oss till, bla genom att så många av oss är engagerade i dess tillkomst) är som sagt inte helt »relevanta». Men om man jämför med det färska Rizzoli-Ricordi, med fyrfärgstryck på varannan sida i ofta imponerande format (»musik-sagligt set» tämligen ofta »ganske unødvendige»), framstår det som ett »traditionellt» lexikon för en förvånande begränsad musikkulturkrets. I den jämförelsen är Sohlex tex på musiketnografi- eller jazzsidan monumentalt överlägset. 2/Sohlex speglar en ny musiktid.

Utan att heller vilja på något sätt ifrågasätta 1. upplagens obestridda kvalitet, bör vi gamla nyttjare av den kanske inte alltför mycket överdriva dess kvaliteter. Den hade på sitt sätt en lättare uppgift, därför att musikvärlden då ännu var något mera kategoridefinierad och hade tydligare målgrupper. Helt felfri är den heller inte – en lustig komparativ uppgift är artiklarna om de engelska tonsättarna Ernest John Moeran resp John Moeran Ernest –, även om tryckfelsniss inte har härjat lika

fritt som i 1. bandet av 2/Sohlex. »Internationaliseringen» i den nya upplagan har inneburit några nackdelar men betydande fördelar och tillagt en hisnande perspektivförlängning som åtminstone redaktionen har njutit av.

Är detta en felsatsning? Personligen tror jag det inte, och jag är egentligen bedrövad över att bedömningen av enbart 1. bandet av 2/Sohlex utfallit så negativt till sin grundinställning – det kan bli en av samtidens och framtidens bestående domar över vad jag tror är betydligt bättre än så, ett musiklexikon producerat i Norden och för nordiska läsare (den finska översättningen utkommer med sitt första band redan 1976, den norska är på god väg), men av internationell kvalitet.

Hans Åstrand

Texte zur Musiksoziologie. Mit einem Vorwort von Carl Dahlhaus. Hrsg von Tibor Kneif. Arno Volk Verlag – Hans Gerig KG, Köln 1975. 274 s. DM 28.—.

Texte zur Musiksoziologie är ett välkommet material för en vetenskapsteoretisk diskussion kring problemkomplexet musik-samhälle. Förutom en översikt över musiksociologins problematik, författad av Carl Dahlhaus, samt redovisning av textval och redigeringsprinciper av utgivaren Tibor Kneif, innehåller antologin fyra avdelningar texter:

- I. Vägar, modeller
- II. Tonsystem, genre- och stilsociologi
- III. Situationsanalyser
- IV. Empirisk musiksociologi

Kneif har haft som mål att välja representativa, svåråtkomliga texter, som täcker musiksociologi av olika inriktningar, vetenskapligt och ideologiskt. De representerade författarna har antingen varit verksamma i Tyskland eller har deras bidrag tidigare uppmärksammats, debatterats och kritiserats inom den tyska musiksociologin. Texterna speglar således en musiksociologisk tradition. Men även inom denna saknas flera betydande texter. Så tex finns inte Max Weber representerad, en musiksociolog som i många avseenden var banbrytare och fick stor betydelse för ämnets utformning.

Kneif har valt att ge ett idéhistoriskt tvärsnitt av texter från slutet av 1800-talet och framåt. Det är en intressant exposé av olika vetenskapliga ideal och teorier, vilkas historiska förvandling kan följas. Som introduktion till dagens musiksociologi är emellertid antologin tvivelaktig, eftersom den inte innehåller några exempel på förnyelser inom

franskt och engelskt språkområde med de semiotiska och strukturalistiska ansatser, som här börjar framträda inom musiksociologin. Inte heller redovisas nyare forskningar från olika östeuropeiska länder.

