

# Recensioner

## Litteratur

*Volker Bungardt: Josef Martin Kraus (1756–1792). Ein Meister des klassischen Klavierliedes. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 73.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973. 253, XXII s. DM 46: –.*

Den gustavianska tidens utan tvekan snillrikaste kompositör, hovkapellmästaren *Joseph Martin Kraus*, har behandlats i flera biografier, det har skrivits specialstudier över hans instrumentala produktion, hans operaverksamhet, hans estetiska och litterära förankringar m.m., men Kraus som liedkomponist har tidigare egentligen endast R. Engländer berört. Efter dennes bortgång fanns också ett redan hopsamlat material i hans kvarlåtenskap, närmast inriktat på förhållandet mellan Kraus o. a. viskomponister och de gustavianska skalderna. Detta material har en tysk forskare fått ta del av och kunnat använda som en värdefull stomme i en dissertation om Kraus som en liedkompositörernas mästare före Schubert.

Ämnet visar sig ha många olika infallsvinklar, och inte minst en tysk forskare bör betydligt naturligare än en svensk ha funnit de rätta jämförelsepunkterna för Kraus' sånger i förhållande till dels de rent inhemska i vårt land, dels de olika riktningarna på området i de tyskspråkiga länderna. En mycket viktig faktor utgör också som bekant Kraus' starka litterära intressen, hans verksamhet inom Göttinger Hainbund och den nära förbindelsen med Sturm und Drang.

Författaren redogör i ett första avsnitt för Kraus' estetiska och litterära inställning under den förstockholmska tiden i Göttingen och påvisar den betydelse som hans intresse och studier på dessa områden hade för hans verksamhet som liedkomponist. Här sätts Kraus in i sitt naturliga sammanhang bland sina kontinentala kolleger på området, och man inser klart att han ingalunda övertog något färdigt mönster, utan att han prövade delvis nya vägar och framför allt strävade bort från den stela och otacksamma stroflieden med en och samma melodi för varje textstrof. Bungardt redogör också ingående för Kraus' inställning till dels tyska, dels svenska texter och deras upphovskretsar.

Den rent musikaliska undersökningen behandlar ingående de olika liedtyper som Kraus arbetade

med och de nyare vägar han beträdde i förhållande till sina landsmän, t. ex. sådana som J. A. P. Schulz, Reichardt och mindre profeter på området. Han lärde åtskilligt av Glucks Klopstock-Lieder men kom aldrig närmare i kontakt med den wienska sångstil som Haydn och Mozart förverkligade i sina lieder. Genom ett kräset texturval av förstklassiga skalder och en intelligent behandling av ordens nyanser inom det musikaliska arbetet nådde Kraus enligt författaren längre än någon annan före liedmästaren Schubert. För att belysa detta analyserar Bungardt en lång rad av Kraus' sånger och delar upp dem i olika grupper på ett överskådligt sätt. Han belyser det hela med talrika notexempel och gör intressanta jämförelser med utvecklingen i stort, visar hur Kraus på sin front och genom sina resor och olika miljöer verkligen experimenterar och bestämt tar avstånd från en alltför intetsägande stroflied till förmån för en varierad sådan eller ännu hellre den genomkomponerade. Det talas utförligt om liedformens olika delar och problem, om Kraus' särmärken, om hans ackompanjemangsfinesser i pianostämman, om hans harmonik, inställning till den framväxande smaken för folklig eller sångspelsinfluerad melodik etc.

Allt detta är av intresse också i större sammanhang men för oss i Sverige speciellt därför att vi räknar Kraus som vår finaste och rikast utrustade tonsättare under Gustav III:s tid. För oss är den svenskspråkiga produktionen hos Kraus ett värdefullt kapitel, och författaren har tämligen utförligt sysselsatt sig också med tonsättarens sånger på vårt språk. I jämförelse med Kraus' verksamhet blir de svenska försöken under samma tid skäligan glanslösa, med undantag för Wikmansons, men han var ju också både elev och god vän till Kraus och har uppenbarligen tillägnat sig åtskilligt av dennes krav på större estetisk verkan också inom liedens form. Man kan ana, att Bungardt haft en del problem med innebörden i vissa svenska vändningar och ord, i synnerhet i samtidens språkdräkt, och åtskilliga korrekturfel bottnar förstås i bristande kännedom om svenska språkregler. Särskilt besvärligt har det blivit med vårt »å», som ofta saknar diakritiskt tecken. På så sätt har många ord fått fel betydelse, och Åhlström förekommer ofta som Ahlström. När det gällt tryckta källor, borde korrektheten ha kunnat

vara större vid återgivande av både namn och text-avsnitt.

En särskild eloge vill man dock gärna ge författaren för hans öppna blick för det betydelsefulla samarbetet mellan Kraus och Bellman, och inte i någon svensk framställning har väl hittills så många positiva och fint belysta uttalanden kommit till synes om dessa vänners intima samarbete under Kraus' sista år. Bungardt har inte bara påpekat, hur Bellman påverkades i en rent lyrisk riktning av Kraus utan också hur starkt den utländske tonsättaren upplevde skaldens genuina talang, redan i texten bräddfull av musik.

I ett Anhang redovisas i registerform alla lieder av Kraus på tyska, franska, italienska, 1 på holländska och 1 på danska. Där finns också bl. a. kortfattade uppgifter om de svenska textförfattarna o. a. kulturpersonligheter i den gustavianska tidens Stockholm. Litteraturförteckningen till sist (personregister saknas tyvärr) är ganska fyllig men innehåller en del onödiga sakfel: titeln på Unverrichts bok är »Die beiden Hoffstetter», Beijer heter som bekant Agne och inte Åke i förnamn, och under tecknads namn är missuppfattat ifråga om efternamnet och direkt fel ifråga om ett förnamn.

Med Bungardts dissertation har vi i alla fall fått en viktig sida av Kraus' tonsättargärning belyst, och inte minst fattar vi nu bättre skillnaden ifråga om konstnärlig utformning mellan hans lieder och svenska sånger å ena och den av främst Åhlström odlade svenska sällskapsvisan å andra sidan.

C.-G. Stellan Mörner

Sten L. Carlsson: Sveriges kyrkorglar. Håkan Ohlssons förlag, Lund 1973. 370 s. Kr. 125:– (ca). ISBN 91-7114-046-8.

Sammanställaren av detta innehållsrika uppslagsverk har under en mansålder verkat som skolkantor i Gamla Uppsala och dessutom varit livligt engagerad inom kyrkomusikernas fackliga organisation och inom kyrkosångsrörelsen. När han 1962 lämnade redaktörskapet för Kyrkomusikernas tidning och Kyrkosångsförbundet, fick han tid över att förverkliga tanken att samla all tillgänglig information om musiker, körer och orglar inom Svenska kyrkan. Sju år senare kunde han lasta av en del av sitt material i matrikeln *Kyrkomusiker och kyrkokörer* (Håkan Ohlssons, Lund 1969). Som åttioåring presenterade han förra året återstoden i föreliggande volym.

Sten Carlsson tackar i förordet – som sig bör i ett arbete av detta slag – sina talrika uppgifts-

lämnare, men han ger inte där läsaren många ord på vägen förutom upplysningen att han velat förteckna »i bruk varande orglar i Sveriges kyrkor». Även om begreppet kyrkor utsträcks till att gälla lokaler av alla de slag använda för gudstjänster och förrättningar inom Svenska kyrkan, visar det sig dock att man dessutom träffar på uppgifter om orglar i skolor, på musikhögskolor, en del muséer och t. o. m. på Sverige Radio (se t. ex. s. 185, 336, 338, 347). Inställningen är sålunda generös men gränsdragningen en smula oklar. Termen kyrkorgel har också fått en vidsynt tolkning. Såväl harmonier som elektroniska orglar redovisas. De förra visserligen utan detaljer men de senare ibland med uppgift om fabrikat och typbeteckning. Det hade vidare varit värdefullt att få besked om när insamlingsarbetet avslutats. Några nybyggen från 1972 och 1973 är visserligen medtagna, men det verkar som om den egentliga gränsen ligger vid 1970/71.

Materialet redovisas stiftsvis, men man blir till en början konfunderad av den inbördes ordningen. Denna är inte alfabetisk utan efter kontrakt i enlighet med statskalendern – fast utan rubriker för kontrakten. Den användare som inte känner den kyrkliga indelningen i detalj måste därför börja med att hämta sidhänvisning i registret. Väl framme är det lätt att tillgodogöra sig informationerna, eftersom registernamnen alltid ges i klartext och förkortningarna är få och begripliga utan förklaringar. Arbetet avslutas med en förteckning över ett urval orgelbyggare och en stilhistoriskt upplysande bildsvit av orgelfasader i Sverige under 500 år. Henry Weman bidrar med en inledande översikt *Svensk orgelrörelse*, en skiss över utvecklingen i vårt land under ett 40-tal år.

En sammanställare av ett uppslagsverk av detta slag i dag är självfallet lika beroende av sina uppgiftslämnares kunnighet och noggrannhet som Hülphers var på sin tid. Detta förhållande är kanske lättast att konstatera i de ibland medtagna historiska notiserna, där både omfång och tillförlitlighet är växlande. Man kan t. o. m. möta motsägelser på samma uppslag (jfr Virestad och Härlöv s. 150f.). Trots självklara förtjänster har också ett och annat orgelverk fått proportionsvis väl stort kommentarutrymme (se t. ex. Skällvik s. 59). Naturligtvis kan det inte heller undvikas att en och annan orgel fallit bort (slumpexempel: fristående kororglar i Englebrekt och Johannes, Stockholm samt 1600-talsorgeln i Bälunge s. 29). Sten Carlssons prestation är dock oavsett dessa randanmärkningar beundransvärd. Med av honom själv anbefalld komplettering rörande det äldre beståndet ur Einar Ericis *Orgel-inventarium* (1965) har vi nu en länge efterlyst möj-

lighet att snabbt få fram sakrika upplysningar om orglar i bruk inom Svenska kyrkan. Vi väntar nu på en motsvarighet för frikyrkosverige.

Bengt Kyhlberg

*Dictionary of contemporary music.* Ed. John Vinton. E. P. Dutton & Co., New York 1974. XIV, 834 s. \$25.00.

För att en så vag beteckning som »musiklexikon» skall bli någorlunda definierad, räcker det inte med tillägg som »contemporary», och detta nya amerikanska lexikon, som tydligen med betydande rätt kan bära personnamnet Vinton som precisering, redovisar med beundransvärd akkuratess i ett fyrsidigt företal vad det vill vara – som alltid måste företalet rekommenderas till noggrant inledningsstudium.

Vinton berättar om tillkomsthistorien (hur Eric Salzman, »b. New York, 8 Sept. 1933» och känd inte bara som tonsättare utan också som författare till bl. a. Twentieth Century Music i Prentice Hall-serien (1967) satte igång planeringen 1966, med ett imponerande »advisory board», och hur Vinton knöts som assistent 1968 och tog över helt året därpå, vilka fria händer de fick av förlaget Dutton osv.) och deklarerar frankt: »This book . . . is confined to concert music in the Western tradition.» »Jazz and popular music», »Asian music and folk music» (m. m.!) behandlas endast i »allmänna översiktsartiklar». Personartiklar begränsas till tonsättare »födda efter 1880 och/eller i livet efter 1930» (med några »notable» undantag som Busoni, Debussy, Janáček, Mahler, Satie), urvalet av »termer» till »nya» eller sådana som »har nya innebörder i vårt århundrade» (och de är få).

En annan väsentlig information om att detta lexikon »främst är skrivet för engelskspråkiga läsare» medför inte bara den för många säkert stora olägenheten att i förekommande fall »engelska översättningar av böcker och artiklar» anges i stället för original på utländska språk utan har också styrt t. ex. urvalet av medtagna tonsättare. För att anföra ett lärköpt bevismaterial: det blir om man så vill en grotesk fördelning om det av de ca tusen (1065?) beskrivna tonsättarna från 48 länder – med reservation för svårigheterna att i vårt emigrerande sekel ange rimlig nationalitet – finns 297 från USA, medan topplistan (redan i sig en intressant värdemätare) därefter uppvisar Västtyskland 64, Frankrike 55, England 54, Tjeckoslovakien(!) 47, Sovjetunionen 39 (! inkl. ester, letter), Italien 31, Canada 28, Schweiz 26 och Österrike-Ungern på delad 10:e plats med vardera 25 tonsättare.

F. ö. kan andra aspekter utläsas ur nationslistan, t. ex. att Sverige med 21 tonsättare intar en (hederande?) 14:e plats, att Finland ligger på delad 20:e med 17, Danmark på delad 26:e med 13 och Norge på 29:e med 11 tonsättare, eller att Canadas uppräkning är befogat symptomatisk, liksom Chiles 15:e plats (20), Mexicos 23:e (16), Brasiliens 24:e (15) eller Argentinas 26:e (13) osv.

