

Recensioner

Litteratur

Red. Anders Lönn

Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 8.) Hans Gerig, Köln 1967. 152 s. DM 6.80

Den lärde och flitige tyske musikforskaren Carl Dahlhaus bjuder inte oväntat på fängslande läsning i sin lilla skrift från 1967 om Musikästhetik. Syftet har han själv i en omslagsnotis formulerat så här: »Das vorliegende Buch geht nicht von einem Dogma oder von einer Methode aus, die zu den einzig gültigen erklärt würden. Es skizziert vielmehr die Entwicklung der Musikästhetik seit dem 18. Jahrhundert und ist zugleich ein Versuch, aus den Traditionsbeständen auszuwählen, was von Bedeutung für die Gegenwart ist. Historische und systematische Darstellung durchdringen sich: denn das System der Ästhetik ist ihre Geschichte.»

Möjligen kunde man fråga sig, om inte det sista påståendet liknar en dogm; Dahlhaus tycks därmed vilja förneka eller åtminstone avstå från möjligheten till metaestetiska synsätt, till vilka historien levererar material. Hans framställning är också väl förankrad i historiska betraktelsesätt, och betydligt mer utrymme ägnas åt 1700- och 1800-talen än åt vårt eget århundrade. Bland de auktorer, som särskilt flitigt refereras och åberopas, märks Kant och Herder; över huvud taget ger Dahlhaus en initierad och nyanserad skildring av valda estetiska huvudidéer hos framför allt tyskspråkiga författare från Mattheson och Marpurg till Husserl och Schönberg, medan åtskilliga estetiker i andra länder lämnas obeaktade.

Bokens fjorton små kapitel utgör lika många es-sayer, som tillsammans bildar en rätt avrundad helhet. Vart och ett har sitt eget tema, och de är ordnade så att den kronologiska tyngdpunkten efterhand förskjuts framåt i tiden. Efter en allmän inledning med tonvikt på »Geschichtliche Voraussetzungen» behandlas bl. a. ontologiska problem, uttrycksestetikens förvandlingar, instrumentalmusikens emancipation, inspiration och teknik, »Affekt und Idee», kontroverserna kring »form-innehåll», programmusik, tradition och reform inom operan, relationerna mellan estetik och historieforskning, »Phänomenologie der Musik» (i Husserlsk mening) samt till sist under

rubriken »Kriterien» frågor rörande kritikens förutsättningar, normsystem och funktioner.

Skriften ger ingen komplett musikestetikens historia, inte heller någon komplett översikt över musikestetikens fält och problemkretsar. Författaren har inte avsett någotdera men fångar in förvånansvärt mycket ändå i sina tankeväckande diskussioner. Samtidigt ställer han ganska stora krav på förkunskaper hos sina läsare. Någon lättfattlig introduktion eller något som liknar en elementär lärobok har det inte blivit (en slutsats som någon eljest kanske velat draga av titeln och det lilla formatet).

Varligt gör Dahlhaus på åtskilliga punkter utvecklingar från den historiska huvudvägen för att lämna synpunkter av mera principiell, ibland teoretisk art. Flera av dessa avsnitt hör till det intressantaste i skriften. Några exempel kan kanske vara på sin plats att ge.

S. 14 f. berörs helhets- och gestaltbegrepp med djärva språng mellan 1700-tal och nutid. (Att det talas om gestalter i »akustische Vorgänge» är säkert en tillfällig lapsus.) Vad Dahlhaus anför om »Zeitgestalt» o. dyl. är blott alltför summariskt och gör kanske inte heller det aktuella forskningsläget full rättvisa. S. 23 berörs bl. a. ontologiska problem. Dahlhaus slår fast: »Musikalischer Sinn ist 'intentional'; er existiert nur, sofern ihn ein Hörer erfasst.» Satsen klingar som ett eko från Roman Ingarden, och det tycks finnas flera sådana ekon i boken. Så t. ex. s. 30 f. vid försöken till distinktioner mellan olika betydelser av »Ausdruck», särskilt när Dahlhaus — här i explicit anknytning till K. Huber — hävdar existensen av »Gefühlscharaktere», vilka »als Eigenschaften der Musik selbst, erfahren werden». (Ingarden talar om »emotionella kvaliteter».) Ännu tydligare synes ett sådant beroende framskymta s. 89 f., där olika betydelser av »Inhalt» och »Sujet» behandlas, samt s. 131 apropå »Der Sköna»: »Und nichts hat die Ästhetik mehr in Verruf gebracht als die gewaltsame, von einem Trieb zum System diktierte Anstrengung, sämtliche Bestimmungen, die an Kunstwerken möglich sind, um die zentrale Idee des Schönen zu versammeln oder gar aus ihr zu deduzieren ...».

Ingardens viktigaste på tyska utgivna skrifter tas upp av Dahlhaus i ett par andra sammanhang; bl. a. kritiserar han den polske filosofens på olika konst-arter tillämpade »skiktlära». Man har emellertid svårt att frigöra sig från intrycket att Dahlhaus hämtat fler idéer från Ingarden än han redovisat; kanske är inflytandet helt enkelt större än han själv är medveten om?

Vägaende och viktiga är Dahlhaus' synpunkter på de olycksaliga klichéerna »absolut musik» och »programmusik»: »Die Differenz zwischen absoluter und Programmusik ist, wie Walter Wiora betonte, kein ausschliessender Gegensatz. Über der schroffen Alternative, einem Ergebnis der Pointierung, die in Kontroversen unvermeidlich ist, sollten die ungezählten Übergangsstufen, die in der musikalischen Wirklichkeit zwischen den Extremen vermitteln, nicht vergessen werden.» Möjligen kunde Dahlhaus något mera ha berört olika kriterier för utpekandet av området »ren musik», som ju beror av hur man väljer att draga gränsen mellan »musikaliskt» och »icke-musikaliskt» eller »utommusikaliskt», varom olika slags purister har lika många uppfattningar.

I kapitlet »Zur Phänomenologie der Musik» har de hithörande filosofiska skolorna och strödda moment från musikpsykologi knutits ihop. Man är Dahlhaus tacksam för att han betonat vilken viktig roll tids-, rums- och rörelseupplevelser spelar i musiksammanhang. Helt har han dock inte frigjort sig från »fysikaliserande» tankegångar, så t. ex. när han berör rörelsefenomen och skriver: »Auch fällt es schwer, sich eine Bewegung ohne Träger vorzustellen. Der musikalischen Bewegung aber scheint das Substrat zu fehlen. Denn zu behaupten, dass es der Ton sei, der sich im Tonraum bewegt, wäre eine fragwürdige Hypothese. Ein höherer Ton, der einem tieferen folgt, ist eher ein 'anderer' Ton als 'derselbe' an anderer Stelle.» Detta synes vara att konstruera ett skenproblem; fenomenet kan ges en enkel och naturlig förklaring av just fenomenell art (ehuru denna gång inte i Husserlsk mening).

Mycket läsvärt är vad Dahlhaus i slutkapitlet har att säga om den kritiska verksamheten, om värderingars relativitet och om mödeföreteelsers »Schein von Neuheit» med inneboende tendens att »sich sofort, im Augenblick ihres Entstehens, als Konvention zu etablieren». Ingen musik skapas i något slags isolering från det förgångna. »Die Relation zu vergangener Musik ... ist ein Moment der Werke selbst, zu deren Gehalt es gehört, in Übereinstimmung und Abweichung auf Früheres bezogen zu sein.» Härifrån kommer Dahlhaus till den förträffliga — om också för somliga »musikarbetare» obehövliga — tesen: »Dass ein Werk es einzig sich selbst, seiner

Struktur und seinem Ausdrucksgehalt, verdanke, wenn es Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte überlebt, ist ein moderner Aberglaube.» Bland de många andra kloka, inte sällan sentensartade formuleringarna i detta kapitel skall citeras ännu en: »Nichts aber wäre falscher, als zu meinen, man entdeckte die Aktualität des Vergangenen, wenn man es zur Vorgeschichte der Gegenwart stilisiert.»

Detta hör också till den lilla skriftens särprägel: författarens krav på sig själv och andra att nalkas både historiska och estetiska problem med intellektuell redbarhet och oanfäktad integritet, vilket bland annat betyder att inte okritiskt acceptera allehanda ideologiska dagsländor och andra mer eller mindre högljutt framförda och löst grundade doktriner från i går och i dag. Att Dahlhaus' musikbetraktelser har dessa etiska kvaliteter gör skriften till nyttig läsning i ännu en dimension.

Ingmar Bengtsson

Gordon Epperson: *The Musical Symbol. A study of the philosophic theory of music.* Iowa State University Press, Ames (Iowa) 1967. xviii, 323 s.

Gordon Epperson är både universitetslärare och utövande musiker, verkar som musikprofessor vid Arizona-universitetet och som kringresande solocellist i USA. I sitt arbete *The Musical Symbol* har han ägnat mycken tankemöda åt frågan »What is Music?» och försökt formulera självständiga bidrag till »the Philosophic Theory of Music». Grundtankarna i hans åskådning sammanfattas i de båda avslutande kapitlen »Morphology of the Musical Symbol» resp. »Musical Time: The Dynamic Virtual». De föregående tio kapitlen bildar förberedande etapper och inkluderar en mycket säregen historik över valda musikestetiska åskådningar och »musikfilosofier» från antiken till våra dagar.

Eppersons framställning är svår att handskas med, antingen man vill referera, studera eller kritisera den, dra nytta av den eller lokalisera svagheterna, över huvud svår att göra rimlig rättvisa i en kort recension. Den är både fängslande och äventyrlig, stimulerande och diskutabel. Författaren har med intensivt engagemang, icke föraktlig — om också litet slumpartad — beläsenhet och en god portion av både intelligens och musikalitet velat borra sig in i fundamentala problemställningar för att, som han uttrycker det, komma ett stycke längre på vägen »towards a philosophy of music». Samtidigt demonstrerar han ofrivilligt att alla dessa förträffliga egenskaper inte utan vidare räcker till för att göra odiskutabla landvinningar på ett till den grad vanskligt område.

Epperson är varken fackfilosof eller fackpsykolog. Han har sett åtskilliga distinktionsproblem men inte alla semantiska fallgropar. Han är relativt fri — eller är det oskuldsfull? — i förhållande till speciella skolriktningar. När han t. ex. markerar visst avståndstagande från positivism och logisk empirism förefaller han mera ha väglett av intuition och egna musikupplevelser än av teoretiska överväganden. Framställningen pendlar — f. ö. på ett rätt charmerande men ibland förrädiskt sätt — mellan ambitiösa begreppsanalys och vardagsspråk, mellan sunt förnuft och metafysik, mellan fakticitet och suggestiva metaforer, ibland på gränsen till poetiska utgjuterier med omisskännlig persuasiv funktion. Förvirrande är inte minst att Epperson så ogenerat begagnar precis samma termer inom alla dessa olika typer av diskurser och nästan omärkligt glider från den ena typen till den andra.

På liknande sätt förhåller det sig med författarens ganska egensinniga behandling av diverse auktorer från Platon till Susanne Langer. Deras texter uttolkas (ibland: omtolkas) i syfte att ge stöd åt Eppersons egna huvudteser, vilka samtidigt i väsentliga hänseenden är inspirerade av de texter han utvaldt. De historiskt orienterade kapitlen är produkter både av en bestämd selektion av skrifter och av en särskild »lästeknik» inför dessa skrifter. Med sträng källkritisk granskning har förfarandet föga att skaffa.

I sitt förord markerar Epperson tacksamhetsskuld till framför allt Cassirer, Whitehead och Langer. Viktiga för honom synes bl. a. också ha varit E. Gurney (*The Power of Sound*, 1880) och J. Dewey. I övrigt uppmärksammar han särskilt Schopenhauer, Nietzsche, Hanslick, Bergson, Jung, Hoppers och Maritain, Croce och de franska symbolisterna, Jaspers och Beardsley, vidare ett antal 1900-talstonsättare (sådana »verbally articulate musical giants», som enligt Epperson »are unquestionably specialists». Som »musikfilosof»?). Det är en särdeles brokig samling, och man kunde göra upp en ungefär lika brokig lista på auktorer, som Epperson underlåtit att taga hänsyn till. Här några exempel: Aldrich, Arnheim, Brélet, Francés, Graf, Hartmann, Husserl, Ingarden, Kurth, Lipps, Morris, Richards, Sibley, Wellek, Vischer, Zuckerkandl, Wittgenstein. Ingen torde kunna bli klok på i vad mån dessa och andra luckor beror på bristfällig orientering från Eppersons sida eller är avsiktliga utelämnanden. Men hos vissa av dessa författare hade Epperson både kunnat få stöd för en del av sina idéer och finna skarpsinnigare utredningar än han själv förmått åstadkomma.

Eppersons centrala »definition» lyder så här (s. 292): »The musical symbol is an intelligible structure of sound, apprehended through actual hearing in its

own modality of virtual time and motion.» Denna sats (snarare än definition) avses vara generell: »as relevant to Balinese temple music as to a Schubert quartet». (Huruvida detta skall anses gälla all musik eller blott musik, som fungerar som »estetiskt objekt» el. dyl., framgår inte med full tydlighet.)

En av de huvudteser Epperson gjort till sin, nämligen att konstarterna representerar olika uttrycksmodaliteter, som är sinsemellan översättbara, ter sig helt bärkraftig. Lika övertygande — fast inte heller ny — är tesen att den verbala diskursiviteten (eller »discursive thought») varken är ensam om att kunna vara bärare av »mening» eller kan vara något slags allenasälliggörande provosten för alla andra uttrycksmodaliteter. Med olika formuleringar upprepas också den vid det här laget traditionsrika kritiken mot dichotomin form—innehåll, varvid Epperson dock sällan begagnar »form» och »innehåll» annat än i uttryckens kameleontiska vardagsbetydelser.

Generalitetskravet (»as relevant to ... as to») är i princip dygderikt, men borde noga granskas i relation till alla de olika funktioner musik kan ha. Någon sådan diskussion finns dock inte i Eppersons bok.

För att kunna pröva den citerade »definitionens» funktionsduglighet synes det framför allt nödvändigt att alla led i satsen blivit någorlunda klart explicerade. Exakt vad menar författaren med »intelligible», »structure», »apprehend», för att inte tala om »virtual»? (En hyperkänslig semantiker kunde eventuellt även fråga: hur fungerar orden »is» och »in»?) Epperson försöker komma tillrätta med en del av dessa begrepp, men betraktar andra som mer eller mindre »självklara»; bl. a. antager han att »terms such as *meaning* and *value* have sufficiently fixed connotations in our common vocabulary to make them useful». Men också om vi skulle acceptera att detta gäller i något slags »common vocabulary», följer inte utan vidare därav att vi vet vad »meaning» i musik är.

Vad Epperson egentligen åsyftar med det för honom helt centrala uttrycket »symbol», är något, som enligt hans egen utsaga skall komma fram allt klarare under framställningens lopp. I viss mån sker det också. Bland annat får man veta att musik *qua* symbol utmärks av »richness and ambiguity»; författaren erkänner också att han ställer »extraordinary demands on the symbol». Mången läsare kanske finner att Epperson i överensstämmelse med dessa fordringar tänjt ut begreppets innebörd så långt (i bl. a. Langers fotspår), att det inte längre kan tjäna några avgränsnings- och preciseringsyften? Kunde inte många av Eppersons övriga synpunkter och överväganden stå sig ungefär lika väl detta

ytterligt utvidgade symbolbegrepp förutan? Är det blott en suggestiv etikett på ekvationens gåtfulla obekanta storhet?

Det finns mycket i Eppersons arbete, som kan ge anledning till grubbel, både där man har svårt att följa honom och där man gärna vill tro att han är på rätt spår. I ett av slutkapitlen diskuterar han t.ex. musikens »tidslighet» och snuddar vid vissa ontologiska problem, fast han eljest sällan går in på sådana. Epperson anser att musikens speciella organisation av toner »constitutes ... its *virtual motion* in time. But, although actual time is consumed, musical time is also virtual. Here is a paradox, that music is in essence nontemporal.» Formuleringen kan te sig egendomlig eller rentav obegriplig, alldeles frånsett bekymren med uttryck som »virtual» och »essence». Men författaren snuddar här i själva verket vid ett viktigt spörsmål, som figurerat i en rad filosofiska och musikaliska skrifter alltsedan Bergsons tid. Det är egendomligt att det centrala tolfte kapitlet ägnats åt »Musical Time: the Dynamic Virtual» utan att författaren på minsta sätt antyder kännedom om de viktiga om också kontroversiella tankar, som under de senaste årtiondena framförts i ämnet.

Det är bl.a. av sådana skäl som Epperson i sin skrift gör intryck av djupt engagerad och allvarligt syftande hemmafilosof, som vällovligt siktar högt och tror sig ha funnit de vises sten. Resultatet har nog snarare blivit ett eget, både enhetligt och artistiskt komponerat mönster av kända byggstenar. En sådan diagnos betyder emellertid ingalunda att Eppersons speciella mönster saknar vare sig självständighet eller intresse. Det torde trots allt bli svårt att gå förbi hans arbete och tesar i den framtida »musikfilosofiska» debatten. Säkert kommer det att finnas de, som suggereras till att omfatta hans lära med okritisk entusiasm. Och även de mest kritiska kan finna intressanta iakttagelser, kloka synpunkter och tankeväckande uppslag i detta egenartade arbete.

Ingmar Bengtsson

Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*.

B. Schott's Söhne. Mainz 1967. 221 s. DM 35.—

Hermann Erpf, född 1891 och lärjunge till Hugo Riemann, är väl utanför Tysklands gränser främst känd genom sin avhandling *Der Begriff der musikalischen Form* (1914) och sina *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* (1927). På sin ålders höst har den förre musikhögskoledirektören i Stuttgart givit ut en musikalisk formlära, där han i viss utsträckning eftersträvat att taga hän-

syn till det senaste halvseklats förändringar i musikskapande och musikuppfattning.

Arbetet omfattar en inledning om »Formenlehre heute» samt två huvuddelar, »Die historischen Formen» och »Allgemeine Theorie der Form in der Musik». I den korta inledningen anges att en musikalisk formlära i dag måste skrivas annorlunda än man tidigare gjort, vidare dryftas förhållandena mellan formlära och »Formgeschichte» samt mellan formlära och estetik. Erpf vill gå systematiskt, icke historiskt tillväga och vill inte blanda in estetiska värderingar. Som ett slags arbetshypotes ges följande definition: »Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne.» Denna definition anges vara »zugleich weit und eng». Emellertid är den dessutom mångtydig och kunde minst lika gärna fattas som en definition av begreppet »struktur», som ju också figurerar i lärobokens titel.

Vad Erpf menar med struktur antys dock först s. 167–169; termen lyser i övrigt nästan helt med sin frånvaro. På detta ställe ges en ny huvudtes, som avser sambandet mellan form och struktur: »Form in der Musik ist das hörende Erleben einer Struktur.» Form är för Erpf något »nur im hörenden Subjekt realisiert», under det att »struktur» (som kan vara något »hörbart» eller icke) är »die Voraussetzungen, die dieses Erlebnis ermöglichen». Som begreppsutredning betraktat är detta inte lyckat, och vad »struktur» egentligen står för får läsaren aldrig klarlagt.

Den första huvuddelen, »Die historischen Formen», är en övervägande traditionellt hållen systematisk genomgång av gängse västerländska formschemata och formgivningsprinciper. Till dess förtjänster hör dels de ofta välvalda notexemplen (inalles 102), dels Erpfs teknik att arbeta med ett begränsat antal överordnande formprinciper, som möjliggör olika slags formdiagnoser på kompositioner, som ofta på missvisande sätt klumpats samman under grovt schematiska rubriker som »sonatform» och »Liedform», för att inte tala om den av Erpf med rätta kritiserade beteckningen »kontrapunktiska former». Detta grepp är intressant alldeles oavsett hur man vill ställa sig till författarens tre huvudprinciper, som är »Reihung, Gleichgewichtsbildung, Entfaltung».

I överensstämmelse med dem behandlas i tur och ordning vad Erpf kallar »Reihenformen», »Gleichgewichtsformen», vidareutvecklingar av dessa samt »die Entfaltungsform». Tyvärr sker här en sammanblandning mellan formprinciper och formtyper, och den får märkliga konsekvenser, t.ex. när det om finalen i Mozarts »Jupiter»-symfoni heter: »Der Satz ist zugleich Reihenform, Dualform, Gleichge-

wichts- und Entfaltungsform»! (»Dualform» är Erpfs egen beteckning för svitsatsens tvåreps-formschema jämte tvådelade sonatsformer utan full »jämvikt» mellan exposition, genomföring och repetitionsdel.) Störst intresse tilldrar sig avsnittet om »Entfaltungsform» med exempel från bl.a. Schönberg, Mahler, Debussy, Bartók och Webern, där Erpf varnar för schematänkande och upphöjer studiet av verket som »einmalige Prägung» till arbetsprincip.

