

Recensioner

Litteratur

Red. Anders Lönn

Erik Brauns: Musiklivet i Halmstad vid sekelskiftet 1900 (1880-1916). Svanbäck & Nyman, Stockholm 1969. 163 s., 35 pl. Kr. 36: -.

Bokens författare är varken musiker eller musikforskare till yrket. Som son till en av Halmstads under de aktuella åren mest aktiva amatörmusiker — kontorschef Wilhelm Brauns (1865-1933) — och som läroverkselev en av de 23 »musicerande» i den 1911 debuterande »Halmstads Amatörorkester» har han själv på nära håll upplevt en del av det han redogör för. Även om begreppet »Musiklivet i ...» i grund och botten omfattar åtskilligt mera än de offentliga musikaliska händelserna inom ett lokalt begränsat område — musiken bakom kulisserna, i skolan, i kyrkan, i hemmen hör strängt taget också dit — så brukas termen ofta på det sätt författaren har gjort i bokens titel.

Impulsen till att skriva denna bok fick författaren från en kort notis angående musiklivet i Halmstad i en Göteborgstidning 1959. Den väckte intresset att forska vidare i saken, eftersom han — trots att så många år förflutit — kände sig knuten till det hans far och han själv aktivt deltagit i. Efter tio års samlar- och registreringsmödor vid sidan av ett från ämnet helt avvikande civilt yrke — jämförbart med seriöst syftande »hobbyverksamhet» — ligger resultatet nu färdigt i tryck.

Såsom redan antytts, ger boken enbart upplysningar om vad som försiggick i det officiella musiklivet i Halmstad åren kring sekelskiftet 1900. Som residens-, hamn- och garnisonsstad hade orten ett gott underlag för utövande av musik i åtskilliga former. Närheten till Göteborg, Köpenhamn och kontinenten betydde ytterligare ett plus, när det gällde att låta utsocknes och utländska artister, körer och orkestrar gästspela i stadens profana och kyrkliga lokaler, vilka tydligen räckte till för att tillgodose befolkningens behov av att lyssna till musik av skilda slag. Att tiden kring 1900 i detta avseende var mycket dynamisk i svensk musikhistoria får läsaren en utmärkt bild av genom denna bok, ehuru den endast behandlar en bråkdel av vad som på musikaliskt område pågick i landet. Det moderna musiklivet såsom vi känner det i dag stod då i begrepp att formas,

och i det livliga lilla Halmstad tog man alla tillfällen tillvara att följa med sin tid.

Bokens disposition är — efter en kort inledning med tillbakablick på händelser före den i titeln preciserade tiden samt allmänna förutsättningar och lokalfrågan — systematisk-kronologisk. Författaren har funnit det lämpligt att dela upp stoffet i femårsperioder fr. o. m. tiden strax före starten av »Musiksällskapet i Halmstad» år 1882 och till 1916, då Halmstads Orkesterförening bildades. Vad som på enskilda invånares initiativ hände inom stadens musikliv under den trettiofemåriga tidsrymden, bildandet av sångföreningar, »Musiksällskapet», »Privata Orkester-Sällskapet», »Halmstads Amatörorkester», inklusive åtskilligt avsomnande och återuppstående under nya namn finns noga registrerat. Konserterna följs säsong för säsong, varvid de 250 Folkkonserterna »efter mönster från Stockholm, Göteborg, Helsingborg m. fl. samhällen» alltsedan 1898 kan anses tillhöra stommen. Gästande in- och utländska artister, körer och instrumentensemble kom gärna på återbesök. Resande operasällskap hänförde publiken. Regimentets musikkår sörjde under sommarmånaderna för den musikaliska »underhållningen», och musiken på stadens restauranger var livligt uppskattad.

En ny »organist, klockare och kantor i Halmstad» valdes 1889, Felix Körling, en eldsjäl, som skulle bli den drivande kraften bakom det mesta, konstnär, organisatör och initiativtagare till konserter i kyrkan. En ny orgel byggdes, en flygel anskaffades. Penningbidrag av stadsfullmäktige och Spritbolaget, som välvilligt ställdes till förfogande för »anordnande av s. k. folkkonserter här i staden», blev det första officiella erkännandet av den livliga verksamhet som bedrevs och som dittills finansierats med entréavgifter och privata medel.

Författaren har haft rika källor att ösa ur. Han har i första hand utnyttjat annonserna och recensionerna i lokaltidningar, tidskrifter, protokoll från de bidragsgivande institutionerna och ett stort antal konsertprogram i original samt inte minst personliga anteckningar. Boken är rikligt försedd med återgivningar av i tidningarna annonserade program eller riktiga programblad samt många porträtt av gäs-

tande konstnärer och ensembler. Ett omfattande tillägg utgörs av personhistoriska uppgifter om de berömdheter, som gästade Halmstad, och om lokala storheter som medverkat i stadens vitala musikverksamhet under perioden ifråga, hämtade ur olika uppslagsverk. Tillägget avslutas med en samling granna färgkopior av 35 programblad från tiden 1898–1903, därav 28 från folkkonserter, de sju övriga från konserter arrangerade vid andra tillfällen.

Musiklivet i Halmstad är skriven av en entusiastisk och kunnig lekman. Att han endast meddelar fakta, belagda med avbildade program eller annonser samt — när dessa gäller konserter — efterföljande recensioner, kan räknas till bokens tillgångar. Framförandet är sakligt och högst korrekt. Författaren har avstått från subjektiva ställningstaganden, vilka han av många anledningar kunnat bli frestad till, och i stället klokt nog valt att bygga framställningen på citat av tidningarnas förhandsinformationer om annonserade konserter och av recensenternas omdömen.

Ur lokalhistorisk synvinkel kan boken med sin noggranna redogörelse för den vitalitet som präglade intresset för och deltagandet i de musikaliska händelserna anses vara ett värdefullt tillskott till redan befintlig kulturhistorisk litteratur. För musikvetenskapen kan den vara till hjälp vid forskning rörande dåtida musiksociologiska problem. Programmen ger upplysningar om vad folk i allmänhet tyckte om att höra, om vad utövande yrkes- och amatörmusiker föredrog att spela eller sjunga, om hur stor publikanslutningen var (siffror finns). Boken är med sin omsorgsfulla redovisning av händelser, tidningsartiklar och recensioner inte ägnad att läsas från pärm till pärm men fungerar utmärkt som uppslagsbok i sitt speciella ämne. Avsaknaden av namn- och sakregister samt de alltför fåtaliga sidohänvisningarna i innehållsförteckningen gör den dock i detta hänseende en smula opraktisk.

Sammanfattningsvis kan sägas, att de antydda tekniska nackdelarna i hög grad uppvägs av bokens förtjänster som ny pusselbit till utfyllandet av en av de många vita fläckar, som ännu finns på kartan över svensk musikodling i dess helhet.

Gisela Luttu

Alexander J. Ellis & Arthur Mendel: Studies in the History of Musical Pitch. Frits Knuf, Amsterdam 1968. 238 s.

Boken innehåller nytryck av de viktigaste bidragen till vår kunskap om vilka tonhöjder som tillämpats i olika tiders musik. Den inleds med Ellis' stora undersökning från 1880, som i förkortad form pub-

licerades i hans översättning av Helmholtz' Tonempfindungen, och Adlers tyskspråkiga referat av samma arbete. Det största utrymmet upptas av Mendels tre stora uppsatser i ämnet (i Musical Quarterly), i vilka Ellis' metoder och resultat tas upp till kritisk granskning. Mendel har dessutom i egenskap av den ende nu levande i författartrion kunnat tillvarata möjligheten att förse sina uppsatser med korrigeringar och kommentarer.

Ellis' arbete utmärks av en utförlighet som gränsar till omständlighet. Kampen med problemen är många gånger ojämn till författarens nackdel, inte minst beroende på bristen på adekvat mätapparatur, men kampsättet inger respekt för Ellis som vetenskapsman, och läsningen är ofta både roande och rörande. Mendel kan i sin berättigade rannsaking av Ellis' arbete knappast sägas smyga fram på kättfötter. Hans uppsatserie kan ses som en uppföljning av Ellis' undersökningar, där en nyare tids metodik och vetenskapliga stringens kommer till användning. På detta sätt är boken intressant även från ett vidare vetenskapshistoriskt perspektiv. Dess användbarhet som ett slags tonhöjdslexikon begränsas dock av att den egendomligt nog utgivits utan register.

Johan Sundberg

Imogen Fellingner: Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 10.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1968. 557 s. DM 128.-

Den musikaliska tidskriftslitteraturen har länge varit föremål för bibliografiska och musikhistoriska översikter, bl. a. av F. J. Fétis (1828), E. Grégoir (1872), W. Freystätter (1884) och E. Van der Straeten (1893). Senare har en rad forskare ägnat sig åt att studera enskilda musiktidsskrifters struktur, innehåll och betydelse. I bibliografiskt hänseende har för den äldsta tiden W. Freystätters kronologiskt uppställda Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart (1884) varit ett acceptabelt hjälpmedel, medan man för 1800-talets senare hälft och vår egen tid hittills varit hänvisad huvudsakligen till översikter i skilda musiklexika. Inom ramen för projektet »Neunzehntes Jahrhundert (Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung)» har emellertid nu publicerats en utförlig förteckning över 1800-talets musiktidsskrifter.

Imogen Fellingners Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts inleds med en utförlig historisk överblick över ämnet för bibliografin, och här till har fogats en omfattande förteckning över bibliografier och uppslagsverk rörande

musiktidsskrifter. Den egentliga förteckningen över tidskrifterna har en omfattning som är överraskande. Den upptager nämligen icke mindre än över 2 300 nummer, från den år 1798 startade Allgemeine musikalische Zeitung till de tidskrifter som började utkomma under första halvåret 1918. (Men tidskriftsdödigheten har givetvis varit mycket stor under samma period.) Sammanlagt 44 länder är representerade bland dessa periodica. Fullständigheten är självfallet svår att bedöma. Undersöker man t. ex. de ryska musiktidsskrifternas förekomst i Fellingners förteckning, tycker man sig finna stora luckor. För Sveriges vidkommande synes däremot alla tidskrifter ha blivit uppmärksammade. Utgivaren har av allt att döma utnyttjat förefintliga bibliografiska hjälpmedel på detta litteraturområde. För varje nummer anges tidskriftens titel med ev. titeländringar (för vissa tidskrifter ett krångligt kapitel), i förekommande fall också föregångare och efterföljare (med krysshänvisningar), vidare utgivningstiden, utgivare och redaktörer, utgivningsorter och förläggare. Uppgifter om musikaliska och andra bilagor lämnas även regelmässigt. Värdefullt är också att — i de fall det är aktuellt — få upplysningar om nytryck av hela tidskriftssviter eller delar därav.

