

LITTERATUR

(*Red. Anders Lönn*)

WERNER BACHMANN: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. (Musikwissenschaftliche Einzeldarstellungen. 3.) Breitkopf & Härtel, Leipzig 1964. 207 s., 97 pl.

Die historische Musikinstrumentenforschung ist bereits seit langem bestrebt, die Anfänge und Herkunft des Streichinstrumentenspiels zu ergründen. Das lebhafteste Interesse, das an diesem Thema bekundet wurde, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass es die Streichinstrumente waren, denen im Laufe der Jahrhunderte die führende Stellung innerhalb unseres abendländischen Instrumentariums zufallen sollte. Wenige Forschungsprobleme sind daher so leidenschaftlich umstritten worden wie dieses. Unter Einbeziehung jeweils neuen Materials und divergierender Gesichtspunkte wurde es wiederholt von verschiedenen Aspekten aus beleuchtet mit der Folge, dass mehrere sich widersprechende Hypothesen entstanden. Als Ergebnis dieses Widerstreits hat sich vielfach die Auffassung durchgesetzt, dass das Problem anhand des disponiblen Quellenmaterials und mit der bisher angewandten Methodologie schlechthin nicht zu lösen sei.

W. Bachmann hat nun in einem Versuch, den er als solchen verstanden wissen will, das Thema erneut aufgegriffen. Dabei hat er sich angelegen sein lassen, seine Untersuchung kulturgeographisch auf eine möglichst breite Grundlage zu stellen und alle bislang zugänglichen literarischen und ikonographischen Belege sowie die Forschungsergebnisse der Musikethnologie in seine Betrachtungen einzubeziehen.

In dem ersten Teil der Untersuchung werden zunächst die bisher aufgestellten Hypothesen und der gegenwärtige Stand der Forschung einer gewissenhaften Kritik unterzogen. Bachmann gelangt dabei zu dem Ergebnis, dass die beiden dominierenden Theorien, die die Herkunft der Streichinstrumente in den Norden Europas bzw. nach Indien verlegen wollen, sich künftighin nicht mehr aufrecht erhalten lassen.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung versucht nun Bachmann seinerseits das Dunkel zu lichten, das die Herkunft der Streichinstrumente umgibt. Er weist einleitend nach, dass sich der Streichbogen ikonographisch und anhand von Schriftzeugnissen erstmalig im 10. Jahrhundert belegen lässt, und zwar dies in auffallender Gleichzeitigkeit sowohl im byzantinischen als auch im arabisch-islamischen Kulturbereich, dagegen im christlichen Abendland und in Ostasien erst nach der Jahrtausendwende. Bachmann vertritt nun die Auffassung, dass sich Zentralasien als gemeinsamer Ausgangspunkt für die Verbreitung des Streichinstrumentenspiels sowohl nach dem Westen als auch nach dem Osten anbiete. Seine zentralasiatische These ist zweifelsohne äusserst bestechend. Um sie unter Beweis zu stellen, werden zahlreiche Indizien angeführt, die in die angegebene

Richtung weisen. Bei Prüfung dieser Indizien erheben sich jedoch einige Bedenken.

So beruft sich z. B. der Verf. auf die zentralasiatische Herkunft von al-Fārābī und Ibn Sinā, die in ihren Schriften erstmalig das Streichinstrumentenspiel bezeugt haben. Dieser Hinweis dürfte jedoch in dem vorliegenden Kontext nur wenig Aussagewert besitzen, da beide als hervorragende Enzyklopädisten das Gesamtwissen ihrer Zeit umfassten und nichts darauf hindeutet, dass ihre Aussagen etwa auf ihre engere Heimat zu beziehen sind. Ähnlich verhält es sich mit dem Hinweis auf die hochentwickelte städtische Musikkultur der Bevölkerung Zentralasiens um die Jahrtausendwende. Fraglos ist es sehr zu begrüßen, dass Bachmann die Bedeutung Zentralasiens als eines der wichtigsten Zentren des arabisch-islamischen Kulturkreises nachdrücklichst herausgestellt hat. Hat doch die musikethnologische Forschung im Westen diesem Sachverhalt bisher kaum Rechnung getragen! Für unser besonderes Thema besitzt aber dieser Hinweis bloss begrenzte Relevanz. Andere Kulturgebiete und Völker der damaligen Welt mögen den zentralasiatischen an Kunstfertigkeit nicht nachgestanden haben.

Bachmann bezieht sich in seiner Untersuchung u. a. auch auf eine mittelasiatische Quelle des 17. Jahrhunderts, der zufolge einheimische Überlieferungen die „Erfindung“ der Streichinstrumente Ibn Sinā zuschreiben. Hier geht der Verf. meines Erachtens zu rasch vor. Jahrhundertalte mündliche Traditionen werden als Bestätigung eines Sachverhaltes angeführt, den die historische Quellenforschung nicht etwa bereits unter Beweis gestellt hat, sondern der in der vorliegenden Untersuchung erst nachgewiesen werden müsste. Andere Alternativen bieten z. B. andalusische Traditionen an, die auf nicht minder alte Überlieferungen zurückgehen.

Bedenken in methodologischer Hinsicht erwecken auch die Analogien, die zwischen dem Streichinstrumentenspiel rezenter Türkvolker Mittelasiens und den Quellen zur Frühgeschichte des Streichinstrumentenspiels in Europa zwecks Sicherstellung der These angeführt werden. Das Verfahren, das hier zur Anwendung gelangt, ist gewagt. Es dürfte schwer halten, kulturhistorische und instrumentenidiomatische Argumente zu finden, durch die es sich rechtfertigen liesse. Auch davon abgesehen will es mir scheinen, als ob der Verf. hier einem Irrtum zum Opfer gefallen ist. Jedenfalls erbieten die einschlägigen Materialpublikationen der Musik zentralasiatischer Völker ein anderes Bild. Starre Bordunpraxis und Parallelführung begegnen bei diesen lediglich als kurze Episoden. Auch sagt eine Angabe von V. Vinogradov, auf den sich der Verf. als Kronzeugen beruft, Gegenteiliges aus. Leider wirkt sich das Versehen, das hier unterlaufen ist, auch in dem dritten Teil der Untersuchung recht nachteilig aus.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Bachmann der Instrumentenikonographie in den zentralasiatischen Gebieten der Sowjetunion. Er gelangt dabei ungefähr zu dem gleichen Ergebnis wie Arno Huth, der in seiner Arbeit „Die Musikinstrumente Ost-Turkistans bis zum 11. Jahrhundert“ (1928) unter den so zahlreichen Bildbelegen auch dieses zentralasiatischen Gebietes kein einziges Streichinstrument nachweisen konnte. Umso grössere Aufmerksamkeit widmet Bachmann der Malerei auf der Decke einer kostbaren Laute, die im Schatzhaus von Nara in Japan aufbewahrt wird und von ihm nun mit äusserster Umsicht unter-

sucht wird. Die Malerei ist zweifelsohne zentralasiatischer Herkunft. Dennoch betreten wir auch hier schwankenden Boden. Die genaue Entstehungszeit der Malerei ist umstritten. Auch wird das auf ihr wiedergegebene Streichinstrument nicht mit einem Bogen angestrichen, sondern mit einem Reibstab. Will man sich nun der These des Verfassers anschliessen, der zufolge der Reibstab als Vorstufe des Streichbogens anzusehen ist, so müsste auf Grund der Quellenlage nicht Zentralasien als Ausgangspunkt des Streichinstrumentenspiels zu gelten haben, sondern China. Bezeugen doch die älteren T'ang-Annalen, die nicht etwa erst im 10. Jahrhundert entstanden sind, sondern bereits in der Zeit 678–759, eine einheimische Brettzither, deren Saiten mit einem Bambusstab zum Klingen gebracht werden.

Angesichts dieser und anderer Inkongruenzen kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass der Verf. sich des gleichen Versehens schuldig gemacht hat wie seine Vorgänger und von einer hypothetischen Konstruktion ausgegangen ist, die immerhin beachtenswert ist, keinesfalls aber überzeugen kann. Mit Hinblick auf die überaus intrikate Quellenlage und die so spärlichen Belege, die gegenwärtig zur Verfügung stehen, ist dies nur allzu verständlich. Die Frage nach den Anfängen des Streichinstrumentenspiels dürfte meines Erachtens auch weiterhin noch immer ein kontroversielles Problem darstellen, das, wenn es überhaupt je eine Lösung finden soll, dieser nur dadurch näher gebracht werden kann, dass neues, bisher noch unbekanntes und eindeutig ausschlaggebendes Material zutage kommt, oder aber dass die Untersuchungen auf eine noch breitere Grundlage gestellt werden, als dies vonseiten des Verfassers bereits erfolgt ist. Es mag z. B. einiges zu denken geben, dass das mozarabische Instrument aus der Beatus-Handschrift, das als frühester Bildbeleg für das Vorkommen eines Streichinstrumentes auf europäischem Boden den Einband des Buches schmückt, frappante morphologische Ähnlichkeit mit solchen aus dem Kaukasusgebiet aufweist. Der mutige Versuch, das Problem erneut zu stellen, und zwar diesmal gleichsam auf „globaler Basis“, und damit die Diskussion überhaupt wieder in Gang zu bringen, mag aber Verdienst genug sein, für das dem Verf. alle Anerkennung gebührt.

Abgesehen von den bereits oben geäusserten Bedenken sowie einigen Schönheitsfehlern, von denen man sich wünschen möchte, dass sie in einer Neuauflage beseitigt werden, ist auch der dritte Teil der Abhandlung ausgesprochen verdienstvoll und aufschlussreich. Er bringt eine ausgezeichnete Zusammenstellung und Bearbeitung all der Angaben, die der Verf. über die verschiedenen Typen mittelalterlicher europäischer Streichinstrumente in sicher äusserst mühsamer Kleinarbeit ermitteln konnte. So werden insbesondere die Fideln anhand schriftlicher Belege und ikonographischer Quellen mit grosser Sorgfalt von verschiedenen Gesichtspunkten aus untersucht. Abschnitte wie die über das Material und die Bauweise der Instrumente, über die Saiten und deren Herstellung, den Bogen und die Bogenführung u. a. m. sind von unschätzbarem Wert und grösstem Gewicht, nicht zuletzt für die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik in unseren Tagen. In dem Abschnitt über die Saitenstimmung und Bordunsaiten hat sich allerdings der Verf. recht weit vorgewagt und allzu voreilige Analogieschlüsse gezogen. Umso mehr Anerkennung verdient die Darstellung, die er der gesellschaftlichen Stellung und musikalischen Funktion der Streichinstrumente im Mittelalter widmet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Arbeit von Bachmann glänzend

geskrivet, att de som är instrumentkunniga och kulturhistoriska forskare får många nya impulser och också där till eftertanke ansetts, där de till motstånd utmanas. Ett särskilt stort lof tillägnas förläggaren, som till boken en så fin utrustning tilldelat har och den med en omfattande bildbilaga försedd har, som som levande dokumentationsmaterial mycket väl kan användas.

Ernst Emsheimer

Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Martin Vogel. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 4.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1966. 292 s. DM 38.—

Med bakgrund av det välbekanta förhållandet att 1800-talet hittills ägnats förhållandevis ringa uppmärksamhet från musikforskningens sida (bortsett från monografier över stora tonsättare), måste den ambitiöst utgivna tyska skriftserien *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* hälsas med stor tillfredsställelse. Bland de hittills utkomna volymerna — mer än ett halvt dussin — befinner sig ovan rubricerade uppsatsantologi med valda delar av århundradets musikteoretiska idébildningar som ämne. Det är en på en gång egendomlig och fängslande produkt, som avslöjar nästan lika mycket om musikteoriens nuläge (i Tyskland) som om dåvarande förhållanden.

Volymens titel kan te sig kuriös: det förefaller orimligt att kunna leverera några bidrag till 1800-talets musikteori efter år 1899. Undvikandet av uttrycket »zur Geschichte der» är emellertid kanske medvetet. Uppenbarligen har det varit utgivarens avsikt att lägga tonvikt inte så mycket på historiska förhållanden som på själva teoribildningarna och på den eventuella aktualitet dessa kan tänkas ha än i dag. Genom en sådan välvillig tolkning erhålls även en förklaring både till att ett avsnitt handlar om »Heutige Praktiken» vid (tyska) högre läroanstalter och till den ofta polemiska ton, i vilken vissa dåtida teoretikers åsikter inte bara refereras utan rättfärdiggörs i texterna.

Utgivaren — docent i Bonn med inriktning på vad som länge kallades spekulativ musikteori — preciserar i början av sitt företal volymens innehåll på följande sätt: »Der vorliegende Band konzentriert sich [sic!] auf die Harmonielehre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Teil der Beiträge greift bereits in das 20. Jahrhundert hinüber.» — — — »Wie stark sich auch auf dem Sektor Musiktheorie das Erbe des 19. Jahrhunderts auswirkt, zeigt besonders deutlich der abschliessende Bericht...». »Der Bericht klingt nicht günstig. Die Gleichgültigkeit, die jahrzehntelang der Musiktheorie entgegengebracht wurde, weicht jenem Unbehagen..., das heute auf fast allen Gebieten des Musiklebens um sich greift.» Till inskränkningarna beträffande harmonilära och 1800-talets senare hälft bör fogas: inom tyskt språkområde (eller: Tyskland jämte Wien). Dock är inte heller detta område alldeles täckt inom volymens ram — bl. a. kan föga utläsas om den s. k. Leipzigskolans traditioner på området.

De nio bidragen kan sägas tillhöra två olika grupper. Den ena består av fem monografiskt inriktade studier om respektive Moritz Hauptmann (av Peter Rummenholler), Hugo Riemann (av Elmar Seidel), Arthur von Oettingen (av Martin

Vogel), Karg-Elert (av Paul Schenk) och Heinrich Schenker (av Wilhelm Keller), alla programenligt med tonvikt på resp. teoretikers bidrag till harmonilära och samklangsteori, vilket givetvis i flera fall låter dessa författare — inte minst Schenker — framstå i ensidig belysning. De återstående fyra bidragen utgörs av en uppsats »Über den Begriff der tonalen Funktion» av Carl Dahlhaus, en översikt över musikteori i Wien från Fux till Schönberg av Ernst Tittel, ett »genomsnittsfall» av musikteoriundervisning på 1850-talet, presenterat av Lars Ulrich Abraham, samt ovannämnda översikt över »Heutige Praktiken» av Walter v. Forster. Bidragen skall här kommenteras i den följd de bildar i volymen.

Peter Rummenhollers uppsats »Moritz Hauptmann. Der Begründer einer transzendental-dialektischen Musiktheorie» befinner sig inte oväntat på samma nivå som författarens (i STM 1964 recenserade) dissertation. Läsaren måste förgäves efterlysa sakliga faktareferat och kritiska kommentarer. Efter att ha gjort ett stort nummer av elementa beträffande skillnaderna mellan induktion och deduktion framträder Rummenholler på ett lika transcendentalt som odialektiskt vis som den trognaste av Hauptmann-apostlar. Ingen har (lyckligtvis) heller i likhet med honom förstått att teserna om »unmittelbare Einheit, Entzweiung und vermittelte Einheit», om »drei direkt verständliche Intervalle» etc. — oberoende av Hauptmanns egen (av R. erkända) konservatism — kan förklara musikaliska företeelser in i vår egen tid. Ett enda ljusbringande citat må här räcka: »Die Emanzipation der Dissonanz, wie sie in der Atonalität erreicht ist, erhebt den Quintbegriff in der Musik zum Prinzip.»

I hög grad läsvärd är Elmar Seidels presentation av »Die Harmonielehre Hugo Riemanns». Klart och koncist redogör han enligt en kronologisk disposition för Riemanns viktigaste skrifter och idéer om harmonik och harmonilära, hans relationer till Hauptmann, v. Oettingen, Helmholtz, senare Stumpf m. fl. Riemanns skriftställareskap har på ett övertygande sätt delats upp i tre perioder. Härigenom får man en god uppfattning om hans utveckling och en nyanserad helhetsbild av Riemann som teoretiker på harmonikens område. Först efter denna genomgång övergår författaren till »Die praktische Harmonielehre Riemanns». Framställningen är förhållandevis fyllig och kan med fördel brukas som en första introduktion till Riemanns analysystem och teckenförråd. I ett särskilt tredje och sista avsnitt sker ett »Versuch einer Würdigung der Harmonielehre Riemanns». Här återger Seidel andras kritik mot Riemann, diskuterar i vad mån den varit berättigad eller inte och kompletterar med kloka egna synpunkter.

Man hade gärna önskat att flera av medförfattarna i volymen på liknande sätt upprätthållit gränser mellan referat och värderingar. Gemensamt med övriga bidrag har dock Seidels att ingen hänsyn togs till efterföljare utanför det tyskspråkiga området. (Bl. a. saknar han — inte oväntat — kännedom om Sven E. Svenssons starkt Riemann-beroende men ingalunda osjälvständiga syn på harmonisk dualism och systematik. Sådana exempel kunde eljest ha bidragit till att modifiera påståendet om »das schnelle Vergessen, dem das System nach Riemanns Tod anheimfiel».)