I del 2 har Erpf tangerat litet av varje inklusive akustik, hörselphysiologi och musikpsykologi. Han betonar skillnaden mellan vad han kallar en »Physikton» och en »Musikton» och understryker även att en »Musikton» i musikalisk kontext har andra och flera egenskaper än en isolerad »Einzelton», fakta som borde te sig lika välkända som elementära men ingalunda berörs i alla formläroböcker. Härpå följer en sammanställning av »Vorläufige Formmittel». Till dem räknar Erpf bl.a. rytm och meter, som han noga vill skilja emellan. Med rytm vill han blott mena »Tondauern und Dauerverhältnisse» hos tonerna, vilket han anger vara någonting »objektivt mätbart», medan »Metrik» avser »jene Gewichtsverhältnisse ... die nur 'subjektiv' in Musikerleben gegeben sind ...». Här spökar bl.a. Riemanns och andras tyskspråkiga termbruk. Det finns alla skäl i världen till att fråga: varför inte hellre tvärtom? Ordet metrik har i de flesta vetenskaper, där uttrycket används, med mätande att skaffa. Med samsättningen tidsmetrik eller kronometrik erhålls en helt adekvat beteckning för sådana fenomen som »Tondauern und Dauerverhältnisse». Att separera »rytm» från upplevelsesidan är ännu olyckligare, och försök i den riktningen är ytterligt sällsynta i våra dagar.

Under den oroväckande rubriken »Die psychologischen Forderungen werden zu konstitutiven Formgesetzen» framställer Erpf i normativ anda fordringar på helhet, enhet, sammanhang och jämvikt. Slutligen ger han sin definitiva formdefinition: »Die Form eines Musikwerkes ist die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne.» Här om kunde flera uppsatser skrivas.

Sist i boken finns ett namn- och ett sakregister, däremot ingen bibliografi. Hänvisningarna till annan faktiliteratur är överhuvudtaget mycket få arbetet igenom. Som helhet synes läroboken ha sin huvudsakliga grund i författarens egna erfarenheter från verkanalyser och pedagogisk verksamhet jämte strödda impulser från andra håll, vilka Erpf inte funnit nödvändigt att redovisa.

Ingmar Bengtsson

Thrasybulos G. Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967.

396 s.; Notenanhang 87 s. DM 58.—

Den grekiskfödde men sedan många år — bl.a. som lärostolsinnehavare i Heidelberg och München — i Tyskland förankrade musikforskaren Thrasybulos G. Georgiades' försök att teckna en bild av Schuberts musikaliska personlighet skiljer sig markant från flertalet andra Schubertmonografier. Författaren avstår helt från en egentlig levnadsbeskrivning och söker endast i ett kortare avsnitt påpeka några i hans ögon för Schuberts position och egenart bestämmande sociologiska moment; i övrigt bygger han främst upp personlighetsbilden med hjälp av stil- och verkbeskrivningar. Detta är dock långtifrån det enda ovanliga med hans framställning, som i själva verket ställer läsaren inför mångahanda överraskningar. Att den i så hög grad är centrerad kring Schuberts lied bör dock inte räknas till dessa, då det ligger helt i linje med författarens i tidigare skrifter dokumenterade grundinriktning (jfr boks titeln »Musik und Sprache»).

I och för sig är boken enkelt och klart uppbyggd i två huvuddelar, en första, fundamental, med huvudrubrikerna »Schuberts Lied» och (därefter!) »Die Struktur der Musik Schuberts», samt en andra, tillämpad, med »Die schöne Müllerin» och »Nach der Schönen Müllerin». Men principiella och konkluderande synpunkter är utströdda över många ställen (och upprepas med stor envishet), vilket tillsammans med de ständiga hänvisningarna inom framställningen och stilens språkliga stramhet knappast direkt underlättar läsningen, som likväl oftast är mycket spännande. Ett viktigt stycke av principiell karaktär finner man sålunda mitt i kapitlet »Erweiterung der Erfahrungsgrundlagen». Georgiades redogör och argumenterar här för sin metod, »einzelne Lieder möglichst genau und ausführlich jeweils als Ganzes darzustellen», alltså ej »ein System von Gesichtspunkten zugrundelegen und dieses an Hand der möglichst vollständig erfassten rund 600 Lieder durchzuführen». Den senare metoden »hat nur den Schein des Gründlichen ... Unser Gegenstand ... ist Schuberts Lied, es selbst ist unser Anliegen, nicht eine wie auch immer geartete Systematik», och dessutom: »Bei einem solchen Verfahren [dvs. det av Georgiades förkastade] ist nämlich unvermeidbar, dass man, anstatt die Sache selbst, das Lied, sprechen zu lassen, über sie spricht ... Das Herausarbeiten von Gesetzen, Regeln, Typen ... ist als Hauptaufgabe wohl bei einer naturwissenschaftlichen oder biologischen Betrachtungsweise am Platze. Der Geist aber, als menschliches Werk — und das ist unser Thema — ist nur in seiner Unmittelbarkeit zugänglich ...

Nicht die Vielfalt der Lieder wird geordnet, sondern in der Unmittelbarkeit des Einzelfalls entdecken wir das Allgemeine, Gültige, Verbindliche, das So-und-nicht-anders.»

Allt detta låter odelat sympatiskt och förtroendeingivande, ty odogmatiskt och individuellt iakttagande verkbeskrivning bör ju vara den bästa förutsättningen för väsentliga insikter i det behandlade ämnet. Men vad garanterar att författaren verkligen lyckats genomföra sitt program? Man har svårt att tro att de av Georgiades ofta mycket kategoriskt uppdragna stora linjerna enbart vuxit fram ur »der Unmittelbarkeit des Einzelfalles» och inte (om än mot hans vetskap och vilja) fungerat som preexisterande ledbilder vid hans analytiska arbete. Hur man än må bedöma detta spörsmål så är hans undersökningar av stort intresse, då de tvingar läsaren att ta sitt förhållande till för honom till synes så välkända musikverk som Schuberts och wienklassikernas under omprövning. Huruvida han sedan instämmer i författarens tankegångar är en fråga för sig.

Som första undersökningsobjekt väljer Georgiades »Wanderers Nachtlied» (»Über allen Gipfeln»; Goethe), som han underkastar en ytterst subtil analys. De allmänna reflexioner som han knyter därtill torde emellertid knappast vara utvunna enbart ur denna undersökning. Axiomatiskt säger han: »Schuberts Gesang ist das musikalische Erklingen der Sprache, ist Sprache als Musik» (vilket bör läsas som en precis formulering, ej som en estetiserande floskel) men uppspaltar omedelbart därpå »Sprache» i två polärt motsatta delmoment: det är »sowohl Zusammenhang als auch Artikulieren, ... sowohl Satz ... als auch Wörter, Silben, Laute». Musiken kan bära upp språkets båda möjligheter: »Die Musik als *Natürliches* gleicht einem einheitlichen Strömen ... und so kann sie als 'Natürliches' die Sprache als einheitlichen Ablauf spiegeln — ohne dabei bis zu deren spezifisch unterscheidender Wortstruktur vorzudringen. Aber die Musik als ausdrücklich durch Menschen geformter *Sinnträger* vermag, sich ... an die Sprache anlehnd, auch dies: aus eigener Machtvollkommenheit eine Wirklichkeit hinzustellen, der ein sprachähnlich unterscheidendes Prinzip innewohnt — aus eigener Machtvollkommenheit, aber doch nach dem Vorbild der Sprache als dem vorgegebenen Faktum.» Båda dessa uttrycksformer kan uppträda samtidigt: »So ist der Eindruck des unproblematisch einheitlichen Strömens der Takte 3–6 durch den Gesang als 'Natürliches' bestimmt ... Diese unproblematische, 'natürliche' Einheit ist aber wie der blosse Schatten einer anderen, nun wirklichen Einheit ... Darin ist Musik als Sinnträger, dem das sprachähnlich unterscheidende Prinzip in-

newohnt, tätig.» Och han säger efter avslutad analys i en formulering, som äger allmängiltighet för hans syn på liedkompositören Schubert: »Schubert hat das Gedicht in Komposition verwandelt, indem er gleichsam durch das Gedicht und über es hinaus zu der tieferen, es tragenden Schicht, der Sprache, durchstieß und unmittelbar aus ihr schöpfte. Anstelle der dichterischen setzte er die *musikalische* Struktur. Doch lässt seine Musik — da sprachliche und dichterische Schicht in Wechselwirkung stehen — zugleich das dichterische Kunstwerk durchscheinen, und sie beleuchtet es neu.»

Man skulle nu kunna tro att detta sätt att förvandla språk till musik för Georgiades inte enbart representerar Schuberts egentliga bidrag till liedens utveckling utan även det som senare liedmästare övertagit från denne och i vissa fall — Schumann, Hugo Wolf — vidareutbildat. Så är dock icke fallet. Jämförelser med andra liedtonsättare (även för Schubertska) är författaren intresserad av, och det är tydligt att hans val av »Wanderers Nachtlied» som initialobjekt för sina studier inte enbart grundar sig på dess karaktär som mogen komposition (dik- tens och därmed även musikens frappanta särprägel gör f.ö. att man kan ställa sig frågande till detta val) utan också på att såväl Zelter som Loewe och Schumann likaledes har tonsatt den. Resultatet: »Schubert ist nicht allein der erste, sondern auch der einzige Komponist, der Lyrik als musikalische Struktur in dem spezifischen, in dieser Studie herausgearbeiteten Sinn geschaffen hat ... Schubert komponiert den *Sprachkörper*; und seine Musik ist dadurch, als ob sie spräche.» Däremot gäller för »die fern von Wien wirkenden deutschen Romantiker», och detta i anknytning till den för Schubertska lieden(!): »Ihr Anliegen ist das musikalische Erfassen der Stimmung ... und zwar als Selbstzweck.» Därmed skapar de »eine neuartige Liedvertonung», som står främmande för Schuberts förfarande, »analytisch unterscheidend und Grenzen ziehend den Zusammenhang der sprachlichen Struktur musikalisch herzustellen ... Von Schubert und den Wiener Klassikern übernehmen sie nur äußere Errungenschaften, die sie weiter entfalten; sie greifen die technischen Möglichkeiten jener Musik auf und die damit verbundene Fähigkeit, *auch* Stimmung ... einzufangen und auszustrahlen. Aber der musikalische Satzbau ... wird ignoriert.»

Georgiades ser alltså liedtonsättaren Schubert som isolerad och artmässigt unik — utan tvivel ett något förbryllande perspektiv. Men även wienklassikerna, dvs. Haydn–Mozart–Beethoven, utgör enligt honom en historiskt isolerad grupp: »Wir stellen ... fest — und das ist von größter Tragweite für das Begreifen

der Musikgeschichte — dass die musikalischen Ereignisse in Wien von 1781 ... bis 1828 für sich stehen, dass die Wiener Klassiker — und auch Schubert — keine Schule gebildet haben ... diese [dvs. 'die deutschen Romantiker'] sind nicht aus der Wiener klassischen Werkstatt hervorgegangen; ein Lehrer–Schüler-Verhältnis war nicht vorhanden.» De tre wienmästarnas stilmässiga sammanhörighet baseras uttryckligen på »Einheit der musikalischen Werkstatt». Termen »Klassiker» har ingenting med klassicism att göra, den implicerar inte »Prädikate wie Ebenmaß, Ausgewogenheit, edle Einfach und stille Größe». Vad den i själva verket innebär sammanfattar Georgiades på s. 170, tyvärr i en kompakt form som gör ett citat meningslöst; men även det han tidigare sagt härom förblir delvis dunkelt, och en hänvisning till en kommande skrift, »die die hier fehlende Erhärtung und Verankerung bringt», blir endast en halv tröst för läsaren. Ett annat citat längre fram i detta referat kan dock ge en antydning om författarens syn på det wienklassiska stilläget.

Schubert har enligt Georgiades »som autodidakt» lärt av wienklassikerna, men han skiljer sig i väsentliga avseenden från dem, inte enbart i sitt vokala utan även i sitt instrumentala skapande. De musikaliska olikheterna kan delvis härledas ur sådana i den sociala situationen och i grundinställningen till musikaliskt skapande, varvid författaren något överraskande nästan helt åsidosätter den gängse gränsdragningen mellan äldre tiders musikfunktionär och den borgerliga tidsålderns »fria» tonsättare och i stället accentuerar andra moment: »Der vom Berufs-Eros der Zunft getragene Musiker komponierte *für die 'Anderen'*. Das gilt aber für Haydn, Mozart und Beethoven ebensowohl wie für Bach, Schütz, Monteverdi, Palestrina, Machaut oder den Magister Perotinus Magnus ... So gesehen gehören die drei Wiener Klassiker eher noch dem Mittelalter als der Neuzeit an. Erst Schubert kommt zum Musiker-Beruf nicht von der Zunft, nicht — soziologisch gesehen — 'von innen' her, sondern subjektiv-frei, 'von außen' her, auf Grund seines musikalischen Triebes, seiner Liebe zur Musik, seines Bedürfnisses, sich selbst als Musiker zu äußern, 'Künstler' — nunmehr im neuzeitlichen Sinn — zu sein, ja: zu werden. Er komponiert, als erster, nicht mehr für die 'Anderen', sondern *für sich* — für sich und *seinesgleichen*, seine Freunde. Eine Umwälzung des Begriffs 'Musiker' hat damit stattgefunden.» Schubert, genom sin utbildning (Sallieri) ej förbunden med wienklassikerna, vilkas musik han dock kände och älskade, skrev under sina begynnelseår (fram till 1817) mängder av instrumentalmusik »in den öffentlich anerkannten Gattungen», varvid emellertid »nur das Äußere ... an die Wiener

Klassiker (erinnert); die Struktur, die Substanz, bleibt im wesentlichen der vorklassischen Stufe verpflichtet»; det var musik, »die vom Liebhaber komponiert wurde und sich an private Liebhaberkreise wandte». Betydelsemässigt kan dessa kompositioner inte jämföras med de väsentligare bland de tidiga sångerna. Med lieden (»eine bis dahin private Gattung», vilken Schubert förvandlade »in hohe Kunst»), vilken står i centrum för hans musikaliska tänkande, ansluter han sig till sådana tonsättare, »die außerhalb der Wiener klassischen Werkstatt standen»; »wir stehen also vor dem merkwürdigen Phänomen, daß sich Schubert in das die geschichtliche Verantwortung tragende Gespräch [en av de svårliga 'geistesgeschichtliche' formuleringar vilka då och då dyker upp i Georgiades' text] als Außenseiter, nämlich durch das Lied, einschaltet; und daß er dort, wo er sich als zünftiger Musiker betätigt, zunächst keinen Durchbruch zu Neuem vollzieht». Yttervärlden kände och uppskattade honom tills vidare enbart som kompositör av lieder, och denna uppskattning gav honom, främst genom publikationer, en relativt god utkomst — Georgiades avfärdar här »die weit verbreitete Vorstellung vom bedauernswerten, unbemittelten und unbekannten Schubert» eftertryckligt som »unbegündet». Schuberts mogna instrumentalmusik »kam von der privaten Sphäre her» och är präglad av såväl hans liedskapande som av intryck från wienklassicismen, från vilken den dock i allt väsentligt är artskild: »Anstelle des körperhaften Tones tritt der Ton als Zerfließendes. Anstelle der festgefügt Struktur die nicht eindeutig artikulierende Melodie [liksom i hans sånger »das Verschweben ... des eigenständigen Baus der Melodie, die, als Gesang, die Sprachgliederung annimmt']. Anstelle des Partiturgewebes [författarens beteckning på en helt integrerad musikalisk stämstruktur] die Trennung in Melodie und Begleitung. Anstelle des 'widernatürlich' zusammenfügenden Bauens das 'natürlich' ableitende Strömen der Harmonie. Anstelle des 'Gegenüber' [jfr 'die Anderen' här ovan] die Identifizierung des hervorströmenden Klangs mit dem Ich. Anstelle des Aufeinander-Prallens von 'Substanzen' Steigerung, Entwicklung, Kontraste, jähe Abbrüche. Anstelle des Zusammenhangs durch Diskontinuität das Kontinuum.» Med denna instrumentalmusik har han — i motsats vad som är fallet med sångerna — starkt påverkat den senare utvecklingen; men för Georgiades utgör den trots sina höga värden ett mindre centralt uttryck för Schuberts personlighet än dessa.

Trots sin längd är detta referat mycket fragmentariskt och inskränkt sig nödvundet i stort sett till ett påpekande av några av huvudteserna i Georgiades' arbete. Varken hans egentliga argumentering,

hans sätt att bedriva språklig-musikalisk analys eller hans ofta mycket originella terminologi har här kunnat behandlas, ej heller det som förefaller avteckna sig som författarens historiefilosofi. Framställningen pendlar på ett egendomligt sätt mellan svepande dunkla formuleringar och intellektuellt skärpt (och samtidigt finkänslig) iakttagelse av musikverkens struktur. Den väcker ofta tvivel eller opposition men har samtidigt en nivå, som gör det omöjligt att med en axelryckning avfärda författarens teser, vilka nästan helt kullkastar den gängse bilden av Schuberts personlighet och historiska position; tvärtom torde det bli nödvändigt att ingående studera hans bok och att ta ställning till den. Må ett sista citat — de ord som avslutar den första av bokens två huvuddelar — belysa vidden i Georgiades' musikhistoriska perspektiv, dess suggestivitet men även dess diskutabla drag: »Die Geschichte der abendländischen Musik, vom 9. Jahrhundert bis zum Einschnitt im Jahre 1828, hat einen ihr eigenen, mit dem der anderen Künste nicht zusammenfallenden Gang. Mit einer Staunen verursachenden Folgerichtigkeit scheint sie gleichsam auf ein Ziel, zugleich ihre größte Hervorbringung, hin zu arbeiten, die das ein Jahrtausend währende Geschehen, es vollendend, abschließt: die deutsche Musik. Deren Eckpfeiler sind Schütz und der Liederkomponist Schubert, beide in der Sprache (Schubert über die Dichtung) gründend. Zwischen ihnen wölbt sich die große, vom Instrumentalen her konzipierte deutsche Musik. Durch Schubert kehrte sie zur Sprache als ihrer Mutter zurück und stattete ihr den Dank ab dafür, daß sie sich, von ihr geführt, hatte finden können. Doch nicht allein die deutsche Musik. Die gesamte geschichtlich europäische Musik seit Homer — von der Sprache her als ein Ganzes anzusehen — bildete stets entweder eine Einheit zwischen Sprache und Musik (griechisches Altertum) oder sie entfaltete sich als Auseinandersetzung zwischen beiden (Abendland). Schuberts Lied schließt diese Ära ab. Die Zeit, in die seine instrumentale Musik hinüberführt, gehört nicht mehr zu der im engeren Sinn geschichtlich europäischen Musik, sondern eröffnet Neues. Schuberts Lied ist der — musikalische — Epilog zu dem Roman 'Die Geschichte Europas'.»

Hans Eppstein

Eivind Groven: *Renstemningsautomaten*. Universitetsforlaget, Oslo 1968. 125 s. [Jämte] Demonstration of Eivind Groven's organ with »Just intonation». [LP-skiva med texthäfte på engelska och tyska.]

Den norske musikkforskaren Eivind Groven är sedan länge känd för sitt varma intresse för skalor och

rena intervall. I sin nya bok sammanfattar han resultaten av flera decenniers erfarenheter och försök med att få fram ett klaverinstrument med ren stämning. Groven har låtit bygga tre sådana instrument: en enstämmig piporgel, ett enstämmigt harmonium och nu senast en 33-stämmig elorgel. Den sistnämnda tilldrar sig givetvis det största intresset, inte bara därför att det större stämantalet tillåter ett friare repertoarval, utan också därför att Groven där har infört en sinnrik elektronisk automatik, som gör att ackorden blir betydligt renare än dem man får på ett instrument med liksvävande temperatur.

Till boken hör även en gramfonoskiva, där Grovens elorgel används för olika slags musik, bl.a. även tolvtronsmusik. Musiken på skivan ger ett sär eget intryck. Ljudkvaliteten är sådan, att man tror sig lyssna till en upptagning från 1920-talet, något som ter sig gåtfullt med tanke på att skivan är nyutkommen. Man kan inte heller undgå att ställa sig en smula avvaktande till elorgelns klingliga egenskaper; den låter, även om man söker rekonstruera klangen på andra sidan av den bristfälliga ljudreproduceringsprocessen, förvånansvärt matt. Men detta är givetvis tämligen ovidkommande, det väsentliga är att intervallväljarmekanismen fungerar snabbt och tillfredsställande.

Det berättigade i att bruka ren stämning kan, såsom Carl Dahlhaus nyligen påpekat (i Festskrift Olav Gurvin), ifrågasättas. Är musiken skriven med tanke på ett liksvävande tempererat instrument, kan man givetvis inte förutsätta att man kommer kompositörens intentioner närmare genom att överge den liksvävande temperaturen. Det praktiska intresset hos Grovens elorgel kan därför knappast ligga i möjligheten att spela gammal klavermusik med renare ackord. Däremot är det väl tänkbart att elorgeln kan bli ett användbart hjälpmedel för körledare, som föredrar att inöva a cappellarepertoar med klaverinstrument. Kanske kan instrumentet också användas i gehörsträning, och Grovens elorgel innebär ju, i likhet med alla andra nya instrument, nya intressanta möjligheter för dagens verkamma kompositörer.

