

LITTERATUR

(Red. Anders Lönn)

WILLIAM W. AUSTIN: *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*. J. M. Dent & Sons, London 1966. xx, 708 s. 5 gns.

William W. Austin, Professor of Music vid Cornell University, erhöill vid IMS-kongressen i Ljubljana 1967 en av årets två Dent-medaljer som belöning för sin handbok *Music in the 20th Century*. (En amerikansk upplaga därav ingår i den välkända Norton-serien.) Arbetet har alltså rönt stor uppskattning av somliga musikforskare, bland dem rimligtvis förre IMS-presidenten Donald J. Grout, som handboken är tillägnad. Men den har också fått mindre positiva mottaganden; se t. ex. Richard Swifts syrliga recension i *Journal of Music Theory* 11:1, 1967, s. 165-169.

Efter A. Salazars ojämn volym i Norton-serien från 1946 (efter original från 1944 på spanska) är Austins arbete den första stora engelskspråkiga översikt över 1900-talsmusik, som frambragts med anspråk på att vara Handboken framför andra i ämnet. Författaren säger med minimal blygsamhet i sitt förord att »the knowledge assembled here is not definitive» (hur kunde den vara det?) och att volymen »will not completely supersede» tidigare motsvarigheter. Ett dylikt bruk av negationer måste antingen spänna förväntningarna ytterligt högt eller väcka misstankar om sprickor mellan uppsåt och förverkligande.

I varje fall bör Austins handbok ha emottetts med nyfikenhet från flera håll, t. ex. tonsättarnas, musikforskarnas och de »vanliga» musiklyssnarnas, för att inte tala om olika grupper av radikalism- och jazz-»fans». För studerande och lärare kan nyfikenheten också helt enkelt gälla dess användbarhet som kursbok.

Först bör kanske något sägas om vad Austins handbok faktiskt innehåller. Titeln är inte alldeles adekvat. Man är visserligen tacksam för att författaren undvikit att laborera med uttrycket »modern» och kan givetvis bortse ifrån att en tredjedel av seklet allttjämt ligger framför oss. Men Austin börjar inte 1900 och slutar inte 1966. Snarare behandlar han ett drygt halvsekel med gränserna ca 1885/1890 och ca 1945/1950 och gör vissa utblickar in i 50- och 60-talen. (Författaren anger själv att han i huvudsak begränsat sig till tonsättare födda tidigast 1860 och senast 1910.)

Austin har valt ut fyra tonsättare och en genreföreteelse till vad man kunde kalla framställningens galjonsfigurer: *Debussy*, *Schoenberg*, *Bartók*, *Stravinsky* och *Jazz*. Åt dem ägnar han ca 40% av den löpande framställningen, 537 av bokens 708 sidor. S. 539-551 upptar korta »Notes on Sources»; återstoden är en fyllig och i allt väsentligt värdefull bibliografi. Till en »klass II» av särskilt betydande (»representative») tonsättare räknar han tre: *Webern*, *Hindemith* och *Prokofjev*. De upptar tillsammans 22% av det återstående utrymmet.

Ur ett citat från Louis Laloes bok om Debussy (1909) har Austin hämtat fem textstumpar, som utnyttjas till »rubriker» över bokens lika många delar. Hugs-kottet är i bästa fall publikfriande men har inte någon övertygande funktion. (Debussy och hans samtida är »... on the edge, trembling with emotion», medan Prokofjev och hans enligt Austin hart när oräkneliga motsvarigheter och efterföljare är »in this

sense... universal».) De fem delarna sönderfaller i 27 kapitel. En detaljredogörelse för den i början allvis intresseväckande men längre fram alltmera förbryllande dispositionen av dessa kapitel skulle upptaga oöndigt stort utrymme i detta sammanhang. Det må här räcka med att notera att de fem »huvudföreteelserna» bildar lika många röda trådar och att övriga tonsättare m. m. behandlas som »contemporaries», »successors» o. dyl. till De Fyra Stora.

Hur detta fungerar — eller snarare: långa stycken inte fungerar särskilt väl — kan belysas genom några exempel hämtade från den femte delen, där Prokofjev (kap. 24) står som galjonsfigur. De båda närmast följande kapitlen har titlarna »Composers Comparable to Prokofjev, Born 1892 or Earlier» resp. »Successors to Prokofjev». Såsom »comparable to» finner man bl. a. sammanförda Vaughan Williams, Alban Berg, Othmar Schoeck, Martinu och Frank Martin. Bland »successors» finner man t. ex. Distler och Dallapiccola. Under sistnämnda rubrik behandlas den polska musiken efter Szymanowski. Det sker på sju rader plus en namnförteckning. Förteckningen upptar bl. a. Lutoslavski och Penderecki; nog om dem!

Några nordiska tonsättare, som kan sägas vara »jämförbara med» eller »efterföljare till» Prokofjev tycks inte existera för Austin. Skandinavisk musik från ca 1920-40-talen återfinns man istället under rubriken »Further Steps in the Soviet Union, America, Germany» (till skillnad från sådana »steps» i »France, Italy, England»). Om Sverige ges på 21 rader vaga upplysningar; bl. a. får man veta att vi haft en serie på fem symfoniker representerande neo-klassicism: Kallstenius, Atterberg, Nyström, Rosenberg och Lars-Erik Larsson. De övriga nordiska länderna klaras av på tillsammans 14 rader.

Överhuvud taget ter sig proportionerna mellan de utrymmen, som tilldelats olika tonsättare, på flera punkter egendomliga i en europeisk (låt vara skandinavisk) läsaes ögon. Följande exempel kan tjäna som illustration; läsaren må själv testa siffrorna genom att ersätta dem med egna förslag.

För överskådlighetens skull presenteras de utvalda namnen parvis med siffror för de utrymmen Austin begagnat. Prokofjev—Sjostakovitj: 20½ mot 3 sidor; Webern—A. Berg: 26 mot 3; Poulenc—Kodaly: 4 mot ½; J. Haas—Pfitzner: 1 sida mot 4 rader; Gerald Finzi—Matyas Seiber: 1 sida mot 3 rader; Reger—MacDowell: 3½ sida mot 3 sidor; G. Mahler—Milhaud: 8½ mot 4½ sidor. Supplerande upplysning: notexempel från t. ex. Alban Berg och Sjostakovitj lyser helt med sin frånvaro.

Till vilka läskretsar är framställningen riktad? Företaget ger oklara besked härom. Det heter allra först: »Anyone interested in the music of Schoenberg, Bartók, and Stravinsky can use [!] this book»; författaren brukar emellertid litet längre fram uttrycket »scholarly survey» och hoppas att »this book proves fit to serve as a handbook—that is, a fair summary of scholarly knowledge of the subject and a guide to the literature» i nivå med tidigare volymer i Norton-serien.

Också själva framställningen är vanskeligare att sammankoppla med någon viss kategori av tilltänkta läsare än med förlagsförhoppningar om en god affär. Texten grundar sig i stor utsträckning på energisk inläsning av en omfattande speciallitteratur och på en imponerande repertoarkännedom. Austin drar här och var fram försummade namn och verk. På enstaka punkter gör han även intresseväckande ansatser till omvärderingar. Flera av hans verkanalyser förutsätter fackbetonade förkunskaper. Men samtidigt presenteras flertalet notexempel inte blott i mycket komprimerad form utan också »omnoterade» och transponerade i förenklande syfte, ibland på gränsen till vanställande. Och litet för ofta glider verkbeskrivningarna ut i karakteristiker av en typ, som snarare hör hemma i populärt hållna programnotiser. Inte så sällan påträffar man idéväckande och tänkvärda iakttagelser, men nästan lika ofta måste man reagera negativt inför svepande komparativa generaliseringar, som sannerligen inte ter sig »definitive».

På något sätt tycks det flerstädes finnas ett samband mellan det utrymme Austin

tillmätt en tonsättare och den köpstarka publik han och förlaget tycks räknat med. Att Prokofjev ägnas så många sidor uppges bero inte minst på att hans verk blivit mycket spelade och kända. »Popularitet» i någon mening blir alltså i somliga fall en utslagsgivande faktor. Men när det gäller Webern blir helt andra kriterier funktionsdugliga. (»All the public performances of all Webern's music during his lifetime could be listed briefly; most of them took place at festivals of the ISCM, where noisier music overshadowed them!») Men det kan också heta: »For at least one student of the scores, the *Stone Flower* is the most appealing of Prokofiev's ballets» — underförstått för den enskilde iakttagaren William Austin. Ett så mångdimensionellt dragspel kan naturligtvis tänjas ut och pressas ihop ganska godtyckligt, ity att antalet motiveringar är stort och tydligen kan utväljas efter behag från fall till fall.

Att Debussy tillmätts stor vikt som traditionsbrytare och nydanare är helt i sin ordning. Austins entusiasm för Debussy är påtaglig och visar sig fruktbärande. Men det finns risk för att han gör sin idol björntjänster när han i tid och otid försöker påvisa Debussys inflytande och konstruera orsakskedjor bakåt till denne.

Austin tycks ha siktat någonstans mitt emellan fackmännens och lekmannalyssnarnas anspråksnivå, och man frågar sig vilken författare som inte skulle ha fastnat i detta välkända dilemma. Uppgiften är utomordentligt svår. Ingen torde heller kunna påstå annat än att Austin gått till verket med storartad energi, imponerande kännedom om repertoaren och facklitteraturen och — inte minst — i den vällovliga avsikten att inte ensidigt kartlägga uppenbara innovationer utan försöka ge en någorlunda rättvisande bild även av andra yttningar. Läsverd är inte minst hans kritiska översikt över bruk och missbruk av olika »ism»-etiketter. Som *uppslagsbok* är arbetet under alla förhållanden väl värt att inköpa. Det rymmer mängder av information, som det måste ha kostat mycken möda att sammanföra.

Ovan har gång på gång talats om ton-

sättare. Det är ingen tillfällighet: Austins arbete är — bortsett från avsnitten om jazz — helt och hållet en handbok över 1900-talstonsättare och deras verk. Vad skulle den eljest handla om, kunde någon fråga? Åtminstone två invändningar mot Austins framställning kan här anses väsentliga att andraga.

Den ena invändningen har formulerats ganska väl av Richard Swift i dennes ovan nämnda recension. Det gäller Austins övervärdering av »the composer's view». Swift skriver: »But what is most distressing in this essay [om Schoenberg], as well as in the rest of the book, is the constant acceptance of the intentional fallacy, the notion that the composer's verbal representation of what he intended to do in a specific composition or in general is, in fact, what he did do.» Relationerna mellan redovisat och icke-redovisat resp. mellan intenderat och icke-intenderat (från tonsättarens sida) hade egentligen kunnat ge stoff till ett särskilt kapitel. Men det hade nog inte haft någon naturlig plats i Austins mera handfasta typ av framställning.

Den andra huvudinvändningen gäller behandlingen av musikodlingens och musikproduktionens plats och roller i det västerländska kulturlivet ca 1890-1950 och deras beroende av bl. a. politiska, ekonomiska och sociala förändringar. Visst drar Austin paralleller, nämner i förbigående Kandinsky och Picasso ungefär på rätt platser, håller reda på när enskilda tonsättare deltog i första världskriget o. dyl. Men det stannar för det mesta vid lösräckta enskildheter, vid dekorativt kulturhistoriskt staffage, trots de mer djupträngande detaljer, som här och var inflikas om de fyra galjonsfigurerna och några till samt i jazzhistoriken. I detta hänseende tycks Austin inte haft nämnvärda ambitioner, och efter genomläsningen av handboken kan man också vara frestad att tacka för att han härvidlag inte gett sig ut på djupare vatten.

Med tanke på musikproduktionens tilltagande kvantitet efter sekelskiftet 1900, på uppsplittringen i »stilar», i »fierspråkighet» (Austins sätt att bruka uttrycket »style» vore f.ö. värt en särskild, kritisk artikel!),

förändringarna i distributionsformer, nya »globala perspektiv» m. m. kan man fråga sig om 1900-talets musik intill »nu» (1966) överhuvud taget bör behandlas som ett slags enhet. (Kanske är i så fall 1700- och 1800-talen tillsammans en lika naturlig eller godtycklig »enhet»?) Dessutom kan man fråga sig om en sådan uppgift längre kan lösas på hög nivå som »one man's job» annat än om synvinklarna begränsas hårt, t. ex. till satstekniska, idéhistoriska eller sociologiska, eller — alternativt — än om tidsgränserna dras betydligt snävare.

Austins försök att bita över hela stycket är lika hjältemodigt som halvfullgånget. Men det är därför inte mindre respektgivande. Texten är uppenbart skriven från en personlig och lokalt amerikansk horisont. Den är allt annat än »unbiased». Men vem hade idag förmått skriva en dylik handbok, som vore mindre »biased» i någon av alla tänkbara riktningar? Austin torde vara i femtioårsåldern och tillhöra den generation som på amerikansk distans resp. närhet själv upplevt »galjonsfigurernas» in-

klusive jazzens framväxt under mellankrigstiden. Hans rika erfarenhetsmaterial har bildat ett specifikt mönster för honom, och detta väver han fram i sin handbok. Låt vara att mönstret i flera stycken skiljer sig från vad många 15–20 år yngre amerikanska kolleger och flertalet sakkunniga europeiska kolleger till honom skulle vilja teckna idag. De torde i varje fall alla ha gagn av att taga del av Austins arbete, t.o.m. om de långa stycken råkar finna det »rather unscholarly». Det kan på de mest oväntade ställen innebära nyttiga utmaningar till deras egen ofrånkomliga partiskhet.

Vad handbokens brukbarhet som kursbok i ett nordiskt land beträffar torde det viktigaste ha kunnat utläsas mellan raderna ovan. (Härvid skall man helt bortse från hur Austin råkat misshandla Norden.) Den förutsätter en god portion förkunskaper i form av repertoarkännedom och litteraturstudier för att kunna avläsas kritiskt nog. För den som förmår göra det, är den alla invändningar till trots en värdefull kunskapskälla.

