

gengæld er der ikke opslagsord på de enkelte stater i Afrika, sådan som *The New Grove* har det. Hermed antydes en vurdering af nationalstaternes betydning for musiketnologien, som i hvert fald nogle forskere vil tage afstand fra. Artiklen om atonalitet er naturligvis erstattet af en helt ny og ganske anderledes indsigtfuld udredning af Elmar Budde. Enkelte andre er blevet forkortet, således „Agende“ fra 10 til 6 og „Air“ fra 11 til 4. Endelig er der nogle, der fylder det samme, men er skrevet helt om; det gælder f.eks. „Aufklärung“ af henholdsvis Eberhard Preußner og Wilh. Seidl, 11 spalter.

Typografi og layout har undergået en glædelig forandring til det bedre. Typerne er lidt mindre; til gengæld er linjeafstanden større, hvilket letter læsningen. Dertil kommer, at artiklerne nu fremtræder opdelt i afsnit, ofte med egne undertitler og deres undertitler, hvad tillader læseren at danne sig et overblik over indholdet, noget som ganske fattes i den gamle *MGG* med dens helt monoforme spalter. I bibliografierne har man valgt at sætte forfatternavne med kapitæler, men stadig med forskel på store og små bogstaver, altså f.eks.: FR. GRASBERGER. Desuden sættes et udfyldt kvadrat (■) mellem alle titler. Det letter overblikket enormt. Det skrift, der henvises til, sættes i kursiv, hvadenten det er en artikel eller en bog – mon det er en praksis vi skal til at vænne os til? Tidsskriftet eller bogen, hvori artiklen findes, sættes med vanlige typer.

Mærkeligt nok findes der ingen indholdsfortegnelse i den nye *MGG*. Brugeren må blade selv. Til gengæld anføres forfatterne alfabetisk med angivelse af den enkeltes bidrag. Alene den omstændighed, at kun ganske få forfattere er anført med mere end ét emne, tyder på, at man har bestræbt sig på at finde frem til forfattere med et så dybtgående kendskab til de enkelte emner som muligt.

Af danske bidrag findes i dette bind to. Det drejer sig om artiklerne „Århus“ og „Athos“ af henholdsvis Claus Røllum-Larsen og Bjarne Schartau. De er begge særdeles omhyggeligt udarbejdet og informationsrige; blot kunne man have ønsket en for folk uden for byzantineres kreds bedre forståelig præcisering af klosterrepublikken Athos' geografiske beliggenhed.

Jeg har set nærmere på „Ars antiqua“ og „Ars nova“, der begge i den gamle *MGG* er repræsenteret med store, tunge artikler af Heinrich Bessler, og som *The New Grove* behandler

helt overfladisk. De er i den nye *MGG* beskrevet af Wolf Frobenius og Karl Kuegle, og så har man tilføjet artiklen „Ars subtilior“ skrevet af Maricarmen Gómez og Ursula Günther. Mens „Ars antiqua“ her er strippet for ethvert nodeeksempel, er eksemplermaterialet til „Ars nova – Ars subtilior“ betragteligt udvidet og transskriberet med undtagelse af en enkelt facsimile af et manuskript, der i øvrigt, ligesom i visse tilfælde i den gamle *MGG*, er formindsket ned til ulæselighed.

Hvis tidsplanen holder, vil vi om ni år have en ny og i hvert fald i nogen grad bedre *MGG* på bogreolen.

Jan Maegaard

Reidar Sevåg og Olav Sæta (red.): Norsk folke-musikk, serie II: Slåtter for vanlig fele, bind 1-2 Oppland. Universitetsforlaget, Oslo 1992. I alt 575 s. Noder. ISBN 82-00-21586-5 og 82-00-21585-7.

