

Recensionen

Literatur

Red Hans Uddling

Marianne Bröcker: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 11–12.) Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf 1973. Textband, 431 S., Bild- und Registerband, S. 437–692, (27) S. DM 155.–.

Eine wissenschaftliche Monographie über die Drehleier wurde seit langem von Musikhistorikern und Instrumentenforschern dringlichst erwartet. Marianne Bröckers Arbeit über dieses Instrument imponiert durch die Belesenheit der Verfasserin und ihr Vermögen zu Überblick und Synthese. Eine Übersicht über ein Instrument mit so langer Geschichte, weiter Verbreitung und umfassender sozialer Funktion muss irgendwie abgegrenzt werden. Die in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Abgrenzungen sind teilweise gut begründet und überzeugend, aber nicht überall.

Als ihr Ziel gibt die Verfasserin in erster Linie nicht eine Zusammenfassung früher erarbeiteten Materials, sondern die Lösung von bisher ungelösten Problemen an. Die Verdienste der Arbeit liegen indessen mehr in dem vorgelegten Material zur und im Umkreis der Drehleier als in solchen Problemlösungen. Wie die eigentlichen Instrumentenanalysen vorgenommen sind, erfährt der Leser leider nicht. Die Verfasserin stützt sich auch in der Hauptsache auf ikonographische und literarische Quellen, die gegenüber dem erhaltenen Instrumentenmaterial als sekundär gelten müssen. Genauere Objektstudien hätten die Untersuchung intensiver und präziser gemacht. Darüber hinaus sind die ikonographischen wie auch die literarischen Belege quellenkritisch unzureichend analysiert. Ohne Rücksicht auf den jeweiligen Maler oder Zeitstil bzw. auf Verfasser oder literarisches Genre und fast ohne jeden Kommentar werden alle als einwandfreie Quellen akzeptiert. Unbefriedigend ist auch Frau Bröckers Behandlung von älteren Forschungsergebnissen. Hypothesen und Schlussfolgerungen in Arbeiten vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Jetztzeit werden mehr nach dem Grad ihrer Übereinstimmung mit der eigenen Auf-

fassung als nach einer Beurteilung ihrer wissenschaftlichen Tragfähigkeit bewertet. Dies soll bei Besprechung der einzelnen Kapitel näher belegt werden.

Der Aufbau der Arbeit ist etwas unklar. Da Frau Bröcker keine zusammenhängende Darstellung geben sondern bestimmte Probleme beleuchten will, führen die einzelnen Kapitel zu keinem abschließenden Versuch einer Problemlösung und können jedes für sich gelesen werden. Wiederholungen sind häufig, und lange Einschübe kommen an Stellen vor, wo man sie keineswegs erwartet. Spezialinteressierte Leser sind infolgedessen vom Sachregister abhängig.

Das einleitende Kapitel *Rad und Bordun* ist ausgezeichnet, was die beschreibende Übersicht betrifft. Eine interessante Richtlinie, nämlich die Unterscheidung konstanter und im Lauf der Zeit veränderter Elemente (S. 15), wird angegeben, leider aber nicht konsequent beibehalten. Ein Beispiel für Frau Bröckers unkritische Übernahme von Forschungsergebnissen ist ihre Behandlung von Werner Bachmanns Theorie über den Ursprung des Streichbogens (S. 18f). Hier liegen auch andere Theorien vor (vgl. E. Emsheimers Besprechung von Bachmann in STM 1967, S. 179ff), und diese hätten referiert werden müssen, da die Verfasserin an Bachmanns Hypothesen eine ganze Indizienreihe anknüpft. Was die Bordunpraxis betrifft, erhält man zwar einen wertvollen Überblick über die verschiedenen Forschungsergebnisse, aber weder sie noch die Quellen werden kritisch bewertet. Hinsichtlich *Rad und Drehleier im Orient* (S. 25) wirkt die etymologische Argumentierung etwas gewagt, aber hier kann sich die Verfasserin auf einschlägige Experten berufen. Die Belege aus dem Orient (S. 33) sind zu spät, um zur Klärung der Ursprungsfrage beitragen zu können, und die Anwendung des Rads im Orient beweist nichts über die Herleitung der Drehleier. Man zögert darum, einzig auf Grund der gegebenen Argumente der Behauptung: „Ihre Herkunft [die der Drehleier] aus dem Orient darf deshalb als sicher gelten“ zuzustimmen. Neue Instrumentenbildungen waren im Orient ver-

hållnismässigt selt, was u a mit der Musikfeindlichkeit des Islams und der statischen kulturellen Haltung, die die spätmittelalterliche arabische Feudalstruktur kennzeichnet, zusammenhängt. Liegt es nicht näher, sich die Entstehung eines Musikinstrumentes dieser Art, das zudem ähnlich der Orgel höchst wahrscheinlich im kirchlichen Bereich zur Anwendung kam, im Schnittpunkt zwischen Morgen- und Abendland vorzustellen? Ist nicht eher Spanien als Ursprungsland denkbar, zumal im Hinblick auf sowohl Belege wie Musikausübung, zB um Santiago de Compostela? Dass die Drehleier von Spanien ins zentrale Europa eingedrungen ist, geht aus der allgemeinen Literatur wie aus instrumentalen Belegen hervor. Frau Bröckers Beweiskette gründet sich überdies auf ein unzusammenhängendes und schwaches Quellenmaterial (S 44). Ihre Darstellung der mittelalterlichen europäischen Bordunpraxis und deren Verhältnis zu der des Orients ist interessant und wertvoll (S 46 ff). Für den Leser ist es aber verwirrend, dass in die Ausführungen zur Bordunpraxis ausführliche Darlegungen der Spieltechnik eingeschoben sind. Ein besonderes Kapitel über die Spielpraxis hätte den Überblick erleichtert und darüber hinaus zur Erhellung anderer, im Rahmen des Buches behandelter Teilprobleme beigetragen. Auch hier bleiben Quellenkritische Grundforderungen unbeachtet; so werden zB Lehrbücher im Drehleierspiel und allgemeine Spielbeschreibungen als gleichwertige Quellen behandelt.

Im Kapitel über die Tangenten stellt Frau Bröcker ausgezeichnet und systematisch verschiedene Tangententypen sowie deren jeweilige spieltechnische und musikalische Bedeutung dar. Hier werden auch ältere Hypothesen überzeugend widerlegt. Eine Reihe von scharfsinnigen Beobachtungen führt zu interessanten instrumententechnischen Schlüssen (S 79), wobei jedoch schlechte Bildreproduktionen (vgl zB Bild 33) eine Kontrolle der Instrumentenanalysen erschweren.