Har man bara accepterat denna amerikanska prioritering är det lätt att uppskatta den utmärkta redovisning av det valda perspektivet som Vintons lexikon ger. Utmärkta signerade artiklar har skrivits om de flesta betydande tonsättarna, och de osignerade (flertalet) uppges huvudsakligen bygga på material från tonsättarna själva, eller också anges vem som har hjälpt till att skaffa fram materialet. Denna betoning av kreativa aspekter bör noteras, och den ger ofta god utdelning.

Även om en lång rad av dessa tonsättarbiografier redan motiverar »Vinton» till referensbiblioteket, är det möjligen ännu större anledning att studera de (36) längre artiklar som belyser aktuella musikteoretiska och genre/stilmässiga begrepp. En anledning är att de ofta skrivs av amerikanska musikforskare med ibland något andra utgångspunkter än europeiska (t. ex. en okonventionell artikel om »form» av James Tenney, eller William Brooks' exempelsamling med den kuriösa rubriken »Instrumental and Vocal Resources»); en annan – som väl delvis sammanhänger med detta – är att de med genomgående hög kvalitet ofta belyser »praktiska» anknytningar samtidigt (som när pianisten/tonsättaren Frederic Rzewski – känd från Musica Elettronica Viva – tar vid med »nonmetrical rhythm since 1950» efter Howard E. Smithers avsnitt om »metrical rhythm», eller när man får Ernst Kfenek att skriva om »serialism»).

Man får vara beredd på att möta relativt »avancerad» nivå i dessa artiklar och samtidigt i stor utsträckning stå utan hjälp med uppslagsord som förklarar »svårare» begrepp: de (41) kortare definitioner som medtagits räcker ingalunda för att handla en fåkunnigare genom t. ex. den utförliga artikeln om elektronmusik (»Electronic Music: Apparatus and Technology» av James Beauchamp, »History and Development» av Hugh Davies, »Notation» av Brian Fennelly). Glädjande är ambitionen att ge sig på besvärliga nya områden, svåra att hantera redan som ingångsord: vem slår spontant upp »Folk Resources» (»1. Nationalism», »2. Exotism»), »Mathematics», »Prose Music» (t. ex. på jakt efter George Brecht, som inte finns med »själv»)?

För att komplettera innehållsredogörelsen bör

anges att det finns 23 landsartiklar, skrivna lika ofta av välorienterade amerikaner som av inhemska fackmän; beträffande antalet skall märkas att Österrike kopplas ihop med Tyskland (bara »väst») och att »Scandinavia» («prepared with the help of Jan Maegaard») förenar de fyra nordiska länderna – alltså inte Island, som dock har fått med fem tonsättarbiografier. Urvalet skall inte diskuteras, men som exempel kan anges att Grekland finns med men inte Jugoslavien. Slutligen inryms 87 hänvisningar, till vilka kan läggas »cross references» efter de flesta längre artiklarna till dithörande ämnesområden, ibland rätt ovidkommande (efter »Netherlands» står endast »See also Microtones»! Adriaan Fokkers 31 mikrotoner per oktav i den artikeln säger kanske inte så mycket om musiklivet i Holland under 1900-talet...).

Triviala småanmärkningar kan alltid andragas men betyder i fallet Vinton ingen allvarlig reservation. Det förvånar t. ex. att den korta bibliografin efter Mark DeVotos Alban Berg-artikel upptar endast fem titlar, den sista från 1959, eller att verkförteckningen till Samuel Barber slutar 1962 (och alltså – medvetet? – förtiger t. ex. beställningsoperan »Antony and Cleopatra» till nya Metropolitans invigning 1966, vilken dock namnges i artikeln »Opera»). Korrekturläsningen, som fungerar bra i germanska språk, negligerar gärna spanska accenter och fransk morfologi (att döma av ytliga anteckningar om 113 sp. resp. 75 fr. felstavningar mot 33 tyska resp. 22 skandinaviska – varav flera *Nudita musik*, en flera gånger citerad källa även för utländska tonsättare). Några allvarliga notfel avslöjas även utan tillgång till originalen.

Men sammanfattningsvis skall upprepas att Vintons lexikon om den nya och i glädjande utsträckning nyaste musiken är ett mycket värdefullt handbokstillskott, som bl. a. genom sin amerikanska betoning inte kommer att fördunklas av pågående större lexikonprojekt (som Ricordi/Rizzolis italienska, Riemanns *Ergänzungsbände*, Grove's engelska eller Sohlmans skandinaviska, som dessutom står i direkt tacksamhetsskuld till Vinton i en rad artikelfall). Man skall bara inte vänta sig mer än vad Vinton lovar. Det skadar inte att ha ett allmänt musiklexikon också.

Hans Åstrand

*Axel Helmer:* Svensk solosång 1850–1890. 1. En genrehistorisk studie. 2. Sångförteckning. (Musik i Sverige. Skrifter utg. av Svenska samfundet för musikkforskning och Svenskt musik-

historiskt arkiv. 3: 1–2.) Svenskt musikhistoriskt arkiv/Almqvist & Wiksell, Stockholm 1972. 318, 134 s. Kr. 88.25

Flertalet bidrag till kartläggningen av den svenska musikens historia är givetvis arbeten av mindre omfång och med begränsad räckvidd. Till undantagen hör framför allt en rad doktorsavhandlingar m/ä, och denna tradition fortsätts nu med Axel Helmers historik över svensk solosång under andra delen av 1800-talet. (Rent formellt utgörs dissertationen endast av dess vol. 1.) Denna tid har tills relativt nyligen av naturliga skäl motsatt sig en historisk objektivering men blir nu i växande utsträckning föremål för vetenskaplig utforskning. I den långsamt framväxande bilden av 1800-talets svenska musikkodling torde resultaten av Helmers arbete bli viktiga pusselbitar. Hur de där infogar sig, på vad sätt de kommer att påverka de musikhistoriska perspektiven och vilka invändningar som eventuellt kan resas mot författarens historieskrivning skall emellertid bedömas av annan granskare. I det här sammanhanget skall allmänna problem kring arbetsmålsättning, metodik och vetenskapliga standard stå i förgrunden.

Bokens ämne avgränsas genom årtalen 1850 och 1890, men det är fullt förståeligt att författaren har tillämpat denna gränsdragning elastiskt och ibland överskridit de angivna ramar, ibland uteslutit sådant som har tilldragit sig inom dem. Likväl inställer sig här några frågor. Det kan finnas övertygande sakskäl för en sådan elasticitet i arbetsdel 1, den historiska framställningen, men knappast i del 2, sångförteckningen. Visserligen skall den senare fungera »som en redovisning av källorna till den repertoar, som behandlas i denna framställning» (d. 2, 7), men i och med att den sålunda i viss mån är selektiv, föregriper författaren sådana framtida forskare, som med stöd av ett komplett och neutralt källmaterial vill bilda sig en egen uppfattning om den angivna tidens solosångproduktion. Att del 2 således inte koncist täcker vad dess titel anger och inte helt och hållet kan fungera för sig måste betraktas som en allvarlig brist. Härtill kommer att Helmer inte ens i detalj anger vilka tonsättare eller verkgrupper som har uteslutits. Han säger (d. 1, 18) att »gränsdragningarna måst bedömas från fall till fall» men nämner endast två av dem han uteslutit: A. F. Lindblad och J. A. Josephson. I en bok av genrehistorisk typ borde också uteslutna andraplansfigurer noggrant förtecknats. Därutöver måste man givetvis fråga sig om en historieskrivning, som grundar sig på ett materialurval gjort på grundval av en förhandsbe-

dömning av detta material, förmår fylla alla nödvändiga krav på objektivitet.

Sångförteckningen är med sina över 1750 titlar en storartad bedrift. Den löpande, alfabetiskt efter tonsättarnamn uppställda katalogen suppleras med ett förstarads- och titelregister, som dock med sitt omständliga hänvisningssystem – sångtitlar leder först via textincipit, utländska textincipit via svenska översättningar (såvida sådana existerar) till siduppgifter – inte är särskilt bekvämt att använda. Varför på detta sätt slösa med läsarens tid?

Som en direkt brist ur systematikens synvinkel förefaller att sånger, som föreligger i både handskrift och tryck, har förtecknats enbart under tryckutgåvan (om än med uppgift om manuskriptkällan), medan i samlingshandskrifter de nummer som existerar även i tryck helt enkelt utelämnats; deras existens antyds endast negativt genom att resp. ordningstal saknas i den (interna) numreringen. Med tanke på handskrifternas källmässiga betydelse är detta förfarande tämligen obegripligt men dessutom åter rätt opraktiskt! Opraktiskt är också att man för bibliotekssigna hänvisas till vol. 1 – åtminstone för alla dem som inte har anledning att befatta sig med den senare. Trots sådana något besvärliga små barrikader och trots vissa, i en första utgåva av ett dylikt arbete ofrånkomliga mindre felaktigheter kommer sångförteckningen givetvis att göra stor nytta, och en särskild liten finess i den ligger i författarens idé att med hjälp av ett enkelt aritmetiskt system antyda sångernas musikaliska struktur.

Del 1 är alltså en »genrehistorisk studie», men Helmer säger (s. 16) att »detta perspektiv korsas ... upprepade gånger av linjer, som utgår från samband i en enskild tonsättares utveckling», varför han måst söka en avvägning mellan genre- och personhistoriska perspektiv. Detta verkar dock inte nödlösning utan som en välberäknad och fruktbar arbetsprincip. En annan allmän riktlinje har för honom varit att koncentrera sig »på själva produktionen» och att exkludera det s. k. musiklivet. Med tanke på de mångfaldiga relationerna mellan produktions- och mottagarsida kan man finna en sådan begränsning beklaglig men måste samtidigt med hänsyn till stoffets mängd acceptera den och kan göra detta desto lättare, ju tydligare man ser att författaren inte har hårdragit sin avgränsningsprincip. Han har visserligen inte sysslat med konserter, recensioner o. dyl. men t. ex. ägnat ett helt kapitel åt utgåvor av svenska solosånger i samtida (svenska) sångantologier, och detta i den uttryckliga avsikten att därigenom förmedla en uppfattning om förläggarnas (och indirekt därmed också publikens) tycke

och smak. Det närmast föregående kapitlet ger »anteckningar om tonsättarna», varvid Helmer helt riktigt utesluter mera välkända och i tillgänglig litteratur redan behandlade figurer och i stället – åter som resultat av ett omfattande forskningsarbete – ger lexikaliskt ordnade uppgifter om de övriga. Han söker även att med hjälp av uppgifter om tonsättarnas yrken (många var ju amatörer), vistelseorter och produktivitet ge inblickar i sångkomponerandets sociala verklighet. Också kapitlet före det sistnämnda har endast indirekt med produktionen att göra: det utgör en skiss över den musikestetiska debatten i Sverige under den aktuella tiden och är avsett att ge en idémässig bakgrund till genrens stilistiska utvecklingslinjer.

Dessa tre kapitel bildar avhandlingens mellersta del. De föregås av en inledning, centrerad kring de redan berörda avgränsningsfrågorna och kring en diskussion av olika benämningar på solosånger, samt av ett kapitel om den strukturanalytiska terminologin, och de följs av de sex kapitel sånghistorik, som utgör avhandlingens huvuddel. Författaren följer här inte en strikt kronologisk linje (oaktat kronologin givetvis styr dispositionen i stort) utan grupperar stoffet i ett antal block enligt vissa centrala stilistiska moment, som kan antydas genom termer som klassicism, folkton, impulser från Leipzig (Schumann, Mendelssohn, konservatoriet), kuplettvisor, nytyska stilinfluenser. Genom denna gruppering ordnar sig stoffet, som ju genom sin mängd utgör ett ständigt hot mot varje form av överblick, i ett mindre antal överskådliga och någorlunda hanterliga avsnitt. Såväl denna detaljdisposition av historiken som avhandlingens förut skisserade totala uppläggning verkar väl genomtänkta och praktiska.

Däremot har man orsak att ställa sig frågande gentemot hela denna framställnings allmänna »inbäddning». En genrehistorik är genom sin innehållsliga bredd – det handlar ju om en produktionstotalitet, från osjälvständiga amatörarbeten till klara mästarprestationer – på ett specifikt sätt en bit kulturhistoria, och läsaren bör kunna förankra detta utsnitt i sitt lands och kanske därutöver i Västeuropas musikhistoria, i allmän kulturhistoria, i den sociala och i viss mån även den politiska bakgrunden. I synnerhet så länge en någorlunda fyllig handbok i svensk musikhistoria saknas ter sig en sådan inledande orientering (eller som minimum en hänvisning till litteratur, där sådan orientering kan erhållas) som en nödvändighet. Man saknar även ett kapitel, som avslutningsvis skulle givit en sammanfattning och utvärdering av de vunna delresultaten. Eftersom ingen annan förfogar över samma kunska-

per om och insikter i det behandlade stoffet som författaren, skulle en sådan sammanfattning blivit mycket värdefull. Man borde inte behöva sträckläsa hela avhandlingen för att kunna utläsa eller själv vinna ett sådant övergripande perspektiv på det behandlade stoffet – ett perspektiv, som ju därtill kan innebära avsevärda förändringar i förhållande till tidigare rådande synsätt.

