

Recensionen

Litteratur

Red. Anders Lönn

Ingvar Andersson: Franz Berwald. (Svenska akademiens minnesteckningar.) Norstedts, Stockholm 1970. 301 s. Kr. 45:– (häft.), 57:– (inb.).
— Franz Berwald. 2. Källhänvisningar och personregister. Diskografi, utarb. av C.-G. Stellan Mörner. Norstedts, Stockholm 1971. 87 s.

Es wäre eine dankbare Aufgabe, den Beitrag festzustellen und zu würdigen, den sogenannte Dilettanten zum Verständnis großer Meister der Musik und ihrer Werke geleistet haben. Es sei hier nur an Ludwig Ritter v. Köchel und an Alexander Wheelock Thayer und deren Verdienste um Mozart und Beethoven erinnert, Verdienste, um welche Fachgelehrte die Genannten beneiden können.

Nun übertrifft das Buch des Reichsarchivars a. D. Ingvar Andersson über Franz Berwald alles bisher über das Leben des Meisters Geschriebene bei weitem und fordert Dank und Bewunderung heraus.

Wieviel neue, interessante, ja spannende Mitteilungen dieses Buch enthält, kann in einer kurzen Besprechung nicht einmal angedeutet werden.

Auf jeder Seite verrät der Verfasser eine intime Vertrautheit mit seinem Gegenstande, die nur durch jahrzehntelanges, eindringendes Studium der Werke und in biographischer Hinsicht durch einen unermüdlichen Forschungseifer erreicht werden konnte. Seine genaue Kenntnis der schwedischen Kulturgeschichte zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ermöglicht es ihm, die Umgebung, in der Berwald heranwuchs, auf höchst anschauliche Art zu schildern und Namen in Gestalten zu verwandeln. Ebenso ist Andersson ein feines psychologisches Einfühlungsvermögen eigen, das dem Leser den Charakter Berwalds in überzeugender Weise nahe bringt und die Persönlichkeit des Meisters höchst lebendig werden läßt.

Wenn der Verfasser in der Nachschrift betont, er habe das Buch „ohne Fachkenntnis, nur als Musikliebhaber“ geschrieben, so erinnert das ein wenig an Berwalds Ausspruch: „Ich bin Glasbläser!“ Die knappen Besprechungen der Kompositionen Berwalds verdienen größte Hochachtung; insbesondere ist die

Objektivität bemerkenswert, mit welcher Andersson die schwächeren Werke (zu denen eine Reihe von Gelegenheitskompositionen gehört) behandelt, und andererseits die subjektiv-engagierte Bewunderung, mit der er den großen Werken gegenübertritt. Ohne je in flaches Phrasentum zu verfallen, analysiert er diese Meisterleistungen in einer Weise, die Sachkunde mit liebevollem Verständnis verbindet.

Um einige Details herauszugreifen, so möchte ich als hervorragend gelungen die Feststellung der Verwandtschaft Berwalds mit Berlioz bezeichnen (S. 150): „Beide eigensinnig und fanatisch selbständig, beide Meister in der Kunst des Instrumentierens, beide gleichzeitig Romantiker und Klassiker — wie verschieden auch Berlioz' frei fließende 'unregelmäßige' Melodik von der konzentrierten, epigrammatischen oder aphoristischen in Berwalds besten Werken ist“, wozu die feinsinnige Beobachtung Julius Rabes gehört (die S. 295 zitiert wird): „Weder Berwalds noch Berlioz' Bässe treten als Klangfundament hervor; es sind selbständige Stimmen, die mehr zufälligerweise am tiefsten liegen.“

Was Berwalds Stellung zu Beethoven betrifft, so teile ich die Meinung des Verfassers nicht, daß die kritische Äußerung vor Mendelssohn über Beethovens *Fidelio* im Zusammenhang mit Berwalds damaligen Opernideen stehen könne (S. 78). Denn wenn Berwald, wie Mendelssohn am 11. April 1830 an Adolf Fredrik Lindblad schreibt, „von den Erbärmlichkeiten und Jämmerlichkeiten in Beethovens *Fidelio* erzählt hat“, so kann das bei Berwalds unbegrenzter Verehrung Beethovens nur in der Absicht gesagt worden sein, um Mendelssohn zu schockieren; was durchaus verständlich scheint, wenn man die Bitterkeit ermißt, die den unbekannten, vergeblich nach Anerkennung strebenden und mit harter Not kämpfenden 33jährigen Berwald dem 12 Jahre jüngeren, überall bewunderten, geliebten und umschmeichelten Mendelssohn gegenüber erfüllen mußte. Die Betonung seiner Selbständigkeit und Unabhängigkeit gerade vor denen, die mit Recht Dankbarkeit von ihm erwarten durften, war ein charakteristischer Zug Berwalds; man denke nur an

seine Audienz 1849 bei Oskar I., der ihm Geld zur Heimreise hatte zukommen lassen: Berwald konnte es nicht unterlassen, dem König zu berichten, er habe in Wien den Prinzen von Wasa aufgesucht — eben den schwedischen Thronprätendenten, der noch vor 5 Jahren gegen die Thronbesteigung Oskars I. protestiert hatte (s. Hillman, Franz Berwald, Stockholm 1920, S. 70).

Die richtige Vermutung des Verfassers, daß Berwald in den ersten Berliner Jahren in persönlichen Kontakt mit Spontini gekommen sein dürfte, wird durch einen Brief Berwalds an der General-Musikdirektor vom 9. Juli (1830) bestätigt, dessen Original sich unter nachgelassenen Papieren Spontinis in Jesi befindet. In diesem Brief berührt Berwald gleich anfangs den „Gegenstand“, „von dem wir sprachen, nemlich: Wie wenig richtig die Menschen Sie beurtheilen, und wie man bisweilen Ihre Persönlichkeit verkennt“; was übrigens einige Zeit später auch auf Berwald selbst zutreffen sollte.

Wenn ich mir eine Ergänzung erlauben darf, so enthalten einige Programmzettel, die Berwald vom Ausland nach Hause mitgebracht hat (und die sich im Berwaldschen Familienarchiv befinden), nicht nur interessante Hinweise auf künstlerische Erlebnisse, sondern auch auf z. T. bisher unerwähnt gebliebene Reisen des Meisters.

Am 30. Dezember 1847 hörte Berwald in München eine Aufführung von Lortzings Oper *Der Wildschütz*, am 16. Januar 1848 ebenda eine solche von Halévy's Oper *Die Jüdin*; am 14. Januar 1850 besuchte er in Hamburg ein Konzert seines Neffen (Sohn eines Veters), des Geigers Gustav Hancke, das im Hôtel de l'Europe stattfand, und worin zu Beginn der „Zweiten Abtheilung“ der noch nicht 17-jährige Johannes Brahms ein Capriccio seines Lehrers Eduard Marxen, eine Fuge (a moll) von J. S. Bach und eine Etüde aus Op. 100 von Charles Mayer vortrug. Drei Monate später, am 23. März, hörte Berwald ebenfalls in Hamburg eine Aufführung von Meyerbeers *Prophet* und bereits am folgenden Abend — dank der Eisenbahn-Verbindung! — in der Hofoper zu Berlin das einaktige Singspiel *Die Lotto-Nummern* von Isouard, auf welches ein großes romantisches Ballett *Catharina oder Die Tochter des Banditen* von Deldevez folgte, worin die berühmte Tänzerin Lucile Grahn aus London brillierte. Am nächsten Tage wohnte Berwald einer sehr gemischten Darbietung im Königstädter Theater bei, deren erster Teil aus Rossinis Overtüre zu *Wilhelm Tell*, gefolgt von einem Duett aus Donizettis *L'Elisire d'amore*, einer von Lucile Grahn getanzten „Tarentella Napoletana“ und einer Arie von Donizetti bestand; es folgte dann Charlotte Birch-Pfeiffers Schau-

spiel *Die Rose von Avignon* mit Charlotte v. Hagn in der Hauptrolle.

Am 3. April 1850 hörte Berwald in Prag Flotows Oper *Martha* und am 5. April im Kärthnerthor-Theater in Wien Beethovens *Fidelio*, am 9. April besuchte er im Carl-Theater eine Posse betitelt *Die Entführung vom Maskenball oder Die ungleichen Nebenbuhler* mit der Musik eines gewissen Adolf Mitler; am 1. Mai 1850 hörte und sah er in Mainz Meyerbeers *Robert der Teufel*, am 9. Mai nachmittags im Vaudeville-Theater in Geislerschen Garten in Düsseldorf das Lustspiel *Die Wespe* von Roderich Benedix, danach ein „Großes Konzert“ unter Leitung des Musikdirektors Niecks; abends besuchte er das Stadt-Theater, wo das Lustspiel *Rosenmüller u. Finke* von Carl Töpfer gegeben wurde. Am 14. Mai hörte er (offenbar auf der Rückreise) im Stadt-Theater Hamburg Rossinis *Wilhelm Tell* mit dem berühmten Tenor Aloys Ander als Gast aus Wien als Arnold.

Im folgenden Jahr, 1851, sah Berwald am 25. April in Flensburg Balletts und lebende Bilder, am 28. April in Hildesheim (oder Hannover?) das 4-aktige Lustspiel von John O'Keefe *Richards Wanderleben* — Originaltitel *Wild Oats* — in deutscher Bearbeitung von G. Kettel; am 10. Mai im Hoftheater zu Kassel eine Aufführung von Shakespeares *Hamlet*; am nächsten Abend besuchte er die Aufführung von Aubers Oper *Die Krondiamanten*, wozu er die Bemerkung auf dem Theaterzettel macht: „Orchestern anfördes af L. Spohr“ („Das Orchester wurde von L. Spohr geleitet“); am 18. Mai hörte er, wieder in Hamburg, Flotows *Martha* mit Madame de la Grange aus Paris als Harriet.

Die beiden letzten Theaterzettel stammen aus dem Jahre 1858: Berwald besuchte am 22. März in Odense eine Vorstellung von J. C. Hauchs *Søstrene paa Kinnekullen*, dramatisk Eventyr i 3 Akter“, nebst dem einaktigen Vaudeville von J. L. Heiberg *Et Eventyr i Rosenborg Have*; am 13. April in der Kgl. Oper in Berlin die Aufführung von Mozarts *Don Juan*, deren Theaterzettel ausdrücklich vermerkt: „mit Recitativ“.

Bei der Lektüre sind mir einige störende Druckfehler — fast sämtlich in deutschen Zitaten — aufgefallen: S. 68 Z. 7 v. u. „den Namen“ statt „dem Namen“, Z. 3 v. u. „auf der Bau“ statt „auf den Bau“; auf S. 77 Z. 8, 7 und 5 v. u. stehen Fehler, die freilich schon zu Lasten des schwedischen Herausgebers der Briefe an Lindblad gehen (Bref till Adolf Fredrik Lindblad, Stockholm 1913, S. 34), nämlich „Jammerlichkeiten“ statt „Jämmerlichkeiten“, „ihm“ statt „ihn“ und „drücken“ statt „drucken“. Weiter S. 80 Z. 12 v. u. „Morris“ statt „Moritz“;

S. 100 Z. 6 v. u. „Wergel“ statt „Weigel“ (Weigl); S. 189 Z. 9 v. u. „wahrer“ statt „wahres“; S. 238 Z. 14 „(Spontini)“ statt „(Beethoven)“.

Diese Kleinigkeiten werden gewiß in dem Nachtrag (Tillägg) zu dem Buche berichtet werden, der — nebst einem Namenregister — im nächsten Band von *Svenska akademiens handlingar* erscheinen soll und auch als Sonderdruck erhältlich sein wird.

Der Nachtrag, dessen Fahnen der Unterzeichnete einsehen konnte, enthält zunächst ausführliche bibliographische Angaben; ihnen schließen sich Anmerkungen und wichtige Ergänzungen zum Text des Buches an. Es folgt ein Personenregister und schließlich ein von C.-G. Stellan Mörner zusammengestelltes Verzeichnis 'Berwald på skiva och band' (Berwald auf Schallplatten und Magnetophonbändern), worin sich verständlicherweise die Liste der Bandaufnahmen auf solche des schwedischen Rundfunks beschränkt. Das Schallplattenverzeichnis ist dagegen vollständig und zeugt von umfassender Kenntnis: man erfährt nicht nur Titel, ausführende Künstler, Firmen und Katalognummern, sondern auch Aufnahmedaten, Neu- und Umpressungen.

Von den Dolmetschern der Werke Berwalds in den letzten Jahrzehnten seien hier die Dirigenten Tor Mann, Sten Frykberg, Sten Broman, Igor Markevitch, Hans Schmidt-Isserstedt, Antal Dorati, Max Rudolf und Sixten Ehrling genannt. In Kammermusik-Aufnahmen wirkten u. a. die Pianisten Astrid Berwald (Enkelin des Meisters), Brita Hjort, Stig Ribbing und Robert Riefeling mit, ferner das Berwald-Trio, das Kyndel-Quartett, das Frydén-Quartett, das Kopenhagener Quartett und das Benthien-Quartett.

Welch wesentlichen Beitrag gerade Schallplatten und Bandaufnahmen zu dem Bekanntwerden Berwalds auch außerhalb Schwedens geleistet haben (und noch leisten), hat Mörner in der instruktiven Einleitung zu seinem Verzeichnis mit Recht hervorgehoben.

Man kann nur bedauern, daß des Schwedischen unkundige deutsche Leser ausschließlich auf mehr oder weniger zuverlässige, meist sehr knappe Artikel in Enzyklopädien und Musiklexicis angewiesen sind, wenn sie etwas über Berwald erfahren wollen. Es ist eine Schande, daß z. B. im neuesten „Brockhaus“ Bd. 2 (Wiesbaden 1967) Franz Berwald als Universitätsmusikdirektor und Hofkapellmeister in Stockholm bezeichnet wird, wodurch sich der anonyme Verfasser des Artikels als Abschreiber des Riemannschen Musiklexikons erweist, in dessen neuester dreibändiger Auflage u. z. im 1. Band (Mainz 1959, S. 159) es heißt, daß Berwald „1849 in Stockholm Director musicus der Universität und Hofkapellmeister“ wurde. Während sich der 1. Band der MGG

(1949–51) durch gänzlich Fehlen des Namens Berwald ausgezeichnet hatte, ist in dem Supplementband von 1969 dieser Fehler durch einen achtpaltigen vorzüglichen Artikel von Erling Lomnäs und Nils Castegren in erfreulicher Weise wettgemacht worden. Doch bleibt es zu wünschen, daß Anderssons Buch ins Deutsche übersetzt werden möge, nachdem die sinfonischen und kammermusikalischen Werke des großen Schweden hierzulande eine immer größere Beachtung und steigende Wertschätzung gefunden haben. Auch für den „Kontinent“ trifft zu, was der Verfasser am Schlusse seiner Betrachtung über „Das Werk und seinen Schöpfer“ sagt: Berwalds Musik habe wie ein edler Wein „lange Lagerung vertragen und dadurch noch gewonnen“.

Friedrich Schnapp

Willi Apel: Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., rev. and enl. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1969. xv, 935 s. \$20.00.

En ny, reviderad utgåva av Apels Harvard Dictionary, den i decennier beprövade »första hjälpen» i musikaliska realiafrågor, har länge varit påkallad. Denna uppslagsbok utgavs ursprungligen 1944 och har senare i stort sett enbart tryckts om; först nu föreligger en egentlig nybearbetning.