Ingmar Bengtsson

Franz Berwald, Sämtliche Werke/Complete Works. Bd. 3. Sinfonie singulière. Hrsg. von/Ed. by Herbert Blomstedt. (Monumenta Musicae Svecicae.) Bärenreiter, Kassel &c. 1967. XVI, 159 s. DM 60.—

It was not uncommon for the scholar critics of the nineteenth century to take more than a year to digest the fruits of a new volume of a complete edition to which the then young art of musicology was devoting its labours. It still takes many years for practising musicians to assimilate new scholarly editions of familiar masterpieces. The slowness of the *urtext*, scientifically interpreted by a mind steeped in contemporary performing practice, to penetrate the concert hall or the recording studio is well illustrated by the fact that even now, corrupt editions of the Haydn symphonies are preferred long after new editions have become available. Although the projected Berwald *Gesamtausgabe* is entirely new (and I need hardly add, more than welcome), the *Sinfonie singulière* has been available in print

for more than fifty years and its autograph readily accessible to scholars at the Library of the Stockholm *Musikaliska Akademien* who purchased it as long ago as 1870, only two years after the composer's death. Accordingly while other works of Berwald including the tone-poems or *Drottningen av Golconda* have little or no performing tradition to dislodge, this has. In his preface Herbert Blomstedt traces the early history of the work, its publication in piano duet form by *Musikaliska Konstföreningen* in 1905, its subsequent appearance from Hansen's Musik-Forlag in 1911, as well as discussing the reception of Tor Aulin's pioneering performances both in Sweden and on the continent at the beginning of the century.

In the words of the Berwald Committee, these publications are intended 'to satisfy

both musicological and practical requirements', and apart from the adoption of modern usage in the layout of the score and the use of modern clefs and ironing out of inconsistencies, what we are given here is as close to Berwald's intentions as it is possible for us to come in the light of present-day scholarship.

Herbert Blomstedt has put us in his debt by subjecting the autograph and Aulin's Hansen edition to a thorough scrutiny, modernised the notation of the timpani parts and has provided a most useful note in the preface on performance as well as a thorough critical commentary. What most readers will want to know is whether the revisions he notes radically alter our picture of this remarkable symphony? Although they do not change our perspective so radically as recent editions of, say, Haydn's *Maria Theresia* symphony (48 in C major) or some of the London symphonies like 96 in D major or the earlier 1761 symphonies where the impression one receives is comparable with that of a newly-cleaned painting, with stronger primary colours, lines previously softened in impact more clearly delineated and the balance accordingly modified, a study of the differences is illuminating. Many of them, as Mr. Blomstedt readily observes, are of trifling account: many concern minutiae, but others, while appearing at first sight to be comparatively trivial, are in fact important in that they affect not only the balance but the character of certain episodes. I can imagine that certain minor modifications of dynamics or accentuation might be arguable under certain acoustic conditions or given, say, the quality of tone or weight of tone produced by certain international orchestras. But the objective should surely be the preservation of the transparency of texture as well as the mercurial lightness of touch of, say, the scherzo, of the present symphony, and there are instances where Aulin's accentuation does not serve Berwald's ends. At fig. 4. in the Hansen edition (bar 73 in the BwGA) Aulin accents horns and trumpets on the second and fourth beats as well as in the corresponding parallel passages, an effect

which subtly alters the character of Berwald's writing. The effect sounds heavy-handed and Teutonic; the brass rarely need encouragement of this kind. Similarly, accentuation or phrase-markings, added by Aulin, that serve to underline square repetitions are happily removed. Most of Aulin's changes where dynamics and accentuation are concerned, were obviously made to reinforce the 'effectiveness' of the score to the tastes of audiences of the 1910s but the result slightly coarsens Berwald's intentions.

An important change occurs in the scherzo at bar 130 (8 bars after fig. 10 in the Hansen edition) where Aulin changed Berwald's single flute and oboe to two flutes, two oboes and two clarinets adding the latter at a lower octave and marking the two flutes up an octave as well as adding an *ff*! I know more than one listener who found this effect unconvincing and ugly and to see it removed will hearten them. I am sure this touch should be given with the greatest delicacy and point. Berwald marked this scherzo 'to be performed unusually quickly and lightly' and its delicacy is comparable with the finest gossamer-like textures of Mendelssohn. Another point worth noting concerns the passage in the finale where Berwald recalls the theme of the slow movement (bar 329 in BwGA or fig. 20 in the Hansen edition). Here Mr. Blomstedt notes in discussing the dynamic and agogic changes Aulin made in his edition, 'As this last passage is a direct quotation from the adagio, bars 28 et seq., a return to the tempo of the adagio has been suggested. This is actually reasonable enough but contradicts the composer's indications: in the autograph there is nothing which points to a new tempo—except the music itself. The choice between taking the passage as an exact quotation, or as a reminiscence of the adagio, free in respect of tempo, must therefore be left to the conductor.' Aulin adds *poco tranquillo* though puts it in brackets to show, one assumes, its editorial origins. However, it seems arguable that Berwald's indication—or absence of tempo marking—need not presuppose the choice that Mr.

Blomstedt poses if the quaver of the slow movement, to all intents and purposes, approximates to the minim of the finale. Given the basic pulse that characterises so much of the classical symphonic repertoire between Haydn and Schubert relating part to whole, there would seem no logical reason why any but the most imperceptible of *rits* should apply here.

The *singulière* is, arguably, Berwald's masterpiece and one of the most outstanding symphonies between Schubert and

Brahms. This edition along with its companions so far to have come my way from Bärenreiter leave no doubts about the dedication, scholarship and good judgment that inform the project. The volume is beautifully produced and a pleasure to handle: it is to be hoped that in due course Bärenreiter will publish this and the handful of Berwald works that are well established in the concert hall and radio, in pocket form.

Robert Layton

FRIEDRICH BLUME: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Zweite, neubearb. Aufl. Hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio & Walter Blankenburg. Bärenreiter, Kassel &c. 1965. XII, 467 s.

I Bückens Handbuch der Musikwissenschaft har framställningen av kyrkomusikens historia fördelats på två författare. Otto Ursprung skriver om den katolska kyrkomusiken och som en parallell till senare hälften av hans band löper Friedrich Blumes skildring av den evangeliska kyrkomusiken. Efter drygt tre decennier har Blume nu givit ut en starkt omarbetad och utvidgad andra upplaga av sitt arbete med titeln Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Under medverkan av fyra andra författare har han ökat det förut hårt begränsade omfånget till det tredubbla.

Tiden efter 1750, som endast flyktigt berördes i den första upplagan, har nu ägnats två helt nyskrivna kapitel. Perioden fram till omkring första världskriget behandlas av Georg Feder. När han kallar sitt bidrag »Verfall und Restauration» bör det observeras, att han nästan genomgående sätter uttrycket »Verfall» inom citationstecken. Han utvecklar nämligen en ny och överraskande positiv syn på det kyrkomusikaliska tänkandet och skapandet under 1700-talets senare del.

De senaste 50 åren skildras av Adam Adrio i kapitlet »Erneuerung und Wiederbelebung». Adrio har disponerat sin med nödvändighet något krönikeartade men högst informativa framställning efter verkgenrer och illustrerar den rikt med notexempel och porträtt.

För äldre perioder kvarstår hela stommen i den första upplagens text, även om nyare forskning självfallet givit anledning till ändringar och tillägg på många punkter. Ludwig Finscher har bearbetat kapitlet om reformationstiden och Blume själv det parti, som åtminstone till omfånget framstår som bokens huvudavsnitt, »Das Zeitalter des Konfessionalismus».

Om boken hade avslutats i och med att historien genom de nämnda fyra kapitlen följts fram till nutiden, så kunde den inte utan skäl ha givits samma titel som Mosers Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, så centrerad kring tyska förhållanden är den. Men nu har ytterligare två kapitel (utan motsvarighet i första upplagan) tillfogats. Walter Blankenburg skriver här dels om kyrkomusiken i de reformerta områdena på den europeiska kontinenten, dels om de Böhmska brödernas och Brödräfsamlingens musik. Dessa båda kapitel är, synes det mig, utomordentligt intressanta inte endast i sig själva utan också därför att de tillsammans med de till den engelska översättningen av arbetet utlovade kapitlen om anglikansk och amerikansk kyrkomusik är uttryck för en strävan att vidga ämnesområdet och »grössere Komplexe dessen zu behandeln, was man unter 'evangelischer Kirchenmusik' verstehen mag» (s. v).

Inte minst en svensk läsare har anledning att stanna inför frågan vad som bör förstås

med »evangelisk kyrkomusik». Den rymmer bl. a. delfrågan i vilket vidare sammanhang vår egen kyrkomusik historiskt bör inordnas.

För Tysklands del ter sig en uppdelning i katolskt och evangeliskt berättigad ur både kyrko- och musikhistorisk synpunkt. »Evangelisk» är här beteckningen för en kyrklig enhet, som i sig rymmer såväl rent lutherska som rent reformerta riktningar liksom blandformer dem emellan. Den starka växelverkan mellan dessa riktningars musik gör att termen »tysk evangelisk kyrkomusik» täcker en relativt enhetlig musikhistorisk företeelse.

Men när man söker ge begreppet evangelisk kyrkomusik en vidare internationell innebörd råkar man in i stora svårigheter. Den s.k. evangeliska eller som vi väl snarare säger protestantiska delen av kristenheten består ju av en mängd högst olikartade kyrkor och samfund, som ytterst har föga mer gemensamt än den negativa bestämningen, att de inte lyder under Rom (och inte är grekisk-ortodoxa). Varje sådan riktning har givetvis sin egen musikhistoria. Men finns det verkligen någon rimlig anledning att försöka anlägga ett sammanfattande musikhistoriskt perspektiv på denna brokiga mångfald? Jag vill hävda, att uttrycket »den evangeliska kyrkomusiken» i denna vida mening inte såsom inom Tyskland täcker en tillräckligt enhetlig och vålavgränsad musikalisk verklighet för att kunna brukas som musikvetenskaplig term.

Den vällovliga strävan att spränga den alltför snäva ämnesbegränsningen i arbetets första upplaga men samtidigt behålla själva uppläggningsen därifrån har givit till resultat en sammanblandning av musikaliska, geografiska och konfessionella dispositionsprinciper med delvis olyckliga följder. De fyra första kapitlen handlar som nämnts i realiteten främst om Tyskland. Men mycket av det, som där behandlats, har Blankenburg måst upprepa i kapitel 5 och 6, eftersom hans konfessionellt bestämda ämnessektorer till så stor del skär in på det tyska området. Å andra sidan kan en framställning om t. ex. anglikansk kyr-

komusik inte få något större organiskt samband med bokens huvudparti.

Blume ser ämnet i första hand ur musikens synpunkt. Han tar generöst med all musik, som kan tänkas använd i en evangelisk gudstjänst (s. VIII). Skillnaden är påfallande mellan hans arbete och t. ex. Die Musik des evangelischen Gottesdienstes (Leiturgia bd IV), som typiskt nog inleds av Söhnens mycket utförliga utredning »Theologische Grundlagen der Kirchenmusik». Blumes synsätt leder till att konfessionella gränslinjer inte blir så framträdande. Men *en* gräns fasthåller han envetet, nämligen den mot den romersk-katolska kyrkan, och detta trots att han gång på gång betonar de livaktiga musikaliska förbindelserna över denna gräns. En konsekvent tillämpning av det primärt musikaliska betraktelsesättet borde väl på nytt aktualisera det grepp på ämnet, som Carl-Allan Moberg anlade i sin Kyrkomusikens historia. Skulle vi inte nu behöva ett modernt, brett upplagt verk över det ämnet?

En annan strikt upprätthållen men aldrig närmare motiverad gräns har låtit den nordiska kyrkomusiken helt falla utanför arbetets ramar. I samband med konstaterandet att det gränslöst vida ämnet inte kunnat fullständigt täckas heter det lakoniskt: »Die skandinavischen Länder haben ihre Sonderformen entwickelt» (s. VII). Men de nordiska kyrkorna bildar ju tillsammans med den tyska lutherdomen ett också kyrkomusikaliskt sammanhängande helt, inom vilket olika områden självfallet uppvisar sina särdrag. Vad man efterlyser är inte så mycket ett särskilt kapitel om Norden utan snarare en samlad framställning av den lutherska kyrkomusiken, alltså en parallell till Blankenburgs kapitel om den reformerta kyrkomusiken. Men om varje »evangelisk» konfession fick sitt eget kapitel skulle nästan allt stoff i kapitel 1–4 komma att behandlas på två ställen, dels som tyskt-evangeliskt, dels som lutherskt, reformert etc. Här råkar tydligen geografiska och konfessionella dispositionsprinciper i konflikt med varandra. Ett försök att lösa problemet redovisar Wörner i sin musikhistorias fjärde upplaga. I hans starkt

komprimerade paragrafer om den evangeliska kyrkomusiken har i varje historiskt avsnitt också Norden beaktats.

Blumes spårande av den tyska gränsen norrut har enligt min mening fått konsekvenser också för synen på vissa inomtyska förhållanden. Den musikaliska samhörigheten inom Östersjöområdet har framhållits av Fransén och Moberg och flera andra forskare. Åtskilliga bidrag vid Kielkongressen 1963 berörde detta (se Norddeutsche und nordeuropäische Musik, Kassel 1965). Östersjöperspektivet låter å ena sidan det nära sambandet mellan de skandinaviska länderna och Nordtyskland framträda, men å andra sidan också vissa skiljelinjer mellan norra Tyskland och landets övriga delar. Härav kan endast föga spåras hos Blume och hans medarbetare.

Som exempel kan nämnas, att kampen mellan tyskan och latinet under reformationstiden omtalas (s. 82), men inte spänningen mellan de riktningar, som begagnade hög- resp. lågtyskt språk. Slüters för bl. a. Sverige betydelsefulla lågtyska sångbok 1531 nämns inte alls. Påståendet (s. 80), att det knappast fanns några skillnader mellan norr och söder, ter sig under sådana förhållanden svagt underbyggt.