Johan Sundberg

Karl-Johan Hansson: *Koralpsalmboken 1697. En undersökning av dess tillkomst och musikaliska innehåll*. (Acta musica. Källskrifter och studier utg. av Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo akademi. 4.) Åbo 1967. [Stencil.] II, 210 bl. III.

Det är ett centralt ämne inom Sverige-Finlands musikhistoria, som Karl-Johan Hansson tagit upp i sin licentiatavhandling. Åtskilligt finns redan skrivet

om olika aspekter på ämnet, men en utförlig presentation av Koralpsalmboken 1697 (Kpsb) i dess helhet har hittills saknats. Hansson har velat fylla denna lucka. Dock har hans syfte inte varit att försöka lösa alla olösta problem i sammanhanget. Han har endast önskat påvisa och kartlägga dem (s. 3). Resultatet får också i första hand betecknas som en bred översikt över det aktuella forskningsläget.

De viktigaste nya bidrag, som Hanssons ger, ingår i exkursen om Harald Vallerius (kap. IV), som behandlar dennes levnad, hans musikvetenskapliga avhandlingar samt hans praktiska musikverksamhet och kompositioner. Förf. betygar (s. 45) Bengt Kyhlberg sin tacksamhet för många av upplysningarna om Vallerius. (Det är f.ö. inte första gången, som Kyhlberg ställt sin omfattande excerptsamling till andras förfogande!) Detta kapitel ger en betydligt detaljrikare bild av Vallerius än vi tidigare ägt.

Hansson fastslår (s. 29), att Vallerius måste anses vara »den egentlige redaktören» för koralpsalmbokens musik. Hur stor del den andre kommittéledamoten, Olaus Rudbeck, tagit i koralarbetet har inte kunnat preciseras. Angående Jesper Swedbergs påstådda medverkan finner författaren det troligt, att den endast bestått i vissa råd och förslag under början av arbetet fram till omkr. 1695 (s. 16 f. och 28 f.).

I detta sammanhang må en iakttagelse redovisas, som möjligen har relevans för den sistnämnda frågan. I Vallerius' eget, ofta omtalade exemplar av Kpsb (UUB T 165) har vid nr 178 gjorts en hos Hansson ej diskuterad anteckning: »är tillsatt af Episcopus». Är det Swedberg, som här åsyftas? Och om så är: gällde hans insats (även) musiken? Denna med obesiffrad bas (se s. 162) försedda hymnmelodi är i koralpsalmbokens nottryck märkvärdigt rik på egendomligheter och fel (se s. 74 och 91). Vallerius har först skrivit in en rad rättelser men sedan strukit hela koralen, något som skett endast på detta ställe. I de senare upplagorna (utom 1774 års, som slaviskt följer första upplagan) infördes en alternativ melodi, som enligt vad koralhandskrifterna visar, blev den vanligare (se och jfr s. 98). Var det Swedberg, som drivit igenom den första formens upptagande?

Till det mest förtjänstfulla i Hanssons framskrällning hör hans noggranna förteckning av rättelser och anteckningar rörande det rent musikaliska, som införts i Vallerius' exemplar. Omkring 250 fel i fråga om besiffring, förtecken, noters läge och tidsvärde etc. har där korrigerats (det finns dock ännu fler uppenbara fel: se s. 162). På ett överskådligt sätt visas också på varje punkt, om de tre senare upplagorna bibehållit felet. Hansson har sedan kunnat räkna ut, att mer än hälften av de fel Vallerius rät-

tat fanns kvar 1701, medan Momma-upplagan 1739, där drygt 4/5 rättats, kan betecknas som »den tillförlitligaste upplagan» av Kpsb (s. 67 f.).

Till denna förteckning kan åtminstone ett par små kompletteringar göras. Melodihänvisningen vid nr 11 är i enlighet med erratalistan i Kpsb ändrad från 127 till 116. Och i nr 31 gäller ändringen av första noten i fras 5 båda stämmorna.

För skildringen av koralpsalmbokens tillkomst (kap. I-III) har källmaterial utöver det av Wahlström och Davidsson utnyttjade knappast stått att uppbringa. Det kan här tilläggas, att de flesta av Hanssons citat ur otryckta källor också finns hos dessa författare, ofta t.o.m. i utförligare form. Påpekas måste också, att hans formuleringar i vissa fall hämtats ur andra arbeten utan att källhänvisning lämnats.

De ännu olösta rent musikaliska problemen kring Kpsb behandlas främst i kap. VII-IX: Melodier, Taktart och rytm, Harmonisering. Här skall endast beröras den sedan länge debatterade frågan om vilka av melodierna, som tillkommit i Sverige (s. 107-138 jämte notbil. s. 178-184). Författaren undersöker 43 av Kpsbs omkring 250 melodier och drar sedan slutsatsen (s. 136) »att ett 40-tal melodier ... kunde vara av svenskt ursprung». Burger har räknat med betydligt fler, Norlind med färre. Hanssons slutsats bygger dock helt på en premis, som aldrig klart redovisas, nämligen efter vilken princip de undersökta melodierna valts ut (se s. 111).

Avsnittet har trots detta stort intresse p.g.a. de upplysningar författaren samlat ihop om de 43 melodiernas förekomst i svenska och finländska handskrivna och tryckta koralböcker fram till vår egen tid. Dessa sammanställningar kan ersätta motsvarande partier hos Nodermann och Schalin. Att i sådana sammanhang helt undgå luckor och fel är dock givetvis ogörligt. Några påpekanden kan här vara av intresse. Nr 205 och 402 finns redan i Olaus Ericis sångbok och nr 214 och 370 finns i nuvarande svenska koralbok. Nr 152 saknas i Västerås Be 30 (se E. Belfrage, 1600-talspsalm, s. 166). Nr 169 (= 1939: 108 Han lever! O min ande känn) har samma melodistomme som nr 173 (= 1939: 35 Vänligt över jorden gläns; jfr Fransson s. 98 ff.). Angående nr 402 i notbilagan (i vilken alla de 43 melodierna återges efter Kpsb): tonen e i fras 1 är sannolikt ett feltryck i Kpsb, bör vara g; Hanssons transkriptionsmetod är diskutabel; flera avskrivningsfel förekommer, viktigast det, att vid dubbelstreckat på femte systemet s. 185 en helt ny melodi börjar, som inte skall ha något förtecken. Slutligen kan tilläggas, att s. 97 not 3 står 298, skall vara 385.

Sådana ändringar är inte oviktiga, eftersom man

har anledning hoppas, att många skall läsa denna bok och sedan begagna den som uppslagsbok. Med sin väldisponerade och lättlästa framställning har Hansson nämligen uppnått sitt dubbla syfte att allsidigt presentera koralpsalmboken och att peka ut olika uppgifter för den kommande forskningen.

Folke Bohlin

F. E. Kirby: *A Short History of Keyboard Music*. Collier-Macmillan Ltd., London 1966. xviii, 534 s. 105/-

Repertoaren för »keyboard»-instrument är minst sagt omfattande; under ca 600 år har musik skrivits för olika slag av tangentinstrument. Givetvis har instrumenten förändrats i likhet med musikstilarna, men det har ändå ansetts finnas skäl att behandla denna musik som en ur genresynpunkt mer eller mindre enhetlig grupp. Ett av de senaste försöken är Kirbys *A short history of keyboard music*. Syftet med boken är »to deal with the whole repertory of keyboard music from the historical point of view». Författaren är medveten om att detta kanske inte är helt möjligt, men hoppas att »scholars, students and music teachers of all kinds, and even many of those who just listen to music» skall kunna ha nytta av boken: »The hope has been to provide a comprehensive overview of the field ... on the result of the most modern research.» Det rör sig alltså inte om ett självständigt vetenskapligt arbete utan om ett kompilat, och som sådant bör det naturligtvis bedömas.

Ett av problemen i handböcker avsedda att täcka långa tidsperioder är proportionerna (i sidutrymme) mellan olika epoker och mellan olika tonsättare, ett annat principerna för periodindelningen. I dessa avseenden har säkerligen varje läsare synpunkter. Jag har för min del fäst mig vid sådana formuleringar som »The time of change (c. 1720–1790)» — vilken tid är inte förändringarnas tid? — samt »Haydn, Mozart, Beethoven and their contemporaries» och »Liszt and Brahms and their age». Formuleringar av den sista typen antyder att författaren, litet överdrivet uttryckt, ser musikhistorien som en följd av stora tonsättare. Läsaren får i Kirbys bok reda på vad dessa stora tonsättare har skrivit för musik för klaverinstrument och upplysningar om några stildrag i denna musik. Därefter följer en uppräknings av andra tonsättare under respektive »store» tonsättares tid. Två intressanta infallsvinklar saknas tyvärr så gott som helt, dels en diskussion om klangkällorna till musiken, dels en sociologisk syn på klavermusik och klavermusicerande. Bokens inledande kapitel

handlar visserligen om »The keyboard instruments, their history and construction», men där görs inget försök att sätta instrumenten i relation till musiken. Mycket sällan förekommer sådana försök i huvudtexten. I t. ex. avsnittet om Mozart skriver författaren ingenting om Mozarts instrument; han tar inte ens upp det berömda brevet till fadern om Steins klaver. Fullt så illa har inte den äldre musiken behandlats, men när författaren skriver om »piano» i musiken efter ca 1770 får man intrycket att han menar våra dagars konsertflygel.

Framställningen av klavermusiken fram till 1900-talet är dock klar och tydlig om än inte särskilt fantasifull. Däremot har Kirby inte alls fått grepp om 1900-talets klavermusik. De »stora» tonsättarna (Stravinsky, Bartók, Hindemith m. fl.) får visserligen de flesta av sina pianoverk nämnda, men författaren tycks sakna förståelse för det nya i deras sätt att använda pianot. De tonsättare som idag börjar bli moderna klassiker, bl. a. Cage, Stockhausen och Boulez, vilka alla som bekant har skrivit betydande pianomusik, klaras av på ett par rader, och de allra senaste årens fascinerande skapande inom både pianomusiken och framförallt inom orgelmusiken nämns inte alls. — Ifråga om den svenska klavermusiken har tydligen Kirby varit omgiven av dåliga rådgivare. Rosenberg och de Frumerie saknas helt, Stenhammar har blivit norrman och Blomdahl (vars pianomusik inte är särskilt betydelsefull) har blivit dansk.

Frånsett dessa fatala misstag rörande nordisk klavermusik gör Kirbys arbete ett vederhäftigt intryck i så måtto att de direkta sakfelen i övrigt är mycket få, vilket bl. a. innebär att det fungerar väl som uppslagsbok. Särskild glädje har man därvid av den mycket omfattande bibliografin.

Georg Friberg

The Lost Letters of Jenny Lind translated from the German and ed. with commentaries by W. Porter Ware & Thaddeus C. Lockard, Jr. Victor Gollancz, London 1966. 159 s. 28/-

1970 är det 150 år sedan Jenny Lind föddes, och inte minst i utlandet är fortfarande intresset för vånansvärt stort inför material som har med hennes person och verksamhet som artist att göra. Föreliggande brevsamling har sammanställts av två engelska författare med stor sakkunskap, och i varje fall den senare hälften har tidigare inte varit publicerad.

Samtliga brev är riktade till hennes mycket goda vän i Berlin, fru Amalia Wichmann, skulptörens hustru. De spänner över en period från 1845, då Jenny Lind ännu var i början av sin stora karriär

men redan var stadd på ständiga turnéer genom Europa, fram till fru Wichmanns död i mitten på 1870-talet. De tidigare breven, dvs. Jennys brev före äktenskapet med Otto Goldschmidt 1852, har till stor del tagits med i den stora grundläggande Jenny Lind-biografin av H. S. Holland och W. S. Rockstro (1891), men en viss redigering gjordes i det sammanhanget, och de senare breven ansågs under den viktorianska eran alltför personligt färgade för att lämpa sig för tryck.

Boken bjuder sålunda delvis på ett helt nytt material, och fördelen med att breven har en och samma mottagare (så när som på enstaka brev till andra medlemmar av familjen Wichmann) är att man hela tiden kan följa brevskriverskans personliga relationer till just denna mycket goda vän, som hon kallade både mor och väninna. En nackdel med utgåvan är att alla dessa på tyska skrivna brev återges på engelska, men översättningen är uppenbarligen gjord med största omsorg, och endast bristen på möjlighet att citera originaltroget kan ha en direkt negativ betydelse. Mellan de olika breven, som här återges helt kompletta, har författarna på ett koncentrerat men för läsaren mycket välkommet och behövligt sätt smugit in resuméer över händelser och bekantskaper, som gör bilden mera levande och sammanhängande. Man frapperas av Jenny Linds avspänt lediga stil, hennes absolut naturliga och uppriktiga uttryckssätt och omdömen, och man får en tydlig förnimmelse av att lyssna till en stor personlighet. Trots att nästan hela världen låg för hennes fötter, kände hon sig före giftermålet oändligt ensam och ständigt besvärad av publiciteten kring sin operaverksamhet. Hennes vardagsskildringar och små lustiga ögonblicksbilder tar ofta mera plats än redogörelser för hennes triumftåg genom Tyskland, Österrike, England och senare även Amerika. Ytterst sällan uppehåller hon sig vid alla sina framgångar och de väldiga hyllningar som kom henne till del; i stället yttrar hon sig ofta förargat över de i hennes tycke omåttligt höga biljettpriserna och om sin egen känsla av otillräcklighet.

Ödmjukhet inför konsten är hennes adelsmärke också i breven, och hennes religiösa läggning kommer med åren allt tydligare till uttryck, inte som något slags bigotteri — såsom ibland görs gällande — utan som en varm känsla inför den förmån som skänkts henne att med anspänning av egen förmåga kunna bereda sina medmänniskor stor glädje genom sin sång.

De många detaljerna om hennes levnadsförhållanden i England efter giftermålet innehåller åtskilliga nya uppgifter, och säkerligen återkommer de båda författarna med fylligare material och kommentarer

ur sina övriga samlingar av Jenny Lindiana. Boken har också en del mindre vanliga illustrationer samt bibliografiska notiser, men tyvärr inget personregister.

C.-G. Stellan Mörner

Piae cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum. 1582. Facsimile 1967. Editionem curavit Einari Marvia. (Documenta musicae Fennicae. 10.) Fazer, Helsingfors 1967. 219 s.

Piae cantiones. Vanhoja kirkko- ja koululauluja. Toimittaneet Harald Andersén & Timo Mäkinen. Fazer, Helsingfors 1967. 127 s.

Med utomordentlig glädje välkomnar man Marvias vackra (och billiga) faksimilutgåva av *Piae cantiones* (PC) 1582, detta »monument av första rangen i Sverige-Finlands musikhistoria», som Timo Mäkinen kallar samlingen i sin efterskrift. Behovet av en sådan utgåva har länge känts starkt. Woodward's nyedition av PC år 1911 tillkom främst i praktiskt syfte men har dock ett bestående vetenskapligt värde p. g. a. den utförliga kommentardelen. Man får nu hoppas, att den finländska faksimilutgåvan får den uppmärksamhet även utanför våra länder, som den förtjänar. Genom den kan PC lättare få sin rättmätiga plats inom den internationella forskningen.

I en koncentrerad efterskrift, som tryckts både på finska, svenska och engelska, ger Mäkinen en översikt dels av sångernas ursprung och innehåll, dels av de olika PC-utgåvorna genom tiderna. Framställningen utgör en utmärkt redogörelse för grundläggande fakta, men på några punkter vilar den på lösare grund. »Krig och brand», skriver Mäkinen (s. 206), »har otvivelaktigt förstört det mesta av de värdefulla källor, som kunde belysa bruket av *Piae Cantiones*-sånger i vårt land före den år 1582 utgivna första upplagan.» Formuleringen antyder en tanke, som Mäkinen också utvecklat i sin doktorsavhandling 1964 (rec. i STM 1966), nämligen att PC redan före 1582 utgjorde en sammanhållen finländsk sångsamling. Härmed sammanhänger frågan om vem som redigerade PC 1582. I likhet med Norlind hävdar Mäkinen, att Jacob Finno, skolmannen i Åbo, var »samlingens egentliga utgivare» (s. 208). På båda dessa punkter kan man hysa en avvikande mening (se min PC-artikel i Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid).

Inför denna värdefulla faksimilutgåva finns i övrigt endast gott att säga. Dock skulle man önska, att innehållsförteckningen hade kompletterats med ett alfabetiskt register.

Ett 80-tal sånger ur PC 1582 och 1625, vilka

ansetts lämpliga för nutida bruk, har samtidigt publicerats i en praktisk utgåva med moderna klaver. Förutom den latinska texten finns översättningar till finska, i de flesta fall utförda av Samppa P. Asunta.

Ang. transkriptionerna i denna utgåva kan påpekas, att man i Verbum caro (nr 4) lämpligen kunnat överta originalets markering av att ett nytt avsnitt börjar vid In hoc anni. Vidare förvånas man över den bokstavstrohet med vilken den första upplagens uppenbart oriktiga anordning av stämmorna i Puer natus (nr 19) har bibehållits. Ätminstone i en kommentar hade bort anges, att den övre stämman sannolikt skall transponeras ned en oktav. En smula osystematiskt har man här också förlängt den andra frasens slutnot med en »takt». Sådana förlängningar kunde med samma rätt ha gjorts även i t.ex. Congaudeat (nr 6).

Kommentarerna och de korta historiska notiserna ges av naturliga skäl endast på finska. Uppgifterna förefaller i flera fall diskutabla, bl. a. angående Dies est laetitiae (nr 12), Jesus Christus nostra salus (nr 50) och Homo quidam (nr 78).

På bokens omslag har den fyrstämmiga Gaudetatsen återgivits utan angivande av att källan är Woodward-utgåvan. Samma sats, hämtad från 1625 års upplaga, pryder omslaget till Anders Öhrwalls Gaudete. Julmelodier ur Pia Cantiones 1582 ... (Sveriges körförbunds förlag 1968). Frånsett titelsången har Öhrwall medvetet undvikit varje försök till stiltrohet. Verket, som redan fått en ganska vid spridning, nämns i detta sammanhang endast p.g.a. att melodiformerna — trots titeln — inte alltid stämmer överens med 1582 års upplaga. In dulci jubilo t.ex. har hos Öhrwall en utformning, som bygger dels på PC 1582, dels på den svenska koralboken. Samtidigt försöker man genom 1964 års Tillägg till den svenska koralboken införa en fjärde melodiversion. Förvirringen rörande denna melodi kommer att bli än större, när PC-formen blir mer känd genom den utlovade praktiska PC-utgåvan med svenska översättningar.

Detta är dock inget bekymmer för forskaren, som i första hand intresserar sig för den fina faksimil-utgåvan.

Folke Bohlin

Ernst Pohlmann: *Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart.* (Veröff. des Archivs »Deutsche Musikpflege«.) Bremen 1968. 297 s. DM 36.—

Föreliggande arbete har sammanställts av en utövande lutenist, som uppenbarligen ej varit tillfreds med MGG-artikeln omfattande men ytterst komprimerade

uppgifter. Boken innehåller ett källexikon (för vilket Eitners Quellenlexikon som förebild starkt lyser igenom), utdrag ur sju ton läroböcker om lutspelet från 1500–1700-talet (kap. 3), en förteckning över transkriptioner och nyutgåvor av lutmusik (kap. 4), över litteratur om lutmusik och -tonsättare (kap. 5), sju sidor »lautenistische Fachwörter» (kap. 6) samt en förteckning över 208 lutinstrument i europeiska samlingar (kap. 7).

Pohlmann har gått till verket med stor ambition, men resultatet ger tyvärr inte mycket korrekt information utöver nämnda lexikonartikel. Det har dessutom presenterats i en så valhänt form, att det för att komma till sin rätt borde omredigeras (helst med bistånd av specialister på de tre områden som anges i undertiteln), förses med textpartier som anger målsättning för arbetet, principer för urval och uppställning samt litteraturförteckning. En bättre utväg än en omredigering vore om författaren helt koncentrerade sig på kap. 4, eftersom en dylik förteckning över nyutgåvor och transkriptioner vore högst välkommen. I övrigt kan man med jämnmod vänta på att det RISM-band, som skall innehålla källor i tabulatur, utkommer.

Jan Olof Rudén

Radiokonservatoriet. Sveriges Radios förlag, Stockholm 1968.

Sten Andersson & Bo Wallner: *Musikens material och form*. 1. 298 s. Kr. 45:—

Bo Wallner: *Musikens material och form*. 2. Romantiken. 204 s. Kr. 45:—

Bo Wallner (red.): *Musikens material och form*. 3. Musikskapande i vår tid. 186 s. Kr. 45:—

Lars Edlund & Arne Mellnäs: *Det musikaliska hantverket*. 227 s. Kr. 45:—

Sten Andersson & Krister Malm: *Musikhistorisk handledning*. 70 s. Kr. 12:50

Radio och TV har som utbildningsinstrument väl kända fördelar framför mer traditionella undervisningsformer, främst genom att kunna nå ett mycket större antal människor och nå dem snabbt utan alltför stora ingrepp i deras vardagsrutin. De skickligaste lärarkrafter kan också utnyttjas för att få varje undervisningsmoment utarbetat och presenterat på ett alltigenom kompetent och slagkraftigt sätt. Anser man dessutom att Sverige är ett u-land inom området ifråga och i stort behov av aktiv upplysningsverksamhet på bred front, så är motiven för att välja massmedia för undervisningssyftet redan tillräckliga också om det skulle gälla musik, där ju

valet av medium inte är så odiskutabelt som i vissa andra sammanhang.

