

Recensioner

Red. Birgitta Scherman

BROLINSON, Per-Erik & LARSEN, Holger: *Rockens introduktion i Sverige.* — Stockholm : Univ, Musikvet. inst, 1983. — 90 s.

Denna lilla bok utgör ett stycke intressant läsning för alla som på ett eller annat sätt är intresserade av populärmusik i Sverige. Precis som titeln anger ägnar sig författarna åt de få men betydelsefulla år under 50-talet då rock'n'roll introducerades i de svenska folkhemmen. Författarna, som 1981 presenterade sin avhandling *Rock and Roll*, ger sig här i kast med att studera och analysera skrivproducenternas, musikernas och "rock-kungarnas" strävanden (alternativt återhållsamhet) för att göra Sverige till en del av det unga rockande 50-talet.

Populärmusiken rymmer i sig ett ofrånkomligt moment av manifest eller latent kommersialitet vilket har inneburit att mycket av den internationella forskningen kring populärmusikscenen inriktats på skivindustrin och massmedierna. Man har framförallt intresserat sig för industrikapitalets bevekelsegrunder när det gäller att "skapa" nya marknader med köpstarka kunder. Därför är det välgörande att se att Brolinson och Larsen ägnar en hel del utrymme åt att spegla det musikaliska innehållet i den tidiga svenska rocken. Man visar både på influenserna och på de problem som rockartisterna och eventuella studiomusiker hade när man försökte skapa en inhemsk rockproduktion. Bland annat visar man, på ett övertygande sätt, hur influenserna från den amerikanska originalmusiken kanaliserades via England.

Det empiriska materialet är i huvudsak hämtat från bevarade inspelningar, dåtidens populära tidskrifter och från intervjuer med artister och

andra inom musikbranschen verksamma. Man har lagt ner mycken möda på att jämföra det framkomna materialet med andra källor för att nå en, om möjligt, korrekt historieskrivning — rockens tycks vara full av myter och efterkonstruktioner. Likaså har författarna ägnat sig åt ingående studier av skivinspelningar för att söka efter förebilder och influenser. Detta förfarande måste naturligtvis betecknas som föredömligt med tanke på de faror som lurar vid en sådan här studie av en samtidigt nutida och svunnen epok i svenskt kulturliv. Problemet är att informationen i första hand måste hämtas från olika massmedier vilket innebär att vi inte alltid kan räkna med att fakta ställs i första rummet. Väl medvetna om detta har författarna gjort en ambitiös källforskning.

Det man saknar i boken är en mer vidlyftig diskussion kring det kulturella och sociala klimatet i Sverige vid denna tid, det vill säga den grund på vilken man på olika sätt sådde det rockmusikaliska fröet. Att bara betrakta rock'n'roll som ungdomens musik, och därmed implicera att den står i ett motsattsförhållande till övrig "vuxen-musik", leder egentligen ingen vart. Inte heller förklaras situationen genom en alltför lättvindig hänvisning till den ungdomliga revolten och rockmusiken som en del i denna. Marken måste på ett eller annat sätt redan vara röjd. Bortsett från alla tekniska detaljer och nydaningar (både elektroniska och musikaliska) så kvarstår det faktum att det behövs en intresserad publik.

April 1989

Stefan Andersson

EKENBERG, Anders: *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit.* — Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1987. — xxvi, 194 s. — (Bibliotheca Theologiae Practicae. Kyrkovetenskapliga studier ; 14). — ISBN 91-22-00889-6

Wenn der Musikhistoriker sich mit liturgischer Musik beschäftigt, hat er zunächst begrenztere und bescheidenere Fragen im Sinn als die Frage nach den theologischen Prämissen, denen diese Musik erst ihre Existenz und Legitimation verdankt. Auch scheint die Frage nach dem Grund des Singens weniger in seine eigene fachliche Kompetenz als vielmehr in die des Religionswissenschaftlers und Theologen zu fallen. Will er nicht nur wissen, wann und wo, was und von wem, sondern warum überhaupt im Gottesdienst gesungen wurde, dann wendet er sich etwa an den Musikartikel eines religionswissenschaftlichen Standardwerkes wie der *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Allerdings findet er dort nicht die Auskunft eines Religionswissenschaftlers, sondern Reflexionen eines Musikhistorikers: "Sofern das Wort durch seine doppelte Eigenschaft als vernehmbar und nennend eine Gemeinschaft im Zeichen des religiösen Faktums zusammenschmiedet, ist Kultus zugleich mit diesem Faktum gegeben, und er besteht primär durch das vernehmbare Wort. Da dieses Wort aber nicht als natürliche Gebrauchssprache vorhanden ist, ist es Gesang. Der Gesang im Kultus... ist eine notwendige Seite des Kultus".

Mit der Arbeit von Anders Ekenberg liegt nun für die Musik des christlichen Gottesdienstes die Antwort eines Theologen vor. Ekenberg behandelt die Frage nach dem Grund des Singens als Historiker: Er stellt sie an die Autoren der Karolingerzeit. Seine Wahl fiel auf die Schlüsselepoche in der Geschichte der europäischen Kirchenmusik. Mit der Rezeption der römischen Stationsmesse als zentrale liturgische Feier des fränkischen Kloster, der Endredaktion des ersten Gesangsrepertoires der westlichen Kirche und dessen Verbreitung im ganzen Frankenreich und mit der Aufzeichnung der ältesten erhaltenen Gesangbücher fallen ent-

scheidende geschichtliche Vorgänge in diesen Zeitraum. Seitdem die Karolingerzeit die fränkische Version des Chorals mit dem Namen Papst Gregors verbunden hat, ist er als Paradigma liturgischer Musik bis in die Neuzeit hinein in Geltung geblieben.

Gleichzeitig wurden der römische Ritus und seine fränkische Musik Gegenstand des Nachdenkens und Erklärens. Die Gesamtheit der sprachlichen und nichtsprachlichen Elemente der Messe ist Thema der neuen Gattung der *Expositiones missae*. Diese Erklärungen der Messe reichen von der elementaren Erläuterung bis zur allegorischen Auslegung der Handlungen, Gebärden, Gebete und Gesänge des Ritus. Die Musik der liturgischen Feier ist Thema eines neuen Typs "trivialer" Musiklehre, die sich primär an den drei sprachbezogenen der *septem artes liberales* orientiert. Hochburgen liturgischer Aktivität waren die fränkischen Klöster. Die meisten Schriften, die Ekenberg als Quellen für seine Untersuchungen herangezogen hat, sind Produkte des monastischen Milieus.

