

Recensioner

Litteratur

Red Hans Uddling

Detlef Altenburg: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800). (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973. Bd 1: Text. XII, 427 s. Bd 2: Quellen. 201 s. Bd 3: Abbildungen. 61 pl.

Don L. Smithers: The music & history of the Baroque trumpet before 1721. J. M. Dent & Sons Ltd, London 1973. 323 s. £8.50.

Litteraturen om trumpeten är givetvis mycket omfattande. Det finns en mängd mer eller mindre djupgående undersökningar rörande instrumentets akustik och spelteknik, dess högst varierande konstruktioner och socio-musikaliska funktioner under olika epoker och i skilda delar av världen. Bidrag till instrumentets historia och skiftande användningsområden i *Västerlandet* från medeltiden har givits av många generationer forskare med pionjärer som E. L. Eichborn och Curt Sachs. De senaste decenniernas alltmer specialiserade forskning har främst redovisats i många uppsatser (främst i *Galpin Society journal* och *Brass quarterly*) och i avhandlingar (ofta opublicerade); det sistnämnda gäller exempelvis en av H. Heyde 1965 blicerad avhandling om trumpetens historia under medeltiden, som utgör en viktig utgångspunkt för det tyska arbete som tas upp i denna anmälan.

Det finns sakligt sett naturligtvis många beröringspunkter, ibland rentav dubbleringar, mellan Altenburgs och Smithers arbeten. Men det har ändå blivit två ganska olikartade framställningar. Delvis har nog detta sin förklaring i författarnas olika bakgrund och erfarenheter: Altenburg är musikforskare (elev till H. Hüschen), Smithers professor vid Syracuse University (New York) men framför allt trumpetare med inriktning på renässans- och barockrepertoarerna. Följaktligen har Smithers skjutit repertoaren för trumpet i förgrunden, vilket i mycket bestämt hans disponering av sitt ämne. Av bokens 10 kapitel ägnas 6 en genomgång av viktiga-

re verk inom italiensk, tysk, österrikisk-böhmisk, engelsk (varvid Henry Purcell tilldelats ett eget kapitel) resp fransk repertoar. De fyra återstående kapitlen behandlar terminologiska spörsmål, instrumentets föregångare under renässansen, trumpetillverkare under barocken samt trumpetarnas särskilda ställning och inordning i hovmiljöer och stadsväsen. I förordet markerar författaren att »I have written this work in the hope of assembling in one place the relevant data about the Baroque trumpet, the most exalted of musical instruments in the seventeenth and early eighteenth centuries. At the same time I have tried to present as large a cross-section as possible of the Baroque trumpet's musical repertory, analysing many of the important pieces scored for the instrument . . .» Smithers markerar därmed tydligt sin roll som förmedlare av både barocktrumpetens »relevant data» (!) och instrumentets repertoar. Citatet avslöjar också författarens entusiasm för sitt ämne, något som gjort texten personlig och läsvärd, men som möjligen är orsaken till att vissa avsnitt karakteriseras av en viss språklig yvighet och brist på stringens. Boken har i hög grad karaktär av handbok, varför pedagogiskt genomtänkta dispositioner och bokens användbarhet som startpunkt för vidareläsning bör vägas mot författarens roll som kompilatör resp presentatör av egna forskningsinsatser. Det är främst i avsnitten som *inte* i första hand behandlar repertoaren som boken i stort sett är en sammanfattning av tidigare ganska välkända fakta, ofta nog spetsade med författarens egna kommentarer och punktforskningar. Det gäller exempelvis redogörelsen för traditionerna under renässansen (kap 2) och det »sociologiska» avsnittet, kap 5: The trumpet guilds; i det sistnämnda tar författaren, med fäste i Wustmanns och Scherings detaljerade lokalforskning, sikte på Leipzig och stadsmusikens organisation och villkor där (varvid man kan tycka att Smithers litet för generellt försöker applicera de speciella förhållanden som rådde där på andra orter). Hovtrumpetare på

olika orter behandlas mer kortfattat. Smithers refererar bla delar av de berömda kejsrerliga privilegierna (ffg 1623). En återgivning in extenso av dessa hade inte varit omotiverad, men författaren kan hänvisa till sin engelska översättning av dem i Galpin Society journal 1971. Vidare ges en värdefull översikt över trumpetstillverkare i olika länder (kap 3). Smithers har i huvudsak samlat i litteraturen spridda uppgifter om enstaka tillverkare och tillverkarfamiljer; i synnerhet den engelska produktionen och dess speciella tillverkningsmetoder och särdrag i förhållande till den tyska utreds med viss grundlighet. På så sätt kompletteras t ex Wörthmölers arbeten om Nürnbergmästarna – deras verksamhetstider sammanfattas överskådligt i tabellform.

Tyngdpunkten i framställningen utgörs dock av genomgångar och belysningar av trumpetrepertoaren som Smithers förvisso har stor självsyn i. Det framgår att han inventerat och studerat repertoarer på många håll, inte minst i Östeuropa. Några mer djuplodande verkanalyser är det dock sällan frågan om (ytterst få notexempel meddelas, vilket är en klar brist), utan oftast rätt allmänt hållna beskrivningar av musiken och av trumpetens roller i denna. Ett lyckat grepp är att författaren genomgående relaterar repertoaren till dåtida lokala resurser (trumpetare, instrumenttillverkare, och andra viktigare »yttre data»). I kapitlet Trumpets and music in the Austro-Bohemian empire ägnas ett särskilt avsnitt åt det stora förråd av trumpetmusik som förvaras i Fürstbischof Karl Liechtenstein-Kastelkorns (d 1695) arkiv i Kroměříž (nuv Tjeckoslovakien). De många handskrivna vokal- och instrumentalverk som förvaras där är en i stort sett outnyttjad repertoarreserv från 1600-talet, ett förhållande som tidigare påpekats av främst P. Nettel och E. H. Meyer. Den dominerande trumpettonsättaren i denna samling är Pavel Vejvanovský (d 1693), som efterlämnar en betydande produktion med vokal- och instrumentalverk i vilka trumpeteten – ofta använd i par – kommer till flitigt utnyttjande (utgåvor av hans musik finns i serien Musica antiqua Bohemia bd 47–49).

Bokens längsta avsnitt ägnas förhållandena och repertoaren i Italien. Den berömda Toccata med trumpeteter i Monteverdis Orfeo (1607) bildar utgångspunkt för resonemang om italienska trumpettraditioner under renässansen och framåt över

Fantinis trumpetskola (med långa utdrag i engelsk översättning) och Bolognaskolan, »the most important centre for seventeenth-century trumpet-music». Efter att ha givit detaljerade inblickar i Cazzatis, Torellis, G. B. Bononcini och de övriga Bolognatonsättarnas trumpetverk, hävdar författaren bla att det finns ett viktigt samband mellan barocktrumpetens begränsade tonförråd och den kompositionsteknik som utvecklades med detta som förutsättning. Han framkastar därvid hypotesen – utan att närmare gå i bevis – att faktorer som användandet av korta tematiska fragment utnyttjandet av antifonal teknik som variationsmedel mm påverkar dåtida instrumentalmusikformer utan trumpet. Därmed skulle trumpetmusiken spelat en inte obetydlig roll vid uppkomsten av concertogrosson.

I övrigt uppehåller sig Smithers särskilt vid den engelska produktionen, varvid Henry Purcells användning av trumpeteten i sina vokal- och scenverk ägnas ett särskilt kapitel. Boken avslutas med en repertoarförteckning på drygt 40 sidor: »the most complete catalogue of its kind made to date» (s 245). Den har sammanställts av författaren med hjälp av flera andra personer under loppet av 10 år. Tyvärr har inte uppgifterna slutgiltigt bearbetats på ett tillfredsställande sätt. Det finns ingen genomförd disponering av olika data: enskilda verk tidsatras återges oftast inte om de ingår i publicerade samlingar, vokalverk med trumpetstämmer och verk för en eller fler trumpeteter i kombination med andra instrument hålls ej isär. Bibliotekssigna blandas med kataloguppgifter och nytryck på ett inkonsekvent och svåröverskådligt sätt. Vissa verk ges utförliga detaljredovisningar, för flera tonsättares produktioner ges enbart summarisk hänvisning till mer eller mindre svårtillgängliga kataloger (t ex J. Krieger, s 266). Åtskilliga nytryck och utgåvor redovisas inte. Därmed har bokens värde som vägvisare i barockens trumpetrepertoar, trots många förtjänster i övrigt, väsentligt beskurits.