En annan kritik som kan riktas mot arbetet som helhet är dess otillräckliga hänsynstagande till det behandlade ämnet som en i lika hög grad litterär som musikalisk konst. Givetvis har Helmer ingalunda förbisett det textmässiga momentet, men det förefaller som om han i betydligt högre grad hade sysslat med de strukturella sambanden mellan ord och ton (deklamationsmönster, relationer mellan textens och musikens formstruktur osv.) än med deras innehållsliga relationer. Givetvis försummar han inte detta moment då han diskuterar individuella kompositioner, men med tanke på diktens fundamentala betydelse som incitament för kompositionen hade ett särskilt kapitel om de litterära utgångspunkterna varit önskvärt. Vilka språk har använts (svenskan var ju ingalunda allenarådande), vilka stoffer, vilka former, vilka stilarter? Hur är proportionerna mellan profant och religiöst, mellan folkligt och konstmässigt, mellan episkt och lyriskt, mellan realistiskt och visionärt? Vilka diktare eller litterära skolor har av tonsättarna särskilt omhulats? Det bästa vore väl om arbeten av det här slaget kunde skrivas i samverkan mellan musik- och litteraturvetenskap, men även då denna möjlighet saknas kan och bör en för stor ensidighet undvikas – om inte på annat sätt så genom hänvisningar till den litterära forskningen.

Beklagligt är också att en så detaljrik framställning som den föreliggande saknar ett sakregister eller åtminstone en sakgruppering av hänvisnings-siffrorna för personregistrets »större» namn.

Ser man bort från dessa brister, av vilka åtminstone en del har sin förklaring i stoffets och problemens stora dimensioner, så finns goda skäl att se positivt på arbetets målsättning och genomförande. Dock måste man här åter skilja mellan de stora linjerna och enskildheterna. Man måste tyvärr konstatera att de senare inte överallt befinner sig på samma nivå som de förra. Texten går inte helt fri från oklarheter i tankeföringen, dunkla formuleringar, onödiga upprepningar, motsägelser och direkta sakfel. Hur pass tungt dessa inslag måste anses väga beror i viss mån på vilken läsarekategori man har för ögonen. För vetenskapligt tränade läsare spelar de kanske ingen central roll, medan den

mindre erfarne har svårare att ta sig förbi alla dylika hinder. Någon förteckning över direkta fel på det metodiska eller faktablandat skall här inte ges: för att kunna fungera som sakkorrektiv måste den bli rätt lång, och påpekande av enstaka exempel skulle verka nålstickstaktik. Endast ett område skall här observeras och exemplifieras, nämligen det terminologiska, då rätt val, goda definitioner och ett väl genomtänkt nyskapande på detta fält har betydelse i många olika sammanhang.

Begreppet »sångcykel» definieras (s. 170, fotnot) bl. a. därhän att »musiken uppvisar motiviska samband mellan de olika sångerna» – hur många sångcykler skulle då med fog kunna bära denna beteckning? »Leipzigstilen» är, som Helmer riktigt påpekar, ett tämligen diffust begrepp (det används f. ö. knappast på kontinenten, och frågan är om det inte kan anses moget för utmönstring, ty hur skall man kunna finna en gemensam nämnare för Schumanns davidsbündleri och de från konservatoriet utgående akademiska stilimpulserna?), men man skapar knappast klarhet genom att dra in även Wagners musik (s. 161). Att Helmer tar termgruppen strofisk–genomkomponerad under kritisk belysning och söker nå fram till finare differentierade begreppsbildningar är tacknämligt och ger också delvis goda resultat. Den enklaste typen av strofisk visa kallar han »strofisk reprisform». Bland varianter anför han främst »'varierad strofform' eller hellre: 'strofisk variationsform'», vilken term har »reserverats för en strofisk formbildning, som kan betraktas som en modifierad utvidgning av strofisk reprisform» (s. 41). Från denna typ skall åter skiljas »en modifierad typ av strofisk reprisform, som närmast framstår som en kompromiss mellan å ena sidan tonsättarens önskan att fasthålla det strofiska reprismönstret och å den andra kravet på 'korrekt' deklamation», och här är det naturligt om en »i egentlig mening 'varierad' strofform» (s. 42). Milt sagt svårbegripliga distinktioner! Bland av Helmer nyskapade termer finns begreppsparat delstrofisk–överstrofisk form (s. 42), den förra som beteckning på uppdelning av en textstrof på flera musikaliska formled, den senare för att ange musikaliska strofer, som innehåller mer än en textstrof. Detta är en helt klar distinktion, men termerna som sådana verkar rätt svårhanterliga, då de inte klargör, huruvida text- eller musikside är överordnad. Samma brist på plasticitet känner också termen »textpräglings» (s. 35). Den avser »i första hand sådana musikaliska betoningensmönster, i vilka förhållanden i textens innehåll är avgörande»; textens *deklamation* har alltså inom ramen för den här termen ingenting med »präglings» att göra och där-

med således inte »texten» som helhet utan endast en av dess delfaktorer. Är termen då att beteckna som välfunnen? Ett frågetecken bör slutligen sättas för vissa i centrala sammanhang använda termer på grund av deras något tautologiska karaktär. En av dem är »sekundärklassicistisk»: redan det klassicistiska är ju sekundärt i förhållande till det klassiska. Motsvarande gäller för det i samband med diskussionen om folkton införda särbegreppet »härledd, konventionaliserad folkton»: »folkton» är ju redan i sig självt något »härlett» gentemot det genuina, folkmusiken.

Genom sin medvetna begränsning till vissa valda aspekter har det här referatet fått en ganska kritisk karaktär. Men det faktum att Helmers avhandling är behäftad med åtskilliga brister i metodik och framställning bör inte skyla dess betydande förtjänster. De ligger på olika plan, och inom referatets räjong kan nämnas bl. a. följande. Betoningen av det genrehistoriska momentet gör att inte enbart välkända tonsättare och deras verk blir belysta utan även utpräglade andraplansfigurer, varigenom helhetsbilden kanske inte blir »intressantare» men i gengäld mera sann. Värdefullt är vidare författarens försök att ge sig i kast med samtidens musikestetiska debatt. Självfallet existerar ingen enkel parallellitet mellan denna och den kompositoriska realiteten, och Helmer betonar själv att man t. ex. ännu knappast kan säga, »vilken betydelse . . . Almqvists utläggningar [om melodin] kan ha haft för hans egen samtid» (s. 51); å andra sidan utgör den av bl. a. Abraham Mankell, L. Höijer och C. R. Nyblom förda debatten om förhållandet mellan ord och ton en intressant bakgrund till spänningsförhållandet visa–konstsång, och den av Helmer skildrade »förnyelsen» under 1850-talet har ett betydelsefullt komplement i Rubensons och Berwalds skarpa utfall mot dilettantismen. En förtjänst av helt annan art ligger i författarens energiska ansträngningar att hålla sina musikbeskrivningar fria från enkla stilklyschor och att betrakta varje verk individuellt. Givetvis bygger han upp en arsenal av stilbegrepp, vilka kommer till flitig användning – men inte i form av gottköpsfraser. Betecknande för denna sympatiska (och för författaren själv knappast särdeles bekväma) attityd är att han efter en kritisk granskning av termfloran kring ordet romantik bestämmer sig att »i föreliggande arbete avstå från allmänna epokbeteckningar och endast använda en neutral kronologisk bestämning» (s. 21). Utan att avge någon programmatisk förklaring visar han genom sitt verbala beteende att han är ständigt medveten om de krav som en vokalkomposition i

sin egenskap som *konstverk* ställer på den som söker beskriva den. I en tid då »exakta» metoder får allt större betydelse även inom musikvetenskapen är det dubbelt angeläget med forskningsinsatser som beror på ett intensivt och subtilt växelspel mellan verk och betraktare. Det är glädjande att kunna räkna in Helmers avhandling i denna fina tradition.

Hans Eppstein

Axel Helmers doktorsavhandling är den första inträngande studien av en av den svenska musikens viktigaste genrer – solosången – föregången på nordiskt område bara av en enda avhandling, Niels Martin Jensens *Den danske romance 1800–1850*, 1964.

Helmers studie är alltså ett pionjärbete och som alla sådana utsatt för oundvikliga risker. Att avhandlingens del 2, förteckningen på uppåt 1 800 sånger komponerade eller tryckta 1850–90, med åren kommer att få åtskilliga tillägg säger sig själv, och det framstår som en tänkvärd ödets ironi, att det svenska 1800-talets än i dag mest spridda sång inte kommit med – »Tonerna» av C. L. Sjöberg (1861–90)!

Allvarligare är den inte helt konsekventa gränsdragningen bakåt i tiden som Hans Eppstein redan påpekat: att några Uppsalatonsättare (något oegentligt kallade »de två Uppsalaskolorna») inte tas upp till behandling, förmodligen i känsla av att de skulle företräda förlegade tendenser. Men varför utesluta J. A. Josephson (1818–80) och Gunnar Wennerberg (1817–1901), som bara nämns för sina »Gluntar» och manskörsånger, när man ändå i intressanta avsnitt behandlar Carl Rupert Nyblom (1832–1907), Ivar Hallström (1826–1901) samt amatören Uno von Troili (1815–75), vilkens samtliga sånger utom en (som författaren själv påpekar) tillkom före 1850-talet?

Föribigåendet av Uppsalatonsättarna medför exempelvis att 180 sånger av A. F. Lindblad utesluts, 37 sånger av Gunnar Wennerberg, samt alla J. A. Josephsons – en sammanlagd mängd som väsentligt skulle styrkt författarens slutsats s. 80 f. att sångproduktionen framförallt var yrkesmusikers verk, trots att den kunde förefalla som amatörernas förlovade genre.

Uteslutandet av dessa tonsättare (och kanske några till?) är det enda subjektiva draget i en annars till ytterlighet objektiv avhandling, där författaren ägnat snart sagt var och en av de 1 800 sångerna ett lika fördomsfritt intresse, och där – i motsats till så ofta annars – det sakliga stoffet hela tiden står i centrum, inte författaren själv.

Ett utslag av Helmers objektivitet är att han helst beskriver i tekniska termer och mer sällan tolkar materialet estetiskt eller emotionellt, vilket många gånger gör det svårt för läsaren att skilja mellan stort och smått och att urskilja vad som är verkligt intressant.

Författarens koncentration på den rent musikaliska analysen gör också att sångtexterna snarare behandlas som underlag för musikalisk deklamation och form än med hänsyn till det textinnehåll och den rika flora av ämnen som dock gör 1800-tals-sånger till så levande bilder ur tidens verklighet. Bara kapitlen »Folkton» och »Kuplettvisa» ger något frodigare intryck. Förmodligen hade en gruppering efter textgenrer – kärleksdikt, naturlyrik, folkvisepastisch, vaggvisa etc. – också kunnat leda fram till följbara musikaliska stildrag.

En särskilt intressant vinstyp, som inte ens antyds, är den musikaliska genrebilden, som på ett karakteristiskt »svenskt» sätt förefaller ha växt fram ur folkvisepastischerna hos Geijer och Lindblad.

Det hade också varit intressant med några reflexioner över varför svenska tonsättare så ofta valde utländska texter. Kan det bero på att tidens svenska diktare – Elias Sehlstedt, Wilh. von Braun, Carl David af Wirsén m. fl. – knappast erbjöd ett tillräckligt inspirerande stoff för musik?

Är det inte troligt att svenska sånger med norska texter i stort sett också företer samma musikaliska stildrag som hos Grieg eller Kjerulf (vars popularitet på svensk botten knappast betonas i avhandlingen)? En »norsk» exkurs i Södermankapitlet s. 176 ff., är i och för sig intressant, men antyder knappast att de norska texterna förekommer flitigt t. o. m. P.-B., parallellt med att de danska diktarna blivit aktuella i Sverige ungefär från 90-talet.

Är det inte till sist tänkbart att t. o. m. enskilda diktare via en berömd tonsättare kan tolkas likartat av andra? Är t. ex. inte de flesta svenska Heine-tonsättningar ett eko av Heines tidigast berömde uttolkare Schumann? Helmer ger talrika bevis för tesen utan att ändå riktigt formulera den.

Ett problem som aktualiseras både i texten och i de förnämligt rikhaltiga och vackert skrivna not-exemplen är att varken författaren eller läsaren alltid kan ha ackompanjemanget med i beräkningen. Ibland förefaller det som om författaren bedömt formen enbart efter sångstämman – t. ex. i Normans »Im grünen Wald» s. 172, där en avslutande repris av sångstämman inledningsstrof kallas A, trots att ackompanjemanget intensifierar helheten genom att hålla fast ett kontrasterande rytmiskt motiv från strof 2, betecknad som B.

Någon gång grundar sig bedömningen av sångens

karaktär tydligen helt på sångstämman, t. ex. F. A. Friebergs »Ljungby horn» – ofta framförd ännu för 30 år sedan – som bl. a. s. 204 betecknas som stilistiskt nära »gruppen av folktonsinspirerade verk». Denna lite schwungfulla balladmelodi i d-moll (inte bara en »folkvisetonart» utan lika mycket konstmusikaliskt laddad) hetsas genom tremolo, trioler och ett »rittmotiv» i ackompanjemanget till en effekt å la »Erlkönig».