Massmedias möjlighet att åstadkomma snabb och direkt distribution i det musikaliskt oupplysta Sverige har alltså varit en av de främsta bevekelsegrunderna till att man startade (som det står i broschyren) »den första mer omfattande massmediaundervisningen i musik i vårt land», vilken fått namnet Radiokonservatoriet. De programsändningar som pågått våren och hösten 1968 har varit indelade i tre serier, som varit nära samordnade men som också kunnat följas oberoende av varandra.

Distributionsformen har bl. a. inneburit att man genom denna nya och helt oprövade typ av musikalisk kursverksamhet haft möjlighet att föra fram radikalt nya undervisningsidéer, som gäller både undervisningen i stort och i detaljer, utan att man i något avseende behövt känna sig bunden av de reguljära musikutbildningsanstalternas mer traditionsbundna undervisnings- och examinationsformer. Att det nya synsätt på det musikaliska stoffet, som präglar Radiokonservatoriet i framtiden kan bli normgivande i mer eller mindre modifierade former också för de etablerade utbildningsanstalterna bär ju förresten den nu aktuella musikutredningen vittne om. Denna genomsyras av samma sätt att se och höra (vilket i och för sig inte är så egendomligt med tanke på att flera tongivande författarnamn är gemensamma).

Radiokonservatoriet »vänder sig till alla som arbetar med musik och angränsande ämnesområden samt till musikintresserade i allmänhet», vilket innebär en betydande mängd människor med de mest skiftande förkunskaper och intresseinriktningar. Alldeles tydligt har kurserna dock i första hand kommit att inriktas på de musikaliskt yrkesverksamma kategorierna av lyssnare. Trots ganska måttliga krav på förkunskaper medför det ändå för många lyssnarkategorier stora svårigheter att följa med i den högt uppdrivna studietakten, speciellt för dem som är allmänt intresserade men inte har så stor musikalisk erfarenhet. (Ätminstone gäller detta de mer hantverksbetonade delarna av kurserna.) Därmed har vi också kommit in på de verkligt stora och allvarliga problemen när man går ut för att fånga in många olika sorters människor i en och samma typ av musikalisk aktivitet. Här träder även massmedias nackdelar som undervisningsmedium i musik i dagen, framförallt bristen på direktkontakt med de lyssnande eleverna — en brist som är dubbelt ödeläggande just när det gäller musik med detta ämnes stora beroende av ett intimt växelspel mellan lärare och elever. Det är inte lätt att som kursdeltagare, kanske ensam och isolerad i sitt sysslande, med hjälp av en

bandspelare med inspelade program och några i och för sig utomordentliga men »svåra» böcker, arbeta sig igenom hela kursen utan att få sina arbetsuppgifter korrigerade och diskuterade. Dessa omständigheter har nog dess värre förorsakat mångt bortfall. Den isolerade studiesituationen har för ett antal lyckligt lottade kunnat brytas genom veckosluts- och sommarkurser i anslutning till kursen (anordnade av Skolöverstyrelsen) och genom att Samverkande bildningsförbunden stått som medarrangör med uppgift att inspirera till och anordna studiecirkelverksamhet. Vidare har man anordnat prov och bett om synpunkter från lyssnarna för att den vägen slå så många bryggor som möjligt mellan sändare och mottagare. Uppenbarligen har de för kursen ansvariga varit uppmärksamma på problematiken och försökt att kompensera bristerna i själva undervisningsformen så långt det varit möjligt inom de givna ramarna. En utomordentlig sådan kompensation har f.ö. varit den mycket höga kvaliteten på de sända programmen, som allt emellanåt sprakat av pedagogiska idénstör.

Den sammanfattande värderingen skulle ändå ha fått en viss allvarlig tyngd på den negativa sidan om man uteslutande sett Radiokonservatoriet som en radio- och TV-kurs (sänd 1968, repris planerad till 1971–72), inte minst med hänsyn till de stora summor som lagts ner på projektet. Men detta vore en fatal felbedömning med tanke på att Radiokonservatoriet inneburit en möjlighet att ge ut en samlad serie kursböcker av genomgående mycket hög kvalitet och fyllda av nytt och spännande material. De sända programmen på band plus de (hittills) fem kursböckerna i händerna på en vederhäftig lärare eller handledare kommer med största säkerhet att få en mycket stor musikpedagogisk slagkraft i de moderna musikskolor och studiecirkelformer som vi får hoppas växer fram med tiden.

De serier som sänts är: Musikhistoria (som recenseras separat nedan), Musikens material och form (MMF) som omfattar tre kursböcker, i princip kronologiskt ordnade och Det musikaliska hantverket (MHV). En musikpedagogisk serie, avsedd att sändas våren 1969, har blivit uppskjuten.

Med undantag av den sistnämnda har programserierna sänts parallellt, vilket varit motiverat av flera skäl. En principiellt viktig orsak måste ha varit att man velat ge eftertryck åt den pedagogiska huvudtanke som präglar uppläggningsen av hela Radiokonservatoriet, nämligen integreringen mellan de olika ämnesområdena. Detta är en av de mest anmärkningsvärda nyheter som Radiokonservatoriet fört fram, och som tillämpats med en självklart och elegant konsekvens. Lättast iakttagbart är samspelet mellan musikhistoria och formlära (dessa kurser löpte efter

en halv termin parallellt), men även kursdelarna formlära och »hantverk» stöder varandra med kompletterande infallsvinklar, vilket resulterar i en allsidig belysning av stoffet, som knappast varit möjlig i de äldre undervisningsformerna med deras ofta mycket snäva och okränkbara gränslinjer mellan ämnesområdena.

På s. 182 i MMF del 1 finns en detaljerad beskrivning av hur ett integrerat studium av en hel epok (barocken) kan bedrivas. Det presenterade materialet sträcker sig från hantverksbokens genomgång av fugan och hithörande kontrapunktiska tekniker, Bachs Das Wohltemperierte Klavier, Das Musikalische Opfer och Die Kunst der Fuge över Monteverdis madrigal »Batto qui pianse», Purcells Fancies (med sidhänvisningar i MHv) till formlärens gestaltningssynpunkter på en soloflöjtsonat av Bach, ord-ton-förhållanden hos Bach och Schütz m.m. Denna summering av integrationsaspekterna på barockstudiet står i MMF som ett typexempel på hur metodiken i praktiken är tänkt att fungera. Även på andra ställen strös isolerade integrerande hänvisningar in i texten. Det kunde emellertid kanske ha varit en fördel om det också längre fram i böckerna hade presenterats liknande sammanställningar till hjälp inte minst för den, som mer självständigt tar itu med hela det digra materialet och som vill arbeta efter denna i och för sig mycket vettiga metod.

I fråga om integrationsaspekter när det gäller mindre enheter kan man i vissa fall följa de olika bokförfattarnas behandling av ett och samma material (även om detta inte är någon huvudprincip). Ett exempel är huvudtemat i första satsen av Mahlers 4:e symfoni. Man möter det först i MHv som ett harmoniskt gehörsdiktat i kap. 3. Det behandlas också av Bo Wallner i MMF del 3 ur melodisk men kanske framför allt ur uppförandepraktisk synpunkt. Wallner visar hur detaljerad Mahler varit i sina spelanvisningar men påpekar också att det endast är i en äldre grammofonupptagning med Bruno Walter som dirigent, som anvisningarna efterlevs. »Bland det närmare tiotal nya inspelningar av symfonin som förekommit i handeln under det senaste decenniet finns inte en enda, där dirigent och violinister tagit fasta på ens en mindre del av det som står i noterna.»

Nu innebär Mahlerexemplet en tillspetsning av problemet. Fullt så illa är det ju ingalunda ställt med många andra senromantiska verk, även om man med Wallner kan tala om en förlorad känsla för den uppförandepraktiska situationen under senromantiken. Wallner har f.ö. för att skärpa lyhördheten för de små detaljerna i utförandet av musik, alltså artikulation, nyansering m.m., infört speciella

lyssnarövningar, som innebär ett nytt pedagogiskt grepp inom ett fält som knappt någon formlärepedagog tidigare vågat röra vid. Dessa övningar består i att eleven presenteras ett partiturasnitt som innehåller en helt »bar» notbild. Med ledning av en inspelning av avsnittet i fråga skall sedan notbilden gehörmässigt kompletteras med nyanser, fraseringsbågar, instrumentation osv. Ett utmärkt pedagogiskt tillvägagångssätt!

Detta moment i MMF innebär en lyckad syntes av formlära och gehörsträning. Som brygga mellan formlära och hantverksstudium har introducerats ytterligare en ämnesgren, kallad strukturlyssning, som är framvuxen ur gehörsläran i vid mening och därför formellt tillhör hantverket, men som efter omständigheterna kan ges ett nästan formstudiemässigt innehåll. Den i detta ämne tillämpade studiemetodiken har under några år utprovats på främst Musikhögskolan, men i sin nuvarande utformning blivit allmänt tillgänglig först med Radiokonservatoriets böcker. Ämnet beskrivs i inledningen till MHv kortfattat som en muntlig redogörelse för hantverksmässiga iakttagelser i avlyssnad musik. Detta kräver för att förstås egentligen ytterligare förklaringar och exemplifieringar, vilket emellertid har måst anstå av utrymmesskäl. De verk som behandlas i strukturlyssningen sträcker sig från Monteverdi till Webern och Bäck, vilket ger en liten uppfattning om hur repertoarmässigt vittomfattande detta studiesätt är, vilket också kan sägas om Radiokonservatoriet i dess helhet.

Utrymmesskäl lägger även hinder i vägen för kommentarer till andra delar av kursböckerna, som i lika hög grad som de nämnda hade varit angelägna att framhålla. De fyra framställningarna uppvisar en rikedom på idéer och väl regisserat material, som även en mer omfångsrik recension endast ofullständigt kunde täcka.

Björn Martinson

Trots alla möjligheter till »integrering» (modeordet förefaller onekligen i flera fall befogat när det gäller Radiokonservatoriet) kan de hittills behandlade kursböckerna också mycket väl användas som fristående, självständiga arbeten. Musikhistorisk handledning däremot är vad titeln säger: ett komplement till radioprogrammen och »redan existerande litteratur i musikhistoria» (förordet). Oavsett att olikheten i uppläggning torde böttna mindre i principiella överväganden än i bristande tid och resurser, finns det all anledning att välkomna metoden som sådan. Jag har för egen del kommit att hysa en växande skepsis mot traditionella, brett upplagda »hand»böcker, som allt för ofta (lysande undantag finns

givetvis) framstår som en svårsmält blandning av encyklopediskt detaljstoff och mer eller mindre framgångsrika syntesförsök. Alternativet smärre specialframställningar kombinerade med en nyskriven summarisk översikt (helst med anläggande av andra infallsvinklar) är i alla händelser väl värt att pröva.

En recension av Musikhistorisk handledning måste åtminstone i någon mån beröra den »redan existerande» litteratur handledningen skall belysa, sammanfatta och komplettera. För vårt eget århundrade har man haft tillgång till Ton de Leeuws Nittonhundralets musik (rec. av Ingmar Bengtsson i STM 1968), som ter sig smått idealisk för ändamålet och ger intryck av att kunna ha varit skriven direkt med tanke på Radiokonservatoriets behov. Några motsvarande specialarbeten på svenska över äldre epoker har inte stått till buds: man har varit hänvisad till Gunnar Jeansons och Julius Rabes nu omkring fyrtio år gamla Musiken genom tiderna (i »reviderad» pocketutgåva 1966). Det innebär ingen kritik mot upphovsmännen att konstatera att den inte på särskilt många punkter kan anses motsvara »forskningens nuvarande läge». Kanske kan det tyckas att författarna till handledningen kunnat göra varsamma tillrättslägganden i något större omfattning än vad som är fallet, utan att för den skull brista i generositet mot Jeansons och Rabes insatser.

De historiska sammanfattningarna i Musikhistorisk handledning är inriktade på musikens roll och funktion i olika sociala miljöer. »Att texten i denna handledning handlar mycket litet om själva musiken och dessutom helt saknar notexempel» försvarar författarna i förordet med argument som väl i stort sett är invändningsfria; ändå gör det ett bisarrt intryck när de längre fram som exempel på miljöbetingade förändringar i musiken diskuterar »följande två menuetter» (av Lully och Haydn), utan att det följer något annat än en rent verbal beskrivning. (En klingande illustration förekom visserligen i radioprogrammet — men boken skall trots allt kunna fungera även »för enskilt studium» och »utan tillgång till programserien».)

På det hela taget är annars översikterna av hög klass, genomtänkta och perspektivrika samtidigt som de är ytterligt koncentrerade: förmodligen ställer de ibland rätt hårda krav på läsare som för första gången konfronteras med denna typ av resonemang (flertalet av kursdeltagarna?). Något liknande kan sägas om de tillhörande arbetsuppgifterna. De är som i de andra kursböckerna disponerade i tre avdelningar efter svårighetsgrad. Man kan då och då ha annan mening om hur adekvat denna indelning är, eller finna exempel på hastigt tillkomna formuleringar (»Vad gjorde Gluck, innan han började

skriva reformoperor?»), men att här gå in på detaljkritik av ett fåtal undantagsfall vore att snedbelasta recensionen. Mina egna erfarenheter från en brevkurs för kyrkokantorer, där Musikhistorisk handledning nu använts i två år, tyder på att frågorna (grovt uppskattat) fungerar till ca 75–80%, vilket får anses vara ett gott resultat. (Ett påpekande skall göras: i fråga 2 s. 28 har orden »förra» och »senare» blivit omkastade, med beklagliga konsekvenser.)

Många textpartier avslutas med citat ur samtida källor, vanligen utan annan kommentar än den som indirekt kommer till uttryck i någon efterföljande fråga bland arbetsuppgifterna. Här har författarna i allt för hög grad lämnat läsaren i sticket; lösryckta ur sitt sammanhang och i avsaknad av förklaring gör också vissa av citaten ett mer än lovligt esoteriskt intryck. Motsättningen mellan »modernister» och »traditionalister» i texterna av Johannes de Muris och Jacobus från Liège framgår sannerligen inte så tydligt som författarna optimistiskt föreställer sig, så mycket mer som traditionalisten Jacobus' skrift citeras efter Muris' och är daterad 11 år senare. — Ett roande exempel på en fallgrop som dock knappast kunnat förutses är den kuriöst försvenskade titeln »Hans Durchlaucht» i Haydns anställningskontrakt: en deltagare i ovannämnda brevkurs har faktiskt uppfattat den som furst Esterhazys för- och efternamn!

Även utan kännedom om resultaten av de skrivningar och prov, som ordnats för Radiokonservatoriets kursdeltagare, vill man utan vidare tro att Musikhistorisk handledning har visat sig fylla sin uppgift. En på grundval av vunna erfarenheter reviderad (och utökad) andra upplaga — där ett antal förargliga tryckfel med fördel kunde bortarbetas — skulle vara utomordentligt välkommen.

Anders Lönn

Fritz Reckow: *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. 1. Edition. 2. Interpretation der Organum purum-Lehre. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 4–5.) Franz Steiner, Wiesbaden 1967. X, 118 s.; 107 s. DM 28.—

Et af de mest fascinerende emner inden for den europæiske middelalders polyfoni er de tostemmige satser, der udgør den navnkundige *Magnus liber organi de gradali et antiphonario*. I de versioner, hvori de er overleveret gennem Notre Dame-håndskrifterne, repræsenterer så godt som ethvert af disse stykker ikke mindre end tre af de satstyper, der var karakteristiske for tiden o. 1200, nemlig for det første discantus (modal tenor/modal overstemme), for det andet hvad undertegnede bruger at betegne som

organum mensuratum (organal tenor/modal overstemme), og for det tredje organum purum (organal tenor/amodal overstemme). Det er især organum purum-afsnittenes rytme og notation, der har beskæftiget musikforskerne, hvis forskellige attituder strækker sig fra en Apels eller en Parrish' kvalificerede resignation over for problemerne til Handschins og Waites klippefaste tro på, at de lader sig løse inden for modalrytmikkens rammer, eller, anderledes udtrykt, at organum purum slet og ret er en notationsteknisk mere kompliceret form for organum mensuratum.

Det siger sig selv, at 1200-tallets musikteoretikere har været flittigt benyttede som vidner i de diskussioner, der har været ført om denne sag, og især har det relativt fyldige organum purum-kapitel hos Anonymus 4 (i Coussemakers Scriptorum I, s. 361b-364) ofte måttet holde for. Det er da også dette, Reckow har valgt som basis for sine undersøgelser, og det tør siges, at han har befæstet denne sin udgangsposition med den yderste grundighed: 1. del af hans arbejde er intet mindre end en mønstergyldig tekstkritisk og gennemkommenteret udgave af Anonymus 4's samlede traktat — i sig selv en fortjenstfuld præstation, efter hvilken Coussemakers Anonymus 4-tekst må anses for definitivt forældet.

I sin afhandlings 2. del lægger Reckow for med at placere Anonymus 4's arbejde i 1200-tallets musik-historiske sammenhæng. Interessant og overbevisende er især hans forsøg på at bestemme traktatens art og formål. Der er efter Reckows mening ikke, som det ellers ofte må antages at være tilfældet i den tids musikteoretiske litteratur, tale om forelæsningsnotater fra forfatterens studietid (ved 1200-tallets midte i Paris?), men om en stærkt omarbejdet og udvidet version af Johannes de Garlandias *Positio de musica mensurabili* til brug for eleverne ved det østengelske kloster Bury St. Edmunds i 1270'erne, enten som indledning til studiet af Johannes de Garlandia, eller, hvad Reckow ikke nævner, simpelthen som et bidrag til ungdommens almindelig dannelse, i smag med f. eks. Johannes de Grocheos musiklære.

I sin udlægning af det nævnte organum purum-kapitel hos Anonymus 4 mener Reckow at kunne påvise en alvorlig diskrepans. Anonymus 4 opererer her med seks *modi irregulares*, der i virkeligheden ikke er andet end en slags udførelsespraktiske (men ikke notationstekniske!) forvrængninger af de seks regulære modi, plus hvad Reckow betegner som »einen seltsamen siebenten Modus«, der i enhver henseende falder uden for de modale normer. Modsigelsen skulle nu bestå deri, at Anonymus 4 som rettesnor for organum purums rytmisering desuden opstiller den såkaldte konkordansregel, der i kort

begreb indebærer, at en overstemmetone uanset dens ligaturmæssige placering er lang, dersom den konsonerer med tenor, og kort, dersom den dissonerer.

Det er både vist og sandt, at det i praksis som regel er umuligt på én gang at rytmisere en organum-overstemme efter konkordansreglen og de seks irregulære modi; de to principper udelukker faktisk hinanden. Men det er dog et spørgsmål, om ikke Anonymus 4 med konkordansreglen udelukkende sigter til den »sælsomme« syvende modus med dens amodale ligaturmønster, om hvilken han selv siger, at den *proprie loquendo denominatur organum purum et nobile* (Reckow I, s. 85). Reckow imødegår rigtignok denne opfattelse ved at hævde (II, s. 64), at det for det første ville have været en let sag for Anonymus 4 selv at forklare en sådan sagernes sammenhæng, og at for det andet den syvende modus i så fald ville have været overflødig. Hertil kan siges mangt og meget, og bl. a. dette, at det er rimeligere at beskyldte Anonymus 4 for terminologisk uklarhed (*organum purum* anvendes såvel om den tostemmige organale sats i almindelighed som om organum purum, d.v.s. amodale organale partier, i særdeleshed — analoge tilfælde turde forekomme i enhver epokes musikteori) end for manglende forstand og evne til at erkende en så frappant modsigelse som den, han efter Reckow skulle have gjort sig skyldig i.

Under alle omstændigheder kræver Reckows antagelse en kompliceret underbygning, som han da også samvittighedsfuldt søger at etablere gennem en redegørelse for organum purum-begrebet hos Johannes de Garlandia (1240'erne), Franco (1260'erne) og den af Sowa udgivne Anonymus fra St. Emmeran (1279). Uanset dens tvivlsomme målsætning må denne del af Reckows undersøgelse siges at være overordentlig vellykket. Han påviser her, at medens organum purum-rytmen endnu efter Johannes de Garlandias opfattelse var ganske amodal — et forhold, der bl. a. gør den absolutte gyldighed af Waites strengt modale *Magnus liber*-transkription mere end tvivlsom —, så er de senere teoretikere stedse mere tilbøjelige til at fortolke organum purum ud fra et modalrytmisk eller endog mensuralt synspunkt. Anonymus 4, der, da han forfattede sin traktat, må formodes at have været den kontinentale musikudvikling på et par årtiers afstand, forholder sig på dette som på andre områder konservativt. Dette benægter Reckow vel ikke, men han mener dog, at Anonymus 4 i sin organum purum-opfattelse må have været udsat for en »moderne« modalrytmisk smitte, der netop skulle være slået ud i den angiveligt modsigelsesfyldte sammenbringen af de seks irregulære modi, der er Anonymus 4's egen opfindelse, og konkordansreglen, der findes allerede hos

Johannes de Garlandia. Det er som nævnt vanskeligt at følge Reckow i dette.

