

Recensionier

Red. Jan Eriksson

Bonds, Mark Evan: Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. – Cambridge, Mass. & London : Harvard Univ. Press, 1991. – 237 s. – ISBN 0-674-95602-8

Klassicismens formvärld hör sedan länge till de flitigast behandlade områdena i den form- och stilanalytiska litteraturen. Ändå tycks detta fält vara långt ifrån färdigplöjt; det gäller inte enbart dess randområden (mindre kända tonsättare, delgenrer, ”förklassiska” formgestaltningar etc), utan även grundfrågor om vilka perspektiv som är rimliga att anlägga på klassisk formgestaltning. I centrum för diskussionen står fortfarande sonatformen i dess olika manifestationer, men intresset har alltmer fokuserats på dess underliggande mekanismer och gestaltungsideal snarare än på det yttre mönstret. Därmed har även dess relationer till andra samtida formtyper blivit föremål för stort intresse. Tendensen är tydlig i flera studier från det senaste decenniet av bl.a. Charles Rosen och Leonard Ratner.

En viktig faktor i omprövningen av synsättet på sonatformen och andra närbesläktade formtyper har varit intresset för samtida teoretikers utsagor i dessa frågor. Detta är också utgångspunkten i Bonds föreliggande studie. Tidigt i framställningen sätter han emellertid vissa frågetecken för de tolkningar av 1700-talsteoretikerna som utgjort grundvalen för det nya ”sonatformsbegrepp” som vuxit fram sedan ca 1950-talet, främst i engelskspråkig litteratur. Somenreaktionemottidigaretematiskorienterade beskrivningar av formtypen (främst grundade på Adolf Bernhard Marx) kom många analytiker att nästan lika ensidigt betona dess harmoniska aspekter. Stöd för denna nyorientering tyckte man sig finna hos ledande 1700-talsteoretiker, främst Heinrich Christoph Koch. Bonds visar

övertygande att denna bild av deras beskrivning av ”sonatformen” som primärt harmoniskt koncipierad är alltför endimensionell. Vidare visar han att Marx formbeskrivning inte står i direkt motsatsförhållande till exempelvis Kochs, och att dess preskriptiva och schematiska natur till stor del missförstått av senare teoretiker. ”In effect, it is our twentieth-century reactions to nineteenth-century ideas that for the most part have dictated the focus of how we read eighteenth-century theory.” (s. 40)

Bonds föreslår alltså en något annorlunda läsart av de teoretiska skrifter från klassicismen som berör formfrågor, främst läroböcker i komposition. Som ett grundläggande koncept i dessa lyfter han fram musikens retoriska moment. Johann Mattheson är i sammanhanget en viktig utgångspunkt, och hans retoriskt färgade terminologi går igen hos flera av de ledande teoretikerna senare under seklet. Beträktandet av musiken – även instrumentalmusiken – som ett slags talekonst har flera implikationer. En viktig sådan är att den tilltänkte lyssnaren ställs i centrum. Medan senare tiders musikteori i hög grad varit verkororienterad, så betraktar den retoriskt orienterade teoretikern verket främst som ett medel att skapa viss respons – reaktioner, känslor, upplevelser – hos lyssnaren. Denna orientering skiljer sig starkt från senare tiders syn på verket som bärare av ”uttryck” med åtföljande fokusering på tonsättaren och hans intentioner.

Det metaforiska betraktandet av musiken som språk gav upphov till ytterligare metaforer: musikalisk grammatik och retorik. Grammatiken

innefattade de musikaliska gestaltsmedel som kunde läras ut, medan retoriken till stor del sågs som en estetisk kategori. Som typiskt "grammatiska" moment kan nämnas generalbas, harmonilära och kontrapunkt, dvs. områden där korrekt praxis kunde formuleras som ett regelsystem. Detta gällde däremot inte andra moment av kompositionsarbetet. Ett sådant var *inventio*, alltså "uppfinnandet" av de grundläggande gestalterna (teman, motiv). Däremot hörde sammanfogandet av sådana gestalter till större enheter – fraser och frasgrupper – till grammatiken. Det vidare utarbetandet (*elaboration*) av dessa byggstenar till större enheter hörde till retorikens område, som därmed utgjorde en brygga mellan den "mekaniska" grammatiken och komponerandets estetiska moment.

Såväl uppfinnandet som utarbetandet var moment i kompositionsprocessen som främst beskrevs med avseende på det melodiska i vid mening. Bonds för en intressant diskussion kring 1700-talsteoretikernas melodibegrepp. Från Mattheson till Koch kan man finna en användning av "melodi" där konturen hos en hel sats åsyftas. Däremot användes termen sällan om kortare melodiska gestalter i satsen, vilka vanligtvis benämndes "Thema", "Hauptsatz", "Nebensatz" eller liknande. I den förra meningen blir melodibegreppet nära förknippat med form, vilket illustreras av följande definition från 1760: "Unter der Form versteht man die Art und Weise, wie die Gedanken in einer ganzen Melodie oder Periode auf einander folgen." (s. 95 f) Det viktigaste momentet i formbyggandet beskrevs som utarbetandet och utvecklandet av melodiska byggstenar till en helhet. När Koch definierar "melodi" i sitt lexikon från 1802 kommer han osökt in på strukturen av satsen som helhet och jämför denna med den melodiska strukturen. Hans diskussion av modulationer och kadensmönster utgår från den melodiska strukturen i denna vida mening; harmonikens funktion är att understödja, färga och artikulera den melodiska strukturen. Detta

är viktigt att framhålla eftersom Koch ofta lyfts fram som stöd för att man betraktade form som huvudsakligen harmoniskt koncipierad under klassicismen.

En av de mest systematiska beskrivningarna av musikalisk form i retoriska termer finner vi i Johann Nikolaus Forkels musikhistoria från 1788. Under rubriken "Die ästhetische Anordnung" menar han att form kan beskrivas i följande termer: Exordium, Thema (Hauptsatz), Nebensätze, Gegensätze, Zergliederungen, Wiederlegungen, Bekräftigungen, Conclusion. Efter en diskussion av dessa formelement hade Forkel i sitt ursprungliga manuskript en sedermera struken passage som relativt detaljerat beskriver en sats i sonatform i dessa termer, vilken Bond nu återger för första gången. Det är intressant att notera hur tematiskt orienterad denna beskrivning är. Vad vi skulle kalla expositionen sägs exempelvis bestå av en "Hauptsatz", följd av därur härledda "Nebensätze", därpå bekräftande "Gegensätze", följda av en avslutning "zur Unterstützung des Hauptsatzes" och "Beschluss des ersten Theils". Här sägs inget om modulationer – först i slutet av beskrivningen nämns i förbigående att första delen går över till dominanten, utan närmare angivelse om var denna etableras.

Det är inte bara när det gäller formens tektoniska aspekter som det melodiska betonas, utan även i samband med formens processuella sida. Beskrivningar av teman och deras utveckling betonar ofta vikten av att satsens förlopp ges karaktären av en kontinuerlig och sammanhängande process med den estetiska doktrinen om enhet i mångfalden som ledstjärna. Också i detta sammanhang är retoriska metaforer mycket vanliga; tonsättaren måste sträva efter att bli förstådd och övertyga sina åhörare på samma sätt som när en talare lägger fram argument och prövar motargument. Bonds menar att analys inriktad på att påvisa tematisk/motivisk enhetlighet mellan olika avsnitt och tematiska bildningar i en sats kan betraktas som historiskt motiverad mot denna bakgrund. Som ett

demonstrationsexempel gör han en analys med denna inriktning av inledning och exposition i första satsen av Mozarts "Dissonanskvartett".

Bland övriga frågor som Bond tar upp i 1700-talets skriftställerier kring form kan nämnas förhållandet mellan form och genre, vilket var mer sammanflätat än i senare tiders mer autonoma syn på formproblemen. En annan frågeställning rör relationen mellan formella konventioner och individuell formgestaltung. Också denna fråga behandlades främst ur ett lyssnarorienterat perspektiv – nyttjandet av konventioner var ett medel att uppnå begriplighet, samtidigt som man pekade på nödvändigheten av att i vissa fall bryta mot konventionen när syftet med den musikaliska diskursen så krävde.

Ett av bokens huvudkapitel behandlar omsvängningen i formsynen under första hälften av 1800-talet: "...the metaphor of the musical work as an oration gradually gave way to a new image, that of the biological organism." (s. 132) Bond vill framställa denna omsvängning som en tyngdpunktsförskjutning snarare än ett grundläggande paradigmskifte. Han påvisar att en hel del av det retoriska bildspråket levde kvar sida vid sida med mer "organiskt" inriktade beskrivningssätt, så sent som hos Schönberg. De två synsätten har vissa likheter: båda betraktar formgestaltung som temporal utveckling av en grundidé. Medan de retoriskt orienterade teoretikerna beskrev denna utveckling som analog med en verbal utläggning eller argumentation, började flera 1800-talsteoretiker att beskriva den i termer av "växande ur ett frö" eller andra biologiskt färgade metaforer. Man ger bilden av att musikverket lever sitt eget liv och följer sina "inre lagar", samtidigt som lyssnaren lämnas utanför diskussionen.

Denna organiskt-generativa syn på form kom emellertid i konflikt med ett annat synsätt som blev allt mer inflytelserikt från slutet av 1820-talet: form som tektoniskt mönster, vad Bonds kallar "the mechanistic-conformational concept". En nyckelfigur i sammanhanget är Anton Reicha, som i andra volymen av sin

kompositionslära (1826) ställde upp den första grafiska beskrivningen av en formtyp som ett diagram. Visserligen fanns det, som vi har sett, tektoniskt orienterade formbeskrivningar på 1700-talet, men av en annan art. Konventionella mönster sågs främst som resultat av en process, som beprövade sätt att artikulera viktiga faser i förloppet för lyssnaren. Hos Reicha och senare Marx är mönstret utgångspunkten – gestalten snarare än processen kommer i fokus. Det är vid denna tid som dikotomin form-innehåll aktualiseras. Marx pedagogiska syfte med schematiseringen av konventionella formtyper var emellertid inte att propagera för formell konformitet: "...the very purpose of mastering specific, conventional forms is to transcend them. It is thus all the more ironic that Marx himself has since come to be so closely associated with the 'textbook' concept of form." (s. 155)

Bonds tar även upp vissa konstfilosofiska implikationer av det retoriskt färgade förhållningssättet till form. Om man metaforiskt betraktar instrumentalmusik som ett slags talekonst – "Klangrede" – kan uppfattningen att musiken har ett utommusikaliskt innehåll ligga nära till hands. Bonds ger flera exempel på retoriskt inriktade skriftställare som tar steget från det metaforiska till det bokstavliga. Jérôme-Joseph de Momigny analyserade Haydns symfoni nr 103, först i retoriskt tekniska termer, för att sedan gå över till en programmatisk "analyse pittoresque et poetique". Ernst Ludwig Gerber satte rent av "förklarande" text till huvudtemat i Haydns symfoni nr 104 för att illustrera dess "idé". Denna tendens var dock inte den dominerande. Bland dem som kombinerade ett retoriskt förhållningssätt med ett formalestetiskt märks Schlegel, Herder och Hoffmann, alla portalfigurer i den tidiga tyska romantiken. Detta kan synas förvånande med tanke på den gängse uppfattningen att tidig romantisk musikestetik betonade musikens känslolinnehåll. "More important to the early Romantic aesthetic is the abandonment of a fundamental belief in the need to justify instrumental music through extra-

musical associations, and the corresponding acceptance of the notion that an idea can be expressed and elaborated in a purely musical fashion.”(s. 176) Här går en direkt linje till den ledande förkämpen för absolut musik, Eduard Hanslick.

I ett avslutande kapitel tar Bonds upp visa sentida lyssnarorienterade sätt att behandla musikalisk form mot bakgrund av det historiska perspektiv han målat upp. Här argumenterar han för en narrativt inriktad formanlys (”musical form as a plot”), dock utan att föra diskussionen till någon särskilt konkret nivå. Detta kapitel är som helhet mindre givande än de övriga. Framställningen avslutas med en analys av Haydns symfoni nr 46, första satsen, där han vill visa hur olika moment ur 1700-talets syn på form kan tillämpas i praktiken. Resultatet är emellertid en relativt konventionell demonstration av tematisk-motivisk ”Substanzgemeinschaft”.

Som bilaga återges tacknämligt alla längre citat från källorna på originalspråket.