De invändningar, som här gjorts mot ämnesavgränsning och dispositionslösning, får naturligtvis inte fördölja det faktum, att vi i Geschichte der evangelischen Kirchenmusik fått en överflödande rik kunskapsmängd presenterad på ett högst läsvärt sätt. Utförliga sak- och personregister underlättar läsarens orientering i det handboks-mässigt detaljrika stoffet. Den under sex delrubriker uppdelade bibliografin omfattar drygt 25 sidor. 161 instruktiva bilder och ett stort antal notexempel illustrerar boken. I fråga om bilderna skulle man önska, att hänvisningar till dem genomgående införts på vederbörliga ställen i texten. Och angående notexemplen måste man konstatera en överraskande avvikelse från bokens annars så värdade utförande. Enbart i avsnittet s. 132–145 har drygt tio-talet inadvartenser insmugit sig. Man saknar vidare ömsesidiga hänvisningar mellan notexemplen s. 23 och 405. Båda återgår på

den välkända sammanställningen av reformationstida sånger till melodin *Veni redemptor gentium*. På båda ställena återges f.ö. samma Lutherpsalm men efter olika källor och med motstridiga, icke kommenterade förslag till taktindelning.

Här ytterligare några marginalanteckningar. Det sägs (s. 11), att hymnen *Hostis Herodes* under medeltiden inte brukade sjungas på den melodi, som under reformationstiden särskilt hörde samman med *A solis ortus*. Detta har förmodligen utlästs ur Stäbleins hymnsamling i Monumenta Monodica I. Att Stäblein dock inte täckt hela den medeltida traditionen framgår av Mobergs Die liturgischen Hymnen, där ifrågakarande melodi (nr 208 = M.M. 53) finns belagd för *Hostis Herodes* inte endast i flera svenska medeltidshandskrifter utan också i en böhmisk källa, Prag UB XIII E 14 d. Man frågar sig, om inte samma kombination av text och melodi förekommit även i det mellanliggande tyska området.

Inget stöd anförs för det förvånande uttalandet s. 13, att de latinska cationerna främst fungerade som folkliga församlings-sånger och först i andra hand som skol-sånger (jfr s. 91).

Waldis' rimmade Psaltare, som spelat en så viktig roll för svensk psalmsång, trycktes 1553. Det sägs om den, att den tillkommit »nach reformiertem Vorbild in Strophen und Weisen» (s. 30). Men Waldis anses allmänt ha skrivit sina psalmer så lång tid före deras tryckning, att det ännu inte fanns några reformerta förebilder att följa. Hans Psaltare innehåller f.ö. både texter och melodier (jfr s. 85 och den därifrån avvikande framställningen s. 370).

Buxtehudes musikleveranser till Düben behandlas inte, men saken finns åtminstone antydd i samband med Geist. Om honom heter det, att han »in Kopenhagen tätig war und als 'Vorgänger' Buxtehudes Gustav Düben in Stockholm mit ... Konzerten ... beliefert hat» (s. 185). Detta är ju synnerligen vilseledande, eftersom Geist skrev sina verk för Stockholm under sin tjänstgöring där på 1670-talet. Att stora delar av Buxtehudes produktion förvaras i Uppsala

nämns parentetiskt i samband med Ritter (s. 187).

Till förebilderna för den omstridda preussiska agendan 1822 (s. 251) hörde inte minst den svenska handboken 1811, som genom von Schubert blivit känd i Tyskland. (Se Dick Helanders uppsats i festskriften till Hjalmar Holmquist 1938.)

Med tanke på bl. a. Voglers författarskap betvivlar man uppgiften (s. 253), att en skrift av Mortimer 1821 skulle vara den första, i vilken frågan om kyrkotonarterna i koralerna togs upp till behandling.

MARTIN GECK: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 9.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967. 181 s. DM 32.—

I 1800-talets Bachrenässans intar som bekant Matteuspassionen en mycket betydelsefull position, men »historien om Matteuspassionens återupptäckt är ej identisk med Bachrenässansens» utan uppvisar märkliga särdrag. Passionsmusikens första offentliga framförande under den tjugoförte Menselsohns ledning i Berlin var en händelse med många aspekter allt efter den enskilde betraktarens speciella perspektiv: somliga fäste sig främst vid verkets överväldigande musikaliska kraft, andra vid själva framförandet (varvid långt större tekniska svårigheter måst övervinnas än t. ex. vid oratorier av Händel eller Haydn) eller den unge dirigentens unika konstnärliga förmåga, åter andra vid den religiösa förkunnelsen i musiken eller också det nationella momentet i händelsen som sådan. Evenemangets förhistoria utspelas emellertid ej enbart kring Mendelssohn och dennes lärare Zelter samt andra initiativtagare och medhjälpare ur deras omkrets utan är — åtminstone beträffande notmaterialet — förknippad med den Bachtradition som hade upprätthållits efter mästarens död (»tvärtemot gängse uppfattning har Bach vad angår hans musiks förmåga att hålla sig levande snarast klarat sig bättre än hans samtida G. H. Stölzel, Chr. Graupner och t.o.m. G. Ph. Telemann») och om-

Sådant är dock småsaker. Avslutningsvis bör understrykas vilken glädje musikhistorikern har av att Blume sett sitt ämne främst ur en musikalisk aspekt. Hans och hans medarbetares bok behandlar nämligen en mycket bred sektor av den centraleuropeiska musikodlingen. Man skriver gärna under på omslagstextens beteckning av arbetet som »ein Markstein in der Kirchenmusikgeschichte und Musikgeschichte überhaupt».

Folke Bohlin

kring 1800 börjat omfattas av allt vidare kretsar. Utan en dylik bakgrund vore det knappast begripligt att premiären i Berlin 1829 så snart kunde följas av en rad framföranden i andra tyska städer: Frankfurt a. M. 1829 (!), Breslau 1830, Stettin 1831, Königsberg 1832, Dresden 1833. Därefter inträdde emellertid en stagnation, som övervanns först när Richard Wagner »hade lyckats popularisera idén om en 'Kunst-Religion' och samtidigt höjt sångarnas och orkestrarnas tekniska förmåga till en nivå som tidigare hade betraktats som ouppnåelig».

Ovanstående synpunkter och citat är hämtade från Martin Gecks bok om Matteuspassionens »återupptäckt», en framställning med det dubbla syftet att presentera ett brett (delvis tidigare ej publicerat) dokumentariskt material över nämnda rad av tidiga framföranden och att inordna denna återupptäckt i det dåtida Tysklands ideella strömningar. Dokumenten omfattar ej enbart litterära vittnesbörd utan även beskrivningar av använt uppförandematerial (med uppgifter om besättningar, föredragsbeteckningar, strykningar etc.), utförligast för det av Mendelssohn använda partituret, vilket under långa tider varit försvunnet men numera förvaras i Bodleian Library i Oxford. Beträffande Mendelssohns

ingrepp i verkets gestalt har härvid kunnat klarläggas att det (i motsats till gängse föreställningar) »inte kan vara tal om en 'Bearbeitung' i vidare bemärkelse, på sin höjd om en 'Einrichtung'».

Att Geck behandlar Berlinframförandet så mycket utförligare än alla följande är väl motiverat, men inte enbart på grund av evenemangets premiärkaraktär eller det rika litterära källflödet. Både Zelter (som redan tidigare hade inövat ett antal satser ur passionsmusiken med sin Singakademie men inte trodde på att Bachs musik skulle kunna återvinnas för en större publik) och Mendelssohn var uppfyllda av Bachs storhet; Zelter var Goethes förtrogne vän och musikaliske korrespondent, medan Mendelssohn, som omfattade Matteuspassionen med hela vidden av sin konstnärliga talang, humanistiska bildning och religiositet, via sitt föräldrahem stod i centrum för Berlins kulturella societetsliv. När nu Bachs verk under ett mödosamt arbete efter hand väcktes till nytt liv var således många orienterade om situationens betydelse eller anade på ett eller annat sätt något av det extraordinära som här timade (t.o.m. i Weimar kändes det för Goethe »als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte«). En viktig roll som entusiastisk upplysare och propagandist spelade härvid musikskriftställarna A. B. Marx, en av Mendelssohns närmaste vänner under dessa år och utgivare av Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung.

OTTO GOMBOSI: Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507-1576). Hrsg. von Zoltán Falvy. (Musicologia Hungarica, Neue Folge. Veröffentlichungen des Bartók Archivs in Budapest. 1.) Bärenreiter, Kassel &c. 1967. 135 s. DM 80.—

År 1935 publicerade den kände ungerske musikforskaren Otto Gombosi inom ramen för skriftserien Musicologia Hungarica en monografi över 1500-talslutenisten Valentin Greff Bakfark, vilken han i förordet utan omsvep kallade »die glänzendste Gestalt der ungarischen Musikgeschichte», en för icke-ungrare kanske något förvånande formulering. Men även om den borde

Gecks framställning är sakrik, sakkunnig och välavvägd. Att den även innehåller åtskilligt som redan tidigare varit välbekant ligger i uppgiftens natur: att — för första gången — teckna en helhetsbild av Matteuspassionens nyupptäckt. Till bokens förtjänster hör inte minst den diskretion med vilken författaren markerar sin egen ståndpunkt. Han gör det egentligen först i slutkapitlet, där han vänder sig mot Friedrich Blumes »nya» Bachuppfattning, enligt vilken »komponerandet av Matteuspassionen för Bach ej betydde en 'Herzensangelegenheit' utan ett *onus*» (Geck). Men t.o.m. här uppträder han försynt: »Den entusiasm med vilken Matteuspassionens återupptäckare har firat denna som ett protestantiskt idé-konstverk får inte tas som bevis för ett motsvarande eget medvetande hos Bach.» Dock: »Den [dvs. entusiasmen] utgör emellertid en uppmaning för oss att överväga, om inte möjligen Mendelssohn, Marx och Droysen har betonat Matteuspassionens beännelsekaraktär mera på grund av en djup insikt i denna musiks innersta väsen än av ett idealistiskt ... svärmeri. För författaren är frågan entydigt besvarad...» Just denna diskretion möjliggör för Geck en mångsidig och lidelsefri belysning av den inre och yttre problematiken kring en av den västerländska musikens centrala skapelser.

Hans Eppstein

reduceras en aning, finns det ur den ungerska musikforskningens perspektiv (och även ur icke-ungerskt: »Seine Werke gehören zu den bedeutendsten Denkmälern der europäischen Lautenmusik» heter det i nästa mening) all anledning att hålla minnet av denna musikergestalt levande. När Bartók-arkivet i Budapest, den ungerska vetenskapsakademiens musikvetenskapliga

institution, 1967 påbörjade en Neue Folge av ovannämnda skriftserie, beslöt man därför att inleda denna med ett omtryck av Gombosis arbete. Medan den äldre serien var dubbelspråkig (ungersk-tysk eller ungersk-fransk) har man numera slopat ungerskan och publicerar uteslutande på tyska. I inledningen till nyupplagan redogörs för båda skriftserierna — av vilka den nya redan fått en fortsättning med ett arbete av Zoltán Falvy: Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik—samt för Bartók-arkivets övriga publikationer.

Då nytrycket har gjorts utan ändringar i den löpande texten (endast erratalistan har bortarbetats), är en utförligare anmälan av Gombosis bok obehövlig; den i nyutgåvan tillagda bibliografin ger även vid handen att den fortfarande är den färskaste självständiga studie över Bakfark vi äger. Ändå hade en viss modernisering, givetvis utan direkta ingrepp i originaltexten, på några punkter varit välkommen. Denna

WARREN KIRKENDALE: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Mit einem Nachwort von Jens Peter Larsen. Hans Schneider, Tutzing 1966. 379 s. DM 68.—

Relationerna mellan Händel/Bach och wienklassikerna har länge varit ett favoritämne för vetenskapliga och andra musikskribenter. Härvid har den polyfona fördjupningen av wientonsättarnas skrivsätt ofta något lättvindigt helt satts på dessa relationers konto, i den mån man inte åberopat en specifikt österrikisk, från Fux emanerande stiltradition. Den faktiska kunskapen om polyfonin i musiken före, kring och hos wienklassikerna (liksom om stora delar av denna musik överhuvudtaget) har varit rätt fragmentarisk; Kirkendale anför i sitt aktuella arbete en del ganska häpnadsväckande fakta om brister i gängse speciallitteratur, och detta inte enbart i handboks-sammanfattningar av fugans utveckling av typen Müller-Blattau och Ghislanzoni utan även i åtskilliga arbeten av monografisk art. Hans idé att ägna den wienklassiska fugan och dess direkta förelöpare en grundlig specialundersökning måste därför häl-

önskan kretsar i huvudsak kring de som appendix tryckta tio fantasiorna, Bakfarks i stort sett enda bevarade självständiga kompositioner (resten består av intavoleringar). De är återgivna enligt den transkriptionsmetod för luttabulaturer, där den i originalet endast antydda polyfonin »realiseras». Gombosi har redogjort för sina transkriptionsprinciper i en uppmärksam debatt med L. Schrade, däremot inte i föreliggande sammanhang. Då boken endast innehåller ett enda notfaksimil — fantasiorna härstammar från tre olika källor! — och detta utan uppgift om förlagan till det återgivna stället, får läsaren ingen som helst orientering om förhållandet mellan original och transkription. Ätminstone ett nummer ur varje källa borde ha återgivits i faksimil eller originaltroget tryck samt transkription. Revisionsredogörelsen är i primitivaste laget och stundom direkt obegräplig.

Hans Eppstein

sas med stor tillfredsställelse, och då han börjat sitt arbete med en — i avhandlingen redovisad — omsorgsfull inventering av det bevarade, till större delen hittills outnyttjade materialet i handskrifter och tryck, har han för första gången kunnat ge en ordentligt underbyggd bild av fugans position och utveckling i musiken från ifrågasvarande tid.

Materialet för hans undersökning har dock varit så omfattande att han sett sig tvungen att företa vissa avgränsningar, och dessa ger stundom anledning till kritiska frågor. För det första behandlar Kirkendale enbart »kammarmusik». Men var går egentligen gränsen mellan denna och orkestermusik under 1700-talet? Och vidare: är »kammarmusik» en stilmässig enhet? Har inte stråktrio och -kvartett betydligt fler förbindelsestrådar med symfonin än med ensemblermusik med obligat klaver (som å sin sida delvis hör samman med solomu-

siken för klaver)? Uteslutandet av egentlig orkestermusik har kanske varit en praktisk nödvändighet men kan knappast motiveras utifrån ämnet och dess problematik.