Aus dem ikonographischen Material zieht die Verfasserin unbeirrt Schlüsse nicht nur über Einzelheiten der instrumentalen Konstruktion sondern auch über Ausbreitung und Verschwinden des Instrumentes etc (siehe zB S 96). Es ist indessen keineswegs selbstverständlich, dass ein Instrument nicht mehr gespielt wurde, weil es aus den kirchlichen Gemäldedarstellungen verschwand, besonders wenn diese einer bestimmten Zeit und Malerschule zugehörten. Ein eingehenderes Studium von R Hammersteins *Die Musik der Engel* hätte der Verfasserin wichtige Hinweise für die Behandlung von ikonographischem Material geben können. Sie

geht auch nicht auf das Verhältnis zwischen Viridung und Agricolas Instrumentenabbildungen ein (S 111).

Von Interesse sind Frau Bröckers Erörterungen über die Möglichkeit von anderen Stimmungen des Instrumentes als quint-quartweise, zB Sext-Terz. Eine weitergehende Untersuchung der Drehleier im 15. Jahrhundert könnte vielleicht zu neuen Einsichten in die verschiedenen Arten von Stimmkopplungen in England und auf dem Festland führen.

Bei der Frage der Veränderungen der Korpusform ist sich die Verfasserin bewusst, dass Beziehungen zwischen diesen und den Veränderungen in der sozialen Funktion des Instrumentes, seiner Beeinflussung durch andere Instrumente im gleichen Milieu etc bestehen (S 131), ist aber nicht konsequent in der Anwendung dieser Gesichtspunkte. Hier wäre auch eine nähere Verknüpfung mit dem Schlusskapitel, das die soziale Stellung des Instrumentes behandelt, notwendig gewesen.

In einem Kapitel *Sonderentwicklungen* werden Schlüsselfiedel, Orgelleier und andere Instrumententypen mit Rad oder Tangenten behandelt. Es erscheint aber als zweifelhaft, ob alle diese Instrumente als „Sonderentwicklungen“ anzusehen sind. Sie stellt auch Behauptungen über die Schlüsselfiedel auf (zB über den Deckel des Tangentenkastens; S 161), die jeglichen Belegs in den zeitgenössischen Quellen entbehren.

Interessant und aufschlussreich ist die Übersicht über die verschiedenen Benennungen der Drehleier. Für den Namen „symphonia“ finden sich überzeugende Belege, doch wird er wohl für mehrere verschiedene Instrumente angewandt. Die Verfasserin zeigt das Eindringen von volkssprachlichen Benennungen auf, was den sozialen Umfunktionierungen des Instrumentes entspricht.

Im Kapitel über die Anwendung des Instruments während des Mittelalters sucht die Verfasserin mit Hilfe von Zitaten aus der mittelalterlichen Literatur die Drehleier in das Instrumentarium der Zeit einzuordnen. Ein wohldokumentierter Abschnitt handelt von der Stimmung, wobei auch Intonationsprobleme berührt werden. Man vermisst hier doch eine morphologische Untersuchung des Instrumentes, der Technik seines Baus etc, wodurch vermutlich eine Reihe der Hypothesen, die Frau Bröcker auf Grund von literarischen Zeugnissen über Stimmung und Intonierung aufstellt, bestätigt oder aber entkräftet werden könnten. Gut belegt ist auch ein Abschnitt über mehrstimmiges Spiel und über die Anwendung der Drehleier in der Kirchenmusik. Die Verfasserin geht ausführlich auf die Zeugnisse

von Santiago de Compostela ein und baut eine interessante und wohlgedachte Kette von Argumenten über Anwendung und Funktion des Instrumentes auf. Leider übernimmt sie hierbei ungeprüft und ohne Kommentar eine wenig überzeugende Behauptung von Panum (S 272). Eingehend, überzeugend und mit interessanten musik- und sozialhistorischen Belegen wird die Rolle der Drehleier als Begleitung zum Gesang behandelt. Gut belegt ist auch der Abschnitt über die Anwendung des Instrumentes zum Tanz und bei blinden Bettlern. Den Abschluss der Untersuchung bildet eine Übersicht über das jüngere Spielrepertoire und ein Kapitel über die soziale Stellung der Drehleier, das als Synthese von schon zuvor beschriebenem Material in weiterer sozialgeschichtlicher Perspektive gelten kann.

Der wissenschaftliche Apparat in Beilagenform ist sorgfältig und übersichtlich. Der Gesamteindruck wird doch durch die miserablen Bildreproduktionen, die keineswegs den Anforderungen einer wissenschaftlichen Darstellung entsprechen, beeinträchtigt.

Insgesamt steht Frau Bröckers Arbeit auf hohem Niveau, was die Zusammenfassung eines weitreichenden Dokumentationsmaterials betrifft. Zu Geschichte und Funktion des Instrumentes geben gewisse Abschnitte neue, interessante Gesichtspunkte und Problemlösungen. Die aufgezeigten Mängel in der kritischen Behandlung von sowohl Quellen wie bisherigen Forschungsergebnissen lassen sich jedoch nicht übersehen, und sie wiegen so schwer, dass der Arbeit als Ganzes kaum der Rang einer instrumentengeschichtlichen Darstellung zuerkannt werden kann, die heutigen wissenschaftlichen Forderungen entspricht.

Jan Ling

Interface. Journal of new music research. Publ by Institute of Sonology, Utrecht. Vol. 1-3 (1972-1974).

Resonemangskäntenskap behöver inte bli olyckliga. När nederländska *Electronic Music Reports* och belgiska *IPEM-Yearbook* slogs samman till *Interface*, fick den magra floran av internationella tidskrifter med kompositions- och teoriorientering ett värdefullt tillskott. Hittills föreligger tre volymer (sex halvårshäften) för åren 1972-74.

En huvudpunkt är fortsättningen av en serie beskrivningar av elektronmusikiska studios som hade påbörjats i *Electronic Music Reports*. Speciellt intressant för svenska läsare är Knut Wiggens EMS-

rapport i vol I. I övrigt behandlas studion vid Radio Belgrad samt Institute of Sonology i Utrecht (upphovet till *Electronic Music Reports*), i det senare fallet också med specialartiklar om en del av apparaturen plus årliga förteckningar av nya kompositioner, som realiserats vid studion. Här ett axplock bland komponistnamnen: Roland Kayn, Erhard Karkoschka, Otto Laske, William Lennox, David McGuire, Wolf Rosenberg, Knut Sønstevold.