Es handelt sich um die folgenden Texte: Amaler von Metz: *Missae expositionis geminus codes* und *Liber officialis*; Hrabanus Maurus: *De institutione clericorum* und *Liber de sacris ordinibus*; Aurelianus von Réome: *Musica disciplina*; Walafrid Strabo: *Liber de exordiis*; Remigius von Auxerre: *Expositio missae*; Smaragdus von Saint Mihiel: *Diadema monachorum*; Florus von Lyon: *Expositio missae*; Agobard von Lyon; *De antiphonario*; etwa sieben anonyme *Expositiones missae* sowie diverse Schriften Alkuins, Bedas und Papst Gregors I. Liturgische Primärquellen wie die *Ordines Romani* und der *Liber pontificalis* werden gelegentlich mit einbezogen. Auch die traditionsbildenden patristischen Autoritäten, Augustinus, Isidor und Cassiodor sind stets gegenwärtig. Sie liefern die Leitmotive der

mittelalterlichen Anschauungen von Kirchenmusik, ihre Schriften dienen - genannt oder ungeannt - als Quellen für Kompilationen, sie werden als Berufungsinstanzen zitiert. Bei Texten mit Florilegiencharakter hat Ekenberg bislang unbemerkt gebliebene Vorlagen aufgefunden gemacht, die Kompilationsstrategien untersucht und bei verändernden Zitaten etwaige inhaltliche Akzentverlagerungen erörtert. Ausgeklammert bleiben mit Bedacht die Texte der liturgischen Gesänge selbst und das Zeugnis der bildenden Kunst. Das Singen oder einzelne Gesänge sind nicht selten Thema von Gesangstexten. Besonders die mittelalterlichen Erweiterungen des Chorals, Tropen und Sequenzen, bieten ein reiches und teilweise noch unerschlossenes Material. Diese "Selbstdarstellungen" des Kirchengesanges in ihrem Verhältnis zu den Aussagen der Messerklärungen zu untersuchen, wäre eine anspruchsvolle Aufgabe für sich, die durch Ekenbergs Abhandlung wesentlich erleichtert ist.

Ekenberg gliedert seine Abhandlung in fünf Teile: Auf eine allgemeine Einführung in Gegenstand und Vorgehensweise der Untersuchung folgt zuerst ein Kapitel über die Probleme der mittelalterlichen Liturgieallegorese, dann die beiden zentralen Kapitel, deren erstes die Funktionen der einzelnen Gesänge der römischen Messe nach den Quellen darstellt, deren zweites die Quellen nach den Funktionen des Singens als solchem befragt, sowie ein knapp resumierendes Nachwort.

Das einleitende Kapitel präzisiert zunächst die Aufgabe, die der Autor sich gestellt hat: Er will darstellen, welche Bedeutung die Autoren der Karolingerzeit der Musik beigemessen, welche Funktionen sie ihr zuerkannt und welche Forderungen sie an sie gestellt haben, damit sie diesen Funktionen gerecht werde.

Vor allem bei der Frage nach dem Sinn einzelner Gesänge ist Ekenberg auf einen zwar auskunftsfreudigen aber schwierigen Hauptzeugen angewiesen: auf Amalar von Metz, der die Gesänge der Messa allegorisch als

Elemente einer mehrdimensionalen liturgischen Zeichenwelt deutet. Wie die weite und rasche Verbreitung seiner Schriften belegt - und wie sein Gegner Florus von Lyon beklagt - war Amalar von Metz ein vielgelesener Autor. Seine Anschauungen von einem in den Gesängen der Messe verborgenen heilsgeschichtlichen Sinn, den es aufzudecken gelte, scheint der liturgischen Mentalität im Frankenreich der Karolingerzeit entsprochen zu haben. Trotzdem nimmt Amalar eine Sonderstellung ein, und es ist nicht einfach, den Geltungsbereich seiner Aussagen zu bestimmen. Ekenberg widmet sein zweites Kapitel diesem Problem. Ausgehend von den Arbeiten Klopings und Suntrops legt er zunächst die Grundzüge der mittelalterlichen Liturgieallegorese dar. Er fragt insbesondere nach der Vergleichbarkeit allegorischer und nicht-allegorischer Aussagen. Er erörtert die Relation zwischen bezeichnendem *signum* und bezeichneter *res* bei Amalar. Hierbei nimmt er Ergebnisse einer Arbeit von Christel Meier auf, die das Verfahren der mittelalterlichen Allegorese als *Proprietätenallegorese* dargestellt hat: Als Träger des verborgenen *sensus spiritualis* legt die Deutung unmittelbar gegebene *proprietates* - Beschaffenheiten, Merkmale und eben auch Funktionen - des Zeichens zugrunde. Dieser Grundzug des Verfahrens erlaubt es, den Weg von Amalars Auslegung zurückzugehen und vom Bedeuteten zum Bedeutenden zu gelangen, zu den Qualitäten und Funktionen eines Gesanges, die Amalar bei seiner Deutung als gegeben voraussetzt, auch wo er sie nicht ausdrücklich hervorhebt.

Das dritte Kapitel folgt dem Verlauf der Messe und trägt die Aussagen der Quellen zu den einzelnen Gesängen zusammen. Hierbei tauchen bereits Motive auf, die im vierten Kapitel wiederkehren, und sich als unspezifisch für die Gesänge erweisen, auf die sie von den Autoren bezogen werden.

Das vierte Kapitel wendet sich den Funktionen des Singens als solchem zu. Ekenberg wertet die Aussagen seiner Quellen zu dieser Frage in mehreren Ansätzen aus.

Zunächst untersucht er die Kennzeichnung des Kirchengesanges als *dauidischer Lobgesang*. Kirchengesang ist *dauidischer* Gesang. Als *cantorum princeps psalmodorumque thesaurus*, als Vorbild und Amtsvorgänger des Kantors und als Autor der zentralen Textquelle des Chorals, ist der alttestamentarische König in der Kirchenmusik der Karolingerzeit in doppelter Weise präsent. Amaler und Hrabanus erkennen eine historische Kontinuität zwischen Tempelgesang und Kirchengesang: *Cantorum ordinem suscepimus ex davitica institutione*. Kirchengesang ist *Lobgesang*: *ministerium cantorum laudem resonat*. Singen als solches bezeugt Freude, Lobpreis und Huldigung.

Die Ausgangsbasis für die weitere Untersuchung gewinnt Ekenberg aus der minutiösen Analyse dreier exemplarischer Textpassagen. Er wählt das elfte Kapitel des ersten Buches von *De institutione clericorum* des Hrabanus Maurus, das zweite Kapitel der *Diadema monachorum* des Smaragdus von Saint-Mihiel und das erste Kapitel von Aurelians *Musica disciplina*. Bei der Lektüre dieser Texte gewinnen drei Motive Kontur, die dann in den letzten Abschnitten dieses Kapitels aufgrund eines umfangreichen Belegmaterials genauer dargestellt und diskutiert werden.

(1) Musik ist ein Medium affektintensiver Textvermittlung: *Muscia habet quandam naturalem vim ad flectendum animum*. Aufgrund ihrer Schönheit (*dulcedo, suavitas*) vermag sie zu erfreuen (*delectare, oblectare*) und die Herzen zu bewegen, zu erweichen, zu entflammen (*movere, flectare, lenes facere animos*). Diese in rhetorische Kategorien fassbare Fähigkeit der Musik gilt in der augustinischen Tradition als ein gewichtiges Argument für das Singen im Gottesdienst: Musik öffnet die Herzen der Menschen und macht sie empfänglich für das Mysterium. Man singt, damit der Gesang *ad compunctionem provocet el lenes animos audientium faciat*. Die von der Musik hervorgerufene *compunctio* - ein Schlüsselbegriff patristischer Spiritualität - ist ein Zustand der Betrübnis und Sehnsucht des Herzens. Musik

weckt ein *desiderium aeternae vitae*. Ekenberg spricht von "instrumentalen Funktionen" des liturgischen Gesanges. Allerdings soll die Macht der Musik unter Kontrolle gehalten werden. Sie darf das Primat des Wortes im Ritus nicht gefährden. Nur wortgebunden, gleichsam gebändigt und dienstbar gemacht, soll die Schönheit der Musik zur Wirkung kommen. Seit Augustinus im Kapitel 23 seiner *Confessiones* ihn formuliert hat, ist der darin liegende Konflikt ein verbreitetes Motiv in der theologischen Beurteilung von Kirchenmusik.