En annan av dessa avgränsningar är av kulturgeografisk art: Kirkendale sysslar främst med österrikisk (inkl. mannheimsk — därigenom har J. M. Kraus kommit med på ett hörn) och italiensk musik; den franska bortfaller på grund av sitt ringa inslag av fugor, den nordtyska (där dock sådana personer är medtagna, som hade betydelse »som kontrapunktlärare eller musikskribenter») på grund av kyrkosonaternas ringa spridning i protestantiska trakter, där orgeln var det centrala instrumentet i kyrkan. Givetvis skulle det varit värdefullt att få veta något om, hur orgel- och klaverfugans utveckling förhåller sig till ensemblefugans, men detta måste alltså bli förbehållet framtida undersökningar.

Slutligen en tredje avgränsning. Kirkendale säger (något sent, nämligen på s. 182) att han använder termen *fugato* enbart när »die Tonartenfolge der Einsätze einer Fugenexposition entspricht. Die vielen Durchführungen eines Themas oder Motivs mit freier Einsatzordnung, wie sie z. B. von der fortschreitenden Modulation einer Sonatendurchführung verlangt wird, können hier nicht mehr berücksichtigt werden. Bei kontrapunktischer Gestaltung ist aber ihre Wirkung einem *Fugato*, genauer einer mittleren Durchführung in einer Fuge sehr ähnlich.» Detta vill säga: för att inte överväldigas av materialets mängd har Kirkendale varit tvungen att företa ett snitt, till följd av vilket ett för wienklassicismen stilistiskt centralt område, där polyfont och sonatmässigt helt går upp i varandra, till avsevärd del måst försummas. Beklagligt!

Kirkendale behandlar sitt stoff i två huvudavsnitt, »Das Rokoko» resp. »Die Klassik». Han motiverar valet av termen *Rokoko* i stället för *Vorklassik* bl. a. med den senares evolutionistiska innebörd (vilket dock inte hindrar honom att då och då själv anlägga evolutionistiska betraktelsesätt), men även med att »was die Wiener angeht, [ist] die Verbindung mit der fol-

genden Zeit überschätzt, z.T. nur aus polemischen Gründen im Streit zwischen 'Wien' (Adler) und 'Mannheim' (Riemann) so groß herausgestellt worden. Man suchte selbst in der Fuge die Sonatenform nachzuweisen, und im Bemühen, überall den Siegeszug des neuen Stils zu verfolgen, gab man von Albrechtsberger, der hauptsächlich Fugen komponiert hat ... ausgerechnet die homophonen Werke im Neudruck heraus. Das Gleiche widerfuhr Monn.» Framtida forskare bör klarlägga, om inte Kirkendale på grund av sitt speciella ämne nu å sin sida har överbetonat stilförbindelserna bakåt. Men även om så skulle vara fallet bör hans åsikt fungera som ett nyttigt regulativ.

Undersökningarna i kapitlet om rokokon omfattar efter den nämnda källförteckningen och en orientering om tonsättarna (kompletterad med en grafisk skiss över deras ömsesidiga lärare/lärjunge relationer), en redogörelse för uppförandepraktiska problem, där bl. a. orsaker till fugans inträngande i den profana kammarmusiken anföras, fortsätter med en detaljerad analys av verktyper i vilka fugor ingår, av de fugerade satsernas formstrukturer och tematyper och utmynnar slutligen i en generell karakteristik av »rokokofugan», vilken för Kirkendale ter sig som väsensskild från den wienklassiska. Rokokofugan ingår i flertalet fall i verk av kyrkosonaternas typ (till vilka författaren även räknar tvåsatsiga verk med satsföljden långsam inledning-fuga samt — något djärvt — fristående fugor), stundom dock även i »neutrala» (varmed han avser av kyrko- och kammarelement sammansatta) sonater, i partitor med inledande fransk uvertyr eller (som final) i verk av neapolitansk sinfoniatyp. Den skiljer sig satstekniskt i många avseenden från den »nordtyska klaverfugan» — det blir inte fullt klart för läsaren, vad Kirkendale därmed avser utöver *Das Wohltemperierte Klavier* — och anknyter i stället till den italienska kyrkosonaten; tvärt emot tidigare åsikter och trots att yttre likheter beträffande modulationsföljd och formstruktur (återtagningsavsnitt) kan förekomma, har den ingenting med den

framväxande sonatformen att göra — ett »antievolutionistiskt» påstående, som verkar väl kategoriskt, då författaren själv konstaterar att även sater i två repriser ej sällan är mer eller mindre utpräglat fuge-rade. Tematiken följer övervägande senbarockens mönster, varvid det typiska dominerar över det individuella; temabildningarna i Wientonsättarnas fugor präglas i stor utsträckning av Corellistilen eller också av en vokaltitet i Palestrinatraditionen anda.

Med Haydn börjar även ur det här aktuella perspektivet efter hand en ny era. Den individuella genomarbetning, som är kännetecknande för tonspråket i hans mogna kammarmusik och som blir ett grunddrag för hela wienklassicismen inklusive dess polyfoni, utmärker också hans fyra stråkkvartetterfugor (i op. 20 och 50) samt fåtalet fugati — enligt Kirkendales snäva definition av denna term — i senare kvartetter, men därutöver mycket annat, ty »so verwandt geworden ist die Faktur von Haydns Fugen- und Sonatensätzen, daß z.B. zwischen den freien Einsätzen und den Episoden der Fugen einerseits und den Nachahmungen und der kontrapunktischen Verdichtung der Sonatensätze andererseits (wie sie besonders in der Durchführung vorkommen) kein Stilunterschied besteht». Karakteristiskt för Haydns position i övergången mellan två epoker är emellertid, att de talrika fugerade satserna i hans baryontrios ännu i hög grad ansluter sig till den wienska rokokotypen, t.o.m. i de sista bland dem, oaktat de tillkommit ungefär vid samma tid som op. 20.

Hos Mozart spelar fugan före 1780-talet endast en obetydlig roll; när han då i sitt komponerande på allvar börjar befatta sig med den så gör han det under intrycket av Bachs och Händels musik. Detta innebär dock inte ett konkret efterbildande av bachska temabildningar, såsom det har påståtts t. ex. beträffande K. 402 (violinsonat a-moll) och 426 (fuga för två pianon c-moll); Kirkendale påvisar övertygande att Mozart i båda fallen har utgått från gängse tematyper och erinrar om att Abert i samband med K. 426 anför ett tema av Starzer, som är

ganska likt det mozartska. Betydelsefullare — enligt Kirkendale — än Mozarts egentliga fugaskapande är hans sammansmältning av fugatoteknik och wienklassiska formtyper i sådana verk som kvartettfinalen G-dur K. 387 (där författaren f.ö. gör impulser från F.X. Richter sannolika) eller »Jupiter»-finalen; därmed »erreichte Mozart ... als erster das, was wir als folgenreichste Neuerung in der Geschichte der Fuge ansehen».

Beethovens fugor och fugatosater behandlas av Kirkendale särskilt ingående och mot bakgrund av tonsättarens egna teori- och kontrapunktstudier samt av hans kännedom om äldre musik och musikteoretiska skrifter, allt detta utförligt redovisat. Vid undersökningen av Beethovens hittills hörande kompositioner börjar Kirkendale med studiefugorna för Albrechtsberger, och dennes namn förekommer i det följande flera gånger. Exempelvis påminner författaren beträffande fugatot i »Heiliger Dankgesang» i op. 132 om de koralfugor, som Beethoven hade skrivit under sina studier för Albrechtsberger (dock utan att påvisa några direkta relationer), och för den egenartade »sospir»-gestalt, i vilken i Grosse Fuge op. 133 huvudtemat uppträder i första fugadelen, kan han hänvisa till en unik anvisning i Albrechtsbergers kompositionslära som Beethovens sannolika impuls-källa. I op. 133 ser Kirkendale, kanske med en viss rätt, en fortsättning av »Kunstbuch»-traditionen — Beethoven har bevisligen känt till *Die Kunst der Fuge*, och han dedicerade sin Grosse Fuge till sin kompositionselev och vän ärkeherzog Rudolph —, medan den kontemplativa fuga som inleder ciss-mollkvartetten op. 131 i Kirkendales ögon är »das Geistigste, was die Gattung hervorbringen konnte».

Rikedom på nytt stoff och ämnets intelligenta behandling gör att Kirkendales arbete måste betecknas som mycket värdefullt. Det är också utpräglat välformulerat (hur nu detta har gått till; någon översättare eller språkgranskare nämns ej), och fåtalet — just därför ganska överraskande — språkliga otypligheter saknar betydelse. I egendomlig kontrast till framställningens

lugna saklighet står en viss häftighet i kritiken av en del äldre arbeten. Vad som retar författaren tycks inte så mycket vara tidigare forsknings- och utgivningsverksamhets ensidighet (se t. ex. ovan om Albrechtsberger och Monn) som talrika betraktares ahistoriskt estetiserande synsätt: »Werkbesprechungen gehen noch heute den bequemsten, unfruchtbaren Weg der 'Konzertführer', die das Werk... aus sich selbst interpretieren, nur mitteilen, was jedermann aus der Partitur lesen kann, und im historischen Vakuum weder Personaler noch geschichtliche Leistung des Künstlers zu erfassen imstande sind.» Åtskilligt i denna kritik är berättigat, men i sin kategoriska formulering skjuter den utan tvekan över målet; en verkanalys kan ju stundom fullt legitimt se bort från de historiska

sammanhangen, och att särskilt förarga sig över August Halms »pseudo-ästhetische Spekulationen» över Beethovens polyfoni är en direkt orättvisa mot denne betydande idégivare. — Beträffande de täta hänvisningarna till notexemplen skulle man önskat angivande av sidsiffror; ännu bättre hade det varit att samla alla notexempel i ett appendix. De i taksiffror uttryckta formanalyserna av fugateman är flerstädes diskutabla. Andra invändningar har redan anförts; tyngst bland dem torde våga att Kirkendales förefaller att se hela utvecklingen barock-rokoko-wienklassicism främst ur sitt speciella ämnes perspektiv. Det återstår att se i vilken utsträckning hans undersökningar kommer att påverka helhetsbilden av denna utveckling.

Hans Eppstein

Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige. [Med bidrag av] Stellan Dahlgren, Allan Ellenius, Lars Gustafsson & Gunnar Larsson. Wahlström & Widstrand, Stockholm 1967. 168 s. Kr. 14; 50.

Denna välkomna orienteringsvolym i pocketformat, där fyra yngre fackmän från ett samhällshistoriskt perspektiv ger en bild av kulturens villkor under en sjudande epok i vårt lands historia, är en praktisk demonstration av samarbete mellan olika ämnesområden. Historikern Stellan Dahlgren skriver om »1600-talets ståndssamhälle», konsthistorikern Allan Ellenius om »Konst och miljö», litteraturhistorikern Lars Gustafsson om »Litteratur och miljö» och musikhistorikern Gunnar Larsson om »Stockholm — stormaktstidens musikcentrum».

De tre första bidragen, som här inte kommer att behandlas närmare, är också för musikforskaren en intressant och nyttig läsning. Texten lämnar en snabborientering för den som vill få en inblick i det samhälle, där stormaktstidens musiker hade att söka sin utkomst. De fylliga kommentarerna bör kunna inspirera till fördjupade studier inom olika områden. Litteraturhänvisningarna påminner också mycket påtagligt om vilken vetenskap den svenska musikforskningen är. Trion Dahlgren-Ellenius-Gus-

tafsson har till sitt förfogande såväl fylliga översiktsarbeten som mängder av specialundersökningar. Gunnar Larsson får däremot nöja sig med att i första hand hänvisa till Carl-Allan Mobergs olika studier till stormaktstidens svenska musikhistoria, Tobias Norlinds Från tyska kyrkans glansdagar, Folke Lindbergs Dübencatalog och 60-talets nya Dübennlitteratur av Grusnick, Krummacher och Geck.

Det är glädjande att Gunnar Larsson trots bristen på specialarbeten som täcker olika musikhistoriska aspekter på det svenska moderlandet, och klargör dess musikförbindelser med sina utländska provinser medverkat till att musiken ej saknats i detta kulturtvårsnitt från vår stormaktstid. Han har löst svårigheterna dels genom att begränsa sitt kapitel till Stockholm, som ju otvivelaktigt var tidens musikcentrum, dels genom att komplettera den refererande framställningen med detaljer från sina egna arkivforskningar. Då dessa närmast haft sikte på hovet, Tyska kyrkan och Dübensamlingen, har också begreppet Stockholm av naturliga skäl krympts i motsvarande

grad. Resultatet är egentligen en paradox: en kort översikt (21 sidor text samt drygt 6 sidor kommentarer och bilagor) som innehåller väsentligt primärmaterial och självständiga forskningsresultat i detaljer. Förfaringssättet har måhända medfört att en del enskildheter fått proportionsvis väl stort utrymme. Framställningen har blivit en serie skickligt sammanfogade och pedagogiskt välvalda bilder, som från det inledande Wivallius-citatet till avslutningens tessinska arkitekturjämförelse vittnar om författarens stora beläsenhet långt utanför sitt eget fack. Han ger dock i motsats till sina egna medförfattare endast i undantagsfall preciserade källhänvisningar för dessa utblickar.

Gunnar Larssons egna forskningsresultat möjliggör bl. a. via en tidig 1600-talsskrivelse en första sondering rörande musiken för hovförsamlingen i Slottskyrkan, som säkert varit spartansk utom vid högtidligare gudstjänster för kungligheten, då hovkapellet musicerat på tjänst — dvs. utan spår i källorna (s. 132 f.). Han fäster vidare uppmärksamheten på en förbisedd källa till Kristinatidens repertoar, en KB-volym med arior, som sammanställts av den italienske bassångaren Alessandro Ceconi (s. 135). Diskussionen om Gustaf Dübens stora utlandsresa kan troligen anses avslutad genom framdragandet av en skrivelse från fadern till tyska församlingen från 1645. Den unge Dübenn reste då i Tyskland och var enligt Larssons beräkningar ute från (våren) 1645 till hösten följande år. Han har förmodligen ej redan på detta tidiga stadium lagt grunden till Dübensamlingen (s. 138).