Axel Helmers noggranna inventering ger en både bredare och brokigare bild av svenskt sångkomponerande 1850–90 än de lösa intryck man tidigare haft, och avsnittet »Liter biografiskt lexikon» (i kap. 4) med femton sidors noter om 65 mindre kända svenska tonsättare är inte bara en bragd av tålig forskarmöda utan formar sig också – läst med eftertanke – till en ganska gripande bild av alla de landsortsmusiker, officerare, tjänstemän och lärarinnor m. fl. vilkas möda och musikaliska storhetsdrömmar bildar bakgrunden till våra mer berömda tonsättares lyckokast.

Ett av de mest tankeväckande fynd författaren gjort under sin kartläggning av detta terra incognita är musikförläggare John Jacobsson (1835–1909), upphovsman till nära 120 sånger, nu helt glömda, trots att de på sin tid hörde till de populäraste och de första som förmedlade aktuella kontinentala intryck, t. ex. av Schumann. De tio sidor som ägnas Jacobsson hör till avhandlingens förmågsfriaste och mest aktningvärda. Möjligen hade det varit på sin plats att påpeka i hur hög grad Jacobsson upprepar de texter Schumann använt och inte bara hans textdeklamation och harmoniska vändningar. Än en gång kan man anta att det är kombinationen Heine–Schumann som verkat, inte bara Schumanns musik.

Avhandlingens historiskt centrala kapitel är de 60 sidorna om »Nyorientering efter 1850», den obegripligt försummade första generationen av Leipzigstudenter – Norman, Rubenson, Söderman, Fredrika Andrée-Stenhammar. Den senare som efter brådmogna ungdomskompositioner och några års studier i Leipzig blev operasångerska (och var faster till Wilhelm Stenhammar) är föremål för ett av avhandlingens mänskligt och konstnärligt finaste avsnitt, och avsnittet om Norman är gediget och imponerande som tonsättaren själv.

Ett fynd har författaren också gjort i Albert Rubenson (1826–1901), som efter detta inte bara framstår som symfoniker och Normans vapenbroder i kampen mot den svenska dilettantismen utan som en lika intressant sångkomponist, om också delvis av andra skäl än de författaren anför.

Med allt fog betecknar han honom som en pion-

jär när det gäller detaljerad textdeklamation, upphävande av symmetri i rytm och frasbyggnad samt en schumannskt svävande harmonik. Detta gäller dock bara Rubensons första häfte, de 5 Heinesångerna 1852–3, liksom det generella påståendet att »Rubensons sånger i regel är gestaltade i tämligen fri genomkomponerad form». (Heines fåstaviga fyrradiga strofer kan f. ö. knappast bli längre än åtta takter, varför hans dikter nästan oundvikligen måste bli genomkomponerade.)

Rubensons två sånghäften från 60-talet innehåller däremot sex norska dikter och sex av Robert Burns, nästan alla i strofisk reprisform. Burnsångerna har en svärmisk viston, medan flera av de norska förefaller tydligt avsedda som folkvisepastischer med sina punkteringar, förslag och gruppmelodiska sextondelar och trioler. Den oregelbundna textdeklamation författaren anför i notex. 47:2 ur den annars regelbundet vaggande »Det første Møde» liknar påfallande de exempel på »norska» tonfall som ges s. 197 apropå Södermans »Digte och Sange» femton år senare. Rubenson är, såvitt jag förstår, snarast märklig genom sitt sinne för skiftande stilar, som bl. a. gör att han – efter att ha överfört Heine–Schumannsstilen till svensk sång fem år före Södermans »Heidenröslein» – dessutom kan skriva visor i norsk ton långt innan Grieg gjorde det.

Ett av avhandlingens mest engagerade avsnitt är de 35 sidorna om August Söderman, vars sångproduktion analyseras långt mer inträngande än i Gunnar Jeansons klassiska monografi. Redan i kapitlet »I folkton» tog författaren fram »Mitt älskade lilla sockerskrin», säkerligen den svenska sångens mest utsökta folkviseparafra, byggd på »Kristallen den fina». Här tar han också fram pärlor som »Heidenröslein»-samlingen och »Prinsessen». Kapitlet mynnar ut i både detaljerade och översiktliga analyser av de tre stora orkesterballaderna »Tannhäuser», »Kvarnruinen» och »Der schwarze Ritter», som enl. författaren företräder tre olika sätt att använda ledmotiv. Möjligen hade han, eftersom Söderman var en fin instrumentatör, bort understryka att entematiken i »Kvarnruinen» varierar väsentligt genom skiftande uttryck och instrumentation. Den moderna lyssnare som inte hört de tre stora balladerna, men väl »Kung Heimer och Aslög» eller »Trollsjön» hade möjligen velat ha Södermans samtliga ballader nämnda i ett sammanhang, plus en motivering varför författaren stannat just för de tre han kallar »stora».

Efter Helmers presentation är det ändå obegripligare än förr, att Söderman inte är mer levande på den svenska repertoaren.

Ytterligare Wagnerintryck i form av ledmotiv-teknik, talsångstonfall och genomkomposition tecknas i kapitlen om 70- till 90-talen, och ett avsnitt om Emil Sjögren bildar bokens slut, markerat med en intressant analys av »Der Gräfin Fluch» (som tidigare på ett ställe betecknats som orkesterballad, trots att den har ett sällsynt idiomatiskt pianoackompanjemanget med något av kraften och storheten hos Schuberts »Der Zwerg»).

Just i samband med Sjögren hade man onekligen gärna sett dels en jämförelse med utländska samtida (t. ex. Hugo Wolf p. g. a. gemensamma texter), dels ett försök till sammanfattning av om och hur svenskt sångkomponerande skiljer sig från den internationella bakgrund som praktiskt taget saknas i avhandlingen. Både för författaren och läsaren – som nu överläts att dra sina slutsatser på egen hand – hade det förmodligen varit fördelaktigare om inledningens långa teoretiska kapitel (som delvis föregriper den historiska utveckling av avhandlingen exemplifierar) kunnat förkortas och delar av materialet överförs till en summerande avslutning.

En praktisk olägenhet som den att man inte kan slå upp alla de ställen i avhandlingen där en och samma sång nämns för att få ett samlat intryck av den, skulle i efterhand kunna avhjälpas av ett supplementregister med sidhänvisningar till sångtitlarna.

Dessa invändningar och andra får dock inte fördunkla det faktum att Axel Helmer dels finslipat terminologin och analysmetoderna, dels genom sin inventering och sitt tålmodiga sakintrasse givit oss nya hjälpmedel och möjligheter att gå vidare på upptäcktsfärd på egen hand i ett stort och viktigt svenskt material.

Kerstin Linder

Erik V. Jansson: Investigations of acoustical phenomena as revealed by properties of musical instruments. Stockholm 1973. Diss. 5 s. (sammanfattning) + 6 särtr.

Civ. ing. Erik V. Jansson genomförde 25. maj 1973 med heder sin doktorsdisputasjon ved Kgl. Tekniska Högskolan över avhandlingen »Investigations of Acoustical Phenomena as revealed by Properties of Musical Instruments», som i översättning skulle bli omtrent »Undersøkelser av akustiske fenomener som avdekket av egenskaper til musikkinstrumenter». Som fakultetsopponent fikk jeg gleden av å studere disse arbeider (seks separate rapporter, alle på engelsk), og jeg vil forsøke å gi en

sammenfatning av de sider ved arbeidene som har interesse ut over den snevre krets av akustikere.

Arbeidene konsentreres i stor grad om *metoder*, teoretiske og eksperimentelle, innen musikkakustisk forskning. Det forsøkes å finne frem til eksperimentelle metoder for undersøkelse av egenskaper for musikkinstrumenter, systematiseringer og teoretiske metoder som kan muliggjøre prosjektering av musikkinstrumenter, altså å beregne hvordan man skal kunne bygge ønskede egenskaper inn i instrumentene. Det er viktig å fastslå at produksjon av musikkinstrumenter, i særdeleshet strykeinstrumenter, fortsatt i stor grad må baseres på en empirisk og lite systematisert viten – noe som resulterer i at gode instrumenter beklageligvis blir meget kostbare. Jansson, med sine samarbeidspartnere, har bidratt med metoder som videreført kan bringe instrumentbygging over på en mere kontrollerbar basis.

I samband med *horn* av type som benyttes i messinginstrumenter undersøker Jansson (sammen med Benade) nye teorier for nøyre beregning av såvel hornets resonanser som utstråling – egenskaper som bestemmer intervallrenhet som klangfarve for et messinginstrument. Foruten en interessant diskusjon av generell horn-teori demonstreres i dette arbeid de muligheter numeriske metoder og ADB gir for beregning på generelle hornkonfigurasjoner. Denne rapport: »On Plane and Spherical Waves in Horns with Nonuniform Flare« inneholder en rekke praktisk interessante detaljer om messinginstrumenter, men må på grunn av sin teoretiske form sies å være vanskelig lesbar uten gode forhåndskunnskaper i akustikk.

*Jonofonen* er en meget liten akustisk lydkilde som har vist seg som et effektivt hjelpemiddel ved undersøkelse av musikkinstrumenter. En eksperimentell undersøkelse av en slik kilde som baseres på direkte modulasjon av en lysbue er utført i samarbeide med F. J. Fransson. Arbeidet interesserer vel foreløpig akustikere mere enn instrumentbyggere.

I tre viktige arbeider har Jansson utnyttet samarbeidsmulighetene med KTH's forskningsmiljø innen optikk om utnyttelse av holografiske og interferometriske metoder for studium av resonante svingemønstre for instrumentkropper. Både gitar og violin er undersøkt. Bruk av laser speckel interferometri gjør det mulig hurtig å kunne finne rekken av viktige resonansfrekvenser for de ulike deler av en instrumentkropp. Fotografiske metoder, som i disse arbeider betegnes hologram interferometri, gir detaljerte informasjon om hvordan de ulike flater svinger ved ulike frekvenser. De illu-

strerende bilder av disse svingemønstre som Jansson og medarbeidere har frembrakt for gitar og violin, har vakt internasjonal oppsikt. Jansson har videre gjennomført akustiske målinger for å studere sammenhengen mellom utstrålt lyd og svingemønstrene. Spesiell praktisk interesse har et arbeid som er gjort sammen med violinbyggeren Harry Sundin. Svingemønstrene for violinens bunn og topp-plate er studert på ulike stadier under byggeprosessen. Således er innflytelsen av f-hulene, bassbjelken, lydpinnen, fingerbrett og fingertrykk studert. Undersøkelsen gir mange interessante resultater som bør bekreftes gjennom utvidete arbeider. I en separat rapport undersøkes de akustiske resonanser i violinens hullrom nærmere og det angis metoder for tilnærmede beregninger av resonanser. Vi kan altså si at Janssons arbeider diskuterer og demonstrerer metoder som gjør det mulig eksperimentelt å undersøke alle klangbestemmende elementer i flere typer musikkinstrumenter. Dette er selvsagt bare et skritt mot en vitenskapelig beherskelse av instrumentbyggingens kunst, men et viktig skritt. Det er å håpe at Jansson gis muligheter for å føre sine arbeider videre. Foruten et nødvendig økonomisk grunnlag er det meget viktig med faglig støtte og inspirasjon fra instrumentbyggere, musikkforskere og musikere. Det må undersøkes, det må bygges, det må spilles og det må lyttes. Bara gjennom et samarbeide kan man ha håp om å komme så langt at musikkakustikken kan bidra til å sikre en effektiv produksjon av gode musikkinstrumenter.

*Asbjørn Krokstad*

*Koraljka Kos*: Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien. Beitrag zur allgemeinen Organographie der Musikinstrumente und zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Musikwissenschaftliches Institut der Musikakademie, Zagreb 1972. 121 s., 80 pl.

Musik-ikonografi er en relativ ung vitenskap, der er større og større interesse om. Man tilløgger den sidegren af musikvidenskapen stedse større viktighet, og derom vidner den første samlede musik-ikonografiske bibliografi af Frederick Crane. Den er endnu kun tilgjengelig i duplikeret form fra 1971, men planlagt for utgivelse i 1975. Musik-ikonografi dreier sig først og fremmest om en beskrivelse og analyse af billedlige fremstillinger især benyttet i organologiske og opførelsespraktiske studier som f.eks. hos W. Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels (1964). Men de se-

nere års forskning har også tenderet henimod en tolkning af musikinstrumenternes symbolik og motiv-afhængighed sat i relation til samtidens litteratur, filosofi, teologi og andre åndsvidenskaber – emner man finder behandlet hos f. eks. R. Hammerstein: Die Musik der Engel (1962) og K. Meyer-Baer: Music of the Spheres and the Dance of Death (1970). Og dermed er forskningen trådt over i den musik-ikonologiske sfære.