Att Apel gått till väga med sedvanlig hög ambition förefaller självklart, och otaliga detaljer vittnar om att han har omprövat varje artikel. Självfallet har boken svällt ut, dock ej alltför mycket, och det är tydligt att envolymsrämen skulle bibehållas till varje pris. Att nya uppslagsord har kommit till och äldre artiklar utvidgats är givet, men det finns också exempel på förkortade artiklar (t. ex. om enskilda operaverk) och strukna uppslagsord.

Antalet utomstående artikelförfattare har av lättinsedda orsaker ökat starkt. Men det centrala redigeringsarbetet tycks i stort sett ha utförts av Apel själv, vilket må vara anledningen till att åtskilliga detaljer inte förefaller vara helt på dagens (resp. 1969 års) nivå. Sålunda slutar artikeln Aesthetics of music fortfarande med August Halm och dennes »successors» Kurth, Mersmann och Jöde, detta oaktat litteraturlistan innefattar namn som L. Meyer, Suzanne Langer och Gisèle Brelet (däremot inte A. Wellek [1963] eller C. Dahlhaus [1967]), och artikeln Serial music förefaller snarast vara skriven kort efter 1960. Den sistnämnda inkluderar i något slags appendix även vissa »postseriella» moment, »notably that of noise ... and that of chance» men nämner inte med ett ord 1960-talets nya klangteknik; att

något uppslagsord Cluster inte alls finns med kan då knappast förväna.

Artikeln Sweden (Swedish music i den gamla upplagan) har reviderats av John Horton, vilket stundom givit något dubiösa resultat. Den tidigare romantiken har helt överhoppats, Södermans »Ett bondbröllop» kallas opera, P.-B. nämns inte alls, Gösta »Nyström» (inte den enda namnförvanskningen) och Blomdahl räknas ännu till de levande. MMS' existens förnekas såväl här som i artikeln Historical editions.

Sådana mindre brister väger dock lätt i förhållande till bokens välkända förtjänster. Dess grundstruktur kvarstår oförändrad, och uppslagsverket torde komma att vara till nytta ännu under många år.

Hans Eppstein

Johann Sebastian Bach: Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen. Hrsg. von Wilfried Fischer. (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. VII: 7.) Bärenreiter, Kassel &c. 1970. XI, 139 s. Kritischer Bericht. 1971. 151 s.

Det är sedan länge välbekant att det övervägande flertalet av Bachs konserter med en eller flera cembali som konserterande instrument inte är primärkompositioner. Talrika omständigheter — källornas beskaffenhet, solostämmornas ofta föga klavermässiga faktur, vissa egendomligheter i orkestersatsen m.m. — ger vid handen att Bach ursprungligen använt andra soloinstrument och att omarbetningen i många fall varit förknippad med en transposition av hela kompositionen. Mot bakgrund av Bachs allmänna kompositoriska vanor, där flerfaldig användning av samma material möter i de mest skiftande sammanhang, var sådana upptäckter föga sensationella, i synnerhet som konserterna för en resp. två violiner samt Brandenburgkonserten nr 4 föreligger i dubbla autentiska versioner, nämligen såväl i ursprunglig gestalt som med cembalo- i stället för (solo-)violinstämmor. Det har inte heller varit särskilt svårt att för de enbart i sekundärversion bevarade verken bestämma de sekundära ursprungliga soloinstrumenten; t.ex. för c-mollkonserten för två cembali har rekonstruktionen av urformen — i samma tonart och med oboe och violin i soloparterna — varit så problemfri och det klingande resultatet så tilltalande, att den återvunna primärversionen under senare år fått en fast förankring i det offentliga musiklivet. Ur estetisk synvinkel har situationen dock varit mera komplicerad. Cembalover-sionerna har oftast ansetts som av repertoarnöd och tidsbrist framtvungade snabbprodukter utan högre konstnärligt egenvärde, och endast där primärför-

men har gått förlorad har de befunnits värdiga att införlivas i konsertrepertoaren (där cembalokonserten i d-moll blivit ett standardverk, hur tydligt den än framstår som transkription). Hade man, semantiskt sett, varit något försiktigare och ej talat om »original» och »bearbetning» eller »transkription» med allt vad dessa termer inkluderar av underförstådda värderingar utan om »första» resp. »andra version» el. dyl., så skulle man kanske kommit till en mindre fördomsfull bedömning av cembalover-sionerna. Skulle Bach verkligen enbart på grund av brådska och utan någon som helst positiv konstnärlig motivation skrivit om ca tio egna konserter i varierande besättningar till sådana med 1–3 cembali? Frågan har aldrig grundligt undersökts, och Fischer (jfr nedan) nöjer sig med att helt kort beröra den; han poängterar emellertid att »die Cembalokonzerte durch die wiederhergestellten Vorlagen nicht im geringsten an Bedeutung verlieren, dazu sind sie zu hohe und zu würdige Zeugnisse der Bachschen Bearbeitungskunst — selbst wenn sie weitgehend ihre originale Gestalt durchscheinen lassen».

Det ligger alltså knappast något uppseendeväckande i publicerandet av en hel volym (ur vilken ovanstående citat har hämtats) med rekonstruktioner av förlorade Bachkonserter. Varför man envisats att kalla den »Verschollene Solokonzerte ...», när den till 2/5 innehåller verk med två eller tre konserterande instrument, är däremot en aning svårbegripligt, och att den har utgivits inom ramen för NBA förefaller visserligen ingalunda orimligt men knappast självklart: tanken på allt vad vi numera anar eller vet om förkomna primärversioner av kantater, omarbetningar av passionskompositioner, transkriberingar av sonater etc. öppnar här något oroande editoriska perspektiv. Men detta må vara NBA-ledningens bekymmer ...

Den aktuella volymen, som innehåller konserter för violin i d-moll och g-moll samt för oboe d'amore i A-dur efter sådana för cembalo i resp. d, f och A, vidare för tre violiner i D efter en för tre cembali i C samt den redan anförda för oboe och violin i c, är identisk med en doktorsavhandling ur G. v. Dadel-sens skola, vilket innebär ett löfte om ett strikt sakligt och metodiskt väl genomtänkt arbete. På den punkten blir man knappast besviken. Författaren-utgivaren Wilfried Fischer har ingalunda varit ute efter några sensationer, och samtliga av honom fram-lagda rekonstruktionsförslag har redan tidigare prö-vats och i flera fall även offentliggjorts av andra. Men han är den förste — och den skillnaden är av avgörande betydelse — som härvid inte utgår från någon tryckt utgåva utan från hela det bevarade

källmaterialet till varje komposition. Helt följdriktigt skiljer han även noga mellan sådana verk där sekundärversionen föreligger i Bachs autograf (de tre solokonserterna) och andra, som bevarats endast i avskrifter. Där källsituationen är dunkel eller alltför komplicerad, såsom för cembalokonserterna i E-dur och d-moll nr 2 (BWV 1059, bevarad endast som kort fragment resp. i kantatsinfonior) och konserten för tre cembali i d-moll, avstår han försiktigtvis helt från publikation.

Fischer kan för många frågor stödja sig på den i fackdiskussionen välkända, förvånande nog aldrig tryckta dissertationen av U. Siegele från 1957 över Bachs instrumentala bearbetningsteknik, och han gör det med den kritiska distans som trots detta arbetes betydande förtjänster verkar påkallad. Metodiskt går han så till väga att han genom jämförande studium av de i vardera två autentiska versioner bevarade (och säkert från Bach härstammande) konserterna söker klarlägga, hur Bach i dylika fall arbetar. Härvid »geht es um die Frage, inwieweit sich aus diesen Bearbeitungen die Urformen ... rekonstruieren liessen, falls sie verschollen wären»; han undersöker alltså varje verk under fiktionen att någon urgestalt inte hade bevarats och använder denna efteråt som någon sorts facit för att verifiera pålitligheten av den företagna »rekonstruktionen». Ur denna metod »lässt sich natürlich kein unfehlbares Rezept ... ableiten», men de tabellariskt sammanställda resultaten är onekligen imponerande; så skulle t.ex. i violinkonserten i E-dur även utan kännedom om primärversionen för solostämman av verkets 391 takter med ledning av cembalover-sionen 340 ha kunnat rekonstrueras »notengetreu», 37 »annähernd» och endast 14 inte alls; de övriga stämmorna uppvisar ännu gynnsammare relationer. De av Fischer använda kriterierna kan här givetvis endast antyd-sas; de avser bl.a. vad som genom skriftanalys kan ut-läsas ur autograferna beträffande varje verks genesis, relationerna mellan continuo och cembalobas, cembalostämmornas inslag av idiomatiskt främmande element samt jämförelser mellan olikartat behand-lade parallellställen (särskilt avslöjande för eventu-ella transpositioner). Speciellt upplysande är det förstnämnda momentet, då härav framgår att Bach normalt övertog och i en första arbetsgång nedskrev ripienstämmorna utan ändringar (frånsett eventuell transposition); cembalostämmorna infogades tydligen först därpå, varvid den i samband med nedskrivningen företagna, ofta flerfaldiga omdaningen ledde till ett avsevärt antal korrigeringar.

Med hjälp av dessa kriterier samt en omsorgsfull utvärdering av källmaterialet (där även i och för sig mindre centrala källor kan bidra med värdefullt

jämförelsematerial) företar utgivaren sina rekonstruk-tioner, varvid han noga understryker osäkerhetsmo-menten, som ligger bl.a. i avsaknaden av autograf för några verk samt i den överallt spökande risken att Bach i samband med transkriptionen kan ha före-tagit spontana ändringar, som nu inte längre kan fastställas.

Resultatet av hans bemödanden verkar ur rent filologisk synvinkel gott. Som musiker känner man sig däremot inte alltid övertygad av den framlagda nottexten, vilket må beläggas med ett fåtal exem-pel, då dessa rekonstruktioners problematik angår såväl forskare som utövande musiker. Så ger Fischer i takt 146–147 i första satsen av violinkonserten d-moll solostämman i en gestalt, som melodiskt an-sluter sig till parallellstället takt 62–63 men sam-tidigt helt nonchalerar den förändrade harmoniska situationen — ackompanjemanget vilar i det ena fallet på en tonikaorgelpunkt men är kadenserande i det andra — och därigenom blir påtagligt felaktig. Tvivel väcker även reduktionen av cembalostämman takt 95 ff.; violinstämmans toner är visserligen kor-rekt härledda ur den förra, men det hade funnits andra alternativ, även de med stöd i källan, som skulle givit en mera övertygande linjeföring, och dessutom verkar det föga sannolikt att Bach verk-ligen har skrivit den oskönt framträdande tersför-dubblingen mellan solostämman och continuo i mit-ten på takt 95. Också solostämmans delvis mycket höga läge i denna sats inger betänkligheter; det har knappast några motsvarigheter i Bachs övriga violin-konserter, och den flerfaldigt använda tonen a³ kan endast beläggas i två andra kompositioner (tre enligt Fischer, som här dock inräknar ett verk, vars auten-ticitet han på ett annat ställe betvivlar). Det finns andra ställen, som efter uttunningen av den fylliga cembalosatsen verkar något torftiga, och man frå-gar sig i sådana fall, om inte omarbetningen kan ha varit friare än vad som kan utläsas av den bevarade nottexten.

Direkt tvivelaktigt verkar förfarandet med den långsamma satsen i violinkonserten g-moll. Som så-dan står cembalokonsertens Largo — givetvis i vio-linversion — oaktat detta enligt Siegeles och Fischers argumentation inte kan ha tillhört den presumtiva violinkonserten; det ingår däremot — med solo-oboe! — i kantat 156. Visserligen beskrivs allt detta korrekt i Kritischer Bericht, men praktikern, som arbetar enbart med notbandet, upplyses inte genom minsta fotnot om att han här antagligen har med en kompilation att göra. Kompilationen som sådan kan möjligen försvaras men knappast denna förte-genhet.

Mot flera av de i den aktuella volymen återgivna

kompositionerna har tvivel anmälts rörande Bachs auktorskap. Fischer diskuterar även hithörande problem (och medtar självfallet endast sådana verk som han betraktar som säkert autentiska). Härvid betonar han gång på gång »die Unsicherheit ... die jeder auf stilkritische Merkmale angewiesenen Echtheitsuntersuchung anhaftet ... Es geht ... nicht an, einem unter dem Namen Bachs überlieferten Werke deswegen die Authentizität abzusprechen, weil es innerhalb der bekannten Kompositionen Bachs eine Sonderstellung einnehmen würde.» Strikt filologiskt sett är denna ståndpunkt oantastlig. Men antag (fallet är *inte* konstruerat) att en komposition grundar sig på stilmedel, som på Bachs tid knappast hunnit bli aktuella, och att den existerar i en avskrift av sonen Philipp Emanuel, som har försett den med påskriften J. S. Bach — skall då denna därtill högst ofullgångna komposition mot all rimlighet tillskrivas Bach? Så länge musikforskning är en utpräglad humanvetenskap (vilket man bör hoppas att den kommer att förbli) borde det vara vetenskapligt legitimt att väga stilkritik mot källkritik och att alltefter den givna situationen träffa odogmatiska, ej mot sunt förnuft stridande avgöranden. Fischer själv visar eljest just prov på sunt förnuft, t.ex. då han (s. 111) vänder sig mot försök, »die Formenwelt Bachs in bestimmte Kategorien einzuzwängen», eller då han (s. 48, i outtalad polemik mot Siegele) beivrar att en primärversion kan ha innehållit avsteg från musikalisk logik, vilka först vid en senare omarbetning kunnat »rättas till»; han borde därför också ha förutsättningar för ett friare perspektiv på äkthetsproblem. Att diskutera, till vilka konsekvenser detta eventuellt kunde ha lett inom den föreliggande volymens ram, skulle här emellertid föra för långt.

På det hela taget inger Fischers arbete starkt förtroende, och den av honom ombesörjda volymen torde kunna betraktas som ett värdefullt tillskott i den snabbt växande floran av försök att beskriva eller i mån av möjlighet återställa kompositioner av Bach, vilka kan antas ha existerat men har gått förlorade i sin ursprungliga form.

Hans Eppstein

A bibliography on the relations of literature and the other arts 1952-1967. (Modern Language Association, Discussion Groups. Literature and other arts, General Topic 9. Bibliography.) Reprint. AMS Press, New York 1968. (130) s.

I fråga om relationerna mellan litteratur och musik kan utan överdrift sägas, att de gränsöverskridande estetiska o. a. frågor som hänger samman med för-

hållandet mellan musik och litteratur främst har uppmärksamats på »litteratursidan». Att det förhåller sig så ligger mycket i sakens natur och beror på att en författare på ett mera direkt sätt än t.ex. en tonsättare kan göra hela den mänskliga föreställningsvärlden och de språkliga uttrycken för den till sitt arbetsfält. Om »musiksidan» kan man — utan att här gå närmare in på problemen — säga åtminstone så mycket: musikens relationer till dessa mänskliga föreställningsvärldar är betydligt mera mångtydiga och vanskliga att ge verbalt formulerade definitioner. Vad som händer med verbala strukturer i musikaliska sammanhang och med musikaliska strukturer i de verbala hör till de undersökningsområden där ett »tvärvetenskapligt» samarbete är nödvändigt och där mycket, kanske det mesta, fortfarande återstår att göra. Att många av de funktioner musiken har fått och får i litterära sammanhang ibland behandlas på ett sätt som vittnar om stor okunnighet om musikens autonoma struktursammanhang, är ett av skälen till att musikvetenskapens företrädare borde engagera sig mera i dessa frågor än som nu sker. Dessutom kan musikforskarna bland mycket annat i litterära framställningar finna åtskilliga uppslag till studiet av musikupplevelser och deras yttringar. Man kan till exempel erinra om Strindbergs romantiske klockare på Rånö — vad Strindberg har sagt i sådana sammanhang griper mycket djupare än hans med få undantag mycket dilettantiska uttalanden om musikaliskt-tekniska företeelser.