OLA KAI LEDANG: Song, syngemåte og stemmekarakter. Samanliknande granskning av 28 lydbandopptak av ein norsk religiøs folketone. (Publikasjon frå Norsk folkemusikk-institutt. 7.) Universitetsforlaget, Oslo 1967. 161 s. N.Kr. 24:—

Sedan K. Dahlbacks bok *New Methods in Vocal Folk Music Research* kom ut 1958 har man med spänning väntat på nya resultat av forskningarna i vokal folkmusik med hjälp av analysapparaturen vid Norsk folkemusikk-institutt. Ola Kai Ledangs avhandling för magistergraden i musikvetenskap

En skrivelse 1667 från den tyske skolrektor till sitt kyrkoråd ger en intressant inblick i tidens kyrkomusikaliska problemställningar: skolkörens gammaldags motettmusik kontra den moderna, konsertanta kyrkomusiken, som i Tyska kyrkan utfördes av hovkapellmästaren och hans musikanter (s. 141 ff.). Trots kontroverser med bl. a. kyrkans kantor fortsatte dock Gustaf Dübenn under större delen av sin tjänstetid med bisysslan i tyska församlingen (s. 144 — slottsorganisten Krahn hette Christian). En genomgång av de i och för sig förträffliga kyrkoräkenskaperna har bekräftat detta, men endast en Dübennverifikation 19.7.1688 uppger musikanternas namn och vid vilka kyrkliga högtider de medverkat (bil. 2). Någon inventarieförteckning över musikalier och instrument av Dübenns hand har Larsson ej påträffat. Han publicerar däremot en detaljerad lista, som den tyske kantorn Johann Fichtelius upprättade 1690 (bil. 3). Den upptar bl. a. en avdelning med drygt 50 numera förlorade handskrifter av nästan uteslutande latinska kyrkokonserter, av vilka Krummacher endast återfunnit några i Dübennsamlingen, varför återstoden sannolikt ingått i Tyska kyrkans egen repertoar; härtill kommer en samling tryckta musikalier, som av Fichtelius delats upp i en grupp föräldrade och en grupp moderna. Nästan samtliga har Larsson kunnat identifiera bland de från Tyska kyrkan härstammande trycken i Musikaliska akademins bibliotek.

Bengt Kyhlberg

vid Oslo universitet, har nu utkommit i tryck och visar att både analysapparaturen och undersökningsmetoderna utvecklats väsentligt sedan 1958.

Ledang inleder med en beskrivning av »signalanalysatorn for musikk», som är en förbättrad och utvidgad version av den i

Dahlbacks bok beskrivna »melodiskrivaren». Den nya analysatorn ger liksom melodiskrivaren en analog registrering av första partialtonens frekvens, totala ljudtrycksnivån eller alternativt första partialtonens ljudtrycksnivå samt första partialtonens duration. Dessutom kan man i vissa ögonblick av ljudförloppet få ut s.k. effektspektrum inom frekvensområdet ca 70–3000 Hz, vilket är en nyhet på »musikanalytatorområdet». (Frekvensområdet är uppdelat på 20 bandpassfilter. Signalens energi inom de olika frekvensbanden mäts under 50 millisekunder och den uppmätta effekten skrivs ut med 20-kanalig pennskrivare.) Analysresultaten (med undantag av effektspektra) registreras i den nya analysatorn med bläckstråleskrivare istället för som förut med en relativt dyrbar och tungarbetad fotografisk metod. Registreringarna med den nya analysatorn är betydligt lättare att avläsa än dem från den gamla. Det är dock irriterande att frekvenskurvan i registreringarna går nedåt när frekvensen ökar och tvärtom. Det strider mot de avläsningskonventioner som är inarbetade från notskriften och andra grafiska framställningar av frekvensförlopp. Några tekniska hinder för att låta frekvenskurvan stiga med ökad frekvens finns inte.

Med hjälp av analysapparaturen har Ledang studerat 28 inspelningar med 27 olika exekutörer av en norsk andlig visa. Studierna omfattar fem områden med rubrikerna: Melodikk, Kadensen-Ledetonen, Rytmik-Tempo, Tekstdeklamasjonen och Stemme-Karakter. Studiet av melodiken sker med traditionella metoder utan användande av analysatorn. De olika inspelningarna delas upp i grupper efter det melodiska formschemat. Sedan studeras förekomsten av vissa melodiska motiv, varvid framkommer att vissa delar av melodin inte varierar så ofta som andra delar. De olika melodiska varianterna knyts också till olika landsändar.

Undersökningen av ledtonsintervallens storlek vid kadenser till tonika och dominant visar att detta intervall är mycket o-stabilt men i medeltal har en storlek mellan 125 och 175 cent. En svaghet är att Ledang

inte redovisat efter vilken norm han mätt intervallen. I de flesta registreringar av vokalmusik förekommer frekvensmodulation (»frekvens-vibrato») av någon typ. Denna modulations art varierar med exekutören. Därför är det viktigt att samtliga intervall mäts efter samma norm, dvs. mellan likvärdiga punkter i de olika registreringarna. Antagligen har Ledang haft en sådan norm, men han har tyvärr inte redovisat den, vilket gör att man kan ifrågasätta undersökningsresultatens tillförlitlighet när det gäller intervallmätningar. (Vid durationsmätningarna har Ledang redovisat sin mättningsnorm.)

I kapitlet »Rytmik-Tempo» studeras hur långa takterna är i de olika registreringarna av visan. Ur detta studium fås fram 11 olika särdrag av de tre huvudtyperna »ritardando-tendensar», »accelerando-tendensar» och »(u)stabilitetsdrag», som förekommer i vissa kombinationer i studiematerialet. Dessa kombinationer tycks inte samvariera med »medeltempot» (definierat som total längd: antal takter) och inte heller med exekutörernas geografiska hemvist. Hur takternas längder varierar i de olika registreringarna framställs grafiskt. Undersökningsresultatet är mycket intressant och stöder hypotesen att vissa förhållanden mellan olika takters längder tycks vara knutna till sångtypen som sådan och inte variera från exekutör till exekutör. Tyvärr råder i detta kapitel en viss terminologisk förvirring. Orden »tempo» och »rytmik» är helt odefinierade och används ofta som om de hade samma innebörd. Dessutom införs termerna »mikro-» och »makro-rytmik» utan definitioner. Om man godtar att takternas duration är ett mått på det fysikaliska tempot (vilket inte är självklart), så har Ledang enbart studerat olika former av tempovariationer. Den förvirrande termen »rytmik» hade aldrig behövt tillgripas. Helst borde orden »tempo» och »rytmik» reserveras för fenomenella kvaliteter. Vid fysikaliska mätningar av ovannämnda typ bör den fysikaliska storheten tid användas. Studierna av sambanden mellan fysikaliska tidslängder (durationer), fenomenellt tempo och feno-

menell rytmik underlättas väsentligt om man håller isär dessa begrepp.

I kapitlet »Tekstdeklamasjonen» presenteras iakttagelser som tyder på att norska »folksångare» använder halv vokaler (l, r, m, n och ng) i större utsträckning än »konstsångare». Stämkaraktären studeras med hjälp av effektspektra. Det visar sig att rösterna efter effektspektras utseende kan uppdelas i två stora grupper: en där första partialtonen oftast dominerar och en där ingen speciell partialton dominerar. Dessa stora grupper kan sedan i sin tur indelas i underavdelningar. Ledang försöker också undersöka sambandet mellan exekutörernas tillhörighet till ovannämnda grupper och deras kön och ålder, men finner att materialet är för litet för några säkra slutsatser. Man kan fråga sig om det är nödvändigt att använda det fenomenella begreppet »stemmekarakter» i detta kapitel, eftersom så oerhört litet är känt om sambandet mellan den speciella typ av spektra som analysatorn ger och den upplevda stämkaraktären. Ledang för i avdelning VIII.4. (s. 94–95) »Sammanhengen mellom klangspektrum og stemmekarakter» ett resonemang där han försöker knyta samman fenomenella egenskaper hos stämman med data i effektspektrum. Detta resonemang leder till slutsatsen: »Endringer i stemmekarakteren kan alltid føres tilbake til endringer i den spektrale sammansetninga av stemma — alle fall når det gjeld det materialet ein her har granska.» Denna slutsats är väl djärv i ett vetenskapligt sammanhang, eftersom den enbart bygger på introspektion. En sådan slutsats måste bygga på en undersökning utförd med adekvat psykologisk metodik.

Det hade varit intressant om Ledang på något sätt ställt sina resultat i relation till

tidigare forskningsresultat av liknande typ. Det verkar som om Ledang inte känner till arbeten som t. ex. Robert Lachs *Phonography in Folk Music. American Negro Songs in New Notation* (Chapel Hill 1928) eller Arthur Hartmanns *Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten* (Hamburg 1932). I det senare arbetet finns t. ex. en undersökning av takt-durationernas variation utförd på samma sätt som Ledangs (fast med mätvärden från pianolarullar). Hartmanns undersökning ger i stort sett samma resultat som Ledangs, men undersökningsresultaten skiljer sig på en intressant punkt. I Ledangs grafiska framställning av takt-durationernas variationer kan man lätt se att samtliga exekutörers takt-durationer varierar kring en medeltakt-duration. Inga tendenser till kontinuerlig ökning eller minskning av takt-durationen finns. Hartmann finner i sitt material (interpretationer av första satsen ur Beethovens pianosonat op. 27:2 ciss-moll) utpräglade tendenser till en ökning av takt-durationen. Här kan man ana en skillnad mellan norsk folkskällig vissång och konstmusikalskt pianospel. Ledang har varken kommenterat eller nämnt den påtagliga stabiliteten i stort ifråga om takt-durationerna i sitt material.

Ledangs arbete är trots ovannämnda brister, som mest gäller detaljer, ett mycket värdefullt bidrag till den ännu alltför tunna floran av resultat av musikteoretisk grundforskning med beteendevetenskapliga och fysikaliska metoder. Han visar på en rad studier, som kan göras utifrån ett begränsat material. Av dessa studier har han utfört några och på ett utmärkt sätt använt sig av de nya undersökningsmetoder som signalanalysatorer av olika typer erbjuder.

Krister Malm

TON DE LEEUW: Nittonhundratalets musik. (Originalets titel: *Muziek van de Twintigste Eeuw*. Utrecht 1964.) Översättning av Sonja Pleijel. Fackgranskning av fil. kand. Sten Andersson. Aldus/Bonniers, Stockholm 1967. 239 s. Kr. 15:50.

Den holländske tonsättaren Ton de Leeuws lilla bok om 1900-talsmusik kom ut i svensk översättning några månader innan det s.k.

Radiokonservatoriet startade sina ambitiösa programserier i början av 1968. Det lär också finnas ett samband mellan sist-

nämnda projekt och bokutgåvan, något som understryks av Sten Anderssons roller i båda sammanhangen.

På annan plats i denna STM-årgång finns en recension av W. Austins digra arbete över samma ämne. För den som läst bägge böckerna med kort tidsmellanrum är det svårt att undvika jämförelser — och varför inte jämföra, om det kan bidra till att ge värderingarna relief? Här skall omedelbart markeras att Ton de Leeuw utnyttjat sitt begränsade utrymme betydligt skickligare och effektivare än Austin sin tegelstensvolyt. Holländaren framstår därutöver som den både mest insiktsfulle och mest nyanserade av författarna. Han har både närhet till och perspektiv på den musik han behandlar. Han förmår att på ett i bästa mening pedagogiskt sätt koncentrera sig på väsentligheter och lyckas beundransvärt ofta infoga träffande karakteristiker och pregnanta formuleringar på begränsat utrymme med meningsfullt innehåll både på och mellan raderna. Hans värderingar är i regel klart motiverade och röjer att han varken försvurit sig åt någon hyperradikal moderiktning eller kringskurit sitt blickfält med andra mer reaktionära fördomar.

Två citat må här anföras för att illustrera dessa påståenden och samtidigt Ton de Leeuws framställningssätt.

Om den s.k. punktmusiken, som de Leeuw uppfattar som en rätt snabbt övergående företeelse, heter det bl. a. (s. 203 f.):

»Man kan kanske betrakta musikens punktuella fas som en ofantlig, rationellt bedriven expansion av det som särskilt Webern hade antytt som en framtida möjlighet. Man arbetar sig fram till helt nya områden. I upptäcktsruset (rationalism ute-sluter inte något sådant) är misstag lika förståeliga som oundvikliga. På några få år har denna teknik överlevt sig själv. Av större vikt är en hithörande parallellföreteelse. Denna expansion leder nämligen till ett överdåd och en vidlyftighet som är raka motsatsen till vad Webern menade med begrepp som 'Fasslichkeit' och reduktion.»

Om »spontana beslut» av exekutören inför Stockhausens Klavierstück XI heter det (s. 217 f.): »Den utövande musikern ombeds

att 'absichtslos' titta vidare i texten och att förbinda första bästa grupp som hans blick faller på med den föregående. Här dyker ordet 'slump' upp och det har alltsedan dess använts i tid och otid. Men det är inte fråga om slump, ty den spelande kan ju aldrig välja bland fler än de 18 av komponisten förelagda möjligheterna. Alla möjligheter finns redan inneslutna i grundidén. Man kan på sin höjd tala om ett oöverlagt beslut som uppträder i sista ögonblicket. Här kan man alltså tala om frihet, men det är en frihet utan betydelse. Aktionslagens aktuella upplevelsetid saknas, men likaså saknas den kompositoriska aktens överlagda beslut.»