Den foreliggende bog er en musik-ikonografisk studie. Koraljka Kos har valgt at presentere alle musikinstrumentfremstillinger i Kroatien fra 11.–midten af 16. årh. og gøre rede for deres organologiske og opførelsespraktiske træk. (Den sene afgrænsning af middelalderen grunder sig i, at perioden dér kulturelt set var ret konservativ, og derfor af kunsthistorikere kan betragtes under et.) Ydermere en undersøgelse af hver instrumenttypes hyppighed og mulige migrations-veje samt en beskrivelse af de ikonografiske rammer for musikinstrumenterne. Der findes også en kort oversigt over miniaturer med musik-ikonografisk emne i kroatiske samlinger, hvoraf flere er af vesteuropæisk oprindelse. Endelig en mindre ekskurs i arkivske og litterære kilder, med en oversigt over datidens instrument-nomenklatur. Sidste del af bogen optages af lister over benyttede kilder og litteratur, et navneregister, plancher med omrids af diverse udformninger af samme instrumenttype, en samlet fortegnelse over billedkilderne, samt et billedmateriale med en fotografisk gengivelse af de fleste i teksten behandlede eksempler. Det eneste man kunne savne var et stikordsregister. Bogen er en udvidelse af forfatterens dissertation fra 1968 i Ljubljana.

Jugoslavien kan idag groft deles op i tre dele, hver stærkest indflyet af den nærmestliggende kultur – mod nord af mitteleuropa, mod øst af orienten og Byzans og mod vest af middelhavslandene, især Italien. Hvordan kulturimpulser har haft betydning for området Kroatien med egnene Dalmatien, Istrien og indre Kroatien er et af de emner, forfatteren tager op.

Første afsnit i bogen beskriver hvorledes tyrkerne gennem tiderne har hærget over det meste af landet, hvilket har resulteret i, at store mængder kunstsatte er gået tabt, så det kun er en brøkdel, der findes idag. Uhyre lidt romansk skulptur med musikinstrumenter er bevaret, og det må anses for uheldigt, at den kun findes i Dalmatien, hvor der eksisterer fire monumenter. Af dem bør især en korsstol fra katedralen i Split fremhæves med to musicerende personer med henholdsvis fedel og harpe, som begge smukt kan sættes ind i europæisk organologisk sammenhæng.

Næste afsnit i bogen drejer sig om Istriens monumenter fra 15. og første halvdel af 16. årh. Et enkelt stammer fra 1381, men ellers ligger hovedparten i 1400-tallet med freskerne i Hl. Georg i Lovran som de mest fremtrædende med ialt 15 musikinstrumenter anbragt rundt omkring i et netværk sammen med fremstilling af Kristus, evangelisterne og helgener. Der er flest strengeinstrumenter, 3 luther, 2 psalterier, harpe, cembalo, klavichord, »viola da gamba«, drejelire og hakkebrædt. Dertil kommer 2 businer, pauker og et klokkehjul. Hovedparten af fresker i Istrien er præget af mitteleuropæisk indflydelse, og Lovran er ingen undtagelse, men forbindelsen er her yderligere indsnævret til slovensk-alpinsk område. Forfatterens begrundelse er der desværre ikke plads for i denne sammenhæng, men Lovran bør fremhæves som et af de mest interessante steder i bogen. En anden kirke i Istrien – H. Maria fra Skriljine i Beram – har ligeledes mange musikinstrumenter, men de er fordelt på tre forskellige motiver og har ikke så stor alsidighed i instrumentvalg.

Herefter følger atter en beskrivelse af musikinstrumenter i Dalmatien, men nu i perioden 15. og første halvdel af 16. årh. Bemærkelsesværdigt findes ingen fresker, men kun tavlemalerier og relieffer, de sidstnævnte for det meste som selvstændige dekorationer udenfor religiøs tematik. Tavlemalerier med musikinstrumenter af hjemlige kunstnere hører til sjældenhederne, men fremhæves her kan et gotisk polyptych fra 1450 i Zadar's franciskanerkloster. Det forestiller den tronende Madonna med 8 musicerende engle – harpe, portativ, skalmeye, luth, fedel, busine, psalterium og fedel – en lovprisning af Madonna, som er udformet i italiensk ånd.

Indre Kroatien er den egn, der har lidt flest kunsttab på grund af tyrkerne. Derfor er antallet af bevarede musik-ikonografiske objekter mindre end i Dalmatien. De fresker der findes er f.eks. for det meste fragmenter. Den kunstneriske indflydelse stammer især fra mitteleuropa, og kun en lille del af monumenterne er af italiensk observans.

Forfatteren giver en kort beskrivelse af de bevarede håndskrifter musikinstrumentafbildninger. Manuskripterne er fra Ungarn, Italien, Frankrig og en del af hjemlig oprindelse. Det ældste stammer fra 11. årh. og viser David med harpe. Dernæst samles trådene op fra de organologiske analyser, idet manuskripterne instrumenter forenes med de øvrige monumenters og derved skabes et samlet typologisk overblik over instrumentbestanden.

De ikonografiske analyser bringer ikke epokegørende nyt for dagen, idet brugen af musikinstru-

menter ikke afviger fra vest- og mitteleuropas traditioner. Maria-scener er der mange af, og de viser de traditionelle træk for hele denne dyrkelse. Men man kunne dog ønske, at forfatteren i stedet for kun at være beskrivende, her havde gjort lidt mere ud af instrumentvalget på de forskellige scener og forsøgt at begrunde eller forklare, hvorfor man ser netop de instrumenter i den og den sammenhæng. Det er ganske vist ting, man kan finde noget om i litteraturlisten, men når afsnittet ikke ligefrem vrimer med litteraturhenvisninger, er det noget af et detektivarbejde at finde frem til relevante steder. Når forfatteren f. eks. skriver om et fragmentarisk bevaret billede, at hovedscenen nok har været Maria kroning (businepar), kræver denne indforståede parentes en forklaring eller i det mindste en litteraturhenvisning. Eller når hun skriver, at psalteriet kan være et symbol på Kristus, kræves der i det mindste også der en henvisning, da det næppe er en almen kendt sag. Der findes ganske rigtigt dækning for denne påstand i den anførte litteratur, men – frit valg mellem 84 titler.

Afsnittet om musikinstrumenterne set i lyset af arkivalier, litteratur og teater er meget oplysende om Kroatiens musikliv. Man har en del meddelelser om organister og orgler fra flere af de større katedraler. Og der mangler heller ikke oplysninger om spillemænd og verdslig musikpraksis. Den terminologiske oversigt over musikinstrumentnomenklaturen er nok det vægtigste og betydeligste bidrag i denne sammenhæng.

Forfatteren ønskede i sit forord at kunne oplyse om diverse instrumenters hyppighed og eventuelle migrations-veje, men det samlede materiale er desværre for lille til, at hun kunne drage slutninger af den art. Hovedvægten ligger derfor på de organologiske analyser af materiale, der ved geografisk samhörighed danner en enhed. Men hendes resultater af analyserne kan nok undertiden diskuteres. At hæfte betegnelsen »viola da gamba« på et instrument fra 15. årh. på grund af spillemåde er næppe holdbar, når selve instrumentet er let ottertals-formet og uden detaljer. (Man kan f. eks. på mange middelalder-miniaturer fra 12. årh. se samme spillemåde, og der ville man aldrig bruge betegnelsen »viola da gamba«.)

Bogen er først og fremmest en glimrende materiale-samling med præsentation af hidtil ukendt stof fra et randområde af den vestlige kulturkreds, hvilket selvfølgelig i sig selv er af meget stor værdi. Det er f. eks. interessant her at møde en tidlig afbildning af et klavichord og et cembalo, som kan sammenholdes med samtidige fremstillinger i England, Frankrig, Tyskland og Italien. Men præsentation

af stoffet er noget vanskelig at overskue. Det er udmærket med den samlede topografisk ordnede materiale-fortegnelse bag i bogen. Dog kunne det have været praktisk om der samtidig havde været en typologisk oversigts-tavle. Og hvor forfatteren giver resumé af de organologiske analyser, er savnet af stikordsregister meget mærkbart, idet det er yderst vanskeligt at slå tilbage på de analyserede emner. Dette i forening gør, at bogen desværre ikke er blevet helt den praktiske håndbog for kroatisk musikinstrumenter i middelalderen, den fortjente at være.

Dorthe Falcon Møller

Carl-Allan Moberg: Musikens historia i västerlandet intill 1600. Natur och Kultur, Stockholm 1973. VIII, 782 s. 32 pl. Kr 245: – (ca).

I 1935 udsendte Carl-Allan Moberg i Natur og Kulturs populærvideenskabelige serie en kortfattet »Tonkonstens historia i västerlandet. I. Intill år 1600« på 160 små sider, fremstillet for at »tillgodose ett allmänt och levande musikintresse, ej minst inom det folkliga studiearbetets hundratal musikcirklar«. Fortsættelsen kom ikke, hvilket vel hænger sammen med, at forfatteren blev beslaglagt af vigtige videnskabelige opgaver og af opbygningen af den musikvidenskabelige institution ved Uppsala Universitet, en pionergerning, som alle med tilknytning til musikforskning i og uden for Norden omfatter med største respekt og beundring, og som i fuldt mål har båret frugt.

Et andet måske nok så betydningsfuldt »bestillingsarbejde« havde Carl-Allan Moberg fået fra hånden et par år i forvejen, »Kyrkomusikens historia« fra 1932, en vægtig og velskrevet fremstilling, som naturligvis nu for store deles vedkommende er forældet, men dog indeholder afsnit specielt om kirkemusikken i Sverige, som såvidt jeg kan se stadig har primær gyldighed. Af forordet til dette værk fremgår, at det især lå »förf. varmt om hjärtat att söka införsätta läsaren i den epoks kyrkliga tonkonst, som här kallats 'den objektiva musikens tid' – till år 1600«.

Med sit seneste værk har Moberg demonstreret, at den gamle kærlighed til emnet ikke er rustet, men åbenbart har været holdt i live gennem fortsatte personlige studier og a jour-føring af viden. Og hvad det sidste angår skal det – selvom det er velkendt – understreges, at just epoken frem til 1600 har fremfor nogen senere været i musikforskningens søgelys i de mellemliggende 30–40 år. Det

har altså ikke været tale om at støve de tidligere fremstillinger af, alt har skullet kulegraves påny. Når dertil kommer, at udformningen af denne store håndbog først har kunnet foregå efter afslutningen af en krævende universitetsgerning og i kamp med bristende helbred, vil man forstå hvilken jætteindsats, der ligger bag.

Generelt kan det siges, at værket fremstår som et monument for lærdom, indsigt og evne til at tumle et enormt stof og viderebringe det i en fremstillingsform, der skønt rig på information og detaljer plastisk afstrikker hovedlinierne i den vesteuropæiske musik frem til 1600. Det kommer klart frem, at denne udvikling rummer talrige forskellige forløb, som ofte bevæger sig i parallelle baner, ofte krydser hinanden og lejlighedsvis karakteriseres af indbyrdes modsatte tendenser. Det brogede og komplicerede mønster skildres med Mobergs levende pen og pædagogiske indføling, men først og fremmest med den baggrund, et langt livs fordybelse i musikkulturens historie har skænket ham. Musikkens anskues ikke som led i en autonom udviklingsproces, men funktionelt og som bestanddel af et større kulturmønster, der (omend med veksellende styrke i de forskellige afsnit) gennemlyses af forfatterens usædvanlige lærdomshistoriske orientering og en i vore dage kun sjældent forekommende polyhistorisk holdning.

På frugtbar vis inddrages i fremstillingen af musikkens ytringsformer væsentlige kirke- og liturgi-historiske aspekter, profanhistoriske strejflys, sociologiske omstændigheder, etnomusikologiske paralleller, impulser fra den samtidige filosofi, kunst og digtning. Arven fra 20-ernes og 30-ernes musikvidenskab er fastholdt i Mobergs helhedssyn, der i ikke ringe grad står i gæld til Heinrich Besseler, – men hvem gør ikke det inden for udforskningen af middelalderens og renaissancens musik? (jeg vover at anvende sidstnævnte epokebetegnelse, selvom Moberg undsiger den). Det er samtidig karakteristisk, at forfatteren gang på gang loyalt gør rede for divergerende opfattelser i væsentlige (lejlighedsvis også mindre væsentlige) problemkredse, ligesom han har gjort sit yderste for at få de seneste forskningsresultater og synspunkter med i fremstillingen, dvs. frem til sidste halvdel af 60-erne.