(2) Der Gesang im gegenwärtigen irdischen Kultus verweist auf den zukünftigen himmlischen. Amalar versteht das Alleluia als Engelsgesang (*Alleluia cantus est angelorum in caelo*), und wer es aus echtem Glauben und in echter Hingabe singt, den vereint der Gesang mit den Engeln. Durch die hoch erhobene Stimme zeigen wir das hoch erhobene Herz, das sich aufrichtet zu den Freuden des Himmels (*Per altitudinem vocis altitudinem mentis monstramus, quae se erigit in gaudium supernum*). Das Singen besitzt eine anagogische Sinn dimension. Ekenberg bezeichnet dies als eine "zeichenhafte Funktion" des Gesanges.

(3) Der Gesang versammelt den Kreis der Singenden zur Kommunität. So sind bei Hrabanus Maurus augustinische und isidorische Bestimmungen des *chorus*-Begriffes präsent: Chor wird verstanden als ein Zusammenstimmen der Singenden (*chorus est consensio cantantium*), und er wird *chorus* genannt, weil die Sänger in Form einer Krone (*in modum coronae*) um den Altar stehen. Auf diese Weise stellt die *unitas unius Dei cultus* sich in der Gestalt des *consona et concordii voce* singenden Chores hörbar und sichtbar dar. Wenn dabei die Forderung der Benediktinerregel nach der Übereinstimmung von Herz und Stimme (*ut mens nostra concordet voci nostrae*) eingehalten, und Gott *non solum voce, sed etiam corde et actu* gelobt wird, dann zeigen sich im Gesang *pax* und *charitas*, welche die Kirche zur Einheit verbinden. Ekenberg deutet das Singen nicht als ein Mittel, die geforderte "geistige

Haltung" zur Erlangen, sondern als deren "klingenden Ausdruck". Er spricht deshalb von "expressiven Funktionen" des Gesanges.

Ekenberg hat ein umfangreiches Material erstmals im Zusammenhang aufgearbeitet. Dabei hat er oft ausgewertete Quellen neu und genauer gelesen und den Quellenwert bislang wenig beachteter Texte erkannt. Die behandelten Schriften zählen zu den ältesten und bedeutendsten musikbezogenen Textdokumenten des europäischen Mittelalters. Die theologische und liturgiewissenschaftliche Relevanz der Arbeit zu beurteilen, fällt nicht in die Kompetenz des Rezensenten. Der Musikhistoriker, der auf dem Gebiet der liturgischen Musik des Mittelalters arbeitet, wird nicht ohne dieses Buch auskommen. Als souverän und quellennah abgefasstes, Forschungsprobleme ausgewogen bewertendes Handbuch frühmittelalterlicher Kirchenmusikfassungen und als Wegweiser durch die Quellentexte wird ihm Ekenbergs Arbeit von unschätzbarem Nutzen sein. Zugleich ist es eine reiche Fundgrube von Problemen. Einige Fragen und Überlegungen, zu denen Ekenbergs Arbeit anregt, seien abschliessend angedeutet.

Der lateinische Titel von Ekenbergs Buch ist nicht als Zitat nachgewiesen. Die Autoren der Karolingerzeit scheinen die Frage in dieser Form nicht gestellt zu haben. Die herangezogenen Texte sind nicht als Antworten auf die Frage geschrieben, die der Autor an sie stellt. Sie antworten darum nur indirekt. Als Antwort auf die Frage nach dem Grund des Singens ermittelt Ekenberg Motive einer aus Tradition und Empirie gespeisten Musikanschauung. Die Autoren der Karolingerzeit handeln von willkommenen und gefürchteten Wirkungen, unmittelbaren und verborgenen Bedeutungen, allgemeinen und besonderen Aufgaben des Singens. Die beurteilen unterschiedliche Seiten der Musik des Gottesdienstes unter unterschiedlichen Gesichtspunkten. Ekenberg deutet alle diese Aussagen als Belege für unterschiedlichen Funktionen des liturgischen Gesanges. Bereits im Eingangskapitel formt er die Ausgangsfrage

nach den Begründung des Singens um in die Frage nach den Funktionen des Singens. Mit seinem Gebrauch des Begriffes "Funktion" folgt er dem Musikethnologen Alan Merriam, der ihn vom Begriff "Verwendung" unterscheidet: "Use'...refers to the situation in which music is employed in human action; 'function' concerns the reason for its employment and particularly the broader purpose which it serves". Man mag von einer *instrumentalen Funktion* des Singens sprechen und von einer "psychologischen" Legitimation der Musik, wenn in der augustianischen Tradition mit der erklärten Absicht gesungen wird, die Herzen aufnahmebereit zu machen für das Wort. Haben aber die Autoren den heilsgeschichtlichen *Sinn*, den sie im Singen erkannt haben, tatsächlich als zeichenhafte *Funktion* des Singens verstanden, und haben sie diese Funktion neben anderen Funktionen als *Begründung* für das Singen betrachtet? Wie sind die unterschiedlichen "Funktionen" zu gewichten und gegeneinander abzuwägen? Weitere Fragen ergeben sich aus den Fehlanzeigen - aus den nicht gestellten Fragen und den nicht vertretenen Anschauungen. "Religious 'texts' have been sung, not written, throughout most of human history" steht in dem Artikel "Music and Religion" in der von Mircea Eliade herausgegebenen "Encyclopedia of Religion" (New York 1987), wo ein reiches Material diese Feststellung belegt. Was sind dann die spezifisch *christlichen* Züge der von Ekenberg dargestellten Anschauungen der Karolingerzeit? Musik erscheint im Licht der ausgewerteten Zeugnisse kaum als eine *notwendige* Seite des Kultus. Das Wort wird durch das Singen nur besser zur Wirkung, keineswegs aber erst zur Geltung gebracht. Was sich in Ekenbergs Studien abzeichnet, ist eine anthropozentrische Konzeption liturgischer Musik. An der Verkündigung hat die Musik nicht Teil. Bei den Autoren der Karolingerzeit scheinen sich keine Aussagen zu finden, die auch nur in die Richtung von Martin Luthers Diktum *Deus praedicavit evangelium etiam per musicam* weisen. Bekanntlich hatte Luther dabei Charakteristika der Musik Josquins de Prez im

Blick, die *nicht* die Vermittlung des Textes betreffen - genuin musikalische Möglichkeiten des *cantus compositus*. Es wäre zu fragen, wieweit die in den Schriften der Karolingerzeit zur Sprache gebrachten Funktionen der Kir-

chenmusik mit theologischen Prämissen der Musikauffassung zusammenhängen und wieweit mit der Eigenart, den Möglichkeiten und durchaus auch den Grenzen der im Erfahrungshorizont der Autoren gelegenen Musik.

