

HUR LÄT KLAVEREN FÖRR? OM MUSIKMUSEETS DOKUMENTATIONSINSPELNINGAR

Av HansErik Svensson⁵

BAKGRUND

Musikmuseet har många spelbara klaverinstrument. Särskilt under 1950- och 1960-talen ansågs det viktigt att restaurera en del av instrumenten för att kunna spela på dem och på så sätt återskapa förgångna klangvärldar. Ett musikinstrument har i första hand tillkommit för att spelas på, och det är onekligen en svår brist för ett museum att inte kunna visa dem i sin viktigaste funktion. De problem det innebär att restaurera instrument till spelbart skick blev dock med tiden allt mer uppenbara. Ofta krävs lagningar eller ersättningar som tar bort viktig information. Ibland är restaureringen gjord på ett sätt som inneburit så stora förändringar att det klangliga resultatet kan betraktas som en förfalskning. Vi har lärt oss att dra allt fler slutsatser om viktiga egenskaper hos instrumenten, ofta från detaljer som ingen tidigare kunde tänka sig ha någon betydelse. Framtiden har säkert möjlighet att utläsa än mer av detaljer som inte säger oss något nu. En av huvuduppgifterna för ett museum är att bevara föremål för framtiden i så oförvanskad skick som möjligt. En restaurering med påföljande kontinuerligt spelande kommer obönhörligen att innebära förändringar som inte kan göras ogjorda. Dessa insikter gjorde att synen på restaureringar förändrades i museivärlden, vilket ledde till att spelandet på Musikmuseets instrument upphörde och att de restaurerade instrumenten inte längre bibehölls i spelskick. Undantag från spelförbudet kunde dock tänkas för dokumentationsändamål.

Tillsammans med Arne Lindberg ledde jag kurser i instrumentbygge på Birkagårdens folkhögskolas sommarkursgård Marholmen i Stockholms innerskärgård strax söder om Norrtälje. Där kom under 20 års tid att byggas 84 renässans- och barockklutor, 12 tidiga gitarrer, 63 klavikord och ytterligare en del andra instrument.

Två av de fyra klavikordmodeller som fanns att välja på för kursdeltagarna byggdes efter instrument på Musikmuseet. Många byggda klavikord i samma modell gav intressanta jämförelsemöjligheter och god kunskap om modellens egenskaper och

⁵ HansErik Svensson är konservator vid Musikmuseet.

potential. Det vore därför naturligtvis mycket lockande att få möjlighet att jämföra med originalinstrumenten, som båda var restaurerade till spelbart skick.

1989 kom Mikko Korhonen till Marholmen för att bygga sig ett klavikord. Han återkom året därpå för att bygga ytterligare ett, och blev sedan en stamgäst på Marholmen, antingen för att han byggde ytterligare klavikord eller för att kursen ville utnyttja hans eminenta förmåga att provspela instrument. I regel avslutades varje dag med en kvällsspelning i sekelskiftesvillan, men det blev också många testspelningar under dagarna när förändringar på instrumenten behövde utvärderas. Detta sätt att undersöka instrumentegenskaper var utomordentligt fruktbart, och att få göra detsamma också på originalinstrumenten borde vara av stort intresse inte bara för oss på kursen utan också för Musikmuseet. Eftersom ett tänkbart undantag från spelförbudet vore dokumentationsinspelningar föreslog vi därför detta, vilket efter en provinspelning ledde till ett omfattande dokumentationsprojekt. Mats Meyer-Lie bistod med ljudteknisk sakkunskap och lånade generöst ut apparatur. De första inspelningarna gjordes 1994 av fyra klavikord, vilket ledde till att ett urval kunde presenteras på en CD med titeln *Svenska klavikord*.

