

Recensioner

Litteratur

Ingmar Bengtsson: Musikvetenskap. En översikt. (Scandinavian university books.) Esselte studium, Stockholm 1973. 448 s. Kr. 95: – (ca).

Musikkvitenskap er i nordisk universitetssammenheng en ung vitenskap, og på samme tid en vitenskap i rivende utvikling. For oss som hadde vår første kontakt med faget i midten av 1930-årene, med innsatsen til Adler, Bücken, Kurth, Jeppesen og Riemann like bak oss, og med deres produksjon som naturlige innfallsporter til disiplinen, er det både tankevekkende og stimulerende å holde Ingmar Bengtssons ruvende nye bok Musikvetenskap i hendene – et verk på 432 sider, med et omfangsrikt navne- og sakregister i tillegg. Tankevekkende, fori boken så tydelig demonstrerer at musikkvitenskap i dag er noe langt mer enn den historisk-filologiske disiplin vi stiftet bekjentskap med for snart 40 år siden. Stimulerende, fordi den i all sin nøkterne detaljrikedom samtidig gir forgjettende gløtt av perspektiver for de mulige veier musikkforskningen videre kan gå i sin søken etter sannheten.

Bokens primære oppgave er å gi en aktuell og mangesidig oversikt over musikkvitenskapen av i dag. Den er kanskje i første rekke siktet inn mot de studenter som skal ta til med faget, og den inneholder i høy grad «studentvennlige» opplysninger om hvordan man takler problem og oppgaver av forskjellig art i det brede spektrum av deldisipliner som musikkvitenskapen favner over. Som håndbok må den i denne henseende sies å være usedvanlig instruktiv, en håndbok der man merker den erfarne universitetspedagogens sikre grep om det hele. Som bibliografisk og metodologisk informasjonskilde må den dessuten betraktes som en gave, idet det såvidt vites er første gang at emnet musikkvitenskap har fått en så sammenfattende bred behandling på noe nordisk språk. Her er i 20 kapitler sammenført og brakt opp til idag innsatsene på de forskjellige og ofte vanskelig overskuelige delområdene til musikkvitenskapen. De strekker seg fra musikkakustikk og lydforløpsanalyse, over instrumentforskning, tone- og musikkpsykologi, lydforrådets systematisering, notasjon, musikkteori som «håndverkslære» stil- og

verkanalyse, musikksociologi, musikkestetikk, musikketnologi og -antropologi, fram til musikkhistorie. Det må ha kostet et enormt arbeide å bringe sammen alle disse realopplysningene, og disse alene ville uten videre være nok til å sikre bruksverdien av boken i nordisk universitetssammenheng, både som incitament ved opplegget av arbeidet i seminarer og forskningsgrupper, og som direkte arbeidsbesparelse når man f. eks. ved nye universiteter skal bygge opp forskningsbiblioteker fra grunnen av.

Men boken har et langt videre siktepunkt enn som så. Den er – med all sin «studentvennlighet» – langt fra noen begynnerbok. Med stor fordel kan den leses av viderekomne, og kanskje med størst fordel av oss som allerede er grånet i faget, og som i hverdagens kav muligens nå og da har fått en beklemmende følelse av at musikkvitenskapen er blitt et så bredt felt av delområder at hele disiplinen truer med å falle fra hverandre i småbiter som hverken på metode- eller resultatsiden har noen større innbyrdes forbindelse.

Bengtssons bok viser at det ikke er grunn til å nære slike pessimistiske følelser. Alt fra de fire innledende kapitler, som først stiller spørsmålet «Hva er musikk», for senere å sette det inn i rammen av «Den musikalske kommunikasjonskjeden» og videre belyse det med to «ekskurser» av henholdsvis semantisk og vitenskapsteoretisk karakter – alt fra disse fire «preludier» blir det klart at det går en rød tråd gjennom boken, et grunnsyn, hvor «mening», «kommunikasjon» og «metodepluralitet» synes å være viktige nøkkelord. Med full tyngde kommer dette igjen i den femte bolken, som vel må betraktes som bokens kjerne, og som inneholder viktige og klargjørende kapitler om musikkssociologi, -estetikk, -etnologi og historie. Klargjørende, om enn selvsagte, er den ytterst viktige sontring forfatteren alt i starten gjør av det fysikalske, det symbolske (notasjonsmessige) og det opplevelsesmessige aspekt om musikken (f, n, og phi-aspektene). Men dermed ligger veien åpen for å felle disse aspektene inn i den lange kommunikasjonskjeden som strekker seg fra musikkens opphavsmann via mange mellomledd av forskjellige slag fram til mottageren. Musikken representerer en

kommunikativ kode i semiotisk mening, og blir da et objekt som forskingsmessig ikke bare kan takles med humanvitenskapelige men også med naturvitenskapelige metoder og tekniske hjelpemidler der dette viser seg mulig og formålstjenlig. På den humanvitenskapelige siden blir da den såkalte hermeneutiske dialektikk av viktighet, der «mening», «forståelse» og «tolking» er sentrale begrep. Velger man dette som utgangspunkt, ligger veien videre åpen for et vekselspill mellom humanvitenskapelige og naturvitenskapelige forskingsresultat som gjennom faser av beskrivelse og tolking kan bringe i stand en større forståelse av fenomenene.

En forskingsmetodikk basert på dette syn vil antagelig være relevant ikke bare for musikkvitenskap, men for de estetiske fagområdene overhodet. Mange av disse fagområdene er ennå ikke ordentlig anerkjent på universitetsnivå, jeg tenker på f. eks. dans og dansekunst, og de vanskeligheter som er forbundet med å etablere relevante forskningsaktiviteter på slike områder. Det er mulig at Ingmar Bengtssons bok om musikkvitenskap her kan være med på å slå en bresje i det inntil idag gjengse syn ved universitetene på de estetiske fagområder, slik at man kanskje i fremtiden kan få en estetisk forskning som artikulerer sin egenart så klart at vi ved siden av de gamle naturvitenskapelige og historisk-filologiske fakulteter også får egne fakultet for de estetiske fag. I denne forbindelse vil jeg ikke nøle med å karakterisere boken rett og slett som *epokegjørende*.

Hampus Huldt-Nyström

Werner Braun: Musikkritik. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 12.) Hans Gerig KG, Köln 1972. 155 s.

I den ambitiøse pocket-serien »Musik-Taschen-Bücher Theoretica» har hittills 14 band utkommit. Nr 12, Werner Brauns *Musikkritik*, er basert på en forelesning ved Saarbrückens universitet, vilket väl delvis förklarar den något rapsoiska karaktären.

Litteraturen om musikkritik har nu blivit nästan lika omfattande som frågan om själva objektet: ett av de grundläggande arbetena i modern tid – Friedrich Mahlings *Musikkritik* från 1929 – har visserligen lyckats inringa definitionsfrågan genom förklaringen att musikkritik utgörs av »die auswählende oder die beurteilende Tätigkeit bezogen auf ein oder mehrere Objekte». Men därmed är dock bara antytt en i äldre tyskt språkbruk (Kant!) vanlig, allmän, operationell definition, härledd ur »krino» (grek. urskilja). Med den enorma litteraturen i övrigt – från Platon fram till ett flertal dissertationer under 1950- och 60-talen

– är dock Werner Braun också förtrogen. Man skulle alltså önska sig, att han presenterat en rejäl litteraturförteckning vid sidan av de löpande hänvisningarna. Med utgångspunkt från de varierande former av musikkritik som *faktiskt* utövas (Leistungs-, Werk-, Organisationskritik osv.) föredrar han i stället att genom okronologiska strövtåg belysa musikkjournalistiken under olika tidsperioder. Den *generella* dispositionen (»Kritikern», »Kritikerna», »Det kritiserade», »Kritiserandet») leder dock tyvärr till en något oöverskådlig framställning. Man kan i nästan varje kapitel finna vad som helst – vilket gör arbetet opraktiskt för musikstudenter; det sofistikerade språket är för amatörer återigen svårgenomträngligt; som uppslagsverk fungerar Brauns bok – trots hans lärdom på området – också dåligt, framförallt genom frånvaron av en ordnad källförteckning och systematik i allmänhet. Ur vetenskaplig synpunkt har arbetet, slutligen, enbart kompilationskaraktär.

Det är alltså svårt att veta vilka läsargrupper som författaren vänder sig till. Under alla omständigheter kan boken dock som elegant essay-samling avnjutas av den som är tillräckligt historiskt initierad och något bevandrad i den nyare forskningen på detta specialområde. Dessa väntar säkert också med spänning på fullbordandet av Helmuth Kirchmeyers *Situationgeschichte der Musikkritik* – sex volymer är planerade av författaren!

Lennart Reimers

Barry S. Brook: Thematic catalogues in music. An annotated bibliography including printed, manuscript, and in-preparation catalogues; related literature and reviews; an essay on the definitions, history, functions, historiography, and future of the thematic catalogue. (RILM retrospectives. 1.) Pendragon Press, Hillsdale, N.Y. 1972. xxxvi, 347 s. \$ 18.00.

Detta arbetes uppläggning framgår redan av det utförliga titelbladet. Utom själva bibliografien innehåller den överskådligt uppställda boken bl. a. en inledning som ger en återblick på den tematiska katalogens historia och skildrar hur den under olika tider varit uppställd. Här lämnas också några synpunkter om hur den kan komma att gestalta sig i en databaserad framtid. I anslutning till historiken har Brook också från katalogens material sammanställt två appendices av historiskt intresse, dels en förteckning över handskrivna tematiska kataloger före 1830 (112 nummer), dels en motsvarande förteckning över tryckta tematiska kataloger före 1830 (40 nummer). Båda förteckningarna är uppställda i kronologisk ordning.

Brooks katalog omfattar över 1 400 nummer och beskriver tematiska kataloger i manuskript och tryck, i bokform och såsom cards, påbörjade och avslutade. Den upptar också i största möjliga utsträckning tematiska kataloger ingående i tonsättarmonografier. Författaren har också haft tillgång till maskinskrivna amerikanska dissertationer inom musikkforskningen, ett material som man dock här i Europa torde få svårare att utnyttja. Katalogen omfattar dessutom litteratur om tematiska förteckningar samt böcker och artiklar rörande katalogisering. Genom symboler vid katalogens nummer kan man genast se om ifrågavarande titel tillhör denna kategori, om den tematiska katalogen är under utarbetande eller föreligger i färdigt manuskript. Har numret ej någon dylik symbol är det frågan om en tryckt tematisk förteckning av större eller mindre omfång.

Katalogens titlar är ordnade efter tonsättare eller den institution där ifrågavarande musikalier förvaras. I en del fall användes författarens namn som ordningsord.

För varje nummer lämnas en utförlig beskrivning av den tematiska katalogen: författare, titel, ev. utgivningsort och förläggare, omfång m. m. Vidare lämnas utförliga kommentarer med bl. a. antalet incipits och namnen på i förteckningen representerade tonsättare. Hänvisning göres till ev. faksimilutgåvor och relevant litteratur. Ifråga om tryckta tematiska kataloger hänvisas till förekommande recensioner. För en del tonsättare kan antalet redovisade tematiska förteckningar bli stort (ifråga om Joseph Haydn rör det sig om inemot 70 nummer) och i sådana fall är titlarna ordnade kronologiskt.

Brooks katalog är självfallet ett mycket välkommet arbetsinstrument för såväl bibliotek och andra forskningsinstitutioner som för enskilda musikkforskare. Det är ett imponerande arbete Brook och hans medarbetare utfört och att det i en del fall brustit i akribin kan ej förändra någon inskränkning i det höga betyg man måste ge honom. Vad fullständigheten beträffar visar stickprov att Brook lyckats utomordentligt bra med att söka upp tematiska förteckningar på olika håll. Här skall i varje fall endast nämnas två verk som undgått honom. Under nr 1177 anföres en under 1950-talet utarbetad tematisk katalog i manuskript över musik av böhmiska tonsättare. Författaren har ej uppmärksammat att denna katalog utkommit av trycket: *Musica antiqua Bohemica* (Praha 1961). Vidare kan nämnas att av serien *Tabulae musicae Austriacae* har Brook medtagit nr 2–5 men ej den första katalogen, som även den är tematisk: K. Schnürl, *Das alte Musikarchiv der Pfarrkirche St. Stephan in Tulln* (Wien 1964).

Ifråga om det svenska materialet, som för övrigt är

mycket litet, torde allt ha kommit med. Dock kan uppgifterna kompletteras på några punkter. Sålunda borde ha nämnts att Alfred Berg upprättat den tematiska katalogen över Akademiska kapellet i Lund musikalier (nr 767) och att Jan Olof Rudén sammanställt katalogen över musiksamlingen i Skara (nr 1219). Möjligen kan dessa brister bero på rapporteringen från Sverige. Beträffande Rudén kan påpekas att hans uppsats rörande ett komplement till Dübensamlingen i Uppsala (nr 1322) redovisas med Gustaf Düben som författare (!), en uppgift som också påverkat registret.