Fyndorterna för respektive tidskrifter anges med sigel för länder och bibliotek på samma sätt som i RISM. Förteckningen över de bibliotek som genomgått omfattar 475 europeiska och utomeuropeiska institutioner. Ifråga om en del tidskrifter som har en mycket stor spridning över världen har bibliografen dock endast angivit ett urval bibliotek som ägare (exempelvis ifråga om Allgemeine musikalische Zeitung, Neue Zeitschrift für Musik, The Musical Times och Kirchenmusikalisches Jahrbuch), varvid ett »u. a.» låter ana en oräknelig mängd biblioteksexemplar. Sverige representeras blott av Kungl. Biblioteket, Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek och Uppsala universitetsbibliotek. Det är givetvis svårt att bedöma i vilken utsträckning denna bibliografis utgivare genom tidskriftsförteckningar, bibliotekskataloger eller egna forskningar på ort och ställe lyckats få med de viktigaste bestånden av musiktidsskrifter. För vårt lands del kan man dock konstatera att resultatet blivit något slumpartat. Relativ fullständighet synes föreligga beträffande tidskrifterna i Uppsala och i Musikaliska akademiens bibliotek, medan Kungl. Bibliotekets bestånd av musiktidsskrifter endast i mindre utsträckning uppmärksamats.

Bibliografin redovisar emellertid ej endast de tidskrifter som utgivaren kunnat påvisa existerande exemplar av. Förordet nämner att av nästan var elfte av de förtecknade tidskrifterna kunde exemplar icke

anträffas eller kunde endast enstaka nummer framletas. Förhållandet anges som typiskt för källsituationen under 1800-talet över huvud; de offentliga biblioteken började förhållandevis sent att systematiskt anskaffa musiktidsskrifter. En förteckning i slutet av Fellingners arbete anger källorna för över 200 musiktidsskrifter, av vilka exemplar ej längre kan påvisas.

I en bibliografisk förteckning av denna art är register av olika slag oundgängliga. Fellingner har försett sin bibliografi med fem register, vilka hänvisar till den kronologiska förteckningens löpande nummer: ett titelregister, ett register över redaktörer, utgivare, organisationer och sällskap, ett register över utgivningsorter, ett register över förläggare och tryckare samt slutligen ett sakregister, vilket även omfattar orter, landskap och länder, som har anknytning till tidskrifternas titlar och ämnesområden.

Så långt man kan bedöma utmärks uppgifterna i bibliografin av den största akribi, och de negativa randanmärkningar man skulle vilja göra gäller inte det sätt på vilket arbetsuppgiften genomförts. Dock kan man inte underlåta att konstatera att det är synd att bibliografin inte fått utökas till att omfatta tiden efter 1918. Det skulle ha gjort den till ett ännu värdefullare hjälpmedel. Begränsningen har emellertid bestämts av ramen för det forskningsprojekt, vari arbetet ingår.

Beträffande den tekniska utformningen av bibliografin — uppställningen är i övrigt föredömlig — efterlyser man ledord eller levande kolumntitlar som hjälp vid användningen. Som bokens sidor nu är arrangerade har man mycket svårt att snabbt slå upp en tidskrift för ett bestämt år. Denna anmärkning gäller för övrigt också registerdelen.

Sammanfattningsvis kan sägas att Imogen Fellingners stora och väl genomförda arbetsuppgift resulterat i en utomordentligt värdefull bibliografi, korrekt och överskådligt uppställd. Den kan därför räknas som ett viktigt bidrag till den musikhistoriska forskningen och bör bli ett synnerligen värdefullt, ja oumbärligt hjälpmedel för såväl bibliotek och andra forskningsinstitutioner som för enskilda musikkforskare.

Ake Davidsson

Martin Geck: Nicolaus Bruhns. Leben und Werk. Hans Gerig KG, Köln 1968. 90 s.

Nicolaus Bruhns är ytligt sett inget tacksamt objekt för en tonsättarbiografi. Hans produktion är kvantitativt obetydlig och kvalitativt ojämn. Men han är en av de främsta representanterna för den nordtyska skolan i generationen efter Buxtehude. Buxtehude var hans lärare, Bach hämtade impulser från hans vir-

tuosa orgelspel. I hans musik gör sig italienska och engelska impulser gällande vid sidan av den tyska traditionen, och hans vokala produktion har en viktig plats i utvecklingen av 1700-talets tyska »madrigalkantat». Det är ur detta perspektiv Martin Gecks biografi om Bruhns är skriven.

Nicolaus Bruhns dog vid 31 års ålder. Endast 17 verk av hans hand är kända. Detta har gjort det möjligt att göra en grundlig och detaljerad men ändå överskådlig genomgång av Bruhns liv och verk. Geck har också med uppenbar förtjusning tagit sig an uppgiften att skriva en uttömmande tonsättarbiografi i miniatyrformat. Framställningen består av levnadsbeskrivning och verkbeskrivning i två avdelningar: orgelverken och vokalkverken. I samband med genomgången av Bruhns' verk lämnas en redogörelse för källfrågorna.

Levnadsbeskrivningen — som endast omfattar åtta sidor — är insatt i ett brett musikhistoriskt och musiksociologiskt perspektiv. Bruhns tillhörde den nordtyska organistgeneration, som med sitt virtuosa musicerande konkurrerade med den äldre tradition som representerades av kantorn och hans gymnasialkör. Medan kantorn hade sin plats i en akademisk/ecclesiastisk hierarki och respekterades i kraft av sitt ämbete, var den nordtyske organisten närmast en fri konstnär och respekterades sålunda i kraft av sitt konstnärsskap. I detta sammanhang var virtuositeten ett viktigt moment.

Av de 17 bevarade Bruhns-verken är fem orgelverk. Det femte är ett av Geck nyupptäckt preludium och fuga i g-moll. Varje orgelverk ägnas en detaljerad genomgång med analyser och tolkningsförslag. Den tre- eller femdelade toccataformen, den virtuosa fakturen och den flitiga användningen av ekoeffekter ställs i relation till den nordtyska flermanualiga orgeln — exemplifierad med dispositionen till Bruhns' orgel i Husum — med dess klangrikedom och dess möjligheter till tekniskt avancerat spel. Geck belyser därvid även vilka fakturtyper och tematyper, som låg bäst till för Bruhns och var han hade sina svagheter.

I sina formanalyser utgår Geck från det stilhistoriska sammanhanget. Han bygger dem också på det musikaliska förloppet. Detta kan tyckas självklart, men Bruhns' musik har ofta feltolkats, eftersom den utsatts för schematiska analysförsök utan förankring i epokens musik. Koralfantasin »Nun komm der Heiden Heiland» med sina 143 takter över en melodi som endast omfattar 31 toner har ofta uppfattats som antingen totalt formlös eller också som resultatet av en genial inspiration. Mot bakgrund av de äldre typerna koralricercar, orgelkoral och toccata gör Geck en klarläggande, genrehistoriskt förankrad

analys. Framställningen fungerar inte bara som introduktion till det verk som behandlas utan har giltighet för den dåtida nordtyska fantasin över huvud.

Även de fria orgelverken ägnas en grundlig genomgång. De tolkningsförslag som analyserna utmynnar i ter sig här — liksom i avsnittet om koralfantasin — på det hela taget välgrundade och dessutom stimulerande, låt vara att de inte är helt invändningsfria. Någon gång grundas emellertid tolkningsförslagen närmast på tyckanden, som för all del bygger på s. k. sunt musikaliskt förnuft. Men det är ju inte minst sådana utsagor, som behöver förklaras och motiveras. Ibland saknas något tankeled. Om G-durtoccaten heter det t. ex.: »Die G-dur-Toccaten ist eine bei allem Kontrastreichtum sehr übersichtliche Komposition. Sie verlangt daher nicht nur eine brillante, sondern ebenso eine solid-ausgewogene Spielweise. Bereits die einleitende Sechzentelpassage ist nicht eilig, sondern bestimmt zu artikulieren, damit die Komposition von vornherein in einen ruhigen Atemstrom einschwingt.» Framställt på detta sätt blir sambandet mellan översiktlighet i formen och ett solitt spelsätt och en »lugn andning» knappast fullt klarlagt. En diskussion om relationerna mellan rytmik, harmonik, melodik och tempo hade varit värdefull. Ibland hemfaller också Geck i sin entusiasm åt ett blomsterrikt språk av det slag som inte säger så mycket och som snabbt blir föråldrat.

Tyvärr saknas i avsnittet om de fria orgelverken anvisningar om vad som är typiskt för Bruhns och vad som är allmängods i den nordtyska skolan. Det är likväl inte mycket som fattas för att genomgången av de fria orgelverken i likhet med genomgången av koralfantasin skulle ha blivit en förtäfflig introduktion till hela den nordtyska skolans orgelkonst. Problematiken personstil/tidstil borde emellertid ha diskuterats ordentligt åtminstone i samband med det nyupptäckta verket. Den berörs visserligen, men endast antydningssvis. Attribueringen bygger framför allt på en skarpsinnig indiciebevisning på grundval av källmaterialet.

I sin avhandling om Buxtehudes vokalmusik har Geck ägnat texten stor uppmärksamhet. Detsamma gör han också i sin genomgång av Bruhns' vokalkverk. Han indelar dem dels efter funktion — varvid han betonar deras karaktär av »organistmusik», dvs. repertoarverk med en ofta virtuos prägel som strängt taget faller utanför gudstjänstens ram — dels efter form- och besättnings typer. Han påvisar att Bruhns' kantatproduktion bildar en förbindelselänk mellan den äldre tyska vokalkonserten, som ytterst går tillbaka på Schütz, och den italienskpåverkade madrigalkantaten av Bachs typ. Geck belyser ytterligare Bruhns' sätt att fungera musikaliskt, utöver vad som

sagts om detta i samband med orgelverken. Bruhns får inspiration av sin virtuosa förmåga, men han har dessutom ett »känslösamt» drag. Han behöver en affektmässig text, eljest mal virtuositeten gärna tomning, eller också blir fakturen torrt elevmässig. Intressant är hur detta synsätt tillämpas på ett attribueringsproblem. I madrigalkantaten »Muss nicht der Mensch auf dieser Erden ...» finns en ariastrof »Ach, aber ach, ich bin ja nur zu schwach», som är så mycket bättre än den i övrigt mycket oinspirerade kantaten, att Heinz Kölsch i sin avhandling om Bruhns (maskinskrift 1938, tryckt 1958) hävdar att den förefaller vara för bra för att vara av Bruhns: den skulle enligt Kölsch i stället vara skriven av läraren Buxtehude. Geck avvisar denna hypotes redan med hänvisning till källäget, men hans viktigaste motivering är att arian är det enda avsnitt av kantaten, som har en affektladdad text, och därför är det enda avsnitt som Bruhns i enlighet med sin läggning hade förutsättning att lyckas med.