Disponeringen forekommer velvalgt og klar, holdt i traditionelle baner. Dekronologiske, genre-mæssige og geografiske hensyn er det næppe muligt at forlige helt i en håndbog af denne art, og for den i forvejen indviede betyder konflikter og forskydninger mellem disse grundsynspunkter heller ikke nogen blokade. Jeg kan imidlertid ikke tilbagehol-

de et par bemærkninger i forbindelse med en kort oversigt over kapitelforløbet:

*Musiken under grekisk antik*, 40 s., *Gregoriansk sång*, 104 s. (heraf ca. 21 s. notex.), *Lyrisk och instrument*: omtalen af kirkespil og åndelig vise fungerer som »modulation« mellem gregoriansk sang og Troubadur-, Trouveremusikkens profanlyrik, men til gengæld forekommer fremføringen på dette sted af den åndelige vise til den yderst kortfattede omtale af 1500-tallets lutherske visesang mindre organisk. Overhovedet er den protestantiske kirkes musik ret stedmoderligt behandlet. Kapitlet har 57 s. (heraf ca. 18 s. notex.); *Tidig flerstämmighet*: fra 800-tallets organum til 1300-tallets »ars subtilior« (en betegnelse lanceret af Ursula Günther til karakteristik af de notationsmæssigt og rytmisk komplicerede verdslige chansons i Chantilly-ms. m. v.), hvortil føjes et opsamlingskapitel under overskriften *engelska bidrag*. Det er her ikke helt logisk, når den nederlandsk fødte og fortrinsvis på italiensk grund virkende Ciconia indlemmes under denne sidste rubrik. I kronologisk henseende kan det desuden anfægtes, at den engelske carol glider ind forud for rondellus og 1300-tallets specifikt engelske conductusmotetter. Carolgenren hører primært 1400-tallet til, og det anførte carol-ex. s. 341 ligger nærmere år 1500 end som påstået 100 år før. Det omfattende kapitel er på 166 s. (heraf ca. 75 s. notex.); så følger *Musiken på 1500-talet*, som falder i to hovedafsnit: *Viskonst* – de franske og spanske chansontyper, tysk Lied, italienske strofeformer samt madrigalen frem til 1600 –, ialt 86 s. (heraf ca. 60 s. notex.) samt *Kyrklig och profan musik*, i hvilket de profane genrer udover i det »blandede« kapitel om instrumentalmusikken (s. 699–742) indskrænker sig til nogle få sider om engelsk madrigal (s. 649–652) samt til omtalen af Lassos (og Ph. de Montes) verdslige, resp. semi-verdslige vokalmusik. Havde man ikke med fordel kunnet indpasse disse afsnit under *Viskonst*? Iøvrigt er kapitlet om 1500-tallets kirkelige og profane musik bogens fyldigste, på 168 s. (heraf ca. 100 med notex.). I en kort, men indholdsmættet koda, *Avslutning* på 18 s., går forfatteren ind på nogle centrale teoretiske og tekniske problemer, som i det foregående mere sporadisk har været strejfer under omtalen af 1500-tallets musik: opfattelsen af forholdet mellem konsonans og dissonans, træk af kadencens historie, vigtige tolkningsproblemer knyttet til notationen (vigtige med henblik på moderne editionsteknik!), drøftelse af forholdet mellem tactus og vokal deklamation m. v.

Værket er forsynet med en *Bibliografi*, udarbejdet af Lars-Olof Ljung, samt navne- og sagregister

ved henholdsvis Kerstin Gabrielsson og Anna Kyhlberg.

Som det fremgår af oversigten over bogens kapitler, indtager *nodeeksemplerne* – smukt og klart udførte af Walter Cohn og Bengt Lundblad – en meget væsentlig plads i fremstillingen. De er velvalgte og glider stort set fint ind i teksten. Hertil kommer, at de musikalske illustrationer har fået en passende længde; der er tale om gedigne udsnit af stykkerne, hvis de ikke ligefrem er gengivet i deres helhed. Rent kvantitativt udgør musikeksemplerne godt 330 sider, en imponerende antologi og mageløs i sin art.

Af nærliggende grunde rummer det indledende kapitel om *den antike musik* ingen musikeksempler, hvilket kompenseres i *plancherne* I–XI, som bringer en række instruktive ikonografiske belæg. Fremstillingen af emnet er udførlig og giver en klar, omend for visse deles vedkommende ret krævende oversigt over den antike verdens musikultur, instrumenter, teori, etosslære og historiske udvikling, som måske nok vil forudsætte, at læseren i forvejen er fortrolig med en del af den speciallitteratur, fremstillingen bygger på (Sachs, Behn, Gombosi, Wegner m. fl.). Positivt må man fremhæve den overordentlig fine sammenfattende redegørelse for etosslæren. Til orientering for den nordiske læser, bogen henvender sig til, kan det til s. 1, oversigten over »bevarade nordokument«, oplyses at den stæle, på hvilken den berømte Seikilos-hymne er indgraveret, for nogle år siden ad sære veje blev erhvervet af Nationalmuseet i København og nu kan beses af interesserede. Som bekendt havde den været »forsvundet« siden 1923!

For dette første kapitel som for de to efterfølgende gælder, at behandlingen af stoffet forekommer væsentlig mere substantiel end i de senere dele, hvilket formentlig hænger sammen med selve bogens tilkomsthistorie. Men når der kan konstateres en vis overvægt på de tidlige dele i forhold til de efterfølgende, må det også være udtryk for, at forfatterens specielle indsigt og interesse i særlig grad har knyttet sig til de områder, der behandles her. Dette er givetvis tilfældet i det andet store kapitel om *gregoriansk sang*, som er en rent udmesterlig indføring i emnet, usædvanlig givende, fordi den udover indføringen i kirkesangens genrer, former og stilarter tilfører fremstillingen andre perspektiver og problemstillinger end dem, man kender fra gængse håndbogsfremstillinger. Jeg henviser her bl. a. til afsnittene om nodeskriften (ledsaget af 27 instruktive gengivelser i Pl. XII–XXIV af exx. på forskellige stadier og typer indenfor middelalderens enstemmige notation), om rimofficierne (s.

127 ff.) og om de opførelsespraktiske forhold (s. 130 ff.).

I koncentreret, men på samme tid levende formulering fremlægges i syntese forskningens – herunder Mobergs egen forsknings – indsamlede viden og synspunkter. Man mærker forfatterens engagement, mindre i forbindelse med referat af de ofte noget subtile diskussioner, som navnlig i 50-erne og 60-erne er ført om den gregorianske sangs ældste stadier og forholdet til den såkaldt »gammelromerske« tradition, end i de fascinerende musik-etnologiske perspektiver, som knytter sig til stoffet, relationer og paralleller til folkemusikalsk tradition og praksis, som i flere sammenhænge på stimulerende og åndfuld vis indgår i fremstillingen (jfr. bl. a. s. 63, 87, 144 m. fl.). Moberg har afstået fra at behandle den byzantinske sangtradition særskilt, hvilket kan beklages, selvom det måske kan forsvares, hvor det som her drejer sig om udviklingen af vesterlandets musikhistorie, med streg under *vest*.

Til gengæld er samspillet mellem kirkesangens musikalske udtryksformer og den liturgiske funktion ned gennem tiden et vigtigt og med rette fremhævet moment både her og i afsnittet om *middelalderens kirkespil og åndelige vise*. I denne sammenhæng må atter de kulturhistoriske og sociologiske aspekter, som Moberg indfletter i skildringen af middelalderens musik, nævnes som særlig værdifulde og givende indslag, af hvilke man f. ex. kan henvise til det fine lille essay om »*Spelman och instrumentalmusik*« s. 193–201.

Også i kapitlet »*Tidig flerstämmighet*« mærker man sig forfatterens evne til at stille denne »nye« foreteelse i europæisk musik ind i et videre perspektiv gennem folkemusikalske analogier. Flerstemmighedens oprindelige karakter af improviseret praksis og dens overgang til nedskreven kunstmusik fremtræder plastisk for læseren, og som sådan skal jeg især henlede opmærksomheden på den fortræffelige formulering af just problematikken: mundtlig tradition versus skriftlig fixering, som kapitlet munder ud i s. 256.

Udover den almene vurdering, jeg i det foregående har søgt at give af Mobergs store værk, vil det næppe være rimeligt at gå ind på en art evaluering af de enkelte kapitler. Det er allerede bemærket, at den verbale behandling af stoffet efter ca. 1400 ikke helt kan måle sig med de tidligere, hvilket bl. a. medfører, at en del af musikeksemplerne føles en smule underforsynet med kommentarer. Men der er meget at glæde sig over, bl. a. den indgående omtale af *Ars novas* teoretikere (s. 260 ff.), det fine kulturhistoriske oplæg til *Neder-*

*lænderne* (s. 368 f.), indarbejdningen af teoretikernes vidnesbyrd, ikke mindst Tinctoris', den engagerede karakteristik af Busnois, behandlingen af instrumentalmusikken, som er bredere end i mange tilsvarende håndbøger, det kritisk ræsonnerende afsnit om begrebet »*Musica reservata*« (s. 565), det interessante rids af kapellernes forhold (s. 575) og meget andet.

Nogle spredte anmærkninger til selve fremstillingen bør vel også komme med her. S. 334 omtales bl. a. forekomsten af engelsk flerstemmig musik i de kontinentale kilder *F*, *W* 1, *Mo* og *Ba*, hvorefter det hævdes, at »*W* 1 har t. o. m. en engelskspråklig motett« . Det må nok bero på en misforståelse. Den tidligste engelsksprogede motet er »*Worldes blisc*« i et ms. i Corpus Christi College, Cambridge. Tenor er ganske rigtig identisk med *T* i *W* 1 fol. 7, men den »engelske« stemme findes ikke i *W* 1.

S. 341 siges, at refrainet i den engelske carol ofte kaldes »foote« eller »burden«. Den gængse betegnelse er »burden«, – »foote« findes kun anvendt i eet enkelt tilfælde og har – såvidt jeg kan se – ingen sammenhæng med begrebet »pes«. Den terminologiske forvirring stammer vistnok fra en bemærkning af Harrison (Oxf. Hist. III s. 121), som lader betegnelsen »foote« »bring to mind the term pes ...« og videre i en fodnote associerer til de italienske »piedi« (som jo i hvert fald ikke har noget med *refrain* at gøre!).

Jeg savner iøvrigt omtale af *alle* de tre berømte *Caput-messer*, – som er hovedværker i messens udvikling og ikke mindst pædagogisk overordentlig instruktive. Mens Dufays version nævnes, figurerer hverken Obrechts eller Ockeghems under omtalen af disse komponisters messeproduktion. Dette er en detalj jævnført med savnet af en blot flygtig behandling af *den flerstemmige italienske laude*, hvis popularitet og enkle homofone satsfaktur uden tvivl var med til at bane vej for de harmoniske tankebaner, som bl. a. slår igennem i Josquins og Obrechts musik. End ikke i bibliografien findes henvisningen til Jeppesens vigtige laude-værk. Der er her tale om et »missing link« i redegørelsen for stilens udvikling.

Det er i forhold hertil mindre betydningsfuldt, at forfatteren i forbindelse med den tidlige 1500-tals madrigal (s. 551 f.) ikke nåede at blive opmærksom på Jeppesens *La Frottola* I–III, 1968–70, i hvilket han (I, s. 72 ff.) bl. a. har sporet de første italienske madrigaler (af Verdelot) til en samling fra 1526.

S. 530–538 behandles reformationstidens tysk-lutherske musik, og tråden tages op fra s. 164;

man kan her bl. a. læse følgende: »Walters Achtliederbuch (i uppl. 4 och 5, 1544, 1551, med titeln 'Wittenbergisch deutsch Geistlich Gesangbüchlein') är den evangelisk-lutherska kyrkans första koralbok ...«. Om Achtliederbuch, der udkom som en lille anonym samling med ialt 4 enstemmige melodier (trykt i Nürnberg?) var redigeret af Walter, vides ikke, men den er altså ikke identisk med Walters store samling fra samme år (1524), og Walters værk var vel for kor, men det var ikke nogen koralbog, i hvert fald ikke efter gængs sprogbrug. I denne forbindelse mener jeg heller ikke, at det er helt korrekt, når betegnelsen »kantional-sats« identificeres med Goudimels Psalterudsættelser (1565) uden den tilføjelse, at cf. i kantional-satens principielt ligger i diskanten.

I afsnittet om kirkemusikken i England i 1500-tallet (s. 633 ff.) kan det undre, at det meget betydelige repertoire fra tiden kort før og efter 1500, som er overleveret i »The Eton Choir Book« og udgivet i Mus. Brit. X–XII, 1956–61, ikke har fundet en plads. Der er *stor* musik imellem!

Endnu et lille hjertesuk over savnet af et godt navn fra det 16. århundrede – *Jacob Gallus* (Handl), som næppe kan siges at være helt perifer.

Man må imidlertid udstøde lidt mere end hjertesuk i forbindelse med bogens kilde- og litteraturhenvisninger, som desværre ikke lever op til værkets prætentioner. Det vil ikke være muligt, ej heller fair, at fremlægge en katalog over manglerne i det tekniske apparat under hensyn til den åbenhjertige indledning til bibliografien, hvor man erkender de forekommende »luckor og inadvertenser, hvilket læsaren ombuds ha overseende med«. Tidspres og andre særlige omstændigheder har sin del af skylden for disse ufuldkommenheder, men det er uheldigt og en begrænsning af bogens værdi for læsere på videnskabeligt niveau, at tekstens henvisninger ofte er upræcise, og at bibliografien på helt utilstrækkelig måde dækker referencerne. For blot at nævne et par steder, hvor man kunne have hjulpet læseren bedre: s. 187 står: »Betecknande är upptäckten (1962) att Walther von der Vogelweides berömda *Nun siet uns willekommen* bygger på två kyriemelodier«. Blot et lille »St. z. Mw« foran årstallet havde her hjulpet den nysgerrige – for det er her, man kan finde en artikel af Smits van Waesberghe med omtalte hypotese. Eller: hvor skal man lede, når det s. 335 hedder: »Nyare undersökningar (1958) visar att livaktigheten inom kyrka och andliga lekmanaförbund varit stor att skapa sångkrafter och repertoar för den liturgiska musikens utsmyckning med orgelspel och flerstämmighet?»