Andreas Haug

FORNÄS, Johan ; LINDBERG, Ulf ; SERNHEDE, Ove: *Under rocken — Musikens roll i tre unga band.* — Stockholm/Lund : Symposion, 1988. — 295 s. — ISBN 91-7868-085-9

”Vad döljs under rockens yta?”. Det är den fråga som författarna till denna bok vill besvara genom att se närmare på några ungdomars musicerande inom rockgenren. Det rör sig med andra ord om musikutövning utanför den etablerade sfären; musik som utövas i garage, källare och på fritidsgårdar. Men den som hoppas hitta inträngande beskrivningar av nutida svensk ”källarrock” blir besviken. Av bokens totalt närmare 300 sidor ägnas musiken en blygsam del. I stället får vi noggranna skildringar och analyser av de medverkande ungdomarnas levnadsförhållanden och syn på omvärlden. Den fyndiga titeln på boken ska tas ad notam: författarna ägnar sig mer åt de rockspelande ungdomarna än åt den spelade rockmusiken. I inledningen anger man tre syften med boken: ett inlägg i den ständigt pågående *ungdomsdebatten*, ett konstruktivt bidrag till ett kritiskt och radikalt *ungdomsarbete* och ett försök att utveckla teoretiska begrepp för *ungdomsforskning* (s. 12). Ungdomsforskningen av idag är ett tvärvetenskapligt forskningsfält vilket också avspeglas i bokens författartrio. Johan Fornäs är musikvetare, Ulf Lindgren litteraturvetare och Ove Sernhede sociolog. En sådan sammansättning på en forskargrupp kan naturligtvis vara befruktande men den kan även splittra både ansatser och analyser, vilket tyvärr nog blivit fallet med det föreliggande forskningsresultatet.

Det är tre unga rockband (kamratgång) som skärskådas i undersökningen under åren 1985 till 1987: ”Lam Gam” bestående av pojkar från en

förort i Göteborg, ”OH” vars medlemmar sägs komma från arbetarklassens övre skikt och ”Chans” som är en könsblandad grupp med merparten av medlemmarna från ett villaområde i Stockholm. Man valde tre grupper för att möjliggöra för var och en av forskarna, att följa ”sin” grupp under längre perioder. Empirin i forskningen kommer därför uteslutande från dessa tre ungdomsgrupper och deras respektive miljöer (både fysiska och sociala). Materialet är insamlat genom intervjuer och observationer av ungdomarna. De förra är fylligt redovisade i boken, vilket ger läsaren en god inblick i dessa unga människors sätt att tänka och uttrycka sig. Man har emellertid valt att lägga längre utdrag av intervjuerna textmässigt parallellt med den diskuterande texten, vilket i många fall ger en splittrad läsoplevelse.

Boken består av fyra övergripande delar genom vilka vi får lära känna de tre ungdomsgrupperna, deras liv i hemmet, skolan och på fritiden. I den första delen *Tre band — tre kulturer* möter vi vart och ett av rockbanden sedda genom respektive forskares ögon. Både det faktum att det rör sig om tre väl sammanhållna, självständiga och utvecklade sociala konstellationer och att varje sådan grupp studeras och presenteras av olika författare gör, att vi inte får alltigenom jämförbara uppgifter och upplysningar om grupperna. Uppgifter som skulle underlätta för läsaren att själv bilda sig en uppfattning om skillnader och likheter mellan grupperna.

Andra delen i boken benäms *Objektiva livsvillkor* och skildrar likheter och skillnader mellan ungdomsgrupperna med avseende på bl.a. dagens samhälle, föräldrarnas/skolans krav och uppmuntran eller bristen på desamma, ekonomiska och andra materiella resurser. Som komplement till detta står bokens tredje del, *Subjektiva drivkrafter*, som försöker skildra ungdomarnas egna mer eller mindre uttalade mål med det egna livet på kortare och längre sikt — ungdomarnas ”syn på livet” om man så vill. Största delen upptas emellertid av utdrag och intryck från intervjuer med en av pojkarna, Kurre, som tycks ha varit både ovanligt samarbetsvillig och självutlämnande, ja kanske rent av ”forskningsanpassad”.

Sista delen har rubriken *Grupperna och deras rockmusik* vilket i sin tur består av fyra avsnitt: Bandet som gäng, Sökande och symbolisk praxis, Läroprocesser i rockmusicerande och Avslutning. I det första avsnittet får vi veta att ungdomsgäng inte är något direkt nutida fenomen och att det är vanligare att pojkar bildar gäng än att flickor gör det (de företrar färre och intimare relationer). Gängen fungerar som baser för adolescensens experiment, gränsutforskande och identitetssökande, vilket inte heller är några direkta nyheter inom ungdomsforskningen. Det som är specifikt för de undersökta ungdomarna är, att de till viss del genomgår dessa processer inom ramen för ett musicerande. Det ger författarna anledning att betrakta musiken som *symbolisk praxis*. Därmed ska förstås att ungdomarnas identitetssökande till del är uppbyggt kring musiken och utövandet av rockmusik. Man väljer att betrakta identitetssökandet som en produktionsprocess där råmaterialet och verktygen (produktionsmedlen), med musik som symbolisk praxis, skulle bestå i tre typer av ”källor”: objektiva (det krävs instrument och lokaler för att spela rock), språkligt-sociala (rockmusikens teckensystem; gener, tonspråk, rytmer o.d.) och subjektiva (driftsimpulser, försvarsmekanismer, konflikter etc.). ”Dessa olika källtyper möts och kombineras i varje gängs aktivitet, och sökandets form och resultat bestäms av kombinationens karaktär. *Det gör vart och ett av gängen*

unik och oförutsägbart.” (s. 220, min kursivering).

I avsnittet om läroprocesser visar författarna på hur ungdomar i sitt musicerande tillgodogör sig en mängd olika kunskaper, vilka både gör dem till något skickligare rockmusiker och till socialt fungerande individer. Genom musiken, samvaron med jämnåriga och vuxna, kontakter med myndighetspersoner, fritidsledare och organisationer lär sig ungdomarna att umgås med verkligheten och se sig själva som en del i denna — med andra ord en socialisationsprocess.

Avslutningen, till sist, återknyter till de områden som författarna önskar bidra till genom denna bok: ungdomsdebatten, ungdomsarbetet och ungdomsforskningen.

Boken ger ett splittrat intryck som troligen kan förklaras med att det är tre författare/forskare inblandade, vilka dessvärre också ständigt tycks vilja belysa sina egna specialområden med hjälp av materialet kring dessa ungdomar. Värre är emellertid den teoretiska splittring som man måste konstatera föreligger. Projektet vilar på en mer eller mindre solid grund av marxistisk historie-materialism, vilket bland annat visar sig i valet av rockband för undersökningen. Här har man sökt nå klassmässiga och sociala skillnader mellan framförallt villabarnens Chans och förortens Lam Gam. Härutöver tillgriper man (vilket förefaller vara regel i den moderna svenska ungdomsforskningen) teoretiska fragment från dagens samhällsvetenskaps internationella ”guruer”, Habermas tankar kring kommunikation och offentlighet blandas oblygt med Bourdieus teoretiska begrepp om ekonomiskt, kulturellt och socialt kapital samtidigt som Thomas Ziehe får bidra med sina tankar om narcissismen i det senmoderna västerländska samhället. Tidvis får man en känsla av att författarna omväxlande använt den teoretiska modell som bäst förklarar de förhållanden man hela tiden velat få bekräftade: att villaområdets barn har mer på förhand givna tillgångar (ekonomiska, kulturella och sociala) än förortens men samtidigt har de senare betydligt bättre förmåga att på ett konstruktivt och

”produktivt” sätt tillvarata och utnyttja de resurser man har. Delar av den genomgående analysen av empirin tenderar att bli ett näst intill ohämmat psykologiserande under en täckmantel av klassamhällets objektiva och tvingande vill-

kor. Det begränsade empiriska materialet hade troligen mått bra av en mer konsekvent och samlad analys där ett mindre antal förhållanden och faktorer givits en mer djupgående belysning.