Carl Dahlhaus' inledande förord är i stort sett baserat på de föreliggande texterna. Det är därför vilseledande, när han gör sken av att ge en översikt över hela fältet. Dahlhaus skildrar »musiksociologins dilemma», orsakerna till dess popularitet etc. Framställningen innehåller välbekanta argument: musiksociologins framväxt beror på en negation av traditionen, på historietrötthet, olust inför verkmanenta interpretationer, misstro mot musikpsykologi, om nu inte drivkraften rent av är politiska motiv. Dahlhaus sällar sig till leden av musikvetenskapliga patriarker, som direkt eller indirekt ifrågasätter det berättigade i en musikvetenskap, som genom kunskap och insikt söker påverka människornas musiksituation. Med en sådan grundinställning till musikvetenskapen är det helt logiskt att ifrågasätta den axiomatiska sats som musiksociologin är grundad på, nämligen att musiken är att betrakta som ett samhällsfenomen. Dahlhaus rekommenderar i stället en musiksociologi i form av en utvidgning av den musikhistoriska forsknings-traditionen, ett slags musikalisk händelsehistoria med tvärvetenskaplig inriktning. Därmed beslöjar han skickligt musiksociologins huvudproblematik genom att omtolka den till en rent musikhistorisk frågeställning. En radikal omorientering av den musikhistoriska traditionen mot ett strukturalistiskt och kommunikationsteoretiskt tänkande är en spännande nyorientering av den *musikhistoriska* forskningen, men berör inte problematiken kring ett dialektiskt förhållande mellan musiken och samhället.

De olika uppsatserna i antologin är av mycket skiftande karaktär. En del kan närmast betraktas som tillfällighetsartiklar, andra är tungt vägande bidrag till musiksociologins utveckling.

Den inledande artikeln av *Hans Boettcher* (Musiksoziologie, 1931) är av idéhistorisk betydelse. Den visar hur en musikvetenskaplig disciplin formas av praktiska och teoretiska behov inom musiklivet. Redan i begynnelseskedet uppmärksammades faran av att musiksociologin kunde hamna i en rad låsta dogmer och teorier.

Nästa bidrag, av *Siegfried Borris* (Soziologische Musikbetrachtung – vom Wesen der Musik, 1950), tar bl a upp relationen konstform-sällskapsform. Borris diskuterar också olika musikuppfattningar, likaledes huruvida det är möjligt att objektivt fastställa samhällets inflytande på musikens

uppkomst och utveckling. En del av Borris' teser är fortfarande aktuella, men här finns också diskutabla inslag; bl a genomför han en typologisering av olika musiker, som är synnerligen märklig.

Helmut Reinold förordar i sitt bidrag från 1952 (Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte) en musiksociologisk inriktning av musikhistorieforskningen, baserad på en rad vida antaganden om samband mellan musik och samhälle, som mera förefaller vara lösa hugskott än överlagda vetenskapliga hypoteser.

En helt annan nivå kännetecknar nästföljande uppsats av *Paul Honigsheim* (Musikformen und Gesellschaftsformen, 1955). Honigsheim var sociolog och formulerade utifrån sociologisk teori intressanta hypoteser rörande musik och samhällets sociala former. Även här tillgrips emellertid en så hög allmängiltighet vad beträffar musik och samhällskriterier att det krävs oöverskådliga specialundersökningar på varje punkt för en vetenskaplig verifikation av uppställda hypoteser. Honigsheim prövar en musikdefinition av sk värderingsfri typ, dvs musik är det som någon människa i något samfund benämner musik (jfr Göran Nylöf, Musikvanor i Sverige, 1967). Honigsheim söker därefter kartlägga olika drivkrafter vid musikalisk produktion. Han kommer också in på synnerligen spekulativa frågor om relationen mellan materiell livsförnekelse och musikförnekelse etc. Honigsheims musiksociologi tar alltför liten hänsyn till det musikaliska objektets egenart. Den sociologiska definitionen av musik ger inget utrymme för kausala förklaringsmodeller. Musik kan inte betraktas som en enhetlig kommunikationsform utan olika musikaliska stilar och funktioner måste analyseras särskilt för en fördjupad förståelse av musik-samhälle.

Walter Serauky formulerar i sin uppsats från 1934 (Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie) satser rörande växelverkan musik-samhälle, bl a genom att uppställa analogier mellan musikhistoria-musikteori och socialhistoria-socialteori. Serauky anser att det är möjligt att karakterisera olika melodier utifrån nation, landskap, kult etc. Vidare bör ett musiksociologiskt betraktelsesätt genomsyra hela det musikvetenskapliga fältet. Serauky ger olika exempel på hur den musikaliska stilen förhåller sig till den sociala kontexten. Han visar att samhällsförändring och musikalisk förändring ej går hand i hand: sambandet är betydligt mer komplicerat. Seraukys uppsats är i vissa avseenden ytterligt framsynt, men innehåller också skrämmande drag av tidens ras- och nationslära.

