

Recensioner

Red.: Jan Eriksson

Adelung, Wolfgang: Einführung in den Orgelbau (2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe). – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 199. – 304 s. : ill. – ISBN 3-7651-0279-2

Författaren behandlar orgeln grundligt och systematiskt. Boken är avsedd som nybörjarsbok, men det krävs allt att man har en del förkunskaper innan man ger sig i kast med den, men har man förkunskaper ger den rätt mycket.

Först behandlas de akustiska problemen och därefter piporna i tillsammans 17 kapitel. Därefter genomgås tungstämmor och blandstämmor och vidare olika väderlådstyper samt olika typer av spelbord och sist orgelns historia.

Redogörelsen för de akustiska fenomenen samt pipornas olika delar är grundlig, genomträngande och överskådlig. Detta gäller även mensurerna, där författaren redogör för de relativa mensurerna och dessas förhållande till varandra. Han behandlar även de variabla mensurerna såsom fast variabel mensur med en additionskonstant och dito med en subtraktionskonstant.

I fråga om spelbordet behandlas dels den mekaniska orgeln och dels den pneumatiska men går i detta sammanhang förbi den elektriska. Detta är inkonsekvent, då ju den pneumatiska har försvunnit medan den elektriska finns kvar. Många organister anser att den elektriska orgeln, dvs. en piporgel, med elektriskt spelbord, alltså elektrisk reglering, har sina fördelar på grund av kombinations-

systemen. Med en stor mekanisk orgel måste man ha två registranter och detta är lite oekvämt, men meningarna är delade både om nödvändigheten av registranter och om det elektriska spelbordet. Den mekaniska orgeln gick segrande fram i och med 1950-talet och den anses helt överlägsen, men det berör inte författaren.

Beträffande koppel slår författaren fast att alla tre kopplarna är nödvändiga i en tvåmanualig orgel, manualkoppel och pedalkoppel, dvs. I/II, PI och PII. Under det stränga ortodoxa årtiondet, 1950-talet, ville de mest renläriga inte ha några koppel alls eftersom det inte fanns sådana under 1600-talet, ansåg de. Detta gäller t.ex. den berömda orgelteoretikern Hoppe i Verden. Han disponerade ibland orglar, alltid utan koppel. Då måste pedalen förses med fler stämmor än vad som behövs om man kan koppla ner stämmor från manualen. Manualerna måste disponeras på ett delvis annat sätt än om man hade manualkoppel. Organisterna var lite kritiska till denna stränga renlärighet och nu tycks man helt ha lämnat den, men författaren berör inte problemet alls.

Författaren delar in stämmorna i tre grupper: i den första gruppen placerar han principalerna, i den andra flöjtstämmor och i den tredje rörverk och stråkstämmor. Det är den

traditionella tyska indelningen. Han berör inte Ernst Karl Rösslers indelning som delar in tungstämmorna i plenumrörverk såsom trumpet och basun och varianrörverk såsom Krummhorn och Regal. Det skulle då ha varit motiverat att sätta Trumpet och Basun bland Principalerna och Krummhorn och regal i den tredje gruppen, dvs. bland stråkstämmorna. Den tredje gruppens stämmor kallas för einzelstehende Stimmen, solostämmor, och dit räknar man även Salicional och Gamba. Trumpet och Salicional har ju inte mycket med varandra att göra.

Ett synnerligen viktigt avsnitt utgör blandstämmorna, framför allt då Mixtur och Scharf. Författaren behandlar dem på tre olika ställen i boken, dels i den allmänna genomgången av orgeln och orgelstämmorna, dels i den mer historiskt betingade delen med dispositionsexempel från olika epoker och skolor och dels i fråga om nutida tyskt orgelbyggeri. I alla tre avsnitten säger han att Mixtur och Scharf alltid började på 2-fot för grova C i Mixtur och Scharf. Detta stämmer inte! De nordtyska mixtureerna började alltid på en kvint på grova C såväl under den tidiga barocken som under högbarocken med Arp Schnitger och under den nordtyska senbarocken med Schnitgers söner och med Christian Müller, medan däremot Silbermännerna, Andreas och Gottfried Silbermann liksom den franska och italienska barocken och den sydtyska senbarocken alltid började på 2-fot för grova C. I de talrika exemplen på dispositioner av nya orglar finns endast, där