I et afsluttende kapitel diskuterer Reckow de problemer og muligheder, der melder sig for den, der idag vil søge efter en passende organum purum-rytmisering. En vigtig ledetråd ville man naturligvis vente at finde i konkordansreglen, hvis anvendelse Reckow demonstrerer på en række eksempler, der viser ham som en grundig kender af det tostemmige organum-repertoire. Resultatet af denne demonstration er, at konkordansreglen ikke lader sig anvende ensidigt, men bestandig må modificeres under hensyn til overstemme-melismens tonale og/eller motiviske struktur. Reckow konkluderer halvvejs resignerende (II, s. 91), at selvom der i organum purum ikke gives nogen »rationelt fastlagt« rytme, så vil man dog altid kunne arbejde sig frem til rytmiseringsmuligheder, der lader sig begrunde rationelt, og som fører til gengivelser, der er såvel videnskabeligt som æstetisk tilfredsstillende, men om hvis original-troskab det dog aldrig vil være muligt at fælde nogen dom. — Det er imidlertid et spørgsmål, om ikke konkordansreglen helt bør afskrives som rationel begrundelse for en hvilken som helst rytmiseringsmulighed. Reckow antyder selv (II, s. 89), at konkordansreglen hos Johannes de Garlandia, der jo arbejdede et halvt århundrede efter *Magnus liber's* tilblivelse, kan være en afsmitning fra den »moderne« discantus-sats, i hvilken der krævedes konsonans *in principio perfectionis*, dvs. på betonet tid. Rent bortset fra det af Reckow upågtede problem, der ligger i, at konkordansreglen kun taler om lange og korte toner, og ikke om betonedede og ubetonedede, så tør måske den supplerende antagelse fremsættes, at konkordansreglen i sin (ikke påviselige) ældre skikkelse overhovedet ikke handlede om overstemmelismernes midtertoner, der velsagtens som i de præmodale organum-regler opfattedes som harmonisk neutrale, men udelukkende om fraserne begyndelses- og sluttoner, eller m. a. o. om de overstemme-toner, der faldt umiddelbart sammen med tenor-tonerne.

Det lader sig ikke nægte, at Reckows afhandling er tung læsning, hvilket især skyldes dens umådelige rigdom på fodnoter, der ofte er hele små afhandlinger for sig. Men ingen, der nærer interesse for den tidlige polyfoni, bør lade sig afskrække. Reckows arbejde vil i mange år herefter være sine qua non, når det gælder Anonymus 4's traktat og organum purums problematik.

Finn Mathiasen

Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*. Éditions du Seuil, Paris 1966. 672 s. [Jämte] Solfège de l'objet sonore. Trois micro-

sillons d'exemples sonores ... réalisation du groupe de recherches musicales de l'O.R.T.F. [Tre LP-skivor med fyllig kommentar, publicerad på franska, engelska och tyska.]

Detta är ett viktigt arbete. Man drar sig en smula för att tala om det med tanke på att omdömet kan nå författarens öron. Han vet det redan så väl och behöver knappast få sin självuppskattning påspädd. Det är lika bra att få detta sagt från början: »Understatement» är en dygd, som Schaeffer är garanterat fri från, och hans framställningssätt är ofta prövande genom sin mångordighet, som inte alltid bidrar till ökad klarhet.

En god portion gruppegocentricitet är också med i spelet. Få icke-franska forskare synes nå upp över det schaefferska teamets horisont. Från sin piedestal blir det lätt för Schaeffer att muta in diverse iakttagelser som alldeles egna och nya, också att kritisera spec. den icke-franska omgivningens efterblivenhet, ehuru han — om han varit vetenskapsman — borde ha uppfyllt det enkla kravet att taga reda på var modern akustisk och musikpsykologisk forskning egentligen står i andra länder. Schaeffer et consortes är t. ex. inte de första som iakttagit diverse låga korrelationer mellan akustiska och upplevda fenomen.

Ändå måste upprepas: detta är ett viktigt arbete. Det rymmer många nya idéer och kan säkert bli en inspirationskälla för framtida ljudupplevelseforskning — sedan agnarna skilts från vetet. Titeln har fransk tradition och alluderar säkerligen på Rameaus nära 250 år äldre *Traité*. Den sistnämnda var epokgörande; det är säkert också vad Schaeffer anser sin traktat vara.

Viktig på vilka sätt och för vem? Det är huvudsakligen den frågan denna recension syftar till att belysa. Schaeffers *Traité* och de tillhörande skivorna kunde ge anledning till både nya skrifter, nya forskningar och omfattande debatter. Här kan det endast bli fråga om ett minimalt och ofullständigt referat samt strödda anmärkningar därtill i förhoppning om att många vill taga sig tid att närmare studera originalet. (Det är f. ö. ingalunda lättläst; en översättning till engelska skulle säkert kunna bidraga effektivt till att ge skriften den spridning den är värd.)

Inför frågan »viktig för vem?» kan man t. ex. börja med att se efter om Schaeffers *Traité* kan sägas vara vetenskaplig eller inte. Svaret måste bli både ja och nej. Framställningen är inte speciellt inriktad på vetenskapsmän, snarare på de tonsättare, ljudtekniker o. dyl. som skall svara för morgondagens ljudkonst. Likväl ställer den stora krav på läsaren ifråga om teoretisk skolning och »interdisciplinär»

orientering. Ett moln av nyare moderiktningar inom olika discipliner (lingvistik, semantik, informations-teori etc.) har dragits in i diskussionerna.

De teorier och teser, som framställs, är grundade på »près d'une vingtaine d'années de travaux expérimentaux dans un esprit de confrontations interdisciplines». Likväl redovisas ingenstades några välkontrollerade experimentpsykologiska undersökningar el. dyl., utförda i överensstämmelse med specificerade hypoteser, bestämda metoder etc., som medger empirisk prövning. Experiment i någon mening har säkert utförts i stor omfattning och under lång tid, men hur dessa försiggått lämnas läsaren i okunnighet om. Att Schaeffer härvidlag lämnar den intresserade omvärlden i sticket är skada just emedan de flesta av hans idéer och nya begreppsbyggnader hör till det fenomenologiska området och antingen förutsätter sådana undersökningar eller — om de inte utförts — borde framtvinga många sådana.

»Viktig för vem?» Jag skulle vilja hävda att vissa huvudtankar i Schaeffers *Traité* snarast borde göras allmänt åtkomliga för att i lämpligt fördelade portioner — och med lämpliga modifikationer — arbetas in som byggstenar i en nyorienterad musikutbildning, framför allt inom den s. k. musikteoriundervisningens ram. Detta både beträffande grundläggande fackutbildning och högre stadier, t. ex. utbildningen av teorilärare, musikforskare och tonsättare.

Schaeffer och hans kolleger i Paris har visserligen i första hand siktat mot ett teoretiskt fundament för »musique concrète». Men de grundläggande idéerna i *Traité des objets musicaux* har räckvidd och giltighet långt utöver denna speciella riktning eller skola och dess estetik. Det blir nog räknat likgiltigt om de ljud, som skall begagnas i »musikaliskt» syfte, härrör från något musikinstrument, människorösten, s. k. konkreta ljudkällor av andra slag eller från ett renodlat elektroniskt ljudlaboratorium. Schaeffer har sina bestämda värderingar av olika ljuds musikaliska brukbarhet, och dessa värderingar är intressanta att taga del av. Men de flesta värderingar blir ofrånkomligen underkastade omprövningar, och Schaeffers utgör säkert inget undantag. Väsentligt och vägande är att så mycket av idéerna i hans *Traité* torde kunna tillerkännas betydelse — inte minst pedagogiskt — alldeles oberoende av dessa värderingar. De borde i största allmänhet kunna verka inspirerande, slå hål på fördomar, ändra attityder, leda till nya förhållningssätt i lyssnandet inför nära nog vilken musik som helst och — som sagt — bidra till en välbehövlig liten revolution inom musikteoriundervisningen.

Traktaten består av sju »böcker», tillsammans

omfattande 36 kapitel. De sju böckernas titlar lyder: (1) »Faire de la musique», (2) »Entendre», (3) »Corrélations entre le signal physique et l'objet musical», (4) »Objets et structures», (5) »Morphologie et typologie des objets sonores», (6) »Solfège des objets musicaux» och (7) »La musique comme discipline». Livre 5 och 6 kan sägas bilda traktatens tyngdpunkt, livre 1–4 utgör förberedande etapper. Livre 7 innehåller huvudsakligen — svårästa och svårtolkade — estetiska uttåg, som inte kommer att beröras närmare i det följande.

Redan av dessa rubriker kan anas att Schaeffers terminologi inte alltid är lätt att översätta. »Ljud-objekt» förefaller t. ex. brukbart, men »musikobjekt» tar emot på svenska; »musikaliskt föremål» är föga bättre och är f. ö. en konstruktion som påminner om »varm korvgubbe». På åtskilliga punkter förefaller det t. v. nödvändigt att bibehålla de franska uttrycken.

Schaeffer börjar med att skärskåda ljudkällor av olika slag och uppehåller sig vid den »permanence instrumentale», som kan tillerkännas de traditionella musikinstrumentens klangfärger. Vi identifierar vanemässigt en hel familj klangfärger såsom härrörande från ett piano, en annan tillhörande en klarinett osv., och talar litet obetänksamt om »pianots klangfärg», »klarinettens klangfärg». En dylik klassificering av klangfärger är grov, och den är i hög grad konventionsbetingad. Över huvud taget har vi ofta svårt att beskriva klangfärgsupplevelser på annat sätt än att helt enkelt hänvisa till ljudets orsak, ljudkällan: detta är ett piano, detta är ett rasslande tåg, detta är vattenbrus etc.

Tack vare de moderna ljudtekniska resurserna kan samtliga ljud bearbetas, förändras, isoleras, trans-formeras och — framför allt — lös göras från alla mer eller mindre konventionella associationer till en ljudkälla. Detta skapar förutsättningar för en ny ljudlära, där man av lyssnaren begär att han skall »décrire non pas les références extérieures du son qu'il perçoit, mais sa perception elle-même». För att nå därhän krävs en ny lyssnarhållning, »une nouvelle écoute», en »écoute réduite». Schaeffer kallar tekniken »acousmatique» och framhåller med skärpa att ett »objet sonore», som på detta sätt avlyssnas och studeras, är ett rent perceptuellt objekt, »entièrement contenu dans notre conscience perceptive».

I livre 2 genomförs distinktioner mellan olika typer av hörande/lyssnande. Schaeffer vill räkna med fyra »écoutes»: écouter — ouïr — entendre — comprendre. »Ouïr» kan här översättas med »höra» (vad man hör om man ej är döv el. dyl.), »écouter» ungefär med »åhöra» (»J'écoute ce qui m'intéresse»); »entendre» blir en särskild betydelse av »lyssna» (och

»uppfatta»), funktion av både intresse och uppmärksamhet, »comprendre» fattas som ett slags produkt av »entendre» och bör hellre översättas med »förstå än »begripa». Med hänsyn till dessa intentionella betingelser uppstår olika »qualifications de l'objet». Till dem hör bl. a. behandlandet av toner som »signes» i betydelsen bärare av skalvärden (av bestämda »valeurs» i visst referenssystem). Inriktning på sådana värden kallar Schaeffer för »écoute sémantique» och menar att denna i stor utsträckning dominerat den västerländska musiktraditionen.

Indelningsförsök liknande Schaeffers fyrdelning har det som bekant funnits gott om, likaså laborerande med dichotomier som abstrakt–konkret, objektiv–subjektiv, generalitet–partikularitet osv. Schaeffer finner användning för många sådana och konstruerar i ett slags systematiseringsraseri alltmer komplicerade tabeller med deras hjälp. Hur dessa successivt byggs upp skall här inte refereras, bl. a. emedan somligt ter sig brukbart men annat skäligen luftigt och för att en närmare analys av premisserna vore en jätteuppgift i och för sig.

Schaeffers kritik mot akustiker och tonpsykologer har redan antytts ovan; den är delvis orättvis och drabbar snarare författare av läroböcker i musikinlära och andra som huvudsakligen bedrivit s. k. musikteori i hantverkslärans traditionsbundna anda. Inte heller skall här närmare dryftas hans jämförelser mellan språk och musik, ehuru det bör noteras att Schaeffers bruk av lingvistiska (delvis strukturalistiska) modeller är både försiktigare och mer meningsfullt än många andra liknande försök.

Från och med bok 3 närmar sig Schaeffer sitt huvudämne. Bl. a. diskuteras förhållanden mellan klangfärgsupplevelse och spektralanalys samt transi-entier och olika slags perceptuella tröskelvärden. Med stöd av exempel på låga korrelationer mellan upplevelse och de i sammanhanget vanligen åberopade fysikaliska faktorerna placerar Schaeffer begreppen envelop och branthet i förgrunden, alltså ljudets energifördelning över tid. Beträffande konventionella instrument vill han formulera lagbundenheter; hans »loi du piano» lyder: »Raideur dynamique × Richesse harmonique = constante». Uttrycken i vänstra ledet torde stå för fysikaliska storheter, men då ingenting anges om hur storheterna skall mätas undrar man hur det som ser ut som ekvation skall kunna fungera.

Istället för »yttre kausalitet» och det »anekdotiska» i att blott namnge ljudkällan istället för att karakterisera ljudet, vill Schaeffer nå fram till vad han kallar ljudets »caractère logique» (!). Med särskild hänsyn till enskilda ljuds varaktighet börjar han med att särskilja tre huvudfall: (1) ljud som ändras och

utvecklas i tiden (»largement évolutants») och kan erinra om föremål i rörelse, (2) ljud med »god form», med »balans» mellan faserna i tiden inom ramen för »optimal minnestid» (= nuupplevelse?) och (3) korta perkussionsljud, där den upplevda ljudformen relateras till initialögonblicket genom »perception qualifiée de l'attaque».

I livre 4, »Objets et structures», återknyts till lyssnarattityderna och berörs gestaltpsykologiska fenomen. Ytterligare en inringning sker: »L'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute». Änno betonas alltså att »objet sonore» inte är något som tillhör stimulus- eller signalsidan. Med struktur avser Schaeffer en »entité organisée», med form speciellt »forme temporelle». Även struktur fattas härvid i fenomenell mening. (Man kan avlyssna en enskild ton som »objet sonore» men också iakttaga dess särskilda »structure».)

Målet i detta och följande kapitel är att lägga grunderna för en ljudobjektens morfologi och typologi, detta som »une pratique plutôt qu'une théorie». På ett egendomligt sätt är morfologin kopplad till begreppet »thème» och typologin till »version», varvid Schaeffer bl. a. med »thème» åsyftar produktionen av ljudföljder och med »version» upplevelser och upplevelsebeskrivningar därav.

En mängd begreppspar införs, som skall fungera som kriterier för klassifikationerna, t. ex. »articulation–appui», »forme–matière», »valeur–caractère» m. fl. För att taga ett exempel ur högen, gäller »articulation» ljudens »entretien» (ung. vidmakthållande), »appui» deras »intonation» (dvs. huruvida ljudet är fixt eller variabelt i tonhöjd och om tonhöjdsfaktorn är »harmonisk» eller »komplex»). Uttrycken avses vara mera generella än »timbre» och »hauteur» och sägs ge »une clef indispensable de la sonorité». I skivkommentaren har orden översatts med »articulation» och »stress» på engelska, med »Artikulation» och »Betonung» på tyska. Men varken »stress» eller »Betonung» förefaller adekvat, snarare kan dessa ord ge felaktiga associationer. På svenska vore måhända »tonvikt» brukbart, men kanske ville man hellre välja ett helt annat uttryck, t. ex. täthet? Exemplet visar vilka terminologiska bekymmer Schaeffer haft och utsätter omvärlden för.

Något lättare att komma tillrätta med är de typologiska begreppen »masse» (ung. ljudmassa) och »facture». Ljudmassa t. ex. är ett kriterium på »matière» och avser »l'occupation du champ des hauteurs par le son». En »masse» sägs kunna göra intryck av att vara »épais» eller »mince», »cannellé» eller »flou» etc. Intermodala fenomen, associationer och även metaforer tillgrips alltså i beskrivningssystemet.

Sådana förfaranden är i princip fullt legitima när det gäller upplevelsebeskrivningar. Men hur är det med uttryckens intersubjektiva giltighet och begriplighet? Vad skulle hända om det bitvis impressionistiska ordförrådet underkastades semantisk dimensionsanalys? Schaeffer levererar åtskilligt råmaterial som kunde brukas för ett sådant ändamål.

För typologiska m. fl. faktorer införs en rad specialbeteckningar (bokstäver m. m.), som skall göra det möjligt att karakterisera olika typer av ljudobjekt med korta formler. Själva idén är inte ointressant, men teckensystemet står och faller givetvis med klassifikationsprinciperna.

Livre 6 handlar om en »Solfège des objets musicaux». Här tages alltså det viktiga steget från »l'objet sonore» till »l'objet musical». En huvudfråga blir vilka ljud som kan anses vara musikaliskt brukbara. För att besvara den lånar Schaeffer inte oväntat informationsteoretiska tankegångar: han vill skilja mellan ljud med »excès d'originalité», ljud som är alltför »banala» (i någon mening »redundanta») och för det tredje »cette juste mesure entre le trop banal et le trop original», där de musikaliskt brukbara ljuden kan anses befinna sig. Om matematiska beräkningar är det inte alls fråga utan om värderingar, ja om ett normsystem, och åtskilligt utrymme upptages av deras rättfärdiggörande. Inte minst gäller det enligt Schaeffer att acceptera existensen av (eller att etablera?) »une convenance du matériau à son organisation, ou, en d'autres termes, que la microstructure informe la macrostructure».

I Schaeffers solfège ingår fyra typer av operationer inom ramen för »l'écoute réduite»: (1) en typologisk, (2) en morfologisk, (3) ett slags »caractérologie», avseende ljudens »particularité», och (4) en »analyse musicale» riktad mot »propriétés du champ perceptif». Hans solfège gäller homogena ljud, analyserbara enligt kriteriet »masse», vidare ljud med fix massa, analyserbara genom ett dynamik-kriterium, »entre-tien», där material- och form-komponenter förenas enligt kriterierna »grain» och »allure», samt ljud av mera komplicerat slag, analyserbara via ett rätt vagt variationskriterium. På olika ledder spaltas sedan avdelningarna upp enligt allt flera, i varandra ingripande klassifikatoriska system. Alltihop sammanfattas i en gigantisk tabellernas hypertabell (s. 584–587), som fyller högt ställda anspråk på snårighet. Det hela kan te sig som kabbala för oinvigda. Nyktra och hårdförda vetenskapsteoretiker, akustiker och fackpsykologer kan tänkas rycka på axlarna åt vad de finner vara ett berg av snömos. Var finns parsimonin? Vilka redundanser är dolda i systemet? Vilka oupp-täckta samvariationer? Vilka typer av upplevelse-

kvaliteter har på metodiskt olämpliga sätt blivit sammanblandade?

Många sådana frågor infinner sig inför Schaeffers Traité. Att omsorgsfullt fingranska, ompröva och — vilket jag tror är oundvikligt — revidera hans begreppsapparat och taxonomier är ett gigantiskt arbete, som kunde sysselsätta många forskare i årtal. Är ett sådant arbete meningsfullt? Kanske inte om syftet blott vore att kontrollera, kritisera och revidera just denna skrift och de där framlagda idéerna. I ett vidare perspektiv ter sig saken däremot annorlunda. Sedan mitten på 1900-talet förfogar vi över revolutionerande nya metoder för ljudframställning och ljudbearbetning, är på väg mot en ny ljudkonst och ställs inför nya slags ljudupplevelser. Över detta område har vi ännu inga »kartor», vare sig tvådimensionella eller andra. Sådana behövs både för tonsättarna och teknikerna och för alla, som skall medverka till utformandet av en ändamålsenlig undervisning i dessa stycken. Man kan under upptäcktsfärden vänta sig fascinerande samspel, troligen även kontroverser, mellan ideologier, kompositoriska insatser, forskning och pedagogik.

Schaeffer har beträtt alla dessa vägar och har ritat en första karta. Huvudfelet med den är kanske inte så mycket bristfällig isomorfi med »verkligheten» (något annat vore otänkbart på sakernas nuvarande ståndpunkt) som dess egen »excès» ifråga om skenbar fullständighet och slutgiltighet. En tunnare och ödmjukare skrift med mera tonvikt på empiriska resultat och på preliminära förslag till brukbara hypoteser hade kanske gjort minst lika mycken nytta och hade säkert vållat betydligt mindre besvär i framtiden. Som det nu är kommer vi dock inte ifrån att Schaeffers ambitiösa karta — i brist på andra — kan och bör begagnas vid åtskilliga forskningsresor, oavsett vilka blindskär och vita fläckar — kanske även hägringar — den än må innehålla. Gärna skulle man också se att någon ville ge sig i kast med uppgiften att vaska fram de huvudidéer, som omedelbart skulle kunna anpassas och utnyttjas pedagogiskt i en modern »ljudets gehörslära».