Hans Mersmann står för ett av de intressantaste bidragen i antologins första avdelning (Soziologie

als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte, 1953). Han visar hur det sociologiska betraktelsesättet gjort sig allt starkare gällande inom 1900-talets musikvetenskap i och med att man började ställa krav på ett helhetsperspektiv beträffande form- och stilkritik. Mersmann uppmärksammar olika vägar inom musikhistorieforskningen för att konstruktivt utnyttja den musiksociologiska vetenskapen. En sådan är att behandla musikaliska företeelser som ett sociologiskt tema, vilket Eberhard Preussner gör i sitt arbete från 1935, Die bürgerliche Musikkultur. En annan väg är att söka anlägga sociologiska mått och metoder vid utforskningen av själva konstverket. Mersmann uppmärksammar också möjligheterna till analogier med andra konstarter för att nå en gemensam kulturhistorisk plattform.

Mersmann skiljer således mellan att ställa en sociologisk frågeställning beträffande konstverket, att undersöka musikens »spegling» och att fastställa i vilken utsträckning den konstnärliga utsagan är omedelbart sociologiskt bestämd. Beträffande sociologiska frågeställningar går Mersmann in på uppkomsten av musikverket, där han påvisar motsättningar men också flytande gränser mellan borgerlig och hövisk musikstil. Mersmann diskuterar också relationen mellan det musikaliska verket och lyssnaren. Talrika exempel från musikhistorien gör framställningen intressant och givande. Problemen behandlas på hög analytisk nivå med tanke på att det rör sig om en kort översiktsartikel. Beträffande »speglingar» söker Mersmann visa konstverkets verkan utanför dess autonoma livsrum. Kan yttre händelser påverka musikens språk? Mersmann manar till viss försiktighet: vi står här vid gränsen av det bevisbara. Beträffande frågan om den sociologiskt bestämda påverkan av konstverket fastslår Mersmann först att en konstforms utveckling fullbordar sig i sin egen rytm och enligt egna lagar. Sedan kommer relationen till mottagaren, som är olika för olika verk i olika tid och rum. Som exempel gör Mersmann en översiktlig analys av operan, där han visar hur funktion, stil, publik etc sammanhänger i ett nätverk av relationer. Hans ansatser till en dialektisk analysteknik är av stort intresse främst vad beträffar ett musiksociologiskt-historiskt perspektiv.

Theodor Adornos uppsats Ideen zur Musiksoziologie (1958) utgör ett slags koncentrat av dennes tidigare och senare musiksociologiska arbeten. Adornos vetenskapssyn utgår ifrån den hegeliska filosofin. I sina modeller av musik-samhälle söker Adorno ge ett helhetsperspektiv. Han framhäver forskningens och konstens kreativa funktion; så får tex sociologin inte acceptera en uppdelning av

musiken i produktion, reproduktion och konsumtion utan är skyldig underkasta sådana samhälleliga konstruktioner en kritisk analys. För Adorno är musiksociologi en utforskning av musiken i en inre och en yttre bemärkelse, dels vad musiken *innefattar* ur samhällelig synpunkt, dels vad musikens *ställning och funktion* är i samhället. Utifrån dessa två kategorier kan man sedan diskutera hur exempelvis en stor konstnärlig, självständig musik kan förvandlas till ideologi, till ett för samhället nödvändigt sken. Som exempel nämner Adorno hur Beethovens musik förvandlas till kulturgods och förmedlar konsumenterna känslor och prestige som musiken i sig inte innehåller. Adorno karakteriserar i konsekvens härmed musiksituationen i det senborgerliga samhället som en motsättning mellan verkets samhälleliga innehåll och det sammanhang i vilket det verkar. Musiken har i detta samhälle förvandlats till konsumtionsvara oavsett dess innehåll. Adorno varnar för att använda sociologiska begrepp, som inte grundar sig på musikaliska sammanhang. I förlängningen ser Adorno en fara i att man därmed sanktionerar samhälleliga ingrepp i musiklivet. Han hänvisar till fascismen och andra totalitära stater, där de negativa följderna av detta är uppenbara, men varnar också för företeelser inom det senborgerliga samhället, tex olika kombinationer folkrörelse-musik. Musik blir till ideologi och tjänar därmed myndigheternas syften.