SPELANDET

Mikko Korhonen är organistutbildad vid Sibelius-Akademien i Kuopio, där han numera är lärare. Han har en ovanlig förmåga att kunna improvisera i tidsstilar, vilket är ett skäl till varför han är en idealisk provspelare. Är det något speciellt som behöver undersökas kan spelandet koncentreras på detta, och varje åtgärd omedelbart grundligt utvärderas. Detta kunde utnyttjas under kurserna, men är också en stor fördel vid dokumentationsspelande, där uppgiften ju är att undersöka instrumentets speciella karaktär och starka och svaga sidor. Utforskandet sker inte bara på ett medvetet plan, utan också genom att fingrarna söker sig till ett spelande som visar vad spelaren tror att instrumentet själv vill. Hela inspelningssejouren blir då ett sätt att göra sig alltmer bekant med instrumentet.

I improvisationens natur ligger att i varje ny situation finna nya vägar. Vad som än händer ska föras vidare på ett så naturligt sätt att lyssnaren uppfattar förloppet som avsiktligt. Vid inspelning kunde det ha varit lockande att vid annalkande besvär i stället avbryta spelandet och backa bandet, men problemet blir då att bestämma när något inte duger, och självkritiken kan lätt ta överhanden så att nästan inget längre duger. Dessutom är det ofta överraskande för spelaren hur lite som ibland märks av det som vid spelandet kändes som katastrofalt. Därför gjordes inga avbrott under inspelningen när ett stycke väl kommit igång och alla tagningar har bevarats och kommer att göras tillgängliga. Det betyder att det i efterhand går att följa hela den obrutna processen från första till sista stycket.

Detta sätt att dokumentera ger mycket material. Erfarenheter från instrumentbedömningar visar att man ofta får en bestämd uppfattning redan efter mycket kort tid, men att det kan krävas ganska lång tid av spelande eller lyssnande innan man känner sig säker i sitt omdöme. Att förlänga lyssningstiden genom att lyssna om och om igen på ett fåtal stycken fungerar inte, eftersom man inte vet om man tröttnar på musiken eller på instrumentet. Det kan också ha sina sidor att lyssna till känd repertoar, eftersom det då finns en tendens att koncentrationen dras till vår nutida bedömning av tolkningen snarare än till instrumentegenskaperna. Att välja lämplig repertoar för många olika instrument från olika tider och områden är inte heller utan problem. Det finns alltid en risk att repertoartillgången får avgöra valet snarare än vad som stil- och tidsmässigt vore rimligt för instrumentet. Ett ovanligt omfång eller problematiska toner, som museimannen inte tillåter instrumentteknikern att åtgärda, kan begränsa urvalet avsevärt. Det finns alltså många rent praktiska skäl till varför det kan vara fördelaktigt med improvisationsspelande för dokumentationsändamål. Men det kanske viktigaste skälet är ändå ett annat, nämligen att ett återupplivande av en förgången klangvärld rimligtvis bör göras på ett sätt som överensstämmer med tidens egen spelpraxis.

ATT SPELA VAR ATT IMPROVISERA

Vi är nuförtiden vana vid att musik inom den klassiska traditionen skapas av en tonsättare, som fixerar verket i en nerskriven notation. En musiker tolkar noteringen och får musiken att klinga. Denna tradition började för klavermusikens del på allvar först på 1800-talet. Tidigare skapades musiken i regel vid instrumentet av den som spelade. De vanliga klavermusikformerna var just sådana som lämpade sig för den sortens spelande. Många former var fria och improvisatoriska till karaktären. Även mer bundna former var ofta av ett slag som gav en lämplig struktur för stycken skapade direkt vid klaviaturen. En återkommande basgång eller en enkel visa, igenkänd av de flesta, är en effektiv grund för variationer som är lätta att göra intressanta och omväxlande. Danssatser där taktart, tempo, harmonisk storform och karaktär är givna innebär en tacksam stomme både för enkla och sofistikerade lösningar. Att lära sig spela klaverinstrument var då att lära sig att hitta på sådana stycken.

Men vad är då anledningarna till alla de nerskrivna stycken som bevarats till vår tid?

Pedagogiska behov var en. Många stycken har tillkommit för att fungera som mönster, och kan ibland betraktas som en katalog av möjligheter snarare än spelstycken. Eleven själv kunde också ha nytta av att skriva ner stycken för att träna sin fantasi och slipa sina verktyg.