Till en sådan gehörslära kan flera av ljudillustrationerna på de tre skivorna komma väl till pass. Andra exempel är mer »anekdotiska», några enbart kuriösa. Samtliga är på ett litet opraktiskt sätt inbakade (utan mellanrum) i uppläsning på franska av en rätt omfattande text, som har bitoner av frälsningslära mitt i den kompakta sakligheten. Att denna text finns i tryck på tre språk är till stort gagn (fast översättningarna ibland varit rätt nonchalanta). Men i och med att man får kommentarerna i sådan form, kunde utrymmet på skivorna med fördel ha begagnats effektivare till flera och längre ljudexempel.

Dessa kunde f. ö. också ha koordinerats ännu bättre med framställningen och tabellerna i Traité.

Ingmar Bengtsson

Gunther Schuller: *Early Jazz. Its roots and musical development.* (The History of Jazz. 1.) Oxford University Press, New York 1968. XII, 401 s. \$9.75

Trots att det på intet sätt råder brist på arbeten om jazz, behövs det nya sådana, eftersom ytterst få av de böcker som hittills utgivits håller en vetenskaplig standard. Framför allt har det saknats ett standardverk om jazzmusikens historia. De flesta försök att göra historiker över jazzmusiken har istället resulterat i jazzhistorier, dvs. mer eller mindre sanningsenliga berättelser om »legendariska» jazzmusikers liv och leverne. Detta gäller i stor utsträckning även professorn i engelsk litteraturhistoria Marshall Stearns' *The Story of Jazz* (1956), som i den svenska översättningen tyvärr fått titeln *Jazzens historia*, vilket är något annat än vad Stearns utlovat i sin originaltitel. I och med Gunther Schullers *Early Jazz* har emellertid grunden lagts för ett verkligt gediget verk om jazzens historia.

I *Early Jazz* täcks jazzens utveckling fram till ca 1932, dvs. fram till swingepokens början. Första kapitlet behandlar jazzens ursprung. Så följer en redogörelse för »The Beginnings», som till större delen handlar om perioden 1910–23. Kapitel 3 och 4 ägnas åt Louis Armstrongs respektive Jelly Roll Mortons verksamhet under 1920-talet, medan kapitel 5 behandlar övriga framstående vokalistiska musiker under samma period. Kapitel 6 handlar om storbandjazzens framväxt, och kapitel 7 är en specialstudie betitlad »The Ellington Style: Its origins and early development» — tidigare publicerad i N. Hentoff & A. McCarthy: *Jazz* (Toronto 1959; recenserad i STM 1962). Ett appendix innehåller en utskrift av en bandad intervju med musikern George Morrison, och boken avslutas med ett termlexikon (som inte enbart bör konsulteras av de i jazzens terminologi obehövande läsarna, eftersom författaren definierar vissa allmänmusikaliska facktermer på ett sätt som något skiljer sig från det gängse), en selektiv diskografi samt person- och sakregister.

Dispositionen kunde ha gjorts litet annorlunda. De kapitel som behandlar Louis Armstrong och Jelly Roll Morton (1/4 av den totala textmassan!) kunde ha krympts något till förmån för andra musikers verksamhet. Musiker som Eddie Condon och Albert Nicholas, en orkester som Luis Russells och många andra nämns bara flyktigt. Dessutom kanske det hade varit fördelaktigt att placera Armstrong- och

Morton-kapitlen tillsammans med det om Ellingtons stil sist i boken, eftersom läsaren lättare skulle få rätt perspektiv på dessa musikers insatser, om deras musikaliska miljö redan varit presenterad.

Eftersom Schuller är musikteoretiker, tonsättare och instrumentalist (både i »konstmusik»- och jazzsammanhang) är betoningen lagd på en beskrivning av jazzens stilistiska utveckling, medan musiksociala och personhistoriska aspekter berörs mer perifert. Denna inriktning deklarerar med underrubriken »Its roots and musical development». Grunden för beskrivningen av stilutvecklingen är analyser av jazzmusikinspelningar. Boken är full av välgjorda sådana analyser med rikliga notexempel, transkriptioner och strukturschemata. Men trots alla transkriptioner bör läsaren för att på ett fruktbart sätt kunna tillgodogöra sig analyserna ha tillgång till de verk som analyseras, dvs. grammfoninspelningarna. De flesta verken finns återutgivna på LP, vilket framgår av den selektiva diskografin, men dessa LP-skivor är ofta redan avförda ur katalogerna (jazz sorterar ju under rubriken »Populärmusik» i skivbolagens administration, vilket gör att utgåvor av jazz i den heliga omsättningens namn oftast dras in redan efter ett år) eller endast åtkomliga i USA. Därför skulle det varit ovärderligt om de analyserade verken utgivits på skiva tillsammans med boken. Jag vet att detta skulle innebära komplicerade förhandlingar med olika skivbolag, men de kontraktsmässiga svårigheterna borde inte vara oöverkomliga när det gäller inspelningar från tjugotalet med ett idag så gott som obefintligt kommersiellt värde.

Schullers analyser ger en god bild av den inspelade jazzens stilistiska utveckling. Han har valt sina exempel med omsorg efter att ha lyssnat igenom så gott som alla jazzinspelningar från den aktuella perioden (till skillnad från andra författare, t. ex. André Hodeir, som brukat analysera en musikers eller musikerskolas insats efter att ha hört endast ett litet urval av de relevanta inspelningarna). Men Schuller har en tendens att dra ganska vittgående slutsatser om hur stilistiska påverkningar skett mellan olika musiker och orkestrar och om det jazzhistoriska skeendet i allmänhet utifrån sina analyser. Han glömmar (liksom f. ö. alla andra författare på området jag känner till) att det material han analyserar har styrts eller påverkats av vissa sociala och ekonomiska förhållanden (t. ex. grammfonbolagens lokalisering, musikernas turnévägar, kommersiella intressen i vissa typer av jazz osv.). Det är inte alls säkert att den musiker eller ensemble, som först använder en viss spelstil på skiva, också var den som hittade på denna stil. Man får inte glömma det informationsflöde som fanns vid sidan av grammfonskivorna. Många or-

kestrar gjorde t.ex. i årtal regelbundna radioutsändningar utan att spela in grammofonskivor (på grund av bindande kontrakt med radiobolagen). Troligen har dessa radioutsändningar haft samma påverkningsgrad som grammofonskivor. Intervjun med George Morrison i bokens appendix ger många bra exempel på hur stildrag förmedlades på andra sätt än genom grammofonskivor. Här står jazzhistorikern och alla andra som arbetar vetenskapligt med inspelad musik inför ett källkritiskt problem, vars svårighetsgrad inte får underskattas.

I de analyser som hittills gjorts av jazz har man använt metoder inriktade på melodik och harmonik avsedda för västerländsk »konst»-musik och som avslöjat relativt enkla strukturer i dessa parametrar hos jazzen. Schuller har inte använt detta ofruktbara tillvägagångssätt. Redan genom första kapitlets gedigna presentation av hur afrikanska och europeiska stildrag blandats i jazzmusiken får läsaren bakgrunden och förklaringen till de flesta av jazzens stilistiska egenheter. Med denna presentation som språngbräda utarbetas analysmetoder, som tar fasta på väsentligheter i jazzens struktur, t.ex. intonation, klang och rytmik. Jag tror att varje »musikvan» person, som aktivt går igenom Schullers analyser, kommer att få en fruktbar och meningsfull lyssnarattityd till både jazz och popmusik. Om den följande delen av *The History of Jazz* blir av samma höga klass som den första, kommer vi att få det standardverk om jazzmusik som hittills saknats.

Krister Malm

Studia Musicologica Norvegica. 1. Editor Olav Gurvin. Universitetsforlaget, Oslo 1968. 166 s. N.Kr. 28:—

Olav Gurvin, en av den norska musikforskningens stora pionjärer, fyllde 75 år på själva julafton 1968. Kan man tänka sig ett slagkraftigare vittnesbörd om hans vitalitet än förhållandet att han kort före 75-årsdagen framträder som initiativtagare till och utgivare av en ny vetenskaplig skriftserie!

Tillkomsten av *Studia Musicologica Norvegica* berörs i den första volymens gurvinskt lakoniska förord. I oktober 1964 bildades »Norsk Musikkforskarlag», »eit lag der norske musikologar kunne møtast og arbeida for styrking og fremjing av norsk musikkvitenskap». Sju personer var med vid grundandet; sedan dess har medlemsantalet växt till aderton. Medlemmarna har månatliga sammankomster. Gurvin är ordförande, Dag Schjelderup-Ebbe vice ordförande och Nils Grinde sekreterare.

På intet sätt framgår hur den nya sammanslutningen förhåller sig till Norsk samfund for musikk-

granskning och Norsk musikksamplings venner, vilka stått för utgivningen av tidskriften Norsk Musikkgranskning. Den sistnämnda utkom ju under 1940- och 50-talen med 2–4 års mellanrum men har senare inte avhört. Emellertid tycks det nya initiativet inte gälla en regelbundet utkommande tidskrift utan en skriftserie. Det heter i förordet att »det er meininga å koma med fleire slike band, for det ligg mange oppgaver i norsk musikk og ventar på granskning».

Kollegerna i grannlandet önskas all lycka och framgång med serien »SMN» (som den väl snart kommer att betecknas). Samtidigt undrar man dock över vad som kommer att hända med Norsk Musikkgranskning och skulle gärna emotse ett klarläggande från norsk sida av hur framtidsplanerna ser ut för de tre sammanslutningarna och de båda publikationsserierna, t.ex. i nästa volym av SMN eller i Information om nordisk musikforskning.

Publikationen ingår i Skrifter från Institutt for musikkvitenskap vid Universitetet i Oslo (som nr 7) och torde kunna rekvireras antingen från denna institution eller från Universitetsforlaget. Den är framställd med ett offset-förfarande baserat på prydlig skrivmaskinsskrift, något som måste ha nedbringt framställningskostnaderna ett gott stycke jämfört med boktryck.

SMN 1 innehåller åtta bidrag på i genomsnitt ett tjugotal sidor vardera. Hälften är publicerade på norska, hälften på engelska, och principerna för fördelningen mellan språken synes likna dem, som på senare år föresvävat STM:s redaktion. Engelska har valts för ämnen av icke-historisk art eller/och klart internationellt intresse, norska för mer speciellt norska musikhistoriska ämnen. Om SMN skall få hygglig internationell räckvidd borde redaktionen dock överväga att förse de norskspråkiga bidragen med resuméer på främmande språk eller åtminstone taga med de RILM-abstracts, som ändå måste skrivas för varje artikel. Sådana resuméer eller abstracts saknas i den första volymen.

Olav Gurvin bidrar själv med två uppsatser. Den första om »The Harding fiddle» ger på sju textsidor plus bild och notexempel en knapphändig resumé av frågor kring hardingfelans genes samt uppgifter om typer och stämningar. Under rubriken »Ein tidleg norsk motett» lämnas ett kort meddelande om en liten motettisk sats från 1500-talets senare hälft av »Casparius Ecchienus Norwegia», bevarad i UUB. Kompositionen återges i facsimil och transkription. Källbeskrivning och UUB-signum saknas.

Ola Kai Ledang redogör för »Some musicological applications of the Sonagraph». Med hjälp av bilder och beskrivningar vill han visa att den kommersiellt

tillgängliga sonagrafen, som huvudsakligen utnyttjats för analys av språkljud, kan ge flera ur musikvetenskaplig synvinkel intressanta upplysningar än man hittills beaktat. I polemik mot undertecknad menar han att ljudförloppsanalyser inte behöver vara specialanpassade för olika syften: »On the contrary, I think it may prove very fruitful for musicologists to investigate the possibilities of using the different existing types of sound analyzing apparatus for musicological purposes.» Javisst, måste svaret bli, om man nöjer sig med de begränsningar som följer därav. Sonagrafen är givetvis både möjlig och lämplig att taga till i brist på bättre. Ledangs bilder visar detta men också att man måste acceptera grova och ungefärliga måtvärden just emedan instrumentet inte är konstruerat för »musikändamål». Meningsskiljaktigheten är delvis skenbar, delvis en fråga om vilka krav man uppställer.

Sindings pianokvintett från (1884–?) 1885 är ämnet för en monografi av Gunnar Rugstad. Man får klara besked om dåläge, framföranden och mottaganden och en rätt utförlig verkbeskrivning (som gärna kunde ha försetts med ännu flera notexempel). Sämre belyst — huvudsakligen med vaga hänvisningar till tysk musik, Wagner och Schumann — är stilläget i verket, och inte med en rad eller not antyder författaren något studium av icke-norsk facklitteratur, som kunde ha bidragit till klarläggandet av sådana frågor. Visst finns det faror med vad Rugstad litet föraktfullt kallar »reminisensjegeri», men det är minst lika riskabelt att avskärma sig från konkreta jämförelser: hur skall man då kunna få något slags brukbart mått på t.ex. egenart eller brist på egenart?

Professorn vid lärarhögskolan i Trondheim Hampus Huld-Nyström bidrager med en mycket läsvärd essay om »Norges eldste koralbok», nämligen handskriften i Oslo UB Ms nr 4577 a. Såväl källan (skänkt till Oslo UB först på 1950-talet och bevarad via släkten Lindeman) som framställningen har intresse för både norsk, dansk och svensk koralhistoria under 1600-talet. Handskriften har av N. Schjørring i hans uppsats i Jeppesen-festskriften (Natalicia ... 1959) satts i förbindelse med Kingo. Huld-Nyström undersöker lägg, pikturer och melodiformer och kommer till delvis andra resultat. Bidraget hör till de ur vetenskaplig synpunkt mest kvalificerade i SMN-volymen. Det samma kan anses gälla Schjelderup-Ebbes uppsats om »Et nyfunnet orkesterpartitur med Rikard Nordraaks musikk til Bjørnstjerne Bjørnsons drama 'Maria Stuart i Skotland'». Det »nya fyndet» avser en källa i Köpenhamn, DKB KT(S II, 118 f), ett partitur i Nordraaks autograf på 37 sidor plus »3 siders innlegg i Edvard Griegs håndskrift». Texten ger en instruktiv jämförelse av källorna, och uppsatsen av-

slutas med en utmärkt »Konklusjon», som gärna kunde ha översatts till engelska eller tyska.

De två återstående bidragen — båda på engelska — måste räknas till volymens svagaste.

Kjell Skyllstad skriver om »Theories of musical form as taught at the Leipzig Conservatory, in relation to the musical training of Edvard Grieg». Inspirationskällan till denna artikel är uppenbarligen vissa partier i Schjelderup-Ebbes avhandling om den unge Grieg, och mot själva ämnesvalet finns inga invändningar att göra. Skyllstads okritiska och lösa referat av framför allt M. Hauptmanns idéer ger emellertid föga stöd åt en seriös utforskning av de verkliga sambanden. Intressantare är hans påpekanden om Carl Reineckes roll, men även här stannar framställningen vid antydningar och mer eller mindre tillfälliga »Lese Früchte». Kanske finns ändå något viktigt att hämta på denna väg, som undgått Skyllstad?

Vad Kåre Kolberg har att anföra om »New terms in the theory of music», märk väl begränsat enbart till »the elementary terms of one limited domain — Serialism», måste betecknas som resultatet av nybörjarövningar, som nog borde ha stannat i skrivbordslådan ännu något år eller mera. Kolberg förefaller visserligen vara hyggligt orienterad i den litteratur somliga nutida tonsättare tillskapat (i Die Reihe etc.) men sakna erforderlig vetenskapsteoretisk, semantisk osv. bakgrund för de svåra begreppsdistinktioner och termfrågor han ger sig i kast med. En poäng, som måste tillerkännas honom, är iakttagelsen att »aleatorik» (termen »stokastisk» tycks vara honom främmande) enligt en vid definition kunde inkludera alla möjliga »variationsbredder» även i samband med utförandet av »traditionell musik». Mot tesen att »approval of only some of the domains of chance as aleatorism may result in a dogmatic use of the terms» kan dock invändas att sannolikhetskalkyl och statistik levererar fullt brukbara gränsdragningar. Uppsatsen är mer ett vittnesbörd om vällovlig strävan till begreppslig och terminologisk klarhet än ett vägande bidrag därtill.

Inför nästa volym av SMN vill man till sist rekommendera väsentligt förbättrad korrekturläsning. Ej minst de förekommande citaten på svenska (också de på tyska) har råkat illa ut. Rekordet slås s. 135 med nio fel på sju rader i ett citat från ett svenskt lexikon.

Ingmar Bengtsson

Svenskt pressregister. Förteckning över recensioner (konst, litteratur, musik, teater), skönlitterära bidrag. 1. 1880–1885. Litteraturhistoriska institutionen/Bibliotekstjänst, Lund 1967. XIX, 541 s. Kr. 70:—

I inledningen till den imponerande volymen Svenskt pressregister (förkortat SPR) anför, att man har förtecknat 18 000 recensioner i 45 årgångar av 11 svenska tidningar. Det säger åtskilligt om den väldiga mängd av information som finns att hämta i SPR, även vad svensk musikhistoria beträffar.

Förteckningen är koncentrerad till en genomgång av recensioner i svenskt kulturliv under 1880-talets förre hälft; s. k. kulturartiklar har man sparat till en senare etapp, bl. a. tills en för ändamålet lämpad ADB-rutin har kunnat utarbetas. I sin nuvarande form skall SPR ses som en »historisk» motsvarighet till Svenska tidningsartiklar. Att man i denna första volym har koncentrerat sig på just tiden 1880–85 beror delvis på tillfälligheter; det närmaste etappmålet är 1900.

Allt detta framgår av förordet, där även principerna och arbetsgången ingående redovisas. Insamlingsarbetet har utförts av forskarassistent Per Rydén med hjälp av tre »excerpister»; Bibliotekstjänst har ställt tekniska resurser och lokaler till förfogande. I SPR förtecknas signerade och osignerade recensioner, samt pressklipp och notiser om utländska evenemang som refererats i svenska tidningar. Viktigt att notera beträffande SPR är att man har hyst en sund skepsis mot tidningsskribenternas tillförlitlighet; så långt tiden har medgivit har man kontrollerat uppgifterna. Men, som Rydén påpekar: generellt står och faller tillförlitligheten hos SPR med tidningarna själva.

För att taga upp det tvärvetenskapliga perspektivet på SPR får man trots allt konstatera att försetserna i den riktningen inte fullföljts i den utsträckning som hade varit önskvärd, vad musiken beträffar t. ex. genom samarbete med Svenskt musikhistoriskt arkiv, som är till inte minst för uppgifter just av detta slag. Sådana kontakter hade nog inte i onödan försinkat arbetet med SPR i den omfattning redaktionen tycks ha befarat.

De problem som anförts i förordet (beträffande »musiklitteratur», s. XVII) är kanske inte så stora som det kan förefalla; numera finns ganska fylliga sammanställningar av musikalieuppgifter (bl. a. i Musikaliska akademins biblioteks kataloger), liksom exaktare hjälpmedel för datering av musikalien än de varken kompletta eller felfria förteckningarna i Svensk bokkatalog (över huvud hade en förteckning över i SPR använd referenslitteratur varit önskvärd).

En detaljkontroll av förteckningarna i SPR är inte

möjlig att presentera inom ramen för en recension, ens vad musiken beträffar. Men ett par stickprov visar, att SPR trots (eller kanske just på grund av) de begränsningar man ålagt sig rymmer en del fallgropar. En jämförelse mellan SPR och W. Bergs Musikens historia i Göteborg (1914) visar t. ex. att under år 1880 gavs 15 konserter i Göteborg som inte återfinns i SPR — de torde ha varit privatkonserter. Å andra sidan innehåller SPR ett antal konserter som inte finns anförda hos Berg. Man behöver alltså för fullständighetens skull båda förteckningarna. Bristande överensstämmelser kan dock förekomma bl. a. genom olika uppgifter om konsertlokal, och eftersom man i SPR — mot all praxis i musikhistorisk framställning — har lokalerna som underordnad indelningsprincip, kan det bli besvärligt att hitta en bestämd konsert i SPR, eller att fastställa om det rör sig om olika evenemang. Det förekommer också att programuppgifterna inte stämmer överens. — Ett annat exempel: I SPR anför (s. 219) »Scener ur Figaros bröllop av Mozart; Herr och fru Campobello» (rec. i Göteborgs handelstidning 1 maj 1880). Detta evenemang har i SPR av okänd anledning gjorts till en operaföreställning; hos Berg (s. 434) återfinns en konsert i Elementarläroverket 28/4 av det nämnda artistparet, där några scener ur Mozartoperan stod först på ett långt program. Det förefaller otroligt att konserten (saknas i SPR s. 262) inte skulle ha recenserats; recensionen i GHT avser säkert detta konserttillfälle.