fottalet för det lägsta choret i mixturen anges, 2-fot, även i norra Tyskland där ju traditionen borde bevaras bättre. I fråga om exemplen och genomgången av det historiska tidsskedet glider han förbi det. Jag har svårt att tro att nutida tyska orgelbyggare skulle ha övergivit den nordtyska mixturen och hekt och hållet gått in för Silbermanns Mixtur, men jag kan inte motbevisa det då jag för närvarande inte har tillräckligt med material. Kapitlet om mixtureerna är litet oklart.

Författaren har i slutet av boken en mer summarisk genomgång av orgelns historia. Han börjar som sig bör med vattenorgeln av Ktesibios och Heron på den hellenistiska tiden. Sedan behandlar han Halberstadt-orgeln på 1300-talet, men går helt förbi Pippin den lilles orgel på 700-talet. De verkligt stora epokerna i orgelns historia, den nordtyska tidiga barocken, högbarocken och senbarocken, liksom den sydtyska senbarocken behandlas rätt sparsamt. Alltför sparsamt! Detta gäller också Gottfried Silbermann och Andreas Silbermann är inte med alls. Cavaillé-Coll snuddar han bara vid, vilket är litet synd. Men det kanske har sin orsak i utrymmensbrist.

Boken är i högsta grad värd att införskaffa och studera. Man får en klar och tydlig överblick över hela orgeln och dess olika delar. Framställningen är klar och överskådlig. Man ser med glädje att det annars så vanliga tyska kvasifilosofierandet lyser med sin frånvaro. Boken rekommenderas å det varmaste.

Thorild Lindgren

Musik konkret. – Berlin : Ernst Kuhn. – Hittills utkomna (november 1993) 5 volymer
 Tema: Rysk musik under 1800-talet, sedd genom samtida kritikers ögon. –
 Uppläggning: Dokumentär/Källstudier i vetenskapligt kritiskt reviderade utgåvor,
 ffg på tyska. – Alla volymerna är försedda med: Komplettnamnregister ;
 Verkförteckningar med angivande av olika utgåvor, förlag, manus, komplett titel,
 ev. arrangemang av delar av verket ; Bibliografi ; Omfattande notapparat.

Vad vet vi om ryskt musik- och kulturliv under 1800-talets andra hälft? Visst känner vi till namnen och i skiftande utsträckning också verk av följande tonsättare: Balakirev, Cui, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, dvs. den "Mäktiga lilla gruppen", Mogutjaja kutjka, eller "Den nya ryska skolan" eller Balakirev-gruppen, som den också kallades efter sin initiativtagare. Tjajkovskij är fortfarande tidsperiodens mest kände och spelade ryske tonsättare men även om honom har vi uppfattningar och åsikter som ofta är ensidiga och grundade på föräldrade kunskaper.

Ett nytt fackförlag för rysk musik och kultur

Nu har ett litet berlinförlag beläget i östra Berlin – Verlag Ernst Kuhn – påtagit sig uppgiften att göra oss delaktiga i texterna "vid källan" genom att låta översätta och utge källtexter och ögonvittnesskildringar av samtida kritiker och vapendragare för denna epoks musik.

Sedan starten 1992 har en jämn och stadig ström av skildringar utkommit och fram till 1995 planerar förlaget att utge sammanlagt 15 böcker. Enligt en översiktlig broschyr utkommer under 1994 en bok om Musorgskij sammanställd av hans egna anteckningar, brev, debatter, andras karakteristik osv. År 1995 utges en motsvarande bok om Rimskij-Korsakov med en rad översättningar från ryskan. Under kommande sommar (juni 1994) utkommer den egensinnige

musikforskaren Boris Asafjevs bok: *Die Musik in Russland*, från 1930.