Det avslutande person- och sakregistret – som naturligtvis är en mycket viktig del av denna bibliografi – är ej helt igenom tillfredsställande sammanfatt. Man saknar en del enligt min mening självklara hänvisningar, vilka skulle ha gjort det lättare för läsaren att finna vissa av katalogens titlar. Under uppslagsordet »Sweden» finner man t. ex. endast en hänvisning till den titel som upptar RISM-redaktionen och dess verksamhet. Däremot får man i registret ej direkt veta vilka svenska biblioteks bestånd som förtecknats i tematiska kataloger (Lund, Skara, Stockholm, Uppsala). Man måste sålunda söka dessa uppgifter under rubriken »thematic catalogues». Liknande exempel skulle kunna anföras beträffande andra uppslagsord. På många punkter är registret dock mycket utförligt och på det hela taget fyller det mycket bra sitt ändamål.

Avslutningsvis kan nämnas att Brooks bibliografi illustreras med reproduktioner av titelblad och notsidor ur ett 20-tal äldre handskrivna och tryckta tematiska kataloger.

Åke Davidsson

Paul E. Eisler: World chronology of music history. Compiled and edited by Paul E. Eisler. Vol. 1. 4000 B.C. – 1594 A.D. Oceana publications, Dobbs Ferry, New York 1972. XII, 537 s. \$ 40.00.

Kronologiska överblickar över musikens utveckling kan inte ersätta de systematiska och historiska framställningarna, men de kan utgöra värdefulla komplement. Arnold Scherings *Tabellen zur Musikgeschichte*, som utkom första gången 1914, är ett exempel på en sammanställning av väl genomtänkta fakta, presenterade i kronologisk ordning. Dess användbarhet visas av att den kommit i fem upplagor, den sista 1962. Ett monumentalt arbete, outhärligt för skribenter om 1900-talet, är N. Slonimskys *Music since*

1900, som också kommit i flera upplagor. Båda dessa arbeten bygger på kritiskt omdöme och omsorgsfull balansering av uppgifterna.

Det nykomna första bandet av World chronology of music history tycks vilja överträffa de båda nämnda arbetena i monumentalitet. Den beräknas omfatta 10 band av samma storleksordning som det nu komna, vilket innebär ca 5 000 sidor med kronologiska uppgifter. Om fortsättningen håller vad början lovar, så varnas härmed allvarligt från inköp av boken. Den tycks ha tillkommit så, att utgivaren läst igenom en rad musikhistoriska böcker av skiftande kvalitet, mest engelskspråkiga från Burney och framåt. Sedan har han skrivit ut korta notiser på små lappar som hans hustru hjälpt till att ordna i familjens niorums-våning. Lapparna har sorterats kronologiskt och så var det monumental arbetet färdigt. Några principer är svåra att finna. En utförlig Palestrina-bok har råkat hamna bland den lästa litteraturen, ty man får veta när dennes mormor dog, att han sålde fyra vinfat till Lateranen, att sonen och hustrun dog, att sonen Angelo föddes etc. Man får naturligtvis också veta en del om Palestrinas publicerade verk, t. ex. för 1594: »Palestrina's Book II for five voices was actually a canzone in thirty sections, each forming a madrigale spirituale.» Uppgiften är monumental i sin brist på källkritik. Bok — av vad? (Det är bok II av »madrigali spirituali» visar det sig vid en kontroll i MGG.) »A canzone in thirty sections»??

Många uppgifter verkar helt gripna ur luften — fast troligare ur någon populär amerikansk musikhistoria. För 1500-talet noteras att Machauts mäsas fortfarande allmänt uppfördes (s. 222). För år 1510 noteras: »The lower C was reached by Lazarino.» Denne Lazarino återfinns ej i Grove, MGG, Larousse och andra mig tillgängliga uppslagsböcker. Och vad menas överhuvud med uppgiften? Och för år 1453: »The Middle Ages came to a close in this year.»

Det skall inte förnekas att många uppgifter är korrekta. Men de presenteras så nyckfullt och kritiklöst, att man aldrig vet om uppgiften är korrekt eller inte. Sammanhörande saker har blivit skilda åt genom att de råkat bli skrivna på två olika papperslappar. Adam de la Halle och Adam le Bosse (!) nämns som två olika tonsättare (s. 85). En mängd uppgifter om måleri och andra konstarter blandas in ganska urskillningslöst. Hans Holbein d.y. nämns på sju ställen s. 282–284, vilket är åtminstone sex för många. »The Sarum Rite was abandoned» år 1559. Hur många vet vad »the Sarum Rite» var?

Mycket annat vore att säga, men detta får räcka om en bok som är rolig på alldeles fel sätt. Synd bara att det kommer nio band till.

Martin Tegen

II »Fronimo». Rivista trimestrale di chitarra e liuto. Diretta da Ruggiero Chiesa. Edizioni Suvini Zerboni, Milano. Anno primo (1972/73), n. 1–2. L 600 (i Italien), L 900 (i utlandet).

Lutinstrumentets renässans som konsertinstrument och det stigande intresset för »klassisk» gitarr har under senare år ökat efterfrågan på originalmusik för dessa instrument till skillnad från s. k. transkriptioner av »spansk» typ av musik avsedd för andra instrument. Denna tidsströmning har givit upphov till flera serier av utgåvor ur den stora och till stora delar ännu outnyttjade reserv som innehåller lut- och gitarrmusik ur tryck och handskrifter från 1500–1700-talen. Som följd av denna utveckling har även en rad tidskrifter för gitarrvänner och lutmusikälskare uppstått. Den kanske mest påkostade är den som Milanoförlaget Suvini Zerboni satsat på under redaktörskap av Ruggiero Chiesa, vilken nyligen bl. a. publicerat Francesco da Milanos samtliga verk för luta (se rec. i STM 1972). Namnet »il Fronimo» har hämtats från en anrik källa: Vincenzo Galileis musikteoretiska verk med samma titel från 1568 och 1584. Tidskriften, vars årg. 1 (1972/73) nr 1–2 tillställts STM-redaktionen, är helt på italienska och utkommer med ett 30–40-sidigt häfte var tredje månad. Den riktar sig därför till en italienskspråkig publik och söker täcka både nutida musik för knäppinstrument (genom intervjuer med tonsättare) och äldre tiders musik (genom analyser av spelanvisningar och genom en knäppinstrumentens musikhistoria). Publikationen är rikt illustrerad med faksimil, fotografier och notexempel och tryckt på papper av hög kvalitet. Förutom artiklar av nämnda art innehåller den en recensionsavdelning omfattande böcker, noter och grammfonskivor samt annonser. Intrycket av de två första häftena är att »il Fronimo» vänder sig mera till en bred publik med översiktliga artiklar än till specialister, något som är naturligt för en tidskrift av detta slag i början av dess tillvaro.

Jan Olof Rudén

Alf Gabrielsson: Studies in rhythm. (Acta universitatis Upsaliensis. Abstracts of Uppsala dissertations from the Faculty of Social Sciences. 7.) Uppsala 1973. 19 s. (sammanfattning) + 6 särtr.

This thesis, which was publicly defended at the University of Uppsala for the degree of Doctor of philosophy in May, 1973, consists of the summary report listed above, and the following studies:

- I. (1969). Rytmforskning ur psykologisk synvinkel. Pages 64–86 in I. Bengtsson, A. Gabrielsson & S. M. Thorsén: Empirisk rytmforskning. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 51, 49–118.
- II. (1973 a). Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. I. *Scand. J. Psychol.* 14, 138–160.
- III. (1973 b). Similarity ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. II. *Scand. J. Psychol.* 14, 161–176.
- IV. (1973 c). Adjective ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns. *Scand. J. Psychol.* 14, preprint.
- V. (1973 d). Performance of rhythm patterns. *Scand. J. Psychol.* 14, preprint.
- VI. (1973 e). An empirical comparison between some models for multidimensional scaling. *Scand. J. Psychol.* 14, preprint.

As can be seen from this list, the subject of the thesis is one on which Gabrielsson has worked for many years, and the result is a milestone in the psychology of music.

The purpose of these studies has first of all been to develop a descriptive system for the very complex musical rhythm experience. To this end, a method from modern experimental psychology—the so-called "multidimensional scaling"—has been used as a tool, as well as another method related to the "semantic differential" technique. Although the methods are taken from psychology, Gabrielsson has worked in close contact with the Uppsala Institute of musicology and its professor, Ingmar Bengtsson. This interdisciplinary orientation ensures the relevance of the psychological work for musicology.

In paper I, Gabrielsson gives a thorough and competent account of the earlier research within the experimental psychology of rhythm from the days of Wilhelm Wundt (about a century ago) up to the famous book of U. Neisser, *Cognitive psychology*, from 1967. (This first paper is written in Swedish, unlike the others, which are in English; it is to be hoped that this paper, too, will be translated.)

In papers II–IV, the empirical investigations are described. The author makes a very useful distinction between S-rhythms (rhythm stimuli), N-rhythms (notational representation of rhythm) and rhythm/s (experienced rhythm). In his research, Gabrielsson uses a great variety of rhythm stimuli: monophonic and polyphonic, simple and complex, electronically generated and taken from actual music. This extensi-

ve use of complex rhythms is fairly new within experimental psychology. In most earlier studies rather simple rhythm stimuli have been used, probably on the erroneous assumption that if the stimuli are simple, the experience will be simple too. Gabrielsson's subjects are mainly musicians (defined as persons who had performed music for at least four years). Their tasks were to evaluate rhythmic similarities and dissimilarities on rating scales, to rate the rhythms on a number of "adjective scales", and to give free verbal descriptions of the perceived rhythms. The results are analyzed qualitatively and statistically.

The result of this work is mainly certain groups of rhythm dimensions, as follows:

(1) *Cognitive or cognitive-perceptual aspects of the rhythm experience.*

Comprises 'meter' (the character of four, two, or three beats per measure, etc.); 'degree of perceived accent on the first beat'; 'type of basic pattern' (the perceived or conceived pattern that may be thought of as "underlying" or "fundamental" to the actually heard rhythm); 'degree of marked basic pattern or accentuation/clearness' (refers for example to a more or less marked rhythm); 'uniformity-variation' or 'simplicity-complexity'. To these are added "some dimensions which could be related to the duration pattern of the sound events at different beats, for instance, to the pattern in the first half of the measure or at the middle beats" (summary, p. 11).

(2) *Perceptual or perceptual-emotional aspects of the rhythm experience.*

Comprises the following dimensions: 'rapidity and tempo'; 'forward movement' (e.g. rhythms that "go on" or even "accelerate" in contrast to rhythms that "stop", "decelerate" or are "cut off"); 'movement characters' (such as "dancing-walking", "solemn-swinging", "rocking-knocking" or "graceful-thumping").

(3) *Emotional aspects of the rhythm experience.*

Comprises: 'vital-dull' (indicated by verbal expressions such as vital, lively, gay, energetic, full of verve, and the like); 'excited-calm' (excited, restless, tense, aggressive, versus calm, relaxed, soft, soothing, etc.); 'rigid-flexible' (e.g. mechanical, monotonous, steady, firm, versus free); and 'solemn-playful'.

To this summary of results concerning dimensions should be added that "there were marked inter-individual variations as regards the importance of the different dimensions" (summary, p. 14). (Music educators, please note!)

In paper V, an account of research into *performed* rhythm is given. Analyses of performed rhythm patterns were made by means of an electronic equipment (MONA at the Institute of musicology,

Uppsala), and certain deviations from the norms implied by the musical notation system are shown.

In paper VI a comparison is made between different statistical methods for multidimensional scaling.

Musicians and musicologists will recognize and acknowledge the importance of the rhythm dimensions that Gabrielsson has brought forward as results from his skilled, experimental research.

The purpose of his study has been purely empirical. One may hope, however, that its continuation will also include psychological theory, philosophy, and ideas of practical implications for music education. In the papers the author sometimes points to the importance of relating the empirical research on dimensions to general music theory, psycholinguistics, and other psychological disciplines than experimental psychology. In the long run, the psychophysical, experimental approach to rhythm research is too narrow if the results are to be used in practice (education, music therapy, work situations, etc.), but this should not conceal the fact that we must be able to describe rhythm in its many dimensions, and that Alf Gabrielsson has presented us with a thesis that we needed, and one which is psychological work on an international level.

Jørgen Pauli Jensen

Nils Grinde: Norsk musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år. Universitetsforlaget, Oslo 1971. 331 s. Nkr 78:—.

Den norske musikkvetenskapen befinner sig sedan några decennier i ett skede av stark utveckling. Den har fått en starkare ställning vid universiteten än i Sverige, delvis kanske tack vare kopplingen med musikkärlarutbildningen. Den har också givit upphov till en rad intressanta publikationer, varav en är Nils Grindes nya norska musikhistoria. Den ersätter Sandvik och Schjelderups *Norges Musikkhistorie*, som utkom jämnt femtio år tidigare (1921).