Textställena kan säkert uppfattas som kontroversiella. Men det är mindre intressant än att de dels innehåller motiverade kritiska ställningstaganden på punkter, som är värda att diskutera på detta sakliga sätt, dels är perspektivrika i all sin knapphet. Lakonismen omen »parallellföreteelse» som leder till »överdåd och vidlyftighet» kunde enbart den stimulera till åtskillig tankeverksamhet och fruktbara samtal.

Citaten torde i förbigående sagt också visa, att Ton de Leeuws bok inte är »lätt» i den meningen att den utan minsta svårighet kan läsas av varje för ny musik intresserad person. Framställningen är »tät», och den är fackbetonad. Notexemplen är många och fungerar ständigt som väsentliga ingredienser i nära samspel med själva texten. De är genomgående välvalda och kompletteras med förtydligande »analys-exempel». (Däremot har de Leeuw i motsats till Austin aktat sig för att presentera grovt förenklade omnoteringar.)

Efter en läsvärd inledning och ett lika läsvärt historiskt översiktskapitel, kallat »Panorama», följer ett kapitel vardera om Ryt, Melodi, Samklang och Klangfärg. I viss mening utgör dessa bokens kärna och markerar framställningens huvudinriktning: på själva det musikaliska materialet, på de uttrycksmedel i teknisk mening, som tonsättarna arbetar med och förnyar. De tre återstående kapitlen har rubrikerna »Exotism och folklore», »Från fri atonalitet till tolvtonsmusik» och »Från tolvtons-

musik till ...». Kronologiskt sett står halvseklerna 1910–1960 i centrum.

Ton de Leeuw har uppenbarligen inte eftersträvat — och inte kunnat eftersträva — »fullständighet» ens i den meningen att flertalet viktiga tonsättare under tiden 1910–60 kommit med (blivit flyktigt omnämnda). Inte heller ägnas mer än minimalt utrymme åt biografiska notiser o. dyl. Däremot är de knappa antydningarna om bakomliggande eller samtidiga idéströmningar och sociala omvandlingar minst lika värdefulla som (och ej sällan tillförlitligare än) de fakta man i den vägen kan vaska fram ur Austins ordrikedom.

En invändning som kan göras mot de Leeuw är möjligen att han i överkant renodlat »innovationslinjerna» (namn som Sjostakovitj och Britten saknas helt); hans bild av 1900-talets musik är härvidlag inte allsidig. Men författaren har uppenbarligen aldrig åsyftat att åstadkomma något slags Handbok, snarare att öppna en väg till ny musik, och hans självvalda begränsningar låter sig nästan genomgående kloka och dygderika. I företalet heter det: »Avsikten med denna bok är just att uppmuntra alla och envar till en mera direkt kontakt med den levande musiken.» Påståendet att den

utan vidare kan läsas av »alla och envar» är säkert felaktigt, men häri behöver man inte se någon brist. Ton de Leeuws pocketbok måste vara — vilket är gott nog — utomordentligt välkommen för alla möjliga kategorier av musikstuderande och musikutövare och i övrigt för alla gediget notläsningskunniga människor.

Både översättarinnan och »fackgranskaren» har — vågar man gissa utan jämförelser med det holländska originalet — säkert stått inför en svår uppgift. Stundom har termproblemen rentav lett till nyskapelser på svenska, vilka i ett par fall torde vara vinster. Här och var finns skönhetsfläckar och smått kuriösa vändningar, men de är alldeles efemära i förhållande till vad som lyckats väl. STM är inte heller forum för detaljgranskning av en bok av denna typ.

Ton de Leeuws Nittonhundralets musik hör till de bästa bidragen till svensk översättningslitteratur om musik som utkommit på länge, ett omdöme som är avsett att vara mera positivt än det kanske låter för dem som är bekanta med litteraturen ifråga. Som kursbok i grundutbildningen i musikforskning har boken en given plats.

Ingmar Bengtsson

Riemann Musik Lexikon. Zwölftes völlig neubearb. Aufl. in drei Bänden. [Bd. 3.] Sachteil begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. B. Schott's Söhne, Mainz 1967. xv, 1087 s. DM 148.—

Hugo Riemann utgav sitt musiklexikon för första gången 1882, och 1916 kunde han ännu — resp. redan — ombesörja den åttonde upplagan av detta tydligen mycket framgångsrika arbete. Ytterligare tre upplagor redigerade efter hans död Alfred Einstein. I den sista av dessa, utgiven 1929, såg sig den senare på grund av det ständigt ökande kunskapsstoffet tvungen att »mot Hugo Riemanns ofta uttalade önskemål» dela upp verket i två volymer; samtidigt underströk han att han på ur Riemanns synvinkel centrala platser (musikteorins olika deldiscipliner) hade lämnat dennes »åsikter och formuleringar» intakta. Fortfarande utgjorde lexikonet till övervägande

del ett enmansarbete, ehuru Einstein i förordet avtackade en rad musikforskare för »hela artikelgrupper eller enstaka artiklar» (troligen avsågs därvid enbart råd och granskning). Därefter blev det ett längre uppehåll, förorsakat antagligen såväl av denna upplagas höga standard som trettio-talets politiska händelser i Tyskland, möjligen även av framkomsten av H. J. Mosers lexikon (1935). Samma år andra världskriget bröt ut påbörjades en tolfte upplaga, vars utgivning dock redan vid bokstaven B stannade av, vilket eftervärlden förmodligen inte har orsak att beklaga. Först under 50-talet togs nästa initiativ: Wilibald Gurlitt, en av Riemanns idériaste lärjungar, för-

beredde då en ny upplaga i tre volymer. Av denna hann han redigera de två första banden, som innehåller persondelen (uppdelningen i person- och reallexikon är ny och kan anses välmotiverad). De utkom 1959–61 och var alltså 1967, då äntligen hela verket förelåg komplett, redan lätt föråldrade; en aktualisering är emellertid planerad. I denna recension skall uppmärksamheten riktas enbart mot sakdelen, som ju (hänvisningar till personartiklar till trots) i allt väsentligt kan gälla som fristående arbete. Dröjsmålet med dess utgivning har antagligen endast i mindre grad påverkat volymens grundkaraktär, ty redaktionsledningen övertogs efter Gurlitts fränfalle (1963) av dennes lärjunge, medarbetare och lärostolsefterträdare H. H. Eggebrecht, som lyckades slutföra det hela.

Om kvaliteten hos en uppslagsbok bör man inte uttala sig definitivt förrän efter ett långvarigt umgänge med arbetet i fråga. De första intrycken ger dock vid handen att utgivarna har varit starkt medvetna om det kvalitetsförpliktande i bokens namn; allt vittnar om verklig omsorg i planering och utförande. Att här meddela alla eventuellt uppsnappade fel i en volym på nära 1100 sidor förefaller ganska meningslöst; jag skall i stället försöka belysa några speciella punkter, som kan ge anledning till funderingar av ett eller annat slag.

En huvudfråga som inställer sig just inför lexikonets realdel är, huruvida denna fortfarande kan anses återspegla sin ursprungliga upphovsmans grundinriktning med hans speciella musikteoretiska synsätt och historiska värderingar eller om bokens namn numera främst är en etikett. I betydande utsträckning gäller givetvis s.a.s. automatiskt det senare. De enorma förändringar som ägt rum i både musikens och musikvetenskapens situation sedan Riemanns tid har självfallet nödvändiggjort mängder av helt nya artiklar eller nyskrivningar av äldre. En uppräknings av dylika nya eller vidgade kunskapsfält är knappast nödvändig (trots trycket från alla dessa områden har man f.ö. medtagit ett antal mera perifera men likväl ofta rätt välkomna uppslagsord såsom *Akademische Grade* eller

Versmasse); däremot kan det vara skäl att poängtera vissa individuella moment i huvudredaktörens egen insats.

Eggebrecht har bl. a. särskilt studerat terminologiska problem och länge planerat — f.ö. även här i anslutning till ett av Gurlitt initierat och påbörjat projekt — en musikterminologisk ordbok, vars utgivning ännu ter sig avlägsen men vars förarbeten ställts till förfogande för Riemann-lexikonet. »Terminologin som utforskning av begreppens utveckling... har av W. Gurlitt och H. H. Eggebrecht upphöjts till ett grundelement i musikvetenskapligt arbete...» (artikeln *Terminologie*, givetvis signerad av huvudredaktören själv) — ett dylikt synsätt leder självfallet till en skärpning av kraven på stringens i definition och tillämpning av begreppsbildningar, varvid Eggebrechts betoning av väsensskillnaden mellan realhistoriskt (hur har den wienklassiska sonattypen utvecklats?) och beteckningshistoriskt termbruk (vad menas med en sonat under olika tidsskeden? vilka samband finns mellan olika i tiden åskilda användningar av en och samma term?) torde varit särskilt givande, i synnerhet i artiklar om s.k. formtyper. Ett annat av Eggebrechts egna forskningsområden är den äldre musiken i dess egenskap av »ars» och vissa konsekvenser härav, speciellt läran om användningen av de från retoriken övertagna s.k. figurerna. Även härom bär nyupplagan tydligt vittne.

Breddningen av frågeställningar och kunskapsstoff har med nödvändighet måst leda till ett definitivt övergivande av idén om det av en enda forskare skrivna lexikonet. Må huvudredaktören, såsom påpekat, ha satt sin personliga prägel på vissa partier eller rentav centrala idéer i lexikonet — som helhet är det självfallet teamwork. Inte antydningssvis som i Einsteins sista upplaga utan klart uttalat genom en lista över medarbetarna och signering av många större artiklar. Bland medarbetarna finner man (trots MGG) ett flertal vägande namn i tysk musikforskning och ett eller annat från andra länder, men tyvärr nästan ingen uppgift om vilket område vederbörande bevakat. Man må beklaga att den

personliga touche som kännetecknar enmanslexikonet (Rousseau, H. J. Moser, Norlind, S.-E. Svensson, för att nämna några kända exempel) numera tillhör det förgångna, men man kan — i synnerhet med tanke på den stundom markanta bristfälligheten hos dylika prestationer — enbart bejaka utvecklingen.

Frågan huruvida specifikt riemannskt tankegods finns kvar i nyupplagan belyses enklast genom jämförelse mellan några artiklar i denna och i närmast föregående upplaga på sådana områden, där Riemann var särskilt engagerad. Riemanns artikel *Funktionsbezeichnung* har övertagits nästan oförändrad, endast byggts ut något. *Harmonielehre* däremot är helt nyskriven, vilket förefaller välmotiverat. För Riemann var harmoniläran ännu ett absolutum, som han kategoriskt definierade som »läran om harmoniernas (ackordens) betydelse, dvs. förklaringen av tankeprocesserna vid musillyssnande». I nyutgåvan understrykes däremot disciplinens historiska relativitet, och Riemanns teorier, som för honom själv innebar en slutgiltig lösning av hithörande frågor (»Rameau... insåg även redan att det existerar endast tre harmoniska funktioner...»), refereras visserligen utförligt men helt inom ramen för och som länk i ett större historiskt sammanhang. Motsvarande gäller för Riemanns på en konsekvent tillämpning av upptakts- och symmetribegreppen baserade musikaliska metrik. När likväl även här hans insats får en stark kvantitativ betoning, kan man fråga sig om inte detta utöver en viss »pietet» (som Einstein uttryckligen betygade) delvis kan böttna i det starka grepp om musikteoriundervisningen, som Riemanns systembildningar under långa tider haft och troligen i viss utsträckning fortfarande har, åtminstone i Tyskland. — Mannheimskolan, väl den mest kända av Riemanns historiska »upptäckter», vilken enligt honom omkring 1750 »förkroppsligar en av de mest iögonfallande stilomsvängningarna i musikens historia» (med J. Stamitz som »den nya stilens första fullvärdiga representant»), är i nyutgåvan visserligen inte helt omvärderad men på ett helt annat sätt än

tidigare infogad i raden av musikcentra där den förklassiska instrumentalmusiken vuxit fram. — Som ett sista exempel må tjäna artikeln *Ästhetik*. Riemann formulerar estetikens uppgifter i tre punkter; i nyutgåvans artikel återges dessa visserligen men följs av konstaterandet att »det som av Riemann i ett systematiskt synsätt betraktades som tidlöst giltigt visade sig i historiskt perspektiv som ett bestämt stilstadium inom wienklassicismen». Som synes har alltså varken pietet eller respekten för Riemanns historiska insats hindrat utgivarna från att när de så funnit befogat distansera sig från hans åskådningar; dessa förefaller dock att ha beretts ett anseeligt utrymme. Förfarandet verkar övertygande.

Till det som har övertagits av Riemanns lexikonidé i yttre bemärkelse hör att städer och länder inte har egna artiklar utan enbart litteraturlistor (för de större musiknationerna har man dock frångått denna princip). Tyvärr saknar man i artikeln *Schweden* åtskilligt som här borde ha medtagits av standardlitteratur, t. ex. S. Walins Svensk musikhistoria, Hortons Scandinavian music och C.-A. Mobergs Från kyrko- och hovmusik... Litteraturförteckningarna är eljest oftast mycket fylliga, ibland så omfattande att man frågar sig, om här inte gränsen mellan »allmänt» (dvs. för alla kategorier av musikintresserade avsett) lexikon och vetenskaplig encyklopedi har överskridits. Det kan dock tänkas att steget mot en markerad »vetenskaplighet» har tagits fullt medvetet och i avsiktlig distansering från floden av populärt upplagda uppslagsböcker.