Bonds bok är värdefull på flera sätt. Få enskilda studier ger så väsentliga inblickar i klassicismens musikaliska tankevärld. Dessutom lyckas Bonds belysa förhållandet mellan formteorier från olika tider och sätta in dem i ett fruktbart historiskt och estetiskt perspektiv. Många av de diskussioner som under senare decennier förts kring formbeskrivning av klassisk-romantisk musik bör nu kunna hyfsas. Styrkan i framställningen är de dominerande delar som rör sig på ett idémässigt plan, medan försöken att tillämpa idéerna i praktisk analys inte är lika övertygande. Ändå är boken en stimulerande inspirationskälla som berikar och nyanserar vår bild av klassicismens formideal, och därmed bör den på sikt också kunna verka vitaliserande i det praktiska analysarbetet.

Per-Erik Brolinson

Benestad, Finn ; Schelderup-Ebbe, Dag: Johan Svendsen. Mennesket og kunstneren. – Oslo : Aschehoug, 1990. – 328 s. : ill., notex. – ISBN 82-03-16149-9

Haugen, Einar ; Cai, Camilla: Ole Bull. Romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann. – Oslo : Universitetsforl., 1992. – 325 s. : ill. – ISBN 82-00-37476-9

De norska musikforskarna skriver biografier i en omfattning som knappt kan jämföras med kollegerna i Sverige. 1980 utkom den stora biografen *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*, av professorerna Finn Benestad och Dag Schelderup-Ebbe. Grieg-boken ingick i ett större projekt på Aschehougs förlag. Man gav ut tre praktfulla böcker av förgrundsgestalterna i norskt kulturliv: en bok om Ibsen, en om Munch och en om Grieg. Alla böckerna är rikt illustrerade och utgivningen hade kulturpolitiska förtecken: man ville helt enkelt lyfta fram norsk kultur inför en större internationell publik. Griegboken är, precis som de andra två, en bok av s.k. ”coffee-tablebook”-typ men med en skildring av Griegs liv och verk som är minst sagt gedigen. De båda författarna dokumenterade i Griegboken sitt mångåriga studium av tonsättarens liv. Boken blev också en succé på världsmarknaden och översatt till 13 språk, däribland ryska, engelska och tyska. En andra utgåva på norska i paperback med något reducerat bildmaterial utkom 1990. Nu har även två andra portalfigurer i norskt musikliv fått sina biografier skrivna: Ole Bull (1810–1880) och Johan Svendsen (1840–1911). Möjligen kommer en biografi om H Kjerulf om några år.

Ole Bull. Romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann är liksom Griegboken av stort format och med många bilder. Den är skriven av Einar Haugen som är professor i nordiska språk vid University of Wisconsin och Harvard University tillsammans med hans dotter Camilla Cai, professor i musikvetenskap vid Kenyon College, Gambier, Ohio. Biografen är disponerad i tre avsnitt ’Liv og levnet’, ’Livsverket: musikern’ och ’Epilog: mannen og myten’. Einar Haugen har skrivit de biografiska avsnitten ’Liv og levnet’ och ’Mannen og myten’ medan Camilla Cai har skrivit om musikern i vilket ingår analys

av Bulls kompositioner. Hon står också bakom verkförteckningen.

Ole Bull (1810–1880) var en romantiker i samma mening som lord Byron, den unge Schiller eller Victor Hugo, skriver Einar Haugen inledningsvis. På musikens område jämförs han med Chopin, Schumann, Liszt och Paganini. Det visar sig sedan att jämförelsen med Paganini är den viktigaste. Ole Bull var helt enkelt Paganinis efterföljare och arvtagare i flera bemärkelser. Kosmopolit var Bull genom sina många resor i Europa och Amerika och han var också en typisk patriot. I kapitlet ’Liv og levnet’ skildrar sedan Haugen Bulls levnadshistoria. Bull kom från en gammal och väletablerad familj i Bergen. Fadern var apotekare. Familjen hade tänkt Ole skulle bli präst som farfadern eller apotekare som fadern. Men Ole Bull visade sig snart vara ett musikaliskt underbarn och han lärde sig spela violin med en förbluffande snabbhet. Vid 9 års ålder uppträdde han för första gången offentligt och 1827–28 var han känd som underbarn både i Bergen och i huvudstaden. Redan som fjortonåring spelade han Spohrs violinkonsert och Paganinis 24 Capricer. 1829 reste Ole Bull till Kristiania för att läsa teologi, men han blev kuggad i latin och tog plats i teaterorkestern istället. Därmed började hans musikaliska karriär. Han mötte Myllarguten och inviterade honom till Bergen. Det är symptomatiskt skriver Einar Haugen att Ole Bull, när han reste till Paris 1831 hade med sig två cremonesare och en hardingfela. Ena benet i den virtuosa konstmusiken, det andra i den norska folkmusiken, detta skulle bli Ole Bulls specialitet. 1831–33 tillbringade Bull i Paris. Han hade usel ekonomi och ägnade sig åt att studera Paganinis violinskola. Paganini hade alltid egna kompositioner på repertoaren och Ole Bull arrangerade därför norska folkmelodier bl.a. *Souvenirs de Norvege* för

hardingfelan och italienska operamelodier som t.ex. *Bravura variationer* för sin vanliga violin. Men det var till Italien, för att höra den italienska violinklangen Ole Bull ville och 1833 reste han dit. Vid en konsert i Bologna 1834 gjorde han succé. Publiken förbluffades över hans spel som var en blandning av Paganini, bisarreri och poesi. Han utförde t.ex. i ett enda stråckdrag en tvåstämmig melodi med pizzicato, drillar, halvtoner och flageolotter. Efter konserten blev han invald som hedersmedlem i Bologna Academia Filharmonica. Bull fortsatte sitt ärevarv över Italien, från Trieste och Milano i norr till Neapel i söder. Även i Paris 1835 gjorde han succé. Han framträdde vid en konsert på Operan och orkestern och publiken stod upp och applåderade honom efter framträdandet. "Det är så mycket melankoli i detta instrument. Han sjunger, han gråter, han är häftig, än överröstar han hornen och basunerna, än suckar han mjukt som en eolsharpa. Han är en musiker som inte haft en berömd lärare och inte tillhör någon skola. Det är något naivt, något inspirerat, med otrolig kraft", skrev Jules Janin i pressen efter Bulls konsert och etablerade därmed hans berömmelse. I London 1836 fick han också fantastiska recensioner. "Ole Bull är makalös. Han uttrycker konstens sanna inspiration och genius." Bull hade nått toppen av sin karriär och hans inkomster var stora. På två månader tjänade han 10 000 franc.

Åren som följde präglades av en hektisk konsertverksamhet i hela Europa. Säsongen 1836–1837 gav han 274 konserter i England, Irland, Skottland. Han reste dag och natt i diligens. I Hamburg köpte han en stor vagn inredd som sovrum för den kalla vinterturen i Ryssland och med den gav han sig iväg på en konsertturné upp över Riga, St Petersburg, Moskva över Finland-Sverige och till ett kort besök i Kristiania. Överallt möttes han av stora ovationer och i Norge skrev man hyllningsdikter till honom. Efter avskedskonserten i Kristiania gick Camille Collett hem och skrev "I Afton vill jag, som Alexander den store utropa: Vore

jag inte Camilla Wergeland, ville jag vara ... Madame Bull". I Köpenhamn krönte H C Andersen honom till äventyrsprins och skrev sin berättelse "En Episode af Ole Bulls lif".

Men det fanns också kritiker. Den svenske pianisten och kritikern Joh Magnus Rosen kritiserade både Bulls utövande och kompositioner. Rosens kritik togs upp i *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Man menade att Bull liknade Paganini men han hade lärt sig endast utanpåverket, inte de personliga väsentligheter som präglade Paganinis spel. Trots denna kritik lade Bull hela Europa för sina fötter. Han konserterade med Liszt, Mendelssohn och Ferd David. Han reste till Prag, Ryssland, Köpenhamn, Dresden och 1841 kunde han köpa sitt barndomshem Valestrand utanför Bergen. Det berättas att Bull i sin vinkällare hade 300 flaskor champagne, 50 flaskor Hochheimer årgång 1834, 50 flaskor Bordeaux, hela tunnor med det finaste vin som fraktats upp till Norge på båtar från kontinenten – han levde helt enkelt ett herremansliv!

Men Europa blev snart för trångt för denna rastlösa människa och han siktade på en karriär i Amerika. Den 25 november 1843 gav han sin första konsert i New York och fick strålände recensioner. "Vi kan inte beskriva Ole Bulls spel – det är utanför språkets makt." skrev en begeistrad kritiker. Bulls första Amerikaresa var en ekonomisk framgång som var långt större än han hade räknat med. Här grundlade han helt enkelt sin förmögenhet. Haugen menar att anledningen till att amerikanerna älskade Ole Bull var att han var en typisk "selfmade man". När danske kungen frågade vem som hade lärt honom spela svarade han "Af de norske Fjælde, Deres Majestät!" Detta var en synsätt som passade amerikanerna perfekt. Ole Bull hade som få andra visioner om ett norskt nationellt kulturliv. 1848 kom han tillbaka till Bergen för att skapa en norskspråkig teater. Syftet var att markera nationalkänslan hos norrmännen. Hans förslag fick strålände respons av bergensarna. Han lät hyra gamla 'Dramatiska teatern',

engagerade sin bror att dirigera orkestern och anställa skådespelare. I januari 1850 startade man med ett blandat program "Hela föreställningen var som ett vidunder!" skrev han till sin fru Felicie, som befann sig på en nyinköpt egendom, Andöen utanför Bergen. I april 1850 köpte Bull teatern för att driva den som nationalteater med enbart norska skådespelare och han engagerade Henrik Ibsen som teaterns "dramatiska diktare". 1851 lämnade Ole Bull Bergen och reste tillbaka till Amerika med en ny vision att förverkliga. Han ville samla alla norska emigranter i en koloni. 1852 köpte han ett stort område mark i Pennsylvania. Haugen menar att Bull köpte just detta landområde inspirerad av en dikt av Wergeland. Hela företaget var typiskt för Bulls nationella idealism, en idealism som förde honom från den ena ytterligheten till den andra. I september 1852 kom den berömda violinisten till ett landområde i Pennsylvania för att bygga sin koloni. De första norrmännen hälsades till kolonin med Bulls privata flagga: ett norskt kors kantat med amerikanska stjärnor. Kolonin döptes till "Oleana" och invigdes med att alla ropade ett hurra vardera för Amerikas alla stater och tre för Ole Bull. Sedan höll Bull ett tal och påminde norrmännen att de funnit Amerika före Columbus. "Vi ska grundlägga ett nytt Norge, vigd till frihet och oberoende och beskyddat av Amerikas heliga flagga". Därefter sjöngs patriotiska sånger och därmed var det nya Norge invigt. Vid slutet av 1852 fanns 200–300 nybyggare i kolonin och Ole Bull bodde i ett hus som fick heta "Slottet". Han planerade att köpa järnbruk, skog och bygga vattenfall, verkstäder och anlägga en polyteknisk skola. Bulls planer var högtflygande men kolonisatsningen var en ekonomisk katastrof och efter något halvår bröt allt samman av brist på pengar.

Ole Bulls idérikedom och entusiasm att bygga upp Norges kulturliv tycks ha varit näst intill obegränsad. 1862 använde han en invitation till Sverige för att studera musikkonservatoriet i Stockholm. Han återvände till Kristiania och försökte få anslag till en norsk motsvarighet men

företaget misslyckades. Först 1883 lyckades L Lindemann starta ett musikkonservatorium i Kristiania. Då hade både Grieg och Johan Svendsen i olika omgångar utan framgång arbetat för saken.

De sista 20 åren i Bulls liv präglas av otaliga konsertresor mellan Amerika och Europa. Han första fru dog 1862 och därmed avslutades ett kapitel i vagabondkonstnärens liv. Nu påbörjades en fläckande tillvaro mellan Amerika och Norge. 1870 gifte han om sig med en ung amerikanska och under sitt sista decennium blev han en 1800-talets långpendlare. När han dog 1880 hyllades han som en nationalhjälte. Björnson menade att han gav norrmännen "själv tillit, det största den gången kunde ges oss. Fädernes kärleken var den skapande kraften i hans liv..." och Grieg menade att han var "en banbrytare för vår unga nationella musik..." 1858 hade Bull mött Grieg och diskuterat norsk folkmusik. Han lämnade därmed över ett arv som Grieg sedan fullföljde med sina kompositioner.