April 1989

Stefan Andersson

FRISCH, Walter: *Brahms and the Principle of Developing Variation*. — Berkeley : Univ. of California Press, 1984. — xv, 217 s., notex. — ISBN 0-520-04700-1

Det motivisk-tematiska arbetet, som hos Haydn och Mozart är underordnat den formala balansen, utgör hos Brahms den bärande formidén. Periodbildningar och andra slags symmetrier existerar på olika nivåer men är inte konstitutiva. Stundtals kan den musikaliska utvecklingen ”skära en formdel mitt itu” så att formstrukturen blir tvetydig. Så är t.ex. fallet i takt 19-26 i 4:e symfonins första sats där takt 1-8 återkommer i varierad form, således ett i viss mening avrundat avsnitt. De första fyra takterna utgör dock slutet på den första stora spänningskurvan, vilket börjar i takt 1, och de sista fyra takterna utgör början av nästa.

Brahms tematiska utvecklingsteknik avviker både innehållsligt och satstekniskt från den wienklassiska. Motiven är av annan karaktär, leder inte in i stereotypa harmoniska vändningar, är ofta mycket korta och bearbetas på mikronivå med omtolkningar av enstaka intervall eller rytmiska celler. Denna tematiska utvecklingsprincip har av Arnold Schönberg kallats *entwickelnde Variation* (eng. *developing variation*). Begreppet är intimt förknippat med begreppet *musikalisk idé* (jfr titeln på Schönbergs bok *Style and Idea*). Arnold Schönberg ger följande beskrivning av begreppet:

”Music of the homophonic-melodic style of composition, that is, music with a main theme, accompanied by and based on harmony, produces its material by, as I call it, *developing variation*. This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic, and unity on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand — thus elaborating the *idea* of the piece.” (A. Schönberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, sid 397, citerat efter Frisch sid 1-2)

De analyser Schönberg gör av *entwickelnde Variation* inskränker sig i regel till några få takter av ett verk och behandlar enbart den ”melodiska” aspekten. Walter Frisch menar däremot

”that a careful clarification, refinement, and enlargement of Schönberg’s concept of developing variation can yield a valuable tool for examining not just brief themes by Brahms, but larger portions of movements, and even entire works.” (sid xiv)

Syftet är således att utvidga begreppet *developing variation* till ett analytiskt verktyg som kan användas på andra av satsens delmoment än det ”melodiska” förloppet (t.ex. harmonisk utveckling och metrisk utveckling) och för att belysa olika formproblem, t.ex. det kända faktum att Brahms i de senare instrumentalverken ofta lägger dimridåer över gränserna mellan olika formavsnitt. Han vill demonstrera att tekniken används ”inifrån och ut”.

Frisch visar hur tekniken utvecklades hos

Brahms och belyser detta med ett stort antal musikanalyser (verken behandlas i kronologisk ordning). Huvudsakligen undersöks större instrumentalverk. I en epilog beskrivs hur den tidige Schönberg vidareutvecklade tekniken.

Musikanalyserna uppvisar många intressanta detaljiakttagelser men är inte särskilt strikta (målande adjektiv kommer väl ofta till använd-

ning). Då Frisch föredrar att se *developing variation* som en flexibel princip i stället för "a rigid set of techniques" (sid 122), drar han in än det ena än det andra under paraplyet *developing variation*. Då detta görs utan försök till precisering av begreppet i fråga är det svårt att förstå vad som egentligen visas genom analyserna.

Ola Eriksson

HARTMANN, Ludwig: Geschichte der historischen Aufführungspraxis in Grundzügen. Teil I: Von den Anfängen bis Harnoncourt. — Regensburg, 1988. — 52 s. — (Schriften von Pro Musica Antiqua ; 1). — (Inget ISBN-nr)

HEIDEMEISTER, Peter: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. — Darmstadt, 1988. — 196 s. — ISSN 0724-5025, ISBN 3-534-01797-8

"Historische Aufführungspraxis" är vid det här laget en företeelse med en anseelig egen historia, men egendomligt nog tycks denna historia hittills inte ha blivit kartlagd; åtminstone nämner L. Hartmann i ovanstående lilla skrift inte någon föregångare. Med tanke på ämnets vidsträckta betydelse för både forskning och praxis är det således tacknämligt att någon tar sig an denna uppgift.

Hartmanns arbete är emellertid med sina ca. 40 sidor ren text inte mera än en skiss och dessutom en i flera avseende ganska ofullgånge sådan. Vad den utlovade fortsättningen skall innehålla blir läsaren inte upplyst om - historiken kan ju knappast sträcka sig längre än till Harnoncourt! Utgivningen förefaller ha skett i stor hast, ty felaktigheterna i formuleringarna, hänvisningarna m.m. blir mot slutet pinsamt många. Att i framställningen det tyska kulturområdet accentueras är förståeligt men endast till en viss grad motiverat; författaren understryker visserligen betydelsen av Arnold Dolmetschs och Wanda Landowskas insatser men förbiser diverse vägande icke-tyska namn från senare tid. När han talar om "äldre" instruments egenart negligerar han bl.a. totalt medeltidens och renässansens instrumentarier. Temperatur- och stämtonsproblemen, som ju under de senaste

decennierna livligt uppmärksammats, nämns knappast, inte heller försöken att förverkliga retorikens och figurlärens principer i det konkreta musicerandet. Editionsarbetets enorma betydelse för det musikpraktiska arbetet förbigås nästan totalt, etc.

Hartmanns lilla skrift har sitt värde som ett försök, men knappast mera; man får därför hoppas att den kommer att fungera som ett incitament till en utförligare och mera genomarbetad introduktion i dess angelägna ämne.

Peter Reidemeisters bok står i alla avseende på en betydligt högre nivå. Hans framställning är i princip ej historisk utan systematisk men förmedlar bl.a. i sitt första kapitel, "Zu Situation der Aufführungspraxis heute", även historiska synpunkter. Skriften är varken hand- eller lärobok utan just "eine Einführung", dvs. ett försök att väcka läsarens förståelse för och insikt i ämnets problematik, vilket givetvis kräver ett stort antal konkretiseringar och exemplifieringar, som av författaren genomförs med kritisk vakenhet. Reidemeister är musikvetenskapligt utbildad men numera knuten till den välmeriterade Schola Cantorum Basiliensis (som bekant under 1950-talet ett Mekka för unga svenska musiker med musikhistoriskt

engagemang) och därmed förtrogen med ämnets dubbla förankring i kritisk forskning och intuitiv konstnärlig praxis; spänning och växelverkan mellan dessa båda motpoler bestämmer till en väsentlig del historisk uppförandep Praxis' utveckling och nuvarande situation. Reidemeister är medveten om begränsningen av möjligheterna att uppnå absolut historisk "korrekthet"; han diskuterar dock mindre det evinnerliga temat om graden av önskvärdheten av en sådan än vad som faktiskt kan uppnås genom studiet av källorna, av den nedtecknade notbilden samt av instrument. Här om handlar tre kapitel; i ett fjärde, "Zur Vokalpraxis", poängterar författaren det tänkbara, hur starkt studiet av historisk sångpraxis har försumrats i förhållande till den instrumentala oaktat den förras dominerande position i det förflutna, ett fenomen som givetvis till en väsentlig del beror på att vokalt musicerande i motsats till det instrumentala inte lämnar några reala klangredskap efter sig. Han är förtrogen med de senaste trenderna inom uppförandep Praxis men behåller trots en principiellt positiv grundinställning en vaken distans. Han anser att ett intensivare studium av äldre vokalpraxis skulle bidra till ett övervinnande av vissa modeutväxter i de senaste decenniernas historiska instrumentalpraxis så att "det vokalas inflytande på instrumentalpraxis åter kan bli vad det en gång har varit. Instrumentalisterna kommer åter att kunna orientera sig vid en måttstockskapande vokalkonst, legatot som *en* artikulationsform kan på nytt komma till

heders, en viss i dag konventionell instrumental hackstil [Hack-Stil] kan ge rum åt ett 'kantabelt spelsätt' (såsom J.S. Bach år 1723 i förordet till inventionerna formulerar sig), kantilenan kan åter betyda något vid sidan av den kort artikulerade enskilda tonen...".