Inte minst av Carl Dahlhaus' bidrag »Über den Begriff der tonalen Funktion» (främst hos Riemann) framgår indirekt att författarna i volymen arbetat oberoende av varandra. I sin skarpsinniga lilla utredning levererar han nämligen

begreppsliga distinktioner och arbetsinstrument, som med fördel kunde ha begagnats av hans kolleger. Centralt i uppsatsen är distinktionen »zwischen einer Bedeutung und dem Gebilde, durch das sie repräsentiert wird». Vidare påpekas att begränsningen av antalet funktioner till tre hos Riemann är »vorausgesetzt, ohne begründet zu werden». Nyttiga är också både hans kritik mot Ernst Kirschs försök att betrakta det harmoniska funktionsbegreppet som en direkt analogi till ett matematiskt sådant och hans nyttiga ifrågasättande av uttrycket »musikalisk logik» (varom dock en annan författare i volymen gjort sig andra tankar). Särskilt välgörande ter sig Dahlhaus' empiriskt orienterade attityd till det faktiskt föreliggande musikaliska material, som skall beskrivas och förklaras. Som skol-exempel drar han upp kvintcirkelsekvensen och betonar att »der Unbestimmtheit der Sache selbst entspricht eine Verlegenheit der Theorie», vartill han som slutord likväl fogar den eleganta omvändningen: »Eine Theorie aber, die gerade dort versagt, wo auch das Phänomen, das sie erklären soll, ins Vage und Unbestimmte gerät, darf als adäquat gelten»(!)

Arthur von Oettingens »harmoniska dualism» — utformad i en rad skrifter från 1866 till 1916, alltså under ett halvt sekel — har åtminstone på våra nordliga breddgrader blivit betydligt mindre känd än Riemanns. Martin Vogels uppsats därom är insiktsfull och lärd, men kan inte sägas ge läsaren en otvetydig föreställning om von Oettingens tänkande av det enkla skälet att Vogel inte tillräckligt tydligt hållit det isär från sitt eget. Oupphörligen nödgas man fråga sig var gränserna går mellan dem, respektive i vilken utsträckning Vogel gjort delar av von Oettingens tankegångar till sina egna. Uppenbart är ett sådant övertagande bl. a. beträffande »das Tonnetz» och framhävandet av kvint-, ters- och septimarelationernas grundläggande betydelse, vidare det försvar Vogel energiskt mobiliserar mot den harmoniska dualismens (och särskilt von Oettingens) vedersakare och för renstämningen. En av hans grundteser lyder: »Auf dem Wege über die reine Stimmung böte sich die Möglichkeit, die Musiktheorie auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen.» Konjunktiven kan fattas som en syftning på von Oettingen men kontexten tyder på Vogel eller kanske båda.

Tron på renstämning som allena saliggörande princip ifrågasätts i andra uppsatser i volymen. När Vogel kommenterar von Oettingens tes om att durtreklangens toner »är» beståndsdelar av en »tonisk grundklang» medan molltreklangens toner »har» en gemensam »fonisk överton» (ett slags omvänd analogi till Hauptmanns kontrastering av durackordets »havande» och mollackordets »varande» av »ton, kvint och ters»), så drabbas medförfattaren Rummenhölter: »Der Fall macht deutlich, dass es sich nicht empfiehlt, einen metaphysischen Überbau zu errichten, bevor die Fundamente gelegt sind. Für eine wissenschaftliche Grundlegung der Musiktheorie sind Zuordnungen dieser Art ohnehin so gut wie wertlos.»

Till andra inom volymen kontroversiella ämnen hör givetvis undertonserien; däremot synes flera författare beredda att skriva under Vogels konstaterande att »Die reale Existenz der Obertöne ist zwar unbestreitbar, aus ihr folgt jedoch nicht die Ableitung des Dur». Även attityderna till matematiska schematiseringar, till det s. k. mollproblemet och till empiriska iakttagelser varierar ofantligt. Med en interpretation av titeln som inte alls skall uppfattas som en elakhet, kunde

volymen till inte oväsentlig del sägas handla om 1900-tal-musikteorins oförmåga till kumulativitet betraktad i ljuset av arven från det senare 1800-talets musikteori. »Der Bericht klingt nicht günstig», såsom Vogel själv skriver i företalet. En bidragande orsak härtill synes vara de ständiga glidningarna mellan spekulation och teknologi, mellan dogmbildningar och empiri, mellan systembyggande och praktisk undervisning, mellan fysikalisering och fenomenologi (i Husserlsk eller experimentalpsykologisk mening).

Mollproblemet är för Vogel centralt: »Solange eine wohlfundierte Erklärung des Mollakkords und der Molltonalität aussteht, gibt es auch keine wissenschaftliche Grundlegung der Musiktheorie.» Det funnes mycket att säga om detta oerhörda påstående. Man frågar sig omedelbart vad som här egentligen avses med »musikteori» och vad som i Vogels ögon kan godkännas som »eine wohlfundierte Erklärung». (Själv tycks han luta mot ett slags dualistisk »förklaring» med stöd icke i fiktiva undertoner men i kombinationstoner.) Sannolikt skulle han inte godtaga förklaringsförsök, som utgår från sådana empiriska sakförhållanden som att dur- och molltreklangerna är de enda såsom konsonanta upplevbara samklangsbildningar, som kan erhållas inom kvintramen i diatoniska tonhöjdsförråd, att de kan upplevas så inom mätbara toleransgränser vad »renheten» beträffar, att ingenting a priori säger att dessa samklangsbildningar överhuvudtaget måste tillskrivas en viss »riktning» (uppåt eller nedåt) och att karaktärsolikheterna dem emellan till inte oväsentlig del är en fråga om tradition och konvention. (Vogel har likväl själv varnat mot »Ableitung des Dur» ur den harmoniska partialtonserien — möjligen förglömmande överblåsningstreklangen —, medger även att »Ober- und Untertöne, Partialtöne und Differenztöne sind nur Beiwerk» men tillägger för säkerhets skull: »dessen Bedeutung allerdings nicht unterschätzt werden darf».) Även frågan om molltersen som »nur eine Trübung der Durterz» (Helmholtz, Hindemith m. fl.), mot vilken uppfattning Vogel med all rätt vänder sig, kunde behandlas på liknande sätt, varvid också den paradox Stumpf tyckte sig finna i att »karaktärsskillnaden» mellan dur och moll »blott» skulle bestå i att en ton sänks ett halvtonsteg kunde avlägsnas som skenproblem. Detsamma torde gälla de stundom överdrivna bekymmer von Oettingen m. fl. gjort sig över att det »gar nicht gibt» en bestämd och enhetlig mollskala »die der Durtonleiter gegenübergestellt werden könnte». Denna brist (om det nu vore en sådan) synes utgöra ett problem endast för spekulativa systembyggare resp. för författare av elementarläroböcker; bekymret måste i själva verket anses bottna i oklara föreställningar om olika slags skalbegrepp, deras uppkomst och — alls inte renodlat »teoretiska» — status. (Systembyggaren von Oettingen valde prydligt nog den antika doriska oktavskalan som »antagonist» till durskalan. Det trolas överlag flitigt med »Entsprechungen» i ett tiotal olika betydelser hos nästan samtliga författare från Hauptmann till Vogel.)

Det finns åtskilliga andra synpunkter och påståenden i Vogels artikel, som lockar till diskussion och opposition, men här skall blott tagas upp ännu en enda detalj. Vogel samlar i slutet av sin uppsats argument mot »Unsachliche Argumente» mot den harmoniska dualismen och går till storms mot pejorativa metaforer, som brukats om »upp-och-ned-vända ackord» o. dyl. »Streng genommen gibt es in der Musik weder ein Oben noch ein Unten. Ein hoher Ton ist nicht

'höher' als ein tiefer Ton, sondern macht mehr Schwingungen in der Sekunde ...». Dock: »Deshalb braucht man sich nicht der Begriffe 'Oberklang' oder 'Unterklang' zu enthalten!« (Utropstecknet Vogels.) Detta strider uppenbart mot enkla musikpsykologiska fakta. Men av att vi de facto upplever toner som »högre» och »lägre» följer inte att en enskild samklang har (eller måste tillskrivas) »riktning» uppåt eller nedåt, knappast heller att »die räumliche Ausdrucksweise» just här, nämligen överklang och underklang, likväl är »sogar notwendig». Frågan är om inte det Vogel här förnekar är obestridliga empiriska sakförhållanden, medan det han rekommenderar är — metaforer...

I början av sin studie om »Karg-Elerts polaristische Harmonielehre» understryker Paul Schenk entusiastiskt att »Sein theoretisches Lebenswerk ist der Polarismus, ein Wunderwerk an Wissen, Können und schärfster Logik». Man får vidare bl.a. veta att »Im Polarismus hat das Evolutionsprinzip primäre Funktion», att Karg-Elert ville »zu den Urquellen der Reinwerte vordringen» (citrat från denne) och att »Für unsere Seele [sic!] ist die Untertonreihe genauso real wie die Obertonreihe. Sie entspricht einem psychischen Polaritätsbewusstsein in uns. Sie ist eine Art seelischer Ergänzung.» Även här är gränserna mellan objektets (Karg-Elerts) och artikelförfattarens utsagor flytande; för Schenks skull vill man antaga att de själiska utvidgningarna osv. ingår i refererandet.

Presentationen av Karg-Elerts avgjort intressanta idéer och system är eljest välgjord och underlättas genom att Schenk överfört hans millioktavberäkningar till centvärden. För dem som känt sig alltför avskräckta av Karg-Elerts komplicerade teckenapparat för att närmare taga del av hans huvudarbeten (från 1930 och 1931), ger Schenk en god pedagogisk genväg. Mindre intresse tilldrar sig hans avslutande »Kritische Erwägungen», där han bl.a. alldeles onödigtvis beklagar att Karg-Elerts system inte räcker till för »die Analyse neuer Musik». Det hör ju till Karg-Elerts förtjänster att han utvidgat ett till »polaritet» skärpt dualistiskt system därhän att många harmoniska stildrag hos tonsättare omkring sekelskiftet 1900 kan beskrivas och i viss utsträckning erhålla ett slags (systembetingade) förklaringar. (Schenk nämner själv Grieg, MacDowell, Debussy, Delius, Ravel, Scott, Skrjabin och Karg-Elert.) Ett av skälen till att systemet inte kan räckta värst mycket längre är, att det *inte* förhåller sig så som Schenk påstår i sina slutanmärkningar: »Eine tonal unbezogene, tonalitätsfreie Musik kann es nicht geben.» (Måhända har tesen giltighet i Schenks egen musikaliska upplevelsevärld, men det är i så fall en allvarlig inskränkning.)

Till det intressantaste och såvitt jag vet nya hos Karg-Elert hörde och hör hans klassificering i de tre kategorierna kvint-, ters- och septima-släktskap och av därur härledda dissonansbildningar. (En annan behandling av tritonusfenomen skulle kanske kunna innebära ett fullständiggande för analytiska syften.) I varje fall finns det skäl att alltför uppmärksamma dylika alternativ till de mekaniska kvintpotentieringarna. I förbigående må påpekas att utgivaren M. Vogel förordar nämnda tredelning (se t.ex. företalet s. 10) och att den figurerar även i andra sammanhang i volymen. Med utgångspunkt bl.a. från Dahlhaus' analys av funktionsbegreppet och hans distinktion mellan »differentia» och »indifferentia» ackordfunktioner förefaller det inte omöjligt att uppnå vissa framsteg i denna riktning — inom det harmoniska funktionstänkandets ram.

Ernst Tittels historik om Wien handlar till väsentlig del om det lokala tradérandet av »fundamentalbasteorier» med Sechter som huvudfigur, vidare berörs Bruckner som lärare samt undervisningen vid Wien-konservatoriet.

Wilhelm Keller har haft en svår och något otacksam uppgift när han tvingats skriva om »Heinrich Schenkers Harmonielehre» med utrymme blott för sidoblickar på dennes mest centrala »Theorien und Phantasien». Uppsatsen hör likväl till de mest välskrivna i volymen med ett alltigenom insiktsfullt, övervägande refererande men dock välavvägt kritiskt framställningssätt, där man aldrig behöver sväva i tvivelsmål om vad som är Schenker och vad som är Keller (bl.a. tack vare ett överlägset skickligt, ibland smått ironiskt bruk av tyskans i dylika sammanhang förträffliga konjunktiver). Därtill kommer att åtskilliga av Kellers kritiska anmärkningar har ett klart positivt egenvärde såsom bidrag både till en saklig värdering av Schenkers insatser och till den aktuella musikteoretiska debatten kring hithörande frågor. Bland mycket annat kan hans kommentarer om äkta och skenbar enharmonik rekommenderas till studium (också om tankarna inte är nya).

Lars Ulrich Abraham har råkat få fatt i en lärareseminarists anteckningar från studier för Volckmar i Homburg åren 1853–57. Innehållsförteckningen över alla de moment, som genomgått, är imponerande i allt sitt dåtida pedanteri. I kommentarerna fäster man sig vid en fängslande diskussion om någonting så skenbart enkelt som olika intervallnamn; härav framgår att det ännu för drygt 100 år sedan »um den Widerspruch zwischen temperiertem Tonsystem und nichttemperierter Tonvorstellung nämlich, ging».

Von Forsters avslutande bidrag om »Heutige Praktiken im Harmonielehreunterricht an Musikhochschulen und Konservatorien» (alltför underförstått: på tyskspråkigt område) faller utom eller inom volymens egentliga ram beroende på hur man vill fatta dess syfte resp. avläsa dess titel. I varje fall kan översikten ha intresse för alla nu aktiva musikteorilärare. Flera sammanknytningar med volymens övriga delar sker, bl.a. i följande ordalag, som lämpligen kan fungera som avslutning på denna recension: »So sind zwar alle Lehrmeinungen des 19. Jahrhunderts noch am Leben, aber *keine* ist mehr vollgültig. Wenigen grundlegend neuen Ansätzen stehen viele Versuche zur Synthese des Alten gegenüber. Dabei werden notwendig die ursprünglichen Grundgedanken mehr oder weniger aufgegeben. Das Zusammenfügen von Teilerkenntnissen liefert aber auch kein Ganzes.»

Ingmar Bengtsson

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Bd. II. Streichquartette. Hrsg. von Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnäs. (Monumenta Musicae Svecicae.) Bärenreiter 4911, Kassel &c. 1966. XXI, 143 s.

Will man sich über Berwalds Stellung in der Musik und seine Entwicklung klar werden, so muß man zweierlei ins Auge fassen. Mit dem Geburtsjahr 1796 ist er Franz Schubert gleichaltrig. Da er 1868 starb, ist er der eigentliche Repräsentant dieser Generation. Während jedoch Schubert in der damaligen europäischen

Musikmetropole Wien lebte, von bedeutenden Meistern Unterweisung empfing und andere ständig vor Augen hatte, lagen für Berwald die Verhältnisse ungünstiger. In Stockholm waren die Möglichkeiten zur Musikpflege in größerem Ausmaß beschränkt, ebenso wie die Ausbildungsmöglichkeiten. Daß er eine besondere Begabung war, ist sicher. Was er etwa bis 1818, dem Entstehungsjahr des ersten der hier veröffentlichten Quartette an musikalischen Werken kannte und studierte, wird sich im wesentlichen auf Haydn, Mozart, die bis dahin entstandenen Werke Beethovens beschränkt haben. Schubert hat er wohl kaum gekannt, vielleicht L. Spohr, der ihm als Geiger näher lag. Es ist selbstverständlich, daß Berwald auch mit dem vertraut war, was das damalige Musikleben Stockholms bot; viele heute weniger bekannte Komponisten und Werke mögen dazu zählen. Wie weit sie für seine Entwicklung bedeutsam waren, muß eine spätere Untersuchung erhellern.

1829 beginnt Berwalds Reisezeit, die aber zum Teil mit außermusikalischen Tätigkeiten zum Erwerb des Lebensunterhalts ausgefüllt war. Berlin, Wien, Paris und wieder Wien waren die Stationen, von denen er 1849 endgültig nach Stockholm zurückkehrte. Aus diesem Jahr stammen die beiden Quartette in a und Es. Daß diese Reisen seine musikalischen Kenntnisse und sein kompositorisches Wirken außerordentlich befruchteten, werden auch die folgenden Erörterungen deutlich machen.