Musikforskaren Camilla Cai har skrivit tre bra kapitel om Bull. Det första handlar om Bulls relation till folkmusiken, hans nära kontakt med spelmän som Myllarguten o a vars improvisationer han förmedlade till en långt större publik när han spelade på sin hardingfela ute i Europa. Samtidigt hade Bull en europeisk konstmusikalisk repertoar som främst bestod av verk av Beethoven, Mozart, Pleyel, Spohr och Paganini. Camilla Cai skriver mycket belysande om Bulls förankring i italienska operastilen med Rossini och Donizetti som utgångspunkter och hur han gjorde virtuosa arrangemang av de mest populära operaariorna.

Hennes beskrivning av Bulls teknik är mycket intressant. Bull påstås ha kunnat spela mer än 350 toner i ett sträckdrag och han spelade på G-strängen precis som Paganini. Han blev också speciellt rosad för sitt flerstämmiga spel. Tre till fyra separata stämmor var fullt hörbara. Han använde platt stall för att få bättre polyfont spel och han spände bågen mindre än vad som var vanligt, möjligen hade han hämtat denna idé

från sitt spel på hardingfela, menar Camilla Cai. Flageoletter var han också ovanligt skicklig med. Dessa användes speciellt när han improviserade. Bulls spelstil var också viktig. Violinen vilade på hans vänstra axel och vänster handflata hölls högre än nyckelbenet. Violinen lutade alltså ner mot halsbenet så att instrumentets största vikt låg på vänstra handens tumme. Detta gjorde vänstra handen mycket flexibel och bidrog till att möjliggöra en extremt obehindrad teknik. Ett viktigt resultat av hans ovanliga spelmetoder var hans ljudkvalitet. Han var känd för sin mjuka klang i cantabile-satserna och hans höga toner var speciellt klara och rena. Bulls utåtvända personlighet var ytterligare ett viktigt moment vid hans konserter. Bara genom att visa sig kunde han hypnotisera eller trollbinda publiken. Denna "magnetism" använde han sig av. Bulls program bestod ofta av tre egna stycken och ett av Paganini. Bulls kompositioner är en sorts potpurriverk som förutsätter Bulls geniala cantilentechnik, bravuratechnik och improvisation för att framstå i rätt dager, menar Camilla Cai. Mycket av hans musik var en blandning mellan programmusik och improvisationer och var han än kom i världen improviserade han över traktens populära melodier. Hans konserter var en sorts kreativa ögonblicksföreteelser som utfördes med ömsom ett fyrverkeri av toner ömsom med en varm, sjungande violinton. Detta tillsammans med hans utstrålning på scenen var hemligheten bakom hans storhet som violinist, menar Camilla Cai.

Verkförteckningen är intressant. Cai har tagit upp samtliga verk i kronologisk ordning, men eftersom Ole Bull var så berömd, även alla verk som är förbundna med Ole Bull. Därtill finns en uppställning över de verk som föreligger i moderna utgåvor, vilka som är originalverk och vilka som är arrangemang. Här har författarna sorterat i den snårskog av utgåvor som förknippas med tanken på Ole Bulls produktion.

Författarna ger en levande bild av Ole Bulls idériakedom, mångfaldighet, utstrålning som musiker och kulturpersonlighet. Dock saknas ett

resonemang om vad de förändrade värderingarna i musiklivet kring sekelmitten innebar för Bull. Det finns två citat i boken som är belysande för de nya vindarna i musiklivet. Schumann sa om Ole Bull: "Paganini är stor, Ole Bull är större. Ole Bull har Paganinis teknik. Men Paganini har inte Ole Bulls hjärta och värme." Några år senare värderar Hanslick Bulls framförande helt annorlunda: "Ole Bulls musa är konsekvent bara i två ting: inkonsekvens i musikalisk konstruktion och övervikt av bravura... Som en uppsummering kan vi säga att hans spel har blivit föråldrat..." Var det denna vindkantring i musiklivet som drev Bull till Amerika? Var det därför Bull t.ex. engagerade sig för norska teatern och Oleana-kolonin? Författarna skildrar hans temperament som labilt och livligt, dvs. ett typiskt konstnärstemperament. Med de mycket sensibla känslspröten en sådan människa har kanske han själv visste att den virtuosa skolans tid var förbi? Var det därför han sökte andra vägar där han kunde vara nyskapande? Resonemang kring sådana viktiga problem i Bulls karriär saknas tyvärr.

Det finns vissa beröringspunkter i Bulls och landsmannen Johan Svendsens (1840–1911) liv. Båda gjorde stora karriärer utanför Norge. Båda tjänade ihop förmögenheter som lika snabbt rann ut genom fingrarna på dem. Båda hade stor dragningskraft på kvinnor och var gifta två gånger. Båda älskade att leva lyxliv och umgås med kungligheter. Men Svendsen levde i en annan tid. Han var inte intresserad av Bulls galanta virtuositeter och nationella framtidsvisioner. Han blev istället en av Europas mest berömda dirigenter och tonsättare och levde upp till de förväntningar sekelskiftets musikliv hade på en framgångsrik dirigent.

Biografin om *Johan Svendsen. Mennesket og kunstneren* har samma titel som Griegboken och den är skriven av samma författarteam, Finn Benestad och Dag Schelderup-Ebbe. Treklövern Ole Bull, Ludvig Lindemann och Halfdan Kjerulf stod alla på toppen av den nationalromantiska våg som successivt växte

fram när Johan Svendsen föddes 1840. Jämnårig med Svendsen var också Rikard Nordraak (f. 1842) och Edvard Grieg (f. 1843). Alla tre blev förgrundsmän inom norskt musikliv. Till skillnad från de övriga som kom från välbärgade familjer, kom Svendsen från mycket enkla förhållanden. Han växte upp i Kristiania där hans far var militärmusiker. Familjens ekonomi var usel. 1851 skildes föräldrarna och pappan tog hand om honom och undervisade honom i violin, flöjt, klarinett och komposition. Den grundliga undervisning han fick av fadern blev av ovärderlig betydelse för honom. 16 år gammal tog han värvning och blev militärmusiker i Kristiania. Han var först soloklarinettist, sedan flöjtist och spelade även en rad andra instrument. Militärmusikernas allsidighet som musiker blev en tillgång för Svendsen senare i livet. Framförandet av Beethovens femte symfoni 1857 blev en vändpunkt. Svendsen lämnade konserten hänryckt och några år senare, 1862 tog han avsked från militärmusikkåren för att resa utomlands. Utfattig hamnade han i Lübeck och gick till den svenske konsuln för att få pengar till resan hem. Men konsuln insåg hans begåvning och hjälpte honom till ett resestipendium. 1863–1883 grundlade Svendsen sitt internationella rykte som tonsättare och dirigent. Han studerade först fyra år i Leipzig, ”mina lyckligaste och kanske verksammaste år”, menade han själv. Syftet med studierna i Leipzig var att få en solid grund inom den klassiskromantiska musiken. Första tiden satsade Svendsen på violinen, men ganska snart visade det sig att han var mer begåvad som tonsättare och dirigent.

Den första symfonin blev färdig 1866 och framfördes vid en Gewandhauskonsert. Efter konserten förutspådde man Svendsen en lysande framtid. Han tycktes vara född till dirigent och man ansåg att han skulle nå de stora höjderna inom musiklivet.

Efter den framgångsrika studietiden reste Svendsen till Norge och gav en konsert i Kristiania. Kjerulf noterade att Svendsen hade stor talang i sin behandling av orkestern och

Winter-Hjelm skrev en beundrande recension. I Aftonbladet slog vännen Grieg på stora trumman för Svendsen. Grieg menade att Svendsens instrumentation var det mest fulländade som existerat: ”Att det i komponisten slumrar gigantiska krafter visar han i inledningen till Finalen...” skriver Grieg. Framgången för Svendsen var ett faktum och han fick nu ett nytt resestipendium som gjorde det möjligt för honom att åter resa utomlands. Han reste till Paris. Svendsen svalt och var isolerad och det tog lång tid innan han fick kontakter. I mars 1872 var han tillbaka i Leipzig som dirigent vid konsertinstitutet ”Euterpe”. Uppgifterna var att dirigera alla solokonserterna och att vara konsertmästare vid symfonikonserterna. 1871 tilldelades han medaljen ”Literis et artibus”. Sommaren 1872 tillbringade han med sin familj i Bayreuth. Han lärde känna Rickard Wagner och under några sommarmånader umgicks de båda familjerna tätt.

1872–1877 var Svendsen tillsammans med Grieg dirigent för den nystartade ”Musikforeningen” i Kristiania. Dessa fem år blev de rikaste i hans gärning. Han gjorde internationellt genombrott både som tonsättare och orkesterledare. Att leda Musikforeningen var inte ett lätt företag. Musikforeningen utgjordes inte av en fast orkester, utan till varje konsert trummade man ihop musiker från teatern, frilansande musiker och amatörer. Det var en slitsam process som tog lång tid. Ibland fick Svendsen endast med svårighet ihop orkestermusiker för sina abonnemangskonsserter och under perioder teatern gav många föreställningar var det näst intill omöjligt att också få musikerna att medverka vid symfonikonserterna. Trots detta ledde Svendsen sin orkester från den ena triumfen till den andra. Under denna tid komponerade han också ett av sina mest kända verk: ”Festpolonäs” op. 12, en komposition som glittrar av livsglädje, är glansfullt instrumenterat och klingar friskt och klart. Tillsammans med Violinromansen op. 26 har den blivit Svendsens mest välkända verk.

Intressant för svenska förhållanden är norrmännens tonsättarlöner som fanns redan under 1800-talet. 1874 sökte Grieg och Svendsen om årlig tonsättarlön hos Stortinget, vilket bifölls. Därmed blev de jämställda med Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen och Jonas Lie. Svendsens tonsättarlön drogs visserligen in 10 år senare men det gav honom under en period ekonomisk trygghet som t.ex. hans svenska kollegor saknade. Under Kristianitiden komponerade Svendsen sin andra symfoni i B-dur op. 15 (1876). Den blev mottagen med stora ovationer, den var ett mästerverk av dimension sades det redan innan symfonin hade uppförts. Symfonin är en av 1800-talets bästa symfonier, menar Benestad och Schelderup-Ebbe. Om författarna har rätt på den punkten är det intressant att ett verk av sådan kvalitet mycket sällan står på orkestrarnas program. I detta sammanhang kan tilläggas att Göteborgssymfonikerna under Neeme Järvi har gjort en mycket bra inspelning av Svendsens två symfonier på BIS.

1877 blev ett genombrottets år. Svendsens första symfoni uppfördes på kontinenten liksom hans kammarmusik. Han fick Oscar II:s belöningsmedalj i guld och ett resestipendium som möjliggjorde en ny utlandsresa. För första gången var nu Svendsens ekonomi god. 1877–1880 tillbringade han och familjen på resande fot först i Rom, sedan London, därefter stannade de i Paris. Han umgicks med berömda män som Gounod, Franck, d'Indy, Sarasate och Ysaye, han hörde kompositioner av Cecile Chaminade, han snurrade runt i salongerna och gick på privatkonserter, han tonsatte solosånger av vilka "Venetiansk Serenad" blev otroligt populär. Han levde ett livligt sällskapsliv med Paris berömda män och längtade hem till Norge. Han återvände med stora ambitioner att återuppta arbetet och höja kvaliteten i musiklivet i Kristiania, men det gick trögt. Trots det till synes stora motståndet var hans konserter otroligt populära. Under dessa triumfernas år i Kristiania tonsatte han sin världssuccé, violinromansen op. 26, det enda verk av Svendsen som fortfarande spelas i utlandet.

Tillkomsten av violinromansen är symptomatisk för hela Svendsens liv. Violinromansen komponerades hösten 1881 under en timme som blivit över då en av eleverna uteblivit. På kvällen renskrev han verket och gick dagen efter med partituret som han sålde till Warmuths förlag för 200 kronor. Romansen trycktes genast och Svendsen tyckte han hade gjort en bra inkomst på två dagars arbete. Romansen blev berömd och förlaget gjorde stor förtjänst på den.

Vad skulle bli av denna stjärna? I Köpenhamn uppmärksammade man Svendsen som dirigent och man ville engagera honom. Dirigenten vid Det kgl Teater var nämligen gammal och teatern upplevde en stagnationsperiod. Svendsen bjöds ner till Köpenhamn 1882 för att dirigera Köpenhamnska Musikforeningens orkester. Konserterna blev stora framgångar – musikerna var entusiastiska och likaså kritiken. De äldre tonsättarkollegerna Gade och Hartmann slöt upp bakom Svendsen och superlativen haglade. Svendsen insåg att Köpenhamns musikliv gav honom större möjligheter till konstnärliga framgångar än Kristianias och efter ytterligare en säsong i Kristiania blev han fast anställd i Köpenhamn.