Gentemot tidigare litteratur om Bruhns representerar Gecks bok i väsentliga stycken en ny syn på tonsättaren. Bilden av den nya nordtyska musiker-typen med sin virtuosa »organistmusik» och förändrade sociala position avviker väsentligt från den Kölsch ger i sin MGG-artikel (1952), där han placerar Bruhns bland de kantorer som såg som sin uppgift snarare att uppfylla en tradition än att ta upp en ny stil och nya formmedel. Kantaterna betecknar Kölsch som »im Grunde noch geistliche Vokalkonzerte in liturgischer Bindung». Jämför också den plats som Geck tilldelar Bruhns' vokalkverk i utvecklingen med Kölschs uppfattning att Bruhns visserligen skapar utvecklingshistoriskt intressanta detaljer, men ändå inte medvetet bidrar till att utvidga gestaltningen av den tidiga kantaten.

Bokens värde ligger inte minst i det breda perspektiv som tecknas i inledningen. Tyvärr fullföljs inte detta till alla delar i avsnitten om de enskilda verken. Bruhns' relationer »åt sidan», till samtida kolleger som stod mitt i samma utvecklingsskede som han själv, blir inte lika väl klarlagda som hans relationer till föregångare och efterföljare. (I sin recension av Kölschs avhandling i Die Musikforschung 1960, s. 84-90 påtalar Geck samma brist hos Kölsch.) Hade Geck bråttom när han skrev boken? Liksom fallet är med de tidigare påpekade svagheterna är bristen desto mer förarglig som det inte hade behövts många sidor för att eliminera den. I övrigt är det förbluffande hur mycket Geck har fått med på bokens 90 sidor. Som helhet är den ett fint prov på en vetenskaplig framställning i lättillgänglig form. Den fyller väl sitt syfte som standardbio-

grafi riktad till såväl musikforskare som kyrkomusiker.

Göran Blomberg

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. (Veröff. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. 1.) Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, Köln 1967. 99 s. DM 16.-.

I denna undersökning görs försök att korrelera akustiska och perceptuella kvaliteter till varandra. Jost har låtit tre klarinettister spela in klanger i olika tonlägen och styrkenyanser. Klangernas grundfrekvens, ljudnivå och spektrum har analyserats. En del utvalda klanger har sedan presenterats för försökspersoner, som fått karakterisera de klanger de upplevde. De fick med ett siffervärde ange hur nära en klang kunde beskrivas med endera av adjektiven i ett konträrt adjektivpar. Jost använder 30 sådana par, varibland ingår så väsensskilda par som ljus-mörk och innerlig-skalkaktig. Med hjälp av faktoranalys får han fram fem faktorer, och deras korrelation med klangernas akustiska egenskaper provas med hjälp av dator.

Den akustiska analysens uppläggning förefaller på några punkter svårförståelig. Jost har exempelvis avstått från en analys av de transienta förloppen och arbetat endast med spektralanalys. Den information han hämtat ur spektrogrammen inskränker sig till »nivåintegralen», liktydigt med summan av alla på spektrogrammet synliga deltoners intensiteter. Det förefaller rimligt att anta att detta sätt att karakterisera ett spektrum är för grovt för att tillåta upptäckter av korrelationer med mera intressanta upplevelse-kvaliteter. Vidare är det egendomligt att basera spektrumbedömningen på antalet synliga deltoner i spektrogrammet. Detta antal beror nämligen också av rummets och bandets brusnivåer samt på den bandbredd som använts vid spektralanalysen. Egendomligt är också att teststimuli gavs via högtalare i stället för via hörtelefon. På detta sätt avhänder man sig möjligheten att exakt veta vilket spektrum som försökspersonerna bedömer.

Kanske kan det vara en följd av dessa egendomligheter i den akustiska analysen, att Jost inte kommer fram till några mera sensationella resultat. Ändå är hans arbete intressant och ganska imponerande inte minst på grund av det sätt på vilket akustik och psykologi sammankopplats. Man vill gärna hoppas att flera arbeten kommer att publiceras, som har en likartad målsättning och som genomförs med samma benhårda konsekvens och uthållighet.

Johan Sundberg

William P. Malm: Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia. (Prentice-Hall History of Music Series.) Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967. 169 s. 30/-

Bruno Nettl: Folk and Traditional Music of the Western Continents. (Prentice-Hall History of Music Series.) Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1965. 213 s. 30/-

Bruno Nettls bidrag till Prentice-Hall-serien av lättillgängliga musikhistoriska och -etnologiska handböcker är en översikt över den traditionella och folkliga musiken i Europa, Afrika och Amerika. Av arbetets tio kapitel behandlar de två första begreppet folkmusik i allmänhet, kap. 3-6 den europeiska folkmusiken, kap. 7 den afrikanska folkmusiken och kap. 8-10 de olika folkmusiktraditionerna i Amerika. Varje kapitel följs av litteratur- och grammofonskivehänvisningar. Boken är lättläst och informativ, men kvalitativt är den mycket ojämn.

De två första kapitlen om begreppet folkmusik är utmärkta som introduktion till studier i ämnet. Nettl framhåller vikten av att sätta in folkmusiken i dess sociala och kulturella sammanhang. Han skiljer på två slag av folklig musik: a) den som finns i områden, där man också har en utvecklad professionell »klassisk» konstmusik, b) den som brukar kallas för »primitiv» musik och förekommer i områden, som inte har konstmusik av nyss nämnda art. Vidare behandlas allmänna begrepp som t. ex. muntlig tradition, variantbildning, autenticitet, och stående frågor som folkmusikens rötter, folkmusik som nationellt uttryck och folkmusikens roll i samhället. Vidare får läsaren en praktisk handledning i de gängse sätten att analysera och beskriva folkmusik — en enkelt och vettigt skriven orientering.

De fyra kapitel som behandlar den europeiska folkmusiken är den svagaste delen av boken. I de knappt tilltagna stycken som berör den skandinaviska folkmusiken är så gott som samtliga uttalanden och beskrivningar felaktiga. Några exempel kan nämnas: påståendet att Färoingarna skulle dansa »Faroe step» till norska ballader, beskrivningen av »Swedish dulcimer» (= hummel!) som ett av de vanligaste instrumenten i Skandinavien (med helsidesbild — för övrigt det enda instrument från Skandinavien som finns avbildat!) etc. Med utgångspunkt från sådana missstag undrar man hur det står till med beskrivningarna av folkmusik i övriga europeiska områden. Att den på många håll är åtskilligt skev framgår inte minst av litteraturhänvisningarna. Som exempel kan tagas avsnittet om Ungern, som innehåller en fyllick beskrivning av landets olika skikt av folkmusik, och en redogörelse för Bartóks analysmetod för folk-

visor, medan den övriga finsk-ugriska musiken, t. ex. den finska, avfärdas med ett par meningar. I litteraturhänvisningarna har Bartók och Kodaly och andra ungerska folkmusikforskare fått ett spatiöst utrymme, medan det inte finns en enda hänvisning till litteratur om finsk folkmusik. Om författarens ringa kännedom om den europeiska melodifloran vittnar också att han som exempel på fransk musik av baskisk härkomst tar upp en sånglek, vars melodi uppenbarligen är en »fiskeskärsvariant», utan att nämna något om denna melodityps framträdande roll i europeisk folkmusik överhuvudtaget. Härtill kommer en mängd diskutabla generaliseringar när det gäller musiken i Europa i stort, såsom uttalandet att det inte förekommer ornamentik i nordvästra Europa!

Betydligt mer övertygande är Nettls framställning av den afrikanska folkmusiken, dvs. den s. k. primitiva musiken söder om Sahara och Etiopien. (Området norr härom behandlas av W. P. Malm i anslutning till de asiatiska kulturernas musik.) Området med afrikansk musik delas upp i mindre regioner (efter Merriam) med särskilda kulturella kännetecken. Nettl tar upp musikens funktion och ställning i dessa områden och pekar dels på vissa enhetliga drag, t. ex. »hot rhythm» och användandet av korta melodiska motiv, dels på vissa karakteristika för varje område. Han diskuterar vidare musikens struktur, förekomsten av olika instrument, musikens förhållande till språket och eventuellt inflytande från Indonesien och islamisk kultur.

I kap. 8-10 slutligen behandlas folkmusiken i Amerika, och här märks det genast att Nettl är hemmastadd i ämnet. Han känner väl till materialet och berättar levande och lättillgängligt om indianernas musik (kap. 8), om de amerikanska negrernas folkmusik (kap. 9) och om europeiskt inflytande på folkmusiken i Amerika (kap. 10). Amerika är ju ett enda stort blandområde av olika folkslag och kulturer. Nettl försöker bena upp och påvisa det musikaliska resultatet av den växelverkan och sammanmältning som sker då två eller flera kulturer möts. Intressantast är väl här att läsa om den afroamerikanska befolkningen, som samtidigt med att den tagit upp mycket av »de vitas» musik t. ex. anglo-sachsisk religiös musik också har satt sin prägel på den ifråga om rytm och instrumentation. Vidare dryftar Nettl intressanta men ännu olösta problem som negro spirituals och blues (s. k. field blues i kontrast till blues komponerad av kända bluessångare som Lead Belly). Ett annat intressant fenomen är den spanska musikens inflytande i Latinamerika och dess sammanmältning med indianernas och senare också afroamerikanernas musik. I det sista kapitlet tar Nettl också upp folkmusiken i städerna och de professio-

nella folksångarna som Burl Ives och Pete Seeger, deras betydelse, kulturen kring dem och framför allt deras förhållande till den traditionella musiken.

Att skriva en bok av detta slag är en gigantisk uppgift för en person. Bruno Nettl har lyckats till en del. Början och slutet av arbetet är mycket läsvärda, medan de mellanliggande avsnitten har stora svagheter. Man undrar därför om det inte hade varit fördelaktigare att dela på uppgiften och anförtro behandlingen av den europeiska folkmusiken åt en specialist på området.

William P. Malms bok i samma serie är däremot något av en fullträff. Den ger en spännande och för en gångs skull levande beskrivning av hur musiken fungerar i de för oss exotiska områdena alltifrån Australien över Stilla havets övärld, den islamiska kulturen, Främre Orienten och Fjärran Östern ända till och med Japan. Malm behandlar alla former av musik i dessa delar av världen — folkmusik, konstmusik, populärmusik och deras blandformer.