Vad är då enligt Adorno förutsättningarna för en produktiv musiksociologi? Jo, det är att kunna förstå musikens språk över de vedertagna musiksociologiska kategoriseringarna. Här räcker det inte att förlita sig på vad förstelnade konservatorier och akademisk musikvetenskap kan erbjuda: Adorno ger en vision av en framtida musiksociologi med fördjupade musikanalytiska metoder, som förmår tränga djupare in i musikens *andliga* innehåll. Musiksociologin kan enligt Adorno lätt få en felaktig funktion i samhället, den kan dölja i stället för att belysa problem. Det gäller att den musiksociologiska forskningen åtar sig uppgifter som tex att undersöka hur musiken neutraliseras till kulturindustri och kulturpladder. Då bör man enligt Adorno kunna avslöja att musik i motsättning mot sitt ursprungliga innehåll och egenskaper förvandlats till omedvetenhetens ideologi, där den blir en tröst och hjärtevärmare i människans vanmäktiga situation i världens fortskridande rationella nedkylning. Adornos livssyn är djupt pessimistisk och individuell.

Adorno är kritisk inför vedertagna musiksociologiska undersökningsmetoder. Så tex finner han själva utfrågningen om musik vara av begränsat

värde. Att avge sin mening över sitt förhållande till musik är således inte tillräckligt underlag för en subjektiv-individuell eller socialpsykologisk analys. Adorno menar att speciellt den som är oskolad i musik har svårigheter att nå en självintrospektion, som är möjlig att bedöma ur vetenskaplig synpunkt. Adorno trycker här på ett väsentligt problem vid musiksociologisk analys, nämligen förhållandet mellan den intervjuades och intervjuarens analytiska språk och förmåga att uttrycka sig om och kring musik. Adornos synsätt är elitistiskt betingat: det är experten som förstår sig på musik. Men man kan också vända på frågeställningen: är det inte möjligt att lyssnaren/musikutövaren kan ha synpunkter på musiken som det är den musikvetenskaplige expertens skyldighet att lära sig förstå och tolka? För en humanistisk inriktning av musikvetenskapen är det av största betydelse att gå denna väg. Experttyckarens egna interpretationer är också av värde, men utan en konfrontation med andra människors uppfattning hamnar man lätt i Adornos dilemma: man skriver en musikanalytisk text om experter för experter med föga betydelse utanför denna inre cirkel.

Adorno är också kritisk mot datainsamlade metoder. Det är riktigt att man som Adorno framhåller kan hamna i ett slags fetischisering av fakta: laboratorieteknik är ingen garanti för en sann kunskap. Korstabulering av musiksociologiska data måste utföras med stor försiktighet. Det är också riktigt att musiken tillhör en särskild produktionsfår som skiljer sig från tex produktionen av livsmedel. Men musiken är utan tvekan en produkt i varumarknaden och måste också analyseras som en sådan, vilket Adorno framhåller i andra sammanhang. Det förefaller här som om Adorno hamnar i en motsägelse. Musiken får inte erkännas som en produkt men måste analyseras som en produkt.

Musiken har enligt Adorno ett kollektivt innehåll. Han skriver: »Varje enskild klang säger 'vi'.» Detta kollektiva innehåll kan således inte föras till någon bestämd klass eller grupp. Det nuvarande musiklivet är borgerligt i sin helhet. Adorno vänder sig emot östblockets tal om »toner ur socialismen». Detta kan direkt tillbakavisas genom en analys av musiken, som är ett slags uppvärmda senromantiskt småborgerliga klichéer.

Adornos analyser är delvis begränsade på grund av hans snäva musikaliska intressen. Han analyserar aldrig utanför den sk konstmusikaliska traditionen. Samtidigt har han missionärens vällovliga syfte att söka finna en ingång för det borgerliga musiklivet och den moderna konstmusiken i ett större sammanhang. Men han hittar aldrig vägen dit, bl

kanske beroende på att han inte har förmåga att analysera samhällets sociala struktur. Dessutom förhindras han av sin egen livspessimism. En del av detta har på ett belysande sätt beskrivits av Günther Mayer och Konrad Boehmer i deras bidrag i antologin. »Ungångsstämning» är grundtonen i Adornos musiksociologiska skriftställer. Men samtidigt är hans analyser i så många avseenden träffande, att hans bidrag fortfarande är levande debattinlägg. Adorno tvekar aldrig om musikens dialektiska förhållande till samhället. Därvid är han noga med att söka påvisa musikens egna lagar, vilka *fördolt* är samhälleliga. Dessa musikens inre lagar kan därmed också direkt verka i samhällets kraftfält.