Altenburgs arbete skiljer sig betydligt från Smithers'. Det rör sig om en med stor noggrannhet genomförd kartläggning av trumpetens historia under ca 300 år (1500–1800), dvs den epok som författaren betecknar som »Zeitalter der Clarinblas-kunst». Arbetet är uppdelat i fyra huvudkapitel: 1. Die Trompeterkorps der Höfe (ca 150 s), 2. Die Trompete in städtischen Diensten (ca 60 s), 3. Ty-

pologie der Trompete (ca 90 s), 4. Blastechnik der Trompete (ca 80 s). Härtill kommer register och förteckningar om tillsammans ca 50 s plus två separata volymer med ett 70-tal illustrationer (både historiskt-ikonografiskt material och fotografier av flera av de av författaren undersökta instrumenten), respektive med facsimilereproduktioner av åtta viktiga källskrifter (1620–1743). Även om de två inledande kapitlen upptar betydligt mer än hälften av band 1, pekar författaren själv ut kapitlen om instrumentets typologi och spelteknik som avhandlingens kärna. Altenburg behandlar fyra huvudtyper av instrumentet som förekom under den valda undersökningsperioden: 1. den raka trumpeteten (Die Geradtrumpete), som utvecklats ur den medeltida »Buisine». 2. den långa trumpeteten böjd i en slinga (Die Langtrumpete), som var den mest använda och utbredda typen; varianter av den sistnämnda är främst den tyska resp engelska dragtrumpeten samt trumpeteter med grepphåll. 3. trumpeteter med 2 eller 3 slingor: den korta trumpeteten (die zweiwindige Kurztrompete) och den sk italienska trumpeteten eller jägartrumpeten. Till en fjärde grupp räknas de många varianter som med sina oregelbundna, ibland starkt fantasifulla, konstruktioner främst varit avsedda för särskilda fester och upptråg eller som kuriosas- och samlarobjekt. Altenburg baserar sin genomgång av de olika trumpetkonstruktionerna på olika typer av källor: dåtida beskrivningar av teoretiker (Agricola, Virdung, Praetorius, Mersenne, Talbot m fl), instrumentavbildningar, bevarade instrument samt de olika stämbeteckningarna för trumpet i dåtida kompositioner. Av dessa källgrupper erbjuder de bevarade instrumenten flera problem för forskaren. Det instrumentbestånd som bevarats är knappast representativt utan innebär ett snävt urval. Otaliga bruksinstrument har förslitits genom användning resp att de länge inte varit attraktiva för samlare och museer, som i stället inriktat sig på exklusiva praktinstrument från t ex hovmiljöer; äldre militärmusikinstrument kan dock ha bevarats i t ex armémuseer i samband med att nykonstruktioner slagit ut äldre trumpettyper osv. Av bevarade instrument har skador eller restaureringar ofta gjort det ursprungliga instrumentet mer eller mindre defekt och minskat dess källvärde. Beträffande stämbeteckningar för trumpeteten i kompositioner är det endast undantagsvis – bla i några Bachkanta-

ter – man direkt kan utläsa vilken trumpettyp som tonsättaren avsett. Vanligare är beteckningar för stämläge (Clarino, Principal m fl), som endast i begränsad utsträckning tillåter bestämda slutsatser beträffande vilket instrument som avses.

Inom tidigare forskning är detta frågor som inte är obekanta, men Altenburg har förstått att kombinera de olika källtyperna till stöd för sina i stort sett övertygande resonemang och slutsatser. Det gäller t ex den problematiska jägartrumpeten som forskarna med stöd i Hausmanns porträtt av stadsmusikanten Gottfried Reiche (i Bachtidens Leipzig) spekulerat åtskilligt kring. I motsats till dåtida teoretiker (t ex C. Weigel) ser Altenburg instrumentets mensur och cylindriska rörkonstruktion som det avgörande kriteriet för att skilja instrumentet från det snarlika hornet; Weigel hänvisade i stället till antalet slingor som det utslagsgivande. Eftersom beteckningen »Jägertrumpet» endast har belagts hos Praetorius, är det inte utan noga prövning klart att den senare termen »Tromba da caccia» betecknar detta instrument – den kan också avse jakthornet. I kapitlet om blästeknik drar Altenburg in en mängd källskrifter från 1600- och 1700-talet (bland dem Fantinis trumpetskola (1638) och Versuch einer Anleitung . . . (1795) av sin berömda namne E. Altenburg), och visar i detalj utvecklingen av blästeknik, tonförråd, klangideal och repertoar både vid signal- och clarinbläsning. De alltfjämt äldsta kända resterna av europeisk hovtrumpetarrepertoar, de välkända trumpetböckerna av de danska hovtrumpetarna Lübeck och Thomson, diskuteras varvid författaren betonar att de speglar normalfordringarna för dåtidens trumpetare och inte vad som i realiteten (tekniskt-musikaliskt) kunde åstadkommas. I ett särskilt givande avsnitt (kap 4.3) försöker författaren rekonstruera den flerstämmiga, improviserade trumpetsatsen, i vilken ända upp till 7 stämmer kunde fördelas på musiker specialiserade på olika register. Återstår att nämna något om inledningskapiteln. De består av komprimerade redogörelser för tillgängliga musikerresurser vid ett stort antal hov och städer i Europa. Genom att dra in uppgifter ur en omfattande lokalhistorisk litteratur redovisar Altenburg bla antalet trumpetare och övriga musiker vid 38 hov vid olika tidpunkter under undersökningsperioden. Både hov- och stadstrumpetarnas uppgifter redovisas så långt källunderlaget medger.

Vid en jämförelse mellan de här båda böckerna, vilkas omfattning lätt skulle kunna motivera en betydligt längre och mer detaljerad recension, kan allmänt sägas att Smithers vänder sig till en relativt bred läsekrets medan Altenburg har andra ambitioner. Han har disponerat sitt stoff med stor systematisk envishet med långa sammanfattande avsnitt i slutet av varje kapitel. Resultatet blir en viss omständlighet som kan upplevas som läsarovänlig. Offsetframställning och i ett par fall suddiga reproduktioner och facsimili drar ner det goda helhetsintrycket. Det kan också påpekas att oöversatta citat på latin, italienska, franska och engelska flödar rikligt, och utgör en väsentlig del av framställningen. I likhet med Smithers' innehåller Altenburgs arbete en repertoarförteckning, som är minst lika omfattande men betydligt bättre genomarbetad. Hans fylliga bibliografi och källförteckning på ca 70 titlar samt de två banden med facsimili och illustrationer torde ingen kunna förbigå, som vill tränga djupare in i trumpetshistorisk problematik.

Erik Kjellberg

Arne Aulin & Herbert Connor: Svensk musik. Från vallåt till Arnljot. Bonniers, Stockholm 1974. 544 s. Kr. 98:—.

Aulin och Connor har givit ut en typografiskt tilltalande volym om svensk musik, som ställer recensenten i en inte alldeles lätt situation. Stora förtjänster blandas med enstaka brister och lakuner, och synen på boken betingas delvis av vilken ställning man tar till uppläggning och intentioner.

Av de 29 kapitlen behandlar sju, huvudsakligen skrivna av Connor, den svenska folkmusiken inklusive andliga visor och jojk. Musiken före 1600 beskrivs i tre kapitel (av Aulin), som behandlar »Svenskt 1200-tal», »Musik i Vadstena kloster» och »Piae cantiones och skolmusiken». 1600-talet berörs i två avsnitt om »Musik kring Christina» och »Hov- och kyrkomusik». 1700-talet får inte mindre än sju kapitel och 1800-talet åtta. Till 1900-talet kan man bara räkna de två stora kapitlen om Wilhelm Stenhammar och Peterson-Berger (tillsammans ca 85 sidor). Boken går, som undertiteln antyder, endast fram till »Arnljot». Detta är en ganska besvärande inskränkning, eftersom hela 1900-talet blir lämnat utanför så när som på de båda nämnda tonsättarnas insatser. Även bilden av sekelskiftet

blir ofullständig, då ju bl.a. personer som Alfvén och Rangström saknas. Märkligt nog ger inte författarna heller några anvisningar om litteratur för läsare som önskar orientera sig om 1900-talet, fastän de i övrigt är frikostiga med litteraturuppgifter. Över huvudet taget kommenteras inte denna avgränsning mot nutiden. Författarna kan väl inte mena att den svenska musiken upphör med Peterson-Bergers Arnljot och Stenhammars g-moll-symfoni?

Verket strävar emellertid i övrigt efter att visa »huvudlinjerna i svensk musikodling» och även att utgöra »en sammanfattning av den musikvetenskapliga grundforskningens hittills vunna resultat» (enligt förordet). Inriktningen på huvudlinjerna har författarna tolkat så att de har valt ut ett antal viktiga områden, som de behandlar relativt utförligt. Det som faller utanför de valda områdena blir mycket ofullständigt behandlat eller nämns inte alls. Särskilt tiden före 1700, som behandlas i de fem förut nämnda kapitlen, räkar ut för sådana ofullständigheter. Ingenting står om bronsålderslurarna, medeltidens lekare, reformatörernas kyrkomusikaliska insatser, 1600-talets skoldramer och sångspel, endast en halv sida om vasakungarnas kapellister före Gustav II Adolf.

17- och 1800-talen blir betydligt bättre tillgodosedda. Där framträder också tydligt författarnas strävan att inte bara ge upplysningar om betydande tonsättare (i specialkapitel om Roman, Berwald, Söderman, Sjögren och Aulin) utan också om musiklivet ur en bredare synvinkel. Exempelvis behandlas »Musiklivets omdaning» under 1700-talet, »Körsångens metamorfos» och »Musikalisk förlustelse» under 1800-talet. Vissa kapitel kan tomt betraktas som specialstudier, som kapitlen om »Skolmusik och orgelbyggeri» (mest om Skara), »Bellmansmusiken», »Jenny Lind och romantiken», för att inte återigen nämna de båda inträngande studierna av Stenhammar och Peterson-Berger. Särskilt 1800-talskapitlen är kunnigt och livfullt skrivna och ger ofta nya synpunkter och detaljer. Tiden efter 1800 omfattar för övrigt mer än hälften av boken.

För en oinvigd läsare måste däremot kapitlet om »Gustav III och operan» te sig en smula förvirrande. Det skildrar en mängd i och för sig roande detaljer, men det ger ingen klar bild av kungens teater- och opera-estetik eller de specifika musikdramatiska egenskaperna i de viktigaste verken.