Studiotonsättarens miljö rymmer ibland mer eller mindre generella datorprogrammerade hjälpsystem för ljudsyntes och komposition. Till den sektorn hör Stephen Smoliars beskrivning av sitt EUTERPE-projekt (påbörjat vid Mass Inst of Technology i mitten av 60-talet och vidareutvecklat vid univ i Haifa), Barry Truaxs presentation av sina realtime-program och Otto Laske och Herman van Sans teoretiskt penetrerande diskussioner av var för sig utomordentligt flexibla generativa system. Van Sans artikel uppges något missvisande handla om »matematisk musik» och tyngs av ett överspelat myller av fysikaliska formler.

Ett avsnitt av elektronmusikens akustiska förutsättningar behandlas i Walter Kaegis tre mycket betydande artiklar om klassificering och kartläggning av språkljud. Tillämpad akustik behandlas i David Goldsmiths skisser av en inspelningsstudio för circumradiell musik, en vidareutveckling av mångkanalsstereo.

Vid sidan av dessa tekniskt specialiserade rapporter ägnas utrymme åt den nutida musikens plats i estetik och samhälle. Polariseringen mellan avantgarde och masskultur diskuteras av de Jager och de Lannoy i vol II; så sker också i Boehmers uppsats i vol III, *Gesellschaftliche Determinanten des Verstehens der Neuen Musik*. Att det hos Boehmer rör sig om mer än ett slags polarisering framgår av slutsatsen: »Marx wird die Musikgeschichte bestimmen und nicht Wagner die Politik.» Av två andra marxistorienterade bidrag i samma volym förefaller Hans G Helms' diskussion av copyrightlagarnas eftersläpning och monopolfavorisering välinformerad och ytterst angelägen, medan Godfried-Willem Raes i *Musikwissenschaft und Ideologie* både skjuter över målet och slår in öppna dörrar med sin kritik av traditionell musikforskning (cit från den eng sammanfattningen): »Musical reality is not to be found in concert halls but in dancings, schools, streets, shops, bedrooms, on the radio and so on. It is there that the musicologist of tomorrow has to search for it.» (Vad kallas det, om någon i detta morgonrodnande samhälle smyger in i det social-etiskt skamfilade konserthus och klämmer en liten lät? Antimusik?) Den dogmatiska iver får näs-

tan följande lilla blomma att verka ekologiskt väl-anpassad: »The article consists of three chapters (1, 2, 3 and 4).»

Också »historisk» modern musik kommer i fokus. de Lannoy lägger en replik till debatten om tolvtonsseriens perceptibilitet genom en på experiment grundad kontrakritik av R Francès' kritik att serierna inte kan identifieras av lyssnaren. (Hur fångslande replikerna än är, förefaller debatten futtil – vem kräver att den bärande konstruktionen ska synas för att godkänna ett stycke arkitektur som estetiskt objekt?) H Sabbe bidrar med en intressant uppvärdering av Karel Goeyvaerts roll i serialismens tidiga utveckling. Jan Broeckxs Stravinskij-upsats ger en klar, om ock något flyhänt överblick av tonsättarens faser. På tal om de dodekafona verken blir han lika trevande som de flesta och anklagar to m Stravinskij för brott mot reglerna. Vems regler? (Att Schönberg inte nödvändigt är måttstocken har nyligen påpekats av David Smith – i en opubl uppsats om Requiem Canticles, Yale 1975 – som visar hur åtskilligt dunkelt blir klart, om man räknar med Stravinskij's dokumenterade intresse för Křenek's rotationsprinciper.)

Två plock till för att belysa tidskriftens spännvidd i andra dimensioner. Lennart Åqvist, docent i praktisk filosofi i Uppsala, presenterar en rigorös mängdteoretisk formalisering av valda aspekter av musikstruktur, påkostande med sitt komprimerade formelspråk men värd besväret. (Skada bara att referenser saknas till ca tio års arbete på samma område i USA; oberoende av varandra har L Åqvist och A Forte nätt nära besläktade resultat.) I en av tidskriftens tillgängligaste artiklar skisserar B Galeyev ett projekt som började med ett framförande i Tatar-ryska Kazan 1962 av Skrjabins Prometheus, inklusive »ljusmusik». Ur vad som då kändes som ett misslyckande växte ett arbete av vida större signifikans med målet att förstå upplevelserrelationerna mellan ljus- och ljudstrukturer. Här är ett nytt forsknings- och teoriområde där man skulle önska ett betydligt friare informationsflöde.

Sammanfattningsvis: Interface är bitvis snävt specialiserad och »svår» men har påtagliga ambitioner att se ny musik genom vidvinkelobjektiv. De tre kritiska åren är över – god fortsättning!

Bo Alphonse

Margareta Jersild: Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800. (Svenskt visarkivs handlingar. 2.) Svenskt visarkiv, Stockholm 1975. XII, 491 s. Diss Uppsala.

Margareta Jersilds avhandling är en inventering och försök till systematisering av en av de viktigaste indirekta källorna till svenskt musikliv, melodiangivelser i skillingtryck. Ett sådant arbete har som förutsättning en vetenskaplig institutions registerarbete, på vilket nu har grundats en första tolkning av en av dess egna medarbetare. Detta är i många avseenden en lycklig kombination, och visar vikten av att arkivtjänstemän ges möjlighet till dylik forskning. Författaren talar om skillingtryckens »ackumulativa attraktion», något som skulle kunna överföras som en beteckning för avhandlingen. Möjligheten att gå vidare, dra trådar och utveckla vissa avsnitt är mycket stor.

Avhandlingen inleds med ett kapitel om Skillingtryck och folklig vissång, där bla behandlas terminologi, forskningsläge och skillingtryckens betydelse för visforskningen. Kapitel 2 ger en beskrivning och kort historik av skillingtrycken, behandlar produktion och spridning samt avnämning och läskunnigheten under ifrågavarande tidsperiod. Kapitel 3 omfattar en översikt av texterna, en kategorindelning, vilka vistyper som introducerats genom skillingtryck, författarna. Kapitel 4 och 5 ägnas en diskussion om melodikällorna och deras värde, melodiangivelserna och de olika slagen av melodikällor. Kapitel 6 redogör för vad Jersild kallar »melodityper», dansbeteckningar, koraler etc och i kapitel 7 ges en sammanfattande diskussion om text och melodi, vilken utgör själva öppningen emot kommande forskning på området.