Reidemeister är således ingen dogmatiker, och i och med att han endast vill ge en "Einführung" förbehåller han sig också friheten att behandla vissa problem summariskt eller också knappast alls, vilket t.ex. gäller för praktikern så viktiga områden som ornamentik och generalbaslära. Helt övertygande är detta förfarande väl inte. Å andra sidan ägnar han ett helt kapitel (av inalles åtta) åt "Tempofragen im 18. Jahrhundert", förmodligen härtill inspirerad av den intensiva debatt kring metronom- och pendelsvängningssiffrors faktiska innebörd (enkel- eller dubbelsvängningar) som under 1980-talet främst W. R. Talsmas teser har utlöst. Själv är han kritisk mot Talsma, men något helt övertygande svar på frågan om 1700-talets ofta nästan ofattbara snabba objektiva tempoanvisningar kan han inte - lika litet som många av hans föregångare - lägga fram.

Reidemeisters bok är tankeväckande och välformulerad. Den vänder sig i första hand till en musikhistoriskt intresserad allmänhet, men även musikforskare och i äldre musik seriöst engagerade musikpraktiker kan läsa den med god behållning.

Hans Eppstein

KRONLUND, Dag: *Musiken låten ljuda, mina vänner. — Musiken i talpjäser på Kungliga Teatern vid 1800-talets mitt. — Stockholm : Univ., Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1989. — vii, 221 s : ill. — (Theatron-serien.). — Diss. — Med Summary*

Det finns ett område mellan operor och talpjäser som få skribenter ger sig på, nämligen skådespelsmusiken. Från musiksidan betraktas området som en smula suspekt och från teaterhåll ses det gärna som underordnat. Därför är det glädjande att ämnet har tagits upp i en avhandling inom ämnet teatervetenskap. Författaren har också den nödvändiga kompetensen inom både musik och teater. Det är väl ofta bristen på denna dubbla kompetens som har avhållit författare från skådespelsmusikens område.

Dag Kronlund har valt att behandla musiken till de pjäser som spelades under Eugene von Stedingks epok vid Kungliga Teatern (KT), alltså från januari 1861 till juni 1866. Stedingk, som under 1840-talet ackompanjerat Wennerberg och Beronius i Uppsala, var under denna tid förste direktör för KT, som från hösten 1863 hade två scener till sitt förfogande. Man spelade fram till dess allting på stora scenen, alltså operahuset, men efter förvärvet av Mindre Teatern vid Kungsträdgården gav man operor och större talpjäser på stora scenen och mindre talpjäser på den mindre scenen, döpt till Kungl. Dramatiska Teatern. Under epoken, som omfattade fem och ett halvt år, uppfördes 166 talpjäser, varav drygt hälften hade något eller några musikinslag.

Det har naturligtvis ibland varit svårt att dra en tydlig gräns mellan talpjäser med ovanligt mycket musik och sångspel med ovanligt litet. Förf. har i praktiken löst problemet så att han tagit med alla pjäser som inte förekommer i Strömbeck & Hofstens repertoarbok över opera, operett och sångspel på KT 1773-1973 (1974). Ett gränsfall är *Värmlänningarna*, som kommit med i båda listorna. Tre pjäser har dock lämnats utanför, nämligen Fritz Södermans operett *En galgfågel*, som borde varit med hos Strömbeck-Hofsten, samt de båda enaktarna *Föreningen* och *Framåt!* Jag återkommer till den senare.

Många av pjäserna under den nämnda epoken

var naturligtvis repriser. Men inte mindre än 103 pjäser var dock nya för KT. Delvis förklaras detta av att man gav många kortare pjäser. Inte sällan stod två pjäser på kvällens program, t.ex. *Nya garnisonen*, en vaudevill i en akt, och *En papperslapp*, en komedi i tre akter. Förf. redogör kortfattat för dessa repertoarfrågor, liksom för andra omständigheter av betydelse för ämnet. Dit hör valet av intendent för KT. Stedingk gjorde här sin "mest lyckade åtgärd" (s. 18), när han valde August Bournonville som intendent åren 1861-64. Den erfarne danske balletmästaren och teatermannen befrämjade musiken i pjäserna och införde en bättre ordning på en rad områden, t.ex. vid repetitionerna. Han lyckades dock inte höja baletten vid KT till dansk nivå. Förutsättningarna för detta saknades.

Kapellmästarna vid stora scenen var under epoken Ludvig Norman och August Söderman, och vid lilla scenen Hermann Berens. Söderman skrev egentligen inga större arbeten förrän mot slutet av epoken, nämligen musiken till *Folkungalek* (av L. Josephson), *Bröllopet på Ulvåsa* (av F. Hedberg) och *Marsk Stigs döttrar* (av L. Josephson), åren 1864-66. Före honom var Berens den flitigaste, bl.a. som arrangör av musiken till vaudevillerna *Fregattkaptenen* och *KorpKirstii*, båda 1863, och som kompositör av musiken till Shakespeares *Trettondagsafton* (1864). Också andra tonsättare ur hovkapellets led bidrog med musikinslag, som Conrad af Uhr till *Brödraskulden* (av J. Börjesson) och Andreas Randel till *Smädeskrivaren* (av J. Jolin).

Av Ludvig Norman redovisas bara två nummer, jämfört med Södermans ca 60 och Berens' ca 40. Men Norman hade blivit betydligt bättre representerad om förf. tagit med den förut nämnda pjäsen *Framåt!*, som skrevs av Jolin med anledning av öppnandet av järnvägsförbindelsen mellan Stockholm och Göteborg 1862. Där bidrog Norman med inte mindre än 14 nummer, om man räknar med den avslutande "folksången" (kungssången). Det är i

själva verket Normans intressantaste teatermusik, som här blivit förbigången.

Huvuddelen av avhandlingen, den som berör själva musiken, är indelad efter formella grunder i kapitel om mellanaktsmusiken, vokala inslag i pjäserna, instrumentala inslag och melodramerna. Mellanaktsmusiken intar en särställning, eftersom den i regel hade mycket litet med pjäserna att göra. I några få fall komponerades uvertyrer och entr'acter speciellt för en pjäs. Praktexemplet är Beethovens musik till Goethes *Egmont*, som förf. ägnar flera sidor. Men det finns också några svenska exempel, de redan nämnda *Brödraskulden* och *Marsk Stigs döttrar*. I de flesta fall valde man dock mellanaktsmusiken, till vilken alltså också räknas uvertyrer, ur KT:s allmänna samlingar av symfonier, uvertyrer och entr'acter eller rentav dansmusik, om det passade. Förf. diskuterar valet av satser i samband med två pjäser, Caldrons *Livet en dröm* och Sardous *En papperslapp*, och kommer till den slutsatsen att det ibland har ett visst samband med pjäsens akter. Närmare kan man inte komma. Man måste betänka att KT också var en konsertinstitution. Ibland gavs regelrätta konserter, ibland fanns en särskild konsertavdelning vid sidan av en pjäs, och varje kväll förekom mellanaktsmusik i någon form. Om inte annat inleddes kvällens pjäs med en uvertyr. Detta bruk av mellanaktsmusik upphörde inte förrän 1910.