Die folgenden Überlegungen haben die drei Quartette als Grundlage. Wie weit sich die Ergebnisse auf andere Werke Berwalds übertragen lassen müssen spätere Untersuchungen klären. Das Quartett in g von 1818 trägt alle Züge eines Studienwerkes, wenn auch eines talentierten. Es versucht sich in klassischen Formen, aber nicht immer geschickt. Der erste Satz folgt dem Schema des Sonatensatzes. Manches ist dabei schon bezeichnend für den späteren Berwald. So besteht das 1. Thema aus mehreren Motiven und tritt im weiteren Verlauf gegen die übrigen Themen zurück. Häufiger wird die Melodie in Terzen oder Sexten zweier Instrumente geführt. Die sofortige, oft mehrmalige Wiederholung von kleinen Phrasen entwickelt sich in den späteren Quartetten zu einem festen Prinzip. Die Satzschlüsse aller dieser Werke verlaufen fast ausnahmslos im pp oder ppp. Daß Berwald schon früh auf der Geige solistisch hervortrat, zeigen ziemlich schwierige, zum Teil von ihm mit Fingersatz bezeichnete Passagen im 1. und 4. Satz. Im 1. Satz gemahnen sie etwas an den Schluß des 1. Satzes von Beethovens op. 74. Während sie aber bei Beethoven überaus wirkungsvoll erst am Satzschluß auftreten, bringt Berwald sie auch vor dem Ende der Exposition. Das Scherzo hat im Gegensatz zu den andern Quartetten ein melodisch und satzmäßig kontrastierendes Trio; Teilwiederholungen finden sich im Scherzo selbst nicht. Das Thema des letzten Satzes ist recht launig und hat etwas vom Stil Haydns. Durch eine Doppelwiederholung beim Schluß (Takt 8–10) erhält es 12 Takte, ist aber in sich asymmetrisch. Ein glücklicher Einfall. Weniger gelungen ist des T. 235 einsetzende Fugato über den Themen des Satzes verwandte Motive. Es ist trotz guter Verwendung aller Instrumente zu lang, auch etwas primitiv. Berwald würde das später nicht gut geheißen haben, ebensowenig wie die Parallelführung von Viola und Cello in T. 1/2 und entsprechenden des langsamen Satzes. Als Eigenrümlichkeit sei erwähnt, wie die Wirkung von Absätzen durch Pausen und Fer-

maten verstärkt wird. Wenn z. B. in den T. 333/4 des 1. Satzes jede der halben Noten mit einem f versehen wird statt mitt fz, so könnte man auf eine Bekanntheit mit Beethovens Notierungsart schließen, der ebenfalls solche Abkürzungen benutzte. (Vgl. P. Mies, „Textkritische Untersuchungen bei Beethoven“, 1957.) Bei den mancherlei Schwächen des Quartetts versteht man, wenn Berwald später die Aufführung einiger früher Werke nicht mehr wünschte.

Die beiden späten Quartette sind reife Werke, die Berwalds Besonderheiten deutlich zeigen. Die schon erwähnte Wiederholung von Phrasen und Wendungen wird zu einem ständig verwandten Formungselement. Am stärksten ist das bemerkbar im Scherzo des Quartetts in Es. Als Beispiel sei das zweite Thema ab T. 420 dargestellt:

Taktzahl:
$$/ : 8 : / + / : 2 : / + / : 1 : / + 4 + / : 1 : / + 4$$

 Motivik:
$$a \quad b \quad b' \quad c \quad d$$

4 mal
4 mal

Auch die wahlweise Stellung, Berücksichtigung oder Vernachlässigung einzelner Gruppen zeigt sich. Im 1. Satz des Quartetts in a macht sich das 1. Thema nachher nur ganz kurz bemerkbar; die Reprise ist so stark verkürzt. Im 2. Satz fällt bei der Themenwiederholung ebenfalls eine Gruppe fort. Das 1. Thema des 1. Satzes im Quartett in Es tritt mit seinen Motiven im zweiten Teil des Satzes kaum mehr in die Erscheinung; seine Wiederholung bringt erst der 5. Satz. Beide Erscheinungen: die Wiederholung und die Umstellung von Abschnitten beweisen eine gewisse Selbständigkeit und Freiheit in den Gruppierungsmöglichkeiten. Strenge motivische Durcharbeitung, etwa im Sinne Beethovens, wird durch solche Gruppenbildung ersetzt. Zugleich entstehen, wie das analysierte Beispiel zeigt, symmetrische Abschnitte, die eine große Zugkraft gewinnen können, so im Scherzo und im 4. Satz des Quartetts in a, besonders im Scherzo des Werks in Es. Beide Scherzi verzichten auf ein kontrastierendes Trio. Im Quartett in a ist der Satz im 6/8-Takt eher ein Art Tarantella, denn ein Scherzo. In der Thematik und dem imitierenden Eintritt der Stimmen erinnert er etwas an den letzten Satz des großen Quartetts in d-moll von Franz Schubert.

An Stelle der melodischen Parallelführung von Stimmen im Quartett in g tritt später kanonische Führung zweier Instrumente. Im Scherzo des Werks in Es wird z. B. durch Veränderung der Stimmlagen, der Tonart und durch Gruppenwiederholung ein ganzer Abschnitt gewonnen:

Takt 616	Kanon zwischen Vc, Va	Tonart: g-moll
„ 624	„ „ Va, V II	„ c-moll
„ 632	„ „ V II, V I	„ f-moll
„ 640	„ „ V I, Vc	„ b-moll

Der Raum verbietet auf weitere Einzelheiten näher einzugehen. Erwähnt seien noch die von Berwald oft gebrauchten Rollfiguren; die von ihm angegebenen Fingersätze, vielfach mit besonderen Klangabsichten; später die manchmal an Spohr gemahnende Harmonik und Chromatik wie z. B. in der langsamen Einleitung des Quartetts in a.

Die Sätze der Quartette in a und Es gehen ineinander über; man könnte sie

fast als einsätzig bezeichnen. Der Höhepunkt scheint mir wohl im Sinne Berwalds das Quartett in Es. Er mag Anregungen zu solch zyklischer Form etwa bei Mendelssohn empfangen haben. Sie lagen aber sicher ebenso in seinem eigenen Formstreben gegründet. Daß dem 1. Satz des Quartetts in Es eine schnelle Einleitung in festen, aber durch kurze Kadenzen gegliederten Abschnitten vorangesetzt ist, ist auch eine nicht häufige Erscheinung. Der Bau des ganzen Werks ist folgender:

I	Satz: Allegro con brio, Allegro di molto	29 + 308	Takte
II	„ Adagio quasi Andante	50	„
III	„ Scherzo, Allegro assai	392	„
IV	„ Adagio	27	„
V	„ Allegro di molto	101	„

Bis auf Kürzungen stimmt der 4. mit dem 2. Satz, der 5. mit dem 1. überein. Es ist ein wahrhaft zyklisches Quartett mit dem Scherzo als Mitte, ein wohl einmaliger Fall in der Quartettliteratur. Trotz zahlreicher einzelner Motive, deren Beziehungen oft mehr gefühlt als im Notenbild deutlich werden, ist es ein ausgezeichnetes, einheitliches und mannigfaltiges Werk.

Mit der vorliegenden Ausgabe der Streichquartette beginnt die auf 25 Bände berechnete Gesamtausgabe der Werke Berwalds. Vor allem nach zwei Richtungen verdient sie besondere Beachtung. Einmal vermittelt sie die Bekanntschaft mit einem der bedeutendsten Tonsetzer Schwedens, dem zu seinen Lebzeiten ein Franz Liszt und später Künstler wie Henri Marteau und Tor Aulin ihre Anerkennung zollten. Dann handelt es sich um die erste Gesamtausgabe eines schwedischen Komponisten. Sie erscheint im Rahmen der Monumenta Musicae Svecicae, die bislang 4 Bände mit Werken von u. a. Roman und Kraus veröffentlichten. Man kann der Arbeit der schwedischen Musikwissenschaft nur vollen Erfolg wünschen. Die Neuausgabe entspricht vorzüglich den Anforderungen, die Musikwissenschaft und Praxis heute stellen. Vorwort, kritischer Bericht und Anmerkungen — sowohl in deutscher wie in englischer Sprache — geben ein klares Bild über alle Einzelheiten der Quellen, sowohl der Autographe wie der Erstausgaben. Einige Faksimiles, welche die klare Schrift Berwalds zeigen, und ein Anhang mit einigen Skizzen verdeutlichen seine Arbeitsweise.

Zu zwei Punkten des Vorworts seien Bemerkungen gestattet. Wie bei allen Vorlagen dieser Zeit bleiben immer Unklarheiten, ob der Schreiber bei der Artikulation Punkte oder Striche geschrieben hat, und ob er darunter Verschiedenes verstanden hat. Einem Druck bleibt meist gar nichts übrig, als die verschiedenen Formen zu vereinheitlichen oder zu interpretieren. Die Literatur über diese Frage ist schon recht umfangreich. Ich weise auf meine Behandlungen „Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Mozart“ (Die Musikforschung Bd. XV 1958) und „Textkritische Untersuchungen bei Beethoven“ (1957) hin. Sieht man die Verwendung im Quartett in g an, — Berwald braucht hier Striche sogar beim Portato, — so deutet nichts darauf hin, daß die Striche einmal Akzentbedeutung haben sollen. Da Berwald auch fz und > kennt, ist das auch kaum anzunehmen. Da gleiche Stellen wie z. B. im 1. Satz die Takte 49 und 51 einmal mit Punkten, das andere Mal mit Strichen bezeichnet sind, ist eine verschiedene

Ausführung kaum beabsichtigt. Punkte und Striche ergeben sich irgendwie bei der Niederschrift, sie sind Bezeichnungen für die Kürzung der Noten. Diese Verkürzungen hängen natürlich von der betreffenden Stelle, ihrer Motivik und ihrem Inhalt ab. Das aber ist Sache der Ausführenden. Einen deutlichen Unterschied von Punkt und Strich in dieser Beziehung macht erst der späte Schubert. Genaueste Unterschiede finden sich dann bei den modernen Komponisten.

Die Herausgeber weisen im Vorwort auf ein Zeichen > von unterschiedlicher Länge hin, daß sie als ein „Mittelding zwischen einem Akzent- und Diminuendo-Zeichen“ erläutern, als eine Art „seufzerähnlicher Dynamik“. Es findet sich z. B. im Scherzo des Quartetts in g in den gleichen Takten 10–13 in der Form p > > > . Auf die Bedeutung solcher Zeichen habe ich in meinem Aufsatz „Ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms“ hingewiesen (Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin 1963, Heft 3; gekürzt in „Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel“ 1962). Bei der oben erwähnten Stelle ist die Absicht ganz klar. Die vier Takte sollen genau gleich behandelt werden; die Grunddynamik p bleibt trotz des Abschwellens innerhalb jedes Taktes erhalten. Es ist eine Art verkürzter Schreibart für p > p > p > p . Tatsächlich entstehen dann in den Takten 11–13 weiche, langsam abschwellende Akzente.

Die Quartette in a und Es sind bedeutsame Werke ihrer Zeit, aber auch Berwalds, der noch nicht zu den nationalen Komponisten mit stark folkloristischem Einschlag gehört. Vor allem in der Form und Gestaltung weiß er Eigenes zu sagen. Liebhabern sind die Werke zugänglich, da ihre Schwierigkeiten andern der Zeit entsprechen. Aber auch für öffentliche Veranstaltungen werden sie bei ihrem echt quartettmäßigen Satz gute Wirkung tun. Man kann ihre Verbreitung begrüßen und wünschen. Die Ausgabe erscheint sowohl als Partitur als auch in Stimmen.

Paul Mies

ALF BJØRKLUND & KNUT FINTOFT: Elementær musikalsk akustikk. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo 1966. 68 s.

C. A. TAYLOR: The Physics of Musical Sounds. The English Universities Press, London 1965. 196 s.

Av dessa två arbeten om musikens akustik är det engelska tämligen utförligt medan det norska är ytterligt komprimerat. De måste därför bedömas var för sig och utifrån olika utgångspunkter.

I Taylors arbete redovisas den gängse akustiska teorin. Där presenteras enkla toner, upphov till olika klangfärger, harmonisk analys och Fourier-transformation, enkla och sammansatta resonatorer, insvängningsförlopp, formanter, kombinationer av toner (skalor), perception av ljud samt funktionssätten hos några olika instrument. De avsnitt som kräver matematiska förkunskaper är utmärkta med asterisk, men framställningen kan följas också av dem som föredrar att hoppa över dessa avsnitt. Man kan alltså utan förkunskap få reda på och förstå principerna för t. ex. harmonisk analys eller linjär supraposition. Här ligger otvivel-

aktigt en av bokens stora förtjänster. De flesta relevanta akustiska begrepp förklaras på ett klart och pedagogiskt riktigt sätt, men några saknas. Man hade sålunda önskat, att de inom akustiken så grundläggande elektro-akustiska analogierna hade presenterats. Känner man inte dem, har man svårt att följa med i den akustiska litteraturen om musikinstrument. Det hade varit lämpligare att dessa analogier behandlats och att mindre utrymme i stället ägnats åt den optiska analysmetodiken, som inte har något större intresse inom den moderna akustiken.

Framställningens svagaste sida är behandlingen av musikinstrumentens funktionssätt. Detta skall belysas med några exempel.

Termen »formant» används i akustisk litteratur på många olika sätt. Stevens och House definierar begreppet som en svängningsmod i talröret (Journal of Speech and Hearing Research 1961, s. 318) medan Richardson använder termen för »that feature in the sound of an instrument (or of a voice) which distinguishes it from another of the same breed...» (Acustica 1954, s. 213). Taylor definierar formant som »non-uniform resonance or amplification effects». Denna definition förefaller inte helt klar, och det hade oroväckande varit bättre om författaren använt den definition, som fastslagits 1960 i American Standard, nämligen »a frequency range of the spectrum of the sound within which the partials have relatively large amplitudes» (American Standard: Acoustical Terminology, 1960). Taylors formantbegrepp visar sig dessutom tämligen egendomligt, eftersom det medför att flöjtens, klarinetts och pianots klanger tillskrivs formantkaraktär. Det hade varit önskvärt att boken även i övrig terminologi bättre anslutit sig till den av American Standard rekommenderade. Mångordiga tonhöjdsbeskrivningar som t.ex. »two octaves below the E below middle C» skulle i så fall ha kunnat ersättas med entydiga beteckningar av typen E₁. Beträffande terminologin kan slutligen också påpekas, att begreppen »frequency» och »pitch» ibland förefaller vara sammanblandade.

Framställningen blir på sina ställen dunkel till följd av att författaren inte drar någon klar gräns mellan källa och resonator hos musikinstrument. Han approximerar sålunda resonansfrekvenserna i ett cylindriskt rör till en harmonisk serie. Den drastiska betydelse, som resonansfrekvensernas *avvikelse* från en sådan serie har för klangen hos de flesta blåsinstrument har författaren uppenbarligen inte insett. Ett annat exempel på vådan av den nämnda approximationen är att klarinetts spektrum uppges *sakna* deltoner med jämna ordningsnummer. Redan på 1930-talet publicerades dock spektrogram, som visar att oktaven ligger endast 20–30 dB under grundtonens ljudnivå och att nivåskillnaden mellan udda och jämna deltoner sedan avtar successivt, ju högre upp i deltonsserien man kommer. Teorin för ljudalstringen i klarinetten är också sådan, att de jämna deltonerna måste finnas med. Ytterligare en konsekvens av sammanblandningen av källa och resonator är att författaren tvingas räkna med möjligheten av »almost harmonic partials» hos blås- och stråkinstrument. Det är tänkbart att dessa felaktigheter skulle ha eliminerats, om författaren kunnat ägna mera uppmärksamhet åt de uppsatser och övriga arbeten om musikinstrumentens akustik, vilka publicerats under 1950- och 1960-talen.

De avsnitt, som behandlar musikinstrumentens funktionssätt upptar dock endast en mindre del av boken, och de förefaller inte heller vara avsedda att utgöra

arbetets tyngdpunkt. Denna ligger i stället på presentationen av akustisk teori, och boken är av stort värde för dem, som vill stifta närmare bekantskap med denna teori.

Det norska arbetet kan snarast betecknas som ett tryckt kompendium. Det är avsett att användas på det norska gymnasiet musiklinje och på konservatorier. I boken genomgås de flesta elementära akustiska fenomen och relationer. Sång-rösten ägnas det största utrymme. Den koncisa framställningen ger läsaren en god orientering i musik-akustikens första grunder. På sina ställen blir framställningen kanske litet väl summarisk, som t.ex. då den sjunde deltonen i spektrum uppges ge en »disharmonisk» effekt, eller då resonansfrekvenserna i cylindriska rör avfärdas som harmoniska. Denna approximation är dock kanske mera motiverad i denna kortfattade presentation än i Taylors mera detaljerade genomgång. Boken avslutas med en samling övningsuppgifter jämte facit, men man saknar däremot en litteraturförteckning till tjänst för dem, som fått blodad tand av läsningen. Boken är koncis och vederhäftig överlag och kan varmt rekommenderas till studium.

Johan Sundberg

PAUL COLLAER: Ozeanien. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. I: Musikethnologie. Lief. 1.) Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1965. 234 s.