Bakom det något prosaiske navnet *Slåtter for vanlig fele*, del I-II Oppland, döljer sig två mäktiga volymer med norsk spelmansmusik. Det är 938 låtar från framförallt Gudbrandsdalen, ett av de starkaste fästena för äldre spelmansmusik på fiol i Norge. Bland notsidorna får vi möta en enastående rik musiktradition, som innehåller både låtar och ett sätt att forma dem som har en obändig kraft och skönhet som fortsätter att fascinera även i dagens mediadominerade och s.k. multikulturella värld. Idag anno 1994 kan man få höra 'springleikar efter Hans W Brimi' spelas av rockmusiker från Göteborg för tonåringar som knappast har en aning om vare sig Gudbrandsdalen eller Ottadalen ligger och definitivt aldrig har hört namnet Brimi. Det hindrar inte att nya generationer spelmän i låtarnas hemtrakter fortsätter att ge sina versioner av den låt Pillar-Guri spelade vid striden mot de skotska knektarna 1612. Det är alltså ingen utdödd musik som möter oss på dessa notsidor, vilket gör det naturligt att utgåvan framförallt är utformad med tanke på utövarna av musiken.

Det är ett mycket gediget verk, som sätter musiken i centrum. Förutom en inledningstext på ett trettiotal sidor, en engelsk översättning, samt ett femtiotal sidor låtkommentarer och re-

gister i slutet av 2:a bandet innehåller de 572 sidorna uteslutande noter, efter mönster av det tidigare publicerade serien med hardingfeleslåttar. Det är viktigt att inse att de två delarna är en enhet, låtkommentarer och nödvändiga register över låtarna finns endast i den andra delen.

I jämförelse med närmaste motsvarighet i Sverige, *Svenska Låtar*, som utkom under 1920- och 1930-talen, är det oerhört detaljerade och väljorda notuppteckningar. Det ligger ett oerhört arbete bakom, som kan vara svårt att förstå vidden av. Den ansvarige för arbetet, spelmannen och musikvetaren Olav Sæta har arbetat sedan 1981 med transkriptioner, utskrifter och sammanställning av materialet och har också skrivit merparten av den kommenterande texten. Mina erfarenheter av transkription av låtar till utgåvor som bl.a. *Jernbergslåtar* och *Visor i Gästrikland* säger att redan renskrifterna av notbilderna till dessa båda band närmast är ett Sisfyosarbete, som innefattar allt från planering av sidor till en vacker, konstnärligt utformad notgrafik. I transkriptionsarbetet krävs ständiga avgöranden mellan strävan att ge en så trogen bild av musikens förlopp som möjligt å ena sidan och tillgänglighet och lätläshet å den andra. Urval av låtar, variantsammanställningar och principer för ordningsföljd mellan låtarna är också ett mycket stort arbete, som knappast kan göras förrän man är mitt uppe i det. Allt detta är mycket noggrant och gediget genomfört och i fråga om balans mellan detaljrikedom och läslighet är uppteckningarna i denna bok av absolut högsta klass.

Notbilderna kompletteras dessutom av en intressant faktaspäckad inledning som sätter spelmannsmusiken i Gudbrandsdalen med närmaste omnejd i ett historiskt sammanhang. Den andre huvudredaktören, nestorn inom norsk folkmusikforskning Reidar Sevåg definierar redan i inledningsavsnittet „Fela – fra Europa til bygde-Norge“ textens bärande tankegång:

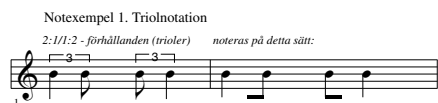
„Det gjelder alle disse sterke områdene av vår etter-reformatoriske folkekunst at de har klare utgangspunkt i europeisk bykultur. Og det har vært en viktig oppgave for norsk kulturforskning å kartlegge impulsenes veier fra sentrum til periferi, men ikke mindre å beskrive og forklare den omforming som har skedd på veien, i møtet med stadig nye lokalsamfunn.“

Mot bakgrund av denna 'diffusionistiska' åskådning tecknar först Sevåg och sedan Sæta den folkliga fiolmusikens historia i Gudbrands-

dalen. Det kanske intressantaste för en utomstående är beskrivningen av hur systemet med skråprivilegier för musiker kom att gälla över hela landsbygden, med följd att stadsmusikanterna som innehade privilegierna skaffade sig 'forpakter' att ta hand om brölloppspelningar och andra inkomstbringande spelningar på landsbygden. Dessa var ofta lokala spelmän som på det sättet fick en annan status, någon kallades t.o.m. *musicus instrumentalis!* I andra fall var det inflyttade, skolade musiker och texten berättar också om landsbygdsfolkets avståndstagande från de spelmän som inte hörde till lokalsamhället, som inte var deras egna.