»Thetis och Pelée» behandlas på en och en halv sida, men om handling, text och musik sägs bara följande: »Uttinis melodiosa musik gick in direkt och fem timmars klassiska versmått och grekisk mytologi, uppblandad med tidsaktuella plattityder, förmådde ej nämnvärt rubba spektaklets massverkan.» (S 176.) För det första hade operan ett stort och för handlingen väsentligt inslag av balett och balettmusik. För det andra förväntade sig publiken »klassiska versmått och grekisk mytologi» i en serios opera. För det tredje: används ordet »spektakel» i nedsättande mening? Och vad menas med hela uttalandet?

Plötsligt sägs (s 177) att »Fru Olin vinner mycket eloge» (enligt Fischerströms dagbok), utan att läsaren får veta vem fru Olin är eller för vad hon vinner eloge. Och Carl Stenborg nämns i förbigående på några ställen som om han vore en välbekant figur, som inte behöver någon presentation. Om Gustav III:s vistelse på Gripsholm sägs nästan bara att han medförde ett affischtryckeri, däremot berörs knappast alls hans insats som dramatisk författare. Vad menas med att de gustavianska operorna utvecklades »bort från den italienska operans sublima enkelhet»? (S 182.) Det långa citatet från Ehrensvärd (s 187–8) skulle behöva en förklaring. Kapitlet avslutas med en hyllning till dekorationsmålaren Desprez, som ges praktiskt taget hela äran för »den gustavianska operans storhetstid» (s 188). Perspektivet skulle inte behöva vara så skevt efter Engländer och andras undersökningar.

I det sistnämnda kapitlet har detaljerna på något sätt tagit herraväldet över de mera väsentliga synpunkter och överblickar som borde framträda i en bok som denna. Även i många andra kapitel kämpar detaljer och väsentligheter mot varandra. Lyckligtvis uppnår de i regel en viss balans, men bakom kampen kan man ana ett grundläggande problem för boken. Den riktar sig till »den stora musikintresserade allmänheten» (s 5) och måste därför i stort sett undvika fackmusikaliska analyser. Men författarna har kanske gått väl långt i sin försiktighet vad gäller rent musikaliska beskrivningar. Boken handlar till den helt övervägande delen inte om musiken själv utan om musikerna, tonsättarna, musiklivet i alla dess facetter, i någon mån också om samhället inom vilket musiklivet utspelar sig. Dessutom handlar boken om den svenska musikhistoriska forskningen.

Detta sista är ett säregnet och ganska originellt grepp i boken. Huvuddelen av texten är i princip populärt och lättfattligt hållen. Den »dramatiseras» emellertid ganska ofta genom uppgifter om vad olika musikforskare sysslat med eller kommit fram till. De rikhaltiga fotnoterna och litteraturuppgifterna ger läsaren möjligheter att fortsätta studierna i facklitteraturen. Författarna redovisar ständigt sina källor, och de har också uppenbarligen bemödat sig om att leta rätt på alla relevanta sådana. För detta måste man vara dem tacksam, särskilt som litteraturuppgifterna är kommenterade. De kompletteras för övrigt av diskografier, som författarna anser är »nära nog fullständiga». Detta torde också vara sant, om man beaktar den underförstådda begränsningen till LP-skivor och till de av kapitlen utstakade områdena.

Författarna har i flera fall tagit hänsyn till trebetysuppsatser. Man kunde kanske därför också ha väntat sig att de skulle ha uppmärksammat några licentiatavhandlingar av intresse för de valda områdena. Gunnar Bucht har skrivit om birgittinerritualen, något som kunde ha utnyttjats i Vadstena-kapitlet. Sigfrid Strand har skrivit om svensk militärmusik (fö tryckt 1974), och hans framställning ger vid handen att »trumpetarkåren» som inrättades 1682 (s 89) inte var någon trumpetarkår utan ett antal hautboister (=pipare) och trumslagare. Trumpetarna hörde till kavalleriet. Strand framhäver också de indelta militärmusikernas roll för landsortens musikliv.

Fotnoter, bibliografier och diskografier upptar tillsammans ca 120 sidor, alltså en dryg femtedel av boken. Värdet av detta stoff har redan framhävts, men man kan dock inte underlåta att anmärka på det oekonomiska i att ge det så mycket utrymme. Många av uppgifterna återkommer flera gånger, vilket delvis hänger samman med att varje kapitel har sin egen bibliografi. Men det skall inte förnekas att dessa finstilta avsnitt ofta innehåller intressanta upplysningar och utvecklingar, för övrigt hållna i en mera nykter stil än huvudtexten, som på sina ställen tenderar att bli yvig och patetisk (tex i »Uppsala-kretsen»).

Tyvärr är också några av kapitlen om folkmusiken färgade av en viss romantisk yvighet till förfång för sakligheten. Termerna flyter ibland i varandra på ett olyckligt sätt. »Ur vallåten utvecklades vaggvisor, psalmer, danser och gånglåtar . . .» sägs det

helt kategoriskt (s 15). Och »en gång hade de sk folkvisorna dansats som ballader i hövisk miljö» (s 31). Folkvisa jämsställs här med ballad, något som tidigare inte var ovanligt men som författarna numera torde vara ensamma om. Ändå nämns i samma kapitel skämtvisor, vaggvisor, bibliska visor etc, och i ett senare kapitel behandlas »Koral och andlig visa».

Boken avslutas med 30 sidor musikexempel och ett register. Exempelen är i allmänhet kopplade till huvudtexten och ger ett utmärkt komplement till denna. (Synd bara att ett partitur har råkat bli kluvet mellan två sidor, s 522–3.) Registret är tyvärr långtifrån fullständigt. Just i en bok av detta slag skulle man behöva hänvisningar från Ortsnamn och Artistnamn, från uppförda tonsättare och åtminstone de musiksribenter som nämns i huvudtexten (som Dybeck, Engländer, Ling eller Moberg). Även de uppslagsord som finns är inte sällan ofullständiga i sidhänvisningarna.

På enstaka punkter har författarna råkat ut för fel eller missbedömningar. Citatet från Hülphers s 115 har råkat bli ofullständigt. Han talar i originalet om de »nationer» som »funnits i Upsala». A. F. Lindblads hem hette Lövingsborg (inte Lövinggård) (s 278). Det är missvisande att tala om »besiffrad bas, obundna rytmer och gregorianska melodier» i 1697 års koralbok (s 310). Visserligen användes i regel inte taktstreck utan frastreck, men rytmerna är taktartsbundna. Det är också missvisande att skriva att Berwald »i sina två operetter inte ens försökt skriva i svensk-nationell och folkloristisk anda» (s 325). Operetterna utspelar sig i Frankrike och texten ger ingen som helst anledning till nationella tonfall. (Samma anmärkning gäller fö också om några uttalanden om Söderman.) S 352 förbryllas man av uppgiften att Eggert »snart skulle lämna Sverige». Han stannade i själva verket till sin död. På samma sida nämns att Karsten år 1807 gav sin avskedskonsert. Han gav emellertid konserter under ytterligare mer än tio år.

Till slut bör dock i rättvisans namn sägas att Svensk musik är en språkligt livfull och välskriven bok. Den är snarare essayistisk än läroboksaktig, den älskar de pittoreska detaljerna och de belysande anekdoterna, den är i viss mån en samling »bilder ur svenska musiks historia» i Norlinds anda. Den ersätter här och där de djupare kunskaperna med entusiasm. Den blir gedignare mot slutet, för

att kulminera i de båda biografierna om Stenhammar och P.-B. Den redovisar forskningen på de behandlade områdena med sympatisk öppenhet. Boken är således en angenäm läsning även om diverse anmärkningar kan framföras mot både uppläggning och detaljer.

Martin Tegn

Jan Bruér & Lars Westin: Jazz. Musik, människor, miljöer. Prisma, Stockholm 1974. 160 s. Kr 20:–.

En jazzhistorik avsedd för svenskt undervisningsbruk bör, liksom alla sådana arbeten 1974, vara skriven på svenska språket. Det är en brutal pedagogisk erfarenhet. Handboken i jazzhistoria har länge saknats, liksom orientering om den svenska jazzmusikens historia och utbredning. De saknas fortfarande, men ett viktigt och välkommet bidrag utgör Bruér/Westins introduktion till ämnet jazzmusik.

De båda Rikskonsert-tjänstemännen har heroiskt tagit sig an uppgiften att föra läsaren inte bara genom jazzens utvecklingsstadier utan även till svenska musikmiljöer, allt på ca 150 sidor. Och de har stort sett lyckats! Bokens 10 kapitel rymmer förutom diskografi, termlista, litteraturlista och det obligatoriska avgränsningsförsöket av »jazz» hela 3 kapitel uteslutande ägnade åt svensk musik. Med sin imponerande kännedom om detaljer och förmåga att se sambanden i fråga om svensk jazzmusik kunde författarna utan tvekan åstadkomma en särskild skrift enbart kring svenskt jazzskapande. Den volymen väntar vi alla på. Nu är historieskrivningen gjord »ur svensk synvinkel» och snabba jämförelser mellan jazzens hemland och vårt eget land redovisas skarpt och fruktbart. Till skillnad från Stearns, som såg en undersökning av den tidiga jazzen som sin uppgift, prioriterar Bruér/Westin de senaste decennierna och tyngdpunkten i framställningen läggs konsekvent på den miljö och musiksituation som vi i dag utgör en del av.