Grinde har delat in stoffet i elva kapitel, varav tio leder kronologiskt från stenåldern till nutiden. Ett kapitel om folkmusiken är inskjutet strax innan framställningen når fram till 1800-talet, vilket måste betecknas som ett utmärkt grepp, eftersom en hel del av folkmusiken var färdigbildad vid denna tid och sedan utgjorde en utgångspunkt för många av 1800-talstonsättarna. De fem kapitlen om musiken före 1800 upptar endast sextio sidor. Det musikhistoriska materialet är ända fram till dess ytterligt magert. Norge hade ju inte något hov under de århundraden då hovet skulle ha kunnat ge viktiga impulser åt musikkivet, så som skedde i Köpenhamn och Stock-

holm. Grinde har ofta måst nöja sig med förmodanden och sannolikheter. Först med 1700-talet framträder några gripbara personligheter, t. ex. Johan Daniel och Johan Henrich Berlin i Trondheim.

Desto rikare material har Grinde haft att ösa ur i kapitlen om folkmusiken och musikkivet under 1800- och 1900-talen. Man kan nästan säga att framställningen här cirklar koncentriskt kring kapitlet om »guldåldern» 1860–90 med Nordraak, Grieg och Svendsen i centrum. Kapitlet före kallas »kulturell grotid» 1800–1840 och »det nationalromantiska genombrottet» 1840–1860. Kapitlet efter har mera objektiva rubriker men behandlar till stor del tonsättarnas förhållande till folkmusiken och de nationella känslorna. Hela denna nationella strömning har ju haft en helt annan intensitet i Norge än i Sverige, och det är kanske inte av en slump som just Grieg blivit den internationellt erkände nationalisten. Grinde visar emellertid att Griegs konst knappast hade varit möjlig utan en rad insatser av folkmusikkämlare som L. M. Lindeman och tonsättare som Kjerulf, Nordraak och Ole Bull. Däremot nämner inte Grinde mycket om den kulturella bakgrunden med författare som Bjørnson etc., kanske för att den är alltför välkänd av norska läsare.

Till de positiva dragen i Grindes arbete hör den klara och nyktra stilen och den relativt rikhaltiga illustreringen med bilder och notexempel, i regel fullständiga satser. Dock hade man önskat flera notexempel från tonsättarna från 1900-talet, som bara får åtta av de 57 exemplen. Boken avslutas med en selektiv litteraturlista och ett register, som tyvärr också är selektivt, dvs. upptar vissa verkstitlar men inte andra av dem som nämns i boken.

Undertiteln utlovar en framställning om »huvudlinjer i norskt musikkiv». I det stora hela har dock Grinde följt ett tämligen traditionellt biografiskt sätt att skildra musikhistorien. Den ena tonsättaren efter den andra presenteras i en bitvis nästan lexikalisk stil. Detta gör visserligen boken mycket användbar som biografisk uppslagsbok, men ger vid sträckläsning inte tillräckligt av överblick och sammanfattning. Man saknar just »huvudlinjerna» för musikkivets utveckling och dess samband med andra kulturella områden. Framställningen utgår inte egentligen från musikkivet i de senare kapitlen. Läsaren får själv ur biografierna leta fram olika detaljer som kan belysa detta, men man lyckas inte helt i företaget. Man skulle vilja veta betydligt mer om konsertlivet, populärmusiken och gossmusikkårerna (som Grinde inte nämner alls), musikkritiken, den folkliga musiken under detta århundrade etc. Man saknar också varje upplysning om musikkivetens frammarsch i Norge. Bo Wallners framställning i *Vår tids musik i*

Norden utgör för övrigt ett viktigt komplement till Grindes angående musiken efter 1920. Wallner skriver visserligen mer »impressionistiskt» än Grinde, men han försöker i stället framhäva huvudlinjerna och låter läsaren uppleva tidens diskussioner.

Det är inte lätt att bedöma den långa raden av tonsättare, och Grinde blir ofta en smula schematisk och »akademisk» i sina försök att placera in varje namn i dess rätta fälla. Var och en bedöms efter sin grad av klassisk skolning, sin formsäkerhet, sin inställning till folkmusiken, sitt bruk av diatonik eller kromatik etc. Särskilt för harmoniska analyser har Grinde en viss förkärlek, och åtskilliga exempel kommenteras ganska ingående ur denna synpunkt. Tyvärr måste man sätta frågetecken i kanten för flera av dessa analyser, t. ex. uttolkningen av Svendsen-exemplet s. 190 och Backer Gröndahl-exemplet s. 195. Även inför bruket av vissa allmänna termer undrar man om språkbruket är annorlunda i Norge än i Sverige. Det gäller t. ex. om vad Grinde avser med »äkta kromatisk harmonik» (s. 130) eller »neo-expressionism» (s. 256).

Inför en del omdömen hade man varit tacksam att få veta om de härrör från Grinde själv, om de återfinns i någon artikel eller avhandling, eller om de utgör »allmänna mening» bland musikhistoriker i Norge. Grinde refererar knappast alls till de många uppsatser och undersökningar som dock finns på området. Framställningen får därför litet för mycket karaktären av auktoriserad uppfattning, även om författaren inte direkt har avsett det.

Trots dessa anmärkningar måste dock Grindes arbete betecknas som ett värdefullt, sakrikt och redigt skrivet tillskott till den nordiska musikkvitteraturen.

Martin Tegen

Eta Harich-Schneider: A history of Japanese music. Oxford University Press, London 1973. XIX, 720 s., 32 pl.-s. + 3 grammofonskivor. £21.00.

Eta Harich-Schneiders sedan minst ett decennium väntade stora musikhistoria torde vara det hittills fyligaste arbetet på europeiskt språk om japansk musik. Författarinnans ambition är att ge en översikt av »all available evidence of musical activity in Japan»: hon beskriver arkeologiska fynd, refererar och översätter såväl fackmusikaliska som relevanta skönlitterära arbeten, dikter m. m., beskriver och återger bilder och skulpturer, förklarar notationssystem, och tryffer sin framställning med mängder av notexempel. Allt är omsorgsfullt dokumenterat: i exempelvis de många fall då originalmanuskript gått förlorade

redogör författarinnan för de viktigaste avskrifter som existerar och lokaliserar dem samvetsgrant, komplett med arkivsigna. Denna ständiga närhet till källorna är både ovanlig och spännande, och för den som tänker forska i den japanska traditionella musikkens historia måste boken vara en guldgruva.

Framställningen är dock inte begränsad till de rent japanska traditionerna: några utförliga och intressanta avsnitt behandlar de mer eller mindre framgångsrika försöken att introducera europeisk musik under 1500- och 1800-talen. Vad de inhemska musiktyperna beträffar ligger huvudvikten vid den äldre konstmusiken; teatermusik (särskilt dockteater och kabuki) får dock en oproportionerligt kortfattad behandling. Den nutida musiken behandlas flyktigt, folkmusiken i förbigående, och populärmusiken (med undantag för korta omnämnanden av geisha-sånger) inte alls; däremot berörs de äldre konstmusikformerens nuvarande villkor. I en särskild lista förtecknas kinesiska och japanska skrivtecken på termer och namn; detta är lovvärt och borde vara obligatoriskt särskilt i arbeten som berör kinesiska språket, där så många olika transkriptionssystem ännu förekommer. Tre 7" 33-varvsskivor med exempel på olika musikgenrer medföljer; samtliga inspelningar är gjorda av Harich-Schneider själv.

Författarinnan är i förordet medveten om att traditioner förändras med tiden och att musikaliska kvarlevor inte är några historiska sanningsvittnen: »I have therefore decided to break away from the usual method. I will examine the earlier sources first, and deal with the survivals later, in the light of the situation to-day.» Tyvärr tillämpas denna goda princip i praktiken i ganska ringa utsträckning; man får tvärtom ofta göra halsbrytande resor genom tidsåldrarna. Skildringen av musiken för tusen år sedan illustreras av vittnesbörd som är ytterligare tusen år äldre, eller (oftare) tusen år yngre; och de »rekonstruktioner» författarinnan gör på grundval av en blandning av diskutabla texttolkningar och nutida uppförandep Praxis bör betraktas med stor misstänksamhet.

Inte sällan görs påståenden om historiska samband utan att grunderna för dessa redovisas. Den kortfattade diskussionen om netori (flerstämmiga, frimetriska preludier inom gagaku) kan tas som exempel. Dessa är, säger författarinnan, »undoubtedly» av indiskt ursprung, kort sagt japaniserade och standardiserade aläpas. Som stöd för detta citeras en allmänt hållen karakteristik av aläp, hämtad ur en bokrecension av Arnold Bake.

Detta kategoriska påstående tar inte hänsyn till de båda musiktypernas skiljaktiga karaktär och funktion. Gakunin uppfattar i själva verket netori som ett slags ordnad kontroll av instrumentens stämning; de

nuvarande, korta netori kan mycket väl ha uppstått genom att sådana, ursprungligen improviserade stämningskontroller standardiserades och fick fastare melodisk gestalt. »Netori» är egentligen träblåsarnas term för preludierna och betyder ungefär »ta ton»; stränginstrumentalisterna kallar dem kaki-awase, »justera knäppandet». Särskilt inom ostasiatisk cittermusik har preludier av denna typ länge varit vanliga: en vietnamesisk dân tranh-spelare improviserar före själva kompositionen en *rao* och den kinesiske ch'in-spelaren en *tiao-i*; enligt båda musiktraditionerna just för att kontrollera stämningen. (En annan sak är att en del ch'in-ideologer kom att associera vissa tonarter med det kinesiska wu-hing-systemets fem element, fem dygder etc., varför vissa tonarter och därmed sekundärt också vissa preludier kom att få ett visst utommusikaliskt innehåll. Man har här ingen anledning att räkna med inflytande från indisk *rāgā*-teori.) Även inom japansk koto-musik tycks samma utveckling ha förekommit. Willem Adriaansz har på språkliga och musikaliska grunder gjort troligt att dan-mono-repertoaren utvecklats ur improviserade preludier för kontroll av stämningen. Dessa eller andra relevanta aspekter berörs dock ej av författarinnan. Netori är japaniserade *ālāpas*, basta.

Åtskilliga smådrag samverkar till att göra boken tung och irriterande att läsa och arbeta med. Japanska namn och termer strilar i ett jämnt duggregn över sidorna, men definieras och förklaras sällan första gången de uppträder. Utan de utförliga registren (som dock inte alltid är pålitliga) vore läsaren hjälplös. Boken är i själva verket, under innehållsöversiktens prydliga yta, svår att hitta i. Väsentlig information står ofta inte där den enligt kapitelrubrikerna borde stå, utan dyker överraskande och associationsvis upp i helt andra sammanhang. Onödiga dubbelringar är legio. Terminologin är ställvis missvisande eller felaktig: shakuhachi är ingen »recorder»; »dron» tycks få beteckna alla möjliga någorlunda regelbundet uppträdande ljud och fraser på både slag- och melodiinstrument; metallofoner bör inte kallas xylofoner; svepande omdömen om »oriental song» hade man hoppats slippa se i vetenskapliga verk nuförtiden; och att översätta *kyū* med »presto», »allegro» eller »finale presto» är allt lika missvisande. Att tala om *naga-uta* på både 700- och 1700-talet utan att klargöra att de båda företeelserna inte har något historiskt samband kan kanske förvirra någon; en motsvarande oklarhet gäller *shakuhachi*. Man störs också av onödigt vaga termer som »lute» och »flute»; det finns ganska många typer av flöjt- och lutinstrument i Japan – frånsett att författarinnan någon gång glider in i van Guliks fördärvliga vana att kalla den kinesiska ch'in för »lute». Ett annat olycksfall i arbetet gäller

den viktiga lokaliseringen av det K'un-lun, som nämns på s. 125; det är inte Tibet, som man förleds att tro av s. 69 not 2, utan motsvarar ungefär södra delen av nuvarande Sydvietnam och Kambodja.

I den fylliga, selektiva litteraturförteckningen är amerikanska tidskriftsuppsatser anmärkningsvärt underrepresenterade och detsamma gäller arbeten rörande musikteater överhuvud. Att en del klassiska arbeten (Piggott, van Gulik) finns i nytryck eller i reviderade upplagor anges inte.

På de medföljande skivorna finns frustrerande korta avsnitt ur en mängd delvis utomordentligt intressanta inspelningar. Tyvärr slösas dyrbar tid bort på två olika versioner av Rokudan (början), sannolikt den japanska musikens mest inspelade komposition. Inspelningsarna ansluter sig i stort sett till boken, men hänvisningar görs endast i ett par fall.

Sammanfattningsvis: ett oundgängligt standardverk, prickigt av skönhetsfläckar.

Inge Skog

Anthony van Hoboken: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd 2. B Schott's Söhne, Mainz 1971. 602 s.; Bil. XXXII s.

Alla musiker, musikforskare och -bibliotekarier, notförlag och grammfonbolag samt allmänt Haydn-intresserade är redan medvetna om den enorma nyttan av *Anthony van Hoboken*'s stora tematisk-bibliografiska Haydn-förteckning. Första volymen publicerades 1957 och möjliggjorde, att svårdefinierbara verk eller verk med olika numrering inom eller utom vissa opusalt kunde preciseras med hjälp av förkortningen Hob. eller HV (Hoboken-Verzeichnis) och motsvarande uppslagsnummer (t.ex. Hob. VIIb:2 = Konsert för violoncell och orkester D-dur »op. 101»).

Denna andra volym omfattar alla typer av vokala verk, fördelade på 13 olika huvudavdelningar. Vad som främst tillkommer i denna del är alltså en lång rad egentliga verkstitlar samt textbörjan på varje verk och alla dess redovisade deltitlar i form av olika sater, arior, recitativ etc. (även med varianter för utgåvor på andra språk). Detta har givetvis ställt ytterligare krav på utgivaren men också på förlaget (tryckningen blev f.ö. försenad ca 2 år, eftersom det ungerska tryckeriet som fått uppdraget inte kunde gå iland med alla komplicerade sammanställningar). Inom varje verkgrupp följer Hoboken så långt som möjligt en kronologisk ordning, vilket dock bland mässorna kommit att innebära en avvikande numrering i förhållande till den redan brukliga. Eftersom man numera räknar med 14 äkta, blir Pukmässan nr

9 (som förut var Nelsonmässan) och de 3 sista får nr 12–14 i stället för 10–12. Detta borde lösas på ett smidigare sätt, så att risken för förväxlingar eliminerats. Det är i alla fall enklare att erinra sig Skapelse-mässan som nr 11 än som HV XXII: 13.

Tack vare sin grundläggande samlingsiver och dess resultat har Hoboken haft tillgång till ett privat källmaterial av otaliga Haydn-tryck, något som givetvis underlättat den delen av hans arbete och medfört rätt omfattande redovisningar och kommentarer. Autografer och avskrifter är däremot spridda över hela världen, och även goda fotostat- eller mikrokopior måste undersökas ifråga om alla detaljer som gäller proveniens, tidigare omnämnande i äldre eller nyare Haydn-litteratur, etc. Sådant arbete har krävt omfattande forskningsresor men framför allt en överväldigande korrespondens med fackmän i snart sagt alla kulturländer. Under de allra sista decennierna har också genom omfattande katalogiseringsarbeten de ofta mycket värdefulla österrikiska klosterbiblioteken kunnat bidra med många viktiga och ibland klarläggande fynd.

Det ligger nära till hands att jämföra HV med Köchel-Verzeichnis (KV), speciellt med 6. uppl. (1964), som f.n. är den senaste, och där nyaste bibliografiska metoder använts på ett i stort lyckat sätt, utan att p.g.a. nyare forskningsrön kullkasta hela det ursprungliga schemat. Hos Hoboken väger själva samlarintresset och det rent bibliografiska tyngst, medan det praktiskt-vetenskapliga har kommit något i kläm. Det innebär ingalunda att han inte skulle ha vinnlagt sig om största möjliga exakthet över hela linjen, snarare är hans material av den storleksordningen, att en rent biblioteksvetenskaplig utbildning borde ha varit en av de naturliga förutsättningarna. En uppslagsbok måste vara pålitlig och lättbegriplig, och det senare villkoret uppfylls knappast av HV. De som betraktas som specialister på Haydn möts ofta av frågeställningar eller redan publicerade kommentarer, som uppenbart bottnar i direkta missförstånd vid rådförning av HV. Andra än experter är knappast utbildade på att slå i uppslagsböcker av den här aktuella svårighetsgraden. Självfallet måste HV som andra arbete med ett otal förkortningar, dock borde de allra viktigaste och vanligaste gjorts lättare igenkännliga också för andra än tyskspråkiga. En förbättring gentemot vol. 1 innebär, att en asterisk (*) efter en verktitel här kännetecknar att Haydn allmänt anses vara styckets upphovsman, men att t.v. helt övertygande bevis därför saknas. Ännu bättre är det, att oäkta eller i varje fall högst apokryfiska verk förtecknas med liten stil efter de övriga. Kanske den ifråga om vol. 1 inte ovanliga risken försvinner, att musiker och därmed även radio- och grammfonbolag betrak-

tar ett verk som äkta Haydn, bara därför att det finns i HV (så långt som till kommentarerna hinner inte alla).

Man hade nog föredragit bilagemetoden såsom hos KV⁶. Då hade inte de många oäkta kyrkliga verken (t.ex. drygt 100 mässor!) behövt stå i huvudförteckningen, där den vanlige rådföraren inte blir glad åt dem. Detsamma gäller bl.a. även många andrahands-tryck med utförliga men bara i specialfall värdefulla kommentarer. Men att efter 40 års satsning äntligen få se sitt livsverk fullbordat måste innebära en stor tillfredsställelse, och hela musikvetenskapen står i stor tacksamhetsskuld till van Hoboken för hans outtröttliga energi och kombinationsförmåga. Man gör en mängd intressanta och viktiga upptäckter också i föreliggande band, och en fördel är att det publicerades först efter så många nya värdefulla fynd på framför allt det sceniska området. På så vis lockas väl i fortsättningen inte teaterdirektörer och grammfonbolag så lätt till att godta ovederhäftiga eller konstruerade utgåvor av Haydns operor, inläggsarior m.m. För att hela HV skall kunna utnyttjas som handbok krävs ett register som redovisar åtminstone första förstarader, titlar, libretto- och textförfattare m.m. samt väsentliga personnamn, handskriftssamlingar m.m., och visst behövs ett register också över särskilda epitet, så att den oinvigde kan få klarhet i, vad t.ex. »Oxménuetten» var för något, om dess äkthet, besättning m.m. Ett sådant register lär vara under utarbetande och blir färdigt om något år, utfört av tålmodiga medhjälpare men under uppsikt av van Hoboken själv.

C.-G. Stellan Mörner

Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, hrsg. von Vera Schwarz. Graz 29.6.–2.7.1970. (Beiträge zur Aufführungspraxis. 1.) Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1972. 264 s. 8 pl.

I en samling mångskiftande uppsatser om den unge Haydn kan man nu ta del av det grundmaterial som utgjorde stommen för en kongress i Graz sommaren 1970. Veteranen J. P. Larsen inleder med en omfattande undersökning om stilkäntringen i österrikisk musik mellan barock och wienklassicism, ett område som han under senare år ägnat ett alltmer inträngande intresse. Han granskar tidigare forskares synpunkter på Haydns utveckling som ung och ifrågasätter de

rämligen vaga bevis, ofta närmast antaganden, som äldre skolor byggde sina teser på. Framför allt vet man numer, att den Riemannska skolans framhävande av mannheimarna som viktiga impulsgivare var betydligt överdrivet i fråga om Haydn, och i stället vill man söka Haydns närmaste påverkan i den italienskt orienterade äldre Wienskolan med Fux, Wagenseil, Monn, Gassmann och en rad smärre profeter som mönstergivare för den unge autodidakten Haydn. Vi vet ju egentligen så litet om Haydns studieår från det han 1749 måste lämna Reutters sångarinternat, tills dess han 1761 fick en fast befattning hos familjen Esterházy. Rent italienska lärdomar fick Haydn förstås av Porpora, men Larsen pekar också på andra, t.ex. Galuppi, Jommelli och G. B. Sammartini, och alla har väl betytt åtskilligt för operakompositören Haydn, som vi ju idag äntligen har en positiv och helt ny uppfattning om. – Tjecken R. Pečman är i sitt bidrag rätt avvisande mot talet om Haydns påverkan av böhmisk musik – med vissa smärre undantag, främst för de folkliga melodier som var allmångods i gränstrakterna kring Haydns födelseby Rohrau. – Den japanske Haydn-forskaren Akio Mayeda har inträngande undersökt de musikaliska förbindelserna mellan Antonio Porpora och hans faktorum, ackompanjatör m.m. Med hjälp av talrika notexempel och analyser kommer Mayeda fram till tydliga likheter mellan Porpora och flera av Haydns tidigaste kyrkliga verk, pianosonater etc. Någon slavisk eftersägare var ju Haydn aldrig, men det neopolitanska draget blev tillsammans med andra kryddor en viktig ingrediens i hans tidigare stil. Professor Eva Badura-Skoda tar upp det intressanta sambandet mellan Haydn och teaterledaren och komedianten Kurz-Bernardon, som Haydn bl.a. skrev musik åt för »Der neue krumme Teufel» 1758. Fru Badura-Skoda har i österrikiska nationalbiblioteket hittat en volym »Teutsche Arien» med direkt anknytning till dessa gammalwienska komedier och påvisar, att en Colombine-aria där har så många speciella Haydniska kännetecken, att både Larsen och Feder i diskussionen vill ge henne rätt.

De fast anställda medarbetarna vid Haydn-Institut i Köln får givetvis många och nya infallsvinklar på allt som rör Haydn, och två av dem plus föreståndaren själv har bidragit med väldokumenterade undersökningar. Den sistnämnde, Dr. Georg Feder, svarar för en givande uppsats om daterings- och stilproblem i den unge Haydns instrumentala verk från symfonier, konserter, divertimenti över stråkkvartetter och trior av olika typer till klaversonaterna. Dr. Irmgard Becker-Glauch, som är Haydn-institutets expert på tonsättarens kyrkomusik, framlägger sina äkthetsteorier

om några tidigare ofta ifrågasatta ungdomsverk, bl.a. den så kallade Rorate-mässan, medan Dr. Horst Walter tar upp frågan om vilka typer av klaverinstrument den unge Haydn skrev för och spelade på: dvs. främst cembalo, orgel eller hammarklaver. Genom att undersöka tonomfånget på tidiga kompositioner för dessa instrument kommer Walter till intressanta slutsatser. En hel avdelning i slutet ägnas åt de instrumenttyper och de tekniska förutsättningar som Haydn hade att räkna med vid uppförandet. Flera framstående yrkesmusiker, främst hornisten Fitzpatrick och violinisten E. Melkus redogör för intressanta erfarenheter och spörsmål i samband med uppförandep Praxis, och i hela denna avdelning möter man en fin kombination av teori och praktik av stort värde för 1700-talsforskare.

Att problemen inte alltid blev slutgiltigt lösta under kongressens gång, framgår av de diskussionsinlägg som också finns medtagna i boken. Mera forskning behövs alltså, och alla som vill ge sig på området eller i varje fall hålla sig orienterade om nya resultat har både glädje och nytta av den här publikationen.

C.-G. Stellan Mörner

Poul Nielsen: Den musikalske formanalyse. Fra A. B. Marx' »Kompositionslehre» til vore dages strukturanalyse. København 1971. I kommission hos Borgens forlag A/S. XIV, 257 s. Dkr. 46:–. ISBN 87-505-0160-5.

Idéhistoriska studier över musikteoretiska deldiscipliner ger ett djupperspektiv åt i och för sig ofta välkända ting och kan därigenom bli mycket värdefulla. En resumé över 150 års formteorier och formläror ter sig härvid som särskilt välkommen, då formläran rymmer en strukturell helhetsaspekt på musikverket – den har ju stundom rentav betraktats som identisk med kompositionsläran. I det aktuella fallet är idén till en sådan resumé inte författarens egen utan emanerar från Köpenhamns universitet, som år 1964 lade den till grund för en pristävling, varvid Poul Nielsens föreliggande skrift belönades med en – välförtjänt, som det verkar – guldmedalj. Arbetet publicerades först 1971 och då i sitt ursprungliga skick.

Nielsen klargör inledningsvis att han tänker ge en historik inte över »analysesystemer» utan över »formbegreb», då formteoretiskt tänkande inte alltid leder till systembildningar. Vidare ägnar han sig utslutande åt »formaltekniske» analyser, utesluter alltså allt slags hermenevtik – inte därför att han förnekar den senares existensberättigande, »men den tek-

niske analyse er i sig selv så problemfyldt og væsentlig, at den kræver den fulde opmærksomhed». Angående bedömningskriterier för olika analysteorier skiljer han mellan analysens metodiska struktur och dess relevans gentemot musikverket. Vad beträffar den förra betonar han nödvändigheten att skilja mellan beskrivning och tolkning, oaktat dessa båda moment i den reala analysen blandar sig med varandra »på en höjst kaleidoskopisk måde»; åtskillnaden skall tydligen fungera mest som ett riktmärke. Också beträffande analysens relevans gentemot musikverket är hans ståndpunkt något ambivalent. Frågan, hurvida betraktaren skall nalkas verket »subjektivt», »som det umiddelbart fremtræder for betragteren anno 1965», eller »objektivt», med utgångspunkt från stilhistoriska kunskaper om tonsättarens och verkets situation, kan enligt hans uppfattning endast besvaras med en kompromiss: givetvis skall analysen vila på stilhistorisk grund, dock får historiska kunskaper inte stå hindrande i vägen för »rent» musikaliska insikter. Analysen bör vara relevant »overfor kunstværket, ikke overfor vedtagne forestillninger om, hvad der er stilhistorisk sømmeligt». Analysen har alltså »usikre erkendelsemæssige betingelser». Denna bräcklighet uppvägs dock av att den i sig själv är ett historiskt dokument och som sådant har bestående betydelse.

Bokens disposition är till det yttre något oklar, och innehållsförteckningen bör läsas så att huvudrubriken för kapitel II gäller också för de båda övriga: samtliga tre avser 1900-talet. Detta visar f.ö. formteoriernas betydelse inom det nyare musiktänkandet – en betydelse, som dock något inskränks av att den övervägande delen av dem har tillkommit inom tyskt språkområde.

Kapitel I har A. B. Marx och Hugo Riemann som centralfigurer. I korthet berörs även tiden före Marx, främst genom Koch och Reicha, varvid den förres synpunkter (bl.a. hans genrebestämda beskrivning av sonatformens olika besättningstyper) tilldrar sig ett särskilt intresse. Bedömningen av Marx' insats sker med hänsyn till hans pionjärposition och hans pedagogiska blickvinkel. Han är systematiker och uppräftar en lärobyggnad, som sträcker sig från de minsta strukturelementen till satselheter. Trots de förres principiella förankring i en symmetrisk taktordning är Marx inte rigorös vid behandlingen av metrisk problem; han har t.o.m. en särskild benämning (*Gang*) på aperiodiska formelement. För de större formstrukturerna uppställer han en »progressiv og deduktiv» systematik, vars kärna är en ABA-symmetrik, en »prominent klassisk grupperingsprincip», som han pedagogiskt tillämpar även där han är medveten om att den inte helt motsvarar verkligheten

(fuga!). Hans formsyn är klassicistisk, normativ och har Beethovens tidigare kompositioner som riktmärke, men den är dock öppen för verklighetens rika facettering.

Medan 1800-talets formteoretiker beträffande de minsta formelementen delvis opponerar sig mot Marx' »Procrustean bed of four- and eightbar rhythm» (Prout), övertar de i allmänhet hans normativa storformstypologi. Kravet på induktiva metoder restes av Guido Adler redan 1885 men hade till följd av Riemanns dominerande insats tills vidare ingen genomslagskraft. (Denna insats har visserligen något olikartade aspekter, men »systematikerens Riemann besejrede historikeren Riemann».) Först under tiden mellan de båda världskrigen ersattes det normativa och retrospektiva synsättet efter hand alltmer av ett stilhistoriskt och induktivt: »hvor formtypen tidligere nærmest var præmis for betragtningen, bliver den nu resultat av betragtningen». Karakteristiskt för nytänkandet är att talrika forskare nu arbetar med dualistiska begreppsbildningar (W. Fischer: lied- och fortspinningstyp; E. Kurth: statisk och dynamisk form; F. Blume: fortspinning och utveckling; m.fl.). Detta nytänkande, vars utveckling hos olika teoretiker – utom ovannämnda bl.a. R.v. Tobel och den gestaltpsykologiskt influerade K. Westphal – Nielsen beskriver ingående, tog sig dock tills vidare knappast uttryck i egentliga läroböcker i formlära, av vilka Nielsen tar upp ett flertal till kritisk granskning.

Med all rätt ägnar författaren centralgestalten i detta nya formtänkande, Ernst Kurth, och dennes »dynamiske formteori» nästan ett helt kapitel (där bl.a. även A. Lorenz diskuteras). Han skildrar Kurths förankring i Schopenhauers filosofi och karakteriserar honom riktigt som stilpsykolog, ej -historiker, vars egenart ligger i »kombinationen tysk *Geistigkeit* og knivskarp analyse»; han vänder sig också mot de vanliga missuppfattningarna av dennes fysikaliskt präglade terminologi: Kurths musikaliska energibegrepp må uppvisa yttre analogier till fysikaliska skeenden men är väsentligen »psykodynamiskt». Nielsen är f.ö. inte blind för Kurths »metodologiske uklarhed» och hans benägenhet för »psykologisk hermeneutik».

Sista huvudkapitlet ägnas åt »strukturanalysen». Denna något vaga term används här som beteckning på »en analyse, der søger at definere 'struktur-fællesskabet' mellem forskellige tematiske gestalter» och alltså täcker »blot en del af det i almen metodologisk forstand 'strukturelisteriske undersøgel-sesfelt'». Ansatser till undersökningar av denna art finns hos många tidigare teoretiker, och strukturanalysen har fått en viss betydelse redan under 1900-talets tidigare decennier men intar först sedan närmare

1950 en central position, »som synes på andre analytiska aspekters bekostning». Det är inte otänkbart att denna utveckling i viss mån har inspirerats av vår egen tids »integrala» kompositionsmetoder. Några författarnamn av intresse: H. Mersmann, E. Ratz, W. Engelsmann, R. Réti. Bland frågor som Nielsen tar upp till diskussion må nämnas den om strukturanalysens räckvidd resp. begränsning (i vissa stilarter är motiv- och temabildningar så typartade att konstateranden om strukturella gemensamheter blir osäkra och samtidigt intetsägande) samt den om dess principiella relevans: strukturanalysen avser att klarlägga verkets enhet, men »hvilken betydning har stofflig enhet . . . som begrundelse för musikverkets formale enhet?».

I ett avslutande kapitel (som samtidigt sammanfattar de föregående) ställer Nielsen slutligen frågan: »Hvad er musikalsk form?» En sådan existerar, svarar han i en försiktig, av J. Fjord Jensen influerad formulering, då verket utgör ett »funktionellt relationssystem», men oberoende av om dessa relationer kan definieras, vilket inte alltid torde vara fallet.

Nielsens bok är mycket koncentrerat skriven och därför inte lätt att referera i korthet. Den är sakrik, solid och mycket tankeväckande och går i behandlingen av sitt ämne en förnuftig medelväg mellan refererande och kritiskt ställningstagande. Självfallet behandlas dess ämne inte ur alla tänkbara aspekter. Till det som läsaren möjligen saknar hör en belysning av frågan om relationerna mellan en teoretikers synsätt och den musik som står i centrum för hans tänkande och (eventuellt omedvetet för honom själv) styr hans föreställningar om musikens innersta väsen och egentliga fungerande. Marx' och Riemanns beskrivningar och värderingar är förankrade i wienklassicismen, Kurth och hans krets utgår från Bach, Bruckner och Wagner — inte underligt då att de förra tenderar mot en statisk, på symmetri och periodik grundad allmän formsyn, medan de senare upplever och diskuterar främst formens dynamiska moment. Men oberoende av dylika ouppfyllda önskemål eller tänkbara invändningar framstår Nielsens arbete som mycket angeläget för alla som sysslar med formanalytiska grundproblem.

Hans Eppstein

Jan Olof Rudén: Hugo Alfvéns kompositioner. Käll- och verkförteckning. Nordiska musikförlaget, Stockholm 1972. XXXII, 323 s. Kr 60:— (ca).

Ett av de bestående inslagen i firandet av »Alfvén-året» 1972 är den käll- och verkförteckning över

Hugo Alfvéns kompositioner, som på uppdrag av Hugo Alfvén-stiftelsen upprättats av Jan Olof Rudén. Vad man har rätt att begära av en dylik förteckning är i första hand en väldokumenterad samling av fakta och data, och Rudén har med energi och noggrannhet lyckats arbeta fram en innehållsdiger katalog över Alfvéns stora produktion, där de välbekanta orkesterverken och körsångerna samsas med en lång rad mindre kända kompositioner, ofta av tillfällighetskaraktär. Inalles omfattar förteckningen 214 verknummer, och därtill har även Alfvéns bevarade folkmusikuppteckningar och skissböcker beskrivits.

Utöver titlar, besättningar och data kring tillkomst och uruppförande har Rudén förtecknat autografer och utgåvor, uppgivit ev. dedikationer samt återgivit varje verk eller del av verk i tematisk incipit. Vad beträffar dessa notexempel hade de självfallet vunnit på att återges med större fullständighet, dvs. genom hela klangbilden i åtminstone klaverutdrag och inte bara med den ledande stämman, men detta hade givetvis utökat bokens omfång och kostnader. Mera saknar man dock uppgifter om resp. kompositioners längd eller omfång, angivna i t.ex. taktantal eller speltider, och kanske framför allt meddelanden om de yttre kompositionsanledningarna, inte minst därför att så många av Alfvéns verk tillkom på beställning. Just dessa uppgifter visar sig nämligen ha avgörande betydelse i vissa tveksamma dateringsfall och skulle således också verksamt ha bidragit till förteckningens tillförlitlighetsgrad.

Ty trots Rudéns omsorger och bemödanden har en del förargliga detaljfel insmugit sig här och var i katalogen. Några har först efter förteckningens tryckning kunnat konstateras; så har t.ex. en nyligen anländ donation Alfvén-manuskript till MAB genom främst ett flertal dedikationsanteckningar kunnat klarlägga åtskilliga dateringsproblem rörande flera smärre verk (sånger och pianostycken) från åren kring sekelskiftet, och under jubileumsåret har dessutom åtminstone tre tidigare okända Alfvén-verk återfunnits, en ungdomskomposition, »Souvenir de Visby» för flöjt och piano från sommaren 1890, ett kortare »Andantino», E-dur, för piano från omkr. 1900 och en kvinnlig rösträttssång, »Kvinnornas lösen», från 1911 med text av K. G. Ossianilsson. Andra feluppgifter borde emellertid ha kunnat undvikas, som t.ex. när en förväxling av data för KMA:s högtidsdagar medför att uruppförandet av »Drapa» förläggs till den 18 oktober 1908 i stället för den 16 maj detta år eller när »Festouverture», op. 26, anges vara komponerad i juli 1909, trots att partituret är daterat den 2 juni och verket var avsett för invigningen av Stockholmsutställningen den 4 juni! Att

det existerar en tredje version av första symfonin borde ha påpekats — denna tillkom hösten 1948 och ligger till grund för det publicerade partituret och därmed f.ö. även för den nya grammfoninspelningen (skivmappen innehåller således också felaktiga uppgifter!). Orkesterversionen av »Fyra låtar från Leksand» tillkom på begäran av Nils Grevillius för dåvarande Radiotjänsts orkester och uruppfördes också av denna ensemble i radio 28 maj 1934; motsvarande kompletteringar kan flerstädes göras även i andra fall.

Rena fallgropar hade också kunnat undvikas, så t.ex. uppgiften om att cembalo skulle ingå i orkesterbesättningen till »Midsommarvaka»! Detta märkliga påstående beror säkerligen på ett ännu inte rättat feltryck i det tryckta partituret, där tonsättaren som förkortning för campanelli (klockspel) använt »camp.», vilket i trycket blivit »cemb.». Alfvéns egna uppgifter om sina verk i memoarerna är mångstädes minst sagt otillförlitliga — man kan t.ex. jämföra hans dramatiska skildring av »Festspelets» tillkomst i sista minuten före Dramaten-invigningen den 18 febr. 1908 med partiturets påskrift »30 nov 1907»! — men eftersom Rudén i fråga om Romansen för violin och piano, op. 3, hänvisar till en sida i »Första satsen», bör väl uppgiften där tagas ad notam och stycket anses vara skrivet sommaren 1891 och inte som uppgives 1895. Nu kan osäkerheten i detta fall delvis vara förknippad med den utbredda — men av Alfvén själv aldrig understrukna! — åsikten, att han skulle ha suttit i hovkapellet i sju år (jfr t.ex. Alfvén-artikeln i Sohlmans musiklexikon); i själva verket var han fast anställd i orkestern endast under en enda säsong (1890–91) och vikarierade säsongen därpå som försteviolinst under konsertmästaren Lars Zetterquists tjänstledighet. Även Rudén anger Alfvéns hovkapelltid till 1890–97.

Ytterligare uruppförandedata hade säkert kunnat vaskas fram, så t.ex. att det var de tre första sångerna i »Tio sånger, op. 4», som framfördes vid Alfvéns första egna konsert 1896, och att »Midsommarvaka» spelades ffg. i Stockholm den 10 maj 1904; uppgiften om ett tidigare framförande i Hamburg beror på en feldatering av ett brev, som Alfvén återgivit i memoardelen »Tempo furioso». Vidare hade fler uppgifter om folkmusikinslagen i »Dalarapsodi» och »Bergakungen» kunnat lämnas likaså om vissa motivs återkomst i flera verk (även vissa kantatsatser är tydligt besläktade), och intressant hade det också varit att få veta mera om den ibland mycket förvirrande opusnumreringen. Ett stort frågetecken sätter man inför uppgifterna om tillkomsten av mästerverket »En båt med blommor», men det är sannerligen inte Rudéns fel: tuschpartituret bär nämligen påskriften »Linne-

anum 4 sept. 1925» och blyertspartituret är betecknat »Alfvéngården Tällberg 4 sept. 1925» — gjorde Alfvén denna dag en snabbtur mellan sina älsklingsplatser eller var befann han sig egentligen?

Det ligger väl i sakens natur, att en förteckning av det slag, som nu Rudén med stor möda och goda insikter åstadkommit, blir föremål för kompletteringar och korrigeringar, men det är ändå ganska märkligt, att en oss så närallgande tonsättare som Hugo Alfvén redan bereder sina utforskare så intrikata bekymmer. Detta bekräftar samtidigt tesen, att historien — och här enkannerligen musikhistorien — redan existerar runt omkring oss och att det aldrig är för tidigt att börja samla documenta om den musik som just nu skrives. Som ett komplement till Rudéns på många sätt gedigna och förebildliga verkförteckning skulle man nu — innan det blir för sent! — önska en minnesvolym om Alfvén, medan de som kände honom ännu finns i livet och kan ge sina intryck av honom och sina fakta kring honom och därmed förtydliga och kanske revidera den tämligen romantiserade bild han givit av sig själv i memoarer och intervjuer.

Lennart Hedwall

Heinrich W. Schwab: Das Einnahmebuch des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 21.) Bärenreiter, Kassel &c. 1972. 294 s.

I anförda serie, utgiven av Kieluniversitetets musikvetenskapliga institut, Landeskundliche Abteilung, har Heinrich W. Schwab, som även tidigare forskat i släkten Berwalds historia, publicerat en bevarad räkenskapsbok, förd av stadsmusikanten i Schleswig Fr. A. Berwald 1778–1804. I två avseenden har publikationen intresse för svenska läsare: genom de notiser den ger om medlemmar av den vittförgrenade musikersläkt, som Franz Berwald tillhörde; och genom det material den lämnar rörande den föga kända socialgrupp som stadsmusikanterna utgjorde. För Sveriges del har Stig Walin berättat denna grupp i allmänhet, medan dess representanter i t.ex. Stockholm samt Malmö, Lund och Karlskrona behandlats av Emil Trobäck och Bo Alander; spridda notiser om samma ämne påträffas även i den numera rika stadshistoriska litteraturen. En så detaljerad kunskap om en stadsmusicus' verksamhet som den nu publicerade källan ges såvitt bekant inte av annat nordiskt material, ehuru för Köpenhamns del åtskilligt är känt.

Utgivaren redogör inledningsvis för litteratur rörande detta område och yttrar att inkomstboken i

fråga framträder som rämligen ensamstående »sozial- und berufsgeschichtliches Dokument». F. A. Berwald (1748–1807) var son till Johann Friedrich Berwald senior och Susanne Genée, hans första hustru, sålunda hel- eller halvbror till de släktmedlemmar som bröt sig banor i Mecklenburg-Schwerin, Sverige och Ryssland. Hans far var vid tiden för sonens födelse stadsmusikant i Schleswig, senare jämte sonen Johann Gottfried hovmusiker i Ludwigslust (Mecklenburg). Sina gesällår – stadsmusikanterna var skråorganiserade – tillbragte Fr. A. Berwald i Köpenhamn under stadsmusikanten Christian Kirkhoffs ledning; han avancerade där till äldste gesäll. 1777 sökte han den befattning som musiker »in der combinirten Stadt Schleswig, wie auch im Amte Gottorff», som hans far tidigare innehaft, och tillträdde den följande år. Han sökte vid ett par tillfällen stadsmusikantbefattningen i Köpenhamn och 1803 motsvarande befattning i Flensburg, som förut innehaft av Karl Hanke, gift med Friedrich Adolfs syster och känd som kompositör, men utan framgång. Han hade stor familj, och hans ekonomiska ställning var inte tillfredsställande. Inkomstboken ger en detaljerad föreställning om de skiftande uppdrag som gav honom existensmöjligheter. Han anlätades vid festliga tillfällen av ståthållaren lantgreve Karl av Hessen på Gottorps slott, av medlemmar av traktens aristokrati och av stadens myndigheter, av hantverksgillena och av värdshusen och danslokaler i staden samt fungerade vid hovteatern och olika slags konserter. Bröllop och begravningar gav också anledning till medverkan av stadsmusikanten och hans gesäller och lärpojkar; deras verksamhet sträckte sig även till vissa delar av landsbygden, liksom till adelns lantgods, där det kunde förekomma konserter och rentav operaföreställningar. En senare fastställd taxa gav föreskrifter om den pekuniära ersättningen för olika slags uppdrag. Med hjälp av inkomstboken och andra källor kan Schwab också ge en föreställning om stadsmusikanternas repertoar och instrument i ett givande kapitel, där även »rekvirenterna», företrädande mycket olika samhällsgrupper, förtecknas. Samverkan förekom med övriga musiker i staden: militärmusiker, teatermusiker, organister och musiklärare samt dilettanter; ett flertal instrument förekom vid större musikaliska evenemang, såsom operor och passionsmusik. Vid framförandet av operor av Grétry, Dalayrac och Mozart medverkade stadsmusikanten och hans gesäller. En omsorgsfull genomgång av inkomstboken ger utgåvans möjlighet att fastställa stadsmusikantens årsinkomster och fluktuationerna i dessa.

En notis i början av inkomstboken berör ännu en medlem av släkten Berwald. 19.11.1779 antecknas

som medverkande vid »den första komedien» för säsongen, alltså vid inlednings- och mellanaktsmusik på teatern, »min broder». Schwab identifierar denne, såvitt jag kan döma med rätta, med Georg Johann Abraham Berwald, vid denna tid 21 år gammal, senare verksam i Sverige från 1782 och längre fram i Ryssland, fader till Johan Fredrik Berwald.

Ingvar Andersson

Igor Stravinsky (1882–1971). Phonographie. Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt a. M. 1972. 216 s.

En »fonografi» (dvs. en förteckning över ljudinspelningar) över Igor Stravinskij har självfallet sitt speciella intresse, även om förteckningar av detta slag tenderar att bli inaktuella redan på korrekturstadiet. Den förteckning som Ulf Scharlau sammanställt gör ett gediget intryck, med 105 listade originalverk, ett tiotal bearbetningar av andra tonsättares verk samt en lång rad intervjuer och samtal med och kring Stravinskij. Boken omfattar också över 40 sidor med olika register över textförfattare, tolkar, titlar, arkiv som äger Stravinskijinspelningar, etc.

Huvuddelen av arbetet omfattar en kronologisk förteckning, från den opublicerade pianosonaten från 1903/04 till »The Owl and the Pussy-Cat» från 1966, där först Stravinskijns egna inspelningar redovisas, sedan tolkningar av andra tolkar, allt med noggrant angivande av kompositionsår, inspelningsår, speltid m. m. Men här gäller en viktig inskränkning: förteckningen upptar endast Stravinskijns egna inspelningar på band, skiva och pianorullar samt »de viktigaste upptagningarna av Stravinskijns verk i tyska radioarkiv».

Den som väntat sig en någorlunda komplett diskografi över Stravinskijns musik får gå till andra källor och eftersom huvudparten av de icke-kommersiella inspelningarna ligger oåtkomliga i europeiska radioarkiv är det främst radioföretagens egna producenter och arkivarier som har glädje av förteckningen. Jag kan t. ex. föreställa mig att Ulf Scharlaus arbete bör bli ett viktigt hjälpmedel när radioföretagen skall högtidligt hålla hundraårsminnet av Stravinskijns födelse 1882, även om det då rimligtvis måste finnas årskilliga nya inspelningar att välja på. Och med tanke på skivbolagens dokumenterade förkärlek för nyutgåvor av gamla inspelningar i nya kopplingar lär inte heller förteckningen över Stravinskijns egna inspelningar på skiva vara helt aktuell vid den tidpunkten.

Claes M. Cnattingius

Lage Wedin: Multivariate studies of musical perception. (Reports from the Psychological Laboratories, The University of Stockholm. Supplement series. 13.) Stockholm 1972. 31 s. (sammanfattning) + 6 särtr.

Lage Wedin's doctoral dissertation (at the Department of Psychology, University of Stockholm) consists of six papers and a summary report. According to the latter it deals with "three fairly distinct problems within the area of musical perception: the perception of musical style, instrumental timbre, and emotional meaning in music". A common denominator of all studies is the use of multivariate techniques such as factor analysis (component analysis) and multidimensional scaling. The general purpose of multivariate techniques may be described as an attempt to discover and interpret a limited number of factors (dimensions) that may be thought of as "underlying" or "fundamental" to a given set of data. In the present context the data are, for instance, ratings of the perceived similarity between certain musical stimuli or ratings concerning musical stimuli on a number of "adjective scales". The goal would then be to try to single out which (perceptual) dimensions "underlie" the similarity ratings or the adjective ratings. Multivariate techniques may thus be used in an explorative manner for the purpose of "generating descriptive models of the perceptual-cognitive representation of the musical stimuli in question".

The first paper is devoted to "Dimension analysis of the perception of musical style". Briefly described, the subjects, musicians and non-musicians, made ratings concerning the similarity between ten excerpts of music (presented pairwise in all possible combinations) from the period 1720–1890 (J. S. Bach to Dvořák). The ratings were analyzed according to Ekman's model for multidimensional scaling, and the result indicated four factors which were interpreted as "Baroque", "Rococo", "Viennese classicism", and "Romanticism", respectively.

This work was carried out in the late 1960's in a period when many psychologists were eager (perhaps somewhat too eager) to apply multivariate techniques to problems within "experimental aesthetics". This may be pointed out as a background to the statement that "the purpose of the present investigation was to reveal basic perceptual dimensions corresponding to the accepted division into historical epochs of musical style by way of factor analysis" (p. 98). This is certainly no minor enterprise and is not, of course, accomplished within this limited experiment. As the author points out, the above-mentioned four factors present nothing

new to musicologists—the interesting thing was that they could be demonstrated by means of the multidimensional method.

In the second paper, "Dimension analysis of the perception of instrumental timbre" (together with Gunnar Goude), essentially the same technique is used for an analysis of perceptual dimensions in the timbre of tones from various musical instruments. Tones of the same pitch, a¹ (440 Hz), were performed by musicians on nine instruments (flute, bassoon, violin, oboe, French horn, trumpet, trombone, clarinet, and cello). Recordings of these, both in original form and with the transients eliminated, were presented for similarity ratings. The analysis resulted in three factors, which could be related to the spectrum envelopes of the corresponding instrumental tones. It was also obvious that this "perceptual structure" deviated in certain ways from a "cognitive structure", which was obtained from similarity ratings when the subjects were given only the names of the instruments (that is, no sounding stimuli). This "cognitive structure" agreed with the traditional classification of instruments into woodwind, brass, and string instruments.

There are various technical questions that might be discussed (the control of the sound pressure level and also the perceived loudness, the influence of room acoustics and other things), and the use of only one pitch level limits the generalization possibilities (as pointed out). However, it is an interesting attempt to approach the old problem of how to define and study the concept of "timbre". Analogous studies on the "timbre" of vowels have been made (for instance, G. Hanson: Dimensions in speech sound perception, L. M. Ericsson Technics, 1967).

The following four papers, dealing with "the perception of emotional meaning in music", constitute the central core of the dissertation. They are centered about two large experiments, including various preliminary and follow-up studies. The first experiment (called E1 in the following) was described in a paper named "Dimension analysis of emotional expression in music", published in this journal in 1969. One group of music students and one of psychology students rated twenty musical excerpts, most of them from Western "serious" music (Buxtehude to Lidholm), on 40 scales defined by "emotionally coloured" adjectives. The selection of the music excerpts as well as of the adjectives was carefully made with the aid of the results from some preliminary studies. Various factor analyses of the ratings resulted for both groups in three factors which were labelled (I) Dynamics or Tension/Energy, (II) Gaiety–Gloom, and (III) Solemn Dignity.

In a follow-up study, "Evaluation of a three-dimensional model of emotional expression in music", the data from E1 were submitted to various complementary analyses to investigate the validity of the results. In some new experiments the subjects made ratings of the musical excerpts in each of the above-mentioned three factors. These ratings showed a high positive correlation with the factor scores of the corresponding excerpts as obtained in E1. It was further demonstrated that the inclusion of two "non-serious" excerpts (for instance, "Kväsarvalsen") and some new adjectives ("trivial", "common-place", "vulgar") changed the interpretation of the third factor above from a unipolar dimension ("Solemn Dignity") to a bipolar dimension labelled "Solemnity-Triviality". There is also a discussion of the problems associated with the use of unipolar and bipolar scales in investigations like this one.

In the fifth paper, "Multidimensional scaling of emotional expression in music" (also in this journal, 1972), data from a pilot study to E1 are utilized within another methodological framework, viz. non-metric multidimensional scaling as realized in the computer program TORSCA by Young. The similarity or "proximity" data required as input were here simply rank correlations as regards the frequencies with which the excerpts were described by various adjectives (over all subjects). A three-dimensional TORSCA solution was rotated to a least squares fit with the three-factor structure obtained in E1, and the resulting dimensions could be given the same interpretations as in E1.

In the last study, "A multidimensional study of perceptual-emotional qualities in music", a still larger number of music excerpts (40) were used, most of them representing "serious" music (from Vivaldi to Allan Pettersson) but also examples of "pop", jazz, and various "popular" music works. The main experiment (E2) involved 100 students of psychology, who were asked to judge the excerpts by checking for each excerpt five to ten "most appropriate" adjectives out of a list of 125 adjectives. As in the above study, rank correlations were taken as similarity estimates and were analyzed by means of TORSCA. The varimax rotated configuration, in combination with the most frequent "adjective responses" for each excerpt and a sort of "factor scores", resulted in an interpretation of three dimensions as (I) Intensity-Softness (corresponding to Tension/Energy in E1), (II) Pleasantness-Unpleasantness (Gaiety-Gloom in E1), and (III) Solemnity-Triviality. The different labels as compared to E1 reflect a certain change in the meaning of the first two dimensions, however, rather marginal.

Some experiments on individual subjects are considered to give about the same results. Finally a number of "musical experts" were asked to judge the excerpts in certain "musico-technical" aspects with regard to pitch, rhythm, pulse rate, tonality, modality and other variables, only loosely described in the paper. The relations between these ratings and the three dimensions in E2 were investigated by means of correlational analyses. As pointed out by the author, however, the results must be regarded with caution for several reasons.

In an appendix to the summary report, another well-known program for non-metric multidimensional scaling, Kruskal's M-D-SCAL, is used for generating a neat representation of the music excerpts and the adjectives (in E1) in a "joint space". That is, the excerpts and the adjectives are represented as points in a common space of three dimensions, those described for E1.

The brief descriptions given here cannot do justice to the contents of all these reports. Taken as a whole they reflect great and careful work in the selection of stimuli and rating scales, in data collection and in advanced data treatment. They demonstrate a great technical skill, good knowledge of many multivariate techniques, and a flexible attitude as regards the ways to collect data suitable for analyses with these methods. The attempts at validating the results through re-analyses and follow-up studies are highly commendable. The dependency of the results on the specific context of excerpts, adjectives, analysis methods and so on is aptly pointed out, and the conclusions are in general phrased in a balanced manner.

There are here and there some over-ambitious descriptions of statistical details, some lengthy discussions, some unnecessary repetitions. It would have been preferable to write the summary report in a more condensed, "flowing" and effective way, omitting many details already reported or discussed in the separate papers.

In the reviewer's opinion too much emphasis is placed on the scale level of the data. There is evidence here, as well as for much inference statistics, that the scale level does not play a very crucial role for the results and their interpretation in a psychological context. It is often unimportant whether a metric or a non-metric method for multidimensional scaling is applied. Sometimes a metric method may give a better interpretability even though the original data are of ordinal character. (However, it is of course often pleasant for an experimenter to know that solely ordinal characteristics are required, as when using a non-metric method.)

There are, of course, many details in the experimental procedures, in the data treatment, and in the detailed interpretations of the dimensions which could be discussed, as the author is probably well aware. Another critical point, to which the author repeatedly returns, is what is "really" meant by the concept of "emotional meaning" and which psychological musical meaning the proposed dimensions should be given. These problems are not unique for this investigation, of course, and could be discussed in considerable length. It is probably safe to predict that an expert in aesthetics and philosophy would have many comments to the author's discussions on these intricate questions.

The relevance of the suggested dimensions (Intensity-Softness, Pleasantness-Unpleasantness, Solemnity-Triviality), whichever "exact" meaning they should be given, can hardly be doubted. The first two are well-known from many other theories and studies in the psychology of emotion. As the author stresses, the labels of the dimensions should not be taken too seriously, rather as suggestions (at least in the reviewer's opinion). Furthermore, the dimensions should definitely not be understood as an "exhaustive" description of the complex and subtle phenomena connected with "emotional meaning" of music.

The papers present no easy reading for musicologists (probably nor for many psychologists) as they are designed as a dissertation in experimental psychology. They are welcome contributions to a field in which there are few competent researchers and which is certainly of great importance to musicologists as well as psychologists. Although musicologists in fact often deal with psychological questions, there is often a considerable gap between them and psychologists interested in musical experience and performance. There is need of a joint effort from both sides to try to reduce this gap.

Alf Gabrielsson

Georg Joseph Vogler: Gustav Adolf och Ebba Brahe. Lyriskt drama i tre akter. Text: Johan Henrik Kellgren. Klaverutdrag av P. C. Boman. Faksimile. Utg. av Martin Tegen. (Monumenta musicae Svecicae. 7.) Nordiska musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen, Stockholm 1973. XXXIV, 199 s.

Abbé Vogler är egentligen en fascinerande musikpersonlighet, där ytterligheterna berör varandra till den grad, att ingen ännu tycks ha kunnat göra honom full rättvisa i någon saklig och uttömmande skildring av hela hans liv och verk. Den svenska musikforskningen har hittills främst utrett hans verksamhet

som kyrkomusiker, orgelvirtuos och teoretiker under hans vistelse i vårt land 1786–99, som dock avbröts genom täta resor till andra länder.

Alla känner till hans medryckande hymn "Hosiana, Davids son", och alla inhemska studerande i musikvetenskap har läst om hans opera "Gustav Adolf och Ebba Brahe", som efter Gustav III:s eget dramatiska utkast gjorts musikvänlig genom Kellgrens libretto och fick premiär på kungens födelsedag 24 jan. 1788. Men hur många har förrän i år känt till musiken? När Operan bestämde att under sitt jubileumsår i juni sätta upp Voglers opera på Drottningholmsteatern, och Svenska samfundet för musikforskning lyckades få betryggande bidrag från Humanistiska forskningsrådet och Musikaliska akademien, kunde man äntligen uppleva verket på scenen och i radio och samtidigt studera det närmare i tryck i Monumenta-serien.

Utgivningen uppdrogs åt docent Martin Tegen, som i flera sammanhang redan visat speciellt forskarintresse för den gustavianska operan. Att trycka ett helt partitur var väl mera våld än nöden krävde, i synnerhet som inget komplett originalpartitur, däremot två i avskrift samt ett pålitligt klaverutdrag existerade. Detta sistnämnda har också i sin helhet återgivits i faksimile, och Tegens uppgift har bestått i att med svensk och tysk text kommentera och kritiskt granska denna handskrivna version, utförd av P. C. Boman ungefär vid mitten av 1800-talet.

Tegen har gjort en utförlig och i internationella sammanhang mycket värdefull och överskådlig inledning, där han nämner det mesta om ramen kring både Vogler och hans verk. Han lämnar också en fullständig redogörelse för operans handling, skildrar det historiska sammanhanget och lämnar dessutom värdefulla synpunkter på textens propagandistiska och sociologiska värde för Gustav III själv. Musiken får ett eget kapitel, där Voglers blandstilar och varierande formmönster detaljerat analyseras, liksom även hans strävan efter anknytning till både det omhuldade gluckska idealet och folkliga melodier påpekas. Tegen framhåller med påtagliga notexempel och hänvisningar många intressanta detaljer, som onekligen ger en god inblick i abbéns sätt att komponera (bl. a. genom en utförlig tabell över hans instrumentation). Detaljerna i den kritiska kommentaren består mest i rättelser av utelämnningar eller felplaceringar av Boman i klaverutdraget gentemot partituren (nyanseringar, bågar m.m.). Det är uppenbart att många detaljer ifråga om utelämnade legatobågar, analogiförfarande för ibland utelämnade staccati, än som »kil», än som punkt, förefaller oklara. Men eftersom ingen källa här är autentisk eller konsekvent, skulle sådana kommentarer bli alltför vansk-

liga och egentligen dessutom kräva tillägg inom klammer i själva notbilden. Dessa problem inom artikulationen måste därför ytterst överlätas till stil- och uppförandemedvetna musiker.

Vogler har under alla tider nämnts både som dilettant (Mozart), charlatan och geni. Sanningen ligger väl som oftast mitt emellan. Den här operan är inget mästerverk men har en viss charm, och de folkliga melodierna i 2:a akten blir vi än i dag genast lika förtjusta i som en gång operapubliken på 1700-talet. Den nationella prägeln är dessutom genomgående påtagligare än i t.ex. »Gustav Wasa».

När Tegen för Bellman på tal, kunde han f.ö. ha tillfogat, att också Hönsgummans visa användes av denne, och att det refrängartade motiver i vaudevillen i akt 2 (nr 34), som förekommer både solistiskt och i kör, också har en framträdande roll i Fredmans sång nr 8 och dessutom återfinns på ett snarlikt sätt i episteln nr 48. Visserligen har Bellman i sin tur lånat denna musik från franska eller engelska förebilder, men abben använde sig nog avsiktligt av just Bellmans redan före epistlarnas och sångernas publicering välkända melodier.

Jag har någonstans sett en uppgift om, att Voglers opera var avsedd att ges på nytt i samband med 100-årsfirandet av hans födelse. Det var nog till 1849 som Boman iordningställde sitt klaverutdrag – men reprispremiären fick alltså vänta 124 år till. Nu har både Tegen och Samfundet gjort en betydelsefull insats genom att föreviga Voglers opera i tryck.

C.-G. Stellan Mörner

Early music. Ed. by J. M. Thomson. Oxford University Press, London. Vol. 1 (1973), No. 1. Prenumeration £2.20 per år.

Som bekant har på senare år intresset för europeisk musik före ca 1750 vuxit sig allt starkare, och tiden har nu ansetts mogen att skapa ett internationellt forum (dock med engelsk »slagsida») och kontaktorgan för alla dem som på något sätt sysslar med dessa epokers musikskapande. Kvartalstidskriften *Early music* utkom med sitt första nummer i januari 1973. Den förefaller naturligt nog att i första hand rikta sig till musiker, såväl professionella som amatörer, och en av dess uppgifter är således att vara en förbindelselänk mellan musikologer och utövare. Ett fint exempel på detta utgör Howard Mayer Browns uppsats om framförandet av 1400-talets chanson, som utformats som en allsidig och pedagogisk kommentar (editionstekniska problem, tolkning av notbilden, ornamentering, vad de ikonografiska källorna säger om instrumentering osv.) till första numrets av Brown utgivna notbilaga.

En annan angelägen uppgift är att sprida information mellan utövare. Så har tidskriften försetts med en adresslista över utövare (med uppgift om vilka instrument som spelas) i olika länder, liksom även en lista över konserter, som ägnas den tidiga musiken. Vergiriga och kontaktsökande läsare har också möjlighet att göra sig hörda i tidskriftens frågespalt. Viktiga är även kontaktmöjligheterna med olika instrumentmakare. Dessutom ges uppgifter om instrument till salu, nya musikalieutgåvor o. dyl. Till kommande nummer har utlovats en förteckning över gramfoninspelningar av äldre musik samt en recensionsavdelning.

Sammanfattningsvis kan sägas, att om tidskriften håller vad första numret lovar, lyckönskas den tidiga musikens vänner till ett stimulerande kontakt- och impulsorgan.

Eva Helenius

[Heerup, Gunnar] Festskrift Gunnar Heerup 1903 · 5. april · 1973. Udg. af Institut for musik og musikvidenskab, Danmarks Lærerhøjskole. Red. John Høybye, Frede V. Nielsen, Aksel Schiøtz. Musikhøjskolens forlag, Egtved 1973. XX, 272 s. DKr 78:—.

Enligt STM:s praxis ges musikvetenskapliga festskrifter inte längre någon recension i egentlig mening (jfr STM 1968, s. 166). Som orientering lämnas här i stället en översikt över innehållet i volymen:

Jan Maegaard: At give hensigtsvarende undervisning i musikken. Jens Brincker: Den musikpædagogiske udfordring. John Høybye: Om musikalitetsbegrebet. Minna Ronnefeld: Orff-musikvirke. Bent Lorentzen: Kreativ musikteori. Aksel Schiøtz: Om at synge dansk. Carlo Svendsen: Glimt af musikerterapiens udvikling i Danmark. Johan Bentzon: Musik og etik. Vagn Holmboe: The wee wee man. Finn Mathiassen: Om den historiske musikforsknings teoretiske grundlag. Jørgen Pauli Jensen: Fremtidens humanistiske musikvidenskab? Bent Olsen: Socialistisk realisme og musik. Herman D. Koppel: 2 sange til tekster af Karin Boye. Finn Høffding: Gunnar Heerup som teoretiker. Frede V. Nielsen: Temaindløb og temaoplevelse hos Beethoven. Tage Nielsen: Epistel. For klaver. Jens Peter Larsen: To slags Weyse-stil. Nils Schiørring: Træk af musikdyrkelsen i København ved år 1800. Søren Sørensen: Bæk-motiver i Schuberts sange. Poul Hamburger: Omkring Johs. Brahms' »Liebeslieder Walzer» op. 52. Finn Benestad: Noen notater om Edvard Griegs ufulleandre strykekvartett i F-dur. Niels Martin Jensen: Flertydighedens konsekvens.

Nyare nordiska diskografier:

Catalogue of Finnish records. Suomalaisten äänilevyjen luettelo. [Utg. av] Suomen Äänitearkiston Julkaisu/ Finnish Institute of Recorded Sound. Helsinki.

Urpo Haapanen: Publikation N:o 1. 1946–1966. Tr. 1967.

—: Publikation N:o 2. 1967. Tr. 1968.

—: Publikation N:o 3. 1968. Tr. 1969.

—: Publikation N:o 4. 1902–1945. Tr. 1970.

Ytterligare volymer utges årligen.

Nationaldiskoteket. Discographies. Copenhagen.