Behandlingen av den egentliga pjäsmusiken börjar med en genomgång av vaudevillerna, alltså pjäser med sånginlägg på lånade melodier. Genren fick en renässans genom J. L. Heiberg i Danmark på 1820-talet, men genomgången av hans *De oskiljaktiga* visar att man inte hade någon större förståelse för Heibergs melodiska "associationsteknik" vid den svenska premiären 1866. Mera lyckade var några svenska vaudeviller med folkloristiska inslag som Blanches *Engelbrekt och hans dalkarlar*, Dahlgrens *Värmlänningarna* och Hedbergs *KorpKirsti*. Dessa pjäser räknas här till de 21 vaudevillerna under den berörda perioden, fastän de inte bara innehåller lånade melodier utan också nykomponerade inslag. Bland de franska

vaudevillerna hade *Nya garnisonen* den mest ihållande framgången alltsedan premiären 1831, delvis tack vare den farsartade och lätt skabrösa intrigen, som återges i ett långt citat från Aftonbladet 1831.

Vaudevillernas sånger har enligt förf. en helt annan funktion än sångerna i de "renodlade talpjäserna" (s. 91 ff). I vaudevillerna har sångerna ingen dramatisk betydelse, utan de är bara angenäma musikaliska inlägg, medan sångerna i talpjäserna i regel är dramatiskt motiverade. Förf. redovisar en rad sådana motiveringar under rubrikerna "solosångerna", "sång vid glädje och fest" och "sakrala satser". Det var exempelvis sakrala scener i *Marsk Stigs döttrar* som föranledde Söderman att skriva ett Kyrie och ett Osanna, som han sedan tog med i sina *Andeliga sånger*.

Även de instrumentala inslagen redovisar förf. alltefter de olika användningarna. Först redogörs för pjäsernas "fanfarer och militärmusik", sedan för "marscher", "dansmusik" och till slut "övriga instrumentala inslag". Förf. redovisar också här hur pjäsförfattarna har skapat situationer som kräver musik av olika slag. Exempelvis skrev Söderman 16 olika fanfarer för diverse riksdagar och stridsscener. Men långt ifrån alla fanfarer och signaler skrevs ner i noter.

Denna systematiska genomgång medför också nackdelar. Många pjäser behandlas på en rad olika ställen. Så beskrivs t.ex. bröllopsmarschen i *Bröllopet på Ulvåsa* på s. 116, medan den efterföljande bröllopsleken behandlas på s. 127 och hornstöten som avbryter leken på s. 109, helt enkelt därför att det först är frågan om en marsch, sedan om en dans med sång, och till sist en signal. Läsaren får alltså ingen riktigt klar helhetsbild av pjäsen och dess musik. En rad exempel skulle kunna nämnas på ställen där sambanden mellan musiknumren aldrig kommer fram. På s. 114 uppmärksammas exempelvis den festmarsch som åtföljer hovets inträde i *Brödraskulden*, men ingenting sägs om den efterföljande kören. Men eftersom detta är en avhandling i teatervetenskap hade det varit lämpligt att komplettera den nuvarande systematiken med en genomgång av åtminstone

några pjäser som teatralisk-musikaliska helheter.

Till slut behandlas melodramerna, varmed här alltså menas pjäsavsnitt där musiken ger en stämningsbakgrund till personernas tal. Det är i regel fråga om centrala, ödesmättade scener, där musiken ger en djupare dimension åt händelserna. Förf. påpekar också förekomsten av vad han kallar "ledmotiv", t.ex. i Feuilletts *Gammalt och nytt*, där orkestern i slutet spelar ett balladmotiv som förekommit tidigare i pjäsen (s. 152). Det vore dock riktigare att kalla detta för "erindringsmotiv" och spara termen "ledmotiv" för den wagnerska symfonisk-psykologiska tekniken. I detta avsnitt förekommer bokens enda musikexempel, två fotograferade partitursidor ur del *Torkel Knutson* (med Södermans musik), dels *En midsommarmattsdröm* (med Mendelssohns). För den musikintresserade läsaren är detta onekligen för litet. På en rad ställen skulle man önskat upplysande notexempel som komplettering till förf:s i och för sig målande beskrivningar av musikens karaktär. Man behöver ju inte ha hela partitursidor. Ofta räcker det med sammandrag på två system. I stället kunde några av bilderna ha slopats, t.ex. de välkända fotona av Operan och Mindre Teatern.

En term som förf. tycks ha skapat själv är "lyriska inslag" i en pjäs. Med detta menas, enl. s. 163, musikinslag "som inte förankras i den dramatiska fiktionen". Redan på sidorna 112 och 124 har läsaren förbryllats av denna term. Klokast vore nog att försöka hitta en ny term, eftersom den som musikterm normalt betyder "sångliga inslag".

En viktig del av avhandlingen är de två bilagorna som på 28 sidor redogörs för repertoaren under den stedingkska epoken och för de bevarade musikinslagen. Förf. har haft ambitionen att nämna alla musiknummer och han redovisar också vilken orkesterbesättning som kommit till användning. Det blir ändå med nödvändighet en ganska summarisk förteckning. En kritisk granskning visar att det mesta är korrekt återgivet. Ändå finns det åtskilliga detaljer i redovisningen som är ofullständiga, bortglömda eller felaktiga. Här skall bara påpekas några sådana av mera principiellt

intresse.

Under *Abbén på äventyr* anges (s.186) att det finns "ett arrangemang för stråkkvartett av ouvertyrer till Méhuls *Die beiden Füchse*", varefter anges att "musiken var arrangerad av Söderman". Men Méhul-musiken är ett tryckt arrangemang, utgivet av Diabelli i Wien. Man bör naturligtvis ange när nottryck dyker upp i materialet. Det allra mesta är handskrivet speciellt för KT, och därför är det desto viktigare att särskilja trycket.

I början av *KorpKirsti* "höres på avstånd en hornlåt blåst på lur, och strax därpå besvaras den på närmare håll". Detta tillhör en grupp musikanvisningar som man hittar i pjästexterna, men som inte återfinns i det bevarade notmaterialet. Förf. har lämnat en rad sådana ställen utanför avhandlingen. Men även detta tillhör ju pjäsmusiken, och ger intressanta inblickar i musikens användning.

I *Läkaren*, en pjäs av Blanche med premiär 1845, anges nr 2 vara sången "Man skola och gymnasium lämnat har", sjungen av en student med "melodin av Ahlström". Detta är ett orättvist understatement både i bilagan (s. 189) och tidigare i texten (s. 86). Det är i själva verket ett stort nummer i sju delar med en rad melodier och skildrar studentlivet på ett sätt som leder tanken till Wennerbergs gluntar, komponerade några år senare. I numret deltar också en manskör. Bertil Almqvist uppmärksammade detta nummer i sin bok *Uppsalastudenten* (1926).

I en del fall kunde förf. utan större besvär ha identifierat tonsättaren till musiknumren. I *Amantherorden*, en pjäs av Wijkander (1864), förekommer Amarantherordens marsch. Den hämtades från en musiken till en annan pjäs, nämligen Kellgrens *Drottning Christina* (1791) och komponerades av C. F. Müller. I samma pjäs anges sången "Ingen må mig det förneka" vara komponerad av Andreas Düben, medan den i själva verket ingår i Gustav Dübens *Odae sveticae*, ett av de få musiktrycken från 1600-talet.