Amatörer med måttliga ambitioner, som gärna spelade stycken som var bättre än de man själv kunde hitta på, var en annan målgrupp.

Orsaken till en nerskrift kunde också vara att bevara musik för framtiden som inte kunde sparas på annat sätt. Idag skulle vi ha gjort en inspelning. En musiker, medveten om sin förmåga, kanske hoppades på kommande uppskattning.

Tryckta utgåvor, ofta med underdåniga dedikationer till furstliga personer, var ett sätt för en musiker att skaffa sig inte bara ära utan också pekuniär ersättning.

Vad vi däremot kan utesluta som skäl för noteringen är att den skulle utgöra uppförandematerial för samtidens professionella musiker. Det finns många belägg för vilken nesa det ansågs vara att behöva ta hjälp av en förlaga för att kunna spela, eller att behöva lära stycken utantill i förväg. Jazzmusik har många intressanta likheter med barockmusik. Musikernas improvisationer är viktigare för publiken än låten i sig. Att öva in nerskrivna versioner eller härma inspelningar gör man i studiesyfte, inte för att spela upp för andra.

Men varför skulle en nutida musiker vilja tillägna sig en sådan improvisationsförmåga? Det kan väl inte vara en nackdel att kunna förbereda sig väl genom att öva in en utvald komposition och kunna spela den med hög precision i en noggrant uttänkt tolkning? För lyssnaren spelar det väl ingen roll hur produktionen skett, bara resultatet låter bra?

Det kan så tyckas, men garanterat kommer det klingande resultatet att skilja sig mycket från det spelande som en gång var utgångspunkt för kompositionen. Musik som lever i en gehörstradition är svår att notera. Detta känner vi väl från t.ex. folkmusik och jazz. Många detaljer blir förenklade och får anpassa sig till vad noteringen klarar, och den som tolkar måste ha fantasi nog att återföra dem till hur de ursprungligen kan tänkas ha låtit. Det krävs då att spelaren känner den klingande traditionen. Om vi tänker på hur vi sjunger punkteringar i musik vi lärt oss på gehör (som t. ex. Vi gå över daggstänkta berg eller Rävén raskar över isen), är det lätt att konstatera hur annorlunda det låter om musiken är inlärd efter noter. Noteringen styr oss i musicerandet. Det är också lätt att tro att många uttryck i musiken bestämts redan i komponerandet, och därför finns med automatiskt när den spelas. Men det är inte säkert att lyssnaren upplever ett crescendo bara för att det spelas starkare och starkare. Spelaren måste styra fingrarna utifrån en egen crescendo-upplevelse för att få tillräcklig kontroll över styrkegraderna. En avslutning av ett stycke kan finnas noga förberedd och genomförd i kompositionen, men spelaren behöver uppmärksamma signalerna i nottexten och gestalta denna slutverkan för att den ska kännas övertygande för lyssnaren. På många olika plan måste alltså spelaren ta ansvar för det musiken vill uttrycka, och inte tro att det redan finns givet i noteringen. Att iaktta processerna i improviserad eller gehörsinlärd musik kan då hjälpa oss att förstå signalerna på papperet.

Vi har vant oss vid att det ska finnas vissa improvisatoriska detaljer i musik, t.ex. i form av ornamentik. Går vi tillbaka ett halvsekel i tiden utfördes ofta ornament i

barockmusik enligt bevarade ornamenttabeller. Det gav stor autenticitet åt framförandet, eftersom det ju var grundat på en auktoritativ textkälla från tiden. Ingen musiker skulle numera begränsa sig på det sättet. I stället är det självklart att ornamentiken blir naturlig först när den bestäms i spelögonblicket. Att spela inlärd, fasta modeller på ett sätt som skulle göra dem naturliga som ornament är mycket svårare och svär mot själva idén med ornamentik. Det som i förstone kunde verka autentiskt är det alltså minst av allt. Det betyder inte att det är fel med ornamenttabeller. Nutiden behöver samma hjälp som 1700-talets amatörer med grunderna.