Vintern 1882–83 blev troligen hans tredje symfoni klar. Historien kring denna symfoni är så märklig att den är värd att relateras i detta sammanhang. Svendsen var damernas favorit och han blev ofta uppvaktad. En av Kristianias mest firade skönheter skickade en rosenbukett med en billet doux till Svendsen efter en av hans konserter. Olyckligtvis hamnade både blommor och biljett i Svendsens frus händer. Hon var svartsjukt lagd och i raseri tog hon Svendsens manuskript till tredje symfonin och kastade i elden. Detta hände troligen våren 1883 och författarna tror att händelsen gav Svendsen en konstnärlig knäck. Historien blev känd i konstnärskretsar i Kristiania och Ibsen använde den i sitt skådespel *Hedda Gabler*. För nordiskt musikliv blev det en tragedi. Under resten av sitt liv skrev Svendsen bara tillfällighetskompositioner.

1883 antog han erbjudandet som 1:e kapellmästare vid Det Kgl Teater i Köpenhamn. Därmed inleddes en ny period i Svendsens liv som skulle vara tills hans pensionering 1908. Under de 25 år Svendsen var dirigent i Köpenhamn upplevde han sin storhetstid som dirigent men som tonsättare var han tyst. Hans debut som operakapellmästare i Köpenhamn var en knallsuccé. Vid en symfonikonsert med hovkapellet i december 1883 skrev en kritiker att "Det musikaliska himmelriket öppnade sig" när Svendsen dirigerade. Dagen efter fick han audiens hos Drottningen och det var upptakten till ett liv som innebar att han ständigt umgicks med kungligheter och personer från samhällets politiska och ekonomiska övre skikt. Han arbetade sig snabbt upp till en stark position som operadirigent och kungahuset kastade glans över hans uppsättningar. Han blev inbjuden som gästdirigent till Stockholm, Moskva, St Petersburg, Helsingfors och på kontinenten. Han kom i kontakt med de ledande europeiska musikerna, som Tjajkovskij, Sibelius, Anton Rubinstein, Rimskij-Korsakov, Mengelberg och många andra. Svendsen var alltså en central person i europeiskt musikliv och han förde Det kongelige ensemble från den ena konstnärliga triumfen till den andra. Han satte upp alla Wagneroperorna, Boitos Mefistofeles, Auber, Rossini, Verdi-operor, Beethovens Fidelio, Mignon, dansken Ennas operor, den unge Carl Nielsens första opera. Han läste och bedömde ett stort antal operapartitur som varje år flöt in som förslag till uppförande: han var en gigant inom operans värld.

Av musikerna var han älskad. Han tycks ha kombinerat stränghet och musikaliska kvalitetskrav med förståelse för mänskliga problem och han visade omsorg om orkestermusikerna. Vid tillträdet 1883 var orkesterns kondition inte bra. Ett belysande exempel författarna tar upp är händelsen med en kontrabasist som inte kunde spela sina stämmor ordentligt. Svendsen gick fram till honom och bad honom spela och upptäckte då att musikern var

nästan blind. P.g.a. urusla pensionsmöjligheter hade han tvingats stanna kvar i orkestern för att kunna överleva. Svendsen hjälpte honom till en anständig pension. Han hjälpte också till att förhandla upp de övriga musikernas löner. Hans repetitionsarbete var suveränt och han var speciellt känd för sitt goda öra. Ingenting undgick honom, uteblev någonting vid en repetition kunde han sjunga avsnittet själv. Om någon musiker i sin osäkerhet spelade pianissimo, vilket hände i Helsingfors, frågade han musikern ifråga om han inte kunde ha vänligheten att spela sin stämma "något tydligare". Han kunde vara obehagligt ärlig, som när en musiker i sin förtvivlan över en svår passage sa "Detta går inte att spela", varvid Svendsen svarade "Jo det går att spela, men du kan inte spela det!"

Men Svendsen hade också problem under sin Köpenhamnstid. Han var blåögd när det gällde pengar, hans svaghet för kvinnor och hans omåttliga konsumtion av alkohol innebar bl.a. att han inte komponerade. Grieg var mycket besviken "Ty av ingen har jag väntat något större. Jag vill ännu inte uppges hoppet, men jag måste tillstå, att hans yttre förhållanden förefaller mig bli mer och mer komplicerade." Under 1890-talet blev hans dryckesvanor än mer yviga. Belysande är två historier från Svendsens tid i Köpenhamn: Vid en dryckesfest med den förre eleven Robert Kajanus började man med champagne. När champagnen var slut fortsatte man dricka Aalborg i ölglas. Fram på morgontimmarna sjönk Kajanus ihop. Svendsens livläkare eftersändes, gav Kajanus en spruta och sa att antingen vaknar han inom en timme eller aldrig mer. På kvällen dirigerade Kajanus som vanligt! En annan belysande historia författarna tar fram utspelades vid premiären av Mästersångarna 1897. Premiären firades med en fest på en restaurang varvid en sångare föreslog att han, Svendsen och en skådespelare skulle dricka ikapp. I ett drag skulle man tömma restaurangens treliterpokal med öl. Sångaren löste uppgiften med glans, så även Svendsen, men när turen kom till skådespelaren sjönk denne ihop efter halva

pokalen. Starkt chockerad frågade sångaren Svendsen: "Tror du detta är Mästersångarnas fel?" "Nej då", svarade Svendsen, "jag tror snarare det är skådespelarens mästernjurar det är fel på!" Händelsen belyser inte minst Svendsens verbala virtuositet som medverkade till hans stora popularitet bland orkestermusikerna. Den våldsamma levnadsstilen tog ut sin rätt. När han 1908 tog avsked som dirigent var hans krafter helt utbrända. 1907 dog vännen och kollegan Grieg. 1911 dog Svendsen – de sista åren var han en skugga av sitt forna jag.

I sista kapitlet lyfter författarna fram sina intryck av Griegs och Svendsens karaktärer och de finner en rad motsatser: Grieg var sensibel och nervös, medan Svendsen var friskheten personifierad och hade en robust förmåga att klara upp alla livets svårigheter. Svendsen växte upp i Kristianias slum medan Grieg kom från en bergensisk överklassmiljö. Grieg hade originella idéer medan Svendsen var mer jordbunden och realistisk. Grieg nykter, Svendsen våldsam med alkohol, Grieg var sparsam, Svendsen slösaktig. Grieg var gift med sin kusin hela livet. Svendsens dragningskraft på kvinnor var legendariskt och det skämtades med hans Don Juan-lista med 1003 erövringar. Grieg komponerade solosånger och pianomusik och vände sig till salongens musikliv. Svendsen däremot komponerade orkestermusik och var helt beroende av offentliga framföranden. Svendsen förutspåddes en lysande framtid som norsk tonsättare och dirigent –

under sena 1800-talet var han den mest spelade nordiska tonsättaren ute i världen – men det var Grieg som i ett historiskt perspektiv skulle bli Norges stora tonsättare. Trots olikheterna hade Grieg och Svendsen djup förståelse för varandras konst. De uppfattade aldrig varandra som rivaler utan kompletterade varandra.

Haugen och Cai gör i sin bok om Ole Bull ett porträtt av en suverän virtuos, ensam flackande runt Europas och Amerikas konsertscener mottagande publikens jubel och applåder. Framställningen är koncentrerad till Ole Bull och utblickarna mot musiklivet är minimal. Johan Svendsen skildras däremot ofta i relation till Grieg. Detta är en av förtjänsterna med att samma författare har skrivit om de två tonsättarna. Benestads och Schelderup-Ebbes ingående kunskaper om Griegmaterialet innebär också att de har kunnat plockat fram citat om Svendsen ur Griegs brevväxling. Musikanalyserna får också ett helt annat djup genom jämförelsen med Griegs (och andras) kompositioner. Boken om Ole Bull är en praktfull volym, vacker att se och hålla i handen. Boken om Svendsen är ett standardverk. Här skildras en hårt arbetande dirigents vardag. Det är kanske just i sitt vardagliga perspektiv boken har sin styrka: hjälteglorian är nedtonad och kvar finns en fin skildring av musikerns beroende av sin miljö och av orkestern och musikervärlden i all dess mänsklighet med sitt vardagsslit, humor, tragik och glädje.

Eva Öhrström

Göransson, Harald: Koralsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria. (The 1697 Hymn Book. Studies in Swedish Chorale History. With a summary in English). – Hedemora : Gidlunds, 1992. – 262 s. : ill., notex. – ISBN 91-784-4196-X. – Diss. Uppsala Univ. 1992.

Med en personlig baggrund som praktisk kirkemusiker, som koralbogsudgiver og som videnskabeligt orienteret pædagog på højt niveau kan det ikke undre, at Harald Göransson har følt sig tilskyndet til at gøre den klassiske svenske koralpsalmbok fra 1697 til genstand for en dydbørende undersøgelse med henblik på en skildring af bogens historiske – herunder kirkehistoriske – baggrund, dens tilblivelse og musikalske repertoire i systematisk behandling og dens "Nachleben" i svensk salmesang. I kort formulering beskriver forf. selv opgaven s. 11 som en undersøgelse af "1697 års koralpsalmbok, dess bakgrund, särart och förhållande till den tidigare traditionen samt dess inflytande på den kommande utvecklingen". I forhold til den foreliggende monografi om emnet, Karl-Johan Hanssons gode og grundige lic. afhandling: *Koralpsalmboken 1697. En undersökning av dess tillkomst och musikaliska innehåll*, Åbo 1967, betegner den foreliggende en væsentlig og givende udvidelse af såvel det historiske som musikalske perspektiv. Men i henseende til kortlægningen af selve melodistoffet i koralpsalmboken (herefter blot anført med den hævdvundne forkortelse: G) er det indlysende, at der findes en betydelig grad af sammenfald i de to fremstillinger, ligesom der heller ikke har været meget *nyt* at føje til Hanssons skildring af omstændighederne omkring Gs tilkomst og Harald Vallerius' særlige indsats i den forbindelse. Hvilket være sagt som en konstatering, ikke som kritik af Göranssons forelagte vægtige bidrag til svensk koralhistorie.

I sit indledningskapitel giver forf. iøvrigt en gennemgang af tidligere forsknings mere sporadisk forekommende behandling af problemerne omkring Gs tilblivelse, om melodiernes proveniens, deres musikalske stil,

rytmik, periodik, generalbasudstyr, udførelse etc., alt sammen delaspæker, som tages mere systematisk op sidenhen. I det vel formulerede oplæg til selve undersøgelsen, som desuden rummer et afsnit om "Metod" (tildels=teknik!), "Källmaterial och källkritik" m.v. præsenterer forf. allerede tidligt gennem eksemplificering af en enkelt melodis forekomst i koralsamlinger fra 1697 og frem til 1986 (Crügers "Min högsta skatt/Den korta stund") et vue over nogle centrale faser i svensk koralhistorie og dermed en praktisk-pædagogisk synsvinkel på stoffet, som overhovedet er et karakteristisk og på mange måder positivt træk i afhandlingen.

I de efterfølgende hovedkapitler underkastes de til G knyttede delaspæker en udførlig behandling: Om baggrund og tilkomst, med understregning af G som udtryk for tidens stræben efter enhed i svensk kirkeliv, herunder i kirkesangen, om redaktøren Harald Vallerius' arbejde med bogens udformning, skildret livfuldt og med stor beundring for "the man behind" (kap. 1–2); efterfølgende om forholdet mellem tekst-repertoire og melodibrug og – specifikt – mellem tekst og musik (kap. 3–4), redegørelser, som ved deres pædagogisk vel tilrettelagte progression giver den uindviede et godt indblik i repertoirets beskaffenhed som helhed. I det videre forløb samles herefter den egentlige musikalske undersøgelse i tre kapitler om hhv. rytmik, melodik og harmonik (kap. 5–7), hvortil føjes et kort kapitel om de "nye melodier", dvs. melodier, der ikke tidligere hørte hjemme i svensk kirkesangs tradition, uanset om der er tale om ældre eller faktisk nykomponeret stof (kap. 8), samt et – vigtigt! – kapitel om orglets funktion i datidens salmesang, belyst *såvel* ud fra de konkrete gengivelser i G af melodierne med becifret bas *som* ud fra en række skriftlige udsagn

fra 1600-tallet vedrørende orglets og organistens rolle ved udførelsen af forsamlingsangene i kirkerne (kap. 9). Som det fremgår, fungerer kap. 8 i substansen som en uddybning af kap. 6 og kap. 9 som en tematisk fortsættelse af kap. 7. Forf. kunne måske med fordel have sammensmeltet de fire kapitler til to, hvorved han havde kunnet undgå en del gentagelser. Dem er der lidt for mange af i forvejen.