Anmälarer är själv inte musikeknolog men har av olika omständigheter bl.a. kommit att syssla med snäcktrumpeterna på Fiji-öarna. Under ett fältarbete vistades han ett halvt år i en bergsby på Viti Levu, den största ön i Fiji-arkipelagen, och hade då tillfälle att lyssna till musik i nutida exotisk miljö. Det är för honom omöjligt att ha en uppfattning om sådana partier i föreliggande arbete, som behandlar musiken som sådan och där termer som »fanfarmelodik» och »pendelmelodik» förekommer. »Fanfarmelodiken» kännetecknar t.ex. vissa folk som bor uppe i de centrala bergsområdena på Nya Guinea och som författaren, den belgiske musikeknologen Paul Collaer, betraktar som pygmoida.

Men det finns en hel del i »utanverken» av detta arbete som kan bedömas även av den som inte besitter de kunskaper och har den träning, som behövs för analys av olika tonspråk. Collaer hör till den grupp av etnografer som har ganska stor tilltro till forskarens förmåga att hos skriftlösa folk kunna arbeta fram något, som liknar ett historiskt perspektiv. Anmälarer är mera kritisk i detta hänseende, dock utan att vilja avskrika all kulturhistorisk etnografi som »conjectural history». Hans Fischer, som häromåret skrev en doktorsavhandling med titeln Schallgeräte in Ozeanien (1958), var fullt medveten om de historiska rekonstruktionernas hypotetiska karaktär när det gällde musikinstrumentens kulturhistoria i Pacific-området och summerade därför inte sina historiska resultat i slutet av avhandlingen utan lät dem här och var komma som randanteckningar. Collaer däremot söker ge läsaren en bred kulturhistorisk exposé, där t.ex. megalitkulturen gällande hela gamla världen kommer in i bilden och där negriterna blir ett begrepp inte bara för Oceanien. Det är kanske felaktigt att kritisera detta grepp. En byggnadsställning måste resas, och ett nihilistiskt betraktelsesätt som

begränsar de skriftlösa folkens historia till vad vi kan nå med arkeologiska rekonstruktioner och redogörelser för skeenden efter folkens upptäckt, är inte fruktbarande och inte heller att rekommendera. Det avgörande är hur försiktig och kritisk man är i sina hypoteser om historiska skeenden. En likhet på två ställen av jordklotet behöver inte med nödvändighet betyda ett historiskt samband. Mycket är beroende av vad man anser vara karakteristiskt för ett s.k. kulturskikt. Är man från början ute på lösan sand, blir konklusionerna inte säkrare i ett senare sammanhang då man tror sig finna något arkaiskt i en kultur som anses vara av senare datum.

Författaren har byggt upp sitt arbete på ett nästan encyklopediskt ambitiöst sätt. Man får bl. a. veta en del om de zoogeografiska provinserna i den australiska regionen, vidare redovisas de språkliga förhållandena och polynesiernas vandringar. Men det händer mycket inom arkeologien i söderhavet för närvarande. En ståndpunkt i en del fråga kan efter ett par år vara vederlagd. Fullt riktigt tar författaren upp C. A. Schmitz' grafiska framställning av hur Australiens och Oceaniens kulturer uppstått, och han poängterar också att man här inte kan ge några slutgiltiga resultat, men det hade kanske varit befogat om han något refererat Alfred Bühlers nyanserade utsagor om kulturhistorisk forskning i dennes, Barrows och Mountfords arbete om Oceaniens och Australiens konst, i vilket Schmitz' diagram förekommer.

Collaers uppfattning som musiketnolog är den, att musiken mer än någon annan uttrycks- och framställningsform är förknippad med människans natur. Folken bevarar därför de traditionella sångerna. En siciliansk bonde kan ena minuten sjunga en modern schlager för att den nästa låta sin röst ljuda på ett sätt som är forntida. Vad som gäller om arkaismer hos dem som bor vid allfarvägarna betyder ännu mycket mer i områden som ligger vid sidan av dessa. Musikologen skall enligt Collaer skilja ut det ursprungliga; ackkulturationsfenomenen ger mera en inblick i sociologiska sammanhang än i musikvetenskapliga.

I sitt arbete behandlar Collaer översiktligt musiken hos pygméer och pygmoida i Oceanien, hos Australiens infödda befolkning, hos befolkningen på Nya Guinea, i Melanesien, Polynesian och Mikronesien i nämnd ordning. En hel del material får här för första gången sin utförliga sammanfattning och kommer att ge forskarna diskussionsämnen. Man märker att Fiji-öarna, i skarven mellan Melanesien och Polynesian, inte är alltför väl representerade i litteraturen — om man bortser från vad som skrivits om musikinstrument.

Efter denna genomgång följer de många illustrationerna. Heinrich Bessler och Max Schneider, vilka står som utgivare för serien Musikgeschichte in Bildern, menar att fotografiet är ett viktigt dokument inom musiketnologien, och Collaers arbete är det första där denna källtyp utnyttjas på ett uttömmande sätt för ett helt område.

Collaers arbete är först och främst avsett som en bilderbok, med en »Einleitung» på 41 sidor. Det är det kulturhistoriska perspektivet i denna inledning som ovan behandlats.

Flera intressanta fotografier återges. Beskrivningarna av dessa blir dock ibland väl subjektiva. Ofta får man intrycket att författaren befinner sig som glad upptäcktsresande — bland bilder. Men sättet att arbeta kan inbjuda till att för mycket

upptäckes. Sålunda visas på ett fotografi från Fiji-öarna några stöttrummor, bamburör som stötes i marken av sångare, vilka ackompanjerar en dans. Collaer menar att de bär armrassel. På bilden syns ett armband med en lövruska och detta tolkas som ett rassel. Anmälaren har sett många sådana danskor i aktion men aldrig hört att dessa bladprydnader ger något rasslande ljud från sig. Hypotetiska antaganden förvandlas också ofta till skenbara fakta. Handtrumman i rimglasform på Nya Guinea blir en symbol för övergången från död till liv. I samband med återgivandet av några sådana trummor (en del illustrationer är inte fältfotografier utan bilder av föremål i museisamlingar) refererar författaren Marius Schneiders allmänna spekulationer utifrån indiska föreställningar. Det är dessa som sedan används som fakta, vilka för den inte initierade läsaren lätt får karaktären av deskription. Ett fotografi som visar maoriflickor med poi-bollar i en dans vid Rotorua, maorifolkets Skansen på Nya Zeelands nordö, får följande inledande kommentar: »Danserna hos de jordbrukande folken, hos vilka matriarkater är mycket framträdande, är i allmänhet lugna, medan de patriarkaliska stammarna tenderar att ha en hoppande stil.» Uttalandet vittnar inte om några nyanserade kunskaper. Däremot är det måhända Collaer förlåtet om han säger att poi-bollen är stoppad med nyzeeländskt lin. Han använder det riktiga latinska namnet, *Typha angustifolia*, men detta översattes lämpligen med säv. Av en annan fotokommentar framgår att författaren menar att jägarstammar pryder sig med fjädrar av animaliskt ursprung, medan jordbrukarna smyckar sig med blommor. Med sådana talesätt kommer man lätt på villospar.

En sak är man författaren tacksam för. Han har tagit upp Sepik-områdets vattentrummor till behandling. Dessa träcylindrar, som föres upp och ner i vattnet, finns numera i så stort antal i museerna — Etnografiska Museet i Göteborg erhöi en sådan trumma 1966 — att man väntar en sammanfattande uppsats. Vi behöver veta mera om dessa, och vi får då klargjort om Collaer har rätt då han skriver att vattnet som strömmar in i trumman då den sänkes, symboliserar fruktbart. Författaren nämner, att då man drar trumman upp ur vattnet detta kommer i en spiralformig rörelse som går åt andra hållet då trumman, »tratten», åter förs ner i vattnet.

Karl Erik Larsson

ÅKE DAVIDSSON: Bibliographie zur Geschichte des Musikdrucks. (Acta universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 1.) Almqvist & Wiksell, Uppsala 1965. 86 s. Kr. 25: —

Åke Davidsson har i flera sammanhang ägnat sina forskningar åt musiktryck och nottryckare. Hans avhandling Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750, Upps. 1957, följdes av undersökningar över Isländskt musiktryck i äldre tider (STM 1961) och Danskt musiktryck intill 1700-talets mitt, Upps. 1962. En sammanfattning av dessa tre arbeten utgör i viss mån Das Typenmaterial des älteren nordischen Musikdrucks (Annales Academiae R. scientiarum Upsaliensis, 6, 1962).

Under förarbetena till dessa skrifter visade det sig, att en bibliografi över detta

specialområde av typografin saknades. Detta var desto förargligare som litteraturen till stora delar består av svåråtkomliga tidskriftsuppsatser eller ingår i större framställningar, därtill ofta på områden där musikforskaren i gemen är obehövad. Den första tryckta versionen av författarens bibliografi (som föregicks av en maskinskriven), publicerades därför i STM 1947, s. 116–130 (med tillägg i STM 1948, s. 137–138) under titeln Litteraturen om nottryckets historia. En översikt jämte bibliografi. En utökad, andra version ingår i författarens Musikbibliographische Beiträge, Upps. 1954, s. 91–115, och nu slutligen föreligger den »tredje utökade upplagan», denna gång i bokform.

Tillväxten av titlar kan illustreras med följande siffror: 1947/48: 162 + 13, 1954: 268 och 1965: 598. Gentemot »andra upplagan» har en fördubbling av antalet titlar skett. Detta beror naturligtvis på att ny litteratur på musiktryckets område utkommit, men huvudsakligen på att författaren sparat än flera arbeten i den äldre litteraturen. Det skall dock framhåvas att bibliografin, enligt förordet, inte gör anspråk på fullständighet.

I inledningen, som nästan ordagrant övertagits från andra upplagan, ges en kortfattad systematisk översikt av litteraturen: allmänna framställningar om musiktryckets historia, musiktryck i inkunabler och liturgiska böcker, musiktryck i olika länder och på olika orter, litteratur om datering av musiktryck, olika tryckförfaranden samt musiktryckets konstnärliga och typografiska utformning.

Själva bibliografin är alfabetiskt uppställd efter författarnamn, varje titel är dessutom numrerad. Hänvisning till de enskilda företeelserna får man i det rikhaltiga sakregistret bak i boken.

Det framgår av inledningen, att författaren tagit del av en mängd av de arbeten han anför. Det är skada, att han inte har velat dela med sig av sina intryck och värderingar genom att ge kortfattade kommentarer till titlarna. Hur subjektiva sådana än kan vara, kunde de ha underlättat för läsaren att bedöma innehållet i arbetena och därmed ha ökat bibliografins användbarhet.

Denna anmärkning förtar dock inte det goda intryck bibliografin gör. Därtill bidrar även den typografiska utformningen, vilken är mer tilltalande än i föregående upplagor.

Jan Olof Rudén

EINAR ERICI: Inventarium över bevarade äldre kyrkorglar i Sverige... [Pärmtit.:] Orgelinventarium. Utg. av Kyrkomusikernas riksförbund. Stockholm 1965. 315 s. Ill. Kr. 36: — (inb.), 32: — (häft.).

Ericis Orgelinventarium är det andra eller möjligen det tredje i sitt slag i vårt land. Det första återfinnes i A. A. Hülphers' Historisk Afhandling..., Westerås 1773. SAOK (Sveriges Allmänna Organist- och Kantorsförening) gav 1944 ut en matrikel, Svenska kyrkomusici. Den innehåller även uppgifter om orglarnas byggnadsår, antal stämmor och manualer samt namn på orgelbyggarna. Om vi med orgelinventarium menar samling med uppgifter om dispositioner, så har vi inte mer än två som omfattar hela vårt land, nämligen Hülphers' och Ericis, men det har givits ut lokalt eller på annat sätt begränsade undersökningar, t. ex.

L.-M. Holmbäcks arbete om Jämtlands äldsta orglar, Bertil Westers studier, främst rörande Cahmanskolan men även Stockholms orglar under 1900-talet, Josef Sjögrens i Malung om Orgelverken i Västerås stift samt, inte att förglomma, Ericis egna arbeten av skilda slag, t. ex. Orglar och orgelbyggare i Linköpings stift eller Hjalstaorgeln 100 år. Även hans Orgelinventarium är på sitt sätt begränsat, då det endast sträcker sig fram till 1800-talets mitt. På antikvariskt håll arbetade man under 1940-talets slut med en fullständig inventering av Sveriges orglar, men arbetet blev inte slutfört.

1800-talet var som bekant i många hänseenden en kritisk period för vårt orgelbestånd. Förhållandena var emellertid på andra håll avsevärt sämre, och trots allt har vi i vårt land ganska många äldre orglar bevarade i mycket gott skick. Svårigheten har varit att lokalisera dem och avgöra vad som är ursprungligt och vad som är »förbättrat».

Under större delen av sitt liv samlade Erici material till sina privata samlingar, och hans våning på Östermalm utgjorde till sist nästan helt ett stort arkiv med avskrifter av kontrakt, avsyningsinstrument m. m. från olika församlingsarkiv. Under sina resor skaffade han sig en grundlig kännedom om verkens beskaffenhet och kunde redogöra för detta i detalj. Genom sitt engagemang för de äldre orgelverkens bevarande blev han ofta en svår stötesten för praktiskt utövande kyrkomusiker och orgelbyggare, och han tvekade aldrig att säga vad han ansåg vara rätt.

Hans inventarium skiljer sig välgörande från andra dispositionssamlingar främst därigenom att man här klart och tydligt kan se, hur orgeln från början har varit disponerad enligt dåtida handlingar (eller hur den troligen har sett ut) och vilken disposition den har i dag, och man får även upplysning om vilka som har utfört resp. ändringar under seklets gång.

Orgelbeskrivningarna är uppställda efter församlingarnas namn i bokstavsordning, en ovanligt praktisk och förnuftig princip. Det vanliga är ju annars att ordna dem stiftsvis och inom stiftens kontraktssvis. Stift och kontrakt löper i en medeltida rangordning, förmodligen efter ålder, som emellertid är helt förborgad för den enskilde. Hos Erici finner man uppgifterna direkt under församlingen utan att behöva gå den vanliga vägen över ett register med hänvisningar.

Man häpnar över det stora antalet äldre, bevarade orglar, liksom man häpnar över de kolossala summor församlingarna numera lägger ned för att få verken pietetsfullt restaurerade. Här har bland många andra Erici gjort vårt lands orgelbestånd stora tjänster, stridbar och kunnig på sitt blida och anspråkslösa sätt. Vi börjar få en stilriktig uppfattning om dessa äldre orglar, och det är inte minst hans förtjänst.

Som en av de första började Einar Erici intressera sig för s. k. bygdeorgelbyggare. Termen är litet svår att definiera. Den har tidigare använts för att beteckna orgelbyggare, som saknade orgelbyggareexamen, och därför av samtiden kallades »klåpare». Men i och med att denna examen avskaffades, kunde distinktionen inte längre upprätthållas. Senare uppstod de stora firmorna, men vid sidan av dem fanns självlärd orgelbyggare, som arbetade regionsvis och i sin tur satte sin prägel på orglar inom resp. regioner, antingen genom reparationer eller omDispositioneringar, t. ex. införandet av Fugara 8' i st. f. Kvinta 3', eller genom nybyggnader i större eller mindre skala. Flera sådana orgelbyggare har identifierats på senare

tid. Det mest kända exemplet är väl bröderna Nordström, framför allt då Sven Nordström, och karakteristiskt nog inleds boken med en försättsplansch, där Erici sitter och spelar på en Nordströrmorgel i Nykil i sitt hemlandskap Östergötland.

Vad är det som utmärker 1800-talets orglar? Vissa allmänna kännetecken kan anges. Man förbinder det »romantiska» orgelidealet med en hel rad 8-fots stråkstämmor, omgivna av en 16-fots Borduna och en 4-fots Flöjt eller Oktava. Det är 1880-talets orglar. Men vägen dit var lång, och utvecklingen fram till 1800-talets mitt kan man följa ganska väl i Ericis Orgelinventarium. En orgelbyggare vid namn Nils Ahlstrand byggde 1841 en orgel i Vallerstad i Östergötland (s. 207). Den fick en principalfamilj med både Oktava 2' och Kvinta 3' men även Borduna 16' och Dubbelflöjt 8', Fugara 8' och Fleut d'amour 8'. Sven Nordströms orgel i Nykil 1863 med principalfamilj 8'-2' innefattade även en tvåkorig Scharf men också en Borduna 16' och en Fleut d'amour 8'. Öververket däremot disponerades helt romantiskt med tre 8-fotsstämmor och två 4-fots. Det framgår även, att Nordström byggde bihangspedal till orglar av denna storlek. Nog måste ju han ha kunnat bygga pedalverk! Tillvägagångssätten kan i stället tyda på att pedalen ansågs tämligen onödig, bara man hade en Basun 16' och en s. k. »julumorgons-trumpet».

Många fler intressanta iakttagelser kan givetvis dragas fram ur inventariet, men det skulle här föra för långt. Arbetet kan varmt rekommenderas till studium åt alla orgelintresserade, och det kan förslagsvis ligga till grund för resplaner inom landet.