Det ville også have forhøjet værdien af nodeeks-  
emplerne, om disse i højere grad havde været for-  
synet med angivelse af kilder: s. 119 bringes som  
ex. 30 en herlig trope, Cum venerit verbum, uden  
oplysning om, hvorfra den stammer. Imidlertid  
bringendes eksemplet i erindring s. 166, hvor det  
præciseres, at det er et stykke af Ventadorn »(ef-  
ter Ståbleins opstilling)« – hvorefter det over-  
lades til læseren selv at finde hvor og hvornår i  
Ståbleins produktion. S. 171 f. omtales den geniale  
Adam de la Halle nærmere, derimod anføres det  
ikke, at den eneste chanson de geste-melodi, vi  
kender – bragt som ex. 59 s. 180 – er fra »Le  
jeu de Robin et Marion«.

Man spørger også med interesse, hvorfra citatet  
af det korte tostemmige »Silete ...«, s. 153 ex. 41  
mon stammer. Den polyfone statstype forekommer  
nært beslægtet med de »angelomontane« stykker,  
Handschin har fremdraget i Schw. Jb. f. Mw. 1928  
(jfr. bogens ex. 100), specielt med tropen »Proce-  
dentem sponsum«. – Notex. 54 – Agmina-motet-  
ten med troubadurvisen »L'altr'ier cuidai« som  
duplum – burde vel have haft en henvisning til  
den udmærkede facsimilegengivelse af melodien på  
Pl. XXIV b.

I farten har jeg konstateret, at nogle af eksemp-  
lerne ikke er helt lydefri, selvom der mest er tale  
om småfejl (manglende toner hist og her o.l.).  
I ex. 90 på s. 234 skal man unægtelig bruge øjnene  
for at blive klar over, at der efter de 4 første tak-  
ter er brud i citatet – der er tre små prikker, men  
det er lumsk! I ex. 125 på s. 318 skal de to stem-  
mer i Andreas Organistas ballade læses i samme leje  
– dvs. begge i diskantnøgle. Ex. 256 s. 583 er af *Fra  
Ruffino* (kilden er Giov. d'Alessi: Precursors of A.  
Willaert in the Practice of Coro Spezzato, JAMS  
1952 s. 194 ff.), ikke af Alberti. Tilsvarende er ex.  
267 ikke af Giov. Gabrieli, men af *Andrea G.*

S. 261 f. bringes et udsnit af Giov. Gabrielis store  
koncertytende motet »In ecclesiis«, og som kilde  
opgives C. v. Winterfeld 1834. Med al respekt for  
Winterfelds banebrydende værk burde man nok  
have opledt nyere, i detaljen mere pålidelige kilder.  
Dels har kopisten ikke fået alle noder med, dels  
er der misforståede akcidentalier, dels er man ved  
at følge det gamle forlæg kommet til at anbringe  
basstemmen fra kor I i det andet Alleluja-refrain  
en oktav for højt – dvs. som sopranstemme.

Det er heller ikke hensigtsmæssigt, når der på  
s. 423 bringes et udsnit af Ockegheims »Missa Mi-  
Mi« på basis af Besselers udgave i Das Chorwerk  
fra 1930 i stedet for den af Plamenac foreståede  
udgave af messerne (Collected Works II, 1947).  
Just citatet ex. 186 rummer en taktforskydning,

som skyldes fejlfortolkning af den oprindelige kil-  
des nodesværtning. Den indtræffer her på ordet  
»mortuorum« (ikke som i Besselers version på »Et  
vitam ...«) og er at opfatte som et tidligt eksempel  
på »Augenmusik«, et fænomen, som Moberg om-  
taler senere i sammenhæng med madrigalen.

Jeg skal ikke med disse bemærkninger antyde no-  
gen generel kritik af den meget nyttige og værdi-  
fulde eksempelantologi, Mobergs værk indeholder.  
Jeg vil tværtimod endnu engang understrege, at den  
musikalske eksemplificering er en pryd for værket  
og for den musikhistoriske fremstilling, som jo  
først får liv og mening, når man har mulighed for  
at se, høre eller forestille sig selve musikken. Alene  
med tanke på, at bogen »i hovedsag riktigt sig til  
studerende på højere betygningsnivåer i universitets-  
ämnet musikvetenskap« (bogens omslag) har jeg  
villet berøre nogle punkter, hvor en finpudsning  
havde været af betydning for bogens sigte.

Derfor skal det også gentages tilsidst, at det har  
været en glæde at læse Carl-Allan Mobergs inspire-  
rende og vidtskuende »Musikens historia ...«, som  
mange andre end musikstuderende vil kunne have  
udbytte af. Den vil blive stående i lang tid som en  
monumental indsats, som fortjener at blive udnyt-  
tet af alle, der stadig anser det for meningsfyldt  
at beskæftige sig med musikkens historie.

Henrik Glahn

*New Oxford history of music.* VII. The age of En-  
lightenment 1745–1790. Ed. by Egon Wellesz  
and Frederick Sternfeld. Oxford University  
Press, London &c 1973. xx, 724 s. £8.00.

En kritisk granskning af den senast utkomne voly-  
men i NOHM-serien ger i mange avseenden lik-  
nande intryck som de beträffande band IV i STM  
1970 redovisade och kan därför på vissa punkter  
göras ganska summarisk. Det finns ingen anled-  
ning – knappast möjlighet heller – att nagelfara  
de av ofta välkända experter (A. A. Abert, H. C.  
Robbins Landon, K. Geiringer m. fl.) skrivna spe-  
cialkapitlen om opera, kyrkomusik, symfonik etc.  
Däremot är ett ställningstagande till den allmänna  
uppläggningsen ofrånkomligt.

I sin tämligen kortfattade inledning till det före-  
liggande bandet avstår Gerald Abraham visligen  
från en diskussion av den valda tidsmässiga avgräns-  
ningen, som även här förefaller dikterad lika myc-  
ket av vad som är bokmässigt hanterligt som av inre  
nödvändigheter. För operan, som rättmätigt upp-  
tar en avsevärd del – ca. 2/5 – av hela framställ-  
ningen, innebär årtalet 1745 knappast någon mar-

kant milstolpe. Gränstalet 1790 har antagligen satts  
för att kunna inkludera Mozart men samtidigt av-  
skärma sig mot franska revolutionen och Beet-  
hoven, vilket verkar förnuftigt; det passar dock inte  
alls för Haydn, som i vissa avseenden framstår som  
epokens centralfigur men har skrivit en rad av sina  
viktigaste verk under 1790-talet och ännu kort ef-  
ter 1800. Helt riktigt har de tagits med – men var-  
för kunde man inte då välja en mera diffus men just  
därför mera korrekt tidsangivelse av typen »1700-  
talets senare hälft«? – Tyngre väger frågan om vo-  
lymens generella etikettering. Givetvis är det aktu-  
ella tidsavsnittet i hög grad upplysningens – men  
också åtskilligt annat. Lustigt nog är Abraham själv  
den förste att konstatera detta förhållande: »... it  
was the age of artificiality, it was the age of natura-  
lism [naturdyrkan?], it was the pre-classical era, it  
was the era of protoromanticism. No 'period of  
transition' has been marked by more dichotomies  
than the so-called Age of Enlightenment, for the  
term is a blanket covering very diverse tendencies.«  
Så att läsa i inledningskapitlets ingress och i sak helt  
utmärkt; frågan är bara om man effektivare kan  
torpedera själva volymtitelns innehållsdeklaration.

Men vad än som måste betraktas som dessa de-  
cenniers centrala filosofiska och sociala drivkrafter  
och i vilka relationer musiken kan anses stå till dem  
så borde dessa frågor behandlas i ett av bokens  
huvudkapitel. Nu får man – utöver skissen i den  
sexsidiga inledningen – nöja sig med vad resp. ka-  
pitelförfattare till äventyrs har att säga om dessa  
ting, vilket kan bli ungefär lika med noll: »Comic  
opera offered ... a desirable contrast to the rigid  
solemnity of opera seria« (s. 47); »To offer an ex-  
planation of this curious uneven development [av  
solosången i olika länder] would let us outside the  
workings of purely musical cause and effect into a  
network of interacting forces, social, political, and  
religious as well as cultural« (s. 336; här finns all-  
så den rätta insikten, som dock inte avsätter några  
synliga resultat); etc. Framställningen är övervä-  
gande »purely musical« och inom denna ram kun-  
nig, informativ och lärtläst, dessutom understödd av  
delvis mycket generöst tilltagna notexempel. Det  
är möjligt att det ensidiga accentuerandet av musi-  
ken »som sådan« inte observerades eller dock inte  
kändes som en brist, när hela handboksserien plan-  
lades. Men detta var i början av 1950-talet. Vi är  
nu, drygt tjugo år senare, knappast klokare än den  
dåvarande redaktionen men i betydligt högre grad  
medvetna om att musik inte enbart är en estetisk  
utan lika mycket en social realitet, och hur ange-  
läget det än är att vi också fortsättningsvis tar struk-  
turella och stilistiska, alltså »purely musical«

problem på fullaste allvar, så kan vi å andra sidan  
mindre än någonsin inrikta oss enbart på dem. –  
Från musiken som socialt fenomen är det inte långt  
till uppförandepraktiska frågeställningar, och även  
de skulle förtjänat ett eget kapitel i NOHM VII.  
Ett sådant finns nu inte och man är också i detta  
avseende hänvisad till marginella upplysningar –  
om man alls får några; i kapitlet »Keyboard music«  
exempelvis sägs det, oaktat 1700-talets senare hälft  
är brytningstiden mellan de äldre klavertyperna och  
hammarklaveret, så gott som ingenting om de olika  
instrumentens relationer till den behandlade musi-  
ken.

Till bokens grundkonception hör att den avstår  
från att meddela biografica, vilket kan försvaras  
men stundom är något obekvämt, t. ex. då det är  
fråga om mindre kända eller också på ett flertal fält  
verksamma tonsättare. Med korta och föga utrym-  
meskrävande notiser hade man här kunnat bespara  
läsaren besväret att ständigt slå i biografier eller  
lexika. En påtaglig – och tacknämlig – ansträng-  
ning har redaktionen gjort för att boken verkligen  
skall handla om det senare 1700-talets musik och  
inte mest om Haydn och Mozart (vilket den unge-  
fär parallella framställningen i Prentice Hall-serien  
råkade ut för). Självfallet behandlas koryféernas in-  
sats – i Haydns fall också operorna – mera in-  
gående än de övrigas, men utan att de isoleras och  
utan onödig glorifiering. Dock har man gjort ett  
egendomligt (»publiktvillvänt«?) avsteg från denna  
intention: hela framställningen avslutas med ett ka-  
pitel »Instrumental masterworks and aspects of for-  
mal design«, helt centrerat kring Haydns kvartetter  
och symfonier samt Mozarts kammarmusik, piano-  
konserter och symfonier, oaktat allt detta utom  
symfonierna redan har diskuterats i resp. special-  
kapitel. Besynnerligt!

Sammanfattningsvis: boken handlar framför allt  
om »det musikaliska konstverket«. Är man främst  
intresserad av detta – onekligen centrala – mo-  
ment så har man här en utmärkt informationskälla.  
Vill man däremot också studera musikens bak-  
grund, dess teori och estetik, dess förankring i idéer  
och realiteter, dess position i den allmänna kultur-  
odlingen, måste man känna sig ganska otillfreds-  
ställd. Vi väntar alltså, gedigenheten i den här före-  
liggande NOHM-volymen till trots, fortfarande på  
en uttömmande monografi över det senare 1700-  
talets västerländska musik.

Hans Eppstein

This book is a report from the second conference on Black music held at the Black Music Center of Indiana University, USA, in 1972 (the first conference was held in 1969 and published in the volume *Black Music in our Culture*, 1970). Most of the contributions are in the form of statements made in panel discussions during the conference. There are also some regular papers giving a few impressing samples of research and experiments in the field of Black music. Especially useful are David N. Baker's periodization of Black music history and John Blacking's theoretical and practical advice on how to carry out field work in African music. Interesting findings are also reported in Geneva Handy Southall's paper on art music of the Blacks in the nineteenth century. Many areas of Afro-American music were brought up; in this review I will restrict myself to a few points.

Since most of the participants in the conference were Blacks active in one way or the other as music educators, many of the statements concern the status or rather lack of status of Afro-American music in the official US educational system. The Black Music Center was founded in 1968 by the editor of this report, Dominique-René de Lerma, a music librarian and associate professor at Indiana University. The foundation of the center was a response from the academical world to the increased organised consciousness among Black people in the US of different aspects of their culture. The fact that a center for research and documentation of Afro-American music was not set up in the US several decades ago shows the negative attitude of the US establishment towards Black culture. The Afro-American music has perhaps been the most influential musical style in the world during the 20th century. Still the survey presented in Appendix 3 of how Black music is treated in music history texts used in the colleges of the US shows that Afro-American music is hardly mentioned in most of these textbooks!

The following statement made by Dr. Klotman in the discussion on Black music in the pre-college curriculum reveals the immense problem the Black music educator has to get educational material: "When I was Director of Music for the Detroit schools we found it impossible to find a single basic music series with a positive Black image. This occurred as recently as 1966 and seventy percent of

the Detroit students are Black—so we're *not* talking about minority groups!"

The situation is just as bad if one turns from music to history or literature. There is no or very little mention of the history or rich oral literature of the Blacks in textbooks used in US schools. This is the background to the special "Black Studies" programmes which Black students with the help of White radicals have managed to bring about at many US universities and colleges. As long as the official school curriculum means "White Studies" these Black studies programmes are very much needed to inform the Blacks and the Whites about the past and present role of the Black man in the world.

Many of the contributions in this book clearly reveal that the contributors have been educated in the "White studies" system. As Blacks most of them have practical experience in Black music, but their terminology and theoretical approach to the music is all European. In the discussions on Black music in different curricula most participants want to use written-down music by Blacks to teach the reading of music, harmony etc. to Black children in the conventional European way. Many seem to be directed towards the European concept of teaching the students to reproduce musical pieces. Very few really put the stress on what I feel is a basic trait of Black music: the creation of music that is new every time, on the basis of a set of traditional rules as manifested in e.g. jazz improvisation. Perhaps it is symptomatic that a very interesting report on how the creative force of Afro-American music tradition can be used in the school is given by Charles Bell in the session on Soul Music—not in the discussions of the curricula.

Two sessions deal with different aspects of being a Black composer and the fine musicologist Geneva Handy Southall gives a paper on art music of the Blacks in the nineteenth century. Again all these three contributions are built on European concepts. A Black music composer is here someone like Coleridge-Taylor or T. J. Anderson who writes music in a mainly European idiom—not the typical Afro-American improvising composer-performer like John Coltrane or Duke Ellington. To Geneva Handy Southall, Black art music is European art music made or played by Blacks—not the court musics of Africa. This is surprising to me since I have always defined Afro-American music in terms of musical style and social function. In the conclusion de Lerma deals with this problem. He says that the Black Music Center defines the concept of Black music as being music made by Black people

regardless of context and musical style. However he does not say if the concept of Afro-American music is defined the same way, but from the title of this book I am inclined to believe so. One of the reasons for this definition is that all Blacks share "the Black experience" (referred to many times and by different people in the book). All music by Blacks in some way reflects this Black experience. At first one may think that this is an easy and practical way of defining the limits of the activities at a Black Music Center. Maybe this is so. But to pinpoint who is Black, one must rely on definitions set up by the racist-segregationist society and thus perpetuate ideas of racial divisions that we really should do away with. This definition of Black Music, if strictly applied, also excludes all White jazz musicians from the field of Afro-American music, which at least from a European point of view seems very odd. Of course White jazz musicians do not share "the Black experience", but this is a concept that I find very vague. It is difficult to see the common denominator between the experiences of a mgogo in Central Tanzania, a Black slum dweller in Dakar, a Black peasant in Guyana and a Black factory worker in Detroit. It is easier to see the similarity of experiences of the Black worker in Detroit and a Turkish immigrant worker in Sweden (like e.g. the jazz trumpet player Maffy Falay). The definition of Afro-American music along racial lines can however be seen as a transitional state—a way for the Blacks of the US to check up on their musical position within the White society. I know most Blacks participating in the conference were fully aware of having a European education and European approaches.

After all, the main message running through all reflections in this book is that we need all the facts we can get on Afro-American or Black music—any way you define it. There is a lot of research to be done in Black music. This research is important not only to Blacks, since Afro-American music today has world wide impact. However, I am afraid that any large-scale research in Black music will not get under way as long as the educational systems in Europe, the US and many parts of the Third World reflect and perpetuate European ethnocentricity and White middle-class, individualistic standards. As Dave Baker points out, those standards are "anathema to Black people" (p. 159). They are also anathema to research into a music mainly created collectively in a living tradition by ordinary people.

Krister Malm

*Tore Uppström: Pianister i Sverige.* With summary in English. Nordiska musikförlaget, Stockholm 1973. 262 s. Kr. 20:—.

Ursprunget till denna pris- och layoutmässigt mycket tilltalande bok var en föredragsserie, som pianisten Tore Uppström höll i radio sommaren 1970 under rubriken »Lejonklor och elfenben». De sex föredragen utgör också kärnan i boken. Med sina biografiska notiser, sitt verk- och personregister och sin 18-sidiga engelska Summary är det en bok med ambitionen att fungera som ett slags uppslagsverk vid sidan av uppgiften att beskriva de svenska – eller de till Sverige inflyttade utländska – pianisternas historia, alltifrån Olof Åhlström fram till den pianistgeneration som debuterade på 1930-talet.

I den internationella musiklitteraturen finns mot-svarigheter till Uppströms svenska pianohistoria. Det främsta verket är tveklöst *Harold C. Schonberg's The great pianists* (1963), som kan betecknas som det första försöket att teckna pianospelets internationella historia. Schonberg redovisar ett stort antal olika källor: brev, recensioner, memoarer och egna iakttagelser från en lång musikkritikerkarriär, pianoskolor och grammofonskivor – men förvånande nog inga pianorullar. Schonberg avvisar hela denna värdefulla källsamling med motiveringen att rullarna i efterhand kunde »friserar».

Ett tidigt arbete är *Walter Niemanns Meister des Klaviers* (1919) som därvidlag huvudsakligen är en katalogaria med många i och för sig intressanta upplysningar om lärare-elev-samband. Nieman avstår emellertid från analysförsök eller typindelningar. På främst det tyska språkområdet finns en del litteratur om pianister, huvudsakligen i essay-form och utan försök till teckning av ett historiskt perspektiv.

I sin källförteckning redovisar Uppström enbart svenskt material – uppslagsverk, böcker, brev, artiklar och årsberättelser förutom fem samtal med äldre musiker åren 1968–71. (Tyvärr har författaren glömt bort Kerstin Runbäck, som avled 1970 utan att ha intervjuats om Richard Anderssonskolans pedagogik. Hon var en av skolans främsta lärare.) Följaktligen finns varken Schonbergs eller någon annan utländsk musikskriftställares verk med i Uppströms referensramar och det är beklagligt, för att inte säga fatalt. Schonberg är ingen stringent forskare, han är subjektiv och temperamentsfull. Men eftersom hans bok är den första pianisthistorien i sitt slag kan man nästan säga att det föreligger en skyldighet att ta ställning till och bemöta Schonberg om man själv skriver i samma ämne. För Uppströms del är det troligt att han efter en läsning

skulle ha fått en annan syn på den äldre pianoskola, som han benämner »fingerspel».

Pianopedagogiken och pianotekniken berörs mycket flyktigt i Uppströms bok (de viktigaste sidorna är 21–22, 35–37, 82–83, 90, 97–98, 111, 130, 146 och ev. 188) och denna ytlighet är den allvarligaste kritiken mot den. I texten nämner han Olof Åhlströms, Edmund Passys, Jan van Booms och Hilda Thegerströms pianopedagogiska skrifter men utelämnar dem ärligt nog i källförteckningen, eftersom det står klart att Uppström aldrig försökt att sätta sig in i dem genom att pröva ut fingersättningsarna och sätta dessa i relation till tidens fraseringspraxis.

Framställningen av »fingerspeltstekniken» hör till bokens svagaste och mest diskutabla delar. Helt klart står att Uppström aldrig insett sambandet mellan pianots konstruktion och speltekniken och att han aldrig själv spelat på t. ex. ett hammarklaver eller en flygel med träram. Den pianoteknik som lärs ut i dag och vars principer Uppström hyllar är avsedd att bemästra vår tids tungspelade och fyltigt klingande instrument men den är absolut för grov och långsam när den appliceras på ett gammalt instrument – på detta förhållande finns många prov på grammofoon.

Med rätt eller orätt ondgör sig Uppström över ett dåtida pedagogiskt hjälpmedel, Logiers s. k. handformare eller »Chiroplast», som låste handen i ett visst läge. Men han försummar att nämna att de muskelskador som under 1800-talet inrapporterades lika ofta orsakades av de moderna starkklingande järnramsflyglarna med deras tröga mekanik som av olämplig pianopedagogik. Så t. ex. klagar Clara Schumann från och med 1860-talet över smärtor i armarna. Orsaken var nog inte bara stress och ångslan över att inte kunna försörja barnen, utan helt enkelt att hon med sin mycket gammalmodiga spelteknik inte var rustad att möta de nya flygelkonstruktionernas krav, som t. ex. Franz Liszt var det. Redan på 1870-talet betraktades Schumann-skolan som omodern – Uppström drar ju också fram ett yttrande av den 25-årige Richard Andersson. Clara Schumanns spel var anlagt på snabba löpningar, inte på kraftfull bravur.

Uppström anlägger vår tids värderingar på det pianospel som bedrevs under 1800-talet men undviker samtidigt ganska feget att studera de närmast liggande pianistgenerationerna, för vilka han borde ha större sympati och insikt. Men allteftersom vi närmar oss nutid tunnas materialet ut. Uppström förlorar sig i spellistor och personhistoriska notiser av ofta tvivelaktigt värde. Man söker förgäves efter försök till karaktäriseringar av t. ex. Nathanael Bro-

man och Märta Ohlsson, som i alla fall finns dokumenterade i radioinspelningar. Vissa formuleringar är nonchalanta och kommer säkert att väcka ont blod, t. ex. omdömet om Wiatcheslaw Witkowski »som gjorde sig 'känd' som sin egen impressarie och marknadsförare. Det senare var han 'styv' på tyckte kollegorna.» Inte ett ord nämns om Witkowski konstnärliga insats.

I sitt förord ber Uppström om »överseende i den mån talspråket har dröjt sig kvar i dessa avsnitt» (han syftar på de sex radioprogrammen). Var gränsen går mellan nyskrivna partier och radioföredragen vet jag inte, därför att det stilmässigt inte märks någon skillnad. Från första till sista raden präglas framställningen av en populärjargon, som i sin förmenta lärtillgänglighet paradoxalt blir synnerligen påfrestande och tungläst – i synnerhet som texten är späckad med konserthdata och verktylar. I åtskilliga fall är texten även obegriplig och grammatikaliskt inkorrekt genom de talrika syftningsfelen och de utelämnade objekten:

»Bach tyckte förresten också illa om det 'tröga' anslaget som var en annan nymodighet. Men det fanns även andra. En av dessa hittar man t. ex. senare i Wien, under ständigt växlande adresser, även om missnöjet där kanske hade helt andra grunder.» (S. 11.)

»Andra» syftar inte på »nymodighet» utan på tonsättaren Beethoven, vars namn Uppström avsiktligt utelämnar som en diskutabel stegrings-effekt. Ofta använder sig Uppström av dylika omskrivningar eller drastiska underdrifter för att undvika upprepningar.

Ett annat exempel på den nonchalanta stilen är följande: »Därmed var alltså Griegs första Sverige-gästspel ett dokumenterat faktum. Men sedan skulle det dröja länge innan han åter blev synbar, eller hörbar, i Sverige. Inte mindre än tolv år närmare bestämt. Därmed alltså inte sagt att Grieg aldrig satte sin fot i unionslandet [vilket land avses?] under den tiden. Det gjorde han säkerligen. Men han lär nog inte ha frambringat så många toner [!] under de vandringarna [?].» (S. 73–74.)

Verkligt kostlig är denna sentens: »Överhuvudtaget är utvecklingskedjan från de gamla grekernas ensträngade monokord till 1900-talets piano en omständlig historia, som knappast låter sig berättas i mer detaljerade [!] ordalag.» (S. 10.)

Ytterligare ett exempel är följande triviala påstående om Ignaz Moscheles: »Ännu det väletablerade 1900-talet minns honom i sina stora lexikon som 'en av sin tids mest berömda pianister'.»

Listan på dunkelt formulerade satser och språkliga skönhetsfläckar kan mycket lätt ökas ut men

STM är inte ett forum för välskrivning. Som en summering måste man efter läsningen av denna hafsiga och illa underbyggda bok djupt beklaga att ett så intressant ämne som det svenska pianospelets bakgrund och historia fuskats bort och att det för-

modligen dröjer innan någon annan tar upp ämnet. Men hur kan Musikaliska akademien som ju har sina klara instruktioner att vårda den svenska musiken ge sitt godkännande till denna publikation?

Carl-Gunnar Åblén