Om vi tillämpar samma jämförande synsätt på spelande av hela musikstycken efter förlaga eller fritt kan vi lättare förstå varför det förr var så självklart att en duktig spelare skulle ha fantasi nog att skapa musiken i stunden. Det var viktigt för att resultatet skulle bli övertygande, och den som är van hör skillnaderna. Ett problem för oss är att vi så har vant oss vid ett musicerande styrt av notering att vi uppfattar det som normalt. Improvisationsspelande, precis som trallande i duschen, kan vara ett sätt att upptäcka och få perspektiv på sådana skillnader.

Vid repertoarspelande existerar hela stycket redan innan spelaren startat, men ofta är ambitionen att det ska låta som om musiken föds i samma stund som den spelas. Det är dock en illusion som är svår att upprätthålla, när spelaren, och ofta också publiken, hela tiden vet precis vad som ska följa. Det är verkligen en extra krydda i lyssnandet att inte veta vartåt det bär, utan att hela tiden känna att man trampar nya stigar. Man kan jämföra med nerskriven text och talande. Att läsa upp en noga genomtänkt och välformulerad text på ett levande sätt är en svår konst. Ofta är det lättare att lyssna till den som talar fritt utan manuskript, så länge tankegångarna är klara och talaren kan sitt ämne. Att i tal härma detta utifrån nerskriven text är närmast omöjligt. Texten har däremot den stora fördelen att den kan läsas och studeras med eftertanke, och att den finns kvar att återkomma till i framtiden.

STYRD FRIHET

Improvisation är ett laddat ord, som kan innebära många olika typer av frihet. I det improvisationsspelande i gammal stil som här beskrivits begränsas friheten av många olika faktorer. Bevarade noterade stycken, eller snarare de regler som styrt tillkomsten, är naturligtvis viktiga som mönster. Men om en lyckad improvisation i efterhand fästs på papper kommer den i många avseenden att normaliseras och tuktas. Det nerskrivna stycket kan betraktas som en idealiserad idékonstruktion, som förvisso kan realiseras vid instrumentet, men som inte i första hand tillkommit av det skälet, utan för att ge möjlighet till en planering och en konsekvens som bara nerskriften tillåter. Det är då praktiskt att t.ex. använda repristecken vid omtagningar, men det är inte givet att en exakt upprepning känns idealisk i spelandet. Detta gör att vi får passa oss för att

betrakta bevarade kompositioner som den självklara normen för ett improvisationsspelande i samma stil. Det är naturligt att tänka sig att spelandet förr tog sig betydligt större friheter än komponerandet. Vad det inneburit kan vi aldrig få reda på, men ett djärvt spelande kan ge oss möjlighet att pröva gränser. Utan att göra avkall på tidens stämföringsregler går det att förlägga de harmoniska gränserna långt bortanför allfarvägarna. Det kan inte självklart avvisas som ohistoriskt. Betänk vilka djärvheter vi känner från kompositioner, där vi nog inte skulle anse sådana verk som tänkbara om de inte redan fanns.

Andra inskränkningar för spelaren utgörs av instrumentet och hur det är stämt. Även här vill vi gärna se gränser som onödigt fasta. Man kan tro att ett styckes omfång och tonförråd visar hur de instrument som tonsättaren hade tillgång till var beskaffade, men om vi accepterar tanken att kompositioner inte är detsamma som repertoar behöver det inte vara så. Att inte alla Buxtehudes orgelkompositioner utan vidare gick att spela på Mariakyrkans orgel i Lübeck, där han var organist, betydde inte så mycket, eftersom han knappast hade behov av att göra det.