I förordet ger han en programförklaring. Avsikten med boken är att på en gång ge en översikt över musik och musikinstrument i orientens och oceanöarnas kulturer, och en inblick i ämnet musiketnologi, dess arbetsmetoder, värderingar och nomenklatur. Malm försöker närma sig materialet på olika sätt: antropologiskt, historiskt, organologiskt och musikaliskt.

Författaren inleder med en målade beskrivning av en australisk infödingsstam och dess musik, som gör läsaren nyfiken och läshungrig. Men innan han går vidare lämnar han vad han kallar »basic information in music analysis». Härvid diskuterar han analysbegrepp och termer tillämpliga på detta slags material. I samband med beskrivningen av musik och musikinstrument i Melanesien, Polynesien och Mikronesien betonar han musiketnologens uppgift att söka finna system och logik i varje kulturs musik.

Efter avsnitt om Filippinerna och Borneo behandlas Indonesien. Här ger Malm först en historisk introduktion om olika asiatiska kulturers inflytande och uppblandningen med västerländsk musik fr. o. m. 1600-talet. Han pekar på det mest centrala i den indonesiska musiktraditionen, nämligen gamelan-orkestern — både den javanesiska och balinesiska — och ger en inträngande skildring av de olika orkestertyperna och deras instrument (med illustrationer). Han redogör också för musikens uppbyggnad och dess funktion som ackompanjemang till dans och drama samt hur gamelan-orkestern fungerar som ett slags demokratisk klubb, där alla bidrar till kompositionen. Man utvecklar ständigt nya stilar och förkastar stycken man tröttnat på.

Beträffande Afrika tar Malm upp det indonesiska

inflytande som gjort sig gällande på Madagaskar och i Moçambique både i fråga om instrumentarium och musikutövande. I norra Afrika och bland området Sahara är det islamiska inflytandet stort och karakteriseras av rikt ornamenterad musik med nasal klang. Den pan-islamitiska traditionen omfattar ett halvmåneformat område från Afrikas medelhavskust upp genom Främre Orienten till Turkiet och Iran; från detta område ger Malm en allsidig beskrivning av folkmusik, konstmusik och populärmusik. När det gäller den sistnämnda har den västerländska populärmusiken trängt in och fört med sig att många av de inhemska instrumenten och skal-systemen trängts ut och ersatts med »moderna» västerländska. Däremot, påpekar Malm, används ofta inhemska rytmiska mönster till västerländska slagdängor. I ett litet tillägg behandlas också den judiska musiken i Främre Orienten. I staten Israel (sedan 1948) pågår en ständig omvandling av den judiska musiken genom olika invandrande judiska grupper. De jemenitiska judarna anses alltså ha den ursprungligaste musiken. Det görs också försök att skapa en »ny» folkmusik.

De sovjetiska republikerna i Centralasien har ständigt varit utsatta för invasioner från olika håll och får räknas som typiska kulturella genomgångsområden. Malm hävdar att det persiska och arabiska inflytandet har gjort sig starkast gällande i vår tid men markerar samtidigt att man vet för litet om musiktillståndet i dessa områden för att säkert kunna uttala sig.

Indien är ett lika svåröverskådligt som intressant område. Grovt sett utgör Pakistan och norra Indien musikaliskt en enhet, Sydindien en annan. Områdena har olika instrument och olika nomenklatur, men grunduppfattningen av musik är densamma. Malm börjar med en historisk återblick och understryker de 4 000 år gamla Vedasångernas betydelse för musikodlingen i Indien ända fram i våra dagar. Han redogör vidare för de vanligaste musikteoretiska begreppen såsom raga och tala. Han ger en utmärkt beskrivning av ragans uppförandep Praxis, dess form och uppbyggnad och kommer in på så intressanta frågor som förhållandet mellan musik och publik, resp. indisk publik kontra västerländsk.

När det gäller de sydostasiatiska länderna — inklusive bl. a. Cambodja, Laos och Vietnam — anser Malm att blandmusik och hybridformer är utmärkande, samtidigt som det finns en mängd olika slags traditionell musik. Malm föredrar att behandla området som helhet med utgångspunkt från olika ensembletyper och spelformer i stället för att utgå ifrån olika länders inflytande på varje litet område — en åtgärd som läsaren är tacksam för.

Bokens sjätte kapitel, som behandlar Ostasien, inleds med ett par utblickar över musiken i Tibet — främst den religiösa och ceremoniella — och Mongoliet. Men kapitlet domineras förstås av Kina. Här ges en utförlig beskrivning av hur den kinesiska musiken fungerat under olika epoker och regimer från 3 000 år f. Kr. fram till våra dagars kommunistiska Kina, inklusive huvuddragen av kinesisk musikteori samt en grundlig genomgång av kinesisk instrumenthistoria. Likaså behandlas utförligt den kinesiska operan och dess stilarter. Vidare får man följa hur den teoretisk-filosofiska grund, som den kinesiska musiken alltid byggt på, försvinner och ersätts med nya ideal som för med sig västerländsk meso-musik, allsång och annat.

Bokens sista kapitel handlar om Manchuriet, Korea, Formosa och Japan. Här tilldrar sig Korea och Japan det största intresset. I Korea har mycket gamla kinesiska traditioner levat kvar ifråga om både instrument och musikutövande. Men den koreanska musiken avviker i ett avseende, nämligen ifråga om konstmusikens vokalist, som enligt Malm är helt främmande för den asiatiska musiken i övrigt. Den japanska folkmusiken och konstmusiken har ju båda mycket gamla anor och får en utförlig beskrivning i boken. Men Malm påpekar att musiken i dagens Japan i stort sett är västerländsk, eftersom man inriktat sig på västerländsk musikutbildning och även i flera generationer sjungit västerländska sånger i skolorna. Symfoniorkestrar spelar västerlandets »klassiska» musik. — Övärlden norr om Japan har en märklig musikkultur som enligt Malm har gemensamma drag med samernas och eskimåernas musik.

Arbetet är försett med talrika illustrationer och notexempel, och liksom hos Nettl ges efter varje kapitel hänvisningar till litteratur och gramfon-skivor. En översiktlig karta i början av boken är till stor hjälp för läsaren.

Märta Ramsten

New Oxford History of Music. IV. The Age of Humanism 1540-1630. Ed. by Gerald Abraham. Oxford University Press, London &c. 1968. XXV, 978 s. £7.

En musikhistorisk handbok, som skall vara mera än ett kompilat, kan i våra dagar knappast längre skrivas av en ensam författare; frågan är bara, hur långt uppdelningen på flera medarbetare kan eller bör drivas. I den nya versionen av *Oxford History of Music* har man inte, såsom t. ex. i den s. k. Norton-serien, nöjt sig med att anförtro varje epok (= volym) åt någon specialist utan i princip anlitat en separat skribent för varje kapitel. För det nyss pub-

licerade fjärde bandet — utgivningen av hela serien sker med prövande långsamhet och det tillhörande skivmaterial, sedan länge komplett, blir under tiden totalt föråldrat — har man kunnat engagera en rad kända experter från olika länder, t. ex. Charles van den Borren (för kapitlet om chansen), Edward Dent (madrigalen), Higinio Anglès (kyrkomusik i Spanien och Portugal), E. H. Meyer (instrumental ensemblesmusik), för att bara anföra några namn. Fem av författarna hade avlidit innan volymen utkom, ett tecken både på hög genomsnittsalder bland dem och på den låga utgivningstakten.

Ett dylikt kollektivt författarskap garanterar under gynnsamma förhållanden ett maximum av sakkunnig detaljinformation men innebär även vissa risker, främst förknippade med att ingen av kapitelförfattarna är förpliktad respektive har någon större möjlighet att behandla den aktuella epoken ur ett helhetsperspektiv. En sådan brist skulle givetvis kunna kompenseras genom ett överordnat inlednings- eller slutkapitel, där för hela epoken väsentliga aspekter — allmänhistoriska, sociologiska och uppförandepraktiska, musikteoretiska, estetiska osv. — tas upp till diskussion. Men allt i den vägen som bjuds i den föreliggande volymen är en »introduction» på något över fyra sidor! Den ägnas dock till avsevärd del åt en central fråga, nämligen varför man här valt en annan musikhistorisk periodindelning än den gängse (vilken överhuvud taget inte diskuteras), enligt vilken årtalet 1600 är en särdeles markant vatten- och volymdelare. Med tanke på all den slentrianmässiga schematisering av musikhistoriens levande flöde som det ständiga okritiska övertagandet av sådana för länge sedan fastslagna epokavgränsningar medför är ett dylikt försök till nyorientering givetvis ytterst välkommet — nota bene i fall det är väl underbyggt och verkar övertygande. Här har man alltså bestämt sig för att oaktat stilomsvängningen omkring 1600 betrakta det knappa seklet 1540-1630 som en enhet, sammanhållen av »humanismen»; denna hade visserligen uppkommit redan betydligt tidigare men »did not saturate European thought (outside Italy) until long after it had impressed outstanding European minds». Under humanismens inflytande orienterade sig musiken — i likhet med andra andliga discipliner — alltmer »from the divine to the human», dvs. i riktning mot det profana; en annan central punkt är att »the essential manifestation of humanism in music is the domination of the word».

I stort sett är detta givetvis riktigt, och den sistnämnda synpunkten förbinder tvärs över sekelgränsen Lasso och madrigalisterna med Monteverdi och Schütz. Men är inte den angivna tidsrymden lika

mycket reformationens, motreformationens och religionskrigens era som humanismens? Och varför just årtalen 1540 och 1630? I vissa sammanhang kan någon sorts »tröskel» konstateras omkring 1530 eller 1540, exempelvis för chansen (främst dock på grund av att den parisiska publikationsverksamheten började just då) och madrigalen, däremot knappast för lieden, som vid denna tid snarast upplevde »the culmination of the 'tenor song' period» (Kurt Gudewill i »sitt» specialkapitel), ej heller för den ackompanjerade solosången (Nigel Fortune: »The tendency towards monody exists in the frottole of the beginning of the century ...»), vilken i den här framställningen klokt nog har fått ett eget kapitel. Och framför allt fungerar gränsdragningen inte för något så stilistiskt centralt som den nederländska kyrkomusiken (Nanie Bridgman: »the style of which this great master [Josquin des Prés] had been so brilliant an exponent was continued by a whole generation of musicians throughout the sixteenth century»); den protestantiska musiken har givetvis 1520-talet som utgångspunkt. Gränsen 1630 kan måhända motiveras, om man ställer operans utveckling i centrum, men blir genast svårare att acceptera när blicken riktas mot kyrkomusiken (med sådana »ordets» mästare som Carissimi och Schütz verksamma till omkring 1670). På dylika frågor svarar dock förordet inte alls, och ju längre man funderar över dem desto starkare grips man av misstanken att den valda epokindelningen har betingats minst lika mycket av yttre motiv — stoffets rikedom framtvingade helt enkelt en extravolym mellan renässans och barock — som av inre sådana.