Adorno anser också att musikhistorien mera borde syssla med traditionsbrott än söka fastställa den musikaliska stilens utveckling som ett kontinuum. Man bör därvid speciellt studera hur musikverket mottas i samhället. Vidare menar han att man kan mäta den samhälleliga sanningen i dagens musik, huruvida dess gestalt verkar i motsats till det samhälle ur vilket den uppstår, dvs musikverket skall ha en kritisk funktion. Denna analys menar Adorno i första hand kan utföras med en musik som står högt i rangordning, dvs i enlighet med den musikestetiska värdering som Adorno själv har. Svårast är det att analysera slagen. Sammanfattningsvis kan Adornos syn på musiken i vår tid formuleras enligt följande: musiken är nivellerad till en varuproduktion genom den härskande förvaltningen, som gömmer sig bakom konsumenternas vilja, en vilja som konvergerar med den manipulerade och repoducerade förvaltningstendensen. Den nuvarande musikkulturens enhet med kulturindustrin är lika med musikkulturens fullständiga alienation. Den falska försoningen är nådd.

Adornos skrifter kommer sannolikt att befinna sig i centrum för den musiksociologiska debatten även i framtiden. Hans musiksociologiska teorier har utan tvekan svagheter, som är betingade av hans snäva musiksyn, elitistiska inställning och oförmåga att sätta sig in i andra människors musikupplevelser. Men de modeller han arbetar med för att finna dialektiska relationer mellan musik och samhälle är fortfarande aktuella.

Tibor Kneif har låtit sig representeras av ett äldre bidrag i sin musiksociologiska produktion (Der Gegenstand musiksociologischer Erkenntnis, 1966), ett bidrag som i flera avseenden skiljer sig från hans bok Musiksoziologie (1971). Kneif söker finna ett konstruktivt arbetsfält för musiksociologin mellan vad han finner vara självtillräckliga materialpresentationer och behagfulla teorier. Även för Kneif är helhetssynen väsentlig. Han formulerar

följande tes: »Musiksociologins föremål är de historiskt konkreta formerna i deras samhälleliga existens, vilka framträder i de musikaliska genrerna och i stilhistorien.» Kneif benär mycket skickligt upp olika delar av denna tes, som han exemplifierar, avgränsar och definierar. Han varnar för att söka finna lagbundenheter vid studier av musiksamhället i enlighet med de naturvetenskapliga idealen. Man bör begränsa sig till att finna karakteristiska stildrag i en musikkulturell företeelse. Kneif ger olika förslag till studier av vad han kallar mikrosociala former. Han kritiserar också musikhistorieforskningens brist på intresse för musik hos andra samhällsklasser än de socialt inflytelserika.

Kneif betvivlar att musiksociologin kan belysa det musikaliska innehållet men anser den däremot vara av betydelse vid studium av den musikaliska formen. Musiksociologi är enligt Kneif en övergripande genreanalys. Via musikens organisationsformer vill Kneif påvisa en förbindelselänk mellan genrehistoria och samhällsform. I likhet med Adorno rekommenderar Kneif traditionsbrottet inom musiken som studieobjekt. Han menar att det finns påtagliga paralleller mellan musik och samhällsförändring. Men Kneif manar till stor försiktighet vid behandlingen av sådana analogier.

För Kneif är musiksociologins föremål alla de samhälleliga strukturenheter och förändringar som påverkar musiken. Musiksociologin befinner sig således *mellan* musiklivets socialhistoria å ena sidan och genrer och stilhistoria å andra sidan, eller med andra ord: mellan den objektiva klanggestalten och en bestämd samhällelig konstellation. Kneifs uppsats innehåller många konstruktiva metodologiska ansatser. Samtidigt formulerar han de reservationer mot disciplinen som så småningom tar överhand i hans författarskap och gör honom till en av musiksociologins kritiker. Kneif är starkt påverkad av Adorno, men samtidigt finns här också nya metodiska ansatser, som förefaller möjliga att utveckla på ett fruktbart sätt. I likhet med Adorno saknar Kneif erfarenhet av musiksociologiskt fältarbete. Detta kan vara en av orsakerna till att hans teoretiserande så småningom utvecklas till en alltmer negativ hållning gentemot musiksociologin.