Sociala faktorer – detta dubiösa ordpar – påverkar musikskapande och kanske jazzskapandet i synnerhet. En precisering av sambandet ser författarna med rätta som viktig. Depressionen, spritförbudet, bordell-krogmiljön är faktiska förhållanden som sätts i nära nog kausalt samband med den musikaliska strukturen. (Skillnaden mellan svart och

vit musik är säkert inte så skarp som görs gällande?) Tyngdpunkten ligger alltså på den sociala, kommunikativa, produktionsrelaterade förståelsen av musiken. Det är värdefullt då ju masskulturen kräver sina former. Detta legitimerar dock inte utan vidare att man som Bruér/Westin helt utesluter notexempel. Försvaret »notexempel säger inte särskilt mycket om hur musiken låter» är väl i viss mån ett sant påstående om all musik. Av intresse vore dock ett åskådliggörande av det fundamentala i jazzen – spontaniteten och improvisationen – genom någon reducering av det klingande till visuella symboler.

Jazzhistoria blir lätt personhistoria. Bruér/Westin har dock lyckats hålla persongalleriet rimligt stort. Endast viktiga epok/stilbildande namn ges plats. Likaledes lyckas man reda ut trasset med jazzens olika stilar utan att hemfalla åt pretentiöst men ofruktbart klassifikationsraseri. Att ur ett kolossalt material ta fram väsentligheterna och förmedla dem i en för nybörjaren lämplig form är en prestation. Bla detta gör boken användbar i skolor (högstadiet), studiecirkel och på universitet.

Kraven på diskografin skruvas upp genom att notexempel saknas. Gärna hade jag sett direkta kopplingar mellan textens exemplifieringar och klingande exempel i form av grammofonskivor. En uppräknig av bra och illustrativa inspelningar räcker inte riktigt.

Till boken finns en studiehandledning utgiven av Brevskolan, liksom vad man kallar ett »praktiskt» studiematerial, sammanställt av musikerna Gunnar Lindgren och Lennart Åberg. Detta har jag ej konfronterats med, men kanske det kompletterar skriften på de punkter den är tunn.

Holger Larsen

Denis Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904. Bärenreiter, Kassel &c. 1974. 295 s. DM 75:–.

Denis Dilles katalog över Bartóks ungdomsverk, från 1890 fram till och med pianokvintetten från 1904, är en med imponerande akribi genomförd undersökning, som i vissa avseenden torde sakna motstycke i den musikvetenskapliga litteraturen. Varje bevarat manuskript är noggrant beskrivet intill minsta veck och fläck, daterat och diskuterat med fullständig redovisning av alla argument som

gäller icke hundra procentigt beläggbara data. För Bartókforskningen är boken ovärderlig, men den ger också nyckeln till en mer principiellt intressant studie över en tonsättares tidiga utveckling, från de allra första försöken fram till skarven mellan avancerade studiekompositioner och de första konstnärligt självständiga verken. Professor Dille har med sitt långa och oändligt tålmodiga arbete, som sträcker sig över mer än 20 år, lagt grunden till en sådan, ännu oskriven, avhandling.

Dessutom är boken ett memento: mindre än 20 år efter tonsättarens död var manuskriptmaterialen spritt, skadat, förstört eller på väg att förstöras. Dilles forskning har gått parallellt med det praktiska insamlings- och rekonstruktionsarbetet: boken kan också läsas som en bakom alla torra fakta spännande detektivrapport.

Dille kände Bartók personligen sedan slutet av 1930-talet och gjorde också den första auktoriserade verklistan. Förmodligen ångrar han, att han inte redan då gick längre i sitt arbete än till de av tonsättaren själv som fullvärdiga erkända verken, även om han kunde förteckna några med anmärkningen »indraget», vilket dock alla gällde sådana som en gång framförts och vars offentliga existens sålunda fanns belagd.

Men Bartók sparade själv på sina manuskript; hans inställning var knappast entydig. Vad som nu är frågetecken hade till stor del kunnat lösas, om någon gjort sig mödan att verkligen fråga medan han ännu levde. Att hans gamla manuskript en gång skulle bli ämne för forskning och lärda utläggningar kan han vid slutet av 1930-talet ändå knappast ha tivit eller behövt tivila på. Men han varken brände eller förstörde dem.

Nu är möjligheterna förbi. Denis Dilles musikeologiska excursion är ett till två decennier utsträckt rekonstruktionsarbete, som annars hade kunnat göras på kanske ett år eller mindre, och därtill både exaktare och mer komplett.

Jag har vissa skäl att dra paralleller. Sedan ungefär 10 år befinner jag mig i en liknande position till tre av samtidens ledande och ännu levande tonsättare som en gång Dille till Bartók: Lutosławski, Ligeti och Penderecki. Det opublicerade materialet, i form av såväl manuskript som hittills endast muntlig information, är enormt. Att reda ut dessa tonsättares verkkronologier ens provisoriskt och preliminärt skulle kräva flera år. Men om 20 år eller

30 kommer det att kräva 20 eller 30 år för rekonstruktionen av vad som nu faktiskt vore möjligt.

Jag upprepar: Dilles Bartók-katalog är ett exempel, i flera avseenden. I relation till våra faktiska resurser handskas vi förmodligen mera vårdslöst än någon generation tidigare med möjligheterna till – i detta fall musikvetenskaplig – dokumentation. Vi tillåter ett helt oersättligt material att försvinna precis under våra händer – och med material menar jag inte bara manuskripten som artefakter (de försvinner också, i en omfattning som musikforskningen inte officiellt tycks vilja kännas vid), utan all den oskrivna och enbart muntligt bevarade historia som rör verken, deras bakgrund och tillkomst.

Framtidens musikforskare kommer inte att sakna arbete. Man önskar sig bara kunna ge dem en bättre utgångspunkt än den som Denis Dille haft. Och få tonsättare kommer väl att kunna räkna med lika samvetsgranna utforskare av sina manuskript- och minnesarkiv.

Bibliografiskt är arbetet förebildligt. Man kan diskutera detaljer, liksom en del av Dilles med all reservation framförda försök till tolkning av oklara data. Det viktiga är, att boken är användbar, oavsett metod. Alla musikvetenskapligt relevanta upplysningar finns. De presenteras i ett genomtänkt och vackert utfört system, som väcker beundran och i någon mån avund för det oändliga tålamod och den omsorg om minsta – skenbart oviktiga – detalj, som denne musikforskare ägnat sin uppgift. Även såtillvida är boken lärorik.

Ove Nordvall

Joseph Haydn: Streichquartette »Opus 20» und »Opus 33». Hrsg von Georg Feder und Sonja Gerlach. (Joseph Haydn Werke. Reihe XII, Band 3.) G. Henle Verlag, München 1974. X, 192 s.

Ända fram till innevarande decennium har det saknats vederhäftiga utgåvor av Haydns stråkkvartetter, såväl enstaka som samlingseditioner. Kvartettspelare har varit hänvisade till att pröva än den ena, än den andra versionen, men säkra hållpunkter för eller emot har det varit skalt med. En bidragande orsak till musikförläggarnas rveksamhet inför nyutgåvor har förstås de senaste årens allt intensivare

forskning varit. Nya rön och diskussioner har ändrat på många såsom fastslagna betraktade traditioner, och den hos A. van Hoboken I, avd III införda numreringen som ersättning för den gamla opusnumreringen i I. Pleyels kompletta kvartettutgåva från 1801–02 är numera raserad, och de enda allmänt vedertagna beteckningarna förblir därför just Pleyels »op 1–2, 9, 17, 20, 33» etc.

Om »op 3» tvistar de lärde alltjämt. Många hävdar att Haydn *inte* kan ha skrivit dessa 6 kvartetter, andra slår fast att ingen annan än han *kan* ha skrivit dem. Någon ordning måste det i alla fall bli, och inom Haydn-institutet i Köln räknar man numera med 64 kvartetter i original av Haydn. De svåraste problemen har gällt de tidigaste serierna, som redan finns utgivna i institutets samlade Haydn-utgåva på Henles förlag, och där de 12 kvartetterna i »op 9» och »17» kom 1963 och de 10 tidigare från »op 1–2» 1972. Under sommaren 1974 förelåg den här aktuella volymen med op 20 och op 33. Inom op 1–2 har en ommöblering gjorts, såtillvida som op 1:5 visat sig vara en symfoni med utelämnade blåsare (Hob I: 107) och ersatts med op 1:0 Ess-dur. Vidare har i op nr 3 och 5 utgått, eftersom de otvivelaktigt är skrivna som divertimenti.

From op 20 (1772) och 33 (1781) brukar man räkna med Haydn som en alltmer självständig och förnyande skapare av stråkkvartetter, och dessa 12 har nu reviderats av Haydn-institutets föreståndare, dr Georg Feder, tillsammans med en av de kvinnliga medarbetarna, Sonja Gerlach. För op 20 har de bevarade autograferna kunnat tjänstgöra som primärkälla, ifråga om op 33 har man fått hålla sig dels till den första tryckta versionen hos Artaria (1782), satt efter Haydns original och säkerligen godkänd av honom själv, dels till 4 av kvartetterna i en autentisk avskrift av en Haydn-kopist.

Inom op 20 har man hållit sig till den kronologiska följd som Haydn själv har antytt i sin Entwurf-Katalog (EK), där den genom Pleyel traditionella ordningen 1–6 motsvaras av 5–6, 2–4, 1. Op 33 saknas i EK men har i Artarias originalutgåva och den autentiska kopian följden 5, 2, 1, 3, 6, 4. Det innebär att det inom op 20 blir en logisk gruppering med de tre med slutfugor i ordningen *a 2*, *con 3* och *a 4^{tro} soggetti* före de övriga tre. Fö kallar Haydn ännu själv varje kvartett i op 20 *Divertimento a quattro*, medan benämningar som »Sonnen-»

eller »Jungfern-Quartett» och »Vogel-Quartett» inte härstammar från tonsättaren.