Det som slår mig i läsningen av denna historieskrivning är diskrepansen mellan den här frånvarande folkmusikmiljöns ibland etnocentriska hävdande av det unika och särpräglade i varje bygds musik – sin musikaliska identitet, och den för flertalet folkmusikforskare så typiska fokuseringen på folkmusikens influenser från och ursprung i internationell högre stånds- och modekultur. Jag tror att Sæta och Sevåg ger viktiga pusselbitar till en bättre förståelse av dynamiken i den musikaliska utvecklingen av Gudbrandsdalsmusiken. Samtidigt är det ett mycket historicerande betraktelsesätt, där man i princip ser folkmusiken som ett resultat av 'omsjungningar' (om man så vill, missuppfattningar) av olika musikaliska modeströmmingar. Om man drar det till sin spets, tillerkänner man inte bönderna i Gudbrandsdalen rollen av kulturskapare, utan ger dem snarare rollen av kulturomformare. Men i detta synsätt passar mycket av de musikaliska stilmedlen i musiken i denna utgåva inte in. Det är t.ex. svårt att förklara exempelvis den typiska äldre tonaliteten, med sitt starka inslag av mikrotonala tonhöjdsförändringar eller den asymmetriska takten i t.ex. springlekarna utifrån direkt kulturspridning, även om det finns flera försök i den vägen.

I inledningsavsnitten presenteras också editionsprinciperna och notationsprinciperna på ett föredömligt sätt, vilket är nödvändigt för den utomstående eftersom den praxis som utvecklades i hardingfeleverket avviker högst väsentligt från gängse notskrift. Ett exempel (se notexempel 1) är att man inte skriver ut trioler som brukligt, utan använder sig av brutna balkar istället för siffran 3. Tanken är väl att en myckenhet av trioler gör notbilden alltför svårläst. Det kan säkert vara bra när man är van, nackdelen är dock att det blir en del tve tyd-



heter. Tonhöjdsförändringar mindre än halvtonsteg noteras också på ett eget norskt sätt, med små streck (se notexempel 2). Det notations-sättet tycker jag är mer problematiskt, eftersom det utesluter bl.a. gängse glissandonotation och dessutom kan blandas samman med ytterligare andra tecken som punkteringar och artikulationer och tenderar att göra notbilden 'kluddig'. Det finns ju dessutom flera internationellt fungerande system för mikrointervallnotation att utgå ifrån, vilket gör det ännu lite märkligare.

Här kommer vi in på ett problem som gäller alla utgåvor av detta slag, nämligen

– Vem är den gjord för? Hur ska den användas?

Notbilderna är så detaljerade och informativa att man bör vara tämligen van notläsare för att kunna tolka dem överhuvud taget. Man bör dessutom ha läst avsnittet om notationsprinciper eller vara bekant med notationssättet redan tidigare. Som jag redan påpekat verkar syftet, som det skymtar fram i texten, vara att rikta sig till utövarna. Men vilka gehörsspelmän är notläsare på den nivån att man klarar att tolka dessa notbilder – Ja, kan man låten förut kan väl de flesta traggla sig igenom dem, men det är inte ur vägen att ha en musikhögskoleutbildning bakom sig.