Det är bl. a. mot bakgrund av sådana, på »musiksidan» alltför litet bearbetade forskningsuppgifter, som varje bibliografiskt hjälpmedel till orientering i en mycket omfattande litteraturhistorisk och -estetisk produktion med många exkursioner in på musikaliska områden är ytterligt välkommet. Den *Bibliography on the relations of literature and the other arts 1952-1967*, som är ämnet för denna korta anmälan, visar bl. a. att »the musical items almost always outnumber those devoted to the visual arts, and tend to run about 90 to 100 each year» (som en av utgivarna, Calvin Brown, påpekat, jfr tidsskriften *Comparative literature* 1970, h. 2, s. 100).

Även om denna bibliografi — lika litet som andra — vill göra anspråk på att vara fullständig, är den ett omistligt instrument. Som publikation är den en ofullgången produkt, vilket är beklagligt just med hänsyn till dess viktiga funktioner. Första titelsidan anger (enligt den ovan citerade rubriceringen) en förteckning över uppsatser m. m. under åren 1952-1967. Nästa titelsida aviserar en bibliografi för åren 1952-1958. Därefter följer uppgifter om kommitté-sammansättning osv. Sedan kommer en innehållsförteckning avseende åren 1952-1958. Till denna del-

förteckning hör även ett Index of authors. I fortsättningen följer — årsvis! — förteckningar för åren 1959-1967. Man har alltså inte kostat på sig besväret att kumulera innehållet i de separata förteckningarna. Inga indices; ingen förkortningslista. Det sista är särskilt olyckligt, eftersom så gott som alla tidsskriftstitlar har återgivits förkortade och långt ifrån alla är allmänt kända. Slutligen priset, som uppgår till över 120 sv. kr., vilket betyder att de flesta nog blir hänvisade till att för privat bruk ta xerox av de sidor man behöver ha tillgängliga, eller att göra egna urvalsförteckningar efter ett biblioteksexemplar.

Någon detaljkollationering av bibliografin är inte möjlig här; man kan dock notera att den har bred internationell omfattning: även svenskspråkiga arbeten såsom R. Engländerns i *Samblaren* 1952 om Bellmans musikalisk-poetiska teknik och A. Forslins värdefulla bibliografi över Runebergtonsättningar (1958) har anförts.

Axel Helmer

Joachim Dorfmüller: Studien zur norwegischen Klaviermusik der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. (Marburger Beiträge zur Musikforschung. 4.) Bärenreiter-Antiquariat (komm.). Marburg 1969. 239 s. DM 30:—

»Die Aufgabe der vorliegenden Studien besteht darin, einen Einblick in die Differenziertheit der zwischen 1900 und 1950 komponierten norwegischen Klaviermusik zu gewinnen.» Med ovanstående rader inleder Joachim Dorfmüller sitt arbete, som är en avhandling från 1969 vid Marburgs Universitet. Det är också den första större genrestudien, som ägnats pianomusik i Norden. Impulsen till avhandlingsämnet fick författaren, som också är pianist, dels av sin lärare prof. Heinrich Hüschen, »der es für geraten hielt, die Dissertation unter das Thema der zeitgenössischen norwegischen Klaviermusik in der Nachfolge Edvard Griegs zu stellen», dels genom en konsertturné till Norge med den norske barytonsångaren Helge Birkeland.

Ett av huvudproblemen vid genrehistoriska studier är fastställandet av urvalsprinciper. Dessa bör också presenteras i ett vetenskapligt arbete. Dorfmüller har överraskande nog helt förbigått detta i sin avhandling, där han behandlar pianoverk av tre norska tonsättare: Klaus Egge, Harald Sæverud och Fartein Valen. Varför just de, och endast de har valts framgår inte, vilket måste bedömas som ganska gravt i ett arbete av denna art. För att ge en något fylligare bild av pianomusiken i Norge 1900-50 hade det varit önskvärt att fler tonsättare tagits med — förslagsvis några av följande: David Monrad Johansen,

Geirr Tveitt, Eivind Groven, Alf Hurum och Finn Mortensen, vilka samtliga skrivit pianomusik under den tidsperiod som behandlas i avhandlingen. Det kanske också bör nämnas att denna tidsrymd sträcker sig från 1909 till 1944 (ej 1900-50).

Största utrymmet, 104 sidor, ägnas åt Valens pianoverk, Sæverud har fått 74 s. och Egge 36 s. Denna fördelning verkar också vettig. Hela Valens och Egges pianoproduktion behandlas (fram till 1944) med undantag för ett stycke av den sistnämnde (op. 12 b). Däremot saknas av någon anledning många verk av Sæverud, bl. a. Sonata g-moll op. 3 (1921), Suite op. 6 (1930), Siljusslåten (Festa campestre) op. 17 (1942) och sex sonatiner op. 30 (1948-50). Om Dorfmüller känner till dessa verk eller inte, framgår ej. Troligtvis anser han dem vara av mindre betydelse i Sæveruds produktion, men det borde ha framhållits att författaren gjort ett urval.

Varje kapitel har exakt samma disposition — först en »Vorbemerkung» med en kort skiss över varje tonsättare och hans pianoalster, följt av en »Übersicht», där verken i respektive kapitel presenteras och slutligen »Einzeluntersuchungen», som upptar en stilbeskrivning av varje komposition. Karakteristiska drag etc. rekapituleras i en sammanfattning efter varje verk. Denna uppläggning ger en klar och överskådlig bild av det material som presenteras i avhandlingen.

Första kapitlet har rubriken »Die tonal-homophon ausgerichtete Period der spätromantischen Klaviermusik F. Valens, H. Sæveruds und K. Egges (1909-28)». Såväl Valens, Sæveruds som Egges första opus-tal är pianoverk. Den musikaliskt-stilistiska utgångspunkten i deras verk är den tyska senromantiken, vilket är ganska naturligt eftersom alla tre, i likhet med många andra nordiska tonsättare, studerade i Tyskland. Nästa kapitel beskriver den nationella inriktningen i Sæveruds och Egges pianoproduktion under perioden 1933-44. Som författaren redan påpekat i föregående avsnitt fjärrmar sig dessa tonsättare successivt från romantikens stilprinciper. Det sker främst genom inflytande från norsk folkmusik och en linjär polyfon stämföring. I samband med Egges *Draumkvede-Sonat* tar Dorfmüller upp den intressanta frågan om pianosonatproduktionen under 1900-talet och säger bl. a.: »Die Vielzahl von Klaviersonaten im zeitgenössischen Musikschaffen, von dem Norwegen nicht ausgenommen ist, gibt denn auch genügend Beweismaterial für die These, dass diese Form noch lebensfähig ist.» Detta är förvisso en sanning med en viss modifikation, eftersom den gemensamma nämnaren hos många pianosonater från detta sekel, förutom namnet, endast är flersatsig-heten (det finns även ensatsiga sonater). Tredje och

sista kapitlet, »Die atonale und unorthodox dodekaphonische Klaviermusik Valens», behandlar den norske banbrytarens stora klaverperiod (1934–41), som inleds med Vier Klavierstücke op. 22 fram till höjdpunkten med den andra pianosonaten. Huvudvikten i detta avsnitt läggs vid tolvtonsseriernas konstruktion.

Frånsett de kritiska anmärkningar som antytts har Dorfmuellers arbete många förtjänster. Det präglas av grundlighet och stor koncentration och ger som stilistisk studie läsaren många intressanta uppgifter. Vad man dock kanske saknar är en kort beskrivning av bakgrunden inom den norska klavermusiken.

Ake Erikson

Albert Dunning: Die Staatsmotette 1480–1555. A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij N. V., Utrecht 1970. XXIV, 361 s.

Den nederländska epokens motett betraktas i allmänhet som en rent kyrklig, om än liturgiskt ej klart definierad musikart, vilket är korrekt för flertalet men långtifrån samtliga motettkompositioner. Till de märkligaste undantagen hör de »politiska» motetterna. Många av dem tillhör kategorin »statsmusik», dvs. »bei Ereignissen des politischen oder dynastischen Lebens aufgeführte Kompositionen, die als deren integrierender Bestandteil die Funktion hatten, zur Erhöhung des feierlichen Gepräges beizutragen, und jeweils nur für den einmaligen Anlass bestimmt waren. Dabei kann es sich um Zeremonien der verschiedensten Art handeln, um Krönungen, Siegesfeiern, Vertragsabschlüsse, Einzüge, Triumphzüge, Hochzeiten, Prinzentaufen, Huldigungen und Staatsbegräbnisse. ... Die Geschichte der Staatsmusik wurde noch nicht geschrieben.» Händelser av nyss uppräknade arter återspeglar givetvis endast högst speciella sidor i nationernas liv, men på grund av sin representativa karaktär erbjuder de och det med dem förenade konstnärliga uppbudet ett mycket fängslande studium. Holländaren Albert Dunning har nu gjort ett försök att kartlägga en viss, historiskt och genre-mässigt klart avgränsad del av statsmusiken som politiskt-socialt och konstnärligt fenomen, och de citerade orden är hämtade ur inledningen till hans mycket förtjänstfulla arbete. Han ger där även en kort historik över statsmusiken och poängterar att dess »Eigenständigkeit» främst ligger i dess speciella sociala funktion; »ungleich etwa der Kirchen- oder Theaternmusik hat sie sich keine eigene musikalische Formenwelt oder eine ausschliesslich ihr zugehörige Tonprache geschaffen». Fram till omkring 1600 utprädrar den oftast i motettens gestalt.

Dunnings framställning omspänner den ur konstmusikens synvinkel överrika tid, som betecknas av namn som Obrecht, Josquin, Isaac, Pierre de la Rue samt något senare Gombert, Willaert, Clemens non papa och deras samtida och som avslutas med utgivningen av den unge Lassos första motettbok i Antwerpen. Musikhistoriskt sett kan denna gränsdragning förefalla något godtycklig — Dunning talar om »praktiska orsaker» men söker även motivera den med å ena sidan Josquingenerationens förstärkta intresse för motetten, resulterande i en enhetlig motettstil, å andra sidan Lassotidens avgörande »Ring um einen Ausdrucksstil». Men i Dunnings bok är musikens historia endast en reflex av den politiska. Det är främst den senare som har blivit bestämmande för såväl tidsramen som indelningen i två huvudavsnitt, i sina inledande historiska orienteringar karakteriserade som resp. »Vom Mittelalter zur Neuzeit» och »Die Entwicklung des Territorialstaats», vilket i stort sett motsvarar regeringsperioderna för de båda, i det dåtida Västerlandets politiska skeenden centrala Habsburg-kejsarna Maximilian I (»den siste riddaren») och Karl V, Luthers antagonist.

Att leta fram och sammanställa det musikaliska materialet har varit en svår uppgift, och författaren har — dock ej blott av yttre orsaker — avstått från tanken på fullständighet. »Da die Staatsmotette kaum eine eigene Überlieferungsweise kannte und in Inhaltsverzeichnissen und Bibliothekskatalogen als solche nicht in Erscheinung tritt, zudem das Textincipit sich nur als sehr unzuverlässiger Hinweis herausstellte, war sie inmitten des gesamten Motettenrepertoires erst Stück für Stück festzustellen.» Ytterligare försvårande är omständigheten att det politiska momentet i många kompositionstexter döljer sig bakom allegorier. Urvalet bestämdes vidare av att endast »officiella» kompositioner skulle behandlas, däremot ej »vanliga» motetter med politisk innebörd (ofta i form av ett kritiskt men stundom genom biblisk text maskerat ställningstagande till aktuella händelser). Den sålunda utvalda och behandlade repertoaren redovisas översiktligt i två bilagor, den ena kronologiskt ordnad och för varje sats med uppgift om den politiska bakgrunden, den andra med nödvändiga upplysningar om källor och utgåvor.

Resultatet av Dunnings bemödanden har blivit en inte enbart kunskapsrik och intelligent utan dessutom mycket välskriven bok. Dess förtjänster ligger dock knappast främst i verkbeskrivningarna. Angående deras s. a. s. tekniska sida: under senare år har, ej minst i editionsserien Corpus Mensuralis Musicae, en myckenhet 1500-talsmusik nytugits, och författaren har därför kunnat vara restriktiv med notexem-

pel, vilket emellertid är till föga glädje för alla dem, som inte kan förlägga lektyren till ett centralt musikbibliotek. Verkanalyserna som sådana är oftast givande; stundom väcker dock beskrivningarna vissa tvivel: hur kan man med så bestämda epitet karakterisera kompositioner, om vars intenderade klang, tempo, artikulation etc. det mesta är okänt? Tydligt i förlitande på editionerna har Dunning inte alltid återgivit de kompletta verktexterna, vilket med tanke på dessas upplysningsvärde måste beklagas.

Men hur man än ställer sig till verkanalyserna, så har de på grund av statsmotettens föga utpräglade genre-mässiga musikaliska särart — som framträder bl. a. i en viss betoning av det klangliga momentet, ofta i förbindelse med en affektiv framtoning av centrala textord, ej sällan också i användning av devisartade tenor-cantus firmi — endast begränsad betydelse: motettens stil och utveckling under den aktuella tiden kan också studeras på annat håll. Bokens egentliga betydelse och värde ligger på ett annat plan, nämligen i den inträngande skildringen av den politisk-sociala situation, som ligger bakom var och en av de redovisade kompositionerna, och av sambanden mellan musiken och dess bakgrund. Självfallet har Dunning endast i mycket varierande grad lyckats binda ihop verk och historiska tilldragelser; i vissa fall är sammanhanget uppenbart (och ofta även redan tidigare känt), i andra endast hypotetiskt. (Att äldre krönikor innehåller konkreta uppgifter om vid bestämda tillfällen framförda musikstycken hör som bekant till undantagen.) Men ur mängden av klart och skickligt beskrivna situationer och händelseförlopp framväxer en fascinerande — ej detsamma som imponerande! — bild av den glans med vilken dåtidens makthavare firade sina (oftast mycket bräckliga) framgångar i krig, diplomati och familjeliv; musiken framstår i sin verklighetsförankring och tonsättaren som en, om än endast i tjänande uppgift, medagerande på den politiska scenen.

Hans Eppstein

Hans Eppstein: Heinrich Schütz. Nordiska musikförlaget, Stockholm 1971. 158 s.

Hans Eppstein har skrivit en biografi om Heinrich Schütz. Boken tilldrar sig intresse redan eftersom det knappast finns någon litteratur på svenska om Schütz; dessutom har ju Eppstein bland svenska musiksforskare unika förutsättningar att ge sig i kast med detta ämne.

Boken är disponerad i tre huvudavsnitt: livet, per-

sonlighet och stil, samt kompositionerna. Den innehåller vidare en notapparat på två sidor, kortfattad men med väsentliga hänvisningar, samt en förteckning över Schütz' viktigaste kompositioner.

Den biografiska delen omfattar 27 av bokens 158 sidor. Här ges en överblick över Schütz' miljö, hans studier, resor och funktioner på olika plan som kapellmästare vid ett protestantiskt hov samt överhuvudtaget viktigare biografiska händelser. I sammanhanget kommer Eppstein med en mindre sensation, då han kan meddela att konsthistorisk expertis nyligen kunnat belägga att ett tidigare omdiskuterat miniatyrporträtt av Schütz verkligen är autentiskt.

Att på det sätt som här sker ge en så fyllig överblick över Schütz' långa levnadslopp och placera in honom i sitt sammanhang utan att framställningen blir vare sig kompakt eller får karaktären av en flyktig översikt är en prestation av hög klass. Detsamma gäller hela boken: den har en mycket hög informationsmängd utan att därför bli på minsta sätt tung att läsa.