Från den Pleyelska kvartettutgåvan har från hans förlagor (hos Chevardière, Hummel och Artaria) in i vår tid många felaktigheter levat kvar men i denna utgåva rättats till. Så t ex utelämnade Hummel i op 33, tydligen för att få en normal 8- och inte en 9-taktig period, takt 30 i scherzot till B-kvartetten. Flera dissonanta ackord har tidigare blivit ändrade till en »mildare» harmonik. Denna nya utgåva innehåller dessutom en del originalfingersättningar, och de ovanliga avslutningstexterna – jämfört med det senare så vanliga »Laus Deo» – har i op 20 återgivits oförändrade, t ex »Gloria in Exelsis Deo» eller »Soli Deo et unique suum».

Nottexten är som vanligt spatioöst tryckt och skiljer noga mellan staccato-punkt och -streck (»kil»), mellan mordent, drill och Haydn-ornament. Utgivarna redovisar allt väsentligt redan i förordet till notvolymen men återkommer utförligare i en senare Kritischer Bericht. Liksom de tidigare i serien kan detta partiturband gälla som rättesnöre vid rveksamheter, och vid själva studiet av Haydns kvartettkonst är det tack vare överskådligheten en stor tillgång. – I ett Anhang återges Haydns bearbetning för piano av op 33: 5/IV samt skisser till op 20: 3/III.

C.-G. Stellan Mörner

Joseph Haydn in literature: a bibliography by A. Peter Brown and James T. Berkenstock in collaboration with Carol Vanderbilt Brown. (Haydn-Studien III (1974): 3/4, s 173–352.)

I och med den moderna Haydn-forskningens genombrott under 1930-talet blev behovet av utförliga bibliografier på området allt kännbarare, och efter andra världskriget växte Haydn-litteraturen lavinartat och fördelades på allt fler språkområden. Trots generöst tilltagna bibliografier i MGG på 1950-talet och hos Hoboken I–II (1957–71), har alltid en viss flora av Haydn-artiklar levat mera i skuggan och måst stå tillbaka för mera grundläggande eller allmänviktiga alster. Språk och land för resp facktidsskrift har också ofta inneburit alltför svårbemästrade problem, och i större sammanhang har därför kontinuerligt utom de nyaste tillskotten alltid de äldre litteraturförteckningarna gått igen, medan de en gång överhoppade blivit dömda till

glömska. I många fall måste dock en forskare ta del av en svåråtkomlig specialundersökning och samtidigt undersöka, om författaren ifråga kanske har skrivit något mera i samma ämne.

Sådana problemställningar har förmått Haydn-forskaren A. Peter Brown vid universitetet i Honolulu på Hawaii att med bistånd av två kolleger publicera en ytterst mångsidig Haydn-bibliografi, tryckt i Haydn-Studien 1974. Brown har tidigare visat stor skicklighet i samband med biblioteksstudier och utnyttjande av alla slags förteckningar, såväl tryckta som i manuskript, och den nu framlagda bibliografin fyller högt ställda krav på utförlighet och noggrannhet. I förordet redogör utgivarna för sina principer vid urvalet och för de grundpelare som de i första hand byggt vidare på och velat föra fram tom år 1972. Själva trycket är tydligen inte genomfört med hjälp av ADB, vilket ju med tanke på de mångsidiga registren hade varit till stor nytta, men därigenom har olika stilarter lättare kunnat genomföras inne i den alfabetiska huvudserien. Alla vet ju hur en bibliografi fungerar, men detaljutformningen kan vara mer eller mindre väl genomtänkt, och en presentation i stort är därför på sin plats.

Varje titel har ett ordningsnummer till vänster om författarnamnet; sammanlagt rör det sig om 2 285 stycken. Huvudsorteringen är enbart alfabetisk med titlar, årtal etc som andra sorteringsled under samma författarnamn. Tidskriftsartiklar anges så utförligt som möjligt, även med avseende på sidantal (»pp 68–74»). Viktiga standardverk redovisas med alla upplagor och dessutom med tillhörande recensioner i olika facktidsskrifter. Om vissa böcker, artiklar o a väckt diskussion och publicerad polemik, redovisas för de inblandade författarna i båda fallen vem som satte igång eller fortsatte diskussionen. Vissa serier och speciellt Haydn-bundna facktidsskrifter redovisas dels sammanhängande med de olika årgångarna, dels för varje enskilt bidrag. Alla slags hänvisningar görs enbart med hjälp av nummer. Man kan alltså snabbt få fram allt väsentligt som en viss Haydn-forskare publicerat, och på uppslagsordet »Haydn» får man bli en lång rad anonyma titlar av samlings- eller kuriosakaraktär. När boktitlarna är på ovanliga språk som ungerska, japanska och svenska, återger utgivarna i finstil den engelska motsvarigheten. Så långt jag kunnat göra stickprov, är alla uppgifter korrekta och kompletta,

och tom de svenska boktitlarna har blivit rätt återgivna med både å, ä och ö.

Ett beundransvärt och tacknämligt arbete har nedlagts på de omfattande registersviten, som är tre till antalet och omfattar dels ämnes-, dels namn- och ort- samt slutligen verkregister. Man kan alltså slå på begreppet »Festschriften» och den vägen komma fram till den svåröverskådliga litteraturen i det sammanhanget, och vill man läsa om Haydns pianosonat nr 52, får man snabbt hänvisning till ett antal lämpliga böcker eller artiklar med just den detaljinriktningen.

Som bibliografiskt instrument är den här boken en underbar hjälpre för alla Haydn-intresserade, för bibliotek av olika slag, och för både praktiskt och teoretiskt inriktade musikstuderande borde det vara en välkänd handbok, som öppnar perspektiv åt alla håll bara genom sin mångsidighet.

C.-G. Stellan Mörner

Cari Johansson: J. J. & B. Hummel. Music-publishing and thematic catalogues. (Publikationer utg. av Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek. 3.) Almqvist & Wiksell, Stockholm 1972. Vol. 1: Text. xvii, 135, (1) s. Vol. 2: Music-publishing catalogues in facsimile. 55 bl. Vol. 3: Thematic catalogue 1768–74 in facsimile. (20) s.

Research librarians and musicologists are already indebted to Cari Johansson for her pioneer work on French music publishers' catalogues published in 1955. A warm welcome will be given by all those who have occasion to date eighteenth-century music prints to her new work, which also served as her doctoral dissertation. This continues the same lines of research to cover the activities of the firms of the brothers Johann Julius and Burchard Hummel, who were the major music publishers in Holland and Berlin during the latter part of the eighteenth century. Dr Johansson's technique has been to analyse the contents of catalogues issued by the firms and to use them together with plate numbers and newspaper advertisements as a method of dating the firms' publications. This is done in volume one, which also includes a brief history of the firms, concerned mainly with biographical details of the Hummel brothers and an account of their business

dealings. Though slightly outside the scope of the author's main concern, it is perhaps a pity that the opportunity was not taken to expand this chapter to include a general survey of their publishing activities, their printing techniques and their importance in the publishing world, for Dr Johansson is surely now in a fine position to provide such an assessment, and this would have been a convenient place for such information. No mention is made, for example, of Hummel as a concert agent, though we know from Leopold Mozart's letter to his son on 12 February 1778 that the firm evidently then had a virtual monopoly of such activities in Holland. The passing reference on page six to the elegance of Hummel's title-pages also seems to invite expansion. The work does not aim to be a detailed bibliography of the two firms' output, and so transcriptions of title-pages and locations of copies are not provided. The current RISM project, however, will go some way to filling this gap, so that the lack of such information here is not a serious omission.

The analysis of the catalogues is admirable, for the author has provided full notes of identification on items listed in the catalogues, and has noted references in contemporary newspapers and periodicals. An immense amount of labour has clearly gone into this, and the accuracy of the work appears to be very high, as is the standard of printing. If any reservations have to be made it is only concerning its ease of use as a reference tool. In the list by plate numbers, for example, the use of a date followed by a question mark apparently has a precise meaning, namely that the publication was issued either in that year or in the year before or after. To discover this, however, it is necessary to search through the chapter entitled "How to use this work", which has four pages of tightly packed explanation, amongst which is a note on the use of question marks. Further details concerning the arrangement of the work are to be found in the Introduction. It would have been useful to have had as much of this information as possible presented in tabular form, for quick reference, as the author has done for standard abbreviations on pp xi–xii. Since a work such as this is likely to be consulted at irregular intervals, it is tiresome to have to read through the introductory

chapters every time such a query arises. There is a mine of information here, but digging out the gold can take time.

The decision to publish in English was undoubtedly a wise one, and will ensure the widest possible use of the work. The translation is apparently the work of an Englishman resident in Sweden, and is generally clear if not always entirely idiomatic. Sentences, however, tend to become rather complex and over-long, which does not make for easy reading. On p 76, for example, the final sentence of the second paragraph contains over 100 words, and the reviewer had to read it several times before grasping its meaning.

The second volume consists of a chronologically arranged series of facsimiles of the Hummel brothers' catalogues. Not every issue is reproduced; like most publishers they reused the plates of their catalogues, adding new works as appropriate. Only when the changes achieve significant proportions is a new facsimile provided, though all the minor variants are faithfully recorded in the analysis in the first volume. Like Breitkopf, the Hummels also issued a thematic catalogue, and this, together with the six surviving supplements is reproduced as volume three of the work. The quality of the facsimiles is generally good—considerably better than in the earlier work on French music publishers. Only those from the East Berlin Deutsche Staatsbibliothek are rather unclear, and presumably it was not possible to obtain better ones from this source. Some reduction in size has been made, and while the print is consequently often rather small, it is, with a few exceptions, decipherable. It is not clear why the thematic catalogue has been produced as a separate volume. Could it not have been combined with the other facsimiles in one volume, since most libraries will surely bind them in this manner? The index is excellent, but an important note about the time-saving use of italics ought to have been included at the beginning of the index rather than being relegated to the end of one of the introductory chapters, where it is easily overlooked. Despite these few minor quibbles about the organisation of her material, Dr Johansson is to be congratulated on a first-class piece of research, which makes a notable

contribution to eighteenth- and early nineteenth-century music bibliography.