Den tidens musiker måste ha varit vana vid att möta den här sortens begränsningar, och hade goda möjligheter att undvika problemen. Om en melodisk figur kommer så högt att den skulle behöva gå utanför instrumentets tonomfång kan figuren lätt göras om utan att lyssnaren kanske alls märker det. Man behöver inte vara så restriktiv att man undviker tonarter där man riskerar att behöva toner som inte finns i den stämning som instrumentet har. Många av instrumenten i dokumentationsinspelningarna för Musikmuseet har varit stämde i medelton med Eb och G#, toner som då inte utan vidare kan användas som D# eller Ab. Mikko Korhonen har ofta valt sådana för stämningen besvärliga tonarter, och fantasifullt prövat olika sätt att gå förbi problemen, t.ex. genom harmoniska kringrörelser eller spelsätt där den farliga tonen spelas så att den inte kan eller hinner bråka. Även vid spel efter noter kan man på det sättet manipulera klangen, om man vågar förändra nottexten.

NUTIDENS SPELANDE

Att improvisationsspelande av detta slag är ovanligt idag har säkert många orsaker. Vi har vant oss vid att spelarens roll nuförtiden är en annan, och undervisningen har länge varit anpassad till det. En professionell klaverspelare utbildar sig för att kunna ge konserter och göra inspelningar. Att ge improvisationskonserter kräver mod och säkerhet. I vanliga fall kan flitigt övande ge säkerheten när man vet att allt är inlärt till punkt och pricka, men improvisationen kan bara övas indirekt. Om den förbereds, t.ex. genom val av teman och någorlunda detaljerade formstrukturer upptas medvetandet av att minnas det som är uttänkt, och det improvisatoriska flödet störs.

Samtidigt verkar frihet fungera bäst när den är lagom strukturerad. Storformen och allmänna stämföringsregler är exempel på sådana strukturer. Nuförtiden betraktas gärna en fuga som en intellektuell prestation, som helst kräver noggrann planering och mycket tankearbete, men jag har själv kunnat konstatera hur vana fingrar kunnat göra mångstämmiga fugeringar medan huvudet varit upptaget av konverserande.

Ett viktigt skäl till det nutida ointresset för improvisation är säkert att vi inte tror på vår förmåga att åstadkomma tillräckligt bra resultat, speciellt som det ska jämföras med de kompositoriska mästerverk som finns i vår repertoar. Vid inspelning ligger det då nära till hands att radera och spela på nytt tills man tycker det duger. Den moderna tekniken leder därigenom till ett spelsätt som inte var tänkbart förr. Eftersom vår dokumentationsinspelning också är ett försök att argumentera för att ett annorlunda spelande är fullt möjligt, var det därför viktigt att inte göra sådana bortsorteringar. Det betyder då också en medveten kontrast gentemot moderna inspelningar med många tagningar som klipps och redigeras in i minsta detalj. Sådana versioner kan förvisso ha sitt berättigande, men riskerar att påverka spelandet och lägga hämsko på musicerandet om de tillåts bli normerande.

VAD KAN VI LÄRA AV DE GAMLE

Kan vi lita på att vårt spelande i dag låter ungefär som det gjorde när instrumenten var nya? Nej, det kan vi naturligtvis inte.

Instrumenten är inte i sitt ursprungliga skick, och när det gäller många detaljer vet vi inte hur instrumentbyggaren ursprungligen valde att göra. Instrumentens ålder spelar också in, möjligen mer än vi anar. Vi vet att ett instrument ändrar sig mycket under de första åren och förändringar i trästrukturen i klangligt viktiga delar avstannar troligen aldrig helt.

Skillnaderna över tid är säkert ännu mycket större när det gäller spelandet. Möjligt är att det som för oss låter intressant och övertygande också skulle ha varit det förr, men säkra kan vi aldrig vara. Men det är ändå våra nutida bedömningar som måste vara avgörande för om musiken ska överleva och förbli en levande del av *vårt* musikliv.