Volymens redaktör Gerald Abraham tycks emellertid åtminstone i viss mån själv vara på det klara med det problematiska i den valda epoketiketteringen och -avgränsningen. Han konstaterar nämligen i sin inledning »the fact that almost every country from Portugal to Poland justly claims the latter part of the [16th] century as the golden age of its polyphony» och att »polyphony — at any rate, 'golden age' polyphony — resists domination by the word ... it is one of the supreme forms of absolute music»; han menar dock samtidigt att »the humanistic subordination of music to text ... is as evident in religious music ('both of the Catholics and of every variety of Protestant') as in frottola, madrigal, and chanson». Ett tämligen oklart ställningstagande alltså, troligtvis förorsakat av obehaget inför ovan antydda dispositionsproblem för volymen som helhet. Abraham undviker att poängtera det för hans grundtes besvärande faktum att denna »golden age polyphony» hade sin starkaste förankring i kyrkomusiken, som ju innerst inne har få

beröringspunkter med humanismen, men han observerar inte heller att vissa element i den rent musikaliska utvecklingen mycket väl hade kunnat sättas i samband med humanismen, främst då den polyfona satsens tendens alltsedan 1400-talet mot en ters- och treklångsbaserad eufoni. Men sådant skulle förutsatt en helt annan typ av »introduction» med ett utförligt resonemang kring de för den aktuella tiden grundläggande stilproblemen. Inte ens begreppen renässans och barock (och deras förhållande till humanismen) berörs där, och detta trots att de sedan används av flera författare; ett kapitel heter rentav »Early Baroque church music» — men dess författare H. F. Redlich har varit tvungen att för »the general conception of the 'baroque' in music» hänvisa till Bukofzer, Suzanne Clercx och t. o. m. gamle Robert Haas!

Obenägenheten till en klar idémässig planering är kanske också en av orsakerna till att samordningen mellan de olika kapitlen inte alltid är den bästa. Michael Praetorius figurerar sålunda såväl i det nyssnämnda kapitlet som i det om protestantisk kyrkomusik på kontinenten, medan den unge Schütz helt saknas i det förra. Hans och S. T. Stadens opera-försök behandlas i kapitlet »Music and drama», som egentligen gäller de musikedriska ansatserna före och vid sidan om operan. I kapitlet om instrumenten (illustrerat med allt som allt tre avbildningar, hämtade från Mersenne, men med sina 75 sidor snarast överdimensionerat inom den givna ramen) diskuteras även tabulaturskrifterna, men mensuralnotationens utveckling berörs ingenstans i hela boken. Detta skulle knappast kunnat hända, i fall ett särskilt kapitel hade ägnats musikteorin, men då ett sådant inte finns, har exempelvis inte heller tonaltetsfrågor fått sin givna plats och *musica reservata* avhandlas på några få rader medan Zarlinos centrala insats ingenstans diskuteras.

Boken består i sin helhet av femton kapitel, av vilka de fyra första behandlar olika sektorer av profan vokalmusik och de båda sista problem kring operan; dessa två grupper inramar sex kapitel om kyrkomusik samt tre om instrumentalmusik respektive instrument. Dessa proportioner förefaller rimliga och själva uppläggningsen är estetiskt tilltalande. Den torde vara dikterad av nyckelordet »humanism»; en läsare som betvivlar dess centrala betydelse skulle möjligen föredragit att se kyrkomusiken i täten för hela framställningen. Åtskilligt har gjorts till läsarens hjälp: fyllig exemplifiering, hygglig proportion mellan huvudtext och fotnoter, uppdelning av kapitlen i kortare avsnitt med egna rubriker, hänvisningar mellan de olika kapitlen; troligen har även ett generaldirektiv utgått att inte göra texten »tyngre»

än nödvändigt. Bibliografin är vettigt uppställd, nämligen kapitelvis och med källor och litteratur åtskilda, men tyvärr är källorna förtecknade och ordnade efter sina utgivare — Christopher Simpson bör alltså sökas under Dolmetsch, Monteverdi under Eitner, Malipiero, Sandberger m. fl.!

Den som främst söker orientering om bestämda kompositionstypers utveckling, gärna inom nationella sammanhang, måste anse hela volymens uppläggning ypperlig; svårare är det att vinna en helhetsbild av en enskilda tonsättare (om nu vederbörande råkat vara verksam inom flera genrer), och den som främst är intresserad av idéerna och teorbildningarna bakom den klingande musiken eller också av dess sociala förankring och uppförandemässiga problematik måste bli ganska besviken och torde många gånger vara tvungen att söka sig tillbaka till äldre handböcker av typen Bücken och Norton. För bokens höga detalj kvalitet borgar givetvis författarnamnen.

Hans Eppstein

Claude V. Palisca: Baroque Music. (Prentice-Hall History of Music Series.) Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1968. 230 s. 30/-

Då man slår upp innehållsförteckningen i den amerikanske musikforskaren Claude Paliscas *Baroque Music*, möter man en till det yttre konventionell disposition av bokens 220 sidor. De är indelade i elva kapitel med rubrikerna: »The Baroque Ideal», »The Beginnings of the Baroque Style», »The Recitative Style», »The Rise of the Sacred Concerto», »Lute and Keyboard Music», »The Sacred Concerto in Germany», »Italian Cantata, Oratorio, and Opera in Mid-Century», »Sonata, Concerto, and Sinfonia», »Opera in France and Italy from Lully to Scarlatti», »Dramatic Music in England», »Johann Sebastian Bach». Om således uppläggningsen i stort inte skiljer sig från gängse handboks mallar så upptäcker man snart att texten till övervägande delen utgörs av ett stort antal mer eller mindre detaljerade verkgenomgångar med utgångspunkt i drygt etthundra notexempel, i åtskilliga fall omfattande flera citat ur större kompositioner, medan smärre verk ofta är medtagna i sin helhet. Avsikten är enligt författaren att ge läsaren »an entry into the most significant manners of composition through concrete examples». Trots denna specialiserade inriktning är boken inte endast en rikt kommenterad antologi i handboksformat; åtskilligt utrymme har reserverats åt utblickar, ofta med utgångspunkt från dåtida auktorers uttalanden, och åt författarens egna pregnanta observationer och koncisa sammanfattningar.

Palisca tecknar ingen ny och revolutionerande bild av den musikaliska barocken, även om den självvalda renodlingen av angreppsvinkel tvingat honom att sovra hårt i det rika stoffet. Han inringar epoken genom att uppställa fordran på ett affektivt uttryck som ett sine qua non: »If we want to ascertain whether we have crossed the boundary into the baroque or out of it, there is no better test than to ask if the expression of the affections is the dominant goal in fashioning a piece of music.» Resonemangen är bestickande (dock inte helt originellt) men det kan verkligen diskuteras om man i alla enskilda fall, särskilt på instrumentalmusikens område, kan avgöra vad som är »expression of affections» och vad som inte är det. Den underförstådda kritiken mot t. ex. Riemanns föråldrade och stelbenta uppfattning av relationen mellan barockmusiken och generalbasen poängteras ytterligare då författaren hävdar att »our period is thus delimited more by an expressive ideal than by a consistent body of musical techniques».

Palisca doktorerade i mitten av 50-talet på en avhandling om den tidiga barocken och det är följaktligen inte förvånande att återfinna de fräschaste synpunkterna i de inledande kapitlen, som också blivit bokens mest läsvärda. De tidigaste »förbarocka» tendenserna förlägger författaren redan till 1550-talet, och han uppfattar de Rore som en den tidiga seconda pratticans pionjär. Avgörande skillnader mellan det äldre och nyare sättet att behandla dissonanser i vokalsatser belyses fint genom konkret exemplifiering ur Willaerts och Monteverdis produktion. I kapitlet om den recitativiska stilen tecknas en kortfattad men initierad bild av cameratan och relationerna mellan dess medlemmar; bl. a. framstår Meis viktiga roll här klarare än i många andra framställningar. Det centrala avsnittet i detta kapitel är en detaljerad jämförelse mellan Peris Euridice och Monteverdis Orfeo. Ur den senares rika samling med kyrkomusik från 1610 hämtar Palisca exemplen till kapitlet »The Rise of the Sacred Concerto», vilket disponerats efter Scacchis indelning av tidens kyrkomusikstilar. Pedagogiskt klara framställningar ges av centrala begrepp som stile antico (med delbegreppen stile osservato, stile da capella och stile grave), concerto o. a. Christoph Bernhards figurlära åskådliggörs genom två Schütz-exempel. Ju längre fram författaren rör sig i epoken desto mer frågande ställer man sig inför hans urval av verk, verktyper och tonsättare. Så ägnas sex sidor åt Cestis förhållandevis okända opera Orontea, fem sidor åt Handels Giulio Cesare och Solomon; Corellis insatser diskuteras på en halv sida, Vivaldi ägnas sex sidor för att nämna ett par exempel. Stilförändringarna hos

Bach illustreras genom ett tvärsnitt genom hans kantatproduktion (14 sidor), under det att hans instrumentalmusik avklaras på två sidor. Författaren reserverar sig i förordet mot kritik för att han på vissa punkter »snedbelastat» framställningen: »It is not a comprehensive survey of this period or a gallery of the most famous composers.» Man är enbart tacksam att boken inte blivit ännu en av otaliga »comprehensive surveys», utan i stället ett utmärkt bevis för att det går att skildra en epok på ett annorlunda sätt. Till bokens förtjänster hör de kommenterade bibliografierna i slutet av varje kapitel. Här är tonvikten lika mycket lagd på presentationen av äldre och nyare editioner som av (enligt författaren) läsvärda monografier och genreframställningar. Att Palisca i första hand vänder sig till en engelskspråkig läsekrets framgår av att hänvisningarna sker så gott som uteslutande till litteratur (inklusive ett rikt artikelmaterial) på engelska, antingen i original eller i översättning.

Boken kan inte utan vidare rekommenderas till sträckläsning, därtill är den alltför tekniskt upplagd. Men som bredvidläsning eller påbyggnad till en mer allmänt hållen epököversikt är den ett idealiskt komplement för studerande i musikvetenskap på grundnivåerna.