Peter Ward Jones

Jan LaRue: Guidelines for style analysis. W. W. Norton & Co., New York 1970. XII, 244 s. \$5.95.

LaRues lilla lärobok i stilanalys är väsentligen inställd på det reala och praktiska; den har, säger författaren i förordet, växt fram »not as a theoretical method, but rather as a distillation of experience», och stil bör i det här sammanhanget betraktas »as a matter of music rather than as a problem of philosophy». Boken är odogmatisk och erbjuder »suggestions rather than directives, reminders rather than imperatives», varför läsaren inte behöver befara att råka i någon »deep conflict with any other method of analysis». LaRues främsta avsikt förefaller vara att ställa det musikanalytiska arbetet på en så säker systematisk grund att inga väsentliga perspektiv av stilteknisk art (och det är sådana det framför allt gäller) blir försummade vid undersökningen av ett musikverk. »Musikverket» är här uttryckligen identiskt med det noterade verket, och därmed har arbetsmaterialet – stillatigande – begränsats till västerländsk konstmusik. I princip utesluts varken gregoriansk eller nutida musik, och båda delarna införs då och då i diskussionen; men vad saken innerst gäller är traditionell konstmusik från 1600–1800-talen, och när i ett slutkapitel alla tidigare meddelade kunskaper sammanfattningsvis skall prövas i en större uppgift så består denna betecknande nog av första satsen ur Purcells »Golden sonata».

Läsaren förutsätts vara förtrogen med ett visst mått av musikalisk fackterminologi, musikalisk hantverkslära samt elementa i allmän musikhistoria och musikalisk stilhistoria. Stilanalys utan en historisk referensram är meningslös, och utan en mångsidig musikalisk erfarenhet riskerar man att inte kunna göra vettiga selektioner bland mängden av möjliga observationer; ungefär så anger LaRue den nödvändiga bakgrunden. För själva analysen rekommenderar han att gruppera observationer enligt en trestegshierarki med två ytterlighetslägen och ett stort mellanfält, vilket besparar undersökaren en del preliminära ställningstaganden, som i fortsättningen kanske ändå inte skulle hålla streck. Detta

som ett exempel på författarens förnuftiga och pragmatiska synsätt med undvikande av onödiga komplikationer. Som metodiskt grundläggande betraktar han (och grundar framställningen på) att för varje undersökningsmoment skilja mellan »large», »middle» och »small dimensions», varvid för överblickens skull början alltid bör göras med de förstnämnda. Undersökningsmomenten är »sound», »harmony», »melody», »rhythm» och »growth», mnemotekniskt sammanfattade som SHMRG. De varken är eller behöver vara strikt åtskilda; de griper ju ändå många gånger in i varandra. Dessutom är »growth» i många avseenden ett gentemot de övriga överordnat och sammanfattande begrepp. Det står i stället för den traditionella termen »form» och har valts av LaRue, »since its connotations include both the feeling of expansive continuation so characteristic of music and also a parallel sense of achieving something permanent». Han avser därmed alltså inte enbart det dynamiska momentet i musiken, dess existens som något som befinner sig i ständigt vardande, utan också (åtminstone om i citatets sista ord accenten läggs på »permanent», inte på »achieving») »resultatet», »form» i traditionell bemärkelse, och man frågar sig då om termvalet innebär en verklig förbättring. LaRue är naturligtvis medveten om dessa båda moments ständiga interrelation; han kallar dem »movement» resp »shape» och söker fånga in deras ömsesidiga förhållande i bilden av skridskoåkarens figurtecknande eller också genom den fina formuleringen »musical Shape is the memory of Movement». I det praktiska analysarbetet är det naturligtvis ofta svårt att skilja dessa två delbegrepp åt ordentligt (och författarens egna försök därtill verkar inte överallt lyckade), men att tvinga den analyserande att se »form» som en levande process, samtidigt som han är medveten om att den för återblicken ter sig som en färdig och ofta av konventionella stereotyper beroende gestalt, förefaller både principiellt och pedagogiskt riktigt. De andra ovan anförda termerna är mera traditionella, dock bör man ha klart för sig att »harmony» i anslutning till äldre kutym avser inte enbart ackordiska moment utan även »all other relationships of successive vertical combinations, including counterpoint, less organized forms of polyphony [=flerstämmighet], and dissonant procedures that do not make use of familiar chord structures or relationships». Svårbegriplig är användningen av

kategorin »sound», där observationerna utöver »timbre» (här: klang, inte enbart klangfärg) och »dynamics» skall gälla också »texture and fabric», och detta oaktat »sound» som stilanalytisk kategori anges omfatta »all aspects of sound considered in itself rather than as raw material for melody, rhythm and harmony». (Invändningar av den här arten är man då och då tvungen att göra även om man merendels är överens med författaren.)

Först sedan han genomgått varje moment ur SHMRG-serien i ett kapitel för sig (överallt med underavsnitt för var och en av de tre »dimensions» samt beträffande SHR för deras »contributions to Shape» resp »Movement») ägnar LaRue ett avsnitt åt traditionella formschemata. Han väljer denna sanna placering av både kunskapsteoretiska och pedagogiska skäl: »... we must learn to regard each piece first as a unique expression and only later as a member of some general category». I samma kapitel utvecklar han också ett teckensystem för analysarbetet, som verkar genomtänkt men inte precisläthanterligt. Men med analysens rent tekniska slutförande är undersökningen av musikverket inte avslutad; det på sätt och vis viktigaste återstår, nämligen utvärderingen av de uppnådda resultaten, och denna fråga behandlas i bokens näst sista kapitel, »Evaluation». Utvärderingsprocessen förenar i sig »necessarily... subjective and objective judgements», vilket förefaller ganska självklart, men författaren anser sig böra särskilt argumentera härför. Han gör det något naivt i det han hänvisar till samverkan mellan subjektivt och objektivt hos tonsättarna: »... they prepare for self-expression (subjective achievements) by intensive study of objective 'rules' and practices originally derived from earlier composers...» — man undrar för hur många nutida tonsättare som skulle vilja skriva under på en sådan formulering. I fortsättningen visar det sig — ej helt oväntat utan snarare som en konsekvens av teoretikern-pedagogens nödvändiga sökande efter hållbara konstregler — att LaRues position är classicistens. Nyckelordet för konstverkets bedömning heter »control», och den objektiva utvärderingen gäller för varje musikaliskt element de tre momenten »unity, variety, and balance», varvid det sistnämnda är de båda andra överordnat och »the final controlling value». Härifrån sker en klar gränsdragning övergången till den subjektiva bedömningen: »At the highest level, judgements of

balance, even if based on an objective foundation, may still need to draw on subjective reactions.»

Den subjektiva bedömningsaspekten »belongs for the most part to the player-listener himself» (vad författaren därmed nu vill säga). »The only point in attempting some elaboration of method here is to increase the range of our musical responses», vilket kan — »putting aside all theoretic esthetics» — ske under synpunkterna »affective range», »emotional intensity» och »character of appeal». De båda förstnämnda avser »the moods», som skall bestämmas så konkret och sakligt som möjligt. Affekterna skall helst namnges, fastän författaren är på det klara med att »certain pieces... will defy categorization — sometimes the best ones», i vilket fall man bör klara sig med »rough classifications such as rich in mood, average, or monotonous». »Character of appeal» beror delvis på historiskt betingade moment, främst »popularity» och »survival» resp »immediacy or permanence of a composer's musical appeal»; dessa storheter kan mätas statistiskt, men funderingar över bakom dem liggande motivationer kan leda till en fördjupad förståelse för tonsättaren och hans verk.

I dessa utläggningar finns åtskilligt gottköpsartat (och ens förtroende till dem blir knappast större av att man på kapitlets sista sida får läsa denna spiritualitet: »Elusiveness enhances charm in music as well as in women»). Medan de representerar bokens svagare sidor, har den sin styrka i de rent praktiska momenten. Den som yrkesmässigt i någon form befattar sig med musik, är i oräkneliga sammanhang tvungen att tala om och beskriva musikaliska strukturer. Studiet av LaRues Guidelines ger honom en god träning i att nyktert observera och analysera sina objekt. Man må då och då finna boken trång och pedantisk (jämför även den ovan angivna innehållsliga begränsningen), stundom också på ett besvärande sätt gammaldags skolmässig. Till det senare hör tex att LaRue oaktat sitt förkastande av »skolfugan» framt deklarerar att »successful fugues produce a sense of cumulative, mounting excitement»; man kan också anse det som en betänklig ensidighet att allt som sägs om vokalmusikens problematik är fem(!) sidor om »The influence of texts». Men trots sådana invändningar kan man knappast frångå hela framställningen de i just ett dylikt sammanhang mycket väsentliga dygderna tålmodighet och soliditet.

Hans Eppstein

Pierre Monichon: L'accordéon. (»Que sais-je?» No 1432.) Presses universitaires de France, Paris 1971. 128 s.