Under det senaste halvsekle har det växt fram ett allt större intresse för tidstroga instrument. Till att börja med betraktades de dock som ofullkomliga föregångare, som ingen riktig musiker kunde ta på allvar. Efterhand blev det ändå tydligt att de gamla instrumenten hade kvalitéer som gjorde dem lämpligare för den musik som var samtida med instrumenten. Men vi har nog betydligt mer att upptäcka. Med tidstroga anspråk spelas soloklavermusik från 1700-talets andra hälft numera för det mesta på hammarflyglar av ett slag som snarare hör hemma på 1800-talet. Det är på många sätt mycket tacksammare och naturligare att spela den musiken på hammarflygel än att göra

det på en modern flygel, men ännu naturligare och rimligare vore ju faktiskt att göra det på klavikord, som var ett så vanligt instrument när hammarflygeln fortfarande var en exotisk nyhet. Förhoppningsvis kommer fler att pröva detta i framtiden. På samma sätt kan man hoppas att fler vill pröva improvisationsspelande. Om det nu var så viktigt i dåtiden måste där finnas fördelar som vi i nutiden ännu inte riktigt upptäckt.

Musikmuseets dokumentationsinspelningar är verkligen i bästa mening ett musealt projekt, som försöker belysa historien och ge exempel på hur det möjligen kan ha låtit förr, men det är också ett försök att påverka det nutida musicerandet. Intresset för äldre klavermusik är stort, och det har hänt mycket intressant, både vad gäller instrument och spelande, under de senaste decennierna. Ökad respekt för tidstrogna instrument och tidstrogen uppförandepraxis har varit viktiga drivkrafter. Kanske kan en strävan mot ett friare musicerande vara ytterligare ett steg mot nya, intressanta möjligheter. Naturligtvis vill vi fortfarande höra och spela de storslagna verk vi har lärt oss att älska, men den repertoar som finns bevarad blir aldrig större. Om musiken ska överleva även i framtiden kan det behövas nya utmaningar och upplevelser.

ÅTERBLICK

Som framgår av nedanstående förteckning har hittills bortåt 20 av Musikmuseets klaverinstrument spelats in. Det betyder över 100 timmar musik. Det låter mycket om man tänker på att det ur bevarandenaspekt helst inte ska spelas på instrumenten. När ett instrument väl gjorts spelbart innebär det emellertid ingen stor påfrestning med ytterligare lite mer speltid. Själva spelandet ger visserligen ett slitage, som dock med tanke på den trots allt ganska begränsade tiden är obetydligt jämfört med vad ett instrument i normalt bruk utsätts för. Den påverkan instrumenten utsattes för genom restaureringen en gång i tiden var däremot ibland avsevärd. När den nu ändå är gjord, kan en dokumentationsinspelning, som ger ett rikt material för lång framtid, ändå tyckas motivera den risk ett måttligt spelande på instrumentet innebär.

Projektet är inte avslutat, utan kommer att fortsätta med fler instrument. Så många erfarenheter har ändå gjorts att det kan vara på sin plats med en del reflektioner.

Arbetet är gjort med förhoppningen att det ska ha giltighet och vara intressant för lång tid framöver. Det betyder inte att vi menar oss ha funnit något som liknar definitiva lösningar.

Instrumentklang är något synnerligen påverkbart, och små förändringar kan göra stor verkan. Vid inspelningen av Gormans-cembalon ändrades exempelvis dämningen från vad som är normalt på nutida instrument till en dämning som ger mer efterklang, och som dessutom säkert är mer historiskt riktig. Denna enkla ändring innebar en stor klanglig skillnad. Det kommer i framtiden säkert andra idéer om förändringar som också påverkar instrumentklangen eller spelkänslan.



Gormans-cembalon. Foto: HansErik Svensson

Smaken när det gäller *spelande* har väl alltid varierat mycket, och många speltraditioner har efter en tid ansetts helt antikverade. En improvisation är per definition en engångsföreteelse, och sättet att improvisera kan alltid ifrågasättas. Bästa sättet att argumentera för att det borde låta annorlunda är att göra det med musik. För att få en livaktig sådan speltradition krävs att många fler kan tycka att det är mödan värt att pröva på.

Vi som arbetat med projektet är mycket stolta och nöjda med vad som åstadkommit. Instrumenten har visat sig ha imponerande kvalitéer och spelandets möjligheter har varit fascinerande. Sättet att göra klaverdokumentationen kan betraktas som ett debattinlägg av principiellt intresse. Vår förhoppning är att inspelningarna också kan ge spännande lyssningsupplevelser och inspirera till eget musicerande.