Arbetet präglas av stor noggrannhet. I förbigående kan dock noteras att orgeln i Den Gode Herdens kapell på Ulleråkers sjukhus i Trefaldighets församling i Uppsala inte finns med. Den anses troligen vara byggd av Söderling. I detta sammanhang bör beröras ett annat intressant problem, som tidigare har diskuterats i samband med orgelinventering: orgelbeståndet i våra frikyrkor. Det torde vara ett förbisett kapitel. Erici har uppmärksammat orgeln i Elimkapellet i Sandviken. Den färdigbyggdes av Olof Hedlund 1739 för Sorunda kyrka i Södermanland efter att ha påbörjats av J. N. Cahman, vilken emellertid dog under arbetets gång. Det kan finnas fler märkliga orglar i andra lokaler än Svenska kyrkans, även om man kanske inte kan hitta en orgel från Cahmanskolans glanstid. Det kan även finnas en och annan historiskt intressant orgel i privat ägo.

Ericis Orgelinventarium utgör krönet på ett livsverk, för vilket vi känner stor tacksamhet och beundran.

Thorild Lindgren

MARTIN GECK: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 15.) Bärenreiter, Kassel &c. 1965. 241 s. Ill. DM 42.—

Martin Geck befatter sig i sin Buxtehude-afhandling med et speciellt aspekt af dennes vokalmusik, nemlig de pietistiske idéers indflydelse på dens udformning. Forfatteren ønsker derigennem at fremhæve det specielt tyske og det på den tid enestående og fremadvisende i Buxtehudes kunst.

Arbejdet er i lige så høj grad idéhistorisk som musikhistorisk orienteret. Først gennemgås og klassificeres kildematerialet, — det drejer sig i første række om Düben-samlingen —, og derefter behandles de af Buxtehude anvendte tekster. Undersøgelserne af kildematerialet og opstillingen i genrer er ikke særlig indgående og tenderer da heller ikke at være det, da sådanne undersøgelser falder uden for bogens egentlige rammer. Derimod vies *teksterne* stor opmærksomhed og undersøges specielt med hensyn til deres oprindelse og tilhørsforhold til pietismen. Denne åndsretnings stilling og betydning fremgår af den omfattende redegørelse for de kirkepolitiske og kirkehistoriske forhold i Lübeck-området på Buxtehudes tid. Geck konkluderer, at sort ortodoksi ikke var eneherskende, som det ofte er antaget, men at også pietistisk-sværmeriske strømninger gjorde sig gældende. Dette fører naturligt til spørgsmålet om de praktiske anvendelsesmuligheder for Buxtehudes vokale kirkemusik, og under behandlingen af dette problem diskuteres indgående tidligere forskeres stillingtagen, især Friedrich Blumes. Geck's konklusion er, — i modsætning til Blumes —, at disse værker ikke blot *kunne* anvendes ifølge deres tekstindhold, men at de faktisk også *blev* anvendt regelmæssigt til gudstjenester i Lübeck. Ligeledes vidner kilderne i Düben-samlingen om praktisk-musikalsk anvendelse.

Geck demonstrerer gennem hele bogen en klar disposition af stoffet og dokumenterer en indgående orientering i den relevante litteratur, også uden for det musik-faglige. Dette er tilfældet for det omtalte afsnit af kirkehistorisk art såvel som for de kapitler, der behandler selve pietismen, dens afgrænsning til andre åndsretninger, dens historie og idéer. Disse omhyggelige undersøgelser danner fundamentet for de specifikt musikalske iagttagelser over det klingende kunstværk som formidler af pietistiske idéer.

Først undersøges de relevante genrer, dernæst enkeltværker med henblik på pietistisk påvirkning. De fremdragne karakteristika skal ikke forstås som værende egentlig skabt af pietismen, da de musikalske elementer som sådan i det store hele også forekommer uafhængig af pietismen, men synspunktet er dette, at de i kraft af denne åndsretning får kunstnerisk liv og helhed.

Fra Geck's gennemgang af de genremæssige særegenheder fremdrages her til belysning den åndelige *aria*. Det pietistiske musikideal er liedstilen, og at komponere pietistisk digtning som strofe-aria, dvs. generalbaslied, bliver efterhånden reglen. Omvendt forbinder komponisterne efterhånden et pietistisk idéindhold med den oprindelige rent satstekniske betegnelse *aria*. Generalbaslieden som sådan er naturligvis ikke skabt af pietismen; men det faktum, at denne genre på Buxtehudes tid i Tyskland kun dyrkedes kunstnerisk overbevisende i den af pietismen inspirerede udformning, leder til den tese, at den åndelige, tyske *aria* som genre i alt væsentlig er pietismens værk.

Ved siden af strofe-arien er dens udvidede, oftest flerstemmige sidestykke, liedkantaten, den genre, der kommer det pietistiske ideal nærmest, ja, den er »als musikalischer Gattungstypus unmittelbar und ausschliesslich vom frühen Pietismus hervorgebracht und — wie die fast ausschliessliche Verwendung von Jesus-Texten zeigt — auch ausschliesslich von ihm gepflegt worden» (s. 136). Den videre gennemgang af genrerne tager sigte på at demonstrere, at Buxtehude

gennem sit valg af genrer og i udformningen af disse kommer det pietistiske ideal af enkel kunstfuldhed i møde.

Undervejs gennem undersøgelserne, først af de enkelte genrer og senere af en række enkeltværker, gøres rede for pietistiske detail-karakteristika, hvoraf her kun skal fremdrages et enkelt: melodisk forkærlighed for kæder af 16. dele, bundet sammen to og to, der giver indtryk af inderlig og lyrisk følsomhed. Dette fænomen illustreres bl. a. ved at sammenstille en Buxtehude-aria og et italiensk sidestykke, en aria fra et Carissimi-oratorium, hvis «glatter, naiver und gefälliger» tonesprog savner den Buxtehude'ske «Beseeltheit».

Martin Geck går langt, når det drejer sig om — med de tagne forbehold — at presse Buxtehudes vokalmusik ind i et pietistisk mønster. Men at skønne i alle detaljer om, hvorvidt han går for langt, kræver ikke blot musikalsk, men også stor teologisk indsigt. Derfor skal der da også kun rettes indvending mod ét punkt. Det må anses for betænkeligt direkte at «oversætte» fra musikalske detaljer til pietistiske, hvad forfatteren nu og da forfalder til. Således f. eks. side 131: «Bemerkenswert ist endlich eine kleine Nuance, wie sie sich in 'Entreisst euch, meine Sinne' findet: die chromatischen Eintrübungen der letzten Zeile, vor allem das zweite fis auf 'sterben'. Das passt nicht ganz in den zwar weichen, aber zügigen Fluss der Melodie und klingt ein wenig geziert und maniriert. Doch gerade das ist der ganze Pietismus: Ein Stücklein fehlt an der völligen, wohligen Jesus-Hingabe; ein wenig Zeit aber bleibt für einen kleinen, koketten Seitenblick auf das eigene Ich und seine tapfere Sterbensbereitschaft.»

En sådan fortolkning af en harmonisk farvning føles for søgt. Det omtalte fis kunne med føje betragtes som rent kunstnerisk betinget musikalsk afveksling, men lettest ledes man til den antagelse, at det her drejer sig om ordunderstregning, da alterationen indtræder på «sterben», et af pietismens nøgleord, der står for den døds længsel, der er så karakteristisk for pietistisk livsholdning. Det kan i øvrigt undre, at det foreliggende, særdeles grundige arbejde ikke tager den musikalske behandling af *enkeltord* op til systematisk undersøgelse, men navnlig befatter sig med grundaffekter og kun har spredte bemærkninger til overs for ordbehandlingen. Mange ord står dog som værende særlig karakteristisk for pietistisk liv og tanke og kunne altså, ved deres eventuelle fremhævelse, i særlig grad appellere.

Geck's store fortjeneste er at bringe den idémæssige side af et skaberværk i fokus, hvad der ikke mindst er frugtbart, når det drejer sig om kompositioner, der i forvejen er grundigt behandlet ud fra mere almen musikhistoriske synspunkter. (Geck henviser da også i rigt mål til andre forskere, især Blume, Kilian og Sørensen, og lad mig i denne forbindelse rette en praktisk indvending: manglen på bibliografisk oversigt i Geck's bog er stærkt generende.)

Forfatterens fantasifulde iagttagelsesevne styres af sikker intelligens, og mange selvstændige og interessante synspunkter møder læseren. Bogen imponerer ved sin strenge grundighed og yder med sit specielle aspekt et væsentligt bidrag til Buxtehude-forskningen.

Bodil Ellerup Nielsen

Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Gesammelt, erläutert und mit einer Ikonographie der authentischen Haydn-Bildnisse versehen von LÁSZLÓ SOMFAI. Bärenreiter, Kassel &c. 1966. XVIII, 245 s. Ill.

Populært hållna bildbiografier över tonsättare har det funnits gott om redan tidigare, men först på senare år har man kunnat glädja sig åt rent vetenskapliga sådana arbeten, där materialet dokumentärt belagts, kommenterats och satts in i väsentliga sammanhang. De nya reproduktionsmetoderna skapar också helt andra förutsättningar än tidigare; dessutom har bibliotek och arkiv numera fått resurser både till att gå igenom och katalogisera sina ofta betydande samlingar av bildmaterial från olika håll och tider och till att sammanställa fakta kring sådant material.

Allt detta har i rikt mått utnyttjats av den grundlige ungerske musikforskaren László Somfai, tidigare känd bl. a. genom de märkliga rönen i D. Bartha & L. Somfai, Haydn als Opernkapellmeister (1960). Man får inte bara vackra och detaljrika illustrationer kring Haydns eget liv och familj utan också av en lång rad personer i hans närhet eller bekantskapskrets (F. S. Silverstolpe har sitt porträtt på ett stort utrymme på s. 189). Autografer, tidigare nottryck, handskrivna eller tryckta smånotiser, viktiga brev, instrument, föremål etc. kompletterar med värdefulla fakta. Därigenom har förstås verket avsktligt blivit ett betydelsefullt komplement till samma förlags utgåva av Haydns brev i redigering av Somfais landsman D. Bartha, som i sin tur till stor del använt H. C. Robbins Landons grundmaterial (se rec. i STM 1959, s. 176 ff.; Barthas tyska utgåva omnämndes utförligt i en understreckare i Svenska Dagbladet 1.2.1966).

Kommentarerna till bilderna innehåller många gånger ytterst värdefulla uppgifter, även av rent dokumentärt intresse, och särskilt betydelsefulla är författarens grundliga och sakrika ikonografiska uppgifter rörande autentiska Haydn-avbildningar. Det är också lärorikt att se, i hur hög grad även samtida kopior eller fria efterbildningar på ett negativt sätt kan påverka eventuellt okritiska bildredaktörer. Denna del måste ha åsamkat utgivaren ofantlig möda med omfattande detektivarbete på flera plan. Det är bl. a. roligt att konstatera, att den på Näs ännu bevarade vaxmedaljongen över Haydn av S. Irrwoch, som Silverstolpe tydligen lät göra på beställning, hör till en av de få verkligt porträttlika avbildningarna av Haydn från hans sista år. Den har därför använts som utgångspunkt för en mängd andra konstnärer, men originalet har bevarats endast i enstaka exemplar.

Både Haydn-forskaren och den bara mera i största allmänhet intresserade kan lära sig mycket av denna vackra och påkostade bok, som på sitt sätt också är en värdig pendang till O. E. Deutschs imponerande volym Mozart und seine Welt in Zeitgenössischen Bildern i Neue Mozart-Ausgabe (X: 32). — De detaljrika registren och källförteckningen är mönstergillt gjorda.

C.-G. Stellan Mörner

ERIK HILLERSTRÖM: *Morabygdens musik*. (Mora. Del 3.) Mora konstförlag, Mora 1964. 59 s.

Boken består av fyra kapitel, varav det första, Tonernas arv, allmänt behandlar förutsättningarna för den speciella moramusikens uppkomst och vidare utveckling. De tre följande kapitlen, Psalm och kyrkovisa, Visor och vallsånger samt Spelmanslåtar, behandlar olika genrer av denna musik.

Det är främst mot det första kapitlet, Tonernas arv, som allvarligare invändningar kan resas. Där säges att svensk folkmusik i allmänhet och morabygdens musik i synnerhet haft trenne källor att ösa ur: naturen, ensamheten och den gregorianska sången. Även om man förmodligen inte helt kan bortse från de två förstnämnda faktorerna borde författaren hellre ha framhållit att Mora utgör en del av ett reliktområde och att invånarna dessutom haft en medveten vilja att hålla fast vid det gamla. Vad beträffar den gregorianska sångens inflytande på svensk folkmusik undandrar det sig, som författaren också framhåller, exakt bedömning.

I de tre påföljande kapitlen får man en ganska god genomgång av några olika genrer av morabornas musik. Avsnitten Psalm och kyrkovisa samt Visor och vallsånger innehåller intressanta översikter. Gärna hade man dock haft fler notexempel än dem som nu finns, eller åtminstone en hänvisning till var de står att finna. I kapitlet Spelmanslåtar finns en värdefull tabell över några av de mera betydelsefulla moraspelmännen från 1830-talet och framåt.

Författaren uttrycker i efterskriften en önskan att boken skall användas i skolundervisningen. Jag kan tyvärr inte dela hans uppfattning. Han har nalkats ämnet med stor pietet och med djupa kunskaper. Resultatet har dock blivit en romantisering av svensk folkmusik som vår tid inte kan acceptera.

Birgitta Hjelmström

SYLVIA W. KENNEY: *Walter Frye and the Contenance angloise*. (Yale Studies in the History of Music. 3.) Yale University Press, New Haven & London 1964. xxv, 227 s., 10 pl. \$7.50.

In this penetrating study, Miss Kenney presents (a) a "biography and bibliography" of the fifteenth-century English composer Walter Frye, (b) a carefully argued—and to my mind fully convincing—re-interpretation of English discant theory, in the light of which Frye's music is analysed, and finally, (c) an examination of the contributions of English music and English musicians to the formation of the new, homogeneous, international style in the mid-fifteenth century. The author's treatment of these far-reaching issues is bold and original; the volume adds substantially to our knowledge and understanding of one of the major transitional periods in the history of European music.

The book is based on Miss Kenney's doctoral dissertation, *The Works of Walter Frye*, completed in 1955 under Leo Schrade; in slightly different guise, part of the material has appeared in the *Revue belge de musicologie* (1952), *JAMS* (1955) and *The Musical Quarterly* (1959). The author—who is now

associate professor of music at the University of California—has also edited Frye's *Collected Works* (*Corpus mensurabilis musicae*, 19, Rome 1960).

The generation of English composers between Dunstable and Fayrfax has received comparatively cavalier treatment in surveys of fifteenth-century music. One reason for this (apart from the scarcity of reliable information) lies in the long-standing division of the composers into an insular and a Continental school. The former was of interest only from a purely English point of view, while the music of those who travelled abroad was thought to retain few genuinely English traits to distinguish it from that of their French- or Flemish-born colleagues. Recently, however, it has become clear that this division cannot be upheld. Walter Frye is a case in point: he is "far more widely represented in Continental manuscripts than in English ones, and yet his work stands squarely within English musical traditions" (p. xxv).

Biographical information about Frye is meagre. Even when the earlier doubts of his nationality had been settled, documentary evidence was restricted to an entry in the rolls of the London Guild of Musicians, and a copy of his will (dated 1474 and proved in the following year). Starting from a clue provided by the cantus firmus of Frye's *Missa Flos regalis*, Miss Kenney has managed, by a combination of imaginative reasoning, precise scholarly knowledge and—invariably—a measure of luck, to unearth two references to "Walter, the Cantor", in the records of the Lady chapel at Ely Cathedral for the years 1443-44 and 1452-53. The absence of a surname makes a definite identification impossible, but Miss Kenney's case, although she takes pains not to overstate it, is a strong one. Her exhaustive analysis of every aspect of the evidence is an object lesson in first-rate biographical research.

In addition to the sparse and isolated biographical data—conclusive proof that Frye visited the Continent, for example, is still lacking—there are such facts as can be gleaned from a study of the musical sources. By a close examination of the important Brussels manuscript BR 5557, the unique source for Frye's three extant Masses, Miss Kenney has been able to establish a clear chronology of its compilation; the Masses of Frye all belong to the original layer (gatherings 1-4), dating from about 1463. There are excellent grounds for connecting the MS with the chapel of Charles the Bold, Count of Charolais, whose close relations with the English are stressed by the author; thus it is quite likely that Frye, together with some of the other composers represented, was in Charles' service (as, for instance, Morton is known to have been). Among the far more numerous sources for Frye's motets and chansons, the predominance of the Continental manuscripts testifies to the spread and popularity of his music. However, Miss Kenney's reasons for maintaining that his idiom was rooted in English traditions are hardly open to challenge.