Erik Kjellberg

Reinhard G. Pauly: Music in the Classic Period. (Prentice-Hall History of Music Series.) Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1965. 214 s. 25/-

Musikvetenskaplig forskning bedrivs som bekant inte efter någon internationell generalplan, och vår kunskap även om relativt närliggande epoker och miljöer är därför stundom rätt ojämn. Till de mera iögonfallande bristerna hör forskningens ringa intresse för wienklassicismens tid, givetvis fränsett toppfigurerna (där dock återigen Haydn ofta fått stå i Mozarts skugga), och det råder en egendomlig diskrepans mellan den iver med vilken i synnerhet tysk musikvetenskap sysslat med renässans- och barockepokernas »Kleinmeister» och den kallsinnighet som visats de stora wienmästarnas samtida. En nyskriven handbok om den »klassiska periodens» musik möts därför med stora förväntningar; man hoppas att den skall befria oss från åtminstone de mest genanta lakunerna i vår kunskap om denna epok.

Ur forskningssynvinkel har emellertid Paulys lilla bok knappast något att erbjuda. Härför bör dock författaren blott delvis lastas: givetvis är han beroende av forskningsläget; dessutom är den serie i vilken hans arbete ingår avsedd för »students and

informed amateurs of the history of music» och skriven av »specialists interested in communicating vividly», alltså mera praktiskt-pedagogiskt än vetenskapligt intenderad. Emellertid skulle det även inom en dylik ram varit möjligt — och önskvärt — med en orientering om den kunskapsmässiga situationen; det verkar dock som om författaren inte ens hade upptäckt denna problematik (eller också har han missuppfattat sin uppgift — han säger faktiskt på ett ställe att hans bok är »not a comprehensive history of music»). Han har byggt upp sin framställning i två i stort sett lika långa delar, »The evolution of classic style» och »The main musical categories of the classic period», men medan den förra ger en tillräckligt bred begreppsmässig och historisk grundval, handlar den senare så gott som uteslutande om Haydn och Mozart (Gluck har dock bestämts fem sidor, varav en och en halv bilder). Beethoven behandlas endast i korthet, Schubert inte alls, en tids- och stilmässig avgränsning som inte förefaller helt övertygande men dock kan motiveras; att tonsättare som Boccherini, Clementi, Dittersdorf, Michael Haydn, Naumann (som överhuvud taget inte nämns), Gossec, Grétry, Cherubini, Méhul m. fl. inte blir annat än rena marginalfigurer är däremot principiellt graverande och gör att bokens titel och innehåll knappast kan kallas kongruenta.

Framställningen som sådan är seriös och präglas av omsorg; formuleringarna är välavvägda och rena sakfel ytterst sällsynta. På vissa punkter verkar arbetet dock ofullständigt. Man saknar t. ex. en samlad behandling av den wienklassiska musikens centrala stilmoment. Sociologiska aspekter anläggs ofta, men att söka efter direkta samband mellan musikens sociala förankring och dess stil- och klangbild har författaren inte funnit nödvändigt. I undervisningssammanhang (ej på elementärnivå förstås) kan boken trots sådana brister fylla en funktion; musikvetenskapligt saknar den större intresse.

Hans Eppstein

Fred Ritzel: Die Entwicklung der »Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. 1.) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1968. 298 s. DM 35.-

Omprövningar av de gängse skolboksmodellerna av »sonatformen» har under de senaste årtiondena hört till de omhuldade ämnena i facklitteraturen om musik från senare hälften av 1700-talet (den s. k. wienklassicismen). På 1940-talet levererades väsentliga bidrag av W. S. Newman och framför allt L. G. Ratner, vars JAMS-artikel från 1949 numera vad hu-

vudteserna beträffar får anses ingå i alla musikforskarens grundläggande kunskapsbestånd. Likartade och kompletterande synpunkter har med både elegans och skärpa framhållits under 1960-talet av J.-P. Larsen (i Blumefestskriften 1963 och i en synnerligen läsvärd artikel i *Studia Musicologica* 1967). Att Larsen härvid underlåtit att referera till Ratner m. fl. skapar visserligen oklarhet om idékumulationen ur lärdomshistorisk synpunkt men förändrar inte det faktum att vi numera har en betydligt mera nyanterad bild av »klassicismens» attityder till och behandling av sonatformen än vi hade för 25-30 år sedan.

En av Ratners insatser var att peka på hur begreppet sonatform hanterades av de dåtida teoretikerna och den betydelse som måste tillmätas Heinrich Christoph Kochs skrifter, främst hans *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1-3, Leipzig 1782-1793. Ratner tillämpade med framgång den metodiskt sunda regeln att fråga sig hur man såg på saken »just då». Tack vare de här nämnda bidragen och vissa andra från ungefär samma tid torde skolboksschemat med storformell tredelning och tonvikt på »dualistisk» tvåtematik vara tillräckligt sonderskjutet (t. o. m. för dem som inte läst t. ex. Mersmann och von Tobel) och vägen till ett mera adekvat betraktelsesätt av t. ex. Mozarts och i synnerhet Haydns formbehandling vara frilagd från en del hindrande anakronismer.

Vad man inte förfogat över förrän med Fred Ritzels skrift från 1968 har varit en samlad översikt över musikteoretikernas behandling av hithörande formanalytiska problem alltifrån »senbarockens» utklingande till det mellersta 1800-talets konservatorielläroböcker i komposition. Det har varit en märkbar lucka, och Ritzel måste sägas ha fyllt den på ett i allt väsentligt förtjänstfullt sätt.

Lätt besvärande för en västeuropeisk läsare utan särskild belastning av dialektisk materialism är Ritzels bruk av uttrycken »pragmatisk» och »positivistisk», men båda är lätta att översätta, t. ex. till didaktisk-schematiserande resp. sakligt deskriptiv. Bitvis kan författarens kedja av referat te sig en smula långträdig, men referaten innehåller mängder av svåråtkomliga textställen i trogna citat och kompletteras av karakteristiker och konklusioner, som med få reservationer ter sig tillförlitliga och i varje fall inkluderar distinktioner eller distinktionsförsök som är värda uppmärksamhet.

Ritzel börjar ungefär med Mattheson vid tiden för *Das Neu-Eröffnete Orchestre* 1713 och slutar med skrifter från 1840-talet av tyska och franska författare. Tyska texter dominerar, dock föga mer än vad som är betingat av det relevanta tyskspråkiga materi-

alets kvantitet. I den fylliga och väldisponerade bibliografin ingår bl. a. en särskild »Verzeichnis von im Text nicht erwähnten Quellenwerken (chronologisch)», som är klart internationellt orienterad. Till sammans med förteckningen över behandlade källskrifter ger den en öppen redovisning av vilka texter Ritzel funnit vara centrala för sitt ämne och vilka han betraktar som »nicht bedeutsame Veröffentlichungen» i sammanhanget.

Framställningen har medvetet mekaniskt delats upp i tre halvsekelavsnitt, som tillsammans omfattar tiden ca 1700-1850. Under den första perioden framträder tydliga brytningar mellan en »musikimmanente» och en »musikfremde» formteori. Den förra har sin utgångspunkt i studiet av konkreta musikaliska förloppsstrukturer, den senare är förankrad i »musikfremder Masssysteme, wie etwa die Rhetorik und der Formalästhetik». (Med en något mindre lycklig etikettering av den senare kallas de båda betraktelsesätten även »die musikalisch-technische» och »die ästhetische».) Huvudskriftställare i detta kapitel blir Mattheson, Scheibe, Quantz och Riepel. Särskilt Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* 1-3 (1752-57) innebär ett stort framsteg på den »musikimmanenta» formbeskrivningens linje. Det dröjer innan man kommer längre. »Erstaunlicherweise überschreitet die musikalisch-technisch ausgerichtete Theorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre kaum den Stand, den die Erkenntnisse der frühen Theoretiker erreicht hatten.»

De utförligast behandlade författarna från 1700-talets andra hälft är Rousseau (*Dictionnaire* 1768), en anonym »Wörter-Buch» om musik från 1766, Sulzer, Marpurg, Vogler, Daube, Forkel, de hittills alltför förbisedda J. G. Portmann och A. F. C. Kollmann samt — i ett särskilt avsnitt — H. C. Koch. Speciellt dryftas tidens »temateorier», olika idéer om »tematiskt arbete» och om storformproblemets behandling enligt de båda av Ritzel utpekade huvudriktningarna. Tvådelning av sonatformen dominerar under denna tid tämligen genomgående, storkadensförloppet ägnas alltiämt stor uppmärksamhet, och man försöker härvidlag systematisera alla vanliga eller »tillåtna» förloppsarter. Beträffande antalet temata och deras fördelning existerar inte något särskilt och på förhand givet »schema». Fordringar på förening av tematisk enhetlighet och omväxling markeras ofta men utan att inkludera den dichotomi mellan sinsemellan kontrasterande »huvudtema» och »sidotema», som enligt Ritzel är det mest signifikativa för 1800-talets »pragmatiska» sonatformbegrepp. Ännu Koch, som f. ö. kräver fasthållande av en »Hauptempfindung» inom sonatsat-

sen, har inga anspråk på någon tematisk »dualism», trots att han är den första som antyder att man efter den första modulationen till och huvudkadensen i dominanttonarten »gewöhnlich einen cantablen Satz anbringt».

Intressant är Ritzels utredning av hur det definitiva »skolboksschemat» utbildades. Det synes ha skett successivt under 1810-30-talen; den livligt debatterade tesen om Czernys prioritetsrätt (se senast W. S. Newman i *JAMS* 1967, s. 513-14) synes därmed vara svår att längre upprätthålla. Till de mest fängslande partierna i detta kapitel hör i övrigt behandlingen av verkanalyser i dåtida musikrecensioner (av E. T. A. Hoffmann och i olika orters »Allgemeine Musikalische Zeitungen»), av Birnbach (1827) samt av Momigny — vars periodklassificering har större likheter med H. Riemanns än Ritzel anger — och Reicha.

Den enda huvudinvändning man vill anföra mot Ritzels kommentarer till de behandlade texterna är att han tycks ha låst sig vid en alltför ensidigt negativ attityd till den modell han kallar »pragmatisk». Han påpekar apropå temadualism att »was in der klassischen Praxis oft fragwürdig erscheint, trifft für die Romantik weit besser zu». Han antyder också i slutkapitlet att tonsättarna under denna »Romantik» torde ha varit styrda i sitt formtänkande av de sonatformschemata, som presenterats av t. ex. Reicha, Marx och Czerny. Men vad Ritzel härvid uppenbarligen negligerat är frågan om i vad mån det faktiskt hade inträffat väsentliga förändringar i de ledande tonsättarnas storformbehandling från Kochs tid till ca 1830, förändringar som kanske gjorde det motiverat att i högre grad än tidigare lägga tonvikt t. ex. på tredelning och temakontraster etc. Här om lämnas inga besked. Istället talar Ritzel med förakt om »der massive Durchbruch der Lehrbuch-Sonate», som om detta på 1830- och 1840-talen skedde utan nytillkomna empiriska stöd (vilket givetvis är någonting annat än frågan om lärobokmodellens tillämpbarhet på wienklassikerna).