Förlaget, som har ambitionen att ge en bredare bild av ryskt musik- och kulturliv än den som vanligen möter oss, planerar dessutom texter av – och om – mer okända tonsättare som t.ex. Michail Ippolitov-Ivanov (kommer december 1994), en elev till Rimskij-Korsakov med nära kontakt både med den mäktiga lilla gruppen och med Glazunov och Skrjabin och om "Anton Arenskij – en komponist i skuggan av Tjajkovskij" (snart tillgänglig). Redan finns "Russland und der Westen – politische Aufsätze" av Fjodor Tjutjev, en 1800-talslyriker vid sidan av Pusjkin och Lermontov, som också ställer politiska frågor. Vi kan också ta del av Vladimir Korolenkos sex brev till folkkommissarien Lunatjarskij år 1920: "Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit". Först 1988 trycktes de i Novij mir och skapade då sensation.

Utgivningen är naturligtvis ett resultat av de senaste årens genomgripande politiska förändringar i östeuropa som man hälsar med stor tillfredsställelse. De flesta böckerna har översatts för första gången och har inte kunnat utges på ryska under den sovjetiska tiden, på sin höjd endast i censurerade utgåvor.

De böcker jag har kommit i kontakt med behandlar emellertid inte politik och allmänt kulturliv i första hand utan begränsar sig till de hittills utkomna fem volymerna i serien Musik konkret, dvs. skildringar om den

nyryska gruppen (tre av böckerna) och om Tjajkovskij (två böcker).

Som introduktion till ögonvittnesskildringarna kan det vara lämpligt att starta med den nyskrivna (beställnings) bok, som också ingår i serien Musik konkret: Sigrid Neef: *Die russischen fünf – Balakirew. Borodin. Cui. Mussorgski. Rimski-Korsakov*, Berlin 1992, 300s. Neef är sedan 1971 musikdramaturg vid Deutsche Staatsoper i Berlin och specialist på östeuropeisk musik med tonvikt på musikdramatik.

Boken är lättläst. Den vänder sig även till en bredare allmänhet och består av fem korta monografier som är byggda på dokument, brev, program och viktigare verk av de fem nyryska tonsättarna. Av uppläggningsen följer att vissa fakta upprepas flera gånger men det är inte särskilt störande.

När den uppburne pianisten Anton Rubinstein grundade Ryska musikaliska sällskapet år 1859, innebar det på sätt och vis startpunkten för ett ryskt offentligt musikliv. Samma år som livegenskapen upphävdes i Ryssland, år 1861, startade Rubinstein dessutom det första ryska musikkonservatoriet, där studierna följde gängse europeiskt mönster och repertoaren huvudsakligen var inriktad på tysk-österrikisk klassisk musik. Detta sågs av nyvaknade unga nationalister som tecken på konservativ akademism. Med stöd av en uppskattad körledare som hade anknytning till högadliga kretsar, Gavriil Lomakin, startade därför tonsättaren Balakirev redan 1862 Fria Musikskolan. Den gav gratis (kvälls)undervisning åt alla musikintresserade, först endast i sång men senare även i violin och musikteori. Kring sig samlade Balakirev, som beskrivs som en man med stark personlig utstrålning, så småningom den grupp som kom att utgöra "Nyryska skolan". Det var i själva verket fem unga män i 20–25-årsaldern från olika delar

av Ryssland, med någon form av militär utbildning bakom sig och utan egentlig professionell musikutbildning men med en glödande entusiasm att demokratisera samhället och att skriva musik rotad i slaviska traditioner. Den nyryska skolan gjorde omedelbart klart att den ville stödja nationella och folkliga strävanden och skapa en självständig rysk kultur.

Konservatoriet och fria musikskolan var bägge nödvändiga förutsättningar för framväxten av ett levande musikliv, trots att samtiden var av annan mening. Det är lätt att jämföra med liknande strider i det tyska musiklivet runt mitten av 1800-talet: striderna mellan den nytyska skolan (Liszt-Wagner) och en mer konservativ hållning företrädd av bl.a. Hanslick och Brahms. Här uppstod således musikaliska motpoler som var och en innebar möjligheter att framföra musik, något som var av största betydelse för tidens unga tonsättare. Neef betonar Balakirev-gruppens särskilda atmosfär, den fria men stränga skolning den gav jämfört med den traditionellt akademiska som man fick på konservatoriet. Gruppens sammankomster ägde rum under otvungna former och innebar ofta att de unga komponisterna gick igenom varandras kompositioner takt för takt under analys och kritisk diskussion. Denna intensiva gruppgemenskap pågick ca 10 år (1862–1872) varefter gruppens medlemmar gick skilda vägar.

En höjdpunkt i gruppens och fria musikskolans historia var den första panslaviska konserten som de anordnade 1867 samtidigt som det hölls en kongress med företrädare för de slaviska nationerna i Petersburg. På programmet stod naturligtvis verk enbart av slaviska tonsättare. Det var vid det tillfället som vännen och kritikern V. Stasov gav gruppen namnet "mogutjaja kutjka", den mäktiga lilla gruppen (eg. hopen)

Utöver monografierna om de fem tonsättarna i nyryska gruppen finns i Neefs bok också ett kapitel med rubriken: Oper als Kunst der Zeit. Det handlar om S. Mamontov (1841–1918) och den ryska privatoperan i Moskva.

Vid de statliga institutionerna gavs mycket små möjligheter att få nyskrivna operor framförda. Privatoperan med sin inriktning på nyskriven rysk musikdramatik kom därför att få den största betydelse. Den invigdes med Dargomyzskijs opera *Rusalka*. Glinka och Dargomyzskij var den ryska operans fadersgestalter och valet av just *Rusalka* med text av Pusjkin, var därför en tydlig programförklaring.

Privatoperans andra framgångsrika fas inleddes 1896 då Sjaljapin blev en av operans förgrundsfigurer. Under de tre år han verkade på denna scen hann han medverka i flera operor av Rimskij-Korsakov, och i *Boris Godunov* och *Hovansjtjina* av Musorgskij.

Privatoperan existerade åren 1885 till 1899, då dess grundare kastades i tsarernas fängelse. När han till sist blev fri var han totalt ruinerad. Svag och sjuk dog han av svält år 1918 mitt i inbördeskriget.

Mamontov var en av de mecenater utan vilka kulturlivet i Ryssland hade varit betydligt torftigare. Borgerskapet i det tsaristiska Ryssland hade inte lyckats skapa sig någon bred ekonomisk bas. Kulturen bestämdes i övervägande grad av aristokratin men Mamontov lyckades skapa ett stort kapital bl.a. genom att bygga järnvägar och öka stålproduktionen i landet. Han ville hjälpa konstnärer och musiker som stod utanför det tsaristiska etablissemanget och hans gods Abramtsevo blev en samlingspunkt för alla de konstnärer av olika slag som ville söka efter sin kulturs ryska rötter. Möjligen var hans insatser av ännu större betydelse för den ryska konstens utveckling. Mamontovs

liv liknar en roman, skriver Neef. Född i en liten by i Sibirien, kom han under sina bildningsresor så småningom till Italien där han mötte andra ditresta ryssar, konstnärer av olika slag, med vilka han slöt vänskapsband för livet. Mamontov översatte och regisserade även en rad europeiska operor vid sin teater.

Ett av Neefs syften med boken utöver informationen om tonsättarna och deras verk är att se kritiskt på vissa stadfasta uppfattningar och myter om gruppens medlemmar som först uppkommit inom delar av gruppen, (i Rimskij-Korsakovs självbiografi *Chronik meines musikalischen Lebens* eller genom gruppens ledande talesman, kritikern Vladimir Stasov) därefter tagits upp och avsiktligt förenklats av sovjettidens musikiologer och i den formen nått västlänarna. Så menar hon att realismbegreppet beträffande t.ex. Musorgskijs musik fått en alldeles för snäv tolkning som en socialt definierad föreställning om verkligheten, där man helt bortsett från de övertoner av mystik och transcendens som också är viktiga för att vi ska kunna förstå bl.a. Musorgskijs musikaliska universum. Samtida religionsfilosofer som diktaren Solovjov och Vasilij Rosanov betydde t.ex. mycket för balakirevgruppen, men under sovjettiden förbjöds all sådan information. Neef lyfter också fram poeten Arsenij-Golenitsjev-Kutusov, förf. till texterna till "Dödens sånger och danser". Han skrev en kort biografi om Musorgskij en kort tid efter vännens död, där han bl.a. påtalar att sanningsbegreppet för de fem i den nyryska gruppen hade en dubbel funktion: Att gestalta verkligheten men också dess transcendens i riktning mot ett annat varande.

Det blev istället kritikern Vladimir Stasov (1829–1906) uppfattning om Musorgskij och hans syn på musikalisk realism, som

blev normbildande för sovjetepokens uppfattning om och tolkning av begreppet. Stasov var en mångsidig och utåtriktad person, som med engagemang och eldigt temperament blev gruppens ledande förkämpe och en skicklig popularisator av gruppens strävanden. Han hade dessutom goda västeuropeiska kontakter. Egentligen var han inte musikmänniska i första hand utan arkeolog och konstkritiker.

Vi möter honom i flera av böckerna och främst som författare till ett biografiskt verk där han skriver om två av sina vänner: Vladimir Stasov: *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski*, Berlin 1993, 315 s.

De biografiska skisserna skrevs (1881 resp 1889) en kort tid efter resp. tonsättares död. Bokens utgivare, Ernst Kuhn, skriver i sitt företal att nästan allt som skrivits om de två tonsättarna stöder sig på Stasov och det synsätt på deras verk som utvecklats i dessa skisser. För att ge ytterligare perspektiv på de bägge tonsättarna har Kuhn utökat boken med trettio brev, ett utdrag ur närmare 50 års brevväxling mellan vännerna Balakirew och Stasov. Sigrid Neef har skrivit en introduktion om Stasov (1824–1906) och den mäktiga lilla gruppen och vi finner dessutom kronologiska verkförteckningar över bägge tonsättarna, deras biografier samt Stasovs biografi i stickordsform efter årtal.

Ingen rysk kritiker har haft tillnärmelsevis så stort inflytande som denne Stasov. (I USA utkom ett urval av Stasovs artiklar år 1968. 1974 uppmärksammades Stasovs 150-årsdag och man inledde en publicering i fem band av en rysk utgåva av hans musiktexter med sammanlagt 212 artiklar och uppsatser. Vidare utkom ett samlingsband med texter om Musorgskijs verk på engelska år: *Musorgsky. In memoriam 1881–1981*,

Michigan 1982. En rysk bibliografi upptar mer än 700 böcker, uppsatser, polemiska artiklar om musik, konst, arkeologi, litteratur och språkvetenskap och t.o.m. biblioteksvetenskap, som utkom i tryck mellan 1847 och 1906.)

Musorgskij betraktade han till att börja med som "nästan en idiot" och först genom Boris Godunov insåg han till fullo Musorgskijs geni. Som människor var de alltför olika för att riktigt kunna förstå varandra: Stasov- en världsmän, Musorgskij – tidigt en avvikande enstöring med starka melankoliska tendenser och självförstörelsedrifter inom sig. Konstnärligt var han dock den klart radikalaste inom gruppen.

Stasov var en av de tidiga förkämparna för Beethovens musik i Ryssland. Hans vän Borodin var däremot knappast någon symfoniker av beethovens modell. Därför skriver Stasov mer om olika uruppförandesituationer i samband med Borodins musik än om själva musiken. Han berättar naturligtvis om Borodins romanlika ursprung (hans far, en gift furste av tatarisk härkomst, var 62 år gammal när sonen föddes, hans mor en 25-årig vacker och ogift kvinna som skämde bort den sjuklige och känslige sonen och gav honom undervisning i språk och musik). Stasov berättar också om hans utbildning till kemist och läkare och om Borodins möte med Liszt i Weimar, första gången år 1877 och samtalen med denne om ryskt och tyskt musikliv. En annan tid och kultur stiger levande fram ur den målande och lättlästa texten. Liksom alla böckerna i serien är också denna försedd med fullgilla och användbara register av olika slag.

I serien Musik konkret finns vidare en hel bok ägnad Borodin: *Alexander Borodin – sein Leben, seine Musik, seine Schriften mit Beiträgen von Boris Assafjew, Alexander Glasunow*,

Nikolai Rimski-Korsakov, Grigori Timofejew und anderen., Berlin 1992, 477 s. Borodin (1833–1887) var en av sin tids ledande kemister och spelade en viktig roll för sin vetenskap. Han såg sig själv som en hobbytonsättare. Musiken skrev han på lediga stunder. Idén att skriva operan *Furst Igor* fick han genom Stasov, som sände honom texten grundad på ett gammalt versepos om Igor. Dock blev den aldrig fullbordad. Han arbetade med den periodvis genom många år och med möda. Hans sätt att komponera opera skilde sig ju mycket från både Musorgskij och Rimski-Korsakov. Han ville hellre skriva symfonier. Trots att Borodins musik kommit att framföras allt mer har det hittills funnit mycket litet litteratur om honom och volymen är därför mycket välkommen. (En avhandling utkom dock 1982 av Marek Bobéth: *Borodin und seine Oper Fürst Igor – Geschichte, Analysen, Konsequenzen.*) Boken är indelad i 10 delar och erbjuder ett imponerande dokumentärt material där vi förutom biografiska skildringar får möta Borodin både som musikkritiker och vetenskapsman. En rad minnesbilder ingår, nedtecknade av vänner, tidens mest kända musiker, kritiker och forskare (t.ex. en kort essä av Grigorij Timofejev, som till stor del bygger på Borodins egna brev) liksom hustrun Jekaterinas minnen av sin make från 1887. Musikforskaren Boris Asafjev (pseud Igor Glebow) prövar att jämföra Borodin och Musorgskij i en text från 1930. Liksom i övriga böcker i serien finner vi också här kronologiska förteckningar dels av musikverken dels av musikkritiska och litterära artiklar av tonsättaren samt hans vetenskapliga texter om kemi. En särskild avdelning handlar om operan *Furst Igor*. Där finns artiklar av Stasov, Glazunov, samt ett par nyskrivna bidrag av nu levande forskare.

Böcker om Tjajkovskij

Av den informativa broschyr som förlaget har sänt ut, *Programm 1993/94*, framgår det att man hittills utgivit inte mindre än tre dokumentära böcker om Tjajkovskij. En av dem: *P.I. Tschaiowsky Die Tagebücher*, Berlin 1992, har tidigare utgivits både i Ryssland och i USA men här ffg på tyska.

En bok har skrivits av vännen och kritiker Nikolai Kaschkin: *Meine Erinnerungen an Peter Tschaiowsky.*, Berlin 1992, 213 s. Boken publicerades redan ett år efter Tjajkovskijs bortgång (dvs. år 1894). I Sovjet utkom den en gång i censurerad utgåva år 1954 men var trots det mycket populär. Utöver berättelsen om Tjajkovskijs liv (inklusive en redogörelse för omständigheterna kring hans olyckliga äktenskap) och verk ger boken en fin tidsbild av ryskt musikliv vid den här tiden. Någon ny information om omständigheterna kring Tjajkovskijs död ges inte även om författaren i kapitlet: *Die Krise und der "Eugen Onegin"* kommer in på tonsättarens självmordstankar. Dödsorsaken anges vara kolera. (Tjajkovskijs ev självmord diskuteras däremot i två andra böcker. Tjajkovskijexperten Alexandra Orlovas bok om tonsättaren är byggd på en kombination av brev och dagboksanteckningar av Tjajkovskij och tar upp problemet. Bokens titel: "Tchaikovsky: A Self-Portrait. Oxford University Press. I band fyra av David Browns omfattande Tjajkovskijbiografi diskuteras också självmordsteorin).

Vem var då Kasjkin (1839–1920)? Vid sidan av Laroche var han ett språkrör för Moskva-skolan inom musiklivet. Han föddes i en liten stad i det centrala Ryssland och var huvudsakligen autodidakt. Genom faderns bokhandel kom han i kontakt med traktens samtida lyriker. Redan tidigt fick han för-

sörja sig eftersom fadern dog men som 21-åring gjorde han den långa resan till Moskva där han mötte musikmänniskor som upptäckte hans begåvning. Han blev nära vän till både Peter Tjajkovskij och Nikolai Rubinstein. När Moskvas musikkonservatorium grundades år 1866 blev han lärare där. På 70-talet inledde han sin musikkritiska verksamhet.

Slutligen finns en bok av "den ryske Hanslick", kritikern Hermann Laroche: *Peter Tschaikowsky, Aufsätze und Erinnerungen*, Berlin 1993, 314 s.

I ett specialskrivet förord av Thomas Kohlhase presenteras Laroche (1845–1904) grundligt. Därtill kommer Laroches samtida kollega, kritikern Kasjkins minnesbild av honom. Laroche, som själv var utbildad musiker och komponist, var en avgjord motståndare till den nyryska gruppen. Redan som tjuogoaring insåg han Tjajkovskijs storhet och förutspådde honom en lysande framtid. Hans ryska huvudort blev efter konservatorieutbildningen i Petersburg, så småningom Moskva.

I boken finns Laroches recensioner av en rad verk av Tjajkovskij men också hans minnesbilder av tonsättaren. Ibland brukade Laroche diktera sina artiklar i vänkretsen. På så sätt förklaras en av artiklarna i boken: Modest Tschaikowsky: *Aufzeichnung der Erinnerungen Laroches an Tschaikowskys Konservatoriumszeit* (1897).

En samlingsutgåva av Tjajkovskijs verk publicerades mellan 1940 och 1971 i 62 band. Den utökades så sent som 1990 med

ett 63:e band som bär titeln: *Chorwerke a capella*. Där finner vi alla Tjajkovskijs kyrkomusikaliska verk, som så länge var förbjudna i Sovjet. En av Laroches artiklar handlar f.ö. om "Die Lithurgie des heiligen Johannes Chrysostomus – für vierstimmigen gemischten chor op. 41".

Sammantaget ges genom förlagets satsning en bred och mångskiftande inblick i det framväxande ryska, offentliga musiklivet från senare hälften av 1800-talet och dess två huvudorter, Petersburg och Moskva. Kritikerna, i vår tid betydligt mer färglösa och anonyma och ofta anvisade ett mycket begränsat utrymme i pressen, stiger fram som betydelsefulla och engagerade personer, där uppgiften att recensera konserter av naturliga skäl bara var en liten del av verksamheten. Ofta stod de i nära vänskapsförhållanden till den eller de tonsättare som de s.a.s. företrädde. De spred information och kunskap men också myter om den nya musiken och dess upphovsmän både till den inhemska och den utländska publiken. Ibland gav de genom sina polemiska artiklar upphov till stridigheter. De uppmuntrade och informerade dessutom även "sina" tonsättare men var ibland stränga och kritiska. Deras ursprungliga bilder av tonsättarna och deras musik är självklart värdefulla källor till information för vår tids forskare. Till sist: Om någon förundrar sig över den skiftande stavningen av ryska personnamn i artikeln beror den på att man i Tyskland och i Sverige translittererar den ryska stavningen på olika sätt.

Laila Barkefors