Litteraturen om dragspel speglar till både omfång och art »handklaverets» av hävd låga anseende såsom ett folkmusikinstrument, tillkommet i skarven mellan det gamla bondesamhället och industrialismens tid i Europa. Den som intresserar sig för svensk dragspelshistoria är än så länge hänvisad till att själv sammanställa data främst ur populärframställningarna i Carl Jularbos *Med dragspelet i högsåter*, Stockholm 1946, och i den samma år i Sundsvall utgivna stora subskriptionsskriften *Svenska dragspelare*, samt ur artiklar i dagspress och tidskrifter, däribland populärfacktidsskrifterna *Accordion-Journalen* (1949–61) och *Dragspelsnytt* (1969–). Dragspelets väg från den svenska aristokratiska, prästerliga och borgerliga salongen till drängkammaren och dansbanan under 1800-talet återstår att kartlägga. Hittills är den bara antydd i utställningen *Dragspelet* med tillhörande katalog, producerad av Musikmuseet/Riksutställningar 1972. Här ges också glimtar ur den periodiskt återkommande heta svenska dragspelsdebatten, som kan sammanfattas i orden »folkmusikens förgörare» och »den musikaliska underklassens instrument», »hemmahörande på musikbildningens bakgårdar».

Även utanför Sverige är dragspelslitteraturen i huvudsak populär till ton och innehåll, men under de senaste decennierna har den berikats med tillskott av vetenskaplig inriktning, bl a från dragspelsindustrierna i Trossingen och Klingenthal i de båda tyska republikerna. Av större arbeten bör nämnas Schwingende Zungen, Trossingen 1956, innehållande referat från ett symposium, samt Das Akkordeon, Leipzig 1964, där författarkollektivet bl a ger en fyllig framställning av dragspelets tillverkningsprocedur och instrumentets akustiska problem.

Den hittills mest detaljerade och mest internationella presentationen av dragspelets historia har givits av fransmannen Pierre Monichon, först i hans generöst illustrerade *Petite histoire de l'accordéon*, Paris 1958, och nu senast i pocketutgåvan *L'accordéon*, 1971, där även resultaten av de mellanliggande årens flitiga arkivforskning redovisas. Titeln »Petite histoire» hade kanske varit mer adekvat även för den senare publikationen, ty av de 114

sidorna löpande text utnyttjas hela 92 till skildringen av instrumentets förhistoria och tekniska utveckling med tyngdpunkt på 1800-talet. Dragspelets växlande sociala funktioner i Europa flätas i någon mån in i denna framställning, medan dess globala spridning behandlas på ett fåtal rader i det endast 4 textsidor långa kapitlet »Mouvements de l'accordéon à travers le monde». Även repertoaren av olika genrer berörs rätt parentetiskt. En förteckning över originalkompositioner för dragspel, utarbetad i samarbete med René Klein och ordnad efter länder, kompletterar – dock ej med den skandinaviska produktionen av tonsättare som Nørgård, Schmidt, Bentzon, Nordheim, Lundquist m.fl. Också det inledande kapitlets ämne: dragspelets ljudprincip fritungan, här ställd mot något suddig bakgrund av enkla och dubbla påslående tungors principer, hör uppenbarligen till periferin kring författarens egentliga intresseområde och specialitet.

Bokens stora värde ligger i den detaljrika skildringen av dragspelets utveckling från tysken Buschmanns *Handaeoline* 1822, via österrikaren Demians ackordspel *Accordion* och engelsmannen Wheatstones melodispel *concertina*, presenterade 1829, till vår tids stora konsertinstrument med melodibasspelet *accordion* som musikaliskt mest fullgången representant. Instrumentets mekaniska inre kommer väl något i skymundan, men vänster- resp högermanualens utveckling presenteras utförligt i var sitt kapitel med talrika teckningar. Författaren ursäktar sig för att utan relevansbedömning återge en sådan mängd citat (ur bla patenthandlingar och äldre tidskrifter) och namn, förknippade med uppfinningar och förbättringar, medan man som dragspelshistorieintresserad läsare tacksamt tar emot de svar citaten ger på frågor som väckts av annan läsning och lika tacksamt noterar de långa raderna av namn som kanske kan kompletteras senare med ytterligare data. Beaktansvärda är också Monichons återkommande reflexioner kring skälen till dragspelets långa väg mot det musikaliskt acceptabla med kromatiskt tonförråd och möjlighet till polyfont spel. Fabrikanternas kortsiktiga vinstintressen och behovet av lättlärd instrument hos en folklig kundkrets anges på goda grunder som retarderande faktorer.

Monichons lilla och prisbilliga men innehållsrika bok är ett välkommet och värdefullt bidrag till dragspelslitteraturen.

Birgit Kjellström

Studia instrumentorum musicae popularis. 3. Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday January 15th 1974. Ed by Gustaf Hilleström. (Musikhistoriska museets skrifter. 5.) Nordiska musikförlaget/Musikhistoriska museet, Stockholm 1974. 301 s. Ill. Ca kr 200:–.

Som vanligt beträffande festskrifter lämnas ingen recension, utan i stället en förteckning över innehållet:

- Alexandru, Tiberiu: Die rumänische Panflöte.
Bengtsson, Ingmar: On notation of time signature and rhythm in Swedish polskas.
Buchner, Alexander: Musikinstrumente auf der Freske der Karlsteiner Apokalypse.
Dević, Dragoslav: Dudurejš – Eintonflöten aus dem Homolje.
Garfias, Robert: Koto ornamentation technique in 11th century Japanese gagaku.
Geiser, Brigitte: Cister und Cisternmacher in der Schweiz.
Gerson-Kiwi, Edith: Horn und Trompete im Alten Testament – Mythos und Wirklichkeit.
Graf, Walter: Materialkritische Bemerkungen zu G. J. Ramstedt's Phonogrammen mongolischer Gesänge aus dem Jahre 1909.
Habenicht, Gottfried: Ein rumänischer Sackpfeifentyp.
Helffer, Mireille & Gaborieau, Marc: A propos d'un tambour du Kumaon et de l'ouest du Népal: Remarques sur l'utilisation des tambours-sabliers dans le monde indien, le Népal et le Tibet.
Hellwig, Friedemann: Zur Terminologie der europäischen Zupfinstrumente.
Kaufmann, Nikolaj: Die instrumentale Volksmusik der Bulgaren aus Bessarabien und Taurien.
Krickeberg, Dieter: Einige Zusammenhänge zwischen Klang und Ästhetik bei E. T. A. Hoffmann.
Kumer, Zmaga: Die Funktion des Musikanten in der slowenischen Volkstradition.
Kunz, Ludvik: Ein Museum der Instrumentalmusik des Volkes.
Ledang, Ola Kai: Instrument – player – music on the Norwegian langleik.
Malm, William P.: A computer aid in musical instrument research.

- Markl, Jaroslav: Kesselmundstückinstrumente und das Hirtenblasen in Böhmen.
van der Meer, J. H.: Studien zum Cembalobau in Italien.
Moeck, Hermann: Spazierstockinstrumente. – Czakan, englische und Wiener Flageolette.
Müller, Mette: The Danish skalmje. Some observations on a Jutland reed instrument of the clarinet family.
Nettl, Bruno: Nour-Ali Boroumand, a twentieth-century master of Persian music.
Picken, Lawrence E. R.: An Afghan quail-lure of typological and acoustic interest.
Reinecke, Hans-Peter: Einige Bemerkungen zur methodologischen Basis instrumentenkundlicher Forschung.
Rhodes, Willard: Music of the North American Indian Shaker religion.
Rihtman, Cvjetko: Probleme der interdisziplinären Zusammenarbeit in der Ethnomusikologie.
Ringer, Alexander L.: Islamic civilization and the rise of European polyphony.
Ripin, Edwin M.: The Norrlanda organ and the Ghent altarpiece.
Rovsing Olsen, Poul: Six versions de taqsim en maqam Rast.
Salmen, Walter: Zur Geschichte der Barentreiber und Tanzbären.
Sevåg, Reidar: Neutral tones and the problem of mode in Norwegian folk music.
Söderberg, Bertil: Afrikanische Musikinstrumente und bildende Kunst.
Stockmann, Doris: Die Glocke im Profangebrauch des Spätmittelalters.
Stockmann, Erich: Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik.
Suppan, Wolfgang: Das melismatische Singen der Wolga-Deutschen in seinem historischen und geographischen Kontext.
Traerup, Birthe: Albanian singers in Kosovo.
Widstrand, Carl Gösta: A Maasai musical instrument.

Othmar Wessely: Musik. Carl Habel Verlag, Darmstadt u.ä. (förordet 1972). 278 s.

Introduktioner i »musik» skrivs i rätt stort antal men oftast på elementär- resp populärnivå, varför det normalt inte finns anledning att ta upp dem

inom STM:s ram. Den här aktuella boken är dock annorlunda. Den är varken ett kompendium i »vad man bör veta om musik» eller någon annan typ av miniatyrhandbok utan ett försök att ge den allmänbildade och åtminstone elementärt musikkunnige lekmannen perspektiv på begreppskomplexet musik ur vetenskaplig-kritisk synvinkel. Därmed får den – trots en tydlig olikhet i målsättningen – vis-a beröringspunkter med Ingmar Bengtssons »Musikvetenskap». Båda böckerna utkom nästan samtidigt och deras författare tillhör samma generation musikforskare. Men därmed upphör i stort sett det gemensamma. Rent kvantitativt sett har Wesselys bok endast hälften så stor textmängd som Bengtssons. Den har fått starka lovord i några tyska fackorgan, och beträffande bokens seriösa grundhållning förefaller berömmet helt motiverat. Därutöver inställer sig dock en del betänkligheter.

Ett vetenskapligt betraktelsesätt kan men behöver inte till varje pris vara allsidigt; det senare gäller givetvis särskilt då gjorda inskränkningar är medvetna och klart deklarerade. Wessely säger i sitt förord: »Auch blieben die Ausführungen im Prinzip auf den abendländischen Kulturkreis beschränkt», och detta kan anses berättigat såtillvida som Västerlandets musik och dess historia angår oss på ett specifikt sätt: vi ser denna musikkultur i motsats till andra inifrån och upplever den som en del av vår egen existens. Å andra sidan framstår dess egenart mycket klarare när den sätts i relief till andra musikkulturer, och därför skulle åtminstone en skiss över de stora orientaliska musikkretsarna i Wesselys framställning troligen bidragit till en fördjupad syn på vår egen. – På tal om musikhistorieskrivning understryker Wessely med kloka ord värdet av socialhistoriska synpunkter, »wobei in gleicher Weise der Mensch oder das Kunstwerk als Ausgangspunkt dienen kann»; han poängterar också att »dem Gesamtkomplex der sogenannten U-Musik [=Unterhaltungsmusik] eine sozialhistorische Betrachtungsweise eher als eine andere gerecht werden [wird]». Men samtidigt vänder han sig med en ilska, som markant kontrasterar mot hans lugna tonfall i övrigt, mot alla försök att ställa det sociologiska perspektivet i musikvetenskapens centrum, »mag dies von soziologistischen und ideologischen Eiferern, deren fachliche Qualifikation meist in umgekehrter Proportion zu ihrer Fähigkeit in der Erfindung eines 'esoterisch' sein sollenden

und daher meist unverständlichen Vokabulars steht, auch noch so sehr behauptet werden». Må en sådan reaktion inte vara totalt utan berättigande, så borde den givetvis åtföljts av funderingar över vad musiksociologin ändå har att ge av kunskaper och insikter och på vad sätt dess perspektiv kan och bör samordnas med andra, traditionellt musikologiska. Problemet måste ju anses som ytterst angeläget.

Wesselys bok har tre huvudkapitel, som i tur och ordning handlar om musikvetenskap som disciplin, om musikens »grundvalar» och om det musikaliska konstverket. De föregås av en inledning med tre spänningsväckande underrubriker. Den första, »Was heisst 'Musik'?», står dock främst enbart för en – något omständlig – etymologisk utredning. Den andra är betitlad »Was ist 'Musik'?». I Bengtssons bok finns som bekant samma rubrik, och frågan får hos honom också ett svar: »... musik... låter sig betraktas som en kommunikativ kod i semiotisk mening...», som det knapphändigt formuleras redan i förordet. Man skulle här möjligen kunna invända att en definition hur musik manifesterar sig i själva verket inte säger vad musik *är*, men viktigare i det aktuella sammanhanget är att här en genomtänkt och konsekvent genomförd ståndpunkt redovisats. Med tanke på frågans centrala position är sådana ställningstaganden oumbärliga. Eventuella konstateranden om deras förgänglighet är triviala: som emanation av mänskligt tanke- och känsloliv är musik beroende av dess fluktuationer och har därför i varje sammanhang just den mening och betydelse vi ger den; det ligger alltså i sakens natur att vi inte kan finna någon allmängiltig, »evig» formel för musikens innersta väsen. Sjäva frågan är däremot »evig»... Wessely å sin sida försöker inte finna något eget svar utan nöjer sig med en något tunn historik, som han tyvärr garnerar med plattheter av typen »Die Frage, was Musik sei, muss... noch als unbeantwortet bezeichnet werden», vilket låter som vore det bara en fråga om uthållighet tills en vacker dag det »definitiva» svaret inställer sig. Inledningens tredje avsnitt slutligen, »Seit wann gibt es 'Musik'?», ger en skiss av äldre, på myt och religion grundade, och nyare, vetenskapliga förklaringar av tonkonstens ursprung, varvid dock den senare sidan verkar ganska summariskt behandlad.

Huvudkapitlet »Zur Wissenschaft von der Musik» inleds med en hygglig översikt över musikforskningens historiska utveckling (varvid ett sär-

skilt ljus kastas över Athanasius Kircher – ett utslag av författarens katolska förankring, som liksom hans österrikiska börd och hans starka intresse för barocken mångenstädes influerar framställningen); den följs av ett avsnitt »Umfang und Gliederung», där ett flertal systematiseringsförsök refereras, däribland ett från antiken, ett som är »eher dilettantisch als ernst zu nehmen» från 1958 (inte hans enda slöseri med bokens knappa utrymme!) och – som sista – ett välgenomtänkt från 1969 av den slovakiske forskaren Oskar Elsček, något som är särskilt förtjänstfullt då det senare i sin helhet hittills inte tycks vara publicerat på ett västeuropeiskt språk. När Wessely sedan i avsnittet »Aufgaben der Teilgebiete» går igenom alla musikologiska delområden gör han det i anslutning till Elsček och dennes tredelning av facket i en systematisk, en historisk och en etnologisk del, var och en med en rad underavdelningar, han glömmer dock att tydligt ange sin källa, liksom han också eljest då och då lämnar läsaren i sticket, när denne vill ha reda på ett citats härstamning eller hoppas återfinna ett anfört författarnamn i bibliografien. Den senare är uppställd kapitelvis och kunde därför gärna ha kompletterats med ett namnregister.

I kapitlet »Grundlagen der Musik» ges först en kort överblick över tonkonstens akustiska förutsättningar (informativt men med en onödig helsdestabell över absoluta svängningstal från subkontra- till sjustruket c), följd av ett fysiologiskt avsnitt med bl a en väl utförlig presentation av gehörsorganet och dess funktioner (kombinationstonerna borde behandlats här, inte i det akustiska avsnittet) och vidare ett om de psykologiska förutsättningarna; i överensstämmelse med rubriken diskuteras här endast gehörpsykologin (Welleks teorier dock för kompakt för den icke-initierade läsaren), medan den egentliga musikpsykologin inte alls behandlas. I kapitlets nästa avsnitt genomgås instrumenten ur systematikens synvinkel; det utmynnar helt riktigt i Hornbostel-Sachs' välkända typologi men är onödigt belastat med en detaljerad och enormt utrymmesslukande genomgång av Michael Praetorius' instrumentarsenal. Behöver en dylik knapphändig introduktion i musikens grundläggande problematik verkligen innehålla uppgifter om varje medlem i Praetorius' vidlyftiga instrumentfamiljer i stil med »b) Diskant-Schalmei / $e^1 - a^2 (h^2)$ »? Kapitlet avslutas med en översikt över olika notationstyper.

Det avslutande kapitlet »Vom musikalischen Kunstwerk» har rubrikerna »Form», »Gattung», »Stil» och »Bedeutung» och handlar alltså om sådant som i hög grad angår också den inte direkt vetenskapligt intresserade. Att Wessely gör en borskallnad mellan form som allmänt begrepp och gener (tyvärr existerar på svenska ingen direkt motsvarighet till det utmärkta begreppsordet »Gattung») är bra, men han blir tyvärr suddig när det gäller relationerna mellan form, formprincip och formtyp. Och vad skall man säga om att bl a tonsystem och skalor – såsom »Elementarformen!» – behandlas i avsnittet »Form»? Eller om denna förvirrande formulering: »Die Durchführung eines Sonatensatzes oder der *dux* einer Fuge ist... ebenso eine 'Form' wie der Sonatensatz oder die Fuge als Ganzes». Eller om att fugan betecknas som »jüngstes Glied in der Kette kontrapunktischer Formen mit vorgegebener musikalischer Substanz»? Man måste också beklaga att Wessely följer J. Müller-Blattaus (i MGG, vilket inte meddelas) terminologiskt föga övertygande indelning i »kontrapunktische Formen», »Lied-Formen» och »Wort-Ton-Formen». Att begreppet Gattungen exemplifieras med hjälp av flerstämmig mäsas, oratorium och andlig konsert-kantat verkar onödigt ensidigt (jfr det ovan sagda om författarens speciella position).

Kapitlet »Stil» är övervägande historiskt orienterat, varför det viktigaste, nämligen en principdiskussion av själva begreppet, nästan helt saknas.

Motsvarande gäller för det avslutande kapitlet »Bedeutung» (som man åtminstone vid lektyrens början haft stora förväntningar på!); här får man relativt utförliga upplysningar om talsymbolik, allegorier, figurer mm i äldre musik – den nyare förbigås utan övertygande argumentering helt – men grundfrågan om »Deutbarkeit von Musik», dess »ob» och »wie» när inte mycket längre än till själva konstaterandet (med en kort antydning om musikens »kod»-karaktär: »Die Annahme jeder Deutbarkeit von Musik... setzt [utom vissa intentioner hos tonsättaren]... einen zumindest vom musikalisch gebildeten Hörer als 'verständlich' empfundenen Sprach- oder Formelschatz [voraus]») samt den banala informationen att dessa problem »von einer endgültigen Lösung heute noch [!] weit entfernt sind».

Måhända framträder i det här referatet de negativa momenten något för mycket i förhållande till helhetsintrycket, men säkert är att den kritiske läsaren av Wesselys »Musik» kommer att uppleva åtskilliga besvikelser. Likväl kan boken betecknas som läsvärd: den är välskriven och lättläst, och den innehåller rätt mycket av intressant och pålitlig information för den som är beredd att nöja sig med ett på olika sätt starkt begränsat utsnitt ur allt det som musikvetenskap kan fråga och har att säga om sitt objekt. Men även om boken i motsats till den Bengtssonska inte vänder sig till fackstuderande kvarstår frågan om denna begränsning kan anses vara tillräckligt motiverad. Det förefaller inte riktigt så.

Hans Eppstein