Socialt placerar Schütz in i »det tysk-protestantiska ständssamhälle ... vars borgerliga överskikt han tillhörde». Därmed ges också bakgrunden till den idéhistoriska positionen: det protestantiska arvet och den humanistiska tradition, som Schütz fått del av genom den gedigna skolgången i Tyskland; den humanistiska bildningen även fördjupad genom de italienska studierna.

I den musikaliska tradition som påverkats av humanismen är omsorgen om texten ett bärande drag. I likhet med bl. a. Eggebrecht betraktar också Eppstein Schütz som »musicus poeticus», och i sina analyser utgår han främst från förhållandet mellan ord och ton. Detta grundas också på Schütz' egen placering av musiken som en konstart mellan de matematiska och de litterära kunskapsområdena, och hans uppfattning att musiken är ett redskap i den kristna förkunnelsens och (som Eppstein framhåller) humanismens tjänst. Men Eppstein pekar också på det anmärkningsvärda i att Schütz' produktion så helt präglas av textbundna verk under en period, då instrumentalmusiken och därmed ett »absolut» musicerande vinner terräng vid sidan av den strömning som utgår från tolkningen av en text. Eppstein angriper därvid ord-tonproblemet från två håll: dels undersöker han hur texten påverkar de musikaliska uttrycksmedlen, dels i vilken utsträckning »autonoma» musikaliska faktorer varit formbildande på bekostnad av en korrekt textdeklamation. Det sistnämnda kan ske genom textupprepningar, sekvenser etc. Som exempel på den sortens »rena» musicerande anför Eppstein bl. a. ett musikantiskt »alleluja-slut» ur en av de små andliga konserterna.

För att belysa relationen mellan ord och ton hos Schütz använder Eppstein vidare första delen ur *Musikalische Exequien* som kärn exempel. Notexemplen är väl valda, så att man dels får en god bild av olika uttryckssätt i detta verk, dels får en helhetsbild av kompositionen. Att på det viset nästan ge läsaren ett intryck av att höra musiken i sin helhet under läsningen är inget mindre än en pedagogisk bedrift, och Eppsteins framställningssätt borde studeras av alla som presenterar musik på ett eller annat sätt. Det kan vara värt att ge ett par exempel på detta.

»Första avsnittet utgör ännu ett exempel på den längre upp beskrivna symmetriseringen av prosatext, med 'alle', 'gläuben' och 'werden' som metrisk motsvarigheter; därvid blir varje följande tyngdpunkt genom upptakternas ('auf dass', 'die an ihn', 'nicht verloren') ökande längd eftertryckligare än det föregående och hela förloppet får ett inre crescendo, som motverkar symmetriens monoton och samtidigt nästan omärkligt slår en bro till det följande avsnittet. Lika diskret som intensivt sammanfogar Schütz därigenom de båda kontrasterande delarna till en större enhet, som kulminerar i den andra delens här ej citerade sexstämmiga avslutning.» (S. 50, i samband med notex. 9.) Här beskrivs musiken med hjälp av rent formella termer och med hänsyn till deklamationen, men även andra beskrivningskategorier används, så i samband med ett annat exempel ur den tyska begravningsmässan (s. 53, notex. 12): »Jakobsorden 'Jag släpper dig icke, med mindre du välsignar mig' läser Schütz med stark bildfantasi. Detta 'icke-släppande' blir hos honom genom kombinationen av trångförd kanon och stigande sekvensrörelse över en bas, som segar sig kromatiskt uppåt, till något mera aktivt, till ett otåligt dragande (med enfatisk betoning av 'lasse' plus en sekundäraccent på 'nicht', vilket återigen gör läsningen mycket intensivare än den rent talspråksmässiga), som i kulminationsögonblicket liksom framtvingar det efterlängade resultatet, välsignelsen; uppfyllelsens lugn kommer därvid till uttryck genom långsammare taktrytm (icke-utskriven tretakt i stället för tvåtakt) och deklamation samt genom breddning av nyckelstavelsen 'seg-' och klanglig sammanfattning av hela satsen. Den musikaliska formbyggnaden, med en lång, ständigt modulerande stegring och en mot denna avgränsad kort och kraftfullt stabiliserande slutkadens upphöjer textordens antitetiska formulering till ett dramatiskt skeende.» Här har alltså vid sidan av den tekniska beskrivningen rent karakteriserande uttryck lagts till grund för beskrivningen av det musikaliska förloppet (»ett otåligt dragande», uppfyllelsens lugn» etc.).

Ännu tydligare framträder detta i beskrivningen av nr 13 ur *Symphonae Sacrae I* (Davids klagan över Absalon, s. 47 ff.): »Schütz skildrar här i en mörk och tung klangatmosfär ... en faders förtvivlan .. I kompositionens mittersta del ger — efter ett upprört instrumentalmellanspel — fadern uttryck åt en besinningslös önskan att få dö i sonens ställe, varvid musiken i sin skalmässighet och med sina inslag av sjunkande kromatik på kärnordet 'moriar' ('mände dö') dock mest återspeglar dov resignation» — eller slutligen: »När han därefter återvänder till att besvärjande åkalla sonens dyra namn, sker det också mest i sjunkande tongångar, än i stönande synkoper, än — till sist — i total övergivenhet och med blicken riktad mot dödens outgrundliga mörker.» Detta sätt att beskriva och analysera musik är givetvis inte nytt, det bygger på en lång tradition. Men det är knappast överord att säga att Eppsteins tillämpning innebär en höjdpunkt, genom den bredd och på varje punkt grundliga bakgrund som han förfogar över, alltifrån kännedomen om den litterära traditionen som helhet, till frågor som rör deklamationen av det enskilda ordet; alltifrån det musikhistoriska perspektivet till den musikaliska detaljanalysen.

I detta sammanhang orienterar Eppstein också om dåtidens system att framställa affekter, och den från retoriken övertagna figurläran. Detta är alltså det urgamla problemet om form och innehåll. Författaren ansluter sig därvidlag med Eggebrechts formulering till uppfattningen att »även när vi vid avlyssnandet av en komposition (av Schütz) ej uppfattar figurerna som avbilder kan vi uppleva den som 'vacker' och 'meningsfull'. Ty vi hör figurerna i deras musikaliska betydelse.»

Helt motsägelsefri är inte denna bild, just eftersom Eppstein så övertygande påvisar hur Schütz kan gå tillväga för att »överföra tanke och idé till musikalisk struktur». Visserligen pekar Eppstein på att Schütz kan åsidosätta textens deklamationsmässiga krav till förmån för en musikalisk gestaltningsprincip, men samtidigt visar han hur sådana förlopp kan framhäva texten som helhet, även om deklamationen av ett enskilda ord får sitta emellan. På så sätt kan ju också dessa »rent musikaliska gestaltningsprinciper» ses som en retorisk figur i syfte att förstärka texten, vilket understryks av hänvisningen till Blume (s. 47): »... den musikaliska indelningen kan stundom överkorsa den av texten betingade, varvid dock textinnehållens uttrycksfulla återgivning inte blir nödlidande». Motsägelsen bottenar ytterst i att det går att finna samband mellan text och musikalisk gestalt i det noterade musikverket. Att de musikaliska figurerna kan uppfattas och upplevas som meningsfyllda

oberoende av något utommusikaliskt innehåll är en hypotes som i praktiken ligger till grund för nästan allt historiskt musicerande. Detta berör emellertid upplevelsesidan, och kan alltså inte beläggas med hjälp av analyser av det noterade musikverket. Problematiken är naturligtvis för omfattande för att behandlas ingående i en tonsättarbiografi av detta begränsade omfång, men med hänsyn till att frågan är lika brännande aktuell i dag som någonsin på Hanslicks tid, hade det varit värdefullt om Eppstein något mer utförligt diskuterat de analysmetoder han använder, utöver hänvisningarna till andra författare. Därmed hade också den positionsangivelse han ger blivit ännu klarare. (Det kan i sammanhanget ha sitt intresse att jämföra med Kneplers arbete om 1800-talets musikhistoria, f.ö. recenserat av Eppstein i STM 1963: Kneplers och Eppsteins analysmetoder överensstämmer i väsentliga stycken. Knepler tolkar instrumentalmusiken med hjälp av de symboler han finner i vokalmusiken, och avvisar därmed — och f.ö. redan genom sin utgångspunkt i en materialistisk historieuppfattning — idén om det absolut musikaliska. Varken Eppsteins eller Kneplers ståndpunkt kan givetvis sägas vara »objektivt» bevisad.)

Genom att indela Schütz' verk i olika grupper och följa den stilistiska utvecklingen kronologiskt inom varje grupp löser Eppstein problemet att ge en bild av Schütz' stilistiska utveckling. Att den djupa fond av musikhistorisk insikt som ligger bakom detta snarare anas än märks hör ur läsarens synpunkt till bokens förtjänster. Musikaliskt-stilistiskt placeras Schütz in i en tradition med den nederländska polyfonin, den sena italienska madrigalstilen, den venetianska flerkörigheten (Gabrieli) och den italienska monodin (Monteverdi), och mot den bakgrunden tecknas hans egen insats. En stilhistorisk iakttagelse kan vara värd att notera. Det framhålls att det ackordiska skrivsättet inte kan betraktas som den stränga polyfonins motpol, eftersom det under hela 1500-talet går en homofon underströmning (även inom den nederländska polyfonin är ju i sig själv det växande medvetandet om samklngen en bärande stilfaktor). Denna motpol utgöres i stället av monodin och den konserterande stilen: de nya, solistiska kompositionsprinciper som tränger fram under 1600-talet.

I samband med avsnittet om Schütz' profana kompositioner inställer sig en fråga: Hur kommer det sig att Schütz så övervägande koncentrerade sig på kyrkomusiken? Visst var han djupt förankrad i en luthersk tradition, och han såg i musiken ett redskap för förkunnelsen av Guds ord. Men han var också ansvarig för den profana musiken vid furstehoven där han tjänstgjorde, och det finns ingenting som tyder på att han av sin överhet ensidigt styrts över

mot kyrkomusiken. Och varför fick hans skapande en prägel som var så skild från t.ex. en av föregångarna vid Dresdenhovet, nämligen Hassler, eller kollegan Michael Praetorius? Att han inte hade någon djupare kontakt med kyrkovisan förklaras med den italienska skolningen och förankringen i den humanistiska traditionen — Schütz' egenskap av »musicus doctus» — men detta snarare antyder än utesluter en världslig inriktning. Eller är bilden att den överväldigande tyngdpunkten i Schütz' produktion ligger på det kyrkomusikaliska området trots allt inte helt fullständig? Och hur stämmer denna bild med Eppsteins eget konstaterande att Schütz skulle ha skrivit »verk för sceniskt bruk i avsevärt antal»?

Beträffande uppförandep Praxis hänvisas till speciallitteratur, men dessutom ges vid flera viktiga punkter tungt vägande rikttningsangivelser.

Terminologin är klar, både lätt att förstå och väl definierad. Ett välfunnet uttryck är »flerkörstil» eller »flerkörig stil». Däremot förefaller det i sammanhanget onödigt lärt att tala om »melodilinjens ductus».

I förordet deklarerar Eppstein att hans bok givetvis i många avseenden grundar sig på tidigare Schütz-forskning, men att den ändå inte enbart bör ses som kompilation. Mot den bakgrunden kunde det på sätt och vis varit befogat att ge en klarare bild av författarens förhållande till denna tidigare forskning. Men detta skulle leda alltför långt, särskilt som ju boken inte är utgiven som dissertation. Vidare har Eppstein vid viktigare knutpunkter angivit var han ansluter sig till eller avviker från tidigare resultat. Men framför allt ser jag bokens betydelse i att Eppstein gjort kunskap om Schütz och hans verk tillgänglig på svenska, och det på ett sätt som måste betecknas som lysande. Detta skall givetvis inte ses enbart mot bakgrunden av att både förmågan och beredvilligheten att tillgodogöra sig litteratur på främmande språk (enkannerligen tyska) är i avtagande. Man kunde kanske formulera det så, att Eppstein med denna bok gjort kännedomen om en viktig del av den tyska och delvis allmän-europeiska kulturtraditionen tillgänglig för en annan språkmiljö än den ursprungliga. Detta har han gjort på ett utomordentligt sätt, och hans bokstudie kommer utan tvivel att göra sig gällande även utanför vårt språkområde.

Boken är viktig även ur en annan synpunkt. Det finns ett stort utbud av specialiserad forskning. Det är viktigt att denna kompletteras med sammanfattande information på hög nivå. Eppsteins Schütz-bok fyller en sådan funktion. Den bygger på solida studier, och resultaten framläggs på ett sådant sätt att den kan läsas på olika nivåer. Men inte minst präg-

las arbetet av Eppsteins djupa personliga känsla för Schütz' person och verk. Här om någonsin är ordet kongenial på sin plats.

Jag vill rekommendera boken varmt.

Göran Blomberg

Erik Franklin: Musikundervisning. Psykologi. Pedagogik. Metodik. Läromedelsförlagen: Akademiförlaget, Göteborg 1969. VI, 122 s. Kr. 28:95.

Franklins arbete är avsett att vara en lärobok i musikpedagogik med syfte att ge en allmän musikpedagogisk och psykologisk kunskap. I förordet specificerar författaren ytterligare målet med boken: den skall »i sin egenskap av grundbok skapa förståelse och öka intresset för den musikpedagogiska psykologin och metodiken» (s. VI). Författarens allsidiga utbildning, hans insatser som musikpsykologisk forskare och hans mångåriga verksamhet som lärare vid lärarhögskola och musikkonservatorium i både pedagogik och musik gör att man ställer höga förväntningar på att föreliggande arbete skall utgöra ett välbehövligt och efterlängtat komplement till de läroböcker i metodik och didaktik som redan föreligger.

Boken Musikundervisning är en ambitiös bok — alltför ambitiös — både med avseende på innehåll och med avseende på bredden av den läsekrets som den är tänkt för. Enligt förordet riktar den sig nämligen till blivande musikdirektörer och instrumentalpedagoger, musikinstruktörer inom kommunal musikverksamhet, elever på lärarhögskolornas klasslärarlinjer och till universitetsstudenter i pedagogik, psykologi och musikvetenskap.

På de 113 textsidor som volymen omfattar, försöker författaren med utgångspunkt i en definition av psykologin och en avgränsning av psykologins forskningsområden täcka perceptionspsykologi, psykofysik, gehörslära, differentiell psykologi och pedagogikhistoria för att ägna de tre sista kapitlen åt »musikalisk fostran», »några krav på en god lärare» samt »musikläraren och skoldemokratin».

Detta försök att på ett fåtal sidor inrymma så mycket och heterogent stoff har tyvärr medfört att framställningen på många ställen blir alltför ytlig och ofullständig: att t. ex. på drygt en trycksida försöka behandla »Undervisningsidéernas bakgrund» alltifrån de gamla grekerna över Comenius och fram till Rousseau måste på förhand vara dömt att misslyckas.

Det knappa utrymmet tvingar också författaren till ett stoffurval, som inte alltid upplevs som det mest relevanta. I det centrala kapitlet »Inlärnings psykologi» får författaren exempelvis inte rum med någon företrädare för nyare inlärningspsykologi sedan han behandlat Pavlov, Thorndike, Skinner och Köhler. Den koncentrerade framställningen leder

också till att författaren många gånger kommer att ställa alltför höga krav på de läsargrupper han säger sig vilja nå. Säkert kommer många av de blivande musikpedagogerna och musikinstruktörerna att få besvär med de avsnitt som behandlar problem och statistiska begrepp i anslutning till testkonstruktion och tolkning av testdata. Lika svårt torde det bli för universitetsstudenter i psykologi och pedagogik att förstå termer och begrepp i de avsnitt av boken som behandlar sång- och instrumentalmetodiska problem. För de läsargrupper som tidigare stiftat bekantskap med facklitteratur inom pedagogikens och psykologins fält måste författarens begreppsvärld och sätt att resonera ofta te sig främmande.