Jag får en känsla av att det ligger en grundtanke att påpeka för den levande traditionen av utövare att: – Se här, glöm inte bort det här! Och man ska inte underskatta betydelsen av notutgåvor för traditionsutvecklingen. Att man stort sett inte noterade tvåsträngsspel och mikrointervall i *Svenska Låtar* har med all säkerhet bidragit starkt till att det försvunnit på många håll i Sverige där det att döma av inspelningar har varit mycket vanligt. Men



risker med alltför stor detaljrikedom är att notutgåvorna inte används av utövarna.

Men kan man använda detta verk som en lärobok i låtspel från Gudbrandsdalen? Ja, säkert. Men man kan inte sätta det i händerna på en musiker som inte har hört musiken och få ut stilriktigt spel. Man kan inte heller okritiskt använda notationerna för forskningsändamål. Vissa viktiga dimensioner i denna musik, vilket också påpekas i inledningen, har man trots all detaljrikedom inte noterat utan det bör man „ha kjennskap om lokaltraditionen“ för att kunna. Det gäller t.ex. artikulation och variation inom framförande, men kanske mest slående är den asymmetriska takten, d.v.s. det fenomen att trectaktslagen i många springlekar är systematiskt oliklånge. I dessa trakter, liksom på många håll i västra halvdelen av Sverige är det fråga om att tvåan i takten blir längre på ettans bekostnad.

Jag har gjort ett antal mätningar med hjälp av ljudanalys på svenskt material som visar att asymmetrin ofta pendlar mellan tidsförhållandena 2:4:3 som mest till 3:3:3, d.v.s. liklånge slag, som minst. Det kan ofta ske inom en och samma melodi. Att skriva ned de exakta tidsförhållandena takt för takt är både meningslöst och omöjligt med konventionell notskrift men vad en bra notbild kan göra är att ge oss en uppfattning om principen i det metriskä förloppet, om svänget. Det är fullt möjligt att göra, t.ex. genom att notera melodier som har övervägande kort-ettalång tvåa i $\frac{2+4+3}{8}$, i $\frac{2+4+3}{10}$, eller (vilket dock har notationstekniska nackdelar) i $\frac{3}{4}$ med s.k. stortriolnotation, sätt att notera som ger utrymme för att notera även liklånge taktslag.

Det finns ytterligare andra sätt och jag tycker kanske att någon liten beteckning vid notbilden som talade om huruvida spelmannen spelade asymmetriskt hade varit bra. Jag ser nämligen två viktiga skäl för den nivå av notation som utgåvan ligger på, dels att ge möjlighet till olika tolkningar av traditionen och att lyfta fram de konstnärliga kvaliteterna hos de olika utövarna. Uppläggningsen med låtarna samlade i variantgrupper kan kanske också motverka att den blir till en musikalisk lagbok för Gudbrandsdalen.

Mer än något annat saknar jag dock utövarna i boken. Finns det inte en enda liten bild av någon av dessa konstnärer? Varför presenteras de inte, mer än i randanmärkningar i låtkommentarer. Här spökar ännu arvet från romantiken, uppfattningen om folkmusiken som sprungen ur den kollektiva folksjälen. En av de mest

fascinerande dragen i låtspelet är som jag ser det att låtarna skapas på nytt varje gång någon spelar de. Vi vet inte hur de egentligen går och vi vet nästan aldrig vem som har gjort dem, men vi kan möta den som spelar genom dem. Noterna kan ge oss en glimt.

Sven Ahlbäck

Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Studien zur Wertungsforschung*. Bd. 1-29, Graz 1968-

Hochschule für Musik und darstellende Kunst i Graz har, foruden undervisning i de gængse konservatorie- og teaterskolefag og uddannelse til toneingeniør, en række institutter knyttet til sig, som på videnskabelig basis er centreret om emnerne musiketnologi, „Wertungsforschung“ (svært oversætteligt), opførelsespraksis, jazz, elektronisk musik og blæsermusikforskning. Disse institutter kom til, efter at det hidtidige konservatorium i 1963 blev ophøjet til *Akademie* med mulighed for at drive forskning på lige fod med andre højere læreanstalter. I 1970 ændredes betegnelsen til den nuværende.