UTGÅVOR

Den som vill ta del av materialet kan göra det på flera sätt.:

Två CD-utgåvor finns att köpa i Musikmuseets butik: *Svenska klavikord* med fyra klavikord och *Ruckers-Gormans-Broman* med tre cembaloinstrument. Fylliga texthäften beskriver instrumenten och spelandet.

På Musikmuseets hemsida (<http://www.musikmuseet.se>) finns museets alla klaverinstrument utlagda med text och bild och med ljudexempel för varje inspelat instrument.

Ett musikstycke från inspelningarna är utgångspunkten för en hemsida under Sibelius-Akademins, ”On repetition” (<http://www2.siba.fi/aluekehityshanke/korhonen/>). Där ges möjlighet att i noter och klingande musik närmare jämföra styckets repriser. I en kommentar diskuteras repetitionens musikaliska funktion och hur naturlig omtagningen kan bli vid improvisationsspelande.

Den som inte nöjer sig med detta kan specialbeställa från det totala inspelningsmaterialet, som finns överfört till drygt 130 CD.

NÅGRA LITTERATURREFERENSER

Barclay, R. (utg.), *The care of historic musical instruments*. Edinburgh, 1997. (En ingående argumentering för en försiktigare och mer medveten syn på sättet att handskas med äldre musikinstrument.)

Ortgies, Ibo, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*. Göteborg, 2004. (Här finns intressanta diskussioner om hur våra nutida föreställningar styr vår syn på historien. Förhållandet mellan Buxtehudes orgel och hans kompositioner behandlas på s. 202-208. Repertoarspel och improvisation behandlas i kap. 10, s. 257-265.)

Rose, Stephen, Daniel Vetter and the domestic keyboard chorale in Bach’s Leipzig, i *Early Music Vol. XXXIII/I (2005)*, s. 39-53. (På s. 44 finns några kärnfulla citat från 1700-talet om spelare som inte kan improvisera.)

Zaslaw, Neal, Reflections on 50 years of early music, i *Early Music Vol. XXIX/I (2001)*, s. 5-12. (En historieskrivning om hur synen på tidig musik och sättet att framföra den har förändrats, med tonvikt på det senaste halvsekle.)

MIKKO KORHONENS DOKUMENTATIONSINSPELNINGAR FÖR MUSIKMUSEET

<i>Inv.nr.</i>	<i>tillverkare</i>	<i>tillv.år</i>	<i>insp.år</i>	<i>kommentar</i>
Klavikord				
M3146	George Woytzig	1688	1995	
N264785	Okänd		1995, 2001	
N33932	Philipp Jacob Specken	1741	1998, 1999	
M2625	Philipp Jacob Specken	1743	1995, 2003	
N89496	Mathias Petter Kraft	1806	1995, 1996	
N191234	Pehr Lindholm & Henric Söderström	1807	2005	
X5414	Kenneth Sparr efter N264785 (Okänd)	1999	2001	
X5431	Felix Wolff efter M2625 (Specken)	1984	2003	

Cembaloinstrument

M2592	Ioannes Ruckers, virginal	1642	1999	A 415
			1999	A 466, nya strängar
			2000	A 415
M31	Ioannes Carcassi, oktavspinett	1638	2001	
M2578	Okänd, spinett		2001	
N77210	Benjamin Slade, spinett		2000	
M2754	Ioannes Gormans, oktavcembalo	1738	2000	
N83118	Johan Broman	1756	1999	delrinplektrer
			2001	fågelplektrer
X5432	Felix Wolff efter N42892 (Specken)	1994	2000	

Hammarklaver

M66	Mathias Petter Kraft	1788	1996	
M412	Johannn Andreas Stumpff		2002	
M48	Okänd, sybordsklaver		2005	

Orgel

M95	Anton Streit ?, orgelpositiv		2002	
-----	------------------------------	--	------	--