Bokens allmänna utstyrsel är i vissa avseenden nästan spartansk; man har helt avstått från planscher och varit mycket restriktiv även i fråga om textillustrationer; sålunda finnes t. ex. musikinstrument endast undantagsvis avbildade. Typografin är sober och den valda brödstiten trots sin litenhet ganska lättläst. Detta gäller dock knappast litteraturlistorna, som har en ännu mindre stilsort och därtill kapitäl för auktorsnamnen, vilket gör dessa direkt svårlästa; i kursiva minuskler skulle de framträtt långt tydligare. Avsikten att ge

ett maximum av information utan att spränga envolymsråmen — en fara som tydligt anas — torde vara förklaringen till denna något begränsade »läsvänlighet». I hur hög grad ett dylikt maximum har eftersträfvats må här beläggas med ett enda exempel. Stilbegreppen i vår tids musik behandlas — utom i *Jazz*, *Unterhaltungsmusik*, *Schlager*, *Jugendmusik* etc. — i artiklarna *Neue Musik*, *Atonalitet*, *Zwölftontechnik*, *Serielle Musik*, *Reihe*, *Permutation*, *Aleatorik* (*Indeterminacy*!) , *Variable Metren*, *Musique concrète*, *Elektronische Musik*; man finner även uppslagsord som *Informationstheorie*, *Statistik*, *Parameter* eller — från ett annat begreppsområde — *Musiktheater*, *Lehrstück*, *Funkoper*, *Hörspielmusik*, *Fern-*

seher, *Playback-Verfahren*. Denna lista (där man f.ö. saknar begrepp som punktmusik och instrumental teater) har till dels utvunnits med hjälp av hänvisningar inuti vissa huvudartiklar; man saknar däremot den typ av mera generell hänvisning genom »se även», »jämförande artikel» el. dyl. efter resp. uppslagsords behandling, som man finner i t. ex. Apels Harvard Dictionary och moderna svenska musiklexika. Dylika hänvisningar bidrar till sammanhållandet av större begreppskomplex och hjälper även den mindre beläste att orientera sig i den labyrint av informationer, som ett nutida facklexikon med nödvändighet utgör.

Hans Eppstein

BÁLINT SÁROSI: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Hrsg. vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm durch Ernst Emsheimer & Erich Stockmann. Serie I. Bd. 1.) VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1967. 147 s., 8 pl. DM ca 45.—

Som första del i en handboksserie om europeiska folkliga musikinstrument föreligger Bálint Sárosi framställning om folkliga musikinstrument i Ungern. Det är knappast en slump att den första volymen i denna serie just behandlar ungerska folkliga instrument och att den på omslagets insida aviserade nästa volymen kommer från Tjeckoslovakien. Båda dessa länder intar f.n. en särställning beträffande vetenskaplig dokumentation och bearbetning av sina folkliga musikkulturer.

Sárosi arbete måste ses som en del i det stora projekt som handboken utgör, varför det är på sin plats att först beröra dettas uppläggning, metodologiska grundval o. dyl.

Ett förord till den föreliggande först utgivna volymen är skrivet av de båda utgivarna Ernst Emsheimer och Erich Stockmann. Det är utformat som en historik över olika skeden i arbetets tillblivelse. Med utgångspunkt från en översikt över tidigare litteratur inom folkmusikforskning, in-

strumentforskning, etnologi osv. författade utgivarna vid slutet av 50-talet en arbetsplan, Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente (Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 1959; Acta Musicologica 1960), som ur metodsynpunkt inledde ett nytt skede i instrumentforskningens historia. Diskussioner med specialister och en internationell »Arbeitsstagung» 1962 i Berlin vid vilken presenterades en artikel av översiktlig teoretisk art om problem i samband med handboken (E. Stockmann, Die europäischen Volksmusikinstrumente. Möglichkeiten und Probleme ihrer Darstellung in einem Handbuch, tryckt i Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 1964) samt provartiklar om olika typer av folkliga instrument framställda av författare från skilda länder, ledde successivt fram till den slutgiltiga modell, efter vilken utgivarna i samråd med artikelförfattarna beslöt forma verket. Man kan diskutera hur pass flexibel en sådan modell bör göras för att kunna anpassas till

olika materialtyper och kanske främst till olika författartemperament, en fråga som jag ämnar återkomma till efter en presentation av verkets slutgiltiga uppläggning.

Utgivarna har preciserat begrepp som *folkmusikinstrument* och *Europa* samt motiverat sin uppdelning av volymerna efter stater oberoende av huruvida olika etniska grupper ingår i dessa. Definitionerna är enligt min mening väl genomtänkta och uppdelningen av verket efter stater försvarbar, eftersom utgivarna även måste taga arbets-etniska hänsyn. Undersökningen är ju i första hand deskriptiv, vilket motiverar ett praktiskt synsätt på uppordningen av stoffet med främsta syfte att skapa överskådlig och samtidigt möjlighet till arbetets förverkligande. I båda dessa hänseenden har utgivarna funnit välvägd lösningar. De har medvetet avstått ifrån frestelsen att redan inom handbokens ram söka djuploda eventuell samhörighet mellan olika instrumenttyper eller gå in på andra vetenskapligt krävande problem. En klar avgränsning av arbetsmomenten är sannolikt det enda möjliga om man vill få projektet i hamn inom överskådlig tid.

Inom varje volym ges varje instrument en monografisk behandling. Monografierna uppställs i enlighet med Erich von Hornbostels och Curt Sachs' allmänt vedertagna Systematik der Musikinstrumente från 1914 (!), dock med vissa smärre modifieringar. De enskilda instrumentartiklarna behandlas efter en och samma fastlagda disposition: (1) terminologi, (2) ergologi och teknologi, (3) spelteknik och musikaliska möjligheter, (4) repertoar, (5) funktion, (6) historia och utbredning. Därutöver ges en översikt över förekommande ensemblebildningar. Register av två slag planeras för handbokens avslutande del, det ena uppställt efter systematisk princip, det andra alfabetiskt efter de folkliga musikinstrumentens benämningar. Utan tvivel kommer denna handbok fullföljd efter utgivarnas intentioner att lägga grundvalen för en ny epok inom instrumentforskningen.

Bálint Sárosi har befunnit sig i en ganska specifik situation vid skrivandet av denna första volym i handboksserien: disposi-

tionen var given, åtskilligt beträffande vad innehållet skulle bestå av var likaledes preciserat. En sådan »arbetsmall» kan vara svår att följa om man inte besitter ganska stora mått av självdisciplin och förmåga till både underordning och samarbete. Sárosi förenar enligt min mening en utomordentlig forskarbegåvning med dessa egenskaper: i annat fall skulle inte resultatet blivit ett sådant mönsterarbete. Av utgivarnas och Sárosis eget förord framgår att det ligger ett omfattande samspel mellan de båda parterna bakom denna första del. Man kan naturligtvis diskutera hur mycket en författare bör göra avkall på sina egna idéer inom en dylik handboksvolym. Var sätter man gränsen för arbetsmallens flexibilitet? En viss risk för en alltför hård läsning av författarnas frihet föreligger måhända och kan resultera i att handboken kan bli så likformig att den enbart ter sig som en katalog, vilket vore skada på ett så välplanerat vetenskapligt projekt. Visserligen finns möjlighet för författare med speciella forskningsintressen att publicera bidrag i den vetenskapliga skriftserie vid sidan av handboksserien som Stockmann-Emsheimer planerat och vars första volym föreligger i manuskript. Men jag tror att man även inom handbokens ram bör hålla dörrarna öppna för personliga lösningar av de preciserade deskriptiva problemen.

Sárosi beskriver över ett femtiotal instrument, av vilka flera, såvitt jag känner till, tidigare ej förekommit i vetenskapliga arbeten (se t. ex. de första artiklarna i avdelningen aerofoner). Artiklarna är mycket olika i format beroende på instrumentets art, vilket är det enda möjliga när det gäller detta slag av föremålsbeskrivning. Artiklarna håller genomgående en mycket hög nivå, och jag kan inte upptäcka några direkta felaktigheter eller gravare luckor i framställningen. Utmärkta översikter över stämning (se t. ex. s. 43), mått, vertygsarsenal, grepptabeller (s. 77) osv. skapar en levande bild av varje instrument: man kan verkligen med hjälp av boken få en djup inblick i det ungerska instrumentariet. Föredömlig är t. ex. översikten över det stora cittra-materialet och

beskrivningen av speltekniken hos vevliran. På en mycket hög nivå står också de talrika transkriptionerna, av vilka jag haft tillfälle att kontrollera ett antal mot de inspelningar, som ligger till grund för nedteckningarna. Sárosi har mer sökt visa strukturen i stort än ge en detaljerad bild av det musikaliska förloppet. I egenskap av utövande folkmusiker är han väl medveten om de tonhöjdsrättssiga och rytmiska avvikelser som förekommer, men har valt att ge en notbild som kan avläsas med lätthet. Så småningom kommer verket att kompletteras med en grammofonskiva, som ger musikkforskaren möjlighet att själv ingå i ett detaljstudium.

Beträffande arbetets yttre utformning har man mera lagt an på praktiska än estetiska synpunkter. Teckningarna är över-skådliga, men framställda i en mycket ålderdomlig stil, som inte kan sägas vara i nivå med verkets vetenskapliga innehåll. De talrika fotografierna är omsorgsfullt

valda för att ge belysande dokumentation av sakinnehållet. Tyvärr måste sättas ett stort minustecken för den typografiska utformningen: man har valt alldeles för små stilsorter. Korpus går inte att läsa utan ansträngning och fotnoter och bildtext fordrar förstoringsglas även för en person med normal synförmåga. Funnes det möjlighet att i de kommande volymerna ändra denna detalj skulle verket som helhet vinna väsentligt i läsbarhet och därmed i betydelse.

Denna första volym i handboksserien är utan tvekan i sitt slag epokgörande. Det är också under ytterst gynnsamma omständigheter verket tillkommit: det är skrivet av en musikvetenskapligt skolad och grundlärdd musiker med djup förankring i folklig musikkultur på ett säkert teoretiskt fundament skapat av två av våra förnämsta teoretiker och kännare på musikinstrumentens och etnologiens område.

Jan Ling

JOHAN SUNDBERG: *Mensuren* betydelse i öppna labialpipor. Studier av resonans-egenskaper, insvängningsförlopp och stationärt spektrum. With an English Summary. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 3.) Uppsala 1966. XII, 234 s. Kr. 36:—

Eftersom anmälaren har relativt begränsade kunskaper i akustisk teori bör nedanstående kommentarer inte betraktas som en recension i vanlig mening utan mer som ett mycket kortfattat referat med några randanmärkningar.

I Sundbergs avhandling används akustisk teori och metodik för att studera olika egenskaper hos orgelnas öppna labialpipor. Författaren presenterar arbetets uppläggning på följande sätt i inledningen (s. 5 f.): »Den första huvuddelen (kapitel II till V) ägnas uppgiften att utifrån data om en pipas mensur beräkna vissa av dess akustiska egenskaper. I kapitel II presenteras orgelpipans byggnad och funktionssätt betraktade ur fysikalisk synvinkel på grundval av tidigare utförda undersökningar. I detta kapitel redovisas även delfrågor rörande olika faktorer av betydelse för tonansats och klang samt den tidigare publicerade

litteraturen härom. Den teoretiska bakgrunden till problemen tecknas i kapitel III. Detta omfattar väsentligen tillämpningar av inom akustiken välkända förhållanden. Här härleds sålunda formler, som kan användas för att ur mätvärden beräkna den akustiska inverkan av orgelpipans längd, diameter och dess olika delar såsom labium, mynning, stämslits. Vidare härleds formler med vilka en pipas akustiska egenskaper kan bestämmas, om inverkan från nyssnämnda variabler är känd till kvalitet och kvantitet. I kapitel IV och V redovisas resultat av mätningar, som företagits för att bestämma inverkan av pipans olika delar på dess akustiska egenskaper. Sambanden uttrycks i formler; i några fall har redan kända formler kunnat användas, medan i andra fall helt nya har konstruerats på grundval av mätresultat. ... I arbetets andra del (kapitel VI till VIII) behandlas

frågan om hur pipans tonansats och klang kan relateras till dess akustiska egenskaper. I kapitel VI redovisas observationer rörande pipornas tonansats och i kapitel VII analyser av dess stationära klang. I dessa båda kapitel presenteras även på experimentell väg uppdagade samband mellan pipans akustiska egenskaper och dess tonansats jämte klang. Frågan om orsakerna till dessa samband behandlas i kapitel VIII. På grundval av experiment med en elektrisk analog till en orgelpipa har det blivit möjligt att uppställa en hypotes, som med hög grad av sannolikhet förklarar, hur pipans tonansats och klang bestäms av dess akustiska egenskaper. Arbetet avslutas med sammanställningar av resultat och en redogörelse för hur undersökningsresultaten kan användas.»

Förutom vedertagna akustiska mätmetoder har författaren använt den av civ.ing. Frans Fransson konstruerade jonofonen, vilken genom sin ringa storlek och höga akustiska impedans medger uppmätning av resonans-egenskaper även på små mätobjekt.

Författaren tillämpar ett teoretiskt betraktelsesätt, som skiljer sig från dem som tidigare använts i liknande instrumentundersökningar. Han skiljer strikt på källfunktion (beskrivningen av själva ljudalstringen) och överföringsfunktion (beskrivningen av resonans-egenskaperna). Det stationära spektrum utgör produkten av käll- och överföringsfunktionerna. Källfunktionen betraktas som avhängig av en negativ resistans, en tilläggsimpedans och ett distorderande element. Rimligheten i detta betraktelsesätt bekräftas genom undersökningar med den elektriska analog, som konstruerats i överensstämmelse med teorin.

En redogörelse för alla mätningar som företagits och hur dessa gått till kan givetvis inte lämnas här. Däremot skall en kort översikt över de viktigaste resultaten lämnas.

De i kap. IV redovisade mätresultaten för helt slutna rör av olika material visar, att om röret är fullständigt cylindriskt och materialet i väggar och ändplattor så tjockt

att det inte exciteras till mekanisk svängning, så kan inga skillnader konstateras vare sig i resonansfrekvenser eller bandbredder mellan rör av olika material. Detta resultat har en svaghet gemensamt med flera andra resultat i detta arbete: det bygger nämligen på mätningar av enbart ett rör av varje typ. Detta gör att man i viss mån kan ifrågasätta den statistiska säkerheten i dessa empiriska resultat. Ofta stöds de sistnämnda dock av att teoretiskt beräknade värden ligger mycket nära de uppmätta.

Överföringsfunktionen bestäms av cylindrerdimensionerna, dvs. pipans mensur (längden, diametern, labie-, stämslits-, mynningsdimensionerna osv.). Resultaten av beräkningarna och mätningarna i kapitel V av tre pipors resonansfrekvenser visar att det inte som man tidigare trott går att approximera en pipas resonansfrekvenser till en harmonisk frekvensserie och att avvikelserna från en sådan serie inte enbart beror på labiets och mynnings impedanser. Istället måste man räkna med att avvikelserna också beror på att rörets fasfaktor är en variabel och inte en konstant. Man kan inte heller som i tidigare undersökningar försumma dämpningen i själva röret relativt dämpningen från labium och mynning. Vidare visas i detta kapitel att överlabieinbuktningen inverkar som en förkortning av pipans effektiva längd. Nya empiriska formler utarbetas för labiets reaktans i relation till dess dimensioner och för labiets resistans. Genom de formler som ställs upp i detta kapitel kan man beräkna en pipas fyra första resonansfrekvenser och bandbredder med hjälp av uppgifter om pipans mensur. De viktigaste faktorerna för pipans överföringsfunktion är längden, diametern samt labiets, stämslitsens och mynningsdimensioner.

När det gäller källfunktion och källspektrum visas att de faktorer som mest påverkar dessa är anblåsningstrycket (dvs. partikelhastigheten i kärnspringan, inte lufttrycket i cancellerna) och uppskränningen.

I inledningen till kapitel VI, *Insvängningsförlopp* (s. 95–96), hävdar författaren att de uppmätta variablerna utvalts så att

»värdena får en acceptabel reproducerbarhet samt att de är relevanta för perceptionen av insvängningsförloppet». Man får emellertid inte veta vilka psykologiska undersökningar författaren stöder sig på. Det framgår till och med att han inte känner till någon dylik undersökning eftersom han efterlyser en sådan på s. 96. Man undrar hur författaren vet att de variabler han utvalt är relevanta för perceptionen av insvängningsförloppet? Vidare införs en rad perceptionella (fenomenella) begrepp som konsonantskede, vokalskede, tonansats, »spottning», som sedan i arbetet används en smula vårdslöst i vissa sammanhang. Så länge sambanden mellan akustiska fakta och perceptionella fakta inte är klarlagda på denna punkt är det säkrast att hålla dem isär. Sundbergs arbete lägger en nödvändig grund för sådana sambandsundersökningar, och de mätningar han företagit behöver inte motiveras med deras grad av relevans för perceptionen. Undersökningarna i kapitel VI visar att insvängningsförloppet för intonerade pipor följer vissa grova regler. Den totala insvängningstiden motsvarar 30–40 grundtonsp perioder. Denna tid kan indelas i två avsnitt: ett första som upptar något mindre än hälften av tiden och där övertonerna dominerar och ett andra som domineras av grundtonens amplitudtillväxt. Författaren presenterar hypotesen att det första skedet utgör den fysikaliska motsvarigheten till det som uppfattas som »spottning», enär både »spottningen» och det första skedet påverkas starkt av kärnspringans utformning. Grundtonens amplitudtillväxt under andra skedet kan approximeras till en exponentialfunktion, där exponenten innehåller en konstant, som först kallas för insvängningskonstant. Med hjälp av den elektriska analogen kunde det klarläggas att denna konstant var pipans negativa bandbredd, vilken visade sig vara avhängig av anblåsningstrycket och första resonansens bandbredd. Det visade sig också att förhållandet mellan verksam negativ

bandbredd och resonatorbandbredd är i det närmaste konstant. Detta innebär att en trång pipa, som har smala bandbredder, får en lång insvängningstid, vilket väl förklarar att pipor av stråkkaraktär anses svåra att intonera. Försök visade också att en trång pipas insvängningsförlopp förkortades om kärnstick applicerades, medan kärnstickens inverkan på vidare pipor inte visar någon enhetlig tendens. Här är kanske förklaringen till kärnstickens popularitet under »romantiken».

En del musikforskare med rent historisk inriktning kan kanske fråga sig vilken betydelse ett arbete av den här typen kan ha för musikhistorisk forskning. De historiska slutsatser som antytts i slutet av föregående stycke visar dock att undersökningar av instruments akustiska egenskaper är nödvändiga för att vi skall kunna förklara de tekniska förutsättningarna för olika förändringar i instrumentens konstruktion osv. De är också nödvändiga för att klarlägga hur instrumenten kan ha låtit under olika historiska skeden. Likaså lägger de akustiska undersökningarna en grund för olika psykologiska undersökningar, som formelbinder och förklarar musikers och lyssnars reaktioner. Med utgångspunkt från de många empiriska formuler som ställs upp i detta arbete borde det vara möjligt att kasta ljus över åtskilliga orgelhistoriska och orgeltekniska problem — ett antagande som stöds av att undersökningarna i alla väsentliga avseenden visat att intonatörernas och orgelbyggarnas uppfattning om vilka faktorer som är av betydelse för en pipas klang är riktig. Tyvärr återstår ännu mycket arbete innan den musikteoretiska grundforskningen »hunnit ikapp» den historiska musikforskningen så att ett fruktbart samarbete kan etableras. För att komma därhän måste många undersökningar av samma typ som denna klarläggning av samband mellan en labialpipas mensur och pipans akustiska egenskaper göras.

Krister Malm

[Karl Vötterle] *Musik und Verlag*. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Hrsg. von Richard Baum & Wolfgang Rehm. Bärenreiter, Kassel &c. 1968. 624 s. DM 70.—

Volymen innehåller, förutom en avdelning som belyser olika sidor av utgivningsverksamheten vid Bärenreiter-Verlag, följande »Allgemeine Beiträge»:

Anna Amalie Abert: „La Finta Giardiniera“ und „Zaide“ als Quellen für spätere Opern Mozarts
Theodor W. Adorno: Zu einem Streitgespräch über Mahler
Adam Adrio: Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins
Konrad Ameln: Ein Nürnberger Verlegerplakat aus dem 16. Jahrhundert
Higino Anglés: Der Musiknotendruck des 15.–17. Jahrhunderts in Spanien
Wilhelm A. Bauer: Nissens „Einband“
Berwald-Kommittén: Briefe Franz Berwalds an Julius Schuberth
Walter Blankenburg: Das Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik im Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Bedeutung für die Gegenwart
Wolfgang Boetticher: Robert Schumann und seine Verleger
Otto Brodde: Formen des Passionsliedes
Gerhard Croll: Gluckforschung und Gluck-Gesamtausgabe
Georg von Dadelsen: Telemann und die sogenannte Barockmusik
Carl Dahlhaus: Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez
Otto Erich Deutsch: Haydns Musikbücherei
Kurt Dorfmueller: Musiktitel als Katalogprobleme
Alfred Dürr: Editionsprobleme bei Gesamtausgaben
Joseph Heinz Eibl: Aus den Briefen Constantze Mozarts an die Verleger Breitkopf & Härtel und Johann Anton André
Rudolf Elvers: Ein nicht abgesandter Brief Zelters an Haydn
Hans Engel: Schichtungen im Musikleben
Hellmut Federhofer: Die musikalische Gestaltung des „Krämerspiegels“ von Richard Strauss

Arnold Feil/Walter Dürr: Kritisch revidierte Gesamtausgaben von Werken Franz Schuberts im 19. Jahrhundert
Karl Gustav Fellerer: Opernbearbeitungen im Musikverlag um die Wende des 18./19. Jahrhunderts
Kurt von Fischer: Ein neu aufgefundenes autographes Fragment zu Mozarts Klaviervariationen KV 353 (300 f)
Walter Gerstenberg: Aus Petersburger Anfängen des Verlegers Johann Daniel Gerstenberg (1758–1841)
Kurt Gudewill: Bemerkungen zur Herausgebertätigkeit Georg Forsters
Wilibald Gurlitt: Aus dem Barmer Schütz-Vortrag 1932
Harald Heckmann: Venus-Musica
Horst Heussner: Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert
Heinrich Hüsch: Isaac Voss (1618–1689) und sein Traktat „De poematum cantu et viribus rhythmi“ (Oxford 1673)
Markus Jenny: Ein Verlegerstreit um ein geistliches Gesangbuch
Hermann Keller: Johann Adolf Scheibe und Johann Sebastian Bach
Rudolf Kelterborn: Mozartsche Themen mit variabler formaler Funktion
A. Hyatt King: Benjamin Goodison and the first „Complete Edition“ of Purcell
Hans Klotz: Die Orgel Johann Sebastian Bachs und die Wiedergabe seiner Orgelmusik
Paul Henry Lang: Musicology and Musical Letters
Jens Peter Larsen: Der musikalische Stilwandel um 1750 im Spiegel der zeitgenössischen Pariser Verlagskataloge
Jan LaRue: Ten Rediscovered Sale-Catalogues: Leuckart's Supplements, Breslau 1787–1792
Alfred Mann: Eine Textrevision von der Hand Joseph Haydns
Hans Joachim Moser: Über die Vertonung des Evangeliums
Diether de la Motte: „Ich bin gespannt, wie es weitergeht“

Alfred Dedo Müller: Musik im Zeitalter der Wiederentdeckung ihres Urbildes
 Cecil B. Oldman: Haydn's Quarrel with the „Professionals“ in 1788
 Alfons Ott: Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg
 Bernhard Paumgartner: Gustav Mahlers Bearbeitung von Mozarts „Così fan tutte“ für seine Aufführungen an der Wiener Hofoper
 Hansjörg Pohlmann: Karl Vötterle und das Musik-Urheberrecht
 Géza Rech: Die Bühnen von Mozarts Wiener Opern-Uaufführungen
 Hans Ferdinand Redlich: Georg Friedrich Händel und seine Verleger
 Martin Ruhnke: Telemann als Musikverleger
 Walter Salmen: Johann Grabbe, ein lipplischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz
 Erich Schulze: Musikverlag und GEMA
 Oskar Söhngen: Kirchenmusik als soziale Manifestation

Bruno Stäblein: „Gregorius Praesul“, der Prolog zum römischen Antiphonale
 Hubert Unverricht: Autor — Komponist — Musikverleger
 Erich Valentin: Griepenkerls „Musikfest“
 Alexander Weinmann: Ein Streit mit untauglichen Mitteln
 Walter Wiora: In lucem edere
 Karl Vötterle Bibliographie (Auswahl)

Till STM insända festskrifter kommer i framtiden endast undantagsvis att recenseras; som information åt tidskriftens läsare kommer i stället innehållsöversikter av ovanstående slag att publiceras. För tidigare utkomna festskrifter hänvisas till Walter Gerboths utförliga Index of Festschriften and Some Similar Publications (Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese. New York 1966, s. 183-307).

RUTH T. WATANABE: Introduction to Music Research. Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) & London 1967. viii, 237 s. 61s.

Enligt text på omslaget har Dr. Watanabes bok tillkommit »in response to questions posed her by students and by writers, in person and by mail». Om dess syfte anges att den är »designed to assist in library orientation and to suggest source material for research in music. A practical handbook, it treats the basic procedures and tools of investigative studies.» Mest överensstämmande med verkligheten är uttrycket »assist in library orientation». Vad »the basic procedures» beträffar rör sig framställningen blott undantagsvis utanför de rent musikhistoriska delområdena och sällan över vad man i Sverige skulle beteckna som en trebetygsnivå. Genomgående ses samtliga frågeställningar från en snävt nordamerikansk horisont, vilket än mer begränsar bokens brukbarhet i våra trakter.

Titeln är helt enkelt missvisande, hur man än vill tolka uttrycket »music research». En god och fyllig framställning över rubrikens

ämne är i högsta grad behövlig, men Ruth Watanabes introduktion ger inte tillräckelsevis vad den magnifika titeln synes utlova. Litet tillspetsat kan till och med hävdas att författarinnan — som säkert är en mycket duglig musikbibliotekarie och pedagog — torde ha rätt begränsade erfarenheter av vad forskning på högre nivåer innebär.

Detta utesluter inte att boken innehåller nyttiga ting. En kort innehållsöversikt kan därför vara på sin plats.

Den första delen om »Library orientation» har en summarisk inledning »Approaches to Music Research», som är lika välmenad som naiv och innehåller en kuriös lista på tio »basic methods» som har föga med metodologi att skaffa. Översikten om »The Music Library» har läsvärde främst i USA. Mycken uppmärksamhet ägnas åt »Library Catalog Cards» samt »Cross-Reference and Special Cards» med taltika

illustrationer av olika slags kort, allt enligt amerikanska modeller. I de följande avsnitten berörs olika typer av bibliotekskataloger, interurban utlåningsverksamhet samt »Copying and Photoreproduction» inklusive mikrofilmarkiv o.dyl.

Del 2 heter »The Research Paper». Kapitlet »Selection of a Research Topic» handlar mest om hur man tar reda på vad som skrivits i ett visst ämne och undviker att kollidera med andra forskare. De följande kapitlen om bibliografi (gällande resp. böcker, periodica, notmaterial och skivor) avser främst upprättandet av en bibliografi till den egna uppsatsen eller avhandlingen. Man får veta att »a carefully selected bibliography is a hallmark of a fine researcher», däremot ingenting om efter vilka normer selektionen bör utföras i relation till den egna framställningen och de egna resultaten. Hur en bibliografi lämpligen bör uppställas berörs i ett särskilt kapitel, men återigen ges en egenartad bild av förhållandet mellan forskningsinsats och bibliografisk

orientering. Författarinnan säger om den studerande att »by the time he has completed his bibliography he has probably reached some decision as to how he will approach his subject». En from önskan. Om »The Finished Research Paper» får man på fyra sidor veta ytterligt litet om annat än bruk av xerox och mikrofilm. Större utrymme ägnas åt delvis rätt triviala råd angående »Research Etiquette».

I del 3 ges en »Survey of Research Materials». Till detta »material» räknas blott facklitteratur m.m. som är »available in many public and college libraries», en helt fantastisk avgränsning. Till sist ges en fyllig översikt över »Contemporary Music Periodicals»; kapitlet — som är en utbyggd version av författarinnans artikel »Current Periodicals for Music Libraries» i tidskriften Notes, dec. 1966, s. 225-235 — hör utan tvekan till bokens bästa. Ett detaljerat index över »Works and Periodicals» underlättar väsentligt bokens användande.

Ingmar Bengtsson