Några detaljkommentarer till: litet lustigt är det att vissa språkliga arkaismer har slunkit med i volymen, såsom »hjälpvetenskaper», »hvarjehanda», eller »musiklitteratur» i stället för »musikalier» (beteckningen »musiklitteratur» för musikalien har nog inte förekommit annat än undantagsvis i svensk musiklitteratur under de sista 30–40 åren). En annan relik ur biblioteksväsendets gamla förråd av hierarkiska beteckningar är grupperingen av musik tillsammans med bildande konst och »planschverk» under rubriken »skön konst».

Några kompletteringar kan göras i Signaturregistret (s. 529 ff.). A. torde vara tonsättarinnan Ada Oterdahl; I. D. = Isidor Dannström; F. H. är möjligen = Frans Huss; J. L. är Johan Lindgren; L. N. = Ludvig Norman; T. A. = häradsöverintendenten och tonsättaren Thor Bernhard André.

Även om man måste påpeka en del alivarliga svagheter hos den första volymen av SPR, bör det framhållas mycket kraftigt att förteckningen innebär ett konstruktivt och positivt initiativ när det gäller att skaffa fram hjälpmedel, som kan vara till gagn för forskare på flera olika områden. Strävan att bryta ned ämnesgränserna är inte bara lovvärd, den är en

nödvändighet i dagens forskningssituation. På den punkten är SPR ännu, som projekt om också inte heltigenom i utförandet, en tvärvetenskaplig produkt. Man står här inför nya problem, inte minst i form av samordning av arbetstekniska tillvägagångssätt, som utbildats separat inom olika forskningsgrenar — och ADB-tekniken tvingar av rena kostnadsskäl fram behov av sådana samordningar. Från »musikhall» finns det alltså ett och annat att anföras, inte bara vad termvalet beträffar, utan också ifråga om arbetningen av det registrerade materialet. Här hade en fortlöpande kontakt med musikforskare utan besvär och kännbar tidsförlust kunnat bidra till att några av de inadvartensar, som man nu träffar på i SPR, hade undanröjts redan på manusstadiet. Kan man hoppas på ett sådant samarbete inför kommande volymer?

Axel Helmer

Folke H. Törnblom: *Operans historia*. Bonniers, Stockholm 1965. 533 s. Kr. 87:—
Julius Rabe, Per-Anders Hellquist & Per Estréen: *Opera*. Sveriges Radio, Stockholm 1966. 532 s. Kr. 87:50

Lp-skivan och TV har givit operan en publik större än någonsin förr, och att intresset och informationsbehovet anses stort kan avläsas i det faktum att två stora svenska förlag under samma säsong satsat på var sin omfattande och dyrbar operabok i original.

Folke H. Törnbloms Operans historia är, såvitt jag vet, den första utförliga operahistorien på svenska, som sådan ett imponerande kraftprov även om dess historiska delar bygger på andras forskning, vilket författaren inte sticker under stol med. Indirekt eller inom citationstecken kommer en rad författare till tals, och man skulle många gånger gärna velat veta var citat och omdömen hämtats. Tanken har väl varit att göra framställningen populär och inte tyngd av skrämmande fotnoter, men Törnblom skriver själv så pass omständligt och detaljrikt att man nog lika gärna tagit exaktare uppgifter med på köpet. I varje fall saknar man åtminstone en avslutande litteraturförteckning, som kunnat stimulera till vidare läsning.

Till det positiva i boken hör att Törnblom skriver ovanligt mycket om operatexter, scenteknik, regi osv. i äldre tid — här ger han mer konkreta uppslag än många kolleger som ensidigt uppehåller sig vid det musikaliska, som ju bara är en sida i komplexet opera. De inledande kapitlen om 1600-talsoperan hör t. ex. till bokens färgstarkaste avsnitt.

En nästan 500-sidig historisk framställning medför

alltid svåra avvägningsproblem: somligt kan förefalla överambitiöst medan man hellre velat veta mer om något annat, och bedömningen av vad som är väsentligt påverkas oundvikligen av det man själv haft tillfälle att uppleva på allvar. Törnbloms kritikererfarenhet gör t. ex. att han är väl orienterad om de en aning kuriösa 1900-talsverk — typ Zandonais »Kavaljererna på Ekeby» eller Sutermeister — som av någon outgrundlig anledning uppförts på Stockholmsoperan under 30- och 40-talen, medan han ställer sig avvisande till åtskilliga moderna verk som blivit klassiker på kontinenten.

Bredden i skildringen och den skenbara objektiviteten utesluter alltså inte personliga värdeomdömen: under läsningen framträder allt tydligare vissa återkommande honnörsord av typen »detta är sann» resp. »inte sann opera/musikdramatik». Till de sanna operorna hör framför allt »Figaros bröllop» och »Mästerångarna i Nürnberg», verk som Törnblom uppenbarligen upplevt starkt. Med hjälp av partiturutdrag ger han i sådana fall en inspirerad och iakttagelserik presentation, och det är betecknande, att de beskrivningar som grundar sig på självsyn i allmänhet gör ett fängslande intryck i jämförelse med de kompillerade historiska avsnitten som ofta får en torrare katalogkaraktär. När Törnblom ibland försöker lätta upp översiktterna med omdömen får dessa stundtals en väl lättvindig eller nedlåtande karaktär.

Några viktiga termer förekommer på ett något oklart sätt. Törnblom använder t. ex. uttrycket »genomkomponerad opera» ibland som om det bara innebär att talad dialog ersatts med recitativ, ibland som om det uteslutande gäller den wagnerska typen av musikdrama. Likaså växlar »erindringsmotiv» och »ledmotiv» utan närmare förklaring — åtminstone det första begreppet är ju ingalunda självklart för en genomsnittlig svensk operabesökare.

Tyvärr medför Törnbloms bundenhet vid ett fåtal erkända mästerverk att han i hög grad mäter alla andra operor efter samma mått. Trots många stimulerande impulser saknar man en riktigt fördomsfri upptäckarglädje, och jämförandet resulterar ibland i moraliserande. Också när författaren inte fördömer rent ut lyckas han — medvetet eller omedvetet? — redan i ordvalet suggerera läsaren i riktning mot ogillande trots en skenbar objektivitet. Detta skrivsätt blir påtagligare ju längre fram han kommer i tiden: ytterst få 1900-talsoperor finner nåd inför hans ögon, och den negativa kritiken trängs alltmer på bokens sista sidor. För de tonsättare som försökt sig på »tidsteater» — Krenek, Hindemith och delvis Schönberg — har Törnblom inte mycket till övers utan blir närmast nedgörande. Kanske beror det på tidsbrist i slutet av ett långt arbete att så fula glosor

som »tolvtoneri», »festspektakel» och »polytonala fasoner» fått slinka med.

Det är ett stort och mångsidigt kunskapsstoff Törnblom meddelar, och man kan lära sig mycket både kunskapsmässigt och i förståelse av operan som konstart, inte minst genom hans reflexioner kring »sann musikedramatik». Men Törnblom är dagskritiker, och ibland kan man tycka att det är synd att han gripits av ambitionen att skriva en komplett operahistoria istället för entusiastmerande punktlysningar. Kapitlen om Monteverdi, Gluck, Mozart, Verdi, Wagner och Richard Strauss har en smittande entusiasm och innehåller en mängd intressanta påpekanden, stora delar av översikterna dessemellan känns däremot som vågdalar. Framställningen tyngs också av en ganska omständlig stil, där allitterationer, dubbla bestämningar och tvådelade satskonstruktioner blir ett något tröttande manér (förutom den raka ordföljden i bisatser, som är ett rent språkfel enligt hävdvunnen grammatik — och Törnbloms stil är i hög grad gammaldags hävdvunnen).

Utöver partitursidor (eller i många fall klaverutdrag) har Törnbloms bok ett mycket rikt bildmaterial, inte bara tonsättarporträtt utan också scenbilder, dräktskisser, illustrerade titelblad, samtida målningar etc. Samspelet mellan text, bild och not-exempel hör till det bästa och mest påkostade i boken, som görs användbar för uppslagsbruk genom ett utförligt person- och sakregister (37 s.). En mycket stor omsorg präglar detaljarbetet och korrekturläsningen.

Sveriges Radios »Opera» — skriven av triumviratet Julius Rabe (som gjorde 40-talets Radiotjänsts operabok), Per Estrén (van operaintroduktör i radio) och Per-Anders Hellquist (f. d. musikkritiker i Svenska Dagbladet) — är en populärt lättläst men till formatet något otymplig tegelsten med måtten 21,5 × 23 cm, uppenbarligen valda för att ge större bilder än vanligt. Arbetet är inte en sammanhängande historieskildring utan en beskrivning av 61 representativa verk, som man kan möta i radio, TV eller på scenen — i några fall också verk författarna hoppas få möta oftare i framtiden, t. ex. Bartóks Blåskäggs borg, Dallapiccolas Fängen och Schönbergs Moses och Aron. Blomdahls Aniara har också fått en av bokens mest inträngande och entusiastiska introduktioner.

Bortsett från de självskrivna klassikerna — Mozart, Verdi, Wagner osv. — kan man tveka inför ett och annat utvalt verk. Är det viktigt att beskriva Bizets Pärlfiskarna, Flotows Martha och Gounods Faust och Romeo och Julia, låt vara i korta resuméer, samtidigt som inte en enda opera av Bellini och Meyerbeer har medtagits, två 1800-talstonsättare

vilkas verk kan misstränkas stå inför en renässans? Är en redogörelse för Mozarts Bastien och Bastienne motiverad, ens *en passant*, när inte en enda Händel-opera finns med och komplexet barockopera med dess speciella estetik och formvärld lämnats helt åsido? (Purcells Dido är inte riktigt representativ för den fullt utvecklade genren.) Läser man de tonsättarporträtt och historiska inledningar som föregår beskrivningen av de enskilda verken får man nämligen en ganska god bild av operans utveckling utom just 1700-talets barockopera. Den äldsta behandlade operan, Monteverdis Orfeo, har dessutom fått en mycket torftig presentation, praktiskt taget meningslös för förståelsen av verket — här är Törnblom betydligt bättre. »Opera» försöker inte ens ge en bild av den nya recitativstilen och den emotionella texttolkningen, och Peter Fischers hundra år äldre bild har en ytterst lös anknytning till ämnet. T. o. m. den ofta reproducerade bilden av Jacopo Peri i den nes egen Orfeo hade här sagt mer om tidsandan.

Medan Törnbloms verkbeskrivningar är påfallande, ibland påträngande, är de i »Opera» oftast skrivna i en mycket inkännande och lättläst stil som tar fram det dramatiska mer än det musikaliska. Skall man komma bort från en föråldrad uppfattning av opera som en likgiltig intrig som svepskal för en rad arior och ensembler gäller det just att ta fram de psykologiska motiven i handlingen och det lyckas »Opera» (liksom Törnblom) i allmänhet bra med. Bara undantagsvis (Bohème, Lohengrin) faller den tillbaka i konventionellare vändningar. Ordningen scen för scen, som är viktig för radiolysnaren, iaktas i allmänhet noga, likaså påpekas episoder man som enbart lyssnare annars kan grubbla över. Till undantagen hör referatet av Butterfly, där den viktiga con-bocca-chiusa-kören mellan andra och tredje akten glömts bort, medan sjömannens ohörbara rop istället påpekas. Ett och annat felaktigt påstående förekommer också, t. ex. att det i Holländarens första akt skulle vara Daland som för hemmet och Senta på tal: det psykologiskt intressanta är att det är Holländaren själv som gör det. — Uppdelningen i tonsättarbiografier, historisk översikt och programuppgifter medför ibland upprepningar som kunnat undvikas.

»Opera» har en mycket estetisk layout, så starkt betonad att bildkommentarerna dessvärre förvisats till en avdelning längst bak i boken. Per-Anders Hellquist ger en levande skildring av 1900-talets operativ med hänvisning till berömda skivor, föreställningar, rolltolkningar och traditioner vid olika scener. Uppgifterna om dräkter, regi och årtal är emellertid inte alltid kompletta, och bildvalet är mer begränsat än hos Törnblom. Det kvadratiske formatet och svårigheten att få hela scenbilder från Stockholmsoperan

har tydligen tvingat Hellquist att i stor utsträckning falla tillbaka på arrangerade rollporträtt och mindre gruppbilder. De senare omfattar inte bara kända och älskade konstellationer utan också några ganska godtyckliga. Tonsättarefotografierna är genomgående inträngande och karakteristiska.

»Opera» fordrar inga som helst förkunskaper (den har ju inte ens notexempel), men som populär allmänintroduktion är den förmodligen i dyraste laget: 87:50 exkl. moms. Risken finns för att den bara blir en presentbok och aldrig kommer att köpas av den stora publik den egentligen vänder sig till. Samma höga pris förefaller mer motiverat för Törnbloms komprimerade text- och bildmaterial. Farhågorna är här av en annan art: den som har tålmod och intresse nog att orka igenom hans ganska kompakta framställning (som egentligen lämpar sig bättre som uppslagsverk än som lektyr från pärm till pärm) är förmodligen både språkkunnig och energisk nog att läsa någon av hans utländska föregångare, t. ex. Grouts *A Short History of Opera* (2. uppl. 1965), som på ett utomordentligt sätt lyckas hålla en historisk linje samtidigt som den ger konkreta musikaliska detaljer och komprimerade biografier samt litteratur-anvisningar i fotnoter.

Sammanfattningsvis kan ändå konstateras att vi på en gång har fått två ovanligt omfattande musikböcker på svenska, två läsvärda och användbara böcker som utan tvekan kommer att bli klassiker i den svenska operallitteraturen.

Kerstin Linder

Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden. Från 20-tal till 60-tal*. (Publikationer utg. av Kungl. Musikaliska akademien med Musikhögskolan. 5.) Nordiska musikförlaget, Stockholm 1968. 435 s. Kr. 75:—

Det er et længe følt behov, som Bo Wallner med sin bog har villet imødekomme. Som monografi var værket oprindelig konciperet med udgangspunkt i materialet til Wallners skandinaviske artikel i MQ 1965, særnummer »Contemporary Music». Med henblik på udlandet, for hvem de nordiske lande ikke skiller sig synderlig ud fra hinanden, er en samlet fremstilling utvivlsomt hensigtsmæssig; men også andre hensyn, såsom ønsket om at se det egne musikliv i et noget videre perspektiv end det strengt lokale, retfærdiggør forsøget på en nordisk monografi. Dog, ét er hvad man ønsker, et andet hvad det er muligt at gennemføre. Bogen fremtræder som en række ganske selvstændige afsnit, der mest grupperer sig efter landegrænserne, en disposition der uden al tvivl er påtvunget forfatteren af selve materialet, idet jo de nordiske landes kulturpolitik det meste af tiden med

henvielse til den såkaldte nationale egenart åbent favoriserede isolationistiske tendenser, og som derfor ikke skal lægges ham til last. Først med modernismens gennembrud i 50'erne og 60'erne begyndte de nationale skillelinjer langsomt at sløres. Under fremstillingen benytter Bo Wallner dog næsten enhver lejlighed til at drage sammenligning med tilsvarende eller modsatte tendenser i de øvrige lande, og således er der alligevel, i det omfang stoffet tillader det, kommet en slags monografi ud af arbejdet. Det er bl. a. herpå dets store og nyskabende værdi beror, idet noget sådant aldrig før med held er forsøgt.

Afsnittene om Danmark omfatter 103 sider eller en tredjedel af bogens tekst og omhandler musik komponeret samtidig med og efter Carl Nielsen, idet denne komponist forudsættes bekendt. Opgaven har været den dobbelte at fremskaffe det relevante (og i Danmark så svært tilgængelige) dokumentariske materiale og at aftegne det kultursociologiske mønstre, på hvis baggrund musikken har foldet sig ud. Hvad det første angår, har Wallner skaffet sig et godt kendskab til de fleste betydeligere komponisters produktion og har ud over de i bibliografien anførte bøger og tidsskrifter konsulteret koncertprogrammer, dagspressen og de for 20'erne og 30'erne så udbytterige kulturtidsskrifter Kritisk Revy, Tilskueren og Gads danske Magasin foruden Nordisk Tidsskrift for Vetsenskap, Konst og Industri. Blandt det, som hertil kunne — og burde — føjes, er E. Jacobsen og V. Kappels Musikkens Mestre 2. del og tidsskrifterne Dansk Kirkemusik-Tidende, Levende Musik, Ord og Toner samt Pro cantu. Herudover indgår i dokumentationen interviews med mange nulevende komponister og musikfolk. Alt ialt et materiale af en sådan bredde, at det må anses for tilladeligt at drage konklusioner på basis deraf.

Det billede, Wallner således tegner af nyere dansk musik, rummer tildels nyvurderinger og utraditionelle synspunkter, både hidrørende fra det omfattende materiale og fra den omstændighed, at forholdene anskues med den udenfor ståendes friske øjne. Det gælder alment beskrivelsen af det musikalske milieu, som er fascinerende læsning, og specielt inddragelsen af to personligheder, som hidtil har været delvis fortiet: Paul von Klenau (dog mest i fodnoter) og Rued Langgaard, hvis musik her for første gang tages op til en kvalificeret og omfattende vurdering. (Blandt virkningerne heraf kan nævnes fremførelsen af »Sfærernes Musik» ved de nordiske musikkdage i Stockholm, september 1968, og DMTs Langgaard-nummer, december 1968.)

Af særligt udbytte i det følgende er vurderingen af de førende mellemkrigstidskomponisters forhold til Carl Nielsen: det er det af Nielsen-traditionen ud-

gåede krav om klarhed og elegance (s. 21) — her kunne iøvrigt peges på en langt ældre forkærlighed for lovmæssighed og mådehold — mere end Carl Nielsens egen musik (s. 161), der kendetegner både Riisagers, Weis', Tarps, Schultz' (s. 46) og Koppels (s. 158) skaben. Alle adskiller sig karakteristisk fra Nielsen, men bidrager dog til at tegne en klassicistisk Carl Nielsen »Nachfolge« — med Riisager som den, der skiller sig mest ud, også i anskuelser. Det påpeges også, at stor klavermusik omkr. 1950 (Koppel, N. V. Bentzon) er et specielt dansk fænomen; til gengæld spiller vokalmusik en påfaldende ringe rolle — man synger dårligt! (s. 158) — med Koppels solo- og korværker som væsentlige undtagelser. Her ville en beskrivelse af hans stilomslag have været på sin plads, ligesom en analyse af myten om Jørgen Bentzons »germanske« orientering contra Tarps »galliske« ånd kunne have tegnet billedet af tiden endnu klarere. — For efterkrigstidens vedkommende skal jeg i alminnelighed give min tilslutning til det fremførte, men undlade at gå i detaljer, da jeg selv er for meget part i sagen til at kunne vurdere den ligevægtigt.

Væsentligste indvending skal være, at Poul Schierbeck forekommer for periferisk behandlet. Operaen »Fête galante« får blot otte ord med på vejen, og hans pædagogiske virke for en smidigere og mere professionel orkesterbehandling nævnes end ikke. — Iøvrigt kan enkelte fejl og mangler påvises. Dansk Koncertforening stiftedes 1901, ikke 1902 (s. 24). Blandt de mere usædvanlige værker, Nicolai Malko opførte med radioorkestret i 30'erne, savnes Schönbergs Gurrelieder; denne opførelse nævnes dog andetsteds (s. 130). S. 289 henvises under omtale af Per Nørgårds »Prisme« til et nodeeksempel, som viser et helt andet sted end det omtalte. Af trykfejl har jeg fundet en hel del i de danske citater, som der åbenbart ikke er læst tilstrækkelig korrektur på, en kedelig skønhedsfejl. Jeg må også, uden for emnet, anføre, at Hallgrímur Helgasons på dansk skrevne afsnit om islandsk musik med lidt kyndig vejledning kunne være gjort sprogligt mere tilfredsstillende.

Disse indvendinger bør dog ikke fordunkle den kendsgerning, at Bo Wallner med stor flid og kærlighed til emnet har skaffet sig et enestående dybt indblik i og et tilsvarende godt overblik over det 20. århundredes danske musik. Hans fremstilling og resultater vil, selv hvor de i detaljen måske kan anfægtes, være en uvurderlig informationskilde og en levende inspiration for enhver, som fremtidig beskæftiger sig med emnet.

Jan Maegaard

Från en centralskandinavisk utgångspunkt är det inte alltid lätt att närma sig den finska musiken. Den finska kulturmiljön och den musikaliska ådran hos finnarna är av annat slag än i det övriga Norden. Finlands läge i skärningpunkten mellan öst och väst har bidragit till att den finska musiken fått mer mångskiftande impulser. Finland har också haft perioder av isolation, i många fall en väsentlig förutsättning för att ett mer självständigt musikaliskt idiom skall växa fram.

I artikeln Atonalismen är död — leve atonalismen! skrev Sulho Ranta i slutet av 20-talet: »Lika sant som det är att ingen verkligt levande konstriktning dött utan att lämna sitt arv åt följande, lika sant är det att intet konstverk lever i kraft av den -ism, som estetikerne fört in den i.»