Att schematänkandet dock inte var allenarådande omkring 1800-talets mitt demonstrerar Ritzel med ett superbt citat ur G. W. Finks *Musikalische Kompositionslehre* från 1847, där det bl. a. heter: »Im Ausdruck Sonate (Klingstück) liegt wie in den allermeisten Benennungen der Kompositionsarten nichts Bestimmtes, was den Character oder die Form anzeige ...» — »Sie [die Sonate] hat also durchaus keine besondere, nur ihr allein angehörende Form. Es haben sich Einige nur lächerlich gemacht, von einer besonderen Sonatenform zu sprechen, wo sie eben nur die allgemein gültige ist, so weit sie zur Vollendung eines rund abgeschlossenen Gefühls-

bildes gehört.» Liknande tankegångar återkommer föga senare hos Liszt: varför uppställa fasta formella regler för temautveckling o. dyl. när de klassiska tonsättarna »keine andere Vorschrift für sie besaßen als ihre eigene Phantasie, und sie selbst die formellen Anordnungen trafen, die man jetzt als Gesetz aufstellen will.»

Men därmed har man troligen inte i första hand fått — som Ritzel tycks mena — förträffliga argument mot den »pragmatiska» sonatformen utan snarare yttringar av »romantikens» och »nytyrkarnas» annorlunda strävanden och formvilja.

Ingmar Bengtsson

Hubert Unverricht: Geschichte des Streichtrios. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 2.) Hans Schneider, Tutzing 1969. 363 s.

Till de av musikhistorikerna styvmoderligt behandlade verktyperna hör utan tvivel stråktionen, och det måste därför betecknas som tacknämligt att Hubert Unverricht i en mainzisk habilitationsskrift försökt fylla denna lucka. Arbetet har karaktären av historik med talrika i den löpande texten infogade källkritiska och bibliografiska uppgifter, varvid detaljerade verkttitlar dock har givits enbart för tiden före omkring 1830. Från en systematisk bibliografi över »die erfassten ca. 3 000 Streichtrios» avstår författaren, då han finner det mera angeläget att ge »eine historischen sowie geistes- und sozialgeschichtlichen Anforderungen entsprechende Darstellung» samt att försöka besvara frågan, huruvida stråktionen kan betraktas som en »selbständige musikalische Gattung». Denna fråga besvarar han i slutkapitlet i klart positiv riktning, och rent kvantitativt, speciellt med tanke på den stora produktionen av stråktioner under den wienklassiska tiden, förefaller detta övertygande. Å andra sidan framgår av hans framställning — tydligen utan att han själv insett det — att verktyperna aldrig har fått en klar stilistisk och social definition i stil med stråkkvartettens, liksom den ju även mera sällan har engagerat kompositörernas toppskikt (beträffande Haydn och hans barytontrios föreligger som bekant speciella omständigheter).

Unverricht uppställer och beskriver en rad olikartade historiska stiltyper, bl. a. en serenadmässig (som han föga lyckligt kallar »grosses Trio», oaktat han är medveten om att denna term har använts även på andra stilvarianter), en briljant, mestadels helt av violinen dominerad, och en pedagogisk, och just av denna kategoriklyvning framgår det obestämda och problematiska i stråktionen som konstnärligt uttrycksmedel.

Inte ens besättningsmässigt har den varit klart avgränsad, och detta inte enbart med tanke på sådana välkända — av Unverricht samvetsgrant refererade — ting som det långvariga oklara övergångsläget mellan den äldre à tre-satsen och den generalbasfria instrumentaltion, Stamitzepokens vacklan mellan orkestral och solistisk praxis samt den under 1700-talet vanliga valfriheten mellan t.ex. flöjt, oboe och violin; ännu i andra upplagan av Riemanns musiklexikon (1882) anges stråktionen normalt sammansatt av violin och viola eller två violiner utom violoncellen, och först i sjätte upplagan (1905) ströks, troligen under intryck av vännen Regers op. 77b, det senare alternativet (Unverricht, s. 280).

Unverrichts framställning verkar gedigen och — i synnerhet mot bakgrunden av hans inledande kritiska och metodologiska resonemang — förtroendeingivande. Den bjuder knappast på några större överraskningar, men stundom kan den förmedla nya historiska perspektiv, t.ex. då det påvisas, hur Stamitz' orkestertrios är förankrade i en äldre fransk tradition. På vissa punkter ställer man sig kritisk. Varför har inte författaren, som ju sitter inne med en omfattande materialkännedom, givit åtminstone en kortfattad tabellarisk översikt över detta material? Varför har stundom även andra triobesättningar, speciellt sådana med blåsare, behandlats så relativt utförligt (jfr t.ex. översikten s. 252-254)? Hur kan Unverricht med sådan bestämdhet tala om en »allgemeine Stagnation» i trioproduktionen efter 1830 (s. 259), då han själv två sidor senare levererar en ganska ståtlig lista över verk tillkomna under 1800-talets senare decennier? Man får inte heller intrycket att han har lyckats bringa verkligt ljus i det dunkel och den förvirring som omger termen »trio» under 1700-talet. Såväl distinktioner som rent språkliga formuleringar gör stundom ett suddigt intryck, och korrekturläsningen tycks inte överallt ha givit resultat. För mera detaljerade verkanalyser har det givetvis inte funnits utrymme. (Haydns baryontrios får dock en utförlig och initierad behandling, ur vissa föga kända kompositioner ges utförliga notcitater, och i kapitlet »Die Wiederbelebung des Streichtrios im 20. Jahrhundert» presenteras Webers op. 20 relativt ingående.)

Boken har sitt givna värde som en ambitiös första exposé över ett omfattande, för det mesta obeaktat och av författaren för första gången samlat och kritiskt belyst musikaliskt material; den förmår dock inte helt skingra läsarens misstanke att både aktiva och forskande musikers kroniskt klena intresse för stråktion kan ha sina begripliga orsaker: av de olika vägar inom kammarmusiken, som tonsättarna

prövalde efter generalbasstilens nedgång, må somliga ha inneburit rikare konstnärliga möjligheter än andra, och stråktionen bör kanske faktiskt ses som en i olika avseenden »tunnare» ombildning av den kontinuobundna triobesättningen än å ena sidan stråkkvartetten och å andra sidan ensembleformerna med obligat klaver.

Hans Eppstein

Världens lilla illustrerade musiklexikon. Nordiskt och speciellt lexikon för tonkonsten m.m. Utg. under beskydd av Svenska Samförståndet för Musikforskning. U. o. o. å. [Stockholm 1969.] 44 s. Övärderligt (preislos).

Stora händelser på lexikonfronten avlöser varandra i allt snabbare takt: 1954 kom Groves sjätte upplaga, 1967 avslutades Riemanns tolfte, 1968 hade MGG hunnit till bokstaven Z och började omedelbart vid A igen, och ovanpå allt detta kommer nu ovannämnda encyklopedi, som är dels ett helt fristående arbete, dels ett — länge väntat — supplement till Sohlmans musiklexikon. Denna krävande kombination (bakom vilken flera andra, ännu mera avancerade förefaller dölja sig) har man lyckats med genom att — under ledning av den kunniga redaktionsstaben Andreas Alius, Alexander Helmet, Jerker Hällberg med chefen Lars-Olof Bingmar som primus spiritus — engagera en lång rad experter »från in- och u-land». Listan över de senare — undantagslöst professorer — är imponerande, vilket må framgå av ett litet namnurval: Napoleon Blume, Jean Tastenstjerna, Long John Soundberg, Sverker Sillybidache, Ich Selbst. Artiklarna i lexikonet är tyvärr osignerade, och detta är en av de få invändningar man vill resa mot ett f.ö. föredömligt väl genomtänkt arbete. Det finns dock en förklaring: redaktionen har möjligen drabbats av lexikonredaktioners vanliga öde, nämligen att behöva bearbeta insända originalartiklar — koryféers och andras — till oigenkännlighet, varpå de förgrymmade författarna vägrar signera sina alster (»För icke signerade bidrag svarar redaktionen» enligt Spexikonets förfina språkbruk).

Boken är illustrerad med både helsidesplanscher och textbilder (däribland många originalbidrag), artiklarna är alfabetiskt ordnade och utarbetade med modern vetenskaplig akribi. Då ett uppslagsord inte har kunnat behandlas har det givits en hänvisning utan täckning (Ackompanjatör, se Exekutionsbiträde; Huvudvärk, se Orgel, m.fl.), vilket i all korthet ger en god bild av forskningsläget beträffande resp. item. Helt i takt med nutida syn på terminologiska problem har man stundom betraktat ett upp-

slagsord ur både allmänspråklig och musikologisk synvinkel (Romans: (1) ur Pastorssvit av Lars-Erik Larsson ... (2) ursprungl. förbehållen prinsessor och jämställda ... (3) gen. av [J. H.] Roman ...). Utom gängse musiklexikala uppslagsord såsom Dulcian, Bach, Haydnröslein och Saxhorn har man även i nästan tvärvetenskaplig ambition tagit med en rad andra, knappast tidigare i jämförbara sammanhang behandlade, t.ex. Detting (kompositör av känt Te Deum), Fotnoter (orgelns pedaltoner), Grej (grej), Hetärofon (»vanlig grekisk uppförandepaxis»). En särskild eloge förtjänar biografierna, då de utom synnerligen välvalda citat innehåller en hel del primärt forskningsmaterial (tyvärr stundom utan källuppgift); t.ex. torde det hittills i stort sett varit okänt att F. Berwald »upptäcktes 1963 av Berwaldkommittén» eller att Georg Fredric Handel började sin konstnärskarriär som »tysk musikalisk grovmed» samt i England »inrättade ett tematiskt lånebibliotek, som dock gick i konkurs sedan han själv i sin nöd lånat de flesta melodierna».

Det torde vara överflödigt att ytterligare exemplifiera bokens unika standard. Det även bibliografiskt minutiöst genomarbetade (i art. Tid, -ig, -slig har man t.ex. anfört M. Mälzels helt nyligen återfunna Chronometroformie der Musik, Berlin 1838) uppslagsverket kan varmt anbefallas både till seriöst musikbesatta och andra.

Anonymus MCMLXIX

The International Review of Music Aesthetics and Sociology. Publ. by the Zagreb Music Academy—Institute of Musicology. Ed. Ivo Supićić. Vol. I (1970), No. 1. Zagreb 1970. 122 s.