Låt mig bara anföra några exempel.

Som inledning till kapitlet om inlärnings psykologi skriver författaren: »Inlärningspsykologin har i stor omfattning använt sig av djurförsök. Därmed har man till stor del kunnat eliminera den 'männsliga individualfaktorn'» (S. 44.)

Som inledning till kapitlet om differentiell psykologi heter det: »Genom att använda ett stort statistiskt material kan man med betydande noggrannhet fastställa genomsnittsmänniskans egenskaper eller prestationer i vissa hänseenden, eftersom 'den mänskliga faktorn', de individuella felkällorna, har eliminerats.» (S. 33.)

Under rubriken »Haloeffekten»: »De tre återstående inre uppmärksamhetsfaktorerna intresse, värderingar och attityder är intimt förbundna med varandra. Läraren kan utnyttja dessa faktorer genom att tillvarata den s. k. haloeffekten.» (S. 16.)

De avsnitt där författaren söker ge introducerande information om psykologiska och pedagogiska elementa borde med fördel kunna utgå. I stället kunde läsare som saknar kunskaper på området hänvisas till några av de goda introduktionsböcker i psykologi, pedagogik, sociologi och statistik som redan existerar på svenska. Då skulle det också vara möjligt för författaren att fördjupa och utvidga de delar av boken där han redovisar resultat från musikpsykologisk och musikpedagogisk forskning. En diskussion av aktuella och relevanta problem inom musikundervisningen med utgångspunkt från forskningsresultat från musikpsykologiens område skulle kunna bli den lärobok i musikpedagogik som man länge saknat.

Lars-Gunnar Holmström

Bengt Hambraeus: Om notskrifter. Paleografi. Tradition. Förnyelse. (Skrifter utg. av Kungl. Musikaliska akademien med Musikhögskolan. 6.) Nordiska musikförlaget, Stockholm 1970. 134 s. Notexempel 48 s. Kr. 58:—

När det gäller notskriftskunskap — förvisso ett mycket viktigt delområde av musikvetenskapen — har svenska läsare hittills varit hänvisade till de kända standardverken av Wolf, Apel o. a. eller pedagogiskt tillrättalagda översikter i stil med Parrishs. Bengt Hambraeus har nu emellertid vågat sig på något nytt och mycket spännande, nämligen »ett försök att skissera notskrifternas kulturhistoria» (s. 7). Motvilligt har han begränsat ämnet till de viktigaste notationstyperna i Västerlandet (s. 20 f.) men finner ändå på många ställen anledning till utblickar mot Fjärran Östern. Kronologiskt har framställningen däremot maximal spännvidd: från antiken till 1960-tal.

Hambraeus' primära intresse har inte varit att lära ut konsten att i detalj tolka de olika notskriftstyperna och att transkribera dem till vår nu brukliga notering. Han har redan i arbetets titel markerat att detta är en bok om notskrifter.

Paleografin, däri inbegripet läran om *nutida* noteringar, är såsom undertiteln anger den självklara utgångspunkten. Men Hambraeus har framför allt velat åskådliggöra de sammanhang, som notskrifterna är invädda i, dvs. deras relationer till å ena sidan den praktiska musikutövningen under respektive period, å andra sidan musikens idé- och lärdoms historia, vilken i sin tur endast kan förstås mot bakgrunden av den allmänna historien.

Det är en pionjärinsats Hambraeus gjort med sin på detta sätt upplagda notskriftsbok. Hans personliga förutsättningar att lyckas med uppgiften har också varit sällsynt goda. Han är ju inte endast en mångsidig musikforskare utan också en framstående interpret av musik från olika perioder. Vidare har han såsom tonsättare själv måst söka adekvata lösningar på problemen att notera radikal nutidsmusik. Slutligen har han en flerårig erfarenhet som lärare i ämnet.

Det har också blivit en mycket stimulerande bok, kunskaps- och synpunktsrik, lärd och fantasifull. Och hela tiden lättläst: även när komplicerade sammanhang beskrivs förblir stilen behagligt kåserande. Också till sin yttre form är boken mycket tilltalande. Särskilt gläder man sig åt notbilagan, av vars ca 75 exempel en tredjedel gäller 1900-talets musik.

Det sagda utesluter givetvis inte, att man här och var sätter frågetecken i marginalen. Ett urval sådana skall här tas upp.

1. Man kan såsom författaren med något varierande formuleringar gör beteckna musikalisk notering som ett filter i kommunikationskanalen mellan sändare och mottagare, dvs. mellan tonsättare, exekutör och lyssnare (se s. 11, 12 och 130 f.). Men noteringen kan ju också ingå i en annan kommunikationskedja, nämligen från en klingande verklighet via en upp-

tecknare till en *läsare*. Den aspekten är betydelsefull bl. a. för förståelsen av de tidigaste medeltida noteringstyperna, som ju till stor del återfinns som notexempel i musikteoretiska framställningar.

En besläktad funktion har noteringen ännu i dag såsom åskådliggörande hjälpmedel vid skriftligt utförda musikaliska analyser. På ett ställe (s. 110 f.) antyds behovet av beskrivande noteringar (ev. i form av grafiska skisser) för sådana ändamål. Men i slutkapitlets sammanfattning (s. 130 f.) har denna tanke tappats bort. Här ifrågasätter Hambraeus nämligen starkt, om t. ex. elektronisk musik alls behöver noteras, eftersom den »ju i alla fall existerar som verk på ett ljudband och knappast behöver rekonstrueras». Det är inget musikforskningstillvänt uttalande! Dess fortsättning är f. ö. än mer förbryllande: notering skulle inte heller behövas av »annan musik från olika tider, där subtila utförandedetaljer ändå knappast kan noteras (den intuitive spelaren och sångaren vet ändå hur verket bör utföras!)».

Att inspelningar av musik kan behöva kompletteras med noteringar ger musikanthropologin exempel på. På detta område har visserligen i regel vår traditionella notskrift använts men ofta med betydande modifieringar. Tyvärr behandlar Hambraeus inte alls den intressanta problematiken kring upptecknandet av folkmusik.

2. Ett framträdande drag i Hambraeus' framställningskonst är de snabba associationerna mellan företeelser från olika årtusenden och skilda världsdelar. Det är från en synpunkt sett mycket charmfullt men från en annan en smula äventyrligt — läsaren kan nämligen för sin del komma att associera till den förkättrade jämförande musikvetenskapen. Likartade företeelser i skilda miljöer behöver som bekant inte ha något inbördes samband. Det är möjligt, att Hambraeus har rätt, när han påstår, att många nutida noteringsmetoder äger ett »nära idésammanhang med både äldre västerländsk och diverse utomeuropeisk notationspraxis» (s. 21). Han har dock inte övertygande visat att det rör sig om mer än vissa likheter. Att han kan finna »paralleller» till den grafiska noteringen bevisar inte utan vidare, att denna har »rötter i traditionen» (se s. 124).

3. Kap. III, »Accentnotskrifter (ekfonetiska tecken och neumer)», bygger huvudsakligen på litteraturen fram t. o. m. Apels Gregorian chant (1958). Den omfattande forskning på området, som bedrivits sedan dess, har inte refererats. Apel har dock ingalunda fått stå oemotsagd i den diskussion, som förts av bl. a. Vollaerts, Cardine, Agustoni, Corbin, Murray och Jammers. En hänvisning åtminstone till den sistnämndes Tafeln zur Neumenschrift (1965) hade varit värdefull.

Jammers betonar, sannolikt med rätta, artskillnaden mellan de ur cheironomin framvuxna neumerna, som användes i grupp melodisk och melismatisk centus-melodik, och de ekfonetiska formerna, som markerade insnittställena vid textrecitationer. De senare utvecklades inte till neumer utan till våra ännu använda interpunktionstecken, som alltså egentligen är ett slags notskrift.

I sin systematisering av neumskriftstyperna ger Jammers f. ö. en särställning åt den akvitanska. Tecknen i denna återger ju inte tonrörelser utan enskilda toner. Enligt Jammers återgår tecknen inte på den antika prosodins tonhöjdsangivande *tonoi* utan på tidsvärdesmarkeringar, *chronoi* (jfr tabellen hos Hambræus s. 55 f.). I enlighet med tidigare uppfattning framhåller Hambræus däremot »den nästan exakta överensstämmelsen mellan accent och neum» (s. 63) och hänvisar till notex. 28. I fråga om de akvitanska neumerna är dock överensstämmelsen inte alls påtaglig, särskilt inte med tanke på att avritningarna i ex. 28 så föga liknar de typer man möter i källorna (jfr ex. 26d och 27).

4. Delvis som en följd av det nyss sagda har den gregorianska rytmfrågan fått en otillfredsställande behandling — det s. 66 anförda citatet från Sachs är sannernligen inte det sista ordet i frågan.

Det enda förslag till rytmisk tolkning av neumerna, som författaren diskuterar (se s. 65 och jfr ex. 28), har inte följts beträffande flernotsneumerna i ex. 30, men vilken princip som där tillämpats får man inte veta (jfr s. 66). Ex. 30 är en analys av ett avsnitt ur ex. 29, hämtat ur Cod. S:t Gallen 359. Mot denna analys, som återgivits efter en icke angiven källa, måste flera invändningar resas. Neumbeteckningarna är inte genomgående korrekta, själva neumerna är dåligt avritade (se t. ex. de tre pes-tecknen), större delen av texten har förskjutits kraftigt åt vänster, vilket gör det onödigt svårt att följa analysen, transkriptionen utan notlinjer är förvirrad i mitt-partiet och slutligen är den moderna melodiformen illa infogad i den tabellariska uppställningen (de nio sista noterna i den långa slutmelisman skulle inte stå rakt under neumerna, eftersom de inte har någon motsvarighet där). Och nog kunde det ha påpekats, att de moderna versionerna här ser betydligt annorlunda ut än i de mycket spridda Solesmes-utgåvorna med deras mängder av tillagda tecken (jfr även ex. 26).

5. Notex. 12 är som jag ser det ett slags motsvarighet till den guidonska handen, alltså en pedagogiskt utformad bild, i detta fall av en kithara, fullmatad med musikteoretisk information. Den vore förtjänt av en helt annan kommentar än den nu fått (s. 31). Tydligen i anslutning till Smits van Waes-

berghe (hänvisningen är oklar) tolkar Hambræus några ord i bildens vänstra kant som daseia-systemets tetrakordbenämningar (jfr ex. 10 och 11). Men dels är benämningarna inte identiska (Finales och Superiores motsvaras här av en tongrupp, betecknad Acute), dels visar bilden tydligt, att Graves och Acute inte avser tetrakord utan oktavskalor.

Det kan tilläggas, att Jammers även i fråga om daseianoteringen framlagt intressanta nya synpunkter.

6. På upprepade ställen återkommer författaren till sin iakttagelse, att mässmusikens melismer i koralpsalmboken 1697 och dess nya (eg. fjärde) upplaga 1774 trycktes som följer av brevisnoter medan syllabiska avsnitt har semibreves. Här ser han en överraskande sen kvarleva av den medeltida ligaturläran (se s. 71, 73 och 87). Enligt min mening har saken sannolikt en enklare förklaring.

Redan tidigare hade punctum fått ett brevisliknande utseende och gruppnottecknen börjat skrivas som punctum-kedjor (se ex. 34). Det ligger intet märkligt i att den vita koralnotskriften 1697 och 1774 har ligaturliknande gruppnottecken av idel brevisliknande puncta. Märkligare är att de enkla puncta, som förekommer i syllabiska textavsnitt, kommit att se ut som semibreves. Samma företeelse möter man dock i handskriftsmaterialet från 1600-talet. Kanske skall den förstås som en skrivteknisk rationalisering: det var naturligtvis lättare att rita runda ringar än rektanglar med utskjutande lodräta sidor. Vid sammanskrivning av flera puncta var rektangeln dock ändamålsenligare.

I samband med ex. 34–35 hänvisas i texten (s. 72 f.) till ytterligare två exempel, som dock inte kommit med i bilagan. Kommentaren angående Liber cantus wexionensis 1623 (s. 72), som egentligen faller utanför ämnet, borde ha utgått också av det skälet, att den är minst sagt missvisande. (Jfr J. Jacobsson, Mässans budskap (1958), där de musikaliska stiftstraditionerna har kartlagts.)

7. Hambræus betonar (s. 119 f.) vikten av att man lär känna principerna för en sådan »grafisk notering» som ex. 65 ur Bussottis *Five piano pieces for David Tudor*. Men han informerar inte läsaren om dessa principer. Han förklarar inte ens de föreskrifter i styckets början, som väl till stor del utgör den pianistiska adaptionen av det tio år äldre grafiska konstverket. Man får veta att denna notering kan »ge en allmän orientering om verkets gestik, i viss mån också om dess dynamik och agogik» men inte på vad sätt detta uttrycks i »noteringen». Till slut gör författaren något, som betänkligt liknar en kovändning, när han säger, att Bussottis teckningar i vissa fall — t. ex. det citerade pianostycket? —

»snarast ger intryck av självändamål, så att en musikalisk interpretation strängt taget kan ge spelrum för nästan helt okontrollerbara förlopp».

8. Hambræus' notskriftsbok kommer naturligtvis omedelbart att tas upp i kurslitteraturen vid våra universitet och (antar jag) musikhögskolor. Dock har den en pedagogiskt kännbar brist däri, att många av notexemplen inte fått vare sig transkription till vanlig notskrift eller tillräckligt belysande kommentarer. Om notbilagan skall kunna bli den arbetsbok, som den borde vara, blir det nog nödvändigt att utarbeta en studiehandledning till den.

Bengt Hambræus' *Om notskrifter* är inte enbart en ovanligt rolig kursbok för studenter. Den är till både nytta och glädje för alla som intresserar sig för musikvetenskap. Detta omdöme får en vidare giltighet, när boken, som man livligt hoppas, snart görs tillgänglig på något av de stora språken.

Folke Bohlin

Jazzforschung/Jazz research. Hrsg. von Friedrich Körner & Dieter Glawischnig. Vol. 1. Universal Edition, Graz 1969. 203 s. ÖS 150.— (= medlemsavg. i IGJ).

On 1 January, 1965, the "Institut für Jazz" at the "Hochschule für Musik und darstellende Kunst" in Graz, Austria, was inaugurated. Quite a few music academies in the US and Europe already had departments for jazz study at that time. The Graz Jazz Institute, however, included a department for jazz research, and this was something new at least in Europe. In 1969 the International Society for Jazz Research (Internationale Gesellschaft für Jazzforschung) was formed in Graz and the same year the first "Jazzwissenschaftliche Tagung" (Conference on Jazz Research) was held in the same town with participants from several countries. The new Society also decided to publish a year book, *Jazzforschung/Jazz research*, in collaboration with the Jazz Institute in Graz.

This first volume of *Jazzforschung* is mainly a report from the conference in 1969. After a very short preface by Helmut Federhofer and two opening speeches held by Friedrich Körner and Erich Marckl at the "Tagung", the main section is made up of papers read by participants in the conference. A list of these papers will give a fairly good idea of the different topics dealt with:

H. Rauhe, Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung (Jazz as the object of interdisciplinary research); J. Slawe, Fünfzig Jahre Schrifttum über Jazz (Fifty years of jazz literature); L. Doruzka,

Probleme und Methoden der Historiographie des Jazz (Problems and methods of jazz historiography); G. Kubik, Afrikanische Elemente im Jazz — Jazz-elemente in der populären Musik Afrikas (African elements in jazz—jazz elements in African folk-music); E. Borneman, Jazz and the Creole tradition; A. M. Dauer, Improvisation; D. Glawischnig, Motivische Arbeit im Jazz (Motive work in jazz); F. Waidacher, Freiheit in der Beschränkung (Freedom within limitation. Deals with the creative activities of two musicians who teach at the Jazz Institute in Graz—Dieter Glawischnig and Eje Thelin); M. Miller, Die zweite Akkulturation (The second acculturation. Deals with musical-sociological aspects of the emergence of swing); F. Körner, Instrumentenkunde und Jazz (Instrumentation and Jazz); E. Jost, Eine experimentalpsychologische Untersuchung zu Hörge-wohnheiten von Jazzmusikern (An experimental psychological examination of the listening habits of jazz musicians) and H. Straube, Jazz und Schule (Jazz and the school). Each paper is followed by a short summary in English or German. The—sometimes less than perfect—English translations of the titles above are the ones given in *Jazzforschung*. The papers are followed by a short account of the Conference by Lillian Putz and three book reviews.

As can be seen from the titles, the papers deal with many different aspects of jazz and jazz research—a very wide field, adequately mapped by Rauhe in his contribution. Most of the papers represent pioneer efforts within their special area of jazz research. It would be rather space-consuming to comment on each of the papers in this review. But there are several general questions concerning the year book as a whole to be discussed.

In Federhofer's preface no policy for the coming volumes of *Jazzforschung* is outlined. Since the first volume has the special nature of a congress report one would have welcomed a general statement concerning the intended purpose and policy for future volumes. The first question to enter one's mind is: Why only jazz research? Both Körner and Marckl seem to have had their fill of conservative or reactionary criticism levelled at the Graz Institute. They both defend the institute against this type of criticism. But there seems to be so big a preoccupation with this criticism from the academic surroundings that nobody thought of defending the jazz research against radical-progressive criticism. Why is not beat and pop music included in the activities? Straube argues in his paper that society should have accepted jazz music at least 20 years ago in order to counteract the formation of the generation gap. He also points out that jazz music today is by no means

a teen-age music. During the past 15 years jazz music has lost almost all support from the youth and is now restricted to a small minority group. John Lennon (former Beatle) made clear the attitude of his generation towards jazz when, in an interview, he called it "shit music for university students".

There are many reasons why beat and pop music should have been included in the activities of the new society. Since jazz and beat or pop music have a common basic style and a similar social context, most of the research methods will be the same for both kinds of music. There is a constant mutual flow of influences between contemporary jazz and beat and pop music: Ornette Coleman plays with Yoko Ono, the music of jazzmen like Sun Ra and Miles Davis is labelled "underground" together with the music of Mothers of Invention and The Doors in the semi-underground paper *The Rolling Stone*, etc. The present volume of *Jazzforschung* contains many passages where the different authors complain about the lack of proper jazz research during the period up to the 1950's. Why let the same thing happen to the Afro-American teenage music of today? I feel that a year book like *Jazzforschung* would be much more relevant in today's society if it also included contributions to beat and pop music research.

Furthermore this volume is very much characterized by a European bias, and the German language dominates. There is not a single contribution by an American or even a British jazz scholar. Eleven of the twelve papers are in German, which is a pity as all Germans who are interested in jazz research will probably read English but not vice versa. This also makes for another type of confusion, since the technical terminology used when dealing with jazz is in English. Rauhe mentions the importance of the development of a proper technical terminology for jazz research but he never discusses the language problem. Slawe's survey of jazz literature is almost solely confined to European literature. The jazz research that has been going on for several years at some of the universities in the US (e.g. Indiana University) is never mentioned or given any credit. This may be due to the fact that the results of the jazz research in the US are very often published as comments on record jackets or on microfilm.

In the papers by Dauer, Glawischnig and Waidacher, dealing with stylistic analysis of jazz, European musicological methods are used on jazz in a way that to me seems out of place. Dauer and Glawischnig deal mainly with the melodic parameter. Dauer also deals with "rhythmic variation" but confines his analysis to parts performed by "melody instruments". Neither Dauer nor Glawischnig even mention the

rhythm section or try to deal with such things as improvisation in the drum playing or articulation and sound. If Dauer uses his melody-harmony-oriented European methods in analysing e.g. recordings of a certain item from several concerts by Duke Ellington's Orchestra, he could very well reach the conclusion that Ellington's musicians are not improvising at all, since they play the same pitches, harmonies, etc. in every performance. The improvisation that the Ellington fan feels so strongly is often restricted to the sphere of articulation, sound and rhythm and will never show up in an analysis carried out in Dauer's way. There is a lot in the field of stylistic analysis of Afro-American music to learn from US researchers like Alan Lomax and Richard A. Waterman.

This leads to a related problem: the difficulties involved in illustrating statements on jazz music style with transcriptions of jazz music in ordinary Western notation. Both Dauer och Glawischnig illustrate their analyses with transcriptions, and it works out well since they confine their analyses to parameters that can be captured in Western notation. Waidacher, however, used taped music to illustrate his paper at the conference. A few transcriptions are inserted in the printed version of his paper in place of the taped music, but his paper is still largely incomprehensible to the reader who is not familiar with Eje Thelin's music. This problem could be solved by combining a record or a tape (e.g. a cassette tape) with the year book.

The Jazz Institute in Graz is primarily an institute for teaching jazz music playing. Considering this, one looks in vain for a paper on practical jazz teaching in *Jazzforschung*. But this may possibly come in a future volume.

Even if the year book of the "International Society for Jazz Research" is not very international yet it is a good start. So far those interested in jazz research have been forced to look through various anthropological, ethnomusicological and musicological periodicals to find the few contributions to their field. If *Jazzforschung* could develop into a standard forum for international research on jazz and related music types it could remedy the confused information situation in this field of music research.

Krister Malm

Alan Lomax: Folk Song Style and Culture. With contributions by the Cantometrics staff and with the editorial assistance of Edwin E. Erickson. (American Association for the Advancement of Science. Publication 88.) Washington 1968. xix, 363 s.

Numera är det väl ingen som vill förneka att musiken är beroende av det samhälle där den existerar och därför inte bör studeras helt lösryckt ur sitt sammanhang. Finns det någon som fortfarande tvivlar på samhällsfaktorernas betydelse, vill jag föreslå läsning av Alan Lomax' *Folk Song Style and Culture*. Detta arbete, som presenterar en metodik av revolutionerande slag, kan betraktas som en milsten inom musikvetenskapen, framför allt inom musikanthropologin/musiketnologin (vilken etikettering man nu föredrar). Samtidigt vill jag påpeka att boken inte bara är läsvärd för alla »musikvetare» utan också kan betraktas som mycket väsentlig för dem som över huvud taget vill få en vidare syn på musiken. För musiksociologiskt inriktade borde denna bok tillhöra den obligatoriska kurslitteraturen. Varken musiksociologin eller den allmänna sociologin bör ju nöja sig med att studera det egna samhället och negligera att det finns lärdomar att hämta från samhällen i andra delar av världen.

Vad som presenteras i boken är ett forskningsprojekt, som ett flertal specialister i USA sedan en längre tid varit inkopplade på. Det man försökt att kartlägga är huruvida vissa mer eller mindre komplexa samhälleliga företeelser kan ge upphov till direkt »avläsbare» spår i musikutövandet. Undersökningen är baserad på vokalmusik, inklusive instrumentalt ackompanjerad sådan, men metodiken skulle i princip kunna utvidgas och anpassas för tillämpning även på rent instrumental musik.

Som utgångspunkt har Lomax och hans medarbetare samlat ihop inspelningar av vokalmusik från hela världen i avsikt att få så stor del som möjligt av jordklotets yta »täckt». Därefter har man »statistiskt» valt ut vissa representativa inspelningar och kodat dessa med avseende på 37 olika musikaliska egenskaper. (»Cantometrics».) Kodningen har utformats så att den medger databehandling av materialet. Man har konstruerat ett 13-gradigt skalsystem och graderar varje företeelse i enlighet med detta. Det är dock endast en del variabler för vilka man ansett sig behöva så många skalavärden; i övriga fall har man valt färre indelningsmöjligheter, allt efter behov och vad som visat sig praktiskt användbart. Kodningen har kunnat göras direkt på datakort, vilket varit tidsbesparande. Som exempel på olika företeelser man medtagit kan nämnas grad av melismatik, tempo, nasalitet, ambitus, samsjungenhet m. m.

Man har även kontrollerat hur stor säkerhet som kan nås vid denna typ av kodning. Det visade sig t.ex. att vid en undersökning med icke musikspecialister nåddes så hög tillförlitlighet som 96% när det gällde kodning av tempo. Naturligtvis kan man inte åstadkomma lika hög tillförlitlighet vid

kodning av alla variabler, men med »utbildade» kodare torde mycket väl tillfredsställande resultat kunna erhållas. Ett skivmaterial finns att rekvirera för detta ändamål, men eftersom jag inte haft tillgång till det kan jag inte yttra mig därom.

För att kunna bearbeta det kodade materialet har man utarbetat ett dataprogram, något som sysselsatt en specialist i två år på heltid (vilket ger en antydan om projektets omfattning). För att kunna genomföra hela denna undersökning har man varit i behov av en »sångatlas»; den har baserats på George P. Murdock's *Ethnographic Atlas* (1967). Att grunda sig på en atlas av detta slag kan naturligtvis kritiserats, vilket också gjorts i James Downeys anmälan i tidskriften *Ethnomusicology* (1970:1), varför jag inte finner någon anledning att gå in på detta. (I samma nummer återfinns ytterligare en recension av boken, och jag kan rekommendera läsning av båda, eftersom jag här inte behandlar riktigt samma saker som dessa recensenter.) Den atlas man så fått fram, med jämförelser mellan likheter och olikheter i vokal praxis i olika kulturområden, uppvisar några synnerligen intressanta drag. Som exempel kan nämnas att de afrikanska jägarfolken avviker ganska markant från det övriga »negerafrika». Detta synes bero på att dessa jägarfolk lever efter andra normer och att deras samhällen har en annan struktur än de övriga afrikanska folkens. Jägarfolken har ofta betraktats som mycket primitiva, men de uppvisar en stor skicklighet i gruppmusicerande och komplexiteten i deras musik är dessutom hög, åtminstone i rytmiskt avseende. Dessa människor kan knappast kallas »primitiva» annat än rent materiellt.

Sångatlasen visar i övrigt i vad mån de olika världsdelarna är heterogena eller homogena i fråga om musikutövning och visar även likheter mellan skilda delar av världen (t.ex. hur vissa isolerade områden kan ha större likhet med avlägsna kulturområden än med närmaste grannområde).

Det kanske bör påpekas att undersökningsresultaten endast kan anses säkerställda när det finns ett relativt stort undersökningsmaterial (som statistiskt underlag) att falla tillbaka på. Dock tror jag för egen del att metodiken borde kunna utvecklas så att man kan applicera den även på mindre »musik-kulturområden» med i gengäld relativt stor homogenitet i sångutövandet. Undersökningen innefattar av både praktiska och metodologiska skäl inte den moderna västerländska kulturen med dess mångskiftande musikutbud och mycket invecklade samhällsstrukturer. Något direkt hinder föreligger dock inte att t.ex. behandla pop- eller opera-sång, och jämförelser med sådana musikaliska delkulturer görs också i boken.

I kapitel 6 och 7 sker de intressantaste kopplingarna mellan sångstilar och samhällsstrukturer. I kap. 6, »Song as a Measure of Culture», redogörs för hur vissa enskilda musikaliska företeelser hänger ihop med sättet att livnära sig i olika typer av samhällen. En femgradig och en åttagradig skala presenteras. Den femgradiga omfattar: 1. »Extractors» (huvudsakligen beroende av insamling av föda, jakt och/eller fiske); 2. »Incipient Producers» (enkelt jordbruk utan husdjursuppfödning); 3. »Animal Husbandry» (samhällen där man är beroende av husdjursuppfödning såsom svin, får, kor etc. men som är i avsaknad av plogen som redskap i jordbruket); 4. »Plow Agriculture» (samhällen där man kombinerar användandet av plogen som redskap i jordbruket med husdjursuppfödning); 5. »Irrigation» (innefattar vad som finns under punkt 4 men inkluderar även konstbevattning som hjälpmedel). Det framhålls även att den sociala strukturen blir mer komplex ju högre man kommer på denna skala, liksom klassindelningen tenderar att bli mer markant.

Vad musikutövningen beträffar fastslås bl. a. att ordrikhet i sång blir större ju mera komplext samhället är. Det skulle med andra ord finnas ett direkt samband mellan ordrikhet och komplexitet i social struktur enligt den ovan presenterade skalan. Att detta åtminstone i viss utsträckning överensstämmer med sanningen är knappast att betvivla; ett känt faktum är att sånger i s. k. »primitiva» samhällen ofta företer mycket upprepningar och sällan kan sägas vara ordrika. En härmed sammanhängande företeelse, som också tas upp, är »repetitious songs», som enligt undersökningsresultaten visar sig vara vanligast i grupp 1 och minst vanliga i grupp 4 och 5.

I kap. 7, »Social Solidarity», ges bl. a. förklaringar till varför en viss musikalisk praxis i en kultur inte vinner gehör i en annan kultur. Som exempel kan nämnas nordamerikanska indianers sätt att sjunga och skolade europeiska operasångares. Dessa båda sångsätt, som ligger mycket långt ifrån varandra, har utvecklats i två helt skilda typer av samhällen, och på grund av vårt kulturarv har vi svårt att uppskatta de nordamerikanska indianernas vokaltal.

En annan intressant sak som undersökts är huruvida sexuell frihet eller dess motsats sätter sin prägel på vokalmusiken. Här påvisas hur den typ av »pressat» sångsätt som är vanlig i arabländerna har sin grund i kvinnans begränsade frihet att välja partner. Mot detta kontrasterar samhällen med stor sexuell frihet och samtidigt ett mera »avspänt» sångsätt.

I den senare delen av boken presenteras en undersökning om dans och samhälle, som bygger på en

liknande kodning av dansrörelser (gjorda efter filminspelningar?). Här framkommer att även dansen kan återspegla vissa sidor av samhället. Det man i första hand jämför med (och som väl kan tyckas ligga närmast till hands) är arbetsrörelser. Det visar sig nämligen att dansen har rörelser, som i mycket påminner om respektive folks sätt att utföra sitt arbete och att utföra rörelser i sitt dagliga liv. Sålunda har australnegrerna ganska enkla dansrörelser medan exempelvis indiska tempeldanserskor använder sig av mycket komplexa rörelsemoment, där de flesta kroppsdelar används och till och med ansiktsmimiken har betydelse för dansen. — Slutligen behandlas även »Folk Song Texts as Culture Indicators».

Boken är försedd med omfattande appendices med bl. a. förklaringar av dataprogrammet och de statistiska bearbetningarna. Dessa bilagor kan man mycket väl gå förbi om man anser dem vara svårbegripliga, och de är inte nödvändiga för förståelse av boken i övrigt. Det är kanske närmast specialisten som kan ha anledning att sätta sig in i detta.

Vad som här har beskrivits är bara några huvuddrag av Lomax' och hans kollegers arbete. Jag har inte heller sett det som min uppgift att i första hand framföra kritik: de viktigaste negativa synpunkterna finns f. ö. anförda i ovan nämnda nummer av *Ethnomusicology*. Till dem som — förhoppningsvis — har frågor som inte berörts i denna recension kan endast sägas: läs boken!

Dan Malmström

Rey M. Longyear: *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. (Prentice-Hall History of Music Series.) Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1969. (8), 220 s.

Fyra av bidragen till Prentice-Hall-förlagets serie med handböcker i musikhistoria och -etnologi recenserades i förra årgången av denna tidskrift (Palisca om barocken och Pauly om klassicismen samt Malm och Nettl om Orientens musik och västerländsk folkmusik, STM 1970). Den problematik, som är förknippad med handboksframställningar i koncentrerad form och med en i och för sig helt legitim och lovvärd populärvetenskaplig inriktning och som skymtar i dessa recensioner, kan inte här diskuteras i detalj. Men man måste erinra om sådana problem, därför att de i högsta grad exemplifieras i Longyears arbete och gör att det rör sig om en egentligen tämligen dubiös framställning.

På bokens pluskonto kan man anteckna följande. Den är ledigt och flyhänt skriven, full av ovanliga, ofta okonventionella och fräscha synpunkter på den kända repertoaren. Den röjer på många ställen en

strävan hos författaren att bryta med slentrianen i valet av verk, som anses värda att framhävas, att ta fram mindre kända och helt visst förbisedda sidor hos och synpunkter på de stora tonsättarkoryféerna och att dessutom erinra om andra tonsättare, vilkas verk faktiskt inte enbart har ett s. k. historiskt intresse. Boken har dessutom ett brett perspektiv bl. a. genom att det ges utblickar både bakåt i tiden (kap. »Beethoven and his predecessors») och framåt i utvecklingen under vårt århundrade (»The twilight of Romanticism»). Musikexemplen är talrika och ibland ganska fylligt citerade. Det finns kommenterande bibliografier och ett omfattande personindex. Framställningen röjer också en strävan till mera djupgående principdiskussioner, av begreppet »romanticism», av formgestaltningen i vissa verk av Liszt, Wagner, Brahms; i ett (alltför kort) avsnitt avhandlas sociologiska frågor som rör 1800-talsmusiken.

Longyear inleder sin framställning med en längre utredning av begreppet »romanticism» men lyckas lika litet som de flesta andra klara sig ur härvan med en entydig definition i behåll. Det beror delvis på att han inte skiljer på olika funktioner hos begreppet (såsom periodterm, stilbegrepp, karakteriserande uttryck etc.). Han anför ett påstående av A. Lovejoy att »romanticism» är »one of the most complicated ... of all problems in semantics» och citerar i sin framställning olika »romantiska» textställen, främst hämtade från E.T.A. Hoffmann o. a. författare från samma tid. Longyear hävdar direkt att tiden 1790–1910 kan betecknas som »romantic», detta »because there are unified musical and cultural traits which were recognized as Romantic then and are identifiable as such today». Att uttrycket »romantik» på det sättet bara blir en generell etikett på tidsperioden i fråga är uppenbart; liksom i litteraturhistorien kommer man i musikhistorien nog ingen vart med begreppet utan en tidsbegränsning till århundradets förra hälft, dvs. då »romantiken» framstår som en idéströmning i kontrast mot »rationalism» och »klassicism».

Generaliseringar av denna typ förekommer ymnigt i Longyears framställning; begripligheten underlättas inte av att stilbeskrivningar (oftast av ganska allmän art) och personliga värdeomdömen vid behandlingen av enskilda tonsättare blandas på ett ofta förvirrande sätt. Av de tonsättare som framträdde omkring 1830 sägs t. ex. Mendelssohn stå 1700-talet närmast genom »his impeccable craftsmanship and sense of proportion». Att nationalism i musiken »includes a feeling of political and cultural inferiority» kan helt säkert inte sägas generellt, möjligen om vissa mindre stater, men knappast om det ibland chauvinistiskt storvulna nationalmedvetande, som kom till

uttryck i de stora kulturstaterna som Tyskland, Italien och Frankrike.

Liknande exempel kunde hopas i mängd. Strävan att på det begränsade utrymmet få med så mycket som möjligt om ett omfattande ämne leder alltför ofta till att beskrivningarna består av anhopningar av lexikaliska anteckningar utan mera påtagligt samband. Framställningens ofta starkt elliptiska karaktär har främst gått ut över kap. 10, där den »romantiska musikens sociologi» avhandlas på 5 sidor utan att varken själva fenomenet eller beskrivningen av det får några klart skönjbara konturer. Även här uppträder en rad egendomliga påståenden. Vad t. ex. införandet av ventiler på trumpetinstrumenten och hakstöd på violiner har för social innebörd är svårt att förstå. Både detta och följande avsnitt om »performance practice» (1½ sida!), i vilket samma uppgifter om trumpet och violiner återkommer, verkar hastigt tillagda i efterhand och hade utan större saknad kunnat utelämnas.

Redigeringen av boken lämnar en hel del övrigt att önska. Rubriken till kap. 10 har drabbats av ett fullt korrekturfel; av bibliografien till det sista kapitlet har en stor del av texten inte kommit med vid ombrytningen. Liknande brytningsfel har uppstått även på andra håll (Brahms-ex. s. 140 f.). I not-exemplen finns ett alltför stort antal skrivfel, bl. a. i det nämnda Brahms-exemplet; värst drabbat är nog citatet från början av Liszts h-mollsonat (s. 111). Det är detaljer i både manusredigeringen och korrekturläsningen som tyder på att boken i alltför hög grad är ett hastverk.

Axel Helmer

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *International Jazz Bibliography*. Jazz books from 1919 to 1968. (Collections d'études musicologiques/Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 49.) Heitz, Strassbourg & Baden-Baden 1969. XX, 198 s. DM 32.—

Since Alan Merriam and Robert Benford published *A Bibliography of Jazz* in 1954, the jazz literature has grown considerably. Each year during the 1950's and 1960's saw a few more books published and an increasing need for an up-to-date bibliography. Now at last we have such a bibliography, with a promise of future annual supplements.

The literature listed in the *International Jazz Bibliography* (hereafter called *IJB*) comprises: (1) Bibliographies; (2) Dictionaries, handbooks, yearbooks etc.; (3) General jazz literature; (4) Monographs, biographies, autobiographies; (5) History; (6) Education; (7) Musical theory (of jazz); (8) Dis-

cographies; (9) Pictorial volumes; (10) Blues literature, insofar as it deals with such musicians and blues styles as are close to jazz; (11) Ragtime; (12) Literature on the "symphonic jazz" and the jazz-influenced show and dance music up to the 1940's.

Not included in *IJB* are (1) Articles in musical and general periodicals; (2) Publications in which only individual chapters or passages deal with jazz; (3) Jazz novels, "fiction"; (4) Jazz calendars and star photographs; (5) Commercial record indices; (6) Instrumental instruction books and methods of arrangement and orchestration; (7) Club bulletins, concert programmes and posters; (8) Record jacket notes; (9) General African and Afro-American folklore.

The books are listed in alphabetical order by authors' names. Ten different indices enable the user to find what he is looking for among the 1562 listed titles. The bibliography seems to be fairly complete in its coverage of European jazz literature. Quite a few important dissertations and other contributions published in the US (mainly by University Microfilms, Ann Arbor, Mich.) are left out and should be included in future supplements.

The serviceableness of *IJB* is limited considerably by the exclusion of articles in periodicals, since many of the most important contributions to jazz literature have been published in jazz magazines. True, it is an almost impossible task for one man to list all articles on jazz in different periodicals throughout fifty years. But it would have been possible to include articles from four or five of the most important jazz magazines, e.g. *Down Beat*, *Jazz Review*, *The Melody Maker* and *Jazz Podium*. Even such a very selective listing would have increased the value of the bibliography materially.

There is frequent mis-spelling of names and other words in the Scandinavian entries in *IJB*. Maybe this is also true of the entries in other odd languages such as Japanese, Polish, etc. If so, this could be quite annoying if it made it impossible to find a certain book in a library catalogue by using information from *IJB*.

Notwithstanding these minor shortcomings, *IJB* is a very important reference tool for anyone interested in jazz music, especially perhaps for those working in mass media who need quick access to background material to follow up news items on jazz and related topics.

Krister Malm

Erkki Salmenhaara: Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken „Apparitions“, „Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“

von György Ligeti. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 19.) Gustav Bosse, Regensburg 1969. 204 s.

Salmenhaaras bog består af en indledning, som dels forsøger at give en beskrivelse af de forskellige strømninger i 50'ernes musik og dels forsøger at give Ligetis musik en placering i forhold til disse, fire kapitler, hvor en berettigelse for denne placering søges givet ved hjælp af en detaljeret beskrivelse af værkerne *Apparitions*, *Atmosphères*, *Aventures* og *Requiem*, en sammenfatning af de konklusioner, som er fremkommet i det foregående, samt endelig tre tillæg: komponistens skitsematerialer til *Atmosphères*, *Aventures* og *Requiem*.

I kapitel I konstaterer Salmenhaara den stigende tendens i dette århundrede til atematisk komposition. Dodekafoniens medvirken til opløsning af de traditionelle musikalske formtyper skildres, og dernæst forsøges en inddeling af den serielle og postserielle musik i forskellige strømninger. Der tales om (1) «Die serielle Schule», (2) «Die aleatorische Schule», (3) «Die Klangfarbenfeldtechnik», (4) «Stochastische Musik», (5) «Happening» og (6) «Musique concrète» + «elektronische Musik».

Grunden til denne inddeling er ikke ganske klar. Det er næppe rimeligt, som Salmenhaara synes at gøre det, at foretage en opdeling af Darmstadt-skolen i en seriel og en aleatorisk retning. Betimeligheden i at holde elektrofonien adskilt fra de øvrige strømninger kan der også sættes et spørgsmålstegn ved. Imidlertid, bogen behandler ikke disse emner, men Ligetis musik, og det må betragtes som værende fuldtud korrekt, når Salmenhaara ved beskrivelsen af denne anvender udtrykket «eine neue Tonsprache»: et tonesprog, som hverken er serielt eller aleatorisk, ikke anvender stokastiske metoder og også adskiller sig fra «klangfeltmusikken».

Hvorved dette tonesprog adskiller sig fra de tidligere kendte, gøres der nærmere rede for i kapitlet, som omhandler *Apparitions*. Af ganske særlig interesse er den tidligste version af værket (fra 1956), som her beskrives ganske indgående. Det fremgår af beskrivelsen, at *Apparitions* oprindeligt var skrevet for et kammerorkester bestående af celesta, harpe, cembalo, klaver og strygere. Værket indeholdt i denne version en sats, hvori der benyttedes aleatorisk teknik: gentagelse af korte motiver i fri rytmik. Denne teknik forkastedes senere af Ligeti.

I den endelige version udgøres det musikalske materiale i begge satser af to hovedtyper: «Zustandsclusters» og «Ereignisclusters». De førstnævnte er af statisk, de andre af dynamisk art.

I *Atmosphères* består materialet alene af «Zustandsclusters». Salmenhaara hævder, at der af denne grund viser sig en betydelig forskel imellem de to værker: på grund af vekselvirkningen imellem statiske og dynamiske elementer får *Apparitions* karakter af en udvikling; «Ereignisclusters» griber aktivt ind i det musikalske forløb og ændrer dette i overensstemmelse med en «fingeret musikalsk syntaks». *Apparitions* beherskes af en ikke almenyldig kausalitet.

I modsætning hertil hersker der i *Atmosphères* følgende fire principer: (1) udeladelse af den musikalske dialektik, (2) udelukkelse af kausalitetsforbindelser, (3) mangel på gentagelser, og (4) aperiodicitet. Der er ikke tale om en dialog imellem elementer, men om ét elements monolog. Altså er der ikke tale om en «dramatisk» begrænset form. Dette får nu Salmenhaara til at foretage en sammenligning imellem Stockhausens formkonception (momentformen) og den «åbne» form, som siges at vise sig i *Atmosphères*. Sammenligningen er interessant, og Salmenhaara peger utvivlsomt på noget centralt, når han hævder, at der består følgende forskel imellem de to komponisters behandling af formproblemet: «Stockhausen versucht realistisch, ja geradezu naturalistisch, einen Mechanismus zu schaffen, dessen eigentliches Merkmal die Unendlichkeit ist. Ligeti seinerseits strebt nur danach, einen solchen Mechanismus mit der Musik zu beschreiben, der sich in irrationalen Nebel verbirgt, ...»

Om man, som hævdet af Salmenhaara, med anvendelse af Stockhausens terminologi kan beskrive *Atmosphères* som ét stort moment, er i allerhøjeste grad diskutabelt. Derimod ligger det udenfor enhver tvivl, at Ligeti søger at beskrive et musikalsk princip med sin musik. Den af Salmenhaara så ofte understregede irrationalitet nævnes også her med rette.

I *Aventures* når det imaginære præg sit højdepunkt. Problemet gælder her forholdet imellem musik og sprog; Salmenhaara skildrer ret udførligt andre nutidige komponisters forsøg på at løse dette problem, og han når frem til følgende konklusion: hos de øvrige komponister har der været tale om tekster, som ved hjælp af forskellige manipulationer er blevet gjort til musik. Ligeti gør det stik modsatte: han går ud fra det fonetiske materiale og komponerer en tekst, som fungerer som musik. Herved opstår et værk, hvori det semantiske element på én gang er til stede og fraværende: det benyttede sprog eksisterer ikke, og alligevel kan der skabes et affektet værk. Sproget bliver til musik og musikken samtidig til sprog.

Requiem betegner Ligeti selv som en sammenfat-

ning af de tidligere anvendte former for kompositionsteknik: typen fra *Atmosphères* findes i 1. og 2. sats (*Introitus* og *Kyrie*), mens *Aventures*-typen præger 3. sats (*De die iudicii sequentia*). Salmenhaara gør opmærksom på, at de to første satser på ét væsentligt punkt adskiller sig radikalt fra *Atmosphères*-typen: der er her ikke tale om en statisk ide (hvilket Salmenhaara hævder er tilfældet i *Atmosphères*), men derimod kontinuerlig bevægelse. Der er tale om mikropolyfoni. I *Lacrimosa*-satsen findes en enkelhed i ideen, som umiddelbart anskueliggøres i det musikalske forløb.

I kapitel VI opsummerer Salmenhaara de karakteristika, som er påvist ved behandlingen af de enkelte værker. Der er bl. a. tale om «Innere strukturelle Konsequenz» og «Gleichgewicht zwischen Technik und Ausdruck»: teknikken tjener hos Ligeti bestandig til at tydeliggøre ideen i musikken; teknik er uløseligt forbundet med udtryk. Endvidere nævnes «Einheit von Material und Form»: der er hos Ligeti aldrig tale om «rent» materiale, men altid om det komponerede, som er udvalgt og sammensat med nøje henblik på selv den mindste detalje.

Det er en begrænset del af Ligetis produktion, som behandles i denne bog: det tidligste af værkerne stammer i sin endelige version fra 1959, det seneste fra 1965. Ikke desto mindre er det lykkedes Salmenhaara at tilvejebringe en dybtgående forståelse af Ligetis kunstneriske arbejdsmetoder og hans placering i den nutidige musik. De fire værker er alle behandlet med en grundighed, som nok kan aftrænge respekt; analyserne er dybtgående, og såvel disse som skildringen af hvert værks problemkompleks er af stor værdi for enhver, som ønsker at sætte sig ind i den nutidige musik i almindelighed og Ligetis i særdeleshed. At argumenterne til tider kan føles mindre velunderbyggede, når talen falder på andre komponister, føles ikke som nogen egentlig svaghed. De utallige henvisninger til andre nutidige musikværker er gennemgående fuldtud relevante og vidner om et vidtgående kendskab til vor tids musik. Illustrationerne er talrige og instruktive.

Man kunne nok ønske sig, at flere af de nutidige komponisters produktion ville blive udsat for en lige så grundig og samvittighedsfuld behandling.

Jørgen Løkfeldt

Joseph Smits van Waesberghe: Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. (Musikgeschichte in Bildern. III:3.) VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969. 214 s.

Som man kunne vente det af en af den musikalske middelalderforsknings grand old men, er det en næs-

ten utrolig lærdomsfylde, J. Smits van Waesberghe præsenterer os for i såvel indledningen som billedkommentarerne i det foreliggende bind af den store østtyske musikikonografi. Det lader sig da heller ikke nægte, at helhedsbilledet af musikuddannelsens historie i middelalderen i nogen grad lades i stikken til fordel for detaljernes mangfoldighed. Naturligvis ville man nødig have undværet en oplysning som den, at karteuserordenen foreskrev sine medlemmer at stige til hest fra en trappestige (s. 41), men dens relevans for studiet af den middelalderlige musikuddannelse kan næppe siges at være specifik. På den anden side må det medgives, at sådanne detaljer, vel anbragte, kan være af stor pædagogisk værdi, og det lykkes da også Smits van Waesberghe at bibringe læseren en meget levende forestilling om det daglige musikliv i skoler, klostre og kirker. Hans fremstilling har overhovedet sin styrke i den konkrete sædeskildring, mere end i behandlingen af selve lærestoffets historie. Han er på dette område tilbøjelig til at overbetone sagernes formelle og spekulative aspekter på bekostning af den sociale og musikalske praksis, hvis dynamik jo netop betingede f. eks. brydningerne i forholdet til den antike musiklære (s. 31 ff.).

Forfatteren bekender selv (s. 45) at have set bort fra mange interessante spørgsmål som f. eks. uddannelsen af færende sangere og spillemænd, troubadourer og minnesangere m. fl., angiveligt på grund af manglende billedkilder. Godtager man nu dette (omend med betænkelighed, idet en undersøgelse af andre kilder end de rent musikteoretiske nok kunne have vist sig givtig: skulptur, kalkmaleri og anden billed- og illustrationskunst), så bliver det dog at beklage, at selv inden for den lærde gejstlige musikuddannelses eksklusive sfære behandles væsentlige aspekter påfaldende stedmoderligt. Det gælder således universiteternes musikuddannelse, der visselig ikke udelukkende var et teoretisk anliggende (jvf. s. 36 og 43), og overhovedet den højere musikuddannelse fra 1200-tallet og frem — eller, set under en anden synsvinkel, hele den flerstemmige musiks uddannelsesmæssige underbygning. På dette felt nås der hverken i tekst eller billeder ud over de allerede i *Musica enchiriadis* skildrede typer, men hvor og hvordan lærte man at forfærdige og udføre 1100-tallets blomstrende melismatiske organa eller 1200-tallets tre- og firestemmige responsorier, kunstfærdige motetter, conducti m. v.? Hvor hentede ars nova-periodens musiker sin færdighed og viden? Billedmaterialet er måske hverken særligt stort eller impressivt, men det findes og burde alene i kraft af disse musikformers eminente historiske betydning have været repræsenteret. Som bindet fremtræder

nu, er det — rigtignok under en vid horisont — centreret om uddannelsen i enstemmig kirkesang, og inden for den igen om Guido Arezzos unægteligt betydelige, men for eftertiden dog ikke ene bestemmende indsats. Af de 122 afbildninger er f. eks. ikke færre end 24 viet den guidoniske hånd, medens læren om flerstemmigheden spises af med 4 og mensurallæren, der må have været et kors for disciplene i 13–1400-tallet, med 2.

For den, hvis interesser ligger inden for de nævnte grænser, er bindet som antydende en guldgrube og dertil som sine forgængere i serien af høj billedtek-nisk og typografisk standard. (Redaktionen burde dog sørge for, at indledningerne sættes tospaltet og forsynes med billedhenvisninger.) I et anhang bringes en kronologisk oversigt over middelalderens musik-traktater fra Augustin til Gafurius — idet dog de anonyme, af hvilke mange jo er særdeles vigtige, må nøjes med en henvisning til den skyggenes dal, artiklen «Anonymi» i MGG — endvidere en selektiv litteraturliste og et register, der i betragtning af tekstens ofte uvejsomme mylder af detaljer burde have været endnu fyldigere end tilfældet er.

Finn Mathiasen

Svenskt musikhistoriskt arkiv. Bulletin. 1–6. Stockholm 1966–1970. [Stencil.]

Det är en glädje att med några rader få anmäla en ny svensk periodisk publikation på det musikvetenskapliga området. Liksom Svenskt musikhistoriskt arkiv redan efter några år utvecklat sig till en mycket betydelsefull institution för utforskandet av vår svenska musikhistoria så har dess små bulletinhäften hunnit bli en omistlig samling av värdefull information. Huvudinnehållet har utgjorts av olika slags inventeringar, enkäter, innehållsförteckningar m. m. För egen del erkänner jag t. ex. tacksamt mottagandet av flera annars synnerligen svåranskaffade upplysningar om kyrkoarkivens musikaliebestånd. Mycken nytta har jag också haft av de daterade förlagsnumren från svenska 1800-talsförläggare i nr 4. Nr 6 innehåller en redogörelse av Bengt Kyhlberg för det system han tillämpat i sin omfångsrika samling av musikhistoriskt forskningsmaterial i olika arkiv. En annan typ av artiklar introducerades av Ingmar Bengtsson i nr 4, där han presenterade en nyfunnen källa till Romans Svenska mässa.

I viss mån kan väl Bulletinen sägas överta STM:s avdelning Meddelanden och aktstycken. Med det växande antalet musikforskare i landet blir ju tidskriftens utrymme allt dyrbarare och denna avlastning är därför välkommen.

Men Bulletinens huvuduppgift är givetvis att fortlöpande presentera resultaten av det arbete, som bedrivs vid SMA. Mätte man med det snaraste få medel att utge den i tryck, åtminstone offsettryck.

Folke Bohlin

Johan Wikmansson: Streichquartette/String quartets (Op. I: 1–3). Hrsg. von/ed. by Bonnie Hammar & Erling Lomnäs. (Monumenta Musicae Svecicae. 6.) Stockholm 1970.

Efter en av olika anledningar uttänjd och beklagansvärd väntan har äntligen, exakt 170 år efter det ursprungliga Åhlströmska trycket, Wikmanssons efterlängtrade tre stråkkvartetter op. 1 kommit ut i en kritiskt bearbetad utgåva och för första gången dessutom i partitur. Eftersom inga autografer eller avskrifter av förstarangsvärde finns bevarade, har det genom G. A. Silverstolpes försorg hos Åhlström 1801 tryckta materialet måst användas som huvudkälla, något som naturligtvis i många fall skapar en känsla av osäkerhet inför tveksamma läsarter. De båda utgivarna har därför föredragit att utgå från mycket försiktigt hållna och säkert kloka principer vid sin revidering, och trots flera noggranna detaljgranskningar har jag bara kunnat finna enstaka småfel, t. ex. i d-mollkvartettens sats IV, t. 112, där utgivarna föredrar punkter i st. f. streck för åttondelarna i VI I och VIa. Det stämmer inte logiskt och analogt med motsvarande ställe i t. 33 tidigare. Överhuvud måste man här bestämma sig för en sak (förlagsvis streck) i såväl takterna 31–34 som 109–112, inte som nu både-och, även om just här huvudkällan är inkonsekvent. Trycket är snyggt och tydligt och bör i hög grad kunna bidra till dessa charmiga kvartetters popularitet hos både professionella och amatörer, både hemma och utomlands. Därtill kan förstås också den upplysande inledningen och en del sakliga fakta ytterligare bidra.

Också noters vägar är som bekant ibland mycket sällsamma, och det är ett märkligt sammanträffande att just nu ett brev och en festskriftsartikel har nått mig, där incipits till Wikmanssons tre kvartetter figurerar som verk av Mozart — ingen dålig upphöjelse för den i bistraste mening lågavlönade och av samtiden föga uppmärksammade kamreraren. Hofrat Leopold Nowak har i Festschrift Josef Stummvoll (Wien 1970) skildrat händelser kring hovbibliotekets i Wien inköp av visst Mozart-material och därvid bl. a. funnit en uppgift om att greve Walsegg, dvs. den man som beställde Requiem av Mozart, i sin ägo haft sex stråkkvartetter utan auctor, av vilka tre i dåtida handskrift bifogas med incipits. Ovanför

har någon skrivit »vom[!] Mozart! Här kan bara det intressanta konstaterandet göras, att Wikmanssons kvartetter tydligen kommit till Walsegg via Constanze (bl. a. som plåster på såren för den mot hans vilja tryckta utgåvan av Requiem 1801), som förstås hade fått sitt handskrivna material från Fredrik Samuel Silverstolpe, vid den tiden Sveriges diplomatiska ombud i Wien. I fråga om B-durkvartetten gör man den iakttagelsen, att i handskriftens temaböjor har violinernas tre första åttondelar i t. 2 staccatopunkter, vilket man ju mycket väl kan tänka sig, vidare börjar crescendotecknet tydligt vid första åttondelen i t. 3, men å andra sidan har handskriften inga bågar alls i t. 3–4. Det vore förstås ovärderligt om dessa samtida stämmor kunde återfinnas — man letar redan frenetiskt —, fast för de båda utgivarna vore det onekligen litet malörtsblandat att först efter avslutat arbete få tillgång till ett sådant källmaterial.

Den av utgivarna i en fotnot förebådade artikel om Wikmanssons stråkkvartetter av Hans Eppstein, som återfinns på annan plats i denna årgång av STM, har jag genom älskvärt tillmötesgående av författaren fått ta del av redan på manuskriptstadiet. Det är många och mycket givande synpunkter Eppstein där kommer med, och han vågar t. o. m. positivt omnämna en och annan synpunkt i undertecknads på sin tid både muntligen och skriftligen rejält kalfatrade avhandling om Wikmansson. Helt övertygande finner jag inte allt vad Eppstein skriver, främst inte de delvis bestickande stilanalytiska jämförelserna. Inom såväl Mozart- och Haydn- som i viss mån också Bach- och Telemannforskningen har man blivit allt mer kritisk mot sådana analyser, såvida de inte styrks av ovedersägliga biografiska eller trovärdiga traditionsbundna fakta. Även de mest snillrika analytiska bevisföringar har ofta under senare decennier genom återfunna autografer trillat ihop som korthus inför kalla fakta.

Här kan jag bara påpeka följande i anslutning till Eppsteins jämförelser mellan Haydns s. k. Kejsarkvartett op. 76: 3 och Wikmanssons op. 1: 2. Det är nog otänkbart, att Silverstolpe redan 1797 skulle ha fått kopiera något av Haydns op. 76 eftersom greve Erdödy hade betalat för ensamrätten och noga bevakade den, tills tryckningen tilläts 1799. Sistnämnda år var Wikmansson en dödssjuk man, och f. ö. heter det uttryckligen i dedikationen till Haydn: »... men hade länge föresatt sig ...». Dessutom är själva variationsformen något så typiskt för den tidens tonsättare och yrkesmusiker i gemen, att både form och innehåll visar upp en ytterst brokig provkarta, där dock alltid mästarens hand skiljer sig från mängdens men inte med påvisbara, regelbundna harmonier, perioder etc. Om man i många år har sysslat

med både Mozart och Haydn s. a. s. inifrån, not för not och takt för takt och bl. a. reviderat 11 symfonier av den senare från skilda tidsepoker, då känner man igen hans speciella små knep, hans oändliga påhittighet mitt i det regelrätta och vad som synes vara en slavisk upprepning. Jag tror dessutom, att Wikmanson själv redan tidigare kände till den aktuella variationstypen och alltså bara behövde den teoretiska bilden för att använda sina egna idéer. Hos Haydn finns liknande uppbyggnader i långsamma satser långt tidigare och i vitt skilda typer av verk, också symfonier (t. ex. nr 75).

C.-G. Stellan Mörner

Replik

I sina anmärkningar till min Wikmansonsuppsats söker Mörner generellt påvisa stilkritikens svagheter i förhållande till källkritik. Vad jag har att svara härpå står av en händelse redan på annan plats i detta nummer av STM, nämligen i min recension av Neue Bach-Ausgabe VII: 7, och skall här inte upprepas. Konkret ingår Mörner endast på ett enda exempel: den av mig påpekade sannolika beroendelationen mellan Haydns »Kejsar»-variationer och variationssatsen i Wikmansons e-mollkvartett. Mörner verkar här emellertid förbise följande beträffande den historiska situationen: 1. Visserligen fick Haydns kvartetter op. 76 inte tryckas förrän 1799, men detta innebär ingalunda att de hemlighölls: en av dem uppfördes redan i september 1796 i det furstliga palatset i Eisenstadt (Hobokens verkkatalog s. 434, efter Pohls Haydnbiografi III, s. 119), Haydn själv spelade dem på klaver för Silverstolpe (Mörner, Johan Wikmanson ... s. 318), och såsom kejsarhymn var själva variationstemat i hög grad »fritt». Varför skulle då inte Silverstolpe brevlades kunnat beskriva den aktuella variationssatsen ingående och kanske med utförliga notcitater? Mera än detta har jag knappast förutsatt (även om det ligger nära till

hands att förmoda att Wikmanson haft tillgång till den kompletta satsen). 2. Även »dödssjuka» kompositörer är stundom ännu mycket aktiva i sitt skapande (Mozart!), och år 1799 var Wikmanson inte sämre än att han den 18.12 kunde bevista ett sammanträde med Musikaliska akademien samt firade nyårsafton hos vännerna Grill (Mörner, l. c. s. 71 resp. 83). Är det då helt orimligt att räkna med fortsatt arbete med något för Wikmanson så angeläget som kvartetterna? (Se här till även fotnot 13 i min uppsats.)

När det sedan gäller de musikaliska relationerna mellan de båda satserna är Mörners invändningar för allmänt hållna för att kunna tjäna som negativa argument. Att t. ex. »tro» att Wikmanson »redan tidigare kände till den aktuella variationstypen» (vilken?) syns mig för vagt t. o. m. gentemot en stilanalytisk argumentering, i synnerhet som Mörners hänvisning till Haydns symfoni nr 75 visar att han knappast mera ingående kan ha tagit del av mina sakargument. Variationssatsen där skulle ju vara ett exempel på »liknande uppbyggnader», men denna likhet saknas helt enkelt på avgörande punkter. I de båda jämförda satserna har ju — vilket jag poängterat som en specifik gemensamhet — varje variation sin egen temabärande stämma; i symfonisatsen däremot ligger temat i samtliga fyra variationer i första violinen. En viss likhet eller åtminstone motsvarighet skulle man eventuellt kunna finna i framträdandet av karakteristiska ackompanjemangsfigurer, dock sker detta inte genomgående: i variation 1 inte alls, i nr 2 i vissa takter i blåsargruppen (på ett enda ställe i tuttit), i nr 3 i solovioloncellen, i nr 4 i andra violinen, varvid rörelsen blir livligare för varje variation. En sådan rytmisk ordning är dock ganska vanlig i variationssatser (jfr t. ex. Händels chaconner för cembalo) och betyder därför långt mindre än de av mig påpekade gemensamheterna, som ju dessutom omfattar även helt andra detaljer än de här ovan diskuterade.

Hans Eppstein