Den centrale del af afhandlingen følges i de sidste kapitler op med to rids af Gs skæbne og betydning i senere svensk koraltradition, hvor man på den ene side kan iagttage en påfaldende repertoire-mæssig konstans i de følgende svenske koralsamlinger, på den anden side en ligeså påfaldende variabilitet i melodiernes antræk, specielt karakteriseret ved en rytmisk uniformering af koralen, som jo også var typisk i andre landes salmesang i 17. - og 1800-tallet. Forf. beskriver den videre udvikling, hvor de spæde forsøg på en retablering af den ældre koral først for alvor slår igennem i Sverige efter anden verdenskrig – en reformproces, som forf. selv mere end nogen anden har været med til at fremme, og som indtil videre har fundet sit mest markante udtryk i 1986-års koralboken.

Dette i al korthed som en første præsentation af disputatsens sigte og indhold – kommentarer til de enkelte kapitler følger. Men det hører med i det generelle billede af afhandlingen, at den tillige fremtræder som en for alle interesserede fortræffelig *håndbog i svensk koralhistorie*, udstyret som den er med meterklasstabell, fortegnelser over kilder og litteratur, en liste over kilder til koralerne i G med nyttige referencer samt et navne- og sagindex. På visse punkter kunne man tænke sig kildefortegnelsen over Gs melodier s. 240 ff. dels rensat for småfejl, dels lidt mere udførlig. Bl.a. forekommer de ”rationerede” oplysninger ved dublet-melodier utilfredsstillende. Men som element i ”apparatet” er det et særligt savn, at forf. ikke har magtet at bringe en fuldstændig fortegnelse over forekommende koraltitler, hvadenten svenske, tyske, latinske etc. Den bør komme med i et nyt

oplag af bogen!

Forud for en mere udførlig omtale og diskussion af de problemer, der behandles i de enkelte kapitler, skal det generelt siges, at afhandlingen er vel disponeret og gennemført med god systematik i kortlægningen af alle de aspekter, der knytter sig til den gamle koralpsalmbok. Bogen er affattet i et let læseligt sprog og præget af et levende og sympatisk engagement, ikke uden humoristiske indslag. Den bærer som nævnt præg af at være forfattet af en historisk indlevet kirkemusiker, der foruden videnskabelig grundighed også har lagt vægt på den pædagogiske overskuelighed og fremstilling, til glæde for andre end en snæver fagkreds. Dette positive helhedsindtryk af afhandlingen står fast, uanset at en del enkeltheder kan diskuteres, og selvom forf. ikke altid har formået at distancere sig tilstrækkeligt fra stoffet til at give konklusionerne overbevisende bærekraft. Dette vil blive nærmere belyst under den efterfølgende lidt mere kritiske omtale af visse dele af fremstillingen.

Efter de indledende kapitlers (citatspækkede) indføring i den historiske baggrund for tilkomsten af G – i væsentlig grad og med loyale referencer baseret på tidligere forskning – samler forf. i afsnittet ”Sångledare. Uppförandepaxis” (s. 24 f.) og ”Organisterna” (s. 28 f.) en række vidnesbyrd om 1600-tallets udførelse af kirkens salmesang. Citater fra datidens kilder fremlægges i et ret så flimrende billede, som byder på interessante belæg om de ledende aktører i salmesangen. Noget entydigt indtryk lykkes det ikke at fremmane af de (også kronologisk) diffuse vidnesbyrd, hvor snart præsten, snart skolmästaren, klockaren, kantoren eller organisten toner frem som salmesangens ”primus motor”. Forklaringen er ikke og kan heller ikke være entydig. Der har været tale om forskellig praksis, vekslende traditioner i stifter og lokaliteter, hvilket også gælder det nok så væsentlige problem vedrørende melodibrug og syngemåde, som bl.a. dokumenteres i den fine oversigt s. 31 ff. over den trykte og håndskriftlige

overlevering forud for G.

Kilderne rejser samtidig en række tolkningsproblemer, som allerede har været strejft i indledningen s. 13 f. Forf. fastslår her, at ”i de allra flesta fall tycks förändringar i de skriftliga källorna avspejla gehörmässiga omsjungningar”, en påstand, som – indimellem dog med passende forbehold – grundlæggende præger forf.s attitude, både når det gælder vurderingen af kildernes musikalske udsagn og de melodiske varianter beskaffenhed. Tolkningen kræver stor skønsomhed, og som helhed vil jeg ikke anfægte forf.s konklusioner, som kan være rigtige, men som også kunne have diskuteret andre forklaringer på varianter optræden end den nævnte ”etnologisk” inspirerede.

Alene den forelagte oversigt over alle de vigtigste 1600-tals koralhåndskrifter giver en mistanke om, at de ikke udelukkende kan tolkes som udtryk for ”lokale traditioner” (s. 32), men at man også kan tænke sig en bevidst redaktionel indgriben, som ikke nødvendigvis var konform med den lokale dialekt. Den musikalske (eller måske ”umusikalske”?) skriver har uden tvivl også ofte ”haft en finger med i spillet” og sat sit personlige stempel på melodiernes former. Og at der just *ikke* altid er tale om en genspejling af *lokale* traditioner, fremgår bl.a. af forf.s omtale af Ålem-Mönsterås-hdskr., der synes at ”bära spår av Linköping-tradition, eftersom (skrivaren) Froste var elev av den duktige rector cantus Erik Bröms i Linköping” (s. 32–33). Det er velgørende her så at sige at ”komme ned på jorden”, – at få *skriveren* med i billedet, på bekostning af forestillingen om ”gehörmæssig omformning” i en lokal tradition. Lad mig tilføje, at afsnittet om ”Nottryck och koralhandskrifter” er indholdsrigt (også rigt på vigtige fodnoter!) og kunne i sig selv danne grundlag for en samlet kildekritisk undersøgelse af overleveringen, som forhåbentlig vil blive taget op en gang. Materialet synes at foreligge umiddelbart tilgængeligt, – men det er naturligvis et større projekt for sig.

Efter et meget læseværdigt kapitel om koralbogsredaktøren Harald Vallerius, hvem

forf. berømmer som en af ”de store inom svensk musik”, indledes undersøgelsen af selve substansen i G med en analyse af ”Melodival och melodibyen”. Som udgangspunkt for og akse i fremstillingen heraf betjener forf. sig – meget elegant – i første række af de forskrifter, der forelå fra Swedbergs side til den allerede i 1693 planlagte rikspsalmbok. Særlig interesse knytter sig til de udskiftninger, der sker i G af den ellers hævdundne melodibrug til en række af salmebogens tekster. Det drejer sig om ialt 38 salmer, af hvilke to tredjedel optages med nye, resp. nykomponerede melodier. I kommentarerne hertil (s. 53 ff) søger forf. i vidt omfang at give en indlevet *begrundelse* for de ændrede melodivalg, – hvilket ikke sjældent virker som en apologi for Vallerius’ valg. Og i flere tilfælde er de i forf.s øjne veritable ”lyckokast”! Mere objektivt forholder forf. sig til en række nyttilkomne melodier, som man ud fra en ligeså personlig smag kunne fristes til at betegne som forringelser eller traditionsbrud, – antagelig som indrømmelser til en ny tids musikalske smag (eksempelvis G 172, 225, 263, 328, 329, 378, 379 etc). Men om dette skøn er rigtigt, ved jeg ikke. Derimod kan man kun tilslutte sig forf., når han f. eks. kritiserer Vallerius for at have erstattet Alberts gode melodi ”Damon war mit Brust beeilet” (jfr. G 141) med ”den jämförelsevis platta” svenske (?) til G 244.

Gennemgangen af ”Dhe nye Psalmer” (s. 59 ff) indeholder en omhyggelig registrering af og kommentar til optagelsen af melodier til oprindeligt tyske salmer (som er den største gruppe i den kategori), samt et mindre antal danske, latinske, nordiske og hollandske salmetekster. Til de ”nye” henregnes alle salmer, som ikke stod i Uppsalapsalmboken 1645, uanset om de faktisk fandtes i ældre svenske kilder eller først kom ind i perioden efter tilkomsten af denne vigtige samling. – Forf. har udtrykkeligt (s. 50 n. 1) afstået fra at give en sammenfatning af det stærkt opsplittede og stofmættede kapitel 3 om melodivalget i relation til G som tekstsamling. Begrundelsen herfor er ”den ovanligt stora

mængden av olikartade iakttagelser” i dette kapitel. Så meget større grund kunne der have været til at forsøge et samlende overblik her, – men dette hører til de små indvendinger.

De egentlig musikalske problemer kommer først i brændpunktet i afhandlingens følgende kapitler, som i kap. 4 (”Text och musik”) lægger ud med en elementær, men instruktiv redegørelse for blandingen i G af gamle salmers stavelsesophobende vers og den ny tids metrisk regulerede verskunst. Denne brydning mellem ældre og ny poesi sætter sig naturligvis spor i melodierne, hvilket forf. anskueliggør med typiske eksempler. Videre omtales Vallerius’ skrift ”De Modis” 1686, især dennes opfattelse af tonarternes etos, der ofte afspejler sig i salmemelodiernes karakter i relation til teksternes indhold og udtryk. Alt i alt når forf. til det resultat, at Vallerius har haft ”goda skäl för sina val av melodier, taktart etc.” (s. 76) og i sit redaktionelle arbejde håndteret det heterogene melodimateriale med megen skønsomhed.

I kapitel 5, ”Rytmiik”, s. 77–104, har forf. stukket spaden dybere ned og når med sine analyser af de rytmiske forhold frem til et udmærket helhedsindtryk. Denne vurdering står fast, også når der i det følgende fremdrages nogle enkeltheder, som kan give anledning til nærmere overvejelse, navnlig med henblik på en belysning af de *inkonsekvenser*, der faktisk findes i Gs (og dermed Vallerius’) gengivelse af melodierne, både rytmisk og melodisk. S. 79–80 illustrerer forf. ved de divergerende versioner af Crügers ”Lob sei dem allmächtigen Gott”, G 162 og 230, ”en hel rad av de tendenser som präglar koralutvecklingen i slutet av 1600-talet”. De ytrer sig især i rytmisk udjævning af melodien og en typisk regulering af taktforløbet i 8-takts perioder. Allerede i en lang række af Gs redaktioner af ældre melodier kan disse tendenser dokumenteres som et klart forvarsel om den senere rytmisk stivnede koralform, hvilket også understreges i konklusionen på dette kapitel s. 104. Det skal dog bemærkes, at når forf. illustrerer udviklingen på det rytmiske

område med G 162/230 (som et af flere mulige eksempler), skal det her blot nævnes, at sidste frase i Crügers melodi allerede i en håndskreven samtidskilde fremtræder med samme rytmiske udjævning som i G (jfr. herom nedenfor). Men udover at belyse den rytmiske proces kan de to divergerende versioner måske tages som udtryk for, at Vallerius – uden nærmere refleksioner over sammenfaldet af melodier – har overtaget disse efter to forskellige kildeforlæg. Jeg savner en diskussion af denne mulighed, som jeg skal søge at uddybe i et senere afsnit af recensionen.

Iøvrigt befatter forf. sig med en række rytmiske detaljer, som bl.a. vedrører forholdet mellem optakt og sluttone i fraserne (benævnt ”fraseringsrytm”), og med spørgsmålet om tolkning af synkopevendinger. Lad mig i denne forbindelse blot bemærke, at den forældede term ”patetisk anticipation” gerne kunne være henvist til en beskeden fodnote. Begrebet hænger jo nært sammen med Mosers (og andre forskeres, bl.a. Mobergs) forestilling om, at Luther-tidens melodier var baseret på ”urmelodier”, og det er vel næppe længere noget aktuelt synspunkt. Men lad det iøvrigt ligge. – Hvorvidt en synkopedannelse i en enstemmigt noteret melodi bør tolkes som omslag i takten eller som regulær synkope inden for takten, er et lille problem, der optager forf. en del og diskuteres indgående. At det hele måske ikke er så kryptisk, som man har villet gøre det til, viser bl.a. forf.s fremdragelse af Madesjö-håndskriftets (og før dette Leimontinus’ koralboks) taktmarkering i nedskriften af reformationstids-melodien ”Allena til tigh, Herre Jesu Christ”, der klart markerer en regulær synkopeopfattelse, helt i pagt med 1400 – 1500-tallets grundlæggende *tactus*-begreb. Derfor tror jeg heller ikke på den polyrytmiske udlægning af Praetorius udsættelse af ”Allein zu dir, Herr Jesu Christ”, som forf. antyder muligheden af i ex. 22 (s. 93). Eksemplet belyser ganske vist tvetydigheden i nodebilledet; men havde forf. valgt en efterfølgende Praetorius-udsættelse af melodien fra ”Musae Sioniae” VII, ville ingen have været i tvivl om, at rytmen må opfattes som

synkopedannelse. Vi er vistnok helt enige i selve sagen.

Den efterfølgende fremlæggelse af *melodier i tretakt*, som er så stærkt repræsenteret i G, er både spændende og lærerig, navnlig her forsøget på ”ret” tolkning af lombarda-rytme og hemiolforekomster. Som typisk eksempel på sidstnævnte bringer forf. *originalen* til Gustav Dübens yndefulde arie ”All Lijfs och lefnads springekälla”, i G brugt til nr. 85 og 288. Forf. s tolkning af ”stor tretakt” som gældende for hele melodien er måske ”den rette” i forhold til originalen. Men således som bindebuerne er anbragt i G. 85 og 288, går tolkningen imidlertid ikke rigtig op. Så det virker lidt vel flot, når forf. blot forklarer, ”att bindebågarna – som så ofta i G – är slarvigt eller inkonsekvent satta” (s. 97). Kilderne *modsiger* hinanden på dette punkt, hvilket da er interessant og burde give anledning til en lidt mere udførlig diskussion i sammenhæng med den rytmiske tolknings problemer. Andre nykomponerede svenske melodier i G kritiseres ligeledes (s. 99) for sløset anbringelse af buer – de passer nemlig heller ikke helt ind i forf.s udlægning af rytmeforløbet. Det er detaljer – dog ikke uvigtige.

Et mere overordnet problem, som al koraloverlevering fra ældre tid – trykt såvel som håndskreven – rejser, er spørgsmålet, hvorvidt og i hvilken grad de enkelte kilder betegner, hvad man (i anden sammenhæng) har benævnt som ”kodificering af usus”, dvs. om de gengiver det på stedet faktisk sungne, eller om der primært er tale om en bevidst redigeret forskrift. Forf. benævner de to kategorier (efter Wiora) som henholdsvis ”redovisning” og ”föreskrift”. Med kloge forbehold over for generaliseringer (spec. note 1 s. 107) mener forf., at de håndskrevne koralsamlinger overvejende repræsenterer ”redovisningen”, mens de trykte – bl.a. med henvisning til den dermed forbundne møje og omkostning – mest har skullet gælde som ”föreskrift”. Ræsonnementet forekommer indlysende rigtigt, og det er modigt gjort af forf. overhovedet at tage problemet op principielt,

fordi en mere konkret sondring og identifikation af kildernes karakter på det foreliggende grundlag næppe lader sig gennemføre på overbevisende måde.

Man kan derfor heller ikke forvente, at den interessante og skarpsindige analyse af ”typeeksemplet” på en melodi i omskiftelige tilstandsformer, G 1 ”Thesse äro the tijo Budh” (s. 107 ff), besvarer spørgsmålet om, hvorvidt G i det foreliggende tilfælde er ”redovisning” eller ”föreskrift”. Læseren må selv drage den slutning, at der formentlig er tale om begge dele. Forf. godtgør, at man i Gs særprægede version af ”Dies sind die heiligen zehn Gebot” aner ”traditionslinjer...mellan Småland (och Östergötland?) och Uppsala”, men tillige finder træk, der afspejler ”dolda gehörstraditioner”.

Forf. påviser i den efterfølgende udredning en række overbevisende forekomster af ”gehörmæssig omformning” af melodier, der ofte er sammensat af floskler eller alment kendte formler, som uden videre kunne vandre fra den ene melodi til den anden. Forf. udfolder med de fremlagte eksempler på gehörmæssig omformning et sikkert musikalsk jugement og synes ud fra sin omfattende orientering i den samlede melodiskats flora bl.a. også at have fundet en forklaring på varianterne i favoritmelodien, G 252 ”Min högsta skatt”!

Som et påfældende træk i Gs redaktioner omtales en ofte forekommende usikkerhed over for udformningen af den ældre tids kirketonale melodier, hvoraf specielt de frygiske har voldt Vallerius – eller dennes eventuelle forbilleder – store vanskeligheder. Et specielt eksempel herpå er de to forskellige versioner af Hasslers ”Herzlich tut mich verlangen”, G 393 og 394, der side om side bringer melodien henholdsvis i originalt frygisk antræk og en stærkt moderniseret mollversion, som forf. har svært ved at finde nogen undskyldning for endsigende en forklaring på. Men måske kunne man i dette tilfælde – ligesom for den tidligere nævnte dobbeltversion: G 162 og 230 – forestille sig, at Vallerius uden nærmere overvejelser blot har overført melodierne fra

to forskellige forlæg. Og hvis vi – for at føre tanken videre – nu yderligere følger et eksempel på dobbelt-form til billedet: G 249 og 375 (H. Isaacs gamle Innsbruck-verse, som Göransson har behandlet i en afhandling 1979 men ladet ude af betragtning her), og samtidig inddrager de til dobbeltformerne knyttede tekstforhold, kommer det til at tegne sig således:

- G 162 Nu är kommen vår Påskafrögd
gammel tekst (L. Petri?),
overs. "Ad coenam agni providi"
Melodi Crüger 1640 – svensk Leimontinus c. 1675
- G 230 I dagh är Herrans Sabbats dagh
ny psalm af Svedberg, overs. "Heut ist
des Herren Ruhetag" (N. Selnecker)
samme mel. i ændret form
- G 394 Rätt hiertelig jagh längtar äldre overs. af
"Herzlich tut mich verlangen"
mel. *efter* Hassler 1601, ændret fra frygisk til a-moll
- G 393 Jagh längtar af alt hierta
ny overs. af Swedberg
mel. med mindre ændr. = Hassler, sv.
Rosl.k. ca. 1693 ("Migh gör stor Lust..")
- G 249 O Gudh! hwem skal jagh klaga
gammel tekst, 1572 (tilskrevet "Kung Erik XIV")
mel. H. Isaac – i sv. trad. Kangasala
1624-Mön. 1646, alle i tretaktisk melodi-form
- G 375 Nu hwilar hela jorden
ny tekst, overs. af "Nun ruhen alle.." (P. Gerhardt) af D.Spiegel (o. 1685 ?)
samme mel. i todelt takt, m. kort optakt

Den mest nærliggende konklusion, der kan drages af disse sammenstillinger, må vel være, at Vallerius i G blot gengiver de melodier, som er kommet ham i hænde i forbindelse med de

respektive, nu ukendte tekstforlæg. Jeg siger ikke, at dette er *løsningen* på problemet, men anfører det til nærmere overvejelse.

Indtrykket af et heterogent kildegrundlag melder sig iøvrigt gang på gang i fremstillingen, og forf. nævner også lejlighedsvis muligheden heraf (f. eks. s. 133), men temaet kunne med fordel være gennemspillet mere samlet, – måske endda på bekostning af de stærkt betonedes "gehörmässige omformninger" som forklaring på Gs melodiske afvigelser i forhold til tidligere tradition.

I forlængelse af kapitlet om melodik, skal jeg blot nævne det pædagogisk fortræffelige kapitel 8 om de nye melodier, hvor forf. bringer en fin oversigt (s. 152 f.) med træffende paralleleksempler fra den frie åndelige digtnings musikalske repertoire. Ivrigt, men forgæves jagter forf. "sick-sack-mannen", som måske har været ophav til en række af de nye præ-pietistiske melodier. Vi får desuden en række gode observationer omkring Arrhenius-melodierne, melodier i "glad tretakt" m.m. – et kapitel, der vel ikke tilføjer meget nyt i forhold til K.-J. Hanssons grundige fremlæggelse, men som uddyber billedet af denne kildegruppes stiltræk og desuden antyder den nærliggende mulighed, at Vallerius' musikalske søn, Johan, har komponeret nogle af de nye melodier i G.

I afsnittet om "Harmonik" (kap. 7) opridses den historiske og musikalske baggrund for Gs konsekvente indførelse af befirret bas, et element, som antages at være medtaget i redaktionens allersidste fase. I hvert fald er satsernes kvalitet påfaldende ujævn og – udover Vallerius egne bidrag til Gs udsættelser – baseret på de kilder, der mere eller mindre tilfældigt var for hånden. I forbindelse hermed gennemgås med systematisk omhu den allerede af tidligere forskere (Fransén, Hansson) påviste udnyttelse af tyske salmebøger, specielt *Praxis pietatis melica*, udg. Stettin 1676 og Peter Sohrens *Musikalischer Vorschmack*, Ratzeburg 1683. Overensstemmelsen mellem de tyske kilder og G er ikke altid komplet, hvilket kan skyldes, "att lånen från tyska psalmböcker

skett mera slumpmässigt, kanske genom olika cirkulerande avskrifter” (s. 133; jfr. også Hansson s. 160 n. 10). Gs satser udviser talrige eksempler på musikalske ubehjælpomheder og satsfejl, som formentlig ligeledes må ses i lyset af det heterogene kildemateriale. Men iflg. forf. s fremstilling (s. 149) kan koralernes stilistiske og kvalitative uensartethed også tildels hænge sammen med, at Vallerius har betjent sig af flere medhjælpere (Bellmann, Johan Vallerius, Arrhenius?). Tanken om, at Vallerius selv kan have været mindre sikker på hånden, kan forf. ikke få sig selv til at antyde.

Det vil føre for vidt her at gå ind på de mange detailspørgsmål, der tages op i undersøgelsen af Gs harmonik, og som viser, at forf. – foruden i hovedteksten også gennem talrige nyttige kommentarer og referencer i fodnoterne – har vendt hver sten på vejen. Analyserne kan hist og her føles lovlig omstændelige og elementære – pædagogen fornægter sig ikke!

I det harmoniske forløb har forf. bl.a. ledt efter spor af 1600-tallets figur- og affektlære, men udbyttet er magert. Det skal i denne forbindelse bemærkes, at de givne henvisninger til forekomst af forstørret kvartspring i bassen kun til dels er relevante som udtrykseffeter, for så vidt forf. her også medtager harmoniske forbindelser med karakter af ”dødt interval” (G 220, 249; jfr. s. 143). De kan da ikke have nogen ”mening”! – men det er i småtingsafdelingen

Om kap. 9 ”Orgel och koralång”: I det indledende afsnit, ”Från husmusik til kyrkomusik” bringes en kort og koncentreret redegørelse for Gs mulige anvendelse i kirken som støtte for menighedens sang. Med sit uformelige kvartformat har den i sig selv været inderlig upraktisk til formålet. Og som bl.a. Folke Bohlin (i efterskriften til facsimile-udgaven af G fra 1985) har gjort opmærksom på, er selve indretningen af koralpsalmboken både p. g. a. den ofte manglende typografiske kongruens mellem melodi og tekst og ved den hyppige notering af satser, der har krævet bladvending, lidet brugervenlig. Göransson er af samme

opfattelse, men forestiller sig – i en bisætning (s. 158) –, at man i praksis måske klarede sig med afskrifter af G. Ud fra et almindeligt kendskab til den tids musikalske overleveringsmåde må man anse dette for særdeles sandsynligt. Det kan derfor forekomme mærkeligt, at der slet ikke synes at være bevaret nogen direkte afskrifter af G med becifret bas og det hele (jfr. s. 176).

Men et springende punkt er herefter, hvorledes koralerne med generalbas har været tænkt udført. Det er forf.s påstand, som udvikles med talrige eksempler og argumenter, at den gængse forestilling om udførelse af koralen med melodi i overstemmen og akkordudfyldning til den givne becifrede basstemme i det foreliggende tilfælde ”faktisk inte kan være tänkt så” (s. 158 ff). Forf. finder på forskellig vis støtte for sin påstand: Først citeres et par udsagn fra samtiden om generalbasspil. Mest synes de hertil citerede kilder, nemlig et håndskrevet kompendium på latin af Gabriel Gyllengripp fra begyndelsen af 1700-tallet og Fr. E. Niedt: *Musikalische Handleitung*, 1700, at dreje sig om hvordan man praktisk udfører en harmonisering eller om, hvorledes man ud fra en becifret bas akkompagnerer en vokal/instrumental solist. De gængs elementære regler siger imidlertid ikke noget om problemet: medspil eller ikke-medspil af melodistemmen. Forf. tager imidlertid uden videre de fremdragne kilder til indtægt for postulatet om et frit generalbasakkompagnement som generelt gældende i G. Tesen illustreres med en række eksempler på a) koral, hvor melodi og bas går tæt sammen og derved udelukker mellemstemmer; b) koral, hvor gængs akkordudfyldning medfører brud på almindelige satsregler; c) koral, hvor afstanden mellem melodi og bas er for stor til, at satsen kan klinge rimelig godt eller være spilleteknisk acceptabel.

Uanset at man kan påvise talrige eksempler på de fremdragne forhold i G, og uanset hvor musikalsk overbevisende de af forf. forelagte ”løsninger” på akkompagnement er, må jeg tage forbehold overfor den bastante konklusion, at det ”aldrig (var) meningen att orgeln *direkt*

skulle leda församlingens sång genom att också spela melodin, vilket tycks vara en allmän vanföreställning, dock svår att belägga" (s. 163). En række kritiske spørgsmål rejser sig nemlig i denne forbindelse for den, der lider af vaneforestillinger:

1. Når der tales om, at det "aldrig var meningen", må man spørge: *hvis* mening? Rudbecks? Vallerius'? Biskoppernes? Kongens? – Spørgsmålet kan lyde retorisk, men der findes foreløbig kun belæg for påstanden i nogle *eksempler*, som viser at det selvstændige akkompagnement frembringer musikalsk og satsmæssigt bedre løsninger end den melodibundne akkordudfyldning. Der foreligger derimod ikke nogen gennemført afprøvning af, hvor stor en del af Gs satser, der faktisk tvangfrit, uden større ækvilibrisme, lader sig udføre med melodien gennemført i overstemmen. – Som forf. selv har dokumenteret andetsteds, kan f. ex. G 252, afhandlingens "Introitus", meget vel transskriberes overbevisende i vanlig firstemmig sats. Det samme gælder, såvidt mine egne stikprøver i materialet har godtgjort, en (statistisk) betydelig del af Gs repertoire. Mere herom nedenfor.

2. Når den typografiske opstilling af nodebilledet i Burchardis prøvetryk med separat anbringelse af Cantus og Bassus i det endelige tryk ændres til en placering af basstemmen umiddelbart under melodien, var hensigten vel ikke blot – som Bohlin forsigtigt udtrykker det i sin efterskrift til facs.udg. 1985 – "att basspelaren med lätthet skulle kunna följa melodins förlopp..." Kunne *ændringen* af prøvetrykkets typografiske anbringelse af de to stemmer ikke tænkes at være foretaget just med henblik på, at den udøvende derved lettere skulle kunne *spille* overstemmen sammen med bas og øvrige stemmer? Jeg fatter ikke, at forf. helt negligerer denne mulighed.

3. Ej heller diskuteres det, om de tyske samlinger, specielt Crügers og Sohrens, som bevisligt direkte eller indirekte har dannet forlæg for en række satser i G, forudsatte et "frit" eller melodibundent generalbasspil. Det er muligvis vanskeligt at opklare entydigt, men i hvert fald tyder et tabulaturhåndskrift, skrevet af Mühlhausen-organisten *J. Vockerodt* i 1650 på, at den oven for nævnte gængse "vanföreställning" om generalbaskoralens udførelse dog ikke lå datiden helt fjernt. Samlingen, der befinder sig

Fra tabulatur af J. Vockerodt, Mühlhausen 1650
Efter J. Crüger 1647

[Crüger:

i Berlin StB, er en komplet "transponering" til firstemmig klaver- el. orgelsats af J. Crügers "Geistliche Kirchen=Melodien" 1649 (der igen bygger på "Praxis pietatis melica" 1647 og dermed delvis på Crügers tidligste samling 1640). Et enkelt kort, men relevant eksempel herfra skal anføres, nemlig koralen "Lob sey dem allmächtigen (allerhöchsten) Gott" = G 162 "Nu är kommen vår Påska=frögd" (gengivet i afhandlingen s. 79), og hvis harmoniske version i G – som oplyst s. 132 – stort set stemmer med Crügers.

Andre kilder fra tiden kunne føres i marken, som dementerer eller modificerer forf.s meget generelt formulerede påstand. Konsekvent "overstemmespil" er f. eks. forudsat i den med G.s repertoire forbundne, i tabulatur skrevne koralbog fra Åbo domkirke (formentlig fra o. 1740, jfr. I. Lagercrantz i *STM* 1949 og Bohlin *SGL* 1968), som bl.a. dokumenterer, at man dengang i praksis ikke tog sig satsmæssige ubehjælpsomheder så nær, som vi gør det idag! Fra dansk tradition kunne nævnes de af Nils Schjørring (i K. Jeppesen-Festskrift 1962) fremdragne tidlige 1700-tals tabulaturer med (musikalsk primitive) udsættelser af melodier fra Kingos Graduale 1699. Men naturligvis *beviser* de nævnte kilder ikke noget om mulig brug af orgelakkompagnementets beskaffenhed i den tradition, som G repræsenterer.

Det er sikkert korrekt, at orglet endnu i slutningen af 1600-tallet (hvor det i det hele taget fandtes) havde ret snævre funktioner i gudstjenesten, som det fremgår af forf.s levende og udførlige redegørelse i slutningen af kap. 9 og andetsteds. Det er også fra en række vidnesbyrd fra tiden velkendt, at salmesangen i kirken både i Sverige og i andre lande endnu længe efter 1700 blev ledet af forsanger/kor. Men dette faktum siger jo i sig selv ikke noget om den praktisk-musikalske intention med Gs generalbassatser.

Det fremgår videre af fremstillingen om udførelsen af salmesangen, om orglers brug og dermed organisternes funktion i gudstjenesten, at praksis langt fra har udvist et ensartet billede.

Ligeledes har det musikalsk-håndværksmæssige niveau blandt organister og kantorer været yderst varierende. Indtrykket af store forskelligheder i praksis fra sted til sted har forf. desuden bekræftet ved analyserne af salmernes og koralernes overlevering. Alene på baggrund heraf er det svært at forstå, hvorfor G på et bestemt punkt – nemlig med hensyn til generalbassatsens udførelse – kun skulle repræsentere een bestemt praksis, een bestemt intention, som det atter formuleres i sammenfatningen s. 172: "att generalbassatsen i G inte kan ha varit avsedd för orgelackompanjemang i nutida mening, där organisten leder församlingssången med en sats vari melodin ligger i överstämman... generalbassatsen var... avsedd som ett (självständigt) akompanjemang ...". Det er, som om forf. ikke kan eller vil forestille sig muligheden af, at denne praksis har kunnet forme sig forskelligt fra sted til sted, eller at man på det enkelte sted måske netop kan have forholdt sig forskelligt til Gs satser, alt efter om de indbød til melodibundent eller "frit" akkompagnement.

For nu at afslutte diskussionen herom, fornemmer jeg iøvrigt en vis modsigelse hos forf. selv, når han i kap. 10, "Utblick" (s. 177) under omtalen af udviklingen efter 1700 med rette fremhæver det betydningsfulde i "det begynnande orgelackompanjemanget av psalmsången, *något som rimligen var en följd av koralpsalmbokens generalbassatser*" (fremhævelsen min). Heri ligger vel – trods alt – at disse satser *tenderer* mod vanlig koralats med melodi i overstemmen? Ellers svigter logikken jo helt og aldeles.

Man kan måske sige, at jeg har anvendt lovlig megen kraft og plads på at diskutere Göransson's opgør med "den almene vaneforestilling" i det rejste spørgsmål. Det har imidlertid været nødvendigt at blotlægge svaghederne i hans tolkning og argumentation på det nævnte punkt, som efter min opfattelse i for høj grad præges af en sammenblanding af helt forskellige kildekategorier. Min tanke går desuden på, at han lidt for meget har ladet personlige, nutidige

musikalske fornemmelser og forestillinger spille ind i fremstillingen af et historisk stof. Jeg tror, det har været med til at spærre for en mere nuanceret og holdbar opfattelse af problemerne omkring Gs generalbassatser og deres realisering. Mange spørgsmål står tilbage, og diskussionen kan fortsætte.

Med de rejste indvendinger være ikke sagt, at der i det kontroversielle kap.9 ikke er fremlagt både væsentlige og – i bedste mening – underholdende vidnesbyrd om 1600-tallets salmesangspraksis. Skildringen er levende, og de kommenterede eksempler og citater hentet fra spredte kilder, både svenske og tyske, bidrager dertil. Og det er som allerede nævnt et fint træk ved afhandlingen, at kulegravningen af koralpsalmboken følges til dørs med et ”Utblick”, kap. 10, hvor *receptionen* af G i 1700-tallet tages op. Med forbløffende konservatisme fastholdtes tekst-repertoire i svensk salmesang frem til begyndelsen af 1800-tallet. Melodirepertoiret bevaredes stort set også, men *melodiformerne*, som afspejles i de mange bevarede koralhåndskrifter, underkastedes til gengæld en moderniseringsproces i form af rytmisk egaliserung, modeprægede forsiringer og

indlægning af tirader mellem fraserne m.m., som vi også kender eksempler på i dansk 1700-tals overlevering, og som måtte blive kvælende for al levende salmesang. Det historiske vue føres op via Haeffner til nutiden i et fortrinligt essay, som bl.a. fremhæver den gamle koralpsalmbok som en i flere henseender vigtig inspirationskilde ved udformningen af den seneste officielle svenske koralbok fra 1986, et værk, der i høj grad har fået sit musikalske præg i kraft af forf.s eget virke til fremme af en levende svensk salmesang.

Lad mig slutte denne gennemgang af Göranssons afhandling med endnu en gang at udtale min beundring for den indsats, han her har lagt for dagen, og som fuldt fortjent har indbragt ham doktorværdigheden ved Uppsala Universitet. Koncentrationen om den musikalske substans i koralpsalmboken sideløbende med en omfattende orientering i den svenske salmesangs historiske omstændigheder før og efter 1697, har været en krævende opgave, som er løst med stor dygtighed af Harald Göransson. Hans bog er et vægtigt bidrag til svensk koralhistorie. Men også for koralforskere i de øvrige nordiske lande vil den være uomgængelig og til inspiration.

Henrik Glahn

Riedel, Friedrich W.: Das himmlische lebt in seinen Tönen. Joseph Martin Kraus, ein Meister der Klassik. – Mannheim : Palatium Verlag im J&J Verlag, 1992. – 110 s. – ISBN 3-920671-04-X

Vad Joseph Martin Kraus har betytt för sin tids kultur- och musikliv i synnerhet i Sverige har, sedan han länge varit så gott som bortglömd, under de senaste decennierna börjat avteckna sig allt klarare. Intresset för hans personlighet och livsverk avspeglar sig i framföranden av hans musik, inspelningar, grundandet av ett internationellt Kraussamfund, kongresser, publikationer (däribland en verkförteckning, en brevut-gåva och en ännu enbart planerad samlingsutgåva av hans kompositioner) m.m. I litteraturen om Kraus finns utom en anseelig rad av specialstudier några monografiska arbeten, främst hans beundrare F.S. Silverstolpes *Biographie af Kraus* (1833) och K.F. Schreibers *Biographie über...* (1928). Dessa skrifter har såsom sammanfattningar av sin tids kunskap om Kraus en viktig uppgift att fylla. Men då det har gått ett drygt halvsekel sedan tillkomsten av Schreibers arbete, vars författare dessutom saknade musikologisk skolning, syns det angeläget med en ny monografi, grundad på de senaste decenniernas synsätt och forskningsresultat, och man mottar därför med livlig förväntan Riedels 1992 utgivna biografi. Författaren är ordförande i ovan nämnda Kraussamfund och dessutom som professor vid universitetet i Mainz särskilt skickad att teckna en bild av en musiker, som hade sina rötter i en kurmainzisk ämbetsmannafamilj och i kurmainzisk kulturmiljö.

Men tyvärr blir lektyren av Riedels bok en besvikelse. Den utgör nämligen knappast mera än en skiss, en kortfattad introduktion i Kraus liv och livsverk, enligt författarens egna ord avsedd för en bredare läsekrets. Som sådan

fyller den säkerligen en mission, och förutsätter man att bokens grundkaraktär och begränsade utrymme cirka 100 sidor inklusive illustrationer, verkförteckning m.m. var bestämda i förväg så kan man inte bli förvånad över att det mesta behandlas ytterst summariskt, vilket gäller både bakgrundsteckningen, biografien och verkgenomgången.

Att Riedel behärskar sitt ämne mycket väl märks givetvis överallt i framställningen. Desto mera kan man bara beklaga att han inte givit oss den fylliga monografi som han säkerligen varit kapabel att skriva. Men såsom boken föreligger finns det knappast möjlighet resp. anledning att gå in på några detaljer. Möjligen kunde man önska sig att momentet av naturbundet originalgeni, som så tydligt präglar den ytterst raljant skrivna pamfletten *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, som ger sig tillkänna i Kraus' förkärlek för Matthias Claudius och som åter-klingar ännu i hans sista personliga brev, hade markerats med något större eftertryck vid sidan av den Gluckinspirerade klassicismen. När det gäller den historiska värderingen av Kraus (allt annat än obetydliga) insats bör man kanske vara något förbehållsam mot de vänliga gammelmansord som Haydn och Gluck har ägnat honom och inte överskatta deras absoluta betydelse.

Boken är ambitiöst utstyrd med illustrationer, dock är återgivningen inte av högsta klass. Och korrekturläsningen har tydligen skett i brådska så att inte ens hänvisningarna till notapparaten överallt är korrekta. Tryckfelen är inte få. Men trots sådana invändningar efterlämnar boken ett sympatiskt intryck nota bene som aptitretare och elementär vägvisare.

Hans Eppstein

Steen-Nøkleberg, Einar: Med Grieg på podiet. Til spillende fra en spillende. – Oslo : Solum, 1992. – 378 s. : ill., notex. – ISBN 82-560-0766-4

Med Grieg på podiet har ett spännande innehåll för alla dyrkare av Edvard Griegs pianomusik. Äntligen kommer en bok som visar sig vara en utmärkt instuderingsguide till dessa verk. Den adresserar sig till unga utövare, deras lärare och övriga intresserade. Författare är den kände pianisten *Einar Steen-Nøkleberg*, professor vid Norges Musikhögskola, som har turnerat världen över med Griegs pianoverk. I Oslo, Bergen och Trondheim har hans konsertserier omfattat samtliga verk. Griegs produktion för piano är stor: en konsert, två sonater, en ballad, en Holbergssvit, 66 lyriska stycken samt ytterligare närmare 100 stycken ingående i olika samlingsverk.

I sin bok tar Steen-Nøkleberg ett unikt samlat grepp över Griegs pianoteknik och tyngdpunkten ligger på att presentera lösningar till problem som kan uppstå i samband med träning vid instrumentet. Samtidigt är han angelägen om att framhäva de konstnärliga och artistiska dragen i kompositionerna. Formanalys och teoretisk bearbetning av verken saknas helt. Det vore nog en fördel om någon teoretiker blev intresserad och kompletterade boken i detta hänseende. Det är tacknämligt, att Steen-Nøkleberg har tagit sig tid att skriva ner sina tankar om övning och interpretation av samtliga dessa pianoverk! Det kan ses som en utmaning till andra länders pianister, att på liknande sätt sprida kunskap om sin nations pianomusik.

Att visa vägen för de unga

Syftet med boken säger Steen-Nøkleberg i förordet vara: "att vise vei for de unge som vil lære vår Grieg å kjenne, lære verkene slik at de selv kan spille dem, ha glæde av dem og i beste fall utføre dem konsertmessig på podiet, for på den måten å føre en stor tradisjon videre". Jag är helt övertygad om att boken kommer att få denna betydelse och att den blir en inspirationskälla för många. Ett av Steen-Nøklebergs mål har varit att

undvika biografiskt material och vetenskapliga analyser. Han specificerar inte sitt källmaterial, som emellertid grundar sig "på det meste som er skrevet om Grieg". Många års podieframförande av Griegs pianoverk har gett stoffet till boken och bildar basen för råden. "Ved egen erfaring føler en hvor skoen trykker". Steen-Nøkleberg hävdar att de råd som ges vid övning ska vara annorlunda de råd som ska styra tankarna på podiet. Han menar, att de sistnämnda ska baseras på praktisk pianoinstruktion och tankemässiga övervägande angående tolkning och inte på teoretiska utläggningar. Personligen anser jag att dessa distinktioner inte är så självklara. Vad skulle det innebära för undervisning för dem, som inte når fram till podienivå? Lyckligt-vis driver han inte saken till sin spets i boken.

Verken i kronologisk följd

Uppläggningsen av boken följer en klar linje. Genom att verken genomgås i kronologisk ordning får Einar Steen-Nøkleberg fram Griegs utvecklingslinje, från Schumannpåverkad kompo-nist till en självständig och fullödig nationalromantiker. Varje kapitel behandlar ett opusverk. Först ges några generella synpunkter om verkets tillkomst och de olika satsernas karaktär. Därefter penetreras samtliga stycken inom detta opusverk ur övningssynpunkt och uppförandep Praxis. De lyriska styckena får dessutom en kategoriuppställning, som ger en förnämlig överblick och blir dessutom en utmärkt handledning för pianopedagogen, när denne söker repertoar för sina elever. Boken är rikligt försedd med illustrativa notexempel.

Instudering

Steen-Nøkleberg går metodiskt grundligt tillväga vid tydning av nottexten. Men så har också förlaget Henle, som f.n. arbetar med nytgåva av Griegs verk, skänkt honom sitt förtroende att leda utgivningen av klaververken. Studiet av

Griegs pianomusik ska enligt Steen-Nøkleberg ha den utgångspunkten, att man från början är observant i inlärningsprocessen. Instuderingen bör ske på samma sätt skådespelaren lär sin roll. Nottexten ska på ett tidigt stadium inpräntas i minnet. Då skärps iakttagelseförmågan och målet nås snabbare. Steen-Nøkleberg kopplar ihop intellekt och känsla. Kalla fakta blandas med en förlösande fantasi. Han har ett medryckande språk och ger läsaren – musikern levande och medryckande bilder och situationer kring pianostyckena. Några exempel: I "Bröllopet på Trolldhaugen", (op. 65:5, ursprungligen kallad "Gratulanterna komma"), myllrar gästerna fram över stigar, över fjorden, över allt. Värdskapet förskräcks, klockklanger hörs, en drömmande sång utförs i duett m.m. Avslutningen sker i sus och dus. Styckets sista ackord blir en festlig champagneknall i fffz. I "Ganger" (op. 54:2) får den effektfulla, absoluta pulsen, som går och går, sin kontrast i mellanspelets dialog, som utformas som en flirt mellan gutten (som spelas i fortissimo) och jenten (som svarar i piano).

Pianoteknik

Grieg var pianist och tyckte även om att undervisa. Hans pianonotbild kännetecknas ur pianoteknisk synpunkt av pregnans och klarhet. Låt oss gå in på några pianistiska detaljer. Vi kan börja med pedalen, som har en stark påverkan på det klangmaterial med vilket ett musikaliskt stycke byggs upp. Redan Anton Rubinstein befäster detta i sin pedalskolas motto: "Je mehr ich spiele, desto fester überzeuge ich mich davon, daß das Pedal die Seele des Claviers ist, es giebt Fälle, wo das Pedal alles ist". Steen-Nøkleberg menar att Griegs egen pedalsättning ofta ger verken en extra dimension, ett skimmer med impressionistiska drag ibland rent av moderna klusterliknande effekter. Men han är påfallande försiktig i sina kommentarer kring pedalen. Man skulle önska ännu fler reflexioner kring pedalanvisningarna, gärna i den formen som görs i "Brudföljet drar förbi" (s. 89). Beträffande pedalbeteckningarna använde

förlaget Peters i sin upplaga uteslutande sig av Ped. och *, vilket känns ofullgånget i vår tid. Steen-Nøkleberg använder denna notering men inför också det modernare linjesystemet med tecken som I_____/, osv. Men denna inkonsekvens medför en viss förvirring. Enhetlighet i noteringen är att föredra.

Även för fingersättningar kommer en hel del förslag, som känns fräscha och intressanta att ta ställning till. Hit kan väl även räknas de många kloka omlägningsförslag, som innebär att man överför noter från en hand till en annan på annat sätt än vad som föreskrivits i den ursprungliga textversionen.

De arpeggierade ackordens utförande ägnas stor uppmärksamhet, kanske för att det råder en stor förbistring på detta område speciellt hos den yngre generationen. Arpeggiot är en kvarleva från barockens improvisation. Steen-Nøkleberg är här oerhört vaksam. Ska ackorden brytas anteciperat eller subtraherat; i ett accelerando eller ritardando? Han resonerar sig oförtröttligt fram till olika gestaltningsmönster, som leder fram till att arpeggiot förhöjer både den dynamiska och den rytmiska effekten, ger den harmoniska utvecklingen liv samt underbygger styckets karaktär. Så kan t.ex. ett rätt anslaget arpeggio förstärka kadensens höjdpunkter. Ofta skrivs arpeggios spelsätt ut i noter för säkerhets skull.

Steen-Nøkleberg sätter vidare anslaget i centrum. Det blir ett medel för den artistiska fraseringen. Alla typer av tonbildning och artikulation genomgås. För att få ett sjungande legato uppmanas pianisten gå i skola hos goda sångare, goda blåsare. Den griegska tonen är poetiskt drömmande, oändligt vacker. Den kan jämföras med ljuset i det nordiska måleriet. Steen-Nøkleberg beskriver hur man ska locka fram denna sköna ton ur instrumentet och säger bl.a.: "För att få fram dette har jeg oft knepet meg litt i det ytterste leddet slik at det nesten gjør litt vondt i fingerhertet" (s. 269).

Det finns mycket att dra fram ur boken. Steen-Nøkleberg berör stämföringar, rubateringar,

accenternas placering, m.m. som framhäver det folkloristiska draget i Griegs musik. Något av det bästa är den utmärkta genomgången av Griegs harmoniska tonspråk. Den melodiska känslan måste ha kontakt med det harmoniska underlaget. Ackordens placering i förhållande till kvintcirkeln utreds, deras vandringar mot höger/vänster, dvs. dominant-/subdominantsida. Man påminns om den estetiska lära vari dominanten symboliserar solen, subdominanten månen och tonikan jorden.

Den norska folksjälen

Slutligen vill jag påpeka att det är omöjligt att referera och i detalj gå in på de enskilda verkens behandling på grund av bokens digra innehåll. Dock vill jag nämna något om de Griegs 17 slåtter opus 72 (slåt=bonddans), vilka tillhör något av det bästa, som skrivits i nordisk pianomusik och som står helt utanför hans övriga pianoverk. En oförglömlig upplevelse för mig blev för ett par år sedan att lyssna till utförandet av dessa slåtter uppförda på hardangerfiol av spelmanen Knut Buen. Grieg ägnade sig åt en seriös folkmusikforskning; dessa melodier har formats av folksinnet genom flera århundraden, överlevt på spelmanssätt genom en hand-till-

hand-tradition. Nedteckningen av dem började på 1800-talet. De äldsta stammar från 1100-talet. I början av 1900-talet spelade en av Telemarkens främsta spelmän, Knut Dale, just dessa sjutton slåtter för tonsättaren Johan Halvorsen, som tecknade ner dem, varefter Grieg omformade dem för piano. Steen-Nøkleberg ägnar flest sidor åt detta verk och menar att denna cykel "er hela Norge". Hans analyser bereder marken för icke-normän att våga nalkas dessa stycken som hittills varit reserverade för de norska pianisterna.

Griegs pianostycken inte bara tolererar utan fordrar att speglas av ett temperament via exekutörens personlighet och gestaltningsvilja för att fyllas av liv. Förutom djupgående kunskaper om Griegs musik har Einar Steen Nøkleberg även en förmåga att på ett fängslande sätt vidarebefordra dessa till läsaren – musikern. *Med Grieg på podiet* har den högsta konstnärliga ambitionsnivå och bör bli ett synnerligen gott tillskott i denna sparsamt representerade bokgenren. Förhoppningsvis sprids den inte bara till de pianointresserade utan även till en långt bredare publik. Det är den värd!

Berit Tohver