Of primary importance in this connection is the author's interpretation of English discant theory. Recent years have seen an increasing number of contributions to the debate on this subject (including the related or pseudo-related ones of fauxbourdon and faburden); one of the most authoritative has been Miss Kenney's own article "'English discant' and discant in England" (*MQ* 1959, pp. 26ff.), which now appears, with only minor alterations, as the central chapter

of her book. It is probably safe to assume that this will not be the last word uttered on the subject; equally safe, in my opinion, to predict that any attempt to question anew the crucial points of Miss Kenney's analysis will prove a futile undertaking.

There are two major stumbling-blocks in the current description of what is known as "English discant": "Throughout the thirteenth and fourteenth centuries, discant had meant simply counterpoint—that is a note-against-note style in which one discanting voice was set for the most part in contrary motion against the tenor. In view of the unanimity of theoretical opinion . . . , it seems curious that such a thing as a three-voiced improvisatory procedure based on strictly parallel motion should have been dignified in the fifteenth century with the name 'discant'." (P. 91.) "But even more disconcerting is the discrepancy between this technique and the actual music written by fifteenth-century English composers. . . . A theory of music completely detached from practice, even from preceding practice, is sufficiently irregular to warrant a re-examination of the entire subject." (P. 92.)

Briefly, Miss Kenney's conclusions can be summed up as follows. (1) "Discant" had in all essentials the same meaning in England as anywhere else. It was a contrapuntal style, "governed by two general principles: first, it was concerned with consonances only and made no real provision for the use of dissonances; second, discant was always characterized primarily by the principle of contrary motion" (p. 95). (2) Discant was taught and explained in terms of two voices only. This is not to say that compositions were necessarily limited to two parts, but "the problem of adding third or fourth parts is always dismissed cursorily with the injunction that the same general principles are to be observed . . ." (l.c.). The conception of "English discant" as a succession of parallel "sixth-chords" stems from a misunderstanding of the theory of sights, more particularly the first three examples of Lyonel Power's treatise; by their superficial resemblance to thorough-bass notation, they have been interpreted in accordance with a practice flourishing two centuries later. In fact, the two figures in Power's examples represent *alternative*, not simultaneous ways of discanting the tenor. (3) This error has helped to foster the myth that the English theorists countenanced all but unlimited use of parallel thirds or sixths—a conclusion that is possible only if simultaneous performance is postulated. The truth is (and Bukofzer tried rather unsuccessfully to grapple with it) that parallel motion between a discanting voice and the tenor is explicitly restricted by all the theorists. (Power himself allows no more than three consecutive imperfect intervals.)

Similar motion, on the other hand, was freely admitted between imperfect and perfect intervals—the English predilection for thirds and sixths is not in itself in dispute.

Discant as practiced in England, then, need no longer be confused with the wholly different practice of fauxbourdon; nor was it confined to improvisation, or popular in origin. With English faburden it shared the utilization of the sights technique, but apparently little else. (The connections or otherwise between faburden and Continental fauxbourdon are still far from clear, despite important work by, notably, Brian Trowell and Ernest Trumble.)

Miss Kenney's findings have been quoted at some length for two reasons. First, her interpretation has yet to find its way outside a limited circle of specialists; second, even though she has not been the only one to recognize the difficulties inherent in the prevailing view, hers has been the most consistent, logical and forceful call for a revision.

Tracing the main characteristics of the *contenance angloise*—Martin le Franc's poetic description of the English style in *Le Champion des Dames*—to the principle of discant, Miss Kenney then explores the influence of these English features upon the emerging "new art", the "fons et origo" of which Tinctoris saw "apud Anglicos". Emphasising the importance of the English duet style for the rise of the new type of discant-tenor chanson, she joins issue with Besseler, von Fischer and others, who have looked chiefly to Italy for an explanation of its origins; on the whole, her objections would seem to be perfectly valid. Nor is it difficult to follow her, when she sets "Binchois' relationship with the English and the effect of English influence on his style" against "Dufay's experiments with fauxbourdon" (p. 186). In a concluding section she discusses the relevance of the discant style to the work of the later Netherlands composers, particularly Busnois, Obrecht and Josquin.

To some extent, the last chapters of the book are probably best regarded as providing valuable hints for future research rather than final results. Miss Kenney more than once insists that Frye is not the sole representative of the English school; nevertheless, the stylistic analyses are of necessity focused upon him, and it may be that his role is in effect overstressed, simply because detailed studies of men like Bedingham and Morton do not yet exist. Similarly, as long as there are other Burgundian composers whose exact contributions remain to be determined, the claims for a direct influence by Frye on Binchois are correspondingly weakened. It must be admitted, too, that several of the melodic comparisons between Frye and Binchois are more suggestive than conclusive.

There are one or two further points where reservations would be possible, but these can be passed over here. A purely technical complaint: the bibliography, placed at the end of the book, includes only the printed sources; the manuscripts are to be found on p. xiii under the heading of "List of Abbreviations"—which does not seem to be the most sensible arrangement. However, it is a very minor matter.

Miss Kenney's thoughtful and persuasive study is without doubt one of the most important books in the field of fifteenth-century music to appear since the publication, in 1950, of Besseler's *Bourdon und Fauxbourdon* and Bukofzer's *Studies in Medieval and Renaissance Music*. It combines breadth of scope with scrupulous attention to detail; moreover, it is written in a style that is none the less elegant or assured for its exemplary lucidity. The intrinsic qualities are in every respect matched by the outward appearance: layout, paper, cover design, even dust-jacket, are of equally high standard, and the plates are beyond praise. For the author and her publishers, as well as for American musicology in general, *Walter Frye and the "Contenance angloise"* represents an impressive achievement.

Anders Lönn

FRIEDHELM KRUMMACHER: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.) Verlag Merseburger, Berlin 1965. 591, (27) s., 1 tabell-bl. DM 36.—

Med koralbearbetningar brukar man vanligen förstå instrumentala bearbetningar av koralmelodier, framför allt för klaverinstrument. Denna repertoar är numera kartlagd genom ett antal undersökningar främst av tyska forskare. Krummacher använder emellertid termen på det vokala området: hans mål är en stilkritisk undersökning av den tidiga kyrkokantaten mellan Schütz och Bach. Föreliggande arbete, som är en något omarbetad upplaga av författarens dissertation (Berlin 1964), har dock på grund av det rika och till stora delar obearbetade källmaterialet måst begränsas till en översikt av detta. Som orientering kan meddelas att författaren för närvarande förbereder den stilanalytiska undersökningen.

Termen koralbearbetning, varmed Krummacher (i anslutning till Sørensen) förstår användandet av koralmelodier i förbindelsen cantus firmus + därtill hörande text som inslag i ett större kyrkomusikalskt verk, är en lämplig inkörsport vid studiet av den komplexa företeelsen »tidig kyrkokantat», eftersom med den betecknas ett klart avgränsbart och lätt igenkännligt element ingående i kantater genom hela den aktuella tidsperioden. Dessutom kan tonsättarnas förhållningssätt gentemot cantus firmus förväntas ge viktiga hållpunkter för en stilistisk undersökning av repertoaren.

Efter att inledningsvis ha berört forskningsläget och dess tidiga beroende av Bachforskningen och därmed sammanhängande betoning av de nordtyska tonsättarnas (i synnerhet Buxtehudes) produktion, övergår författaren till en i detta sammanhang nödvändig definition av begreppet kantat. Av de samtida tonsättarna och teoretikerna användes termen som bekant uteslutande för att beteckna den världsliga solokantaten, medan man saknade en enhetlig term för de cykliska kyrkomusikaliska verken. Termen kantat som beteckning på kyrkomusik påträffas först år 1700 hos Neumeister, men under hela 1700-talet är den i denna betydelse tämligen sällsynt. Genom den tidiga Bachforskningen kom begreppet att överföras även på den kronologiskt tidigare typen av kyrkomusik, som inte bygger på madrigalisk diktning i recitativ och arior. Till detta språkbruk ansluter sig författaren i stället för att införa en ny term, men han definierar begreppet så att det omfattar både den tidigare och den senare kantattypen på följande sätt: Med kyrkokantat menas ett cykliskt verk i flera avsnitt med instrumental och vokal besättning, i vilket avsnitten har olika text och musik och är relativt självständiga. De sammanställs till slutna enheter för att uttrycka ett dogmatiskt innehåll. Till sin funktion är kantaten gudstjänstmusik.

Efter att ha definierat termerna koral och kantat ger författaren en systematisk typologisk översikt över möjliga kombinationer av satser inom kantaten och därav framsprungna beskrivande benämningar på kantattyper. Vid sidan av de okomplicerade typerna concertokantat, ariakantat och koralkantat är flerledade kantater tänkbara, såsom concerto-koralkantat, concerto-aria-koralkantat osv.

I kapitel 1 angrips och löses slutgiltigt frågan varför den under 1500-talet och

första hälften av 1600-talet så blomstrande utgivningen av kyrklig vokalmusik märkbart och relativt plötsligt avtar efter mitten av 1600-talet, medan samtidigt handskrivna musikalier hopas på en mängd håll. Det har förmodats att det 30-åriga kriget skulle ha inverkat menligt på produktionen av tryckta figuralmusikverk, men Krummacher påminner om att krigsåren snarast verkade befrämjande på utgivningen av tryckta musikalier.

Svaret på frågan finner man i förordet till Nicolaus Niedts »Musicalische Sonn- und Festtags-Lust», Sondershausen 1698, det sista större trycket från 1600-talet innehållande figuralmusik. Man var inte tillfreds med typtrycket, det var svårt att finansiera och förlägga trycken, vidare var det svårt att få tillräcklig avsättning för produkterna, varför utgivarna tvangs eftersträva största möjliga räntabilitet i tryck och innehåll. Viktigare än dessa tekniska och ekonomiska orsaker var emellertid andra förändringar som inträtt och som gällde text och musik. För ett tryck måste man välja allmänt användbara texter i stället för individuellt utvalda och hellre på tyska än latin; man måste avstå från komplicerad musikalisk faktur till förmån för enkla stilmedel. Alla dessa faktorer samverkade till tryckens tillbakagång. Men den kanske betydelsefullaste faktorn som tillkommit var förändringar i besättningen: med stigande stämantal och växlande besättning inom en samling uppstod en fullständig villervalla, som kan illustreras genom Hammerschmidts »Musicalische Andachten» del 4, Freiberg 1646. Denna samling innehåller 40 »Moteten vndt Concerten» med 12 eller fler stämmor fördelade på 10 stämböcker med en utomordentlig blandning av vokal- och instrumentalstämmor i samma stämbok som följd.

De tryck som dock utgavs, spreds vida omkring tack vare ovannämnda egenskaper, främst till orter med relativt begränsade anspråk på och möjligheter till utförandet av figuralmusik, i Sverige framför allt till gymnasierna.

Den handskrivna repertoaren däremot uppstod främst genom tonsättarnas verksamhet vid de större hoven eller vid de större städernas kyrkor och skolor, överhuvud där det fanns behov av och uppförandepraktiska möjligheter till anspråksfullare musik.

Eftersom handskrivna verk bevisligen spreds genom avskrifter till andra musikcentra, står det klart att det fanns kontakter av ett eller annat slag mellan dessa. För att i möjligaste mån slippa befatta sig med dateringar av de enskilda handskrifterna (oftast kopior) har författaren koncentrerat sig på hela samlingar av handskrivna musikalier och på inventarier över sådana samlingar som nu gått förlorade. Dessa kan som helheter betraktade tidsbestämmas, och eftersom de ger en bild av musiklivet på en viss ort vid en viss tidpunkt med en specifik fördelning av verktyper och verkformer, utgör de grunden för en senare stilanalytisk jämförelse.

Huvuddelen av avhandlingen ägnas åt en detaljerad genomgång av musikaliesamlingar — både förhandenvarande och sådana som är kända genom inventarier — provisoriskt grupperade enligt den gängse kulturgeografiska indelningen Nordtyskland, Mellantyskland och Sydtykland. För varje samling redogörs speciellt för relationen mellan kantater som innehåller koralbearbetningar och samlingens övriga innehåll. Några siffror kan förmedla ett intryck av det imponerande materialet: på 212 sidor behandlas 46 samlingar, individualhandskrifter

och inventarier fördelade på nordtyska samlingar (9 samlingar/individualhandskrifter och 5 inventarier), mellantyska samlingar (6 samlingar och 15 inventarier) samt sydtyska samlingar (4 samlingar och 7 inventarier).

Särskilt intresse tilldrar sig för svensk publik den största »nordtyska» samlingen, nämligen Dübensamlingen. Eftersom tillvägagångssättet vid behandlingen av de olika samlingarna är likartat, kan Dübensamlingen utväljas som representativt exempel.

Efter att inledningsvis ha lämnat uppgifter om samlingens upphovsman, kronologiska avgränsning, dess katalogisering och egenheter beträffande källornas utskrifter (Dübensamlingen är den enda som har övervägande både tabulaturer och stämuppsättningar till varje verk), konstateras att endast 68 av cirka 1 320 andliga vokalverk innehåller koralbearbetningar. Från dessa bör dragas 7 kopior av tryckförlagor. Av de återstående svarar de nordtyska tonsättarna Tunder och Buxtehude för hälften, medan resterande koralbearbetningar fördelar sig på andra, företrädesvis nordtyska tonsättare. Denna förhållandevis låga siffra koralbearbetningar beror på att samlingens bestånd av tysk protestantisk kyrkomusik, som endast finns bevarad i handskriftlig form, är relativt ringa och övervägande upptar verk av nordtyska tonsättare. Betydligt fler verk finns med latinsk text; kopior av tryckta förlagor är även talrika inom samlingen. Genom den starka övervikten av katolska tonsättare och av latinska texter även bland de protestantiska tonsättarna förklaras det låga antalet kantater. Ytterligare en anledning därtill är samlingens kronologiskt hitre gräns, 1690. Vid denna tidpunkt saknades ännu de flesta företrädarna för den tidiga kantaten. I Dübensamlingen är det därför naturligt att Buxtehude är den tonsättare, som är rikast representerad bland kantattonsättarna.

Författaren angriper i detta sammanhang problemet med Dübens kontakter med tyska orter och tonsättare. Beträffande hans resor framhåller Krummacher att det tills vidare endast kan konstateras att han gjort resor. Vart och när kan endast förmodas. (Enligt uppgift från fil. lic. Gunnar Larsson, kan dock här meddelas att en resa företagits så tidigt som omkring 1645.) Men viktigare än att följa en hypotetisk resrut och rekonstruera förhållanden som rör byte, köp och gåvor av musikalier är det att fastställa vilka handskrifter som har utomsvensk proveniens och sålunda sluta sig till de för Dübens så viktiga kontakterna. Det skulle här föra för långt att i detalj relatera undersökningen. Sammanfattningsvis skall meddelas att Krummacher ger belägg för direkta kontakter främst med Hamburg, städer längs Östersjökusten och i viss mån nordtyska hov, och att hithörande musikalier i regel består endast av stämuppsättningar.

Ett specialproblem erbjuder Buxtehudes verk, både i källkritiskt avseende och på grund av tonsättarens ställning som skapare av kantater. Krummacher granskar handstilar och notpikturer i Buxtehudematerial (se sammanställning avbildning 2), men tar inte definitiv ställning till vilka verk i Dübensamlingen som är Buxtehudeautografer. Som »någorlunda säkra autografer» utnämns dock Vok.mus. i hs.

50: 12 Membra Jesu nostri

82: 38 Nimm von uns Herr

82: 39 Nun danket alle Gott

82: 40 O Jesu mi dulcissime.

Det kan nämnas att Bruno Grusnick i en senare undersökning (STM 1966, s. 186) kommit till samma resultat med tillägg även av Vok.mus i hs. 51: 13 Klinget für Freude (tabulaturen och 51: 13a O fröhliche Stunde).

Genom att sätta Buxtehudehandskrifter i relation till samlingens övriga innehåll och inte betrakta dem som isolerade företeelser, vilket tidigare forskare gjort, kan Krummacher fastslå att flera handskrifter som ansetts föreligga i Buxtehudes autograf är skrivna av ej närmare kända Stockholmskopister.

Eftersom Dübensamlingen är rik på anonyma, har det legat nära till hands för författaren att med noggrant graderad sannolikhet identifiera en mängd verk genom belägg från förhandenvarande musikalier i andra samlingar eller från specificerade inventarietitlar.