Två korta essäer av den sovjetiske marxisten Anatolij Lunatscharskij (Musik und Revolution. Eine der Veränderungen in der Kunstwissenschaft, 1927) är väl närmast av vetenskapsteoretiskt intresse. De försvarar sin plats som dokument för den progressiva musiksyn som kännetecknade Sovjetunionen innan 30-talets förändrade kulturklimat med smalspåriga statliga ingrepp förklamade den konstnärliga och vetenskapliga utvecklingen.

Den inledande artikeln till avdelningen Ton-system i antologin är en uppsats av *Georg Simmel* från 1881 (Psychologische und ethnologische Studien über Musik). Studien ger en intressant bild av olika musikuppfattningar bland 1800-talets upp-täcktsresande och etnologer, samtidigt som den visar att Simmel var en framsynt musikanthropolog. Artikeln är också av stort lärdomshistoriskt in-tresse. Simmel söker bl a ytterst skarpsinnigt för-klara musikens uppkomst utifrån dåtidens teorier och teknik att syntetisera stickprovsmässiga kun-skaper till en helhet.

Simmels artikel följs av en musiksociologisk stu-die av *Kurt Blaukopf* (Musiksoziologie – Bindung und Freiheit bei der Wahl von Tonsystemen, 1952). Blaukopfs tes att val av tonsystem inte sker autonomt från samhället är sannolikt riktig. Men sammanhanget är betydligt mer komplicerat än vad som framgår av Blaukopfs framställning. Det teore-tiska system som Blaukopf konstruerat analogt med Yasser är en märklig blandning av evolutionism och determinism. Det bör förvisas till musikvetenska-pens kuriosakabinett och har knappast något i en textantologi av detta slag av göra. Man frågar sig varför Kneif inte tryckt om inledningskapitlet till Blaukopfs musiksociologi eller några av Blaukopfs senare arbeten, som i motsats till detta bidrag har varit av stor betydelse för den musiksociologiska forskningen.

Walter Wiora är representerad med en uppsats från 1962 (Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund). Studien är ett försök att finna en väg mellan en immanent verkbeskrivning och en mekanisk återspeglning mellan musikform och samhälle. Uppsatsen är delvis polemisk med in-slag av förenklingar och svepande omdömen. Re-dan i inledningen gör Wiora en ganska tvivelaktig bedömning av den traditionella musikanalysen som i stort sett »formalistisk» och av försöken att finna samband musik-samhälle som en ovetenskaplig inordning av företeelser i ett tidigare uppställt kate-gorischema. Det senare betecknas med traditionell okunnighet som »marxistisk musikhistoria». När sedan Wiora själv kommer till tals visar det sig att han utgår ifrån en ganska renodlad historisk-mate-rialistisk historiesyn, som han har all möda i världen att dölja med hjälp av omskrivningar och reserva-tioner. Beteckningen »objektiv ande» vid defini-tionen av den musikaliska formens funktion inne-bär inte att Wiora ger sig hän åt någon metafysisk beskrivning; tvärtom är hans förklaring av hur den musikaliska formen på olika sätt uppfattas och för-vandlas ytterst konkret. De musikaliska formernas beroende av mänsklig samverkan i skilda plan är ett

annat exempel på en konstruktiv musiksociologisk hypotes. På slutet gör Wiora en sammanställning av olika »världsåldrar» och deras relation till olika formtyper, dessas roll och funktion. Han signalerar den stora förändring som inträder när »det musi-kaliska verket» uppstår och uppmärksammar de musikaliska formernas autonomisering, avsocialise-ring. Vidare påpekar Wiora hur dessa musikformer inträder i nya funktioner bl a genom nationella och socialistiska rörelser. Wiora söker med hjälp av be-greppsparet betinga-bestämma påvisa fördelen med den kulturliberala inställningen till musiken jämfört med den gamla suveränens eller de totali-tära staternas jämbördiga sätt att ingripa i musik-livet och musikens utformning. Wiora anser sig inte behöva precisera vem och vad han avser. Alltså kan vi alla ge vårt bifall, eftersom vi alla vill ha frihet och ingen vill styras uppifrån.

Ludwig Finscher ger i en kortfattad artikel från 1962 (Zur Sozialgeschichte des klassischen Streich-quartetts) exempel på hur väsentligt det är att äga kunskap om olika miljöers musikutövning och musikintresse för att förstå den musikaliska for-mens utveckling och förvandling.

Boris Asafjev är representerad med ett par sidor ur sitt arbete »Den musikaliska formen som pro-cess». Redan 1930 förelåg ett välgrundat försök att påvisa den musikaliska formens dynamiska förvand-ling under intryck av nya tankeformer, samman-hängande med förändrade samhällsförhållanden. Studierna bygger på utförliga, enskilda formanaly-ser och är således förankrade i det musikaliska ma-terialet. Det är synnerligen märkligt att Asafjev fortfarande inte föreligger översatt från ryska. Hans vetenskapliga forskningar bygger på en musikve-teskaplig tradition, som har sina rötter i 1800-talets mitt men som till skillnad från paralleller inom litteraturvetenskap och språkforskning på ryskt språkområde i mycket liten grad kommit mu-sikvetenskapen i väst tillgodo.

Avdelningen Situationsanalyser inleds med en artikel av *Elie Siegmeister* (Musik und Gesellschaft, 1938). Han söker utifrån den kapitalistiska sam-hällsstrukturen såsom den framträder i USA på 30-talet förklara olika företeelser inom musik och musikliv. Det förefaller vara riktiga iakttagelser. Siegmeister ger exempel på hur kapitalismens konstfientlighet under fascismen övergår till ren skändning av musiken och dess funktioner. Han uppmanar till en musiksociologisk analys och om-värdering av hela musikhistorien.

Károly Csipáks uppsats (Zur Stellung der Musik in der gegenwärtigen Gesellschaft, 1963) är i stort sett en variation på Adornos musiksociologiska te-

ser. Framför allt uppehåller han sig vid komponis-tens ansvar att forma det musikaliska materialet så att verket får en progressiv betydelse i samhällsut-vecklingen. Csipáks teser är varken slagkraftiga eller övertygande och står sig slätt mot Adornos, även om han söker efterlikna dennes språkliga finess och outgrundlighet.

Günther Mayers uppsats (Zur Dialektik des musi-kalischen Materials, 1966) är en av de intressan-taste texterna inom den marxistiska musikveten-skapen. Mayer utgår från Hanns Eislers och Ador-nos musik- och samhällsanalytiska teknik och söker med hjälp av ett semiotiskt betraktelsesätt tränga på djupet i det musikaliska materialet och dess rela-tion till skilda musikaliska funktioner. Enligt Mayer kan man genom att studera motsättningarna inom det musikaliska materialet fördjupa det musiksoci-ologiska studiet; detta är en tes som både Eisler och Adorno hävdar utifrån skilda ideologiska och poli-tiska utgångspunkter. Mayer för nu en diskussion som innefattar olika tolkningar av denna tes, van-ligen med kritik av Adorno och reverens för Eisler. Det musikaliska materialet kan betraktas som ett slags produktion. Det finns ett slags inre förändring av dessa musikaliskt-tekniska produktivkrafter, som inte går att förklara som någon enkel återspeg-ling av samhället. Musikalisk progressivitet behöver inte sammanhålla med politisk eller social progres-sivitet.

Mayer utvecklar också Eislers idé att man måste skilja mellan det musikaliska materialet och ma-terialbehandlingen. Mayer kritiserar den schda-nowska dogmatismen och vissa sidor av socialistrea-lismen och ger exempel på hur det »senborgerliga» samhällets nya musikaliska uppfinningar kan använ-das i progressivt, politiskt syfte. Mayer menar att musik har förmåga att förändra samhället, att göra oss medvetna om vår omvärld, att förändring av vår upplevelse ger oss en ny medvetenhet. En sådan musik fordrar emellertid enligt marxistisk musik-estetik en politiskt medveten tonsättare som där-med utan tvång ställer sin musik i en progressiv samhällsutvecklings tjänst. L'art pour l'art-inställ-ningen till musik under själva klasskampen är både enligt Eisler och Mayer att betrakta som något be-fängt. Det finns relativt få exempel inom konst-musiken som Mayer kan hänvisa till. Nono är ett av dem. Hade Mayer varit bättre orienterad inom andra musikgenrer, tex pop- och rockmusik, hade han funnit fler.

Konrad Boehmer är representerad med en uppsats som tar upp Adornos musiksociologiska arbeten till granskning (Adorno, Musik, Gesellschaft, 1969). Boehmer ringar in Adornos musikaliska intresse-

sfär, den västerländska konstmusiken från 1700- till 1900-talet. Han visar Adornos ideologiska bak-grund i den hegeliska filosofin och hur Adornos an-vändning av »borgarklass» är musikaliskt, inte sam-hälleligt grundad. Han framhåller vidare att Adorno aldrig med ett ord nämner att den borgerliga kultu-rens förutsättning var en utsugning av proletariatet, som inte hade tillgång till den kultur som de eko-nomiskt bekostade. Adorno definierar enligt Boehmer musik som »sanningens företeelse», en över-jordisk tingest som står »ovanför» mänsklig pro-duktion. Adornos musiksociologi karakteriserar Boehmer som »världsandens psalterion». I post-hegeliansk anda söker Adorno destillera fram den rena anden och förfalskar enligt Boehmer även den borgerliga musikens funktion i sina musiksociolo-giska analyser. Han söker dölja klasskaraktären i musikens nuvarande funktion i samhället. Som exempel på Adornos enögdhet refererar Boehmer till vad han åstadkommit vid analys av jazz. En kommande musiksociologi måste förstå att inte be-trakta människorna som musikaliska utan som his-toriska objekt. Musiksociologin har i händerna på Adorno enligt Boehmer blivit till ideologi som måste avslöjas innan ämnet kan fortsätta att utveck-las. Boehmers kritik av Adorno är i många avseenden välgrundad, men han är alltför ensidig i sin negativa bedömning.

Alphons Silbermann börjar sin framställning (Die Ziele der Musiksoziologie, 1962) med en allmän översikt över svårigheterna för sociologin att etab-lera sig i Europa, medan den i USA har en fast förankring. Han går sedan in på konstsociologi, där han tar avstånd från vad han betecknar som en modebetonad resp ideologisk förnedring av konst-sociologin. Silbermann ger exempel på en konst-sociologisk fraseologi, som egentligen saknar inne-håll, och på politiska beskrivningar utan förankring i verkligheten. Han kritiserar också användningen av konstsociologi i filosofiska betraktelsesätt och kommer därmed in på värderingsfrågan. Silber-mann är en renodlad konstsociologisk positivist. Han uppställer intressanta frågeställningar, tex hur man skall kunna specificera ett socio-musikaliskt samhälle, likaså hur musiken och dess upplevelse kan betraktas som en sammanhängande social pro-cess. Man får dock mycket litet klart för sig hur han skall kunna utforska detta fält, eftersom han tydligen underkänner såväl en musikanalytisk som en filosofisk arbetsteknik. Kvar står då en bearbet-ning av kvantifierbara musiksociologiska data och direktobservation utan ingående undersökning av själva det musikaliska materialet. Silbermanns musiksociologi är ett praktexempel på vad Adorno

kallar »musiksociologi utan musik». Denna inriktning av musiksociologin är en återvändsgränd. Samtidigt som Silbermanns problemställningar är de riktiga måste de sammankopplas med en musikanalytisk metod, i annat fall hamnar vi i ett slags sociologism, dvs bearbetning av en massa data, vilkas relevans ej kan prövas i och med att de inte kan sättas i relation till musiken som objekt.

*Vladimir Karbusický*s studie (Zur empirisch-soziologischen Musikforschung, 1966/1974) avslutar antologin. Det är en värdig avslutning. Karbusickýs arbeten med klingande frågelistor och många

av hans nya metodiska grepp är värda uppmärksamhet i den kommande musiksociologin. Även hans bearbetningsteknik är av intresse. Här sammankopplas strukturalism, estetik och musikvetenskap i ett intressant mönster. Det vore beklagligt om Karbusický nu övergivit denna musikvetenskapliga inriktning, som såvitt jag förstår är en framkomlig väg för den framtida musiksociologin (se vidare hans arbete Empirische Musiksoziologie, 1975).

Jan Ling