Undersökningen har vissa yttre brister, vilket författaren själv i förordet, sid VII, förklarar utifrån den tidsnöd, pressande arbetsförhållanden etc som kännetecknade avhandlingsarbetets slutskede. Felaktigheterna är emellertid inte fler och inte heller av annan art än att de går att reparera med en utförlig errata-förteckning.

Avhandlingens språk kan till en början verka en aning tungt, men det visar sig vid en närmare granskning att detta är en följd av författarens bemödanden att söka finna en preciserad språklig presentation av de många svåra problem som vidlöder speciellt skillingtryckens relation till andra folkliga visor.

Litteratur- och källförteckningen har uppdelats i två olika avsnitt, sid 479 och kapitel 5.5.2, sid 98-123. Detta försvårar läsningen i flera fall då i noter ibland hänvisas till källor angivna i kapitel 5.5.2, ibland till litteraturlistan sid 479 ff. Det händer också att författaren bryter mot de principer som uppställts sid 97. Förkortningslistan är inte komplett etc, men som har sagts, åtskilligt av detta är fullt möjligt att reparera. Man efterlyser också fler regis-

ter, vilket är särskilt motiverat med hänsyn till avhandlingens materialredovisande uppläggning.

Avhandlingens karaktär av inventering och källkritisk översikt har medfört att litteraturlistan i huvudsak innehåller verk som har med källdokumentationen att göra. Men författaren tangerar också åtskilliga problemställningar som skulle kunna ha belysts av annan litteratur. Överhuvud taget föreligger en något pessimistisk inställning till de resultat som finns på visforskningens musikvetenskapliga område i Norden (se sid 7). Visserligen finns inte någon samlad framställning som behandlar skillingtryckens melodier, men åtskilligt av de forskningar som bedrivits av Moberg, Knudsen och Schiørring diskuterar problem eller ger förslag till lösningar av mer generell art, som borde ha utnyttjats i vissa avsnitt i avhandlingen. Det gäller exempelvis då författaren kommer in på melodityp, omsjungsproblematik och källkritisk analys. Författaren kommer med åtskilliga påståenden om melodierna utan att ge analyser och utan att ge hänvisningar. (Exempel på detta finns på sid 6, 71, 72, 79, 80, 124, 133, 135, 151, 153, 155 f, 163, 171, 173.) Som exempel på analyser som sökt belysa de av författaren antydda problemställningarna kan hänvisas till Ling, Levin Christian Wiedes vissamling, sid 62, där en skillingtrycksmelodi från 1700-talet diskuteras i olika omsjungsversioner från 1800-talets förra hälft. Likaledes är Mobergs uppsatser om tonalitetsproblemen i svensk folkmusik och Ro, ro till fiskeskär, STM 1950, i vissa avseenden av direkt betydelse för författarens behandling av det musikaliska materialet. Moberg upptar sålunda i sin översikt av Fiskeskärsmelodins utbredning varianter som han anser är knutna till Axel och Valborg (sid 42) eller »övergångar» till koralmelodier sid 45. Beträffande meloditypsbegreppet föreligger en uppsats av Thorkild Knudsen, Model, type og variant (Dansk musiktidskrift 1961) och N Schiørring, Omsyngning og inkonstans (Dansk musiktidskrift 1961), som ger viktiga principiella belysningar av den problematik författaren tar upp sid 6 och 124. Vidare skulle åtskilligt av Walter Wioras forskningar ha kunnat berika framställningen, liksom en inblick i den internationella litteratur som tar upp skillingtrycksproblematiken. Som exempel på det sistnämnda kan nämnas Lloyd, Folksong in England, 1967, som på sid 26 analyserar den förändrade avnämningstrukturen beträffande skillingtrycken, som en följd av en ny mediasituation.

Avhandlingen har till syfte att sammanställa melodiangivelser, fastställa vilka melodier som avsågs samt undersöka vilka som spreds genom skilling-

tryck (sid 1 och 7). Avhandlingens inriktning har emellertid en övervägande betoning på text och allmänt källkritiska problem, medan relativt litet systematisk kritik och behandling av musikmaterial förekommer. Detta beror på undersökningens uppläggning: författaren börjar med det allmänna källläget och söker ge en systematisk översikt av det musikaliska materialet och tänker sig i framtiden återkomma till en mer musikvetenskapligt inriktad kritisk bedömning och analys. Förutom att man kan tänka sig en helt annan uppläggning av ett sådant arbete, där man tar som utgångspunkt tillgängligt musikmaterial och melodiangivelser och utifrån dessamma gör en källkritisk metodgranskning, borde i flera fall en musikvetenskaplig metodik ha kunnat användas för att verifiera ett flertal av författarens påståenden (se ovan). Signifikativt för denna avhandlings inriktning är att Jersild gjort en förtjänstfull översikt av textförfattarna, medan motsvarande översikt av kompositörer till melodier i skillingtryck saknas. Förutom Düben, Vogler, Naumann finns också kända tonsättare till de melodier, vilka använts till Bellmans epistlar i skillingtryck. Det är möjligt att man här skulle kunna göra en allmän stilistisk undersökning, som skulle kunna påvisa den musikaliska relationen mellan den äldre skillingtryckvisans melodier och melodierna till 1700-talets skillingtryck, som i så hög grad synes stå i samband med det franska musikinflytandet. Detta skulle direkt kunna relateras till Mobergs undersökning från 1950 om tonalitetsproblemet i svensk folkmusik. Så exempelvis skriver Moberg: »För mig står det klart att vi här i första hand ha att göra med en påverkan från 1700-talets (nya) konstmusik.» En brytning av denna art i musikstilistiskt hänseende kan sannolikt analyseras med hjälp av musiksociologisk metod. Växelspelet mellan konstmusik och dess omvandling i en annan musikalisk miljö med speciella musikaliska lagar kan ge intressanta förklaringsmodeller för uppkomsten av stilstrukturer, funktion och sångsätt. Musiken bör ses och förklaras i sin sociala kontext. I inledningen (sid 6) citerar författaren den forskningsteori som mer eller mindre klart avvisar de folkliga visorna som en speciellt sociologiskt definierbar genre. Även i det traditionsvetenskapliga betraktelsesättet måste ett sociologiskt perspektiv anläggas: framför allt i Sverige där närheten mellan herrgårdsmamsellens klavikord och drängkammarens fiol och nyc-kelharpa varit intim, är just själva »brygden» av två musikaliska subkulturer det intressantaste problemet för förståelsen av den svenska folkmusikens genesis.