Författaren ger även en skissartad översikt över den kronologiska tillväxten av Dübensamlingen (han beklagar i förordet att han inte kunnat ta hänsyn till Grusnicks uppsats i STM 1964 på grund av dess sena publicering) främst med hjälp av explicita dateringar i tabulaturbanden, tabulaturhäftena och stämuppsättningarna och de implicita dateringar man kan härleda därur. För dateringar med hjälp av Dübens bläcknumrering (Tintenziffern, TN enligt Grusnick) anser författaren ej att tillräckliga hållpunkter föreligger. För Krummachers del räcker det med att på ovannämnda grundvalar kunna konstatera att Dübens repertoar i början av 1660-talet, då han tillträdde hovkapellmästarebefattningen, bestod av icke-tyska och katolska tonsättares verk, vilka hade latinsk text eller var kopior efter tryckta förlagor. En gradvis övergång skedde till musik av tyska protestantiska tonsättare vars verk hade tysk text dvs. enbart till musikalier spridda genom kopior av handskrifter. Efter 1680 tycks Dübens inte längre ha haft några nämnda förbindelser med kontinenten. Nordtyska tonsättare som Gerstenbüttel, Förtsch, J. F. Meister och V. Lübeck saknas liksom sydtyskarna Franck, Wecker, Pachelbel och Welter samt de mycket spridda mellantyskarna ur generationen Schelle, Schulze, Lieben och Erlebach. Därigenom förklaras även att kantater och koralbearbetningar är så fåtaliga i Dübensamlingen.

Sammanfattningsvis fastslår författaren, att man inte kan lösa problemen kring Dübensamlingen utan att känna till sammansättning och egenheter i övriga samlingar tillhörande det tyska kulturområdet. Dübensamlingens specifika betydelse ligger i att den innehåller en nordtysk repertoar som gått förlorad i övriga nordtyska centra. I den repertoaren är givetvis Buxtehude centralfiguren.

Författarens behandling av Dübensamlingen har här relativt ingående refererats på grund av dess intresse för svensk publik och på grund av att det komplexa och mångskiktade källäget tvingat författaren till en mångsidig belysning av vitala frågeställningar.

Efter behandlingen av de övriga samlingarna (som inte vidare refereras här) anlägger författaren i kapitel 5 en annan synvinkel på den samlade repertoaren. Från att ha gått inifrån samlingarna utåt, dvs. belyst genom vilka kontakter utåt samlingarna tillväxt, söker Krummacher i detta kapitel genom tillgänglig biografisk och lokalhistorisk litteratur samt på basis av de slutsatser han dragit i den föregående repertoarundersökningen fastställa utbredningsradien av de enskilda tonsättarnas verk betraktat från deras verksamhetsorter. Det behöver ej påpekas hur viktig denna synpunkt är för en senare stilundersökning, som berör en re-

pertoar, vilken spreds uteslutande genom kopior av handskrifter. En tonsättare på en viss ort kan inte gärna påverkas stilistiskt av en annan tonsättare vars musik han ej känner till. Som allmän regel gäller att repertoaren är mycket lokalt bunden till den ort där den samlades. Spridningsradien är sålunda lokalt-regionalt begränsad. För att bara ta ett exempel kan framhållas att detta även gäller för Lübeck, som trots Tunders och Buxtehudes verksamhet visar sig som en mindre central brännpunkt för utvecklingen än t.ex. Danzig, Hamburg, Leipzig och hovkapellen.

I den avslutande sammanfattningen sammanfogas resultaten av de enskilda undersökningarna av repertoarer och av utbredningsområdena för de aktuella tonsättarnas verk. Beträffande tonsättarnas anställningsart kan meddelas att hovkapellmästarna i allmänhet samtidigt var tonsättare (Gustaf Düben är med få figuralmusikverk nära nog ett undantag från regeln), och de svarar också för det största antalet figuralmusikverk. På grund av att de ofta bytte anställning, kom deras verk att spridas ut över de lokala gränserna. Organister och kantorer däremot vistades i allmänhet hela sin verksamhetstid på samma ort, varför deras verk huvudsakligen stannade inom de lokala gränserna. I norr och söder är framför allt organister tonsättare, i Mellantyskland däremot kantorer.

Ur kronologisk synpunkt kan handskriftsrepertoaren indelas i tre stora perioder: en tidig period från ca 1665–1695, en mellanperiod från ca 1685–1705 och en sen period från ca 1700–1720. Av dessa svarar den mellersta perioden för det renaste stadiet i utvecklingen av den tidiga tyska kantaten. Där bör följdriktigt tyngdpunkten i en stilanalytisk undersökning läggas.

Men över de kronologiska periodgränserna och den lokal-regionala koncentrationen av samlingarna skär utbredningsområdena för tonsättarnas verk: nordtyska verk tränger minst utanför det område där de skapats, nordtyska samlingar däremot visar en mångsidig sammansättning och suger upp musik även av mellantyska och sydtyska tonsättare. De mellantyska samlingarna består nästan uteslutande av verk av inom området verkande tonsättare. Dessas verk spreds emellertid även mot norr och söder, i allt större utsträckning vad tiden led. De sydtyska samlingarna slutligen var öppna för musik från alla håll och visar därigenom den minst utpräglade profilen.

Att de nordtyska verken vann så liten anklang i Mellan- och Sydtyskland kan tänkas förklaras av deras individualitet, medan de mellantyska verken genom sin formella typisering hade lättare att vinna terräng. Till den begränsade spridningen kan även ha bidragit att de geografiska avstånden i Nordtyskland var betydligt större än i Mellantyskland.

Beträffande koralbearbetningar i kantatrepertoaren finner Krummacher att de flesta cantus firmus-bundna verken stammar från Mellantyskland, väsentligt färre från Nordtyskland och mycket få från Sydtyskland. Förut har nämnts att hovkapellmästarna var de produktivaste tonsättarna av figuralmusik. Vad koralbearbetningarna beträffar var emellertid organister och kantorer huvudproducenter:

Författaren ger slutligen en skissartad stilhistorisk översikt av de aktuella tonsättarnas koralbearbetningar.

Den innehållsrika avhandlingen avslutas med källförteckning över verk som innehåller koralbearbetningar, ort- och personregister. Litteraturförteckningen kan

nära nog användas som bibliografi över 1600-talets vokal- (och delvis även instrumental-) musik. Av naturliga skäl dominerar här tyska författare.

Det är ett myller av tonsättare och källor, som uppträder i denna metodiskt säkra och envist genomförda undersökning. Den är en exponent för den berömda tyska grundligheten i positiv mening och en heder för tysk musikforskning. Ingen som har anledning att syssla med vokal figuralmusik under 1600-talet kan förbigå denna avhandling. Sannolikt kommer detaljer i primärmaterialet att kunna förändras genom nya arkivaliska fynd och modereras genom framtida forskning, men slutresultatet i avhandlingen kommer ej att påverkas eftersom komparativa beräkningsmetoder använts.

Bara som randanmärkning kan påpekas att författaren varit alltför generös i avseende på recensentens insatser vad gäller identifieringar av anonyma i Dübensamlingen, samt att tre »tryckfel» påträffats. (Att sedan den typografiska utformningen av tyska doktorsavhandlingar är som den är, kan inte läggas författaren utan förlaget till last.) Det återstår endast att med intresse emotse den logiska uppföljningen av avhandlingen i en stilkritisk studie.

Jan Olof Rudén

LUDWIG VON KÖCHEL: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, nebst Angabe der verlorenegegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. 6. Aufl. Bearb. von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1964. CXLIII, 1024 s. Portr.

Köchel-Verzeichnis (KV eller kort och gott »Köchel») är inte ett verk som man recenserar i vanlig mening; man presenterar den nya upplagan och försöker att peka på nyheter i förhållande till de tidigare, att jämföra för- och nackdelar och framhålla speciellt viktiga företeelser. Allt blir givetvis ändå bara ett litet axplock i den imponerande flora av bibliografiskt-musikaliskt material, systematik, kronologi, biografiska bestämmingar osv., som den numera sammanlagt 1150 sidor stora förteckningen omfattar. Även en mycket allsidig Mozart-forskare har ända upp i hög ålder chans att ännu då och då hos Köchel stöta på verk som han tidigare aldrig känt till eller i varje fall ej kunnat hålla i minnet.

Det stora jubileumsåret 1956 kunde redan bjuda på de första resultaten av den nu relativt snabbt växande Neue Mozart-Ausgabe med högkvarter i Augsburg (forskarcentrum) och Kassel (förlagscentrum hos Bärenreiter). De med olika uppgifter redan sysselsatta forskarna kunde var och en på sitt håll instämma i de allt eftertryckligare kraven på en helt ny, noggrant omredigerad upplaga av Köchel. Men utgivningsrätten tillkom egentligen endast Breitkopf & Härtel, och deras huvudavdelning hade hamnat öster om järnridån. Ett samarbete då visade sig ogenomförbart, och för att betona sin självständighet utgav det östtyska kontoret i Leipzig en 4:e och 5:e upplaga av Köchel i slutet av 50-talet. Båda dessa upplagor var dock ett oförändrat omtryck av 3:e uppl. från 1936 men utan de viktiga tilläggen av Einstein i supplementet från 1947.

Liksom första världskriget hade också det andra rört upp åtskilligt ifråga om väsentligt källmaterial för Mozart-forskningen. Inte bara hade oersättliga autografer och samlingar av olika slag förintats i rykande ruiner, utan som ett positivt inslag hade åtskilligt kommit i dagen som man för alltid ansett förlorat eller omöjligt att klarlägga. (Bland återfunna autografer kan nämnas så betydelsefulla saker som hela »Eine kleine Nachtmusik» KV 525 och pianotrio KV 496.) Samtliga västerländska intressenter insåg klart, att en ny, en *sjätte upplaga* av Köchel måste sammanställas. — Men vem hade lust och kvalifikationer nog för ett sådant jättearbete?

Veteranen O. E. Deutsch blev förstås ombedd, men hans väldiga och på sitt sätt mycket viktiga arbete på en ny utgåva av Mozarts hela korrespondens tvingade honom att avstå. En annan utgivare tillkallades (professor E. Reichert vid Mozarteum i Salzburg) men avled redan efter ett år. Även om den nya Köchel i sin tur var beroende av det fortskridande forskningsarbetet i samband med NMA, så var man inom NMA i hög grad i behov av på ett ställe samlade fakta av senare datum än 1947. Den nya Köchel var alltså oändligt efterlängtd men ändå dömd att bli en halvmesyr, som snart måste följas av närmast en 7:e upplaga med ytterligare kompletterande forskningsresultat. Tiden hastade och därför bestämde man sig för ett »teamwork» av tre utgivare: (1) Dr. Franz Giegling i Zürich, representerande det rent vetenskapliga och biografiskt-kronologiska och med stor redigeringsvana även inom NMA; (2) Dr. Alexander Weinmann, Wien, med utomordentligt stor kännedom om speciellt de tidigaste musiktrycken och förläggarna i Wien; (3) Dr. Gerd Sievers, Wiesbaden, tydligen främst B & H:s i Wiesbaden representant och en länk mellan forskningsarbetet och moderna redigerings- och tryckningsmetoder.

Klokt nog har man nu inte eftersträvat så radikala lösningar, att både Köchel och Einstein har bortrationaliserats. Det bästa från bägge har övertagits och använts i sin tidigare form. Vissa värdefulla smärre tillägg och uppställningar har tillkommit, som är till stor hjälp för nutida användning. Så står t. ex. på varje blad förutom sidans siffra dessutom årtal samt aktuellt KV-nr. Vid varje nytt årtal står främst en kort orienterande biografisk notis om Mozarts öden just det året.

Olika incipits har denna gång förkortats till förmån för även obetydligare verk eller nummer med många delsatser. Primära uppgifter finns med i stor utsträckning, särskilt ifråga om betydelsefulla försttryck, förlagskataloger och tidigare okända originalutgåvor. Stor hänsyn har också tagits till de samtida verkförteckningarna av dokumentär art, och bland de nytillkomna är den av schweizaren L. Ziegler särskilt värdefull. Uppgifterna om autograferna är givetvis en smula oprecisa, om dessa ej befinner sig i offentliga eller lätt åtkomliga samlingar. Många privata ägare världen över har alltså den befängda idén att ej tillåta ens forskare få alla erforderliga fakta, allra minst med hjälp av moderna reproduktionsmetoder. Utgivarnas beroende av utländska kollegers hjälp har givetvis — vilket framgår av den långa avtackningslistan i förordet — varit avsevärt, men ändå har i många fall Einsteins tidigare uppgifter över huvud inte kunnat verifieras efter kriget. I många fall har originalmanuskripten förstörts under krigsåren men i viss utsträckning bevarats indirekt tack vare i tid framställda fotostat-

eller filmkopior. Också Köchels egna samt Aloys Fuchs' och Jahns egenhändiga avskrifter måste tillmätas högsta tänkbara auktoritet. En del kopistmaterial har också visat sig ha mycket stort värde genom att Mozart tydligen själv haft det under ögonen, gjort korrigeringar och tillägg och t. o. m. signerat avskrifterna. Härvid har de nutida metodiska genomgångarna av värdefullt handskriftsmaterial i klosterbibliotek och lokala orters arkiv bjudit på många avgörande upptäckter. Därigenom har också många av de Einsteinska tilläggsnumren måst flyttas eller helt hänvisas till Anhang såsom ej äkta verk. Å andra sidan har en hel del kompositioner hedrats med att p. g. a. nytt bevismaterial flyttas från Anhang in i huvudförteckningen.

Därmed är vi också inne på den svårösta frågan om omnumreringen. Eftersom framför allt Einstein laborerade med parentesnummer utöver ursprungligt Köchel-nummer, måste den metoden fortsättas för att den strängt kronologiska ordningen skall kunna bibehållas, hur ett verk än blir omflyttat. Genom att i nödfall även stora tilläggsbokstäver införts, har den nya upplagan fått prioritet även gentemot Einstein, och man behöver alltså inte riskera att möta dubbelhänvisningar. Äldre numreringar uppges för sig, liksom specialnumreringar av bl. a. André och Wyzewa & Saint-Foix. — En fördel inom grupperna för instrumentalkonserter är att Mozarts egna kadenser flyttats in på plats under vederbörande konsert i st. f. att såsom tidigare återfinnas enbart under KV 626 a (424).

Anhang-delen har genomgående gula blad och börjar med en överskådlig generalkonkordans för de äldre Anh.-numren. Avsnitten fördelar sig på grupperna A–F, och det hela är gjort med all möjlig modern metodik. — Registren upptar utom titlar och textbörjan ett fylligt personregister; namnen på Mozarts samtida har satts med versaler och bland nutida namn är även autografägarna registrerade. Den systematiska temaöversikten finns den här gången *framför* själva förteckningen, så att man lätt och snabbt får det aktuella Köchel-numret.

Bland de mera betydande diskussioner som föregick denna nya upplaga måste erinras om delvis rätt starka motsättningar mellan filologer och biografiker å ena sidan och analytiker och hypotetiker å den andra. Följden därav blev att forskningen försköts till förmån för de förstnämnda, och inte minst berodde detta på att Einsteins ofta eleganta och sinnrika slutledningar visade sig totalt ohållbara, eftersom nya fynd helt plötsligt ställde fram sanningen och vräkte alla antaganden åt sidan. Man bör alltså i framtiden vara försiktig med att citera Einstein, han är inte längre Mozart-forskningens moderna bibel, och i varje fall bör man först i denna nya upplaga försäkra sig om, huruvida Mozartverket ifråga sedan Einsteins teorier framlades rent av blivit helt förflyttat, antingen från huvudförteckningen till Anhang såsom varande av någon annan än Mozart, eller också tvärtom såsom ett med säkerhet fastställt äkta verk.

Ett nytt problem har denna gång visat sig vara väsentligt: spörsmålet om pikturlikheter mellan Leopold och sonen under en tidigare period. Endast mycket ingående analyser och förstoringsmetoder har kunnat ge oss några hållpunkter, och dem har framför allt NMA:s huvudredaktör, Dr. Wolfgang Plath, svarat för. Ett värdefullt tillskott i förteckningen utgör innumreringen av helt okända, oavslutade eller förkomna verk, som enbart kan beläggas med hjälp av brevställen i Mozarts egen korrespondens med den närmaste familje- eller vän-

kretsen. Om de i framtiden skulle dyka upp i något källmaterial, har de alltså redan sitt Köchel-nummer givet och behöver inte ytterligare splittra huvudförteckningen. — De ständiga omnumreringarna med nya tilläggsbokstäver för att kunna fasthålla kronologien beräknas dock med tiden bli så pass otympliga, att man redan överväger en speciell konkordans för forskare och specialister, medan not- och grammofonutgåvor, konsertprogram etc. kan behålla de äldre, väl inlärda Köchel-numren.

En del i Sverige befintliga källor har fått ofullständiga uppgifter eller saknas helt (t.ex. de i STM 1948 redovisade och för dateringen av Titus intressanta avskrifterna av vissa partier ur operan), och de mycket tidiga, original och första-tryck närstående sångerna och pianostyckena i »Musikaliskt Tidsfördrif» från 1780- och 90-talet har ej uppmärksamats. De kommer dock att behandlas för sig i annat sammanhang inom NMA.