Noterna till *Fiasco* av Schiller innehåller en "obekant ouvertyr" (s. 194), Nu spelar A. F. Schwartz' katalog över Kungl. Teaterns musika-

lier, nämnd redan på s. 8 bland de viktigaste källorna, en stor roll i avhandlingen. Med hjälp av den tematiska listan över uvertyrer i denna katalog hade man lätt kunnat identifiera den obekanta uvertyren. Den tillhör operan *Dido och Aeneas* av J. M. Kraus. På liknande sätt kunde man ha konstaterat att uvertyren till *Nya garnisonen*, som f.ö. saknas i förteckningen s. 190, är en "Overture militaire" av Kreutzer till operan *Baiser et la quittance*. Och att musiken till Yelva, som nämns två gånger på s. 199, var komponerad av K. G. Reissiger.

Det finns inte mycket skrivet om pjäsmusik i Sverige under 1800-talet. Därför är avhandlingen till stor del ett pionjärarbete. Den är dessutom skriven på ett lättamt och målande språk. Från musikalisk sida skulle man gärna ha sett en mera sammanhängande framställning av

den musikaliska folklorismens framträdande på teatern, något som Sven Lindström en gång påbörjade i en uppsats i STM 1926. Men ämnets avgränsning till den stedingkska epoken möjliggör bara enstaka glimtar rörande denna teatrala musikmiljö. Några impulser kunde förf. ha hämtat i en utomordentlig avhandling från 1928 av Gerda Rydell om 1800-talets historiska skådespel före Strindberg. Hon tangerar på flera punkter Kronlunds avhandling när det gäller beskrivningar av olika typiska teatrala situationer. Men Kronlund har utan tvekan givit en klar och översiktlig bild av hur musiken konkret kom till användning på KT under den viktigaste epok som domineras av namnen Berens, Bournonville, Josephson, Norman och Söderman.

Feb. 1989

Martin Tegen

van BOER Jr, Bertil: Die Werke von Joseph Martin Kraus — Systematisch-thematisches Werkverzeichnis. — Stockholm : Musikaliska Akad., 1988. — xxxix, 396 s. — (Musikaliska Akad. skriftserie ; 56). — ISBN 91-85428-52-3

Det är ett märkligt faktum att de två främsta experterna på gustaviansk musik bland nu levande forskare är nordamerikaner. James Massengale redigerar Bellman-upplagans musikkommentar och Bertil van Boer disputerade 1983 i Uppsala på en avhandling om J. M. Kraus' symfonier och kyrkliga verk.

van Boer har nu publicerat en verkförteckning för Kraus. Var och en som sysslat med liknande ting vet vilket mödosamt arbete som ligger bakom en sådan förteckning. Den är förhållandevis utförlig och omfattar uppgifter om varje verks besättning, eventuell autograf, avskrifter, tryck, bearbetningar. Därtill kommer i förekommande fall förklarande anmärkningar och för varje sats musikens utseende i de första takterna. Man måste vara tacksam för att dessa incipit är så omsorgsfullt gjorda. De upptar i regel diskant och bas, ibland också andra väsentliga stämmor i de inledande 3-4 takterna. Vid vokalsatser upptas både satsens början och

vokalstämmans början, om de senare kommer ett stycke in i satsen.

Förteckningen redovisar verken fördelade på tretton avdelningar: andliga verk (17 verknummer), dramatiska verk (17), balettmusik (5), världsliga kantater (7), konsertarior och -duetter (20), kanons (3), sånger (51), övriga kantater (6, alla med text av Bellman), symfonier (22), konserter m.m. (8), kammarmusik (28), pianomusik (9), bearbetningar m.m. (11), sammanlagt alltså 204 verk varav dock en del har förkommit. Därtill kommer en del problematiska eller oäkta verk samt de litterära verken. Det är alltså frågan om en imponerande produktion, inte minst när man betänker att ett av verken är Aeneas i Cartago med sina två uvertyrer och 111 nummer.

I Inledningen ges en kort översikt över Krausforskningen, men för en utförligare diskussion av källorna till verken hänvisas till en kommande "andra del" med titeln "The works of Joseph

Martin Kraus: a source-critical study". Den föreliggande verkförteckningen anges emellertid ingenstans som "del 1", och den kan utan vidare användas som en helt självständig volym, eftersom den innehåller alla nödvändiga uppgifter för identifiering av verken. Däremot måste en bedömning av van Boers forskningar på området vänta tills den andra delen har kommit. Här inskränker jag mig till några reflexioner angående verkförteckningens utseende och användbarhet.

Verken har förtecknats i löpande nummerordning från 1 till 204. Författaren borde kanske ha tagit varning av erfarenheterna från Köchels och andras förteckningar. Om man upptäcker nya verk — var skall man stoppa in dem? Det är bättre att göra som exempelvis Bengtsson i Romanförteckningen och lämna tomma nummer mellan varje grupp av verk. van Boer har visserligen garderat sig genom att ge nummer åt verk som bara finns omnämnda i brev eller andra dokument, men nya och okända verk *kan* komma i dagen.

Verknumren föregås av beteckningen VB, alltså t. ex. VB 23 för Aeneas i Cartago. Jag gissar att det betyder Verzeichnis-Boer, eller kanske Versuchs-Bezeichnung, i varje fall förklaras den inte. Det hade onekligen varit trevligare med en beteckning som antyder namnet Kraus, t.ex. KrB (Kraus-Boer).

Att kontrollera exaktheten i en förteckning som denna kräver ett stort mått av arbete. Jag har bara kunnat göra en del stickprov på avdelningen sånger och endast funnit obetydliga skönhetsfläckar. Sången "Milda hopp af himlens händer" har en text av H. A. Kullberg och inte av "okänd" (VB 115). Sången "Gracernas besök" (VB 121, musiken förkommen) skrevs

troligen inte 1786 utan 1794, om man får tro standardupplagan av Bellman, band XII (1974). Den "lyriska monologen" Lydia och Arist utgör ett problem för sig. "Textdichter unbekannt (Valerius?)" anmärker van Boer. Men av von Beskows inledning till Valerius' Vitterhetsarbeten (1855) framgår det klart att Valerius är textförfattaren. Valerius var emellertid bara 16 år gammal när Kraus dog. I de flesta källorna anges Haeffner som kompositören, men det är möjligt att Haeffner, som förvaldade en del av Kraus' kvarlåtenskap, har smugit in en del passager av Kraus i sitt verk. Det publicerades i Musikaliskt Tidsfördriv 1798, men för ovanlighetens skull utan uppgift om tonsättare. Valerius hade 1796 fått anställning som sekreterare vid Kungl. Teatern och kom därigenom i kontakt med Haeffner. Det finns alltså en viss sannolikhet för att Haeffner och Valerius skapade verket omkring 1797. Man får förmoda att Åhlström fann den expressiva kompositionen intressant, men var osäker om musikens ursprung och därför utelämnade tonsättarnamnet.

Volymen är utgiven på tyska, vilket är naturligt när det gäller en tysk-svensk tonsättare. Författaren tackar Hans Eppstein och säger att utan dennes hjälp hade verket inte kunnat skrivas. Svenska citat anföras både i original och i översättning, vilket förebygger alla onödiga missförstånd. Enstaka tryckfel finns, men är sällan störande. Däremot är det tråkigare med några typografiska malörer, som att titelbladet saknas (man får nöja sig med omslaget) och att bilderna saknar sidsiffror och kommer i annan ordning än som anges i bildförteckningen. Men som helhet är det fråga om ett gediget arbete, som blir outhärligt för Krausforskarna.

Nov. 1988

Martin Tegen