201. Carl Nielsen. 1968, 2. rev. uppl.

202. The Scandinavian His Master's Voice. M-series 1920–1933. Tr. 1966.

203. The Danish His Master's Voice 'DA' and 'DB' series 1936–1952. Tr. 1966, 2. uppl.

204. Edition Balzer—a history of music sound in Denmark. 1966.

205. Lauritz Melchior. 1965 (2. rev. uppl. under förberedelse).

206. Aksel Schiøtz. 1966.

207. Vilhelm Herold (under förberedelse).

208. The Scandinavian His Master's Voice V series 1920–1932. Tr. 1973.

209. Jussi Björling. 1969.

210. Poul Reumert. 1970.

211. Wilhelm Furtwängler. 1970 (2. rev. uppl. under förberedelse).

212. Danske grammofonplader 1.6.1969–31.5. 1970.

Nationalfonotekets diskografier. [Utg. av] Kungl. biblioteket. Stockholm.

1. Björn Englund: Durium/Hit of the week. 1967.

2. Mats Elfström: Scala. 1967.

3. Mats Elfström & Björn Englund: Ultraphon. 1968.

4. Björn Englund: Sonora I. 8000-serien. 1968.

5. —: Sonora II. Swing-serien. 1968.

6. —: Sonora III. 1000-serien. 1968.

7. —: Sonata. 1968.

8. —: Sonora IV. E 5000-serien, 6000-serien, 9000-serien K 9500-serien. 1968.

9. Karleric Liliedahl: Resia, inkl. 4-melodi och 4-schlagar. 1969.

10. —: Dacapo. 1969.

11. Björn Englund: Sonora V. 2000/3000-serien, del 1. 1969.

12. —: Sonora VI. 2000/3000-serien, del 2. 1970.

13. —: Sonora VII. 7000-serien, del. 1. 1972.
501. Karleric Liliedahl: Ernst Rolf. 1970.
502. Gunnar Bredevik: Ulla Billquist. 1970.
503. Karleric Liliedahl: Sven-Olof Sandberg. 1971.
504. Björn Englund & Tage Ringheim: Svenska violinister på skiva (1907–1955). 1973.

Privat utgivna diskografier (urval):

Curt Carlsson: Diskografi över alla svenska orglar som finns inspelade på skiva. Stockholm 1973.

Björn S. Englund: Evert Taube på skiva 1920–1954. Stockholm 1969.

Karleric Liliedahl: Dixi/Silverton. Trelleborg 1972.
—: Alice Babs, endast 78-varvinsp. Trelleborg 1972.

—: Lasse Dahlquist (1931–1970). Trelleborg 1972.

—: John Forsell. Trelleborg 1972.

—: Karin Juel (1933–1953). Trelleborg 1972.

—: The Gramophone Co. Scandinavian recordings and recordings for the Scandinavian market (and other recordings of some prominent Scandinavians). 1. 1899–1911. Trelleborg 1973.

Inga Åhlén: Svenska skådespelarröster (1890–1950). Stockholm 1967.

Färdiga men ej publicerade diskografier:

Mats Elfström: Cupol 1947–1958; Homocord; Kristall.

Björn Englund: Colorit; Parad; Ramona; Telefunken 1933–1956; Ultraphon (rev.).

L.-G. Frisk: Musica.

Diskografier under arbete:

Gunnar Bredevik: Decca 1930–1958; Columbia 1930–1958.

Mats Elfström: Beka; Odeon 1912–1958.

Björn Englund: Ekophon; Gazell; Harmonium; Metronome; Philips 1951–1973; Skandia; Sonora: 7000-serien del 2, norska och finska serier, EP- och LP-serier, Lapp-Lisa, Select, Jazz Selection m. fl.; Stadion.

Diskografin är förklarligt nog en ung forskningsgren. Initiativet togs, kan man nog våga påstå, av 1930-talets jazzentusiaster och skivsamlare. Jazzen är ju mer än någon annan genre beroende av grammfonskivan som medium och distributionsform. Eftersom skivbolagen ofta lämnat bristfälliga eller t.o.m. vilseledande uppgifter på skivetiketterna har behovet upp-

stått att lära känna tagningsnummer och inspelningsdatum. Tagningarna skiljer sig ofta markant från varandra, då jazzen är en improviserad musikform, och dessa tagningar förekommer under samma katalognummer. Den enda identifikationen är matrisnumret, som präglats in i pressmassan. Inspelningsdatum är en annan mycket viktig uppgift, ty med dess hjälp har man lyckats identifiera de musiker som medverkat vid en viss session. Grammofonbolagens inspelningsjournaler utgör således ett oersättligt källmaterial.

Med diskografi avses egentligen två typer av förteckningar, dels sådana som (oftast i kronologisk ordning) redovisar alla de skivinspelningar som gjorts av en viss artist, grupp eller ensemble, dels skivlistor som i nummerordning anger katalognummer eller matrisnummer för t.ex. ett visst skivbolag. Dessa nummerlistor är oundgängliga hjälpmedel för att hitta inspelningar i offentliga skivsamlingar, typ Nationalfonoteket eller British Institute of Recorded Sound, där katalogiseringen släpat efter men där det finns en accessionskatalog, baserad på skivbolagens katalognummer.

En av målsättningarna för det svenska Nationalfonoteket, inrymt i Kungl. Biblioteket och ekonomiskt avhängigt av KB, är upprättandet av en »Svensk nationaldiskografi», som systematiskt redovisar alla de skivor som spelats in i Sverige eller av svenska artister utomlands. En dylik nationaldiskografi är nämligen oundgänglig om man vill försöka fylla ut luckorna i skivserierna. Trots Operation Stenkaka har både Sveriges Radio och Nationalfonoteket betydande lakuner – mellan 25% och 50% av vissa märkesserier – och det återstår mycket arbete innan Nationalfonoteket kan stå allmänheten till tjänst med alla svenska skivor.

Det finska statliga ljudarkivet har på detta grundforskningsområde på sätt och viss arbetat snabbare än Nationalfonoteket. Under fyra års tid har en enda diskograf, Urpo Haapanen, skapat en stencilrad katalog i fyra band över alla kända finska skivor från tiden 1902–1968. Målsättningen har uppenbarligen varit att så snabbt som möjligt nå ut till samlarna, så att dessa i sin tur kan lämna korrigeringar och tillägg och på så sätt skapa en grundval för en ny och fullständigare upplaga. Här saknas t.ex. inspelningsdatum och utgivnings/indragningsdatum och dessutom ett sammanfattande namnregister, som skulle underlätta korshänvisningar för samma inspelning på olika märken. En allvarlig begränsning är att katalogen endast finns tillgänglig på *finska*. Denna fatala inskränkning lär ha sin förklaring i att detaljhandeln i Finland använder katalogen som referenslitteratur.

Det danska Nationaldiskoteket – det äldsta skan-

dinaviska ljudarkivet men först på 1960-talet aktivt tack vare dr. Herbert Rosenberg – har också publicerat diskografier av högsta klass och lyckligtvis på engelska. Nationaldiskoteket har koncentrerat sig på artistdiskografier, av vilka några har blivit synnerligen uppmärksammade, då framför allt Henning Smidt Olsens Wilhelm Furtwängler-diskografi, av vilken en andra upplaga snart är fullbordad, tack vare reaktionerna på den första upplagan. Furtwängler-diskografin omfattar också bandinspelningar. Katalogen är uppdelad i två sektioner, en kronologisk förteckning med referensnummer och en registerdel med kommentarer till varje inspelning samt skivnummer- och artistregister. Någon dansk Nationaldiskografi är veterligt ännu ej planerad men skivlistor ingår också i Nationaldiskotekets utgivningsprogram: dels årliga förteckningar över nya skivor, dels listor på His Master's Voice skandinaviska skivor. Av en lycklig slump råkar i Danmark HMV:s inspelningsjournaler och registerkort fr.o.m. 1911 finnas kvar. Hittills har den skandinaviska M-serien (seriösa 30-cm-skivor 1920–33) och en, numera omarbetad, förteckning över danska DA- och DB-skivor publicerats. Arbetet på V-serien 1920–32 och den mer än 8000 nummer omfattande X-serien är avslutat men har icke lett till publikation p.g.a. medelbrist, något som absolut måste beklagas, i synnerhet med tanke på de höga vetenskapliga ambitionerna. M-listan innehåller i prydlig översikt allt det som källmaterialet har kunnat lämna svar på: sidnummer, matrisnummer, inspelningsdatum, utgivnings- och indragningsdatum och uppgifter om kopplingar.

Även det svenska Nationalfonoteket publicerar både nummerkataloger och diskografier. Beträffande nummerkatalogerna har de till Nationalfonoteket knutna, helt ideellt arbetande diskograferna, stött på betydande svårigheter. Endast i undantagsfall har inspelningsjournalerna blivit bevarade. Av Sonoras journaler saknas t.ex. de från 1934–38 men lyckligtvis har samlingen av provskivor bevarats och av Philips-Sonora (Phonogram AB) deponerats på Fonoteket. Serierna är således kompletta ehuru utan alla datumuppgifter. – Tyvärr är också KB:s samling av affärstryck, firmakataloger o. dyl. ofullständig, speciellt i fråga om tryck från tiden före första världskriget.

Nationalfonotekets publicistik bedrevs intensivt under ett par tre år, 1967–70. Trots enstaka senare diskografier måste nog verksamheten numera betraktas som stagnerad. Färdiga manuskript har legat länge och väntat på utskrivning och med anledning av den långsamma utgivningstakten har några diskografier, bl.a. Karleric Liliedahl i Trelleborg startat en utgivning på egen bekostnad. Förutom artistdisko-

grafier, som framför allt vänder sig till samlarna – och som inte obetydligt medverkat till de senare årens intensifierade återutgivningar på LP – har Liliedahl gett sig i kast med den svåraste och kanske mest kontroversiella uppgiften, nämligen att »rekonstruera» inspelningsjournalerna för His Master's Voice (Gramophone & Typewriter) före 1911. Ännu återstår många frågetecken eftersom skivorna saknas så att man inte får reda på matrisnumren. Katalogen är uppdelad i inspelningssessioner, som har fått ett lednummer och ett ungefärligt datum. Eftersom syftet med katalogen är att hjälpa samlarna att datera sina skivor måste man starkt ifrågasätta grunderna på vilka dessa dateringar utförts. Vilka datum är »säkra» och vilka har »interpolerats» fram? Varför redovisas överhuvudtaget inte de källor, på vilka Liliedahl bygger sina antaganden?

Till katalogen hör tre register uppställda efter skilda principer. Artistregistret ger hänvisning till sessionsnummer medan titel- och katalognummerregister ger sidohänvisningar. Varför olika system?

Eftersom katalogen baserats på just *matrisnummer* hade det också varit värdefullt med någon information om systematiken vid val av bokstavskombination etc, ev. också en hänvisning till artiklar i ämnet som t.ex. i Record Collector, vol. 15, nr 7/8, samt den senaste, vol. 21, nr 7/8.

Flera volymer är att vänta och med tanke på det överväldigande men ofta svåråtkomliga källmaterialet är Liliedahls arbete trots anförda reservationer att betrakta som en mycket värdefull pionjärinsats.

En viss 78-varvsnostalgi präglar åtskilliga svenska artistdiskografier, t.ex. dem över Alice Babs, Evert Taube och svenska violinister på skiva. Ser man verk-

samheten i stort måste man tyvärr konstatera att det saknas planmässighet och att Nationalfonoteket bär skuld för bristerna. Det görs punktinsatser som ibland inte ens fullföljs (Sonora-katalogen väntar sedan 4 år på en avslutning) och dokumenteringen av den pågående skivutgivningen är obefintlig.

Skivbolagen är inte längre lika omsorgsfulla i sina registreringar, protokollen är ytterst ofullständiga och flerkanalstekniken skapar förvirring i dateringen. Det är nödvändigt att arbetet bedrivs så att man hinner i fatt. I STM 1968 och 1969 gjorde under-tecknad ett försök att genom intervjuer med artisterna få fram sådana diskografiska uppgifter, som skivbolagen inte lämnat ut. Tyvärr var materialet så omfattande att tryckningskostnaderna satte stopp för de årliga skivförteckningarna.

Nästa steg är en vetenskaplig utvärdering av detta enorma klingande material. Här har strängt taget ingenting blivit gjort – den enda kommenterade diskografin är Björn Englunds över Evert Taube, men hans kommentarer har i den mån de inte rör diskografiska spørsmål, en påtaglig spexarton. Ur diskografisk synvinkel har skriften dock stora förtjänster och särskilt värdefullt är det register som anger proveniens liksom speltidsangivelser (något som också finns i Inga Åhléns skådespelarkatalog, där även Sveriges Radios tyvärr icke åtkomliga inspelningar har redovisats).

Sedan ovanstående skrevs tycks Nationalfonotekets utgivning glädjande nog ha skjutit fart igen, och ett antal diskografier (bl.a. fortsättningen av Sonora-serien) väntas utkomma under 1974.

Carl-Gunnar Åhlén