Här har talats om vårt århundrades Köchel-utgivare, men det är fullt motiverat att till sist särskilt erinra om Köchel själv och hans närmaste efterföljare, greve P. von Waldersee. Det är drygt 100 år sedan Köchel gav ut sin i sitt slag epok- och metodbildande Mozart-förteckning. Hans djärvhet, företagsamhet, samlarnit och pedantiska ordningssinne har till eftervärlden räddat många primära fakta, som under autografjägarnas och de privata inköparnas gyllene decennier skulle förintas. Köchel hade ingen skolning för den gigantiska uppgift han åtog sig, och ändå lyckades han förbluffande väl och torde vid det här laget vara väl värd den utförliga biografi som på särskilt uppdrag kommer att publiceras över honom själv och hans verk. Äras den som äras bör, och då måste i alla fall vi i vår tid ära Breitkopf och Härtels förlagshus i Wiesbaden, som så pass snabbt och effektivt kunnat skänka oss en ny, redan delvis outhärlig Köchel!

C.-G. Stellan Mörner

JAN LING: Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument. With an abbreviated version in English: *The Keyed Fiddle. Studies on a folk instrument*. (Diss. Upps.) (Musikhistoriska museets skrifter. 2.) Norstedts, Stockholm 1967. 288 s. Ill. [Grammofonskiva medföljer.] Kr. 65:—

Die Erforschung der Volksmusikinstrumente hat in den letzten Jahrzehnten eine erfreuliche Belebung erfahren und sich zu einem eigenen Forschungszweig der Instrumentenkunde und Musikethnologie entwickelt. Entscheidende Anregungen und wesentliche Voraussetzungen für diese Entwicklung sind Curt Sachs, dem Begründer der wissenschaftlichen Musikinstrumentenkunde, zu verdanken, der in seinen Arbeiten die Methoden bzw. Zielsetzungen der Instrumentenkunde und Ethnologie zu einer glücklichen Synthese vereinigte. Seine richtungsweisenden Konzeptionen wurden zunächst jedoch nur von einzelnen Forschern aufgegriffen und weitergeführt. Erst mit der Intensivierung der Volksmusikforschung nach dem 2. Weltkrieg fanden auch die im Gegensatz zum Volkslied von der Forschung bis dahin vernachlässigten Volksmusikinstrumente stärkere Beachtung. Besondere Aufmerksamkeit widmete man der Sammlung von Quellenmaterial. In vielen Ländern wurde die Dokumentationsarbeit von zumeist neu gebildeten

zentralen Instituten für Volksmusikforschung oder Musikwissenschaft bzw. von ethnographischen Museen betrieben. Sie erfolgte auf breiter Basis und ließ z. T. umfangreiche Archive entstehen. Die anschließende Auswertung der Sammelmaterialien fand in zahlreichen Veröffentlichungen ihren Niederschlag, die teilweise schon Übersichten über die Instrumentarien verschiedener Völker zu geben versuchten oder einzelne Instrumente monographisch behandelten.

Wesentliche neue Impulse erhielt die Forschung durch das von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann angeregte und vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm herausgegebene »Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente«, an dessen Ausarbeitung sich Sachkenner aller europäischen Länder beteiligen. Das umfangreiche Vorhaben verstärkte die internationale Zusammenarbeit in hohem Maße und löste eine fruchtbare Diskussion methodischer Probleme aus (u. a. auf speziellen Arbeitstagen in Berlin 1962 und in Brno 1967), die gegenwärtige und zukünftige Arbeitsaufgaben des Forschungszweiges deutlicher und schärfer hervortreten ließ. Als kennzeichnend für die gegenwärtige Forschungsphase muß u. a. die Tendenz zu einer komplexen Betrachtungsweise der Volksmusikinstrumente angesehen werden. Angestrebt wird eine Gesamtanalyse des Forschungsgegenstandes — seines technisch-materiellen, musikalischen und soziologischen Aspekts — und entsprechend ein sinnvolles Zusammenwirken von im engeren Sinne instrumentenkundlichen, musikologischen und volkskundlichen Methoden.

Für die Realisierung dieses Anliegens kommt monographischen Untersuchungen einzelner Instrumententypen besondere Bedeutung zu. Leider zählen solche Instrumentenmonographien bislang noch zu den Seltenheiten, obwohl fruchtbare Ansätze hierfür vorhanden sind. Es handelt sich in erster Linie um Arbeiten schwedischer Forscher (Otto Andersson, Mats Rehnberg, Stig Walin). Sie repräsentieren eine bedeutsame wissenschaftliche Tradition, die von Jan Ling durch die vorliegende Abhandlung über die Schlüsselfidel fortgesetzt wird. Zwar bezeichnet Ling in sympathischer Bescheidenheit als das Ziel seiner Arbeit, eine kritische Studie über das Quellenmaterial zur Schlüsselfidel vorzulegen, doch handelt es sich in Wirklichkeit um eine umfassende monographische Darstellung, die in dieser Vollständigkeit im Bereich der Volksmusikinstrumente bisher ohne Vorbild ist und als Musterbeispiel gelten darf. Aufbau und Gliederung der Arbeit zeigen eine klare und übersichtliche, gut durchdachte Disposition. Die Durchführung der Untersuchung geschieht konsequent und folgerichtig. Bemerkenswert ist die Konzentration auf Wesentliches, ohne daß dabei die Behandlung von Detailfragen vernachlässigt wird.

Nach einer kurzen kritischen Einschätzung des älteren Schrifttums zur Schlüsselfidel wird der Leser im 1. Kapitel zunächst anhand einer schematischen Zeichnung mit der äußeren Form und Konstruktion des eigenwilligen Instruments bekannt gemacht. Im Anschluß daran bietet Ling eine Typologie der Schlüsselfidel, die im wesentlichen auf zwei Ordnungskriterien basiert: 1. die Besaitung der Instrumente, d. h. Art und Funktion, Zahl und Placierung der Saiten; 2. Beschaffenheit des Schlüssel- oder Tastenmechanismus. Auf Grund dieser Kriterien unterscheidet Ling zwei Hauptgruppen: Schlüsselfideln ohne und mit Resonanzsaiten. Die letzte Gruppe teilt sich weiter auf in 5 verschiedene Typen: enkel-

harpa, kontrabasharpa, silverbasharpa, kontrabasharpa med dubbellek und kromatisk nyckelharpa. Diese typologische Ordnung entspricht der geschichtlichen Entwicklung des Instruments. Sie wird an Hand von Abbildungen und instruktiven Detailzeichnungen erläutert, mit überzeugenden Argumenten begründet und darf als gesichert und endgültig angesehen werden. Für die weitere Untersuchung ist die Typologie gleichzeitig Rahmen, Verständigungsbasis und Ordnungsgerüst.

Im 2. Kapitel stellt Ling sein Quellenmaterial vor und behandelt die damit zusammenhängenden quellenkritischen Probleme. Ling erweist sich hier als geschulter Historiker und Philologe, der sein methodisches Handwerkzeug sicher und mit Umsicht handhabt. Er sah sich mit einer Quellsituation konfrontiert, die für Volksmusikinstrumente charakteristisch ist: auf der einen Seite finden sich eine Vielzahl von sehr heterogenen historischen Quellenarten, deren Aussagekraft teilweise begrenzt ist, und auf der anderen Seite steht das durch die wissenschaftliche Bestandsaufnahme von rezenten Traditionen gewonnene primäre Quellenmaterial. Die verschiedenen Quellenarten möglichst vollständig zu erfassen, sie kritisch zu überprüfen und sorgfältig zu analysieren, d. h. ihren Quellenwert exakt zu bestimmen, ist eine schwierige Aufgabe, die Ling mit Erfolg bewältigt. Im einzelnen handelt es sich dabei um folgende Materialien. 1. Die in den skandinavischen Museen oder in Privatbesitz befindlichen Schlüsselfideln, von denen Ling 199 Instrumente behandelt hat. Sie werden von ihm auf Grund eines vorbildlichen Untersuchungsprotokolls (s. Beilage 4) analysiert und vermessen (s. Beilage 5). Besondere Aufmerksamkeit widmet er darüber hinaus der Datierung dieser Instrumente und der Bestimmung ihrer Provenienz (s. Beilage 1). Dies geschieht äußerst sorgfältig und unter Einsatz modernster Methoden. So verwendet Ling — m. W. zum ersten Mal im Bereich der Instrumentenkunde — die C 14 Methode, die selbst bei historisch relativ jungen Objekten, wie z. B. den ältesten erhaltenen Schlüsselfideln aus dem 16. Jahrhundert, eine Altersbestimmung mit etwa 70 % Sicherheit gestattet. Auf Grund des günstigen Umstandes, daß sich eine so große Zahl namentlich auch älterer Instrumente bis heute erhalten hat, ist Ling in der Lage, Entwicklung und Lebensdauer der verschiedenen Schlüsselfideltypen zeitlich zu bestimmen und abzugrenzen. — 2. Ergebnisse der Befragungsaktion von Spielern und Herstellern, die Otto Andersson 1949 im Auftrage des Nordischen Museums durchführte (s. Beilage 2). — 3. Ergebnisse der intensiven Feldforschungen, die Ling von 1961–1965 in Uppland, dem zentralen Verbreitungsgebiet der Schlüsselfidel, und in anderen Teilen Schwedens unternahm. — 4. Bildliche Darstellungen, vor allem die aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Malereien in schwedischen und dänischen Kirchen, werden von Ling unter Einbeziehung kunsthistorischer Forschungsergebnisse kritisch überprüft und erweisen sich als bedeutsame Quelle für die Geschichte der Schlüsselfidel, wenn auch ihre Aussagekraft für Fragen der Detailkonstruktion des Instruments begrenzt ist. Auffallend wenige Bilddarstellungen begegnen dagegen im 17. und 18. Jahrhundert. Authentischen Charakter gewinnt die Bilddokumentation jedoch erst durch die Möglichkeiten der Photographie und des Films, die eine wesentliche Bereicherung des Quellenmaterials darstellen und von Ling, besonders für technologische und spieltechnische Fragen, auch voll genutzt werden. — 5. Die schriftlichen Quellen der Vergangenheit (historische

Urkunden, Briefe, Reiseberichte, literarische Zeugnisse u. a.) erfordern ein besonders hohes Maß an Quellenkritik, die von Ling mit Sachkenntnis und Einfühlungsvermögen geübt wird. Allerdings widersetzt sich dieser heterogene Bereich der systematischen Erfassung. Auch Ling muß sich daher mit charakteristischen Beispielen und deren gewissenhafter Auswertung begnügen. Sämtliche aufgefundenen Belege sind in Beilage 6 übersichtlich in chronologischer Ordnung aufgeführt. — 6. Die letzte Quellenart bilden die Musikaufzeichnungen; etwa 1150 Melodien standen Ling für seine Untersuchung zur Verfügung. Dabei handelt es sich um im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Gehör notierte Melodien, deren Quellenwert in vieler Hinsicht begrenzt ist, und um Transkriptionen von in neuerer Zeit mit Hilfe von Schallplatte und Magnetophon gemachten Schallaufzeichnungen, die ein realistischeres Bild von der Musik der Schlüsselfidel vermitteln.

Im 3. Kapitel untersucht Ling die Terminologie des Instruments. Er kann deutlich machen, daß der erste Teil des Kompositums nyckelharpa, dem erstmals 1642 belegten und seitdem verbreitetsten schwedischen Terminus, als wörtliche Übersetzung der deutschen Bezeichnung Schlüssel-fidel zu verstehen ist. Ebenso verhält es sich mit dem Terminus nyckelgiga, der im 17. und 18. Jahrhundert als Synonym zu nyckelharpa am häufigsten gebraucht wurde, dann aber völlig verschwindet. Seit dieser Zeit sind nur nyckelharpa, harpa und die volkstümlichen Spezialbezeichnungen für die verschiedenen Instrumententypen im Gebrauch. In einer Tabelle finden sich sämtliche Belege für die volkläufigen Bezeichnungen übersichtlich geordnet.

Die Herstellung der Schlüsselfidel behandelt Ling im 4. Kapitel. Die detaillierten und exakten Beschreibungen aller Arbeitsphasen, von der Gewinnung des Materials bis zum fertigen Instrument, fußen auf gewissenhaften Erkundungen, die Ling in mühseliger Kleinarbeit bei den noch immer aktiven Instrumentenbauern in Uppland durchführte. Auch die kompliziertesten technologischen Vorgänge und ergologischen Sachverhalte werden hier wie in der gesamten Abhandlung durch instruktive, äußerst einfallsreiche Zeichnungen und hervorragende Photographien verdeutlicht und dokumentiert. Durch eine auch bei älteren Instrumenten vorgenommene technologische Analyse (vgl. z. B. die Ergebnisse der Holzanalyse in Beilage 10) kommt Ling zu dem Ergebnis, daß die heutigen Schlüsselfideln im Prinzip in der gleichen Weise gebaut werden wie in der Vergangenheit, d. h. daß eine feste und ungebrochene Tradition bestanden hat. Diese Feststellung wird durch eine morphologische Untersuchung der äußeren Gestalt, der Konstruktion und sämtlicher Einzelteile von älteren und heutigen Schlüsselfideln bestätigt, die Ling im 5. Kapitel vornimmt. Er kann hier den überzeugenden Nachweis für eine kontinuierliche morphologische Entwicklung des Instruments seit dem Mittelalter erbringen.

Vom methodischen Standpunkt besonders anregend ist das 6. Kapitel, in dem sich Ling mit dem Tonvorrat der Schlüsselfidel beschäftigt. Um den vom Spieler bzw. Hersteller des Instruments intendierten Tonvorrat zu ermitteln, benutzt er zwei Meßverfahren. 1. Die akustische Frequenzmessung mit Hilfe des am Institut für Musikwissenschaft in Uppsala entwickelten Melodieschreibers „Mona“. Sein Untersuchungsmaterial bilden gespielte Melodien, so daß er die jeweilige Ge-

brauchsleiter feststellen kann. 2. Die lineare Messung der schwingenden Saitenlängen, d. h. der Entfernungen zwischen den Tangenten und dem Steg. Dieses bei jedem intakten Instrument anwendbare Verfahren ergibt die vom Hersteller angestrebte Materialleiter. Die Ergebnisse beider Meßmethoden werden verglichen und in übersichtlichen Intervalldiagrammen dargestellt. Bei der Interpretation berücksichtigt Ling sowohl eine bei Volksmusikinstrumenten angemessene Toleranz und Variationsbreite für die einzelnen Frequenzen als auch Faktoren, die die Meßergebnisse bzw. den Tonvorrat beeinflussen können (z. B. der Zustand des Instruments, die Spieltechnik und die Stellung der Einzeltöne innerhalb einer Melodie). Der Bezug zum gespielten Instrument und zur erklingenden Musik wird auf diese Weise stets gewahrt.

Nach einem tabellarischen Überblick über die Stimmungen der verschiedenen Schlüsselfideltypen untersucht Ling im 7. Kapitel die Spieltechnik des Instruments. Spielhaltung, Bogengriff, Bogenhaltung, Streichvorgang und die Applikatur der Tasten werden im einzelnen näher betrachtet. Als Untersuchungsbasis dienen Ling vor allem synchrone Film- und Tonaufnahmen bei Spielern in Uppland. Ihre simultane Auswertung ermöglicht es ihm, den Zusammenhang zwischen dem spieltechnischen Vorgang und der erklingenden Musik in allen Einzelheiten genau zu erfassen. Die von ihm erstmalig angewandte Methode ist auch für die spieltechnische Untersuchung von anderen Volksmusikinstrumenten brauchbar. Darüber hinaus besitzt sie grundsätzliche Bedeutung für die Transkription von Instrumentalmusik, ein Problemkreis, der von der Musikethnologie bisher kaum erörtert wurde. Wie die beträchtlichen Transkriptionsschwierigkeiten bei Anwendung dieser Methode weitgehend zu überwinden sind, zeigen die von Ling gebotenen Notierungen.

Das 8. Kapitel enthält eine Analyse der Tonqualität (Tonintensität, Klangfarbe, Frequenzstabilität und Resonanz), die zusammen mit Johan Sundberg von der Technischen Hochschule in Stockholm durchgeführt wurde. Damit betritt Ling Neuland, denn elektro-akustische Untersuchungen dieser Art wurden an Volksmusikinstrumenten bisher kaum vorgenommen. Im wesentlichen geht es ihm darum, den in jüngster Zeit bei chromatischen Schlüsselfideln zu beobachtenden Wandel der Tonqualität, der auch in Äußerungen der Spieler zum Ausdruck kommt, akustisch nachzuweisen. Dies gelingt ihm durch den Vergleich der Tonqualität von Silberbaß- und chromatischer Schlüsselfidel und Violine (vgl. Beilage 8).

Das Spielrepertoire der Schlüsselfidel wird im 9. Kapitel eingehend untersucht. An einem äußerst instruktiven Beispiel kann Ling zunächst zeigen, wie eine Melodie nach einmaligem Hören von drei verschiedenen Spielern den Möglichkeiten ihres Instruments angepaßt und entsprechend verändert wird. Der Vorgang der Adaption läßt deutlich werden, wie weit die Konstruktion der verschiedenen Schlüsselfideltypen und ihre spieltechnische Anlage, d. h. die instrumentenbedingten musikalischen Möglichkeiten, Einfluß auf Gestaltung und Ausführung der Melodie haben. Nach dieser Vorstudie wird das gