

Recensionen

Literatur

Red Hans Uddling

Peter Krams: Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauart, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1973). Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1974. 199 S.

Die Wahl zwischen der sogenannten italienisch-französischen Pedaltechnik mit Gebrauch von Fusspitze und Absatz und der deutschen Alternativtechnik, bei der beide Füße einander abwechseln, ist eine alte Streitfrage unter Organisten. Das moderne Schrifttum auf diesem Gebiet ist spärlich und in älteren Quellen findet man nur selten Auskünfte. Ein Buch, dessen Titel eine Untersuchung dieser Probleme in Aussicht stellt, muss darum Interesse wecken.

Krams behandelt in seiner Arbeit den Zeitabschnitt von Schlick bis Ligeti, aber die Erwartungen des Lesers werden enttäuscht. Der Verfasser hat nämlich ein anderes Anliegen als das im Buchtitel angegebene: er will für Francesco Germanis Pedaltechnik plädieren. Krams ist der Ansicht, dass der moderne Orgelbau sich im Klanglichen durchaus mit dem der Barockzeit messen kann und technisch ihm sogar überlegen ist. Als konzertierender Organist braucht er eine Spieltechnik, die ihm ermöglicht, Musik aus den verschiedensten Epochen auf jeder Orgel spielen zu können. Striktes Legatospiel bildet hierbei die Norm.

Auch wenn man eine andere prinzipielle Einstellung zu aufführungspraktische Fragen hat, mag man dies als einen legitimen Ausgangspunkt gelten lassen. Krams' Behauptung, dass eine Pedaltechnik, die in ihren Grundzügen mit der von Germani 1932 dargestellten übereinstimmt, seit dem 16. Jahrhundert (Schlick) in Anwendung sei, stösst jedoch auf bedeutsame Einwände. Schon die Tatsache, dass das Manualspiel sich während dieser Zeit und bis ins 19. Jahrhundert erheblich verändert hat, macht seine Hypothese zweifelhaft, aber Krams geht auf die Frage eventueller Zusammenhänge zwischen Manual- und Pedaltechnik überhaupt nicht ein.

Ältere Musik behandelt er unkritisch. Erst relativ spät geben die Quellen Auskunft darüber, was im

Pedal gespielt werden soll, aber Krams folgt – mit einer einzigen Ausnahme ohne Kommentar – der deutschen Tradition, die bis zum Absurden überall Pedalspiel annimmt.

Auch sonst hat seine Quellenkritik Mängel. Aus seinen Zitaten von Adlung (1758) und Türk (1786) geht zwar hervor, dass der Absatz zur Anwendung kam und Legatospiel bekannt war, aber diese relativ späten Quellen sind kaum für die ganze behandelte Periode repräsentativ, und die Zitate machen gerade deutlich, dass die darin beschriebene Spielweise von der bisherigen abwich. Bei der letzteren bewegte sich der linke Fuss hauptsächlich innerhalb der Grossen, der rechte in der Kleinen Oktave, wobei man den jeweiligen Fuss von Ton zu Ton führte. Dies bestätigt keineswegs die Theorie eines strengen Legatos, sondern deutet eher auf ein anderes Artikulationsprinzip hin. Krams postuliert indessen das Legato (dessen normgebende und überzeitliche Bedeutung ja keineswegs bewiesen ist) und gründet hierauf seine Applikaturvorschläge. Durch sein Ignorieren der älteren Spieltechnik geht er einer Diskussion aus dem Wege, die seinen Hypothesen gefährlich werden könnte, für die ganze Frage aber fruchtbar gewesen wäre. Die ältere Technik ermöglicht nämlich oft unkomplizierte und leicht ausführbare Spielweisen, an deren Stelle er unbequeme Applikaturen setzt, die lediglich bei Legatoausführung sinnvoll und notwendig erscheinen.

Auch sonst erregen Krams' Argumente zu Artikulationsfragen Zweifel. Er erwähnt zwar den alten Einwand, dass obligates Doppelpedalspiel mit Legato zu unregelmässiger Artikulation führen müsse, beantwortet die Frage aber nicht. Sollte er wirklich meinen, dass in Bachs Orgelchoral „Aus tiefer Not“ im Pedal anders als im Manual artikuliert werden soll? Und welche unter den übrigen technisch bedingten Artikulationen im gleichen Stück können als sinnvoll gelten, bzw. welche als zufallsbedingt? Auch wenn man Krams' Ansicht teilt, dass jeder Spieler die Artikulation selbst bestimmen muss, so hätte man gern etwas über seine eigene Auffassung zu diesen Fragen erfahren.

Krams geht bei seinen Erörterungen von neuzeitlichen Pedalklavaturen aus. Und ohne Zweifel sind seine Pedalsätze im Allgemeinen auf modernen Orgeln ausführbar. Aber dies als Kriterium für seine Thesen zu verwenden, heisst das Problem umkehren: es handelt sich ja darum, wie man ältere Musik auf älteren Orgeln spielen soll. Hier und da wirkt es direkt zweifelhaft, ob Krams seine Applikaturen wirklich auf einer alten Orgel mit originalem Pedal ausprobiert hat. Wie auch immer, so wird

das im Titel seiner Arbeit gegebene Versprechen, Kompositionstechnik und Pedalspiel auf Pedalklavaturen von verschiedenartiger Konstruktion zu untersuchen, nicht eingelöst. Was Krams beantwortet, ist nicht die Frage, welche Technik man seinerzeit angewandt hat, sondern wie Germanis Technik in den verschiedensten Stilarten gewendet werden kann. Auch die Teile seiner Argumentation, die sich auf physiologische Beobachtungen gründen, sind von den verschiedenartigen Pedalklavaturen abhängig: die Applikaturen, die er vorschlägt, sind auf einem älteren Pedal oft nur schwer ausführbar.

Die Annahme, dass in gewissen Spielsituationen der Absatz schon sehr früh zur Anwendung kam, ist berechtigt; dass eine konsequente Spitze-Absatz-Legatotechnik schon immer die Regel gewesen sei, ist dagegen unbewiesen. Krams' stärkstes Argument ist hier, dass obligates Doppelpedalspiel schon bei Schlick vorkommt; infolge der vielen methodischen Schwächen seiner Arbeit verliert es aber sein Gewicht.

Diese Einwände betreffen vor allem das Kapitel über die Zeit vor 1750/1800. Bei der Behandlung der Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts steht der Verfasser natürlich auf sichererem Boden. In dieser Zeit entwickelt sich die Spieltechnik, zu der er sich bekennt, mag auch Alternativspiel verbreiteter gewesen sein als in seiner Darstellung zum Ausdruck kommt. Dieser Einwand wiegt indessen leicht: was Krams untersuchen will, ist ja nicht, wieviel von dieser oder jener Technik im Orgelspiel des 19. Jahrhunderts allgemein angewandt wurde, sondern der Zusammenhang von Kompositions- und Pedalstil. Da er hier – im Gegensatz zur Behandlung der älteren Zeit – nicht von unhistorischen Prämissen ausgeht, ist seine Darstellung instruktiv, mag auch seine Schwäche für das Virtuose als musikalisches Bewertungskriterium etwas einseitig erscheinen. Aber warum fehlen im späteren Teil des Buchs so oft Applikaturvorschläge?

Im Orgelspiel unserer Tage treten zwei verschiedene Tendenzen hervor: die eine strebt vor allem nach Stiltreue, die andere – zur der sich Krams also bekennt – will, dass Musik aus verschiedenen Epochen gleichartig gespielt wird. Krams' Buch behandelt ein wichtiges Gebiet, und darum ist es bedauerlich, dass sein Streben, einer Spieltradition unserer eigenen Zeit eine geschichtliche Legitimation weit über ihre eigentliche Reichweite hinaus zu verleihen, darin resultiert, dass man nur wenig mehr als eine Aufzählung wohlbekannter Argumente zu einer alten Debatte erhält. Für den, der mehr der Kuriosität wegen eine Beispielsammlung

zu Germanis Methode sucht, mag es ein gewisses Interesse besitzen; zu den wichtigen aufführungspraktischen Fragen, die darin behandelt werden, erfährt man nichts Neues.

Man könnte Krams' Buch natürlich mit Stillschweigen übergehen. Der wissenschaftliche Apparat, mit dem es ausgestattet ist, gibt ihm aber einen Anschein von Gediegenheit, und es ist in einem angesehenen Verlag erschienen. Eine Warnung ist darum notwendig: Das Buch behandelt einen wichtigen Gegenstand, aber keineswegs so, wie es dieser erfordert hätte.

Göran Blomberg

Kungliga teatern. Repertoar 1773–1973. Opera, operett, sångspel. Balett. Uppgifterna sammanställda av K G Strömbeck och Sune Hofsten. Produktion Klas Ralf. (Skrifter från Operan. 1.) Operan, Stockholm 1974. 219 s. Kr 38:—.

Operans tvåhundraårs-jubileum 1973 avsätter successivt flera olika publikationer. Den första var »jubelboken», uppsatsantologin, som kom lagom till jubileet 1973, den andra är föreliggande repertoarförteckning, som framställts i stort format (A4) och med rättryckta sidor. Texten är emellertid tvåspaltig, vilket gör den förhållandevis lätt läsbar. För att underlätta bokens användning för utomnordiska läsare finns innehållsförteckning och några mindre textpartier också i engelsk version.

Boken är helt och hållet uppställd som en rad förteckningar. Huvuddelen består av en lista över »operor, operetter och sångspel» i kronologisk ordning. Den kompletteras av listor över nyinsceneringar, gästspel, turnéer, oratorier m m. En andra avdelning sysslar på liknande sätt med baletterna. Till slut finns både verk- och personregister samt en relativt utförlig kommentar, som framför allt redogör för hur materialet bedömts och vad som tagits med eller uteslutits. En kritik av boken blir därför väsentligen en kritik av innehållet i denna kommentar.

Själva förteckningarna är, så långt det varit möjligt för mig att kontrollera, utförda med stor omsorg och exakthet. De blir i många fall ändringar och rättelser i förhållande till hittillsvarande förteckningar, t ex Dahlgrens arbete från 1866. Stävningen är genomgående moderniserad (Tjuvskytten, i stället för Tjuvskytten), vilket torde vara nödvändigt i en förteckning som denna, men även genrebeteckningarna är moderniserade, vilket är mer diskutabelt. Gamla beteckningar som »heroisk balett» är standardiserade till »opera-balett», och »teaterhandlingar» (Gluck), »lyriska tragedier» etc

kallas alla »opera». Undantag finns dock: Donizettis Kärleksdrycken kallas »komisk opera», men Rossinis Skatan enbart »opera», Wagners senare verk får heta »musikdramer» och Peterson-Bergers Arnljot en »handling», medan Debussys Pelléas får standardbeteckningen »opera» (inte »lyrisk drama»).

Viktigare än sådana småsaker är urvalsprinciperna, som i vissa fall måste inge förvåning. De redovisas öppet i kommentaren, där det klart deklarerats att vaudevillen »offrades» och även en mängd tillfällighetsstycken och talpjäser med sångnummer eller scenmusik. Det är ganska många stycken som på det sättet saknas i listorna. Som exempel kan nämnas En majdag i Varend (1843, musik av J F Berwald) och Bröllopet på Ulvåsa (1865, musik August Söderman). Varför saknas dessa, när Värmlänningarna tagits med, eller F Berwalds fiasko Modehandlerskan?

Liknande frågor kan också ställas i fråga om balettavdelningen. Där har dock författarna givit en lång förteckning över icke medtagna nummer under en avgränsad period, så att läsaren får en uppfattning om de konkreta urvalsprinciperna. På balettområdet är det för övrigt ännu svårare att få klarhet i repertoaren, då många nummer annonserats mycket ofullständigt, som t ex en »pas de trois» utan komponist.

Inför den överväldigande rikedomen på fakta vore det emellertid småaktigt att driva kritiken för långt. Den klara presentationen och den hederliga källredovisningen gör arbetet till en ypperlig dokumentation av Operans repertoar. Den som använder listorna måste dock vara medveten om begränsningarna, dels de som anges i kommentaren, dels också de som ligger utanför denna. Operor, operetter och sångspel har ju givits i Stockholm också utanför Kungliga teatern. Således saknas här exempelvis en stor del av Carl Stenborgs och Envalls sons produkter, liksom de flesta av Lehårs operetter. Den glada ånkan dyker här upp år 1939, fastän den hade sin bejublade Stockholmspremiär 32 år tidigare. I rättvisans namn bör kanske tilläggas, att både premiären på Oscars och urpremiären i Wien finns omnämnda helt kort efter den långa artistförteckningen i Operans föreställning.

En annan viktig begränsning gäller Drottningholmsteatern. Listorna tar med sådana föreställningar som givits av Operan, men inte sådana som givits av Drottningholmsteaterns vänner eller på annat sätt. Distinktionen torde knappast vara klar för allmänheten. Resultatet är att vissa operor kommit med och andra inte. Det är därför lätt att komma till en felaktig uppfattning om repertoaren på

Drottningholmsteatern, och även i kommentaren sägs nästan ingenting om denna punkt.

Idealet – sett ur allmänhetens synpunkt – är givetvis en förteckning av Dahlgrens typ, alltså en förteckning över hela Stockholms-repertoaren på alla teatrar. Men i väntan på ett sådant mammutarbete har vi mycket nytta och nöje av föreliggande repertoarförteckning, som för övrigt också pryds av ett dussin bilder och två partitursidor med 200 års mellanrum – Uttinis Thetis och Pelée och Werles Tintomara.

Martin Tegen

J H Kwabena Nketia: The music of Africa. Victor Gollancz, London 1975. x, 278 s. £4.00.

This book is a landmark. It is the first comprehensive presentation of traditional African music and it is written by an African. Professor J H Kwabena Nketia is director of the Institute of African Studies at the University of Ghana in Legon. He has published numerous earlier books and articles on different aspects of African music and he is well qualified to tackle the difficult matter of writing a book on the music of Africa.

This book deals with the traditional music, i e mainly the pre-colonial traditions of the rural communities. Even with this limitation there is a wealth of material to consider if one sets out to pinpoint the common traits—the unity in the diversity of African music. The analytical observations made in the book are supported by several appropriate illustrations. These are mainly drawn from the West African experience of the author, but are nevertheless significant.

In a work of this sort there are a lot of interesting details that could be scrutinized and discussed. However, I will confine myself to some general remarks and observations.

In writing a book like this, one of the major problems is that most definitions and the terminology used in musicology and ethnomusicology are adapted to Western musical conditions. One basic difficulty arising out of this is how to draw the line between "music" and other activities in an African context. For example: In some East African languages there is no word meaning only "music". The word used is *ngoma*, which means the unity of music and dance (and drumming as well). But in prof Nketia's text the word *ngoma* is used to denote only the music (p 37), since the book is about the phenomenon music as it is defined in the European terminology. Prof Nketia does not explicitly discuss these problems. However, the fact that African

traditional music is integrated with other activities is mirrored in the disposition of his book. Two of the four sections deal with the social and cultural context of the music. The other two deal with musical instruments and musical structures.

The first section is devoted to the social and cultural background, such as the musical traditions of Africa, music in community life, performing groups and their music, and recruitment and training of musicians. Here, as in the rest of the book, the author does not try to trace any historical processes. This may be impossible due to lack of source material. What is given is nice sketches of the different musical traditions and short accounts of the contacts with external cultures. Prof Nketia describes in a very clear way how musical life in traditional African societies is promoted through active participation in group activities and how music is learnt through social experience rather than through special musical institutions.

The second section deals with musical instruments. Prof Nketia uses the Sachs–Hornbostel system. But he does not only describe the construction of the instruments. He also gives short notes on why they are constructed in this way or that, and how they are played. However, he does not mention that the instruments of traditional music are constantly developing and changing. New materials are quickly adopted in instrument construction. Strings are made out of nylon fishing line, drums out of all kinds of tin cans etc. Playing techniques change. For example, the *zeze* of the Gogo in Tanzania is described in the book as a bowed lute with 2–4 strings (p 103). This was true when prof Nketia visited the Gogo some 10 years ago. On my own visit in 1973 the number of strings on the *zeze* had increased to 12–15, the instrument had grown in size, and both plucking and bowing were used at the same time. This fast change of the construction and the playing techniques indicates a very dynamic tradition. It shows that African music is still very much alive and not static or petrified.

Some parts about the more important African instruments are a little too brief. The chapter on the *mbira* (sansa), for instance, could have included a better description of different types and ways of playing the instrument (it can be played with the free ends of the metal keys pointing either towards or away from the player etc).

Right at the beginning of the section on "Structures in African music" the author says that "the African concept of musical sound gives equal prominence to sounds of indefinite as well as definite pitch" (p 111). This is very true and makes it a bit

amazing that the author proceeds to deal at length with different scale patterns and other pitch structures all notated in Western notation. Especially when it comes to vocal music, Western notation gives a wholly false picture of the pitches and rhythms. The areas of tolerance of pitch variation are much greater than indicated by the Western notation system. For describing sound Western musicology does not provide any proper tool. Pierre Schaeffer has made a start in this direction in his *Traité des objets musicaux*: maybe Schaeffer's system could be combined with the beginnings of a terminology of sound that exists in some African languages? Why not introduce terms like "poly-sound"? One really misses a more comprehensive treatment of African sound structures.

The description of rhythmical structures is the best I have seen. However, the reader should note that the author has his own definitions of some terms like "pulse", "time line" etc.

The section on "Music and related arts" starts off with a chapter on speech, which in any society depending solely on oral tradition is very closely integrated with music. In the so called tone languages melody and speech are inseparable. The "drum languages" and other languages in which "talking" instruments are used are an interesting aspect of this, which prof Nketia mentions only in a footnote. Perhaps this brief treatment is a reaction to the exploitation of the "talking drums" in comics and spectacular writings about the "darkest of Africa".

Dance is treated as a related art, but as mentioned above I think music and dance in Africa ought to be treated as a complete unity. It is very hard to separate them since the dancer in most cases also makes part of the music with her (his) voice, by beating different parts of the body, by rattles tied onto the body or by other instruments.

Prof Nketia's description of the relations of music to other arts gives some interesting keys to many practices in Black American music (Afro-American music), e.g. the carnivals in New Orleans, Trinidad and Rio de Janeiro. One also comes to think of a phenomenon like the Woodstock festival and similar festivals (or feasts?) in other countries such as Sweden—the African feasts deformed by the commercialism of the capitalist society, but still with the creative process bound up with the collective and not with the individual.

The book ends with three appendices (selected discography, location of ethnic groups mentioned in the text, African terms used in the text), a bibliography and an index. The book also contains a

number of good pictures, in most cases without indication of their provenance. Only the name of an instrument or a dance is given. By all the music examples the name of the ethnic group is given and the same thing should have been done for the pictures.

Prof Nketia's book fills a big gap in the literature on music. I recommend it to everyone who wants a solid basic introduction to traditional African music. I also hope that prof Nketia or some other African (ethno-)musicologist will write a similar book on the development of popular music in Africa, an interesting field that is only briefly touched on in the present work.

Finally, I do wonder when the day will come when this type of book is combined with long-playing records or, even better, video cassettes. They could take care of the music illustrations much better than the black dots on the five lines.

Krister Malm

Tommy Rander & Håkan Sandblad: Rockens roll. Ordfront, Stockholm 1975. 262 s. Kr 18:—.

Svensk litteratur om rockmusik har hittills varit praktiskt taget obefintlig. Rockens roll är den första genomarbetade boken på svenska om den internationella rockens historia. I huvudsak kan den ses som en utvidgad version av författarnas radioserie med samma namn, vilken i sin tur i stor utsträckning byggde på Charlie Gilletts rockhistoria, *The sound of the city*. Författarna påpekar med fog i förordet att det tidigare överhuvudtaget har saknats en "historisk" bok, som konsekvent sätter in rockmusiken i ett socialt och politiskt sammanhang, och det är från denna utgångspunkt de nu har skrivit.

Boken är indelad i två huvuddelar. Den första behandlar utvecklingslinjerna i rockmusiken (170 s), och i den andra — biografidelen (80 s, ma o en förhållandevis diger del) — presenteras ca 70 enskilda artister och artistgrupper (men även kompositörer, producenter etc) ur rockens historia. Indelningen och dispositionen av de 10 kapitlen i bokens första del är väl genomtänkta och utgör en belysande exposé över de olika men samtidigt så intimt förknippade utvecklingslinjerna inom genren. Efter nästan varje kapitel följer litteraturförteckning, diskografi och vidare matnyttiga hänvisningar ut i biografidelen. Litteraturförteckningarna kan tyckas vara knapphändiga i vissa fall medan de i andra är helt obefintliga, men man bör nog vara författarna tack-sam för denna inskränkning av referenser; titlarna är nämligen genomgående omsorgsfullt utvalda och

lockar aldrig ut läsaren i den rikhaltiga floran av genomkommersiella idoltidskrifter av närmast osmakligt slag.

Förtjänstfullt har författarna försökt redogöra för de väsentliga ingredienserna i rockens smältdegel: blues, rhythm & blues, gospel och i viss mån jazz, vidare countrymusik och överhuvudtaget euro-amerikansk folkmusiktradition i USA. Det är en mycket ambitiös uppläggning som ger läsaren en god bild av rockens allmänna beröringspunkter med alla genrer. Men de musikaliska genrebeskrivningarna, särskilt i inledningskapitlen, leder inte sällan fram till vad man frestas att kalla katastrof, såsom den i alla avseenden tvivelaktiga definitionen av blues: »Det fanns alltså ett afrikanskt muskarv. Men bluesen — drivaxeln för all rockmusik — är inte en afrikansk musikform. Den finns inte och fanns inte i Afrika. Den formades i USA. Inte av afrikaner. Utan av afro-amerikaner. Blues är ingen förstagenerationsmusik vad gäller slaverna. Den har dock många afrikanska drag. Versformen, två upprepade versrader och en kort med 'knorr', är av afrikanskt ursprung. Bluesens harmonik avviker också från den europeiska tonskalan. 'Sjuan' — den sjunde tonen — böjs och ger en 'blå ton'. Avvikelserna från 'vår' skala är också av afrikanskt ursprung. (Även den andra tonen på skalan böjs ofta, ger tillsammans med den sjunde tonen en sk 'nia'.») I och för sig gör författarna inget anspråk på att i sin bok analysera rocken som musikaliskt fenomen (och kanske allra minst genrens ursprung), och därmed kan läsaren inte vänta sig en professionell musikteknisk inriktning av ämnet, t ex när det gäller blues. Trots detta borde man enligt min mening i den här typen av publikation åtminstone ha försökt sig på en vederhöftig presentation av den vanliga 12-takters bluesen.

I förordet nämns Charlie Gilletts styrka i beskrivningen av 1950-talet, och Rander/Sandblads förtjänster i fråga om skildringen av den perioden får även de i viss mån tillskrivas Gillett. Här redogörs för såväl inom- som utommusikaliska faktorer, vilka bidrog till rock & roll-erans intåg: inriktningen på ett musikaliskt idiom baserat på bruket av elförstärkta instrument, vita artisters »vattenkammade» cover-versioner av de svarta artisternas vitala rhythm & blues, de stora barnkullarna från slutet av 1930-talet vilka under 1950-talet nådde full köpkraft som tonåringar i välståndets USA, TV-medies etablering vilket möjliggjorde visuell förmedling av det erotiska och upproriska draget i rock & roll-musiken, de förhållandevis många små oberoende skivbolagen som var mottagliga för progressiva tendenser (såsom skivbolaget »Sun» som lanse-

rade Elvis Presley, Carl Perkins och Jerry Lee Lewis) etc. Vidare belyser författarna den gradvisa förtunningen av rock & roll under slutet av 1950-talet och de summerar slutligen dagsläget 1960: »Elvis' återkomst hjälpte inte heller. Hans melodramatiska stil från slutet av 1950-talet utvecklades nu till sin logiska slutstation: O Sole Mio.»

I jämförelse med inledningskapiteln får historie-skrivningen från 1963/64 och framåt en helt annan tyngd och klarhet genom författarnas ofta iskalla distans i de sociologiska/ekonomiska resonemangen kontrasterad mot närheten i den varma och kärleksfulla attityden till musiken. Detta är trots allt den period som är självupplevd av de båda författarna och under vilken de på flera sätt tagit aktiv del i utvecklingen. Presentationen av den engelska rockmusikens framväxt och dess förgrundsfigurer, Beatles och Rolling Stones, framstår tillsammans med redovisningen av Bob Dylans insatser i rock-historien som rent av lysande. Sina kunskaper på dessa områden har författarna tidigare dokumenterat, inte minst Håkan Sandblad. Dessa kapitel är utan tvekan en rik kunskapskälla att ösa ur för såväl den initierade som den oinitierade.

Biografidelen bjuder inte på några överraskningar i vare sig positiv eller negativ riktning. Den utgör ett nyttigt komplement till historieskrivningen och gör det möjligt för läsaren att skaffa sig en fylligare bild av de artister som passerar revy i texten.

I bokens sista kapitel försöker Rander/Sandblad sia om rockens vidare utveckling. De menar att denna av skivbolagsjättarna drivs i riktning mot det konstmusikaliska, varigenom genren mister sin ursprungliga sociala förankring, och att rockmusiken härigenom inte kommer att spela någon väsentlig kulturell roll i framtiden. I stället sätter de sin tillit till utvecklingen inom den svenska sk progressiva musikkulturen (med egna produktions- och distributionsmedel), vilken de menar inger hopp om framväxten av en ny typ av musik i Västeuropa («med rötterna i rockmusiken och politiskt medvetna ungdomsgrupper»), som bättre än rocken speglar tidens stämningar och idéer.

Avslutningsvis vill jag påpeka, vilket väl delvis redan framgått av gjorda citat, att författarna i sin framställning använt sig av ett slags överförenklat tidningsspråk. Detta tolkar jag (med god vilja) som en medveten aktion från deras sida i hopp om att inte skrämma den oerfarna fackboksläsaren. Den toleranta gesten leder dock inte sällan till ganska störande och någon gång rent förödande påståenden (ibland med anstrykning av skoluppsatskomik, såsom på s 29: »I USA:s sydstater dansade man

jigs och reels för att förströ sig. Och man satte nya ord till de gamla sångerna, ord som berättade om Gud och Mor och ensamhet och andra jävligheter».) Vid flera tillfällen slår denna journalistiska jargong också över i en allmänt slarvig språkbehandling («... [han] kom inte från vare sig Memphis eller ens staten Tennessee», s 46).

Då man såväl i boktiteln som i texten använder termen »rockmusik» om den aktuella genren, har jag gjort detsamma i denna recension för att inte riskera något missförstånd. Alternativet skulle annars vara termen »popmusik», vilken under hela 1960-talet var (och i de flesta sammanhang än i dag är) dominerande i svenskt språkbruk när det gäller denna genre (se tex Håkan Sandblads bok Popmusik, 1969, samt Sohlmans och Bonniers musiklexikon, 1975). I bokens förord medges att det valda termbruket inte är helt konsekvent genomfört, och med tanke på den bristfälliga definition som ges är det lätt att se att avgränsningsproblemet måste uppstå: »... här använder vi för det mesta termen 'rock', precis som engelsmän och nordamerikaner gör för att utesluta Tom Jones och liknande 'popsångare'. Rock är alltså den mer hårdföra musiken.» Eftersom begreppsförvirringen rent allmänt sett är total vad beträffar definition och indelning av populärmusikens genrer, måste enligt min mening begreppen nydefinieras mer noggrant än så varje gång någon av dessa genrer skall behandlas seriöst.

Lars Silén

RILM abstracts of music literature. Cumulative index I-V (1967-1971). Editor-in-chief Barry S Brook. Répertoire international de littérature musicale, New York u. å. xvi, 304 s. \$7.50 (enskilda), \$18.00 (institutioner).

Register är ett vardagligt och outhärligt hjälpmedel för alla som söker information, och kanske RILM:s huvudredaktör har rätt, när han i förordet till det första kumulativa femårsindexet tycker att registersammanställares arbete inte uppskattas efter förtjänst. Själva har redaktörerna lagt ner ett oerhört arbete på både bibliografin och registret, är märkbart stolta över resultatet, och uppmanar ivrigt presumptiva användare till konstruktiv kritik av verket. Deras stolthet framstår som berättigad på en punkt: deras vägran att nöja sig med den sedvanliga datorstyrda typografins brister har resulterat i en volym som är föredömlig som tryckalster. Stilsorterna är välvalda och lättlästa och man kan omedelbart orientera sig i boken var man än slår upp den. Tryckfelen är också mycket få.

Vad övrigt är fyller recensenten med vanda diskrepansen mellan förordets stolta och ganska ut-

manande fanfarer och det röriga, svåröverskådliga och ogenomarbetade registret är total. Jag vet inte om min kritik kan betraktas som konstruktiv, men jag vill åtminstone försöka visa på vilka sätt registret inte fungerar.

Förordets anvisningar stämmer i själva verket inte med registrets uppbyggnad. Eftersom folk i allmänhet oftare använder register än läser förord kanske inte detta skall betraktas som någon katastrof. Det är dock ett allvarligt symptom på den brist på konsekvens som utmärker redigeringen i dess helhet.

De stora samlande sökorden är ofta mycket vagt avgränsade, vilket leder till både ett onödigt uppreparande och ett onödigt uppsplittrande av samma ämne. Samtidigt har redaktörerna ingen kontroll över se- och se även-hänvisningarna, vilket gör risken stor att användaren kommer att missa mängder av relevant material. Ta till exempel sökorden under ämnet musiken och litteraturen: jag har hittat serien *fiction, literature, poetry, song texts, text setting, vers mesuré*, men även funnit relevant material under rubriken *language and music. Fiction, text setting* och *vers mesuré* hänvisar inte till något annat uppslagsord. *Literature* hänvisar till *poetry, poetry* till *literature* och *song texts, song texts* till *poetry* och *text setting*. De ofta återkommande hänvisningarna till en viss systematisk avdelning måste i registersammanhang betraktas som en grav olägenhet. De innebär ju i klartext att man skall lägga ifrån sig registret och själv plöja igenom de olika årgångarna.

Innan man kan gå in på frågan om hur de olika artiklarna sorteras under de olika sökorden måste några ord sägas om RILM:s löpnummer. De har en mycket sinnrik konstruktion, i själva verket rent ut sagt så krånglig att en tänkt normalanvändare säkert inte kommer att uppskatta dess finesser, och genom att dessa löpnummer garanterar en artikels identitet kan en ämnesformulering stöpas om för att i kortast möjliga form kunna redogöra för det relevanta innehålllet under ett visst sökord, en given nödvändighet i ett register. Red har dock inte insett att en absolut förutsättning för att det hela skall fungera är att författarnamnet sätts ut. Hur skall en användare annars, utan uppgift om originaltitel och författarnamn, kunna avgöra om han verkligen hittat något nytt material eller om det rör sig om något redan välbekant? Och har man inte drivit den frihet löpnumret ger till en onödig spets när man ger periodiskt utkommande bibliografier en ny rubricering för varje årgång? (Se tex under »Sweden» på behandlingen av STM:s årliga förteckningar över ny svensk musik!) Vidare fordrar formuleringen av uppslaget att red tar hänsyn till vilket sökordet

kommer att bli. En god förkortning av ämnesinnehållet betyder inte automatiskt att det första ordet blir ett gott sökord. Uppenbarligen har red inte satt sig in i användarens situation. Han är ute och letar efter ett precist begrepp, och ord som »about», »for», »in» och »problems» ger honom ingen ledning. Att sätta in underrubriken »music» i långa rader under sökord som *pedagogy* eller *aptitude* är också givetvis helt meningslöst. Genom att principerna för placeringen av de enskilda posterna är så ogenomtänkta får man också fram de mest bisarra ordningsföljder. Ta tex uppslagsordet *folklore* där man under »Europe» hittar »southeastern, common elements» medan man ca 40 rader längre ner i samma spalt återfinner »southeastern Europe, common features». Under »Europe» ligger även »east central and southeastern» men dessutom återfinner man »eastern Europe» som egen rubrik och som underrubrik till »Hungary». Detta uppslagsord upptar ändå bara en halv sida, men när uppslagsordet breder ut sig över flera sidor blir det naturligtvis ännu litet svårare att hitta posterna. Under *folk song* hamnar tyrolersånger högt upp på s 92 under rubriken »Germany: southern Tyrol» medan rubriken »Tyrol, south» återfinns långt ner på s 93. Resten av materialet hittar man på »Austria» s 91 och »Italy» s 92. Likartade exempel kunde fö hämtas från praktiskt taget vilken sida av boken som helst.

Red tycks ofta ha glömt bort att de lagt upp ett sökord, vilket visar sig på två sätt. Dels har vi fenomenet att man ett år hittar på en ny formulering av ett sökord (*taste* alla år utom 1969 då det kallas *musical taste*), dels att en rubrik fått några futtiga nummer och sedan lämnats åt sitt öde (tex *children's music* med 6 poster, en bråkdel av det som i själva verket återfinns under olika rubriker i registret). Över huvud taget tycks de olika sökorden mest fungera som provkartor på vad registret har att bjuda för den som har tid att läsa det från pärm till pärm.

Valet av sökord är i alltför hög grad låst av RILM:s egen systematik. Det är med stor besvikelse man noterar att red haft så föga intresse av att samla ihop material om frågor som i själva verket intresserar många människor. Var hittar man andra världskriget, nazismens kulturpolitik, motståndsrörelsernas sånger? Svar: litet här och var, och det samma blir svaret på frågorna om tex massmedias roll, musiklivets finansiering, protestsångerna, kommersialismen. Även från rent musikologisk synpunkt har man haft föga sinne för nyheter. Visserligen skrevs det inte så mycket om tex semiotik under de registrerade åren, men när man nu ändå tagit upp ordet som rubrik, utan hänvisning,

kan ju användaren lätt förledas att tro att den enda där redovisade artikeln är allt som skrevs i ämnet under perioden. Citat, collage, talsymbolik hade väl också varit värda åtminstone en hänvisning.

Förordet talar om hur intressant det är att tack vare registret kunna utläsa aktuella riktningar inom den internationella musikforskningen. Man har knappast gjort det lätt för läsarna att upptäcka det.

Lisbeth Holm

Charles Rosen: The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven. Faber & Faber, London 1971. 467 s. £7.00.

I den omfångsrika litteraturen om klassicismen saknas fortfarande en uttömmande och övergripande handbok. Rosens arbete aspirerar ingalunda på att vara en sådan men den måste ändå räknas till den grupp av översikter dit var och en som önskar en fördjupad helhetsbild av epoken är hänvisad. Som framgår av titeln koncentrerar sig författaren helt på musikens stilaspekter – och detta ur ett perspektiv som många kan finna förvrängt, ohistoriskt och otidsenligt: »I have restricted myself to the three major figures of the time [Haydn, Mozart, Beethoven] as I hold the old-fashioned position that it is in terms of their achievements that the musical vernacular can best be defined» (s 9). Rosen försöker alltså inte att ge en generell bild av det sena 1700-talets konstmusikaliska stil utan koncentrerar sig helt på den musik där, enligt hans mening, stilens potentiella möjligheter blivit mest fullödigt realiserade. Med andra ord: han diskuterar stilens mest upphöjda manifestationer och försöker att ur dem härleda stilens grundläggande principer.

Det är inte enbart alla tonsättare utom de tre »stora» som genom denna uppläggning skjuts åt sidan; Haydns och Mozarts verk före 1775 räknas ej in i den exklusiva kategori där »all the contemporary elements of musical style – rhythmic, harmonic, and melodic – work coherently together, or ... the ideals of the period are realized on a level of any complexity» (s 22). Många kan finna det svårt att acceptera Rosens premisser i dessa dagar, då värderelativism är mer opportun än beundran av kulturhistoriens traditionella galjonsfigurer. Den misstänksamme bör dock ej låta sig skrämmas. Rosen har gjort en mycket läsvärd och bitvis briljant studie av klassicismens musikstil som kan ge läsaren värdefulla insikter på ett långt vidare fält än det som står i centrum för författarens betraktelser.

Bokens inledande delar är en övergripande och allsidig beskrivning av den klassiska stilens särdrag.

Kanske kan beskrivningen av stilens historiska framväxt sägas vara något fragmentarisk och svepande men det är samtidigt tydligt att författaren ej eftersträvat att teckna någon helhetsbild av den musikaliska utvecklingen mellan barock och klassicism. En följd av Rosens grundpremisser blir dock att klassicismens tidigare skeden alltför ensidigt framställs som en nedgångsperiod i musikhistorien. Stamitz, Dittersdorf, C P E Bach och andra figurerar endast för att exemplifiera stilens ofullkomlighet och brist på koordination under detta skede. Om tiden mellan Händels död och 1775 säger Rosen att »... the deficiency of technique of even the finest talents of the period is a hard fact» (!, s 48). Denna punkt utgör ett av de få undantagen från den vidsynthet som generellt präglar framställningen. Rosen är hela tiden vaksam och kritisk mot olika schablonuppfattningar som i stor utsträckning förvrängt den gängse synen på klassicismens musik. I ett kapitel om olika formteorier kritiserar han skarpt den traditionella beskrivningen av sonatformen och tar även upp teorifragment från Schenker, Riemann och Réti till kritisk granskning. Själv förespråkar Rosen en formuppfattning som är frigjord både från schematiska synsätt och fixeringar till teorier om linjära eller tematiska processer, även om han erkänner att de senare betraktelsesätten i vissa fall kan bidra till förståelsen av den musikaliska strukturen. Hans analysmetoder är lätta att sympatisera med men svåra att definiera. Särskilt stimulerande är Rosens helhetsgrepp över musikens spektrum; analyserna är inte enbart fixerade vid melodiska, harmoniska och tonala aspekter utan behandlar i ovanligt stor utsträckning även faktur, rytm, puls, övergripande tidsrelationer och samspelet mellan dessa olika element. Många och ofta väl tilltagna notexempel gör analyserna lätta att följa.

I boken behandlas skilda genrer för var och en av de tre tonsättarna. Stråkkvartett, symfoni, pianotrio och kyrkomusik representeras av Haydn; från Mozart hämtas material till diskussionen av konsert, stråkkvintett och komisk opera; Beethoven behandlas separat men huvudsakligen utifrån sina pianosonater. Även opera seria behandlas i ett separat kapitel, där författaren öppet erkänner sin ringa sympati för denna genre. Ovan antydda kapitelindelning följs dock ingalunda strikt; Rosen drar gärna paralleller mellan olika genrer och mellan olika tonsättare – dessutom diskuteras även i dessa avsnitt ofta generella synpunkter, som rätteligen bort höra hemma i bokens inledande delar. Detta har både för- och nackdelar. Enskilda verk betraktas sällan isolerat utan som yttringar av olika gene-

rell stilaspekter, vilket är stimulerande och instruktivt. Å andra sidan blir konsekvensen den att olika resonemang om i grunden samma företeelse sprids på vitt skilda ställen i boken – en olägenhet som kunde ha minskats genom ett sakregister.

En av Rosens viktiga grundteser är att klassicismens formprinciper syftar till »the symmetrical resolution of opposing forces». Många av hans analyser söker demonstrera detta på olika sätt, varvid formens principer klart betonas framför dess typer. En naturlig konsekvens av detta blir att Rosen ej begränsar sig till de storformella aspekterna utan behandlar alla nivåer ner till den minsta fras och relationerna mellan de olika nivåerna. Vissa verk ut-sätter han för en i förhållande till bokens översiktsskarakter minutiös granskning. Sjutton sidor ägnas åt Mozarts Ess-durkonsert K 271 och den insiktsfulla analysen av Beethovens Hammerklaviersonat upptar hela trettio sidor. Som jämförelse kan nämnas att hela kapitlet om kyrkomusiken endast omfattar tio sidor. Trots dessa sneda proportioner är man tacksam var gång författaren gör en djupdykning in i ett enskilt verk – ju mer han breder ut sig desto mer fängslande blir hans framställning.

Av vad här sagts torde framgå att Rosen huvudsakligen diskuterar musiken ur rent musikaliska aspekter och detta på ett sätt som är svårt att överträffa. Något svagare blir framställningen när han någon gång går utanför själva musiken. De verk han tar upp behandlas alltså i hög grad lösryckta ur det historiska och sociala sammanhang i vilket de skapades och betraktas snarare som en del av dagens levande musikspråk. I detta sammanhang är det värt att påpeka att författaren är en lysande pianist, vilket många gånger färgar hans resonemang. Haydns pianotrios betraktar han i första hand ur pianistens synpunkt: »They are, in fact, along with the Mozart concertos the most brilliant piano works before Beethoven» (s 352). Också i de avsnitt som tar upp uppförandepraktiska frågor anar man att en utövande musiker fört pennan. Här finner man en övertygande sammanjämkning av historiska indicier, praktisk-musikaliska hänsyn och sunt förnuft.

I Beethoven-kapitlet argumenterar Rosen ihärdigt emot uppfattningen att Beethovens musik i något väsentligt avseende skulle ligga i gränslandet mellan klassicism och romantik. Ju äldre Beethoven blev, desto mer hårdnackat höll han sig, enligt författaren, till klassicismens principer. I samband med denna argumentation får Rosen anledning att diskutera förhållandet mellan klassicism och romantik mer generellt, en diskussion som utmynnar i en avslutande epilog. Men författaren verkar ha betydligt mer att säga i ämnet än vad som kan rymmas

innanför pärnarna i föreliggande volym. Kanske man kan hoppas på en fortsättning?

Klassicismen är och tycks förbli den musikhistoriska epok över vilken det är svårast att skaffa sig en sammanhängande helhetsbild. Mot den bakgrunden kan värdet av Rosens bok i förstone synas begränsat – han behandlar ju den period och de tonsättare vi tror oss ha relativt goda kunskaper om. Det kvarstående intrycket av boken blir dock att den, sina brister till trots, på ett utomordentligt stimulerande sätt fångar kärnan i den sena klassiska stilens mästerverk.

Per-Erik Brolinson

Sigfrid Strand: Militärmusikern i svenskt musikliv. Sohlmans, Stockholm 1974. 136 s. Kr 38:—.

Åke Holmquist: Från signalgivning till regionmusik. Allmänna förlaget, Stockholm 1974. 172 s. Kr 34:—.

Militärmusikern i svenskt musikliv av Sigfrid Strand ger anledning till reflektioner över hur mycken forskning som resulterat i att vederbörande fått examen och titel utan att därför forskningsresultat gjorts tillgängligt för intresserade. Många lic.-avhandlingar finns inte ens tillgängliga på universitetsinstitutionerna. Strands bok är en lic. avhandling i musikvetenskap vid Stockholms universitet 1972, nu alltså lyckligtvis publicerad. Tidigare föreligger vid Uppsala universitet en lic. avhandling av Mac Wassberg om samma ämne, vars innehåll Strand tillgodogjort sig. Att Strands avhandling fått omformas till bok finns all anledning att vara tacksam för. Militärmusikern har varit mycket styvmoderligt behandlad tidigare.

Framställningen inleds med en kort instrumenthistorik före skildringen av militärmusikens organisationsformer från Gustav Vasa till den indelta härens slutgiltiga avskaffande genom 1901 års försvarsreform. Det är alltså främst indelningsverkets militärmusik som står i centrum. Att instrumenten presenteras före organisationen är mindre lyckligt, då läsaren ej känner hur musikanterna arbetat. Piparna och trummarna hanterade signalinstrument, vartill efter hand kom även skalmejblåsare. En pipare och två trummare per kompani under 1500-talet betydde sammanlagt 24 man förutom stabens skalmejblåsare. Bilden av denna svenska förbandsmusik hade man gärna sett tecknad mot bakgrunden av samtida utländska förhållanden, då det väl knappast finns anledning att antaga, att detta skulle varit något specifikt svenskt. De intressanta skillnaderna i instrumentuppsättning mellan olika

vapenslag hade likaledes varit av intresse att få tolkade.

Regementena strävade efter att få signalmusiken kompletterad med harmonimusik, vilket statsmakterna var kallsinniga emot, enär detta icke direkt tjänade krigsmaktens syften. Att vi trots detta runt om i landet erhållit allt bättre militärmusikkårer berodde på intresset hos officerarna, som till stor del bekostade musiken. Det vore onekligen angeläget att få ytterligare någon belysning av denna betydelsefulla kulturinsats. Fanns det bättre utrustade militärmusikkårer i de tongivande europeiska staterna, vilka de svenska officerarna ville efterlikna? Eller var det adelns gamla musikintresse, som medförde att detta skikt även i sin roll som militärbefäl omhuldade musiken?

Under 1700-talet blev statsmakterna något generösare gentemot militärmusiken, vilket medförde, att denna kunde inlemmas i roteringsystemet. Omkring 1800 förbättrades militärmusiken ytterligare genom anställandet av musikedirektörer som ledare. Att krigsmakten under 1600–1700-talen icke var så utpräglad nationalmedveten som under 1900-talet framgår av att såväl musikedirektörer som musikanter gladeligen kunde enrolleras från utlandet utan att vederbörande misstänktes för spioneri eller sabotage. Militärmusikens förbättring medförde, att det blev ren konkurrens mellan förbanden i försöken att värva de bästa musikerna.

Musiken i militärväsendet bestod ursprungligen av akustiska signaler, marscher o dyl. För den som i bevärningsdräkt deltog i en Skånemanöver 1935 och ryckte fram ur skogsbrynen till order förmedlade av trumpetsignaler ter sig upplevelsen fornhistorisk. Men ännu vid andra världskrigets beredskapsförband hörde ett spel till varje kompani, nästan som på Gustav Vasas tid.

Ett värdefullt avsnitt i Strands avhandling utgör den detaljerade skildringen av äldre tiders anställningsförhållanden för militärmusikanterna. Källmaterialets otillräcklighet har nödvändigtvis gjort framställningen en smula ofullständig. I avsnittet om militärmusikernas utbildning återfinns korta antydningar om motsvarande förhållanden utomlands.

Det är icke helt förklarligt, varför Strand valt att – som antytts ovan – uppdelat behandlingen av musikinstrumenten, dels på ett kortfattat inledningskapitel, dels på en större och materialrikare framställning, som även berör repertoaren. Eftersom signalgivningen från äldsta tider och långt fram till mellankrigstidens diskussion om militärmusikens vara eller vara tillskrivits en betydande roll, är det att beklaga, att så ringa uppmärksamhet

ägnats åt signalerna, deras komposition, funktion m.m. Det var trots allt dessa som utgjorde den militära funktionsmusiken vid sidan av marscherna. Övrig musik har väl främst varit ett fredsmässigt konserterande.

Till det värdefulla i framställningen hör redogörelserna för militärmusikaliska specialiteter som regementstrumslagaren och dennes roll m.m. Pipare och trumslagare tillhörde infanteriet, medan trumpetare och pukor utmärkte kavalleriet. För det senare vapenslaget synes instrumenttraditionen bibehållits längst. Harmonimusiken gjorde sitt intåg med 1670-talets skalmejlblåsare, som på 1700-talet efterträdades av hauboister. Träblåsinstrumenten skulle alltså dominera svensk militärmusik till 1700-talets mitt. Mässingsmusiken tillkom under 1700-talets slut efter tysk förebild men även under inspiration av civila stadsmusikanter. Då mässingsinstrumenten vid 1800-talets början fick klaffsystem förbättrades militärmusikens möjligheter avsevärt. Av stort värde är Strands presentationer av instrumentbesättning etc under olika tider. Till bokens tyngdpunkter hör även redovisningen av äldre notarkiv för militärmusik.

Helt naturligt har Strand uppmärksammat dessa musikers insatser genom konserterande och på annat sätt även utanför krigsväsendet. Då författaren uppger, att vissa regementschefer lyckats få sina skalmejlblåsare boende i samma by, borde detta vara av betydelse. Det är beklagligt, att författaren inte i något fall kunnat ange by eller socken för ett dylikt musikanteröverskott, vilket skulle möjliggjort undersökningar rörande deras lokala påverkan. Strand antyder även samspelet mellan folkmusik och militärmusik, men så tydligt synes ej detta ha varit, om man dömer efter de uppgifter som står till buds i Svenska låtar.

Avslutningsvis bör det understrykas, att det är ett viktigt pionjärbete som Strand framlagt i denna vår första tryckta översikt över svensk militärmusik.

Det kan i förstone te sig som något av onödigt kollisions eller överflöd, då Åke Holmquists bok Från signalgivning till regionmusik sett dagen samma år som Sigfrid Strands. Åtskilligt måste sammanfalla, men mycket skiljer dem också åt. Att Holmquist utnyttjat en myckenhet material i Strands otryckta lic. avhandling redovisas i noterna men ej att denna avhandling råkat utgivas samtidigt med Holmquists arbete.

Holmquist äger som historiker helt naturligt en bredare bakgrundskunskap och har strävat efter att insätta äldre tiders militärmusik i ett vidare kultur-

historiskt och musikhistoriskt sammanhang. Ena gången varnar Holmquist på ett kritiskt sätt för att tolka varje uppgift om pipare eller trummare som exempel på militärmusik, en annan gång vågar han utan varje bevis göra »troligt», att det efter utländska förebilder under medeltiden skulle funnits särskilda trumpetarkorporationer även i Sverige liksom att »sannolikt» svenska trumpetare har ägt speciella privilegier. Naturligtvis är detta möjligt, men veterligen saknas varje uppgift härom. Vidare kan det te sig anakronistiskt med sådana påståenden som att medeltidsmusikerna »säkerligen [hade] mycket otillfredsställande anställningsvillkor».

Att folk inte tycks ha gått på konsert under medeltiden tolkas som att »musiken som sådan hade knappast något värde i sig», »den utgjorde aldrig någon huvudsak utan ingick som en ofrånkomlig del» i livets skiftande tilldragelser.

Holmquist har föredragit att jämföra 1500-talets militärmusiker med hovkapellet. Redogörelsen för det svenska hovkapellet är förvisso nyttig men för läsaren ett stycke från den dåtida militärmusiken. Det var dessutom främst militärmusiker i Stockholm som hade de intima kontakterna med hovkapellet.

Det synes historiskt riktigt att som Holmquist gjort låta militärmusiken följa militärväsendets större förändringar. Att datera värnplikens införande till 1901 kan vara vilseledande, eftersom värnplikten i vårt land går tillbaka till 1808 eller 1812. Värnplikten var som bekant ett av de främsta resultaten av franska revolutionens idéer. Om man önskar använda 1901 som militärhistorisk vändpunkt, är det givetvis för att indelningsverket då definitivt övergavs. Då militärorganisation beröres som bakgrund till dess musik, finns även skäl att erinra om att det alltför lätt synes kommit bort i hanteringen, att vi i sekler även haft värvade trupper. Så sent som på 1880-talet utgjorde de värvade i antal omkring en tredjedel av de indelta. Men de värvade åtnjöt förvisso vida lägre socialt anseende än de indelta. En icke ringa del av militärmusikanterna var just värvade.

Under medeltid och renässans stödde adeln musik för att markera sin maktställning hävdar Holmquist, men då på 1700-talet officerarna fullföljande denna tradition inom sin klass vidmakthåller militärmusiken och stöder harmonimusiken bedöms detta som »uppenbart musikintresse».

Ett viktigt avsnitt berör konkurrensen mellan stadsmusikanter och militärmusiker, de två musikergrupperna som vid sidan av kyrkomusikerna stod i allmän tjänst. Stadsmusikanternas bannmil, dvs monopol på musik på landsbygden inom detta

avstånd från staden, erinrar nära om vad köpmännen till en början lyckades få vid införandet av näringsfriheten. Att musikerna skulle ha haft formella yrkesskrän i likhet med andra hantverkare såsom Holmquist (s 44) antyder, har hittills varit obekant och borde i korthet ha dokumenterats.

Holmquist har med annat källmaterial än Strand belyst den militärmusikaliska konsertverksamheten ända från 1700-talets slut. Av särskilt stor betydelse har denna verksamhet varit i andra orter än huvudstaden, där hovkapell och annan musik existerade. Utan konkretare uppgifter är det däremot svårt att förstå vad Holmquist avser med att militärmusik förekommit i »högeståndsmiljöns isolerade och kulturrunna luftlager». Inte heller lämnas några uppgifter om »militärmusikerna i borgarnas salonger».

Ett intressant antagande är vidare att militärmusikernas rekrytering ur bonde- och arbetarklass skulle inneburit en social samhörighet mellan lyssnare och musikutövare. Någon dylik samhörighet har knappast påvisats mellan värnpliktiga och deras underbefäl, som likaledes huvudsakligen haft likartad rekrytering.

Beskrivningen av militärmusikernas roll för amatörmusiken belyses ur borgerlig miljö i Örebro men kunde även hämtat exempel från sådana håll som bruksorternas arbetarorkestrar, som ofta haft militärmusikanter som instruktörer. Av intresse är noterandet av skarpskyttemusikkårerna, som kanske bör karaktäriseras som en musikkår för frivilliga militärer, till sin typ kopierande de yrkesmässiga militärmusikkårerna men samtidigt inledande raden av blåsorkestrar inom folkrörelserna.

Märkligt nog har varken Strand eller Holmquist ägnat någon större uppmärksamhet åt urbaniseringen av militärväsendet och därmed dess musik genom regementenas inflyttning till städerna vid början av 1900-talet. Holmquist har antytt att musik kan ge glädje och behållning även utan konsertsalens decorum. Vad hade varit naturligare än att antyda, hur landsbygdens militära mötesplatser i århundraden lockat folk i tusental på söndagar och helger. Där kunde man träffa bekanta, festa, roa sig och höra musik eller dansa. Detta samband mellan folk och försvar bröts vid inflyttningen till städernas kaserner, där efter tyskt mönster vaktposten skrämde varje besökare. Man skulle med visst fog kunna karaktärisera regementshedarna som folkparkernas föregångare. Hur många känner inte igen »... på Ränneslätt, där går en rysligt glad polkett» eller »Tjo, uppå Backamox»?

En betydande del av Holmquists historik har tyngdpunkten förlagd till 1900-talets olika utred-

ningar och debatter kring militärmusiken, varigenom den både skiljer sig från och kompletterar Strands. Utredningarna om militärmusiken kom givetvis att tyngas av försvarsfrågans ökade politisering genom unionskris, F-båtsstrid, bondetåg, finländskt inbördeskrig, 20-tals-nedrustning, Ådals-tragedi etc, alltså under några årtionden en serie uppsplitande politiska tvister just kring försvarsväsendet. Av visst intresse är det onekligen att finna, hur folkbildaren Starbäck och juristen Nils Andersson såsom sakkunniga reserverade sig mot att militärmusiken skulle tilldelas musikbildningsuppgifter utanför krigsväsendet. Då militärmusikern G Björkquist 1918 utgav sin bekanta skrift *Armémusiken vår folkmusik*, var väl titeln främst ett taktiskt grepp, där »folkmusik» avsåg vad många människor lyssnar till. Såvida det inte utgjorde ett direkt svar till reservanten Nils Andersson, som ledde den sk Folkmusikkommissionen, som vid krigsslutet stod i begrepp att börja publiceringen av Svenska låtar.

Endast den alltid notoriskt självständige Carl Lindhagen hade mod att vid 1925 års nedrustning stödja denna samtidigt som han ivrade för militärmusikens fortlevande. Utvecklingen skulle med skilda motiv gå mot militärmusikens avvecklande, vilket efter hand födde den nuvarande sk regionmusiken. Det är inte svårförståeligt, att många finner termen regionmusik lika ointressant som utredningsspråket brukar vara. Istället kanske man skall glädjas åt att slippa termen rayon, som införts inom kriminalvården.

Liksom Strand har Holmquist kunnat visa hur militärmusiken sedan flera sekler haft funktionen av regionmusik och helt vid sidan av sina militära plikter utgjort en musikbildningsfaktor nästan utan motsvarighet. Att bristande sympatier för krigsmakten även medfört en nedvärdering av militärmusiken är beklagligt. Strands och Holmquists böcker innebär en senkommen hedersbetygelse.

Mats Rehnberg