Musikestetik och musiksociologi hör till de delfält inom musikvetenskapen, som kännetecknas av svagt utvecklad metod och teori: övertagna teorifragment från andra fack applicerade på musik som undersökningsobjekt har givit intressanta uppslag och hypoteser men knappast ökat vår kännedom om musik och musikens funktioner för den enskilde eller för gruppen. Den nya tidskrift, inriktad på musikestetik och musiksociologi, som nu föreligger ger visst hopp om att kunna rensa upp i ett vetenskapsfält dominerat av spekulativt musikfilosoferande å ena sidan och övertro på statistiska tabeller å den andra. Flera intressanta artiklar och mindre diskussionsinlägg ger tillsammans en summering av vetenskapliga infallsvinklar och problem och vissa försök görs att pröva nya vägar.

Tidskriftens utgivare, Ivo Supićić, gör i den inledande artikeln ett försök att ringa in forskningsområdena musiksociologi och musikestetik genom

målsättningsformuleringar, preciseringar gentemot andra musikvetenskapsgrenar och diskussion av tidigare musikvetenskap med likartade inriktningar. Han efterlyser en sammankoppling av skilda vetenskapliga grepp för att därigenom kunna ge en helhetsbild av musiken och dess sociala funktion. Artikeln är läsvärd så till vida att den ger en lärdomshistorisk överblick över hur musikestetik och musiksociologi definierats och tillämpats och dessutom vissa förslag hur de bör betraktas i framtiden. Men målsättningsprogrammen är så vagt och allmänt hållna att de mer synes gälla musikvetenskapen i dess helhet än försök till avgränsning och precisering. Man önskar sig en bättre konkretisering, gärna i form av undersökningsmodeller. De nuvarande idéerna är storslagna och vackra, men hur förverkligar man dem i praktiken? Kanske har Supićić hållit ramen så vid som möjligt i förhoppning att den skall fyllas med olika uttolkningar av forskare med skilda forskningsinriktningar.

Intressant är Tibor Kneifs brottnings med de musikestetiska problemen i artikeln »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik». Kneif öppnar med en pessimistisk bild av dagens musikliv, en bild som kännetecknas av syndafall och splittring. Orsaken härtill är bl.a. den dåliga kontakten mellan tonsättare och publik. Kneif betonar skillnaden mellan musiken i form av tonsättarens »objektiva struktur» och den av lyssnaren upplevda musikaliska gestalten. Det framgår inte om Kneif kommit till insikt om dessa motsatsförhållandens natur genom introspektion, intuition eller med hjälp av testmetoder. I varje fall yttrar han sig synnerligen tvärsäkert om vad som rör sig i lyssnarens inre. Lyssnarprocessen är en skapelseprocess, och här föreligger alltså musikverkets andra estetiska verklighet. Det medvetna lyssnandet kan organisera vattendroppande till musik. Analogier mellan språk och musik avfärdas med några raska handgrepp. Likaså avrättas åtskilligt tidigare forskning på ett alltför lättvindigt sätt.

Enligt Kneif gäller följande: »Die im spontanen Hörakt konstituierten Gestalten sind alles andere als ein Abguss der Formen hörtranszendenter Musik, dank der Konzentration des Hörens auf Augenblick.» Dessutom får vi besked om att »Eine Haupteigenschaft der imaginativen Gestalten besteht darin, dass sie amorph sind». Slutsatsen av detta är ganska anmärkningsvärd: »Für das spontane, von amorphen und grundsätzlich unabgeschlossenen Gestalten erfüllte Hörbewusstsein kann ein beliebiges Kompositionssegment ästhetisch nicht minder virulent sein als der Werkganze.» De praktiska konsekvenserna borde enligt Kneif bli att vi i framtiden skulle inrätta något slags non-stopkonserter där man begav sig in och

lyssnade intensivt till fem minuter Bach, Beethoven eller Cage huller om buller.

Kneifs artikel består av en rad intressanta men osmälta idéer. Det finns en mängd litteratur, inte minst på informationsteoretiskt område, som borde ha inarbetats. Supićićs efterlysta allsidighet hade givit uppsatsen den vetenskapliga stringens och utblick, som den nu tyvärr saknar.

Zofia Lissa behandlar i en artikel begreppet musikalisk tradition. Enligt Lissa utvecklas konsten genom att vissa element accepteras och omformas. Utifrån denna hypotes utvecklas temat att gälla »tradition and culture», »origin and qualities of tradition», »tradition and reception of music», »tradition as a factor of musical production», »how works pass into tradition», »national and class traditions» samt »tradition and universal culture». Lissa söker systematisera de faktorer som leder till att vissa kulturelement lever kvar, dvs. bildar en tradition. Vissa »stereotyper» föreligger inom kulturen i stort, och det finns motsvarigheter till dessa i musikens mikrokosmos. Dessa stereotyper utgör förutsättningar för det musikaliska stilbegreppet och ligger till grund både för tonsättarnas och lyssnarnas föreställningar. Varför vissa verk överlever från en epok till en annan, vad som spelar in när en ny generation upptar eller förkastar äldre musikverk, hur nationella musikaliska »stereotyper» utvecklas är några frågor, inför vilka Lissa bidrar med tankeväckande uppslag. Likaså föreligger ett intressant försök att definiera relationen mellan den egna musikaliska traditionen och musik från andra kulturmiljöer. Musiktraditionens föränderlighet på grundval av religiösa eller politiskt-ideologiska styrningar, traditionsstabilitet ställd i relation till olika livsformers stabilitet, samspillet folkmusik-konstmusik, musikens funktion som nationellt samlande symbol eller som symbol för ett politiskt system är andra temata som berörs. Tendensen mot sammansmältning av olika klassers musikstilar ser Lissa i den historiska materialismens ljus. Denna går enligt Lissa mot sin fullbordan genom det socialistiska samhället, men Lissa antyder att än så länge är det långt kvar till dess det musikaliska klassamhället eliminerats: »its actual completion will depend on a uniform level of education and culture of society as a whole – an ambition which nowadays still remains in the realm of dreams and wishes». Som en relik av det musikaliska klassmedvetandet ser Lissa graden av förmåga eller oförmåga att tillgodogöra sig komplicerad, speciellt avant-gardistisk musik. Hon glider så småningom över i musikkulturella överväganden och fastslår: »It is the highest achievement of a composer if he joins the musical tradition of his own nation and enriches with it the traditions of

musical culture of humanity as a whole.» Slutligen citeras Levi-Strauss, och därmed betonas betydelsen av traditionssammansmältningar för kulturens utveckling.

En artikel om »Classicism and Mannerism in 16th-Century Music» av James Haar är i och för sig intressant men har såvitt jag förstår inte mycket samband med tidskriftens huvudtema. Marcel Beaufils' »Musique et Nuit» är kanske en trevlig musikessay, men dess musikvetenskapliga värde har jag dock svårt att bedöma.

Helga de la Motte ger en kortfattad men innehållsrik översikt över musikpsykologins utveckling. Därefter följer en avdelning med kortare diskussionsinlägg. Ur metodsynpunkt finns en hel del att hämta bland dessa små artiklar. François Lesure ger i tre välgångsönskningar ett koncentrat av de centrala frågeställningarna för musiksociologin, Christoph Hellmut Mahling söker bena ut begreppen »Soziologie der Musik» och »musikalische Sozialgeschichte». Enrico Fubini gör sammanfattning med musikestetik och filosofi. Etienne Sourian ställer frågan »La musique est-elle un langage?» osv. Även under samlingsrubriken »Reports and news» ges många betydelsefulla metodologiska anvisningar men framför allt värdefull information om vad som försiggår i Zagreb, Prag, Wien osv. Kneif ger en rapport från Bundesrepublik Deutschland, där han går till angrepp mot den studentfalang, som betraktar musiksociologin som »eine Art musikalischer Heils- und Erlösungslehre» och i världssvältnens skugga tror sig finna en lösning genom att fylla musikbegreppet med politiskt innehåll. Han ger till slut en definition på musiksociologin, som synes mig kunna tjäna som motto för denna tidskriftsvolym: »Der Sinn musiksoziologischer Betrachtung dürfte darin liegen, dass mit ihrer Hilfe die Musik noch tiefer und umfassender als eine geistig-künstlerische Erscheinung verstanden wird.»

Många av de uppslag och idéer som diskuteras av Supićić, Kneif och Lissa har tidigare berörts inom svensk musikvetenskap. Det är beklagligt att Carl Lesches och Ingmar Bengtssons musikaliska kommunikationskedjemodell inte fått större internationell uppmärksamhet: med dylika kedjemodeller som utgångspunkt skulle mycket som nu är oklart i denna tidskrift ha kunnat framställas klart och koncist. Man saknar en systematisk översikt över problemlänkarnas sammanhang. Nu behandlas traditionen för sig, tonsättare-lyssnare för sig osv. Av medarbetarna i detta nummer är det enbart Lissa som otvetydigt markerar att hon utgår från marxistisk metod: detta framgår av användningen av klassbegreppen. I övrigt gör författarna sken av opolitisk »objektivitet», och Supićić berör knappast de enskilda forskarnas ideo-

logiska inställning till sin vetenskap. Det är självklart att en ökad medvetenhet om musiklivets styrmekanismer och musikaliska värderingsmönster också innebär en ökad politisk medvetenhet. Man öppnar slussar, som den traditionella musikvetenskapen lyckligt kan hålla stängda. Men ingår det inte i en strävan mot forskningens objektivitet att vi blir medvetna om våra egna och andras politiska värderingar så att vi lär oss bedöma vilka mönster som ligger bakom olika uttolkningar av fakta? Däremot är det självklart att man med alla medel måste undvika den typ av förlamande politisering, som söker tvinga oss handla efter uppställda doktriner. Då är det inte längre fråga om strävan efter vetande utan strävan efter tro, och detta har inget med humanistisk vetenskap att skaffa. Ett annat problem som inte berörs i tidskriften är relationen till de s. k »av-

nämarna». Medan musikalisk grundforskning och historisk musikvetenskap bör arbeta i huvudsak med målsättningar på lång sikt, kommer sannolikt kravet på musiksociologi att vara »quick and dirty», dvs. gå ut på relativt snabba forskningar med stora chanstagningar. I annat fall äventyras det samspel som borde utvecklas mellan ett pulserande musikliv, för vars planering det krävs kunskap om människan och musiken, och musikvetenskapen och vilket sannolikt kommer att ge musiksociologin dess speciella profil. Men denna snabbhet får inte äventyra utveckling av metod- och teoriplaner, liksom man vid försök att applicera andra forskningsgrenars metodik inte får glömma det musikaliska objektets egenart.

Jan Ling