Bo Wallner talar om retarderande och progressiva tonsättare, om senromantiker och klassicister, anemiska akademiker, expressionistiska extatiker, nationella naivister och avancerade polyfoniker, om modernistiska utbrytningsförsök och neobarocka stildrag etc. Med ett så omfattande panorama som Wallner tecknar över en hel epok är det inte förvånande att en del slutledningar blir kategoriska. Man frapperas av den lätthet med vilken författaren placerar in tonsättarna i deras fack, hur några ord tycks räcka till för att skilja dem från varandra. Att man inte helt tillfredsställs av resultatet beror väl på hans ofta något för subjektiva och auktoritativa attityd. För övrigt frågar man sig om det i ett verk som detta är ändamålsenligt att utgå från den konventionella uppdelningen i »konservativa» och »radikal».

Wallners materialforskning är imponerande. Även om materialet kanske då och då ensamt får bilda framställningen, utnyttjas det i allmänhet på ett ledigt och läsbart sätt. Trots detta lägger boken ingenting *väsentligt* nytt till bilden av finsk musik; det har kanske inte heller varit avsikten. De finska 20-talskomponisterna behandlas så som de även tidigare behandlats av finska musikskribenter. Man erkänner deras modernism, men tar inte på allvar deras konstnärliga strävan. Man ser dem gärna som epigoner till samtida modernister och man förklarar att det var fråga om en övergående, och därmed mindre betydelsefull period i den skapande tonkonstens historia i Finland.

Wallners inställning verkar vacklande. Han skildrar med uppriktigt medlidande hur modernismen kvävdes i det unkna kulturpolitiska klimatet på 30-talet (han framställer det hela som ett kanske i alltför hög grad specifikt finskt fenomen, trots att det ju var fråga om ett allmänneuropeiskt). Wallner förbigår också överraskande likgiltigt den »progressiva» mu-

sik, som verkligen hann komma till på 10- och 20-talet. Mot bakgrunden av den omfattande produktion i äkta tidsanda som ett flertal tonsättare då lämnade ifrån sig är det svårt att vara ense med Wallner om att »alltför mycket av det nya och spännande under 20-talet kom att stanna vid endast tendenser» (s. 249). I samma sammanhang säger han: »Man kan kortfattat karakterisera [den finländska tonkonsten efter Sibelius] som en fram till 50-talet enda långt utspunnen epilog på romantiken, med sin starka nationella färgsättning livskraftig att motstå snart sagt varje genomgripande impuls från den progressiva, internationella stilutvecklingen» (s. 248). Detta påstående är, liksom Wallners ibland är, på samma gång både obestämt och kategoriskt.

När allt kommer omkring har Wallner med sin bok satt mycket på spel. Han har uppenbarligen medvetet velat teckna en bild av hur stilimpulsernas växelspel fungerat, hur musiken kommunicerat, hur den mottagits och hur den stått i relation till avantgardistiska tendenser. Därför får man också läsa mer kritikeryttranden och subjektiva omdömen om tonsättaralster än sakliga och informativa skildringar av dem. Wallners kombination av samtidsbild och efterhandskritik kan stundom väcka opposition. Man kan sedan fråga sig om en »provokativ» uppläggning av ett verk av detta slag är så lyckad.

På grund av denna grundinställning innehåller boken en hel del värderingar av tonsättare och deras verk som man inte accepterar utan invändningar. Ett exempel må här vara nog: Ernest Pingoud väntar även efter Wallner på sin rehabilitering. Hans verk beskrivs med ganska litet engagemang — medan den mer »nordiske» Robert Kajanus får sig tillskrivet ett av »den finländska senromantikens intressantare» verk. Exempelvis ett så märkligt avantgardistiskt orkesterverk som Pierrots sista äventyr nämns endast i förbigående. Den gängse uppfattningen att Pingouds verk i stort sett bara är uppvisningar i orkester tekniskt kunnande skyntar också hos Wallner. Men samtidigt är det enligt Wallner Pingouds »akilleshäla som tonsättare» att hans orkestersats melodiskt-harmoniskt klingar »alltför litet substantiellt», och så saknar hans musik »något så väsentligt som melodisk profil» (s. 65).

Rent allmänt förefaller det som om Wallner har lyckats bäst i karakteristiken av den finska musikens 50- och 60-tal, också om man här ibland tycker sig finna ett slags värdeprioritet för det »nordiska», det som kanhända uppstått genom de nordiska kontakterna, medan det mer »finska» väckt mindre förståelse. Wallner hyser uppenbarligen en viss skräck för det han kallar »temperamentskult». Han anser också att flera av de tonsättare som haft en mer »tanke-

mässig» syn på komponerandet kommit från den svenskspråkiga befolkningen. Wallner ser det som en väsentlig faktor att denna befolknings nära kontakt med det övriga Norden gett den »en friare konstnärlig stimulans» (s. 237). Huruvida detta verkligen är relevant må vara osagt. Man kunde tvärt emot hävda att tonsättare som känt den nordiska gemenskapen som förpliktande ofta förfallit till epigonartat och konventionellt komponerande, medan det mer ursprungliga och självständiga framsprungit just ur den genuint finska jordmånen. Wallners inställning är förståelig, eftersom han ställer »formkultur» högt.

Wallner talar rätt mycket om de nationella tendenserna i finsk musik. I viss mån är hans användning av begreppet »nationell» vilseledande. Ur en centralskandinavisk synvinkel är givetvis mycket i den finska musiken främmande. Men skillnaderna mellan finsk musik och centralskandinavisk musik behöver ingalunda vara skillnader ifråga om nationalism och internationalism. Ur finländsk synvinkel ter sig talet om »nationalistiska» tendenser något schematiskt, och »nationell suggestion» (s. 251) har man nog knappast förfallit till sedan årtionden.

Pehr Henrik Nordgren

Sandvik og Schjelderup ga ut sin Norges Musikkhistorie i 1921. Siden da er det gått innpå et halvt århundre, og meget er skjedd i norsk musikk. Men tidsrommet er — bortsett fra kortere opsett av professor Gurvin og undertegnede — ikke blitt behandlet under ett som musikkhistorie før Bo Wallner tar det for seg i sin ruvende Vår tids musik i Norden. Norge blir behandlet på sidene 90–116, 153–156, 219–231, 273–274 og 296. Med en imponerende detaljkunnskap om norske verk fra 1920 til 1960-årene behandler Wallner norsk musikk under vesentlig én bestemt synsvinkel, nemlig å kartlegge »det nye» som brøt fram. Selv om bildet taper i detaljrikdom, idet en hel falanks av norske komponister som virket til langt opp imot vår egen tid faller utenfor, får man til gjengjeld en klart profilert utviklingsgang, med fremhevelse av hovedverkene i den norske musikkens livslinje.

Mellomkrigstidens og krigstidens produksjon har fått den betegnende overskriften »Den nasjonale disposisjon», etter et sitat av Gerhard Munthe. Man må si seg enig i denne overskriften, særlig om man tenker på Monrad Johansens »Voluspå», Irgens-Jensens »Heimferd», Grovens »Mot Ballade», Geir Tveitts »Baldurs draumar» eller Sæveruds symfonier fra krigstiden. Samtidig som disse verkene avtegner utviklingskurven til den nasjonalistiske linjen, vitner de om en viss forkjærlighet for »det monumentale»,

som også hadde paralleller i norsk maler- og billedhuggerkunst. Wallner peker på at dette rent formelt står i klar motsetning til Grieg-tradisjonen, men at stoffet og det kunstneriske livssynet fremdeles ble influert av denne tradisjon. Og det er riktig nok at spenningen mellom nasjonalisme og internasjonisme, og de mange individuelle forsøk på å skape en syntese av disse motsetninger setter sitt særpreg på denne tiden i norsk musikk, og gjør den kanskje spesielt interessant. De nasjonale bestrebelsene kan — som Bo Wallner gjør — sees som en videreføring av en nasjonalromantisk ideologi, men dette bør vel differensieres noe, idet man i mange tilfelle rent komposisjonsteknisk lot de nasjonale elementer inngå forbindelse med samtidens mer avanserte uttrykksmidler, og for så vidt fulgte de samme idealer som f. eks. Bartók gjorde til samme tid på sitt område. I andre tilfelle lot man de nasjonale elementer inngå forbindelse med en arkaiserende harmonikk, ofte med et tydelig modalt tilsnitt, og her kan man vel skimte en annen, mer konservativ linje i utformingen av «det nasjonale».

I denne forbindelse kan det nevnes det fortjenstfulle av Wallner å rydde opp i bruken av «stilistiske merkelapper» på enkelte norske komponister. Monrad Johansens stil fra 1920-årene blir f. eks. ofte — i leksika og andre steder — kalt «norrøn impresjonisme». Dette uttrykket er imidlertid ikke dekkende for selve musikkpråket, idet dette oftest preges av diatonisk melodikk i forbindelse med arkaiserende harmonikk. Videre er det fortjenstfullt å rette søkelyset mot et par av de mange «unge døde», som norsk musikkhistorie er så rik på. I dette tilfelle dreier det seg om Arvid Kleven og Harald Lie, som begge venter på å bli gjenstand for monografisk behandling.

Wallner viser hvordan den nasjonalistiske linjen kulminerte rett etter krigen, med den norske musikk-uken i oktober 1945, da deler av krigsårenes store og usedvanlig rike produksjon ble presentert. Her passerte navn som Egge, Irgens Jensen og Sæverud revy som symfonikere, mens opera og kammermusikk var representert ved Eggen, Brustad, Hall og Kjellsby. Man fikk ved denne anledning ikke høre noe av Fartein Valen, som representerte en helt selvstendig linje. Hans utvikling har Wallner skissert slik: fra fiolinsonatens blomstrende over klavertrioens kraftfulle tonespråk gikk vegen videre gjennom sublimering og fortynning, for å havne i abstrahering med de siste store sykliske verkene.

Slutten av 1940-årene var altså rik på løfter om fortsatt fremgang for norsk musikk, og det til tross for at landet manglet det store samlende miljø for utdannelse av yngre norske komponister, og til tross

for at det viktigste debattforum i musikkspørsmål var dagspressens avgrensede spalteplass. Nå viser imidlertid Wallner at løftene ikke ble innfridd. Det inntrådte en produksjonskrise i 1950-årene, sammen med en følbar mangel på tilvekst av unge norske komponister. Man må uvilkårlig spørre om årsakene. Wallner viser til den naturlige «tretthet» som meldte seg etter at man så lenge hadde syslet med «det nasjonale». Rent allment stilistisk er dette nok riktig, men fenomenet har vel også andre røtter, ikke minst av økonomisk karakter. Det må vel sees i sammenheng både med den omformning av samfundsstrukturen som har gått for seg i vårt århundre og med de tekniske fremskrittene det er gjort med de musikalske kommunikasjonsmidler, som nok har satt sitt preg på den rådende allmenne kulturelle orientering. At Wallner ikke har tatt det sosiologiske aspekt opp til behandling i avsnittene om Norge, sier seg selv — det ville totalt ha sprengt bokens rammer. Men på grunnlag av hans verdifulle nybrotsarbeid melder tanken om en musikk-sosiologisk undersøkelse seg som et fristende nytt felt.

I «Uppbrott från nationalismen» behandler Wallner siste del av 1950-årene og begynnelsen av vårt desennium. Her er en rekke nye navn kommet med og for første gang plassert i en større stilhistorisk sammenheng. Det går som en rød tråd gjennom fremstillingen at det alltid har vært et fremherskende drag av konservatisme i det norske musikkmiljøet, men at det med den yngre generasjon synes å ha inntrått en forandring. De nasjonale idealer synes å ha utspilt sin rolle, samtidig som en bevisst vending mot et mer radikalt tenkesett mer og mer gjør seg gjeldende.

Etter å ha lest gjennom de norske kapitlene, sitter man igjen med et inntrykk av at vi har fått et instruktivt og tankevekkende utsyn over de stilistiske hovedlinjer i norsk musikk fra ca. 1920 og fram til idag, i seg selv et verdifullt tilskudd til norsk musikkhistorie. Man blir imponert over forfatterens detaljkunnskap når det gjelder norske sjeldent spilte verk, og hans bibliografi er, om ikke helt uttømmende, så ihvertfall så detaljrik at den vil være til stor hjelp for dem som skal arbeide videre med oppgaver i dette så interessante tidsrommet i norsk musikk. Når en så tar i betraktning at forfatteren på samme måte har sammenført alle de nordiske land til et mektig panorama over vår tids musikk i Norden, synes jeg det uten videre må betegnes som en imponerende bedrift på musikkhistoriens område.

Hampus Huldt-Nyström

Vilka kritiske detaljkommentarer man än ville anföra kan det inte råda någon tvekan om att Wallners

Vår tids musikk i Norden hör till de viktigaste musikböcker, som publicerats i ett nordiskt land under vårt århundrade. Mot slutet av sin fängslande recension i *Nutida Musik* (1968/69: 3, s. 52–54) skriver Erik Tawaststjerna: »Hans bok är väsentlig, en musikaliskt-litterär bragd.»

Uttrycket bragd förtjänar understrykas. Wallner har kämpat med stora svårigheter, något han själv antyder i »En kommentar till bokens tillkomst» (s. 343 ff.). Visserligen kan materialet av tidskrift- och tidningsartiklar om nyare nordisk musikk sägas vara ganska rikt. Men av samlade överblickar, inträngande monografiska studier, fylliga faktsammanställningar finns det föga. Wallner har måst fungera som pionjär och bokstavligen göra återupptäckter och självständiga kartläggningsförsök på områden där många farleder varit dåligt utprickade. Härtill kom svårigheter att få fram det musikaliska materialet i noterad och klingande form. Att han i åtskilliga fall måst lita till sin egen avläsning av partitur ligger i sakens natur, men det bör betonas att denna uppgift är särskilt anspråksfull när det gäller nutida musikk i allmänhet och nutida musikkdramatiska verk i synnerhet.

Om framställningssättet skriver Wallner själv att det har »den något hybridartade formen av ibland essay, ibland handbok». Karakteristiken är träffande, men det hybridartade stör inte läsaren. Snarare gör det boken användbar på flera sätt. Den fungerar väl som uppslagsbok, inte minst tack vare det utförliga namn- och sakregistret, som bl. a. inkluderar en mängd verkstitlar. Fotnotsdelen (s. 317–342) torde kunna stimulera till vidareläsning liksom den fylliga bibliografin (s. 347–381). Arbetet har dessutom visat sig fungera väl som kursbok i universitetssammanhang. Det kan i övrigt rekommenderas till alla musikaliskt insiktsfulla läsare, som är hyggligt förtrogna med de vanligaste musiktermerna och — helst — har god notläsningsförmåga. Notexemplen är visserligen inte många (54) och inte heller långa men valda med omsorg. Vad man spontant ville efterlysa som komplement till framställningen vore en skivantologi eller ett bandmontage med klingande exempel. Det är beklagligt att så många auktoritetsliga och andra juridiska och ekonomiska bestämmelser utgör svårforcerbara hinder för förverkligandet av något sådant, som alla parter i längden enbart skulle tjäna på.

Är Wallners framställning »objektiv»? Tawaststjerna har i sin recension citerat en mening, där Wallner alldeles i förbigående hävdar att »här är inte avsikten att värdera olika strömningar i vår tids musikk», och mot detta gjort gällande att det i hög grad är fråga om värderingar och att »det personliga

greppet just är Wallners styrka». Av en annan bedömare (se ovan) har framställningen till och med uppfattats som »provokativ».

Bedömningen »provokativ» är en värdering av värderingar, och reaktionen är måhända väntad och rimlig när det gäller vissa företeelser i finskt musikk-skapande eller den frenesi, med vilken Wallner formulerat en senkommen »Ehrenrettung» åt dansken Rued Langgaard. Diagnosen att arbetet är genomsyrat av personliga värderingar ter sig ofrånkomlig. Och hur skulle det kunna vara annorlunda utan att resultatet blivit en torr katalog, då det gäller en enda persons försök att utforma en första helhetsbild baserad på självsyn av verk och omgivande källmaterial?

Det är också tydligt var Wallner har sitt största engagemang: ordet »progressiv» har en starkt positiv värdeladdning för honom men också begrepp som »fantasifullhet» och »formbehärskning». Han har främst velat följa »förnyelsesträvanden» röda trådar. Samtidigt har han uppenbart behandlat sitt material utifrån vissa normer, främst ett — oundvikligen subjektivt — kvalitetskrav.

Alldeles fransett att detta bidrar till att göra läsningen stimulerande, ibland spännande, kan det tagas som något av en uppfordran. Wallner är vägröjare, och mellan raderna i hans bok kan lätt avläsas åtskilliga av de nordiska musikkforskarnas och musikkskriftställarnas underlåtenhetssynder. För dem som på olika punkter vill vidga eller fördjupa den bild han tecknar och vill ompröva hans värderingar av det senaste halvseklens nordiska musikk-skapande finns nu äntligen en fast utgångspunkt, en grundframställning att repliera på. Härvidlag vill man hoppas att den skall bli både uppfordran och inspirationskälla.

Att i detalj särskilt nagelfara partierna om svensk musikk ter sig just här överflödigt i undertecknads ögon. Inte emedan jag råkar vara nämnd som rådgivare, en roll som varit mycket blygsam och partiell, utan när jag i allt väsentligt delar Wallners uppfattningar (där jag råkar ha sakkännedom jämförbar med hans) och när det gäller rena fakta blott kunde bidra med petisser.

Av större intresse är kanske att något uppehålla sig vid vad som inte finns med i boken. En del därav har pekats ut av Torsten Ekbohm i en DN-recension på det njugga och bitska sätt som hör till stereotyperna hos diverse kulturradikaler. Vad Ekbohm påtalar är dock inte enbart åsidosättandet av faktorer »på modet». Vad han efterlyser har i hög grad sakliga motiveringar oberoende av hans skrivsätt. Dels ägnar Wallner föga uppmärksamhet åt de sociala och ekonomiska villkoren för den musikkproduktion

han skildrar och för förändringar av dessa. (Som enda exempel, inte ens särskilt välvalt, kan nämnas att han blott anför jätteföretaget »Rikskonserter» i Sverige helt en passant på ett par ställen men aldrig redogör för fenomenet, dess tillkomsthistoria, finansiering, därtill knutna ideologier och förhoppningar etc.) Dels har Wallner helt utelämnat alla s.k. populärmusikaliska genrer, deras roller, utövare och mottagarkretsar.

I den komplexa struktur av kommunikationssystem, som nutida musikproduktion, -distribution och -konsumtion utgör, har Wallner valt ut och koncentrerat sig på vissa bestämda led eller fält med »produc-terna» (tonsättarna) och »produkterna» (verken) helt i centrum. Detta är ett traditionellt grepp men därför varken föråldrat eller i någon mening illegitimt. I Wallners fall torde det ursprungliga uppdraget för Musical Quarterlys 50-årsvolym ha varit medbestämmande för inriktningen och begränsningarna. Dessutom har de givetvis styrts av hans personliga kultursyn. Men rimligtvis ingår också självvalda avgränsningar, såväl frivilliga som ofrivilliga.

Både när det gäller de sociologiska aspekterna och de populärmusikaliska genrerna saknas praktiskt taget helt de erforderliga förarbetena och faktasammansättningarna. Vad de förstnämnda beträffar, har musiksociologiska undersökningar börjat utföras först under de allra senaste åren. Och med empiriska musiksociologiska metoder är det förgångna inte åtkomligt; därvidlag måste steget tagas till »social history of music», som är en annan typ av verksamhet. Hade Wallner försökt ge sig i kast även

med denna sorts problematik, kan man betvivla att hans arbete blivit avslutat inom överskådlig tid.

Detsamma måste sägas om populärmusiken. I alla sina uppenbarelseformer hör den avgjort hemma under den vida rubriken »Vår tids musik i Norden»; man må för Sveriges del efterlysa namn som Karl Gerhard och Jules Sylvain, Evert Taube och Povel Ramel, företrädare för den avantgardistiska jazzen eller »ungdomskulturens» intensiva pop-dyrkan, respektive allt vad därmed hör samman av nya musikfunktioner, -attityder och kommunikationssätt. Men återigen måste man konstatera att underlaget för en översiktsframställning i dessa stycken saknas. Till och med om Wallner ägt acceptabel privat kännedom om dessa genrer för Sveriges del, ter det sig nästan omöjligt att begära motsvarande självförvärvade kunskaper om samma fenomen i grannländerna. Ett praktiskt alternativ hade möjligen varit att överlåta ämnet åt ett antal medförfattare. Men förutom att en sådan uppläggning hade äventyrat den enhetlighet framställningen nu fått, tvivlar jag på att det varit särskilt lätt att få fatt i kompetenta sådana medarbetare från samtliga nordiska länder.

Däremot är det uppenbart att Wallner ingalunda »uttömt» ämnet »Vår tids musik i Norden». Han har behandlat den s.k. seriösa konstmusikproduktionen ur stilistiska m. fl. synvinklar och ur nationella, nordiska och internationella perspektiv. Med den uppgiften tror jag ingen nordisk musikforskare för närvarande kunde ha lyckats bättre.

Ingmar Bengtsson