Till slut skall åter framhållas att avhandlingens

strävan att ge en fullständig källkritisk översikt gör den utomordentligt värdefull och att den därmed kan bli utgångspunkt för en rad musikvetenskapliga undersökningar, mer inriktade på själva musikmaterialet.

Jan Ling

Henry-Louis de La Grange: Mahler. Vol. I. Victor Gollancz Ltd, London 1974. XXIII, 987 s. £7.50.

Berndt W Wessling: Gustav Mahler. Ein prophetisches Leben. Hoffmann und Campe, Hamburg 1974. 367 s. DM 29.50.

Litteraturen om Gustav Mahler återspeglar i allt väsentligt Mahler-musikens ställning i konsertrepertoaren. Från talrika publikationer under 1910- och 20-talen dalar kurvan från mitten av 30-talet för att först ca 20 år senare ånyo börja peka allt brantare uppåt. Förklaringen står med all säkerhet att finna i de politiska förhållandena i Centraleuropa vid ifrågavarande tidpunkt jämte åtföljande krig och förstörelse men även i den anglosachsiska världens tveksamhet att åtminstone under de första efterkrigsåren anamma något som ytligt sett hade vissa likheter med vad man uppfattade som mellan-europeisk provinsialism i Bruckners fortsättning.

Mahler-litteraturen kan – i likhet med litteraturen kring andra namnkunniga personer – grupperas på följande sätt: minnesanteckningar, sammanfattande framställningar där biografi varvas med verkbeskrivning eller dessa uppträder var och en för sig och slutligen specialarbeten som tar upp skilda aspekter, sasom relationen Lied-symfonik, »moderna» drag hos Mahler m.m. Utgivningen av litteratur om Mahler under de senaste 15 åren ger prov på samtliga dessa kategorier. I kategorin minnesanteckningar återfinns Gustav Mahler, Memories and letters av tonsättarens änka, Alma Mahler Werfel, som utgavs av Donald Mitchell 1968 och täcker åren 1901–11. Under sammanfattande framställningar kan framhållas Kurt Blaukopfs även på svenska föreliggande arbete Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft (1969), där författaren, förutom att ge en skiss över Mahler-mottagandets historia, gör ett försök att klarlägga orsakerna till Mahlers alltmer ökade attraktionskraft; förklaringen anser Blaukopf står att finna i att Mahlers musik både till klangkaraktär och omfång är ett närmast idealiskt objekt för LP-skivan. Vidare bör nämnas Paul Bekkers smått klassiska Gustav Mahlers Sinfonien från 1921 (nytryck 1969), en kombination av instruktiv »Konzertführer» och insiktsfulla analytiska iakttagelser, samt slutligen Theodor

W Adornos Mahler. Eine musikalische Physiognomik från 1960, som trots språklig svårforcerbarhet ger nya och överraskande belysningar av fenomenet Mahler och där inte minst dennes användning av »banala» element sätts in i ett sammanhang där de blir centralt betydelsebärande. Bland specialstudier må nämnas samlingsvolymen Mahler från 1966 med bla Schönbergs sk »Prager Rede» samt uppsatser av Erwin Ratz och Dieter Schnebel; vidare Monika Tibbes Lieder und Liedelemente in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers och Peter Andraschkas Gustav Mahlers IX. Symphonie från 1971 resp 1974.

Är således tillgången god på moderna arbeten med infalls- och synpunktsrika presentationer av Mahlers musik, har svårigheterna i samband med Mahlers biografi legat dels i materialets omfattning, dels i dess olika grader av tillförlitlighet. I inledningen till sin stora Mahler-biografi listar La Grange de enligt hans uppfattning viktigaste källorna till Mahlers liv: dennes brev, Natalie Bauer-Lechners »dagbok» över sina samtal med Mahler omfattande åren 1890–1901, vilken i sin tur avlöses av Alma Mahlers tidigare nämnda minnesanteckningar. La Grange bedömer Bauer-Lechner som synnerligen tillförlitlig medan däremot fru Mahler trots det fångslande materialet måste läsas med försiktighet. Ett exempel: i sin självbiografi And the bridge is love gör Alma Mahler gällande att Mahler innan han träffade henne aldrig haft en nära relation till en kvinna. Därmed lästs hon inte om den tidvis stormiga förbindelsen med den på sin tid berömda sångerskan Anna von Mildenburg, något som i sin tur får ett nästan komiskt efterspel i Wesslings bok. Författaren baserar den i stor utsträckning på radiointervjuer, som han förmodligen tack vare sin egen skap av gudson till Alma Mahler har kunnat göra, och tillfogar så egna synpunkter. von Mildenburgs existens förnekar han inte, men hon framställs gärna i för henne pinsamma situationer och med nedsättande omdömen, såsom »Schickse» (ung »fruntimmer»). Alma Mahlers exklusivitetsanspråk har långa armar, men man får samtidigt betänka att hon för äktenskapet med Mahler offrade något för henne väsentligt: sin kompositoriska aktivitet.

Det nya i La Granges arbete är att han ur nys dryftade och andra källor samlat och gestaltat ett material av hittills okänd omfattning. I 3 faktaspäckade kapitel redogör han noggrant för de olika faserna i Mahlers liv från födelsen till förlovningen med Alma Schindler i januari 1902. För den personhistoriskt intresserade är boken en guldgruva, och bortsett från ett och annat småfel imponeras man av författarens förmåga att med bevarad

distans bemästra och levandegöra sitt material. Om biografien fullbordas på samma sätt som den påbörjats, kommer den utan tvivel att bli ett standardverk på sitt område. Man lär sig mycket om personen Mahler och hans sätt att fungera, och några reflexioner i ämnet skall här göras.

Av tidigare Mahler-litteratur och även av Mahlers egna uttalanden kan man få intrycket att arbetet som kapellmästare och slutligen operachef närmast var ett kors som måste bäras för brödfödans skull. La Grange hävdar att detta ingalunda är hela sanningen utan att Mahler hade ett obändigt aktivitetsbehov, som i längden skulle ha gjort en tillvaro som enbart tonsättare mindre tillfredsställande för honom, oavsett alla ekonomiska implikationer. Det visar sig att han inte bara var en av sin tids stora dirigenter utan även en förstklassig administrativ ledare. Sina uppsättningar ledde och övervakade han i detalj, inte bara musikaliskt utan även i lika hög grad sceniskt och regimässigt. Däremellan fick han tid att ägna sig åt operapersonalens anställnings- och löneförhållanden, och som om denna arbetsbörda inte var nog, ledde han konserter i och utanför den stad vid vars operainstitution han vid ifrågavarande tidpunkt råkade vara anställd. Denna Mahlers sas encyklopediska läggning motsvaras av liknande tendenser i hans musik, något som han själv formulerat i sitt bekanta yttrande till Sibelius 1907: »En symfoni måste vara som världen. Den måste omfatta allt.»

La Grange citerar utförligt recensioner av operaföreställningar och konserter som Mahler lett, vilket är av stor betydelse för de uppförandepraktiskt intresserade. Som dirigent var Mahler både firad och omstridd, och de kritiska synpunkterna koncentreras nästan genomgående på valet av tempo och kontraster mellan olika tempi. Mahler tycks ha strävat efter ett förutsättningslöst förhållande till de partiturer han konfronterades med, vilket måste leda till konflikter med den då förhärskande uppförandepraktiska traditionen. Det är intressant att konstatera att publiken vid sådana tillfällen hade mycket lättare att uppskatta dirigenten Mahler än vad kritiken och musikerna hade, och man erinras om hans berömda bonmot: »Tradition ist Schlamperei». Komponisten Mahler hade svårare att hävda sig än dirigenten, och man förvånas över att den symfoni som blev mest illa åtgången av kritiken var den fjärde, den som nu betraktas som den kanske allra omedelbarast tillgängliga av hans större verk. Anklagelsen löd som så ofta på »banalitet» och »trivialitet», vilket pekar på att han bröt mot en då rådande kompositorisk konvens som uteslöt stilbrott som uttrycksmedel. Parallellen med diri-

genten Mahlers brott mot den uppförandepraktiska konvensen är tydlig. En reflexion som här inställer sig är i vad mån dirigenten spärrade vägen för tonsättaren. Frågan kan synas egendomlig, eftersom Mahler som uppburen dirigent hade alla möjligheter att framföra sina egna verk. Men dels tycks han ha varit återhållsam på den punkten, dels anses en stor dirigent i första hand vara stor i kraft av sin förmåga att gestalta den vid varje tidpunkt etablerade repertoaren. Därav följer en förväntan på *interpretationen* som lätt kan bli till förfång för *verket*, icke minst det nya.

I sin egentliga framställning berör La Grange mycket sällan Mahlers musik, något som däremot är fallet i Appendix 3, innehållande verkförteckning, tillkomsthistoria och analys av fjärde symfonin. Av speciellt intresse är redogörelsen för Mahlers operaplaner och det 1879–80 färdigställda librettot till »Rübezahl», vilket visar att Mahler som komponist ingalunda var främmande för musikdramatiken. Denna ansats kom dock aldrig att fullföljas, vilket i detta fall sammanhängde med att Hugo Wolf avsåg att arbeta med samma stoff, något som trots att Mahler avstod från sitt projekt ändå ledde till en brytning dem emellan. I detta sammanhang bör också Mahlers litterära talang nämnas. Han var icke blott sin egen librettist utan även en habil tillfällighetsdiktare. Dessa dikter har La Grange publicerat i Appendix 4 och därtill översatt till engelska.

Som tidigare nämnts har La Grange gjort analyser av Mahlers verk under den period som behandlas i föreliggande arbete. Den typ av analys han bedriver kan närmast beskrivas som pragmatisk, dvs han gör en översikt över olika formdelars omfång och satsernas storformella disposition för att underlätta en första orientering. Däremot undersöker han inte formdelarnas inbördes relationer och funktioner, kanske i medvetande om att hans område inte är den avancerade analysens. Han ger en oavsiktlig antydning om detta genom sin användning av ordet »neoclassicism» (s XV, 815, 822), som han tillämpar både på fjärde symfonin och på Bruckner(!) utan att för läsaren klargöra, vad han menar med detta begrepp. En tentativ definition vore »den konstmusik efter stilbrottet omkr 1910 som medvetet använder sig av äldre tiders stildrag sas hopklippta (collage!) med perspektiviska fjärrningseffekter», var till skulle komma underavdelningar, såsom »musik baserad på redan existerande musik» resp »musik som om». Ett sådant försök till definition utesluter redan av kronologiska skäl Mahlers fjärde symfoni, och i verket förekommande citat av äldre musik har snarare karaktär av allusion. Neoklassicism i ovan anförd mening förutsätter att komponisten

»talar i tredje person», något som Schönberg för Mahlers vidkommande anser bli fallet först i nionde symfonins första sats. Men detta är en subtil iakttagelse som ligger långt bortom neoklassicismens förhållandevis handfasta kriterier.

Gunnar Bucht

New Oxford history of music. X. The modern age 1890–1960. Ed by Martin Cooper. Oxford University Press, London &c 1974. XIX, 764 s. £9.50.

Det saknas inte sammanfattande framställningar om vår tids musik utkomna under senare år. Här kan nämnas William W Austins *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky*, Ton de Leeuws *Nittionhundratalets musik* (bägge recenserade och jämförda med varandra av Ingmar Bengtsson i STM 1968) och H M Stuckenschmidts *Music in the twentieth century*, de båda sistnämnda följande användbara kurslitteratur i universitetssammanhang. Det ligger här nära till hands att för det nordiska området nämna Bo Wallners *Vår tids musik i Norden*, som även den i valda delar används som kursbok. Utmärkande för dessa arbeten är att en person ansvarar för innehåll, uppläggning och värderingar, varvid inte minst de sistnämnda kan ge upphov till kontroverser beroende på det behandlade materialets ofta tidsmässiga närhet. Det skall inte förnekas att systemet med en enda författare har sina risker i form av godtycklighet och förhastade omdömen, men det kan också i lyckliga fall ge ett grepp på ämnet som drar fram oväntade sammanhang, belyser förbisedda företeelser och, just genom möjligheten till kontroverser, stimulerar till eftertanke.

I det nyligen utkomna tionde bandet av *New Oxford history of music* (NOHM) har man, liksom i övriga delar av serien, valt att dela upp arbetet på flera medarbetare, om man så vill ett typiskt encyklopediskt förfarande. Efter en »Introduction», förmodligen skriven av utgivaren, följer åtta kapitel med följande rubriker och författare: I. The apogee and decline of Romanticism: 1890–1914 (Gerald Abraham), II. The reaction against Romanticism: 1890–1914 (Gerald Abraham), III. Stage works: 1890–1918 (Martin Cooper), IV. Music in the mainland of Europe: 1918–1939 (Mosco Carner), V. Music of the European mainstream: 1940–1960 (Peter Evans), VI. Music in Britain: 1918–1960 (Arthur Hutchings), VII. American music: 1918–1960 (i) Music in the United States (Franko Goldman), (ii) Music in Latin America (Gerard Béghague), VIII. Music in the Soviet Union (Gerald Abraham). Det är att märka att denna disposition i

stort sett motsvarar skivantologin *The history of music in sound X*, som utkom 1951(!) år före den volym den skall illustrera.

Avgränsningen bakåt och framåt i NOHM överensstämmer i stort med ovannämnda böckers och den måste alltså anses rimlig, något som även gäller tidsavgränsningen för de enskilda kapitlen. Intressantare är då dessas överskrifter. Som framgår av den nyss gjorda innehållsöversikten etiketteras de två första kapitlen i processuella termer med värderande inslag, kap III tar sin utgångspunkt i en genre medan resterande kapitel använder geografiska bestämningar som kriterium. En jämförelse med Austin, de Leeuw och Stuckenschmidt ger vid handen att dessa aldrig använder sig av geografiska indelningsgrunder utan i stället tar sin utgångspunkt i tonsättare, genrer eller det musikaliska materialets olika aspekter, under det att Wallner kombinerar värderande kriterier med geografiska. Det är karakteristiskt att de arbeten där ambitionen varit att få med så mycket som möjligt, dvs Wallner och NOHM, är de som mest liknar varandra i kapitelrubrikerna. Tilläggas bör att rubrikerna i NOHM mer kan betraktas som formuleringsvarianter av det som är den egentliga indelningsgrunden, nämligen tidsavsnitten. Det enda undantaget är kapitlet om Sovjetunionen där detta lands skarpa avgränsning mot yttervärlden motiverar ett geografiskt-politiskt kriterium.

NOHM:s encyklopediska om inte karaktär så dock avsikter framgår av de enskilda kapitlens underrubriker, som främst för tiden efter 1918 och de tre specialbehandlade länderna är en förteckning över tonsättare. Det skulle föra för långt att här diskutera och jämföra det sidantal som kommer respektive komponist till del, men anmärkas kan möjligen att viljan till objektivitet och mångsidighet i urvalet ibland är till förfång för en mer inträngande karaktäristik av det behandlade föremålet. Ett speciellt intresse tilldrar sig behandlingen av Norden och Sverige. De namn som här förekommer är Sinding, Grieg, Nielsen och Sibelius, de båda sistnämnda förhållandevis utförligt behandlade, något som numera kanske inte är så överraskande. I senare generationer nämns Valen, Holmboe, Rosenberg, Nyström, Blomdahl, Lidholm, Bäck och Lewkovitch, varvid »Aniara» fått sig ett notexempel tilldelat (s 495). Karakteristiken av såväl »Aniara» som den svenska måndagsgruppen är intressant och innehåller tankvärda ting.

I sin »Introduction» försöker utgivaren anlägga mer generella synpunkter på stoffet och skisserar tre principer, som i kronologisk ordning varit vägledande för tonsättarna: »... the superseding of

the idea of music as a language by the idea of music as an architecture. In panserialism, however, architecture was itself superseded by a concept nearer to that of engineering, which has in its turn been superseded by random, indeterminate, and aleatory principles» (s xvi). Litet längre fram (s xvii) heter det apropå klyftan mellan publiken och den nya musiken: »The stumbling-blocks were two: constructivism (music as an architecture) and atonality.» Det diskutabla i kriterierna framgår av det sätt på vilket de används. Har »music as an architecture» varit främmande för äldre tiders musik och har »music as a language» upphört att vara en giltig utgångspunkt för sådana komponister som Bartók och Schönberg? Speciellt den senares svårigheter att nå en större åhörarkrets torde i mindre grad bero på konstruktivismen och atonaliteten än på komplexiteten, händelserikedomen, som ofta medför att växelverkan mellan uppladdning och avspänning sätts ur spel.

Det är intressant att utgivaren drar upp den publika aspekten och så länge uppehåller sig vid den, men kanske ännu intressantare är att några slutsatser beträffande uppläggningsen inte dras därav, varken av honom själv eller av övriga i NOHM medverkande författare. Annars kunde man ju ha ställt sig frågan om en musik som i så hög grad är undandragen växelspelen med en större åhörarkrets är värd en så utförlig behandling som att ställföreträdande få representera all musik under 1900-talet. Det verkar som om man inom NOHM inte räknat med växelspelen musik–publik som en historiskt viktig faktor och därför närmare diskuterat, hur det långa stycket uteblivna gensvaret på 1900-talets konstmusik kan ha påverkat just denna musik. Omrikt ställer man sig heller inte frågan om skälet till jazzens, populär- och popmusikens framgång, ja, den bara är, man utelämnar dessa genrer helt och hållet. Det kan för en enda författare vara näst intill omöjligt att behärska alla områden, men just därför borde man i NOHM med dess författarteam ha haft stora möjligheter att behandla nyssnämnda genrer med deras sociala implikationer. Tyvärr har man i detta hänseende saknat vilja och/eller insikt, något som radikalt minskar användbarheten av denna volym.