Instituttet for „Wertungsforschung“ beskæftiger sig med kritisk musikæstetik og sætter med andre ord fokus på forskning af æstetiske kriterier. Det blev grundlagt i 1967 af professor Harald Kaufmann i den udtrykkelige hensigt at uddybe og videreføre tanker og holdninger i Theodor W. Adornos æstetiske forfatterskab. Ved det først afholdte symposium i oktober 1967, der havde musikkritik som tema, og et lignende møde det følgende år omkring musik-sociologiske emner medvirkede Adorno selv, og indholdet af de der forelagte referater og essays blev udgivet som nr. 1 og 2 i rækken af *Studien zur Wertungsforschung*. – I 1969 døde Adorno og i 1970 tillige professor Kaufmann. Men ideen om at videreføre instituttets aktiviteter blev grebet af den dengang unge Otto Kolleritsch, som i dag er rektor for hele institutionen. I 1970 og 1971 arrangerede han i forbindelse med avantgardefestivalen „steirischer herbst“ møder, som blev dokumenteret i *Studien* nr. 3. Dette samarbejde skulle blive en tradition, for siden da har der hvert år i oktober

måned været afholdt et symposium inden for instituttets rammer på Kolleritsch' foranstaltning, næsten alle i samarbejde med „steirischer herbst“ og den østrigske statsradios hermed forbundne programmer „Musikprotokoll“. Det har til dato ført til udgivelse af 29 numre af *Studien*, mens yderligere to er under forberedelse. Denne skriftrække og *Jazzforschung*, som er udkommet siden 1968, er utvivlsomt de internationalt bedst kendte og mest værdsatte resultater af de akademiske aktiviteter på institutionen.

Emnekredsen i *Studien* er vid og varieret, og emnerne er behandlet ud fra en kritisk-æstetisk hovedsynsvinkel, uden at man af den grund dog kan påstå, at der er tale om nogen eksplicit Adorno-dyrkelse – bortset fra *Studien* nr. 12, der som tema har „Adorno og musikken“, og som går tæt på ham både som komponist, som analytiker og som filosofisk æstetiker. Det er i høj grad lykkedes Kolleritsch under hans nu 35-årige ledelse af arrangementerne at finde sin egen gangart, som nok har sit udspring i Adornos forfatterskab uden derfor nødvendigvis at være begrænset heraf.

Nogle symposier har drejet sig om komponistpersonligheder: Zemlinsky (nr. 7), Mahler (nr. 9), Alban Bergs „Wozzeck“ (nr. 10), Schreker (nr. 11), Skrjabin (nr. 13), Krenek (nr. 15), Wellesz (nr. 17), Ligeti (nr. 19), Nono (nr. 24), mens andre har sigtet imod at indkredse stilretninger og tendenser i nutiden og den nærmeste fortid såsom den musikalske futurisme (nr. 8), „ny enkelthed“ (nr. 14), grænser mellem genrer (nr. 18), verbalisering og meningsindhold (nr. 21), musikalsk skaben i spændingsfeltet mellem kaos og orden (nr. 23), postmodernisme (nr. 26), tendenser i nyere amerikansk musik (nr. 27), kliché og virkelighed i moderne musik (nr. 28) og hvordan gammelt kan træde frem som nyt (nr. 29), ja selv et så „brandfarligt“ emne som „Wienerskolen og hagekorset“ blev taget op i 1990 (nr. 22). Det summerer sig op til 358 symposiumsreferater i de indtil nu foreliggende 29 bind. Nogle bind er tynde, andre er tykke, gående fra 75 til 328 sider, og om nogen enhedspræget læsning er der naturligvis ikke tale. Alligevel hører denne skriftrække – ligesom *Musik-Konzepte* – til det, som man bør være opmærksom på, når man søger et emne inden for nyere musik og musikæstetik belyst på kvalificeret måde af fagfolk. Af dem er der visse gengangere som f.eks. Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, Constantin Floros,