Som framgått handlar NOHM vol X uteslutande om 1900-talets konstmusik. Oavsett de reservationer som i det tidigare gjorts mot denna begränsning kan det finnas anledning att kommentera behandlingen av det självvalda stoffet. En tydlig tendens, speciellt framträdande beträffande tiden efter andra världskriget, är att framställningen i hög grad bygger på tonsättarnas egna utsagor om och teorier

kring de egna verken. Självfallet är en komponists yttranden en viktig källa för förståelsen av hans verk, och det räcker med en hänvisning till den vikt som vid behandlingen av den historiska repertoaren läggs vid sådana utsagor. De får dock aldrig ersätta historikerns eget synsätt; en historisk/analytisk framställning måste vara ett växelspel mellan »the composer's view» och betraktarens, där den sistnämndes uppfattning – där en sådan finns – blir det (provisoriska) sista ordet. I NOHM uteblir i stor utsträckning detta växelspel, tonsättaren bestämmer själv sin plats i den historiska utvecklingen under det att historikern abdikerar. Detta är ytterligare en begränsning av synsättet som på ett väsentligt sätt minskar NOHM:s användbarhet, och det faktum att det förekommer många arbeten med liknande grepp på ämnet är ingen ursäkt. Tvärtom borde det ha varit möjligt att då framställningen uppdelats på olika bidragsgivare finna personer som självständigt strukturerade stoffet. Har redaktionen verkligen haft klart för sig denna problematik?

Trots dessa negativa synpunkter vill jag fästa uppmärksamheten vid en aspekt som i viss mån ökar NOHM:s användbarhet, nämligen rikedomen på utförliga och ovanliga notexempel. Man konfronteras med verk som man ibland inte ens känner namnen på och utvidgar på så sätt sin referensram. Till att öka användbarheten bidrar också de välvalda illustrationerna. Litteraturförteckningen är något ojämn, delvis instruktiv (Hindemith), delvis ofullständig och resultat av tillfälligheter (Orff).

Gunnar Bucht

Manfred Wagner: Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 38.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974. 223 s. DM 83.–.

I den storartade undersökning av 1800-talets musik som bekostas av Fritz Thyssen Stiftung ägnas också flera band åt de pedagogiska problemen. Manfred Wagner har fått på sin lott att utreda hur undervisningen i harmonilära har bedrivits, och han har i första hand använt sig av ett stort antal läroböcker från perioden 1800–1850. Han har ganska noga hållit sig till de kronologiska gränserna, fastän frestelserna till gränsöverskridningar måste ha varit stora. Han har också strikt hållit sig till harmonilära och undvikit utflykter till närliggande områden som kontrapunkt och kompositionslära.

Under det halvsekel som undersökningen omfattar sker den definitiva övergången från generalbas-

lära till harmonilära, vilket också i någon mån motsvarar en övergång från en mycket praktiskt lagd undervisning till en något mer abstrakt. Harmoniläran blir en ackordlära, där frestelsen till systematiska uppdelningar ibland leder till något verklig-hetsfrämmande typexempel. Den nämnda övergången sker enligt något olikartade linjer på olika håll. Wagner har kommit fram till att det i huvudsak finns tre olika geografiska »kretsar» eller skolor i fråga om inställningen till harmoniläran. Han delar också in sin bok i tre stora kapitel efter dessa kretsar, den österrikiska, den franska och den tyska. Italien och England lämnas utanför framställningen med den motiveringen att de främsta italienska teoretikerna verkade i Paris, medan den viktigaste engelska teoriboken skrevs av en invandrad tysk (A F Kollmann).

Den österrikiska kretsen var den mest konservativa, främst kanske på grund av att teoriundervisningen sköttes av kyrkomusiker med djupa rötter i 1700-talets generalbaspraxis. De flesta läroböckerna hade titlar av typen »Harmonie- und Generalbasslehre». Albrechtsberger, Seyfried och Sechter hör alla till denna tradition, och ännu Sechters elev Bruckner besiffrade basarna i sina kyrkliga verk. Klyftan mellan teoriundervisning och komposition, särskilt på det världsliga området, blev därigenom stor.

Harmonilärorna inom den franska kretsen gjorde däremot rent hus med generalbasläran. Paris-konservatoriet inrättades 1795 och blev ett centrum för många nya idéer på musikpedagogikens område, även om man aldrig finner någon direkt »politisering» av den musikaliska hantverksläran. Charles Simon Catel blev vid 22 års ålder professor i harmonilära vid konservatoriet år 1795, och det var också Catels harmonilära från år 1802 som blev riktningsgivande för den franska skolan. Han övergav generalbasläran, indelade ackorden i nio typer (tre treklanger, fyra fyrklanger, två femklanger),

höll fast vid ackordens kontrapunktiska samband och förbindelser och lade stor vikt vid harmoniska modulationer. Senare teorilärare vid konservatoriet, som Reicha, Fétis och Dourlen, gav ut egna harmoniläror men på den grund som Catel lagt. Undervisningen var utpräglat praktiskt lagd och syftade till att ge eleverna direkt användbara teori- och kompositionslärekunskaper.

Den tyska kretsen var mera spekulativ i vissa avseenden. Den kan också på flera punkter betecknas som mera vetenskapligt inriktad, särskilt när det gäller stilanalytiska diskussioner. Wagner framhåller dess »pluralism» och presenterar bland de äldre teoretikerna främst Vogler och Gottfried Weber och bland de senare A B Marx. Särskilt önskar han rehabilitera Vogler som teoretiker (i anslutning till en avhandling av H Kreitz från 1957; jämför fö L E Sanners uppsats i STM 1950) och som föregångare till G Weber, vars beteckningssystem med ackordbokstäver och stegsiffror används ännu i dag. Ackordstegen betecknade för Weber också harmoniska funktioner, och Riemann betraktade honom som en föregångare i fråga om funktionstänkandet. I en viss motsättning till Weber stod A B Marx, som ville ge melodi- och formläran större plats än harmoniläran.

Wagners bok är mycket klart och redigt disponerad och innehåller ett imponerande antal fotnoter (över 800). Den språkliga stilen är ofta ganska kort-huggen och nästan aforistisk, vilket i vissa sammanhang är en fördel, i andra en brist, eftersom läsaren ibland får ofullständig information. Läsaren bör vara väl orienterad redan i förväg om 1700-talets musikteori, särskilt generalbaspraxis och även om Rameaus terminologi. För övrigt bör Wagners arbete ses i samband med andra band i samma serie, där musikteori och musikpedagogik under 1800-talet studeras ur kompletterande synvinklar.

Martin Tegen

Rättelse

I recensionen i STM 1974: 2 av Carl-Allan Moberg, Musikens historia i västerlandet intill 1600 uppgavs att av Mobergs bok Tonkonstens historia i västerlandet utkommit endast band 1. Detta är felaktigt. Boken utkom 1935 i två delar (1. Intill år 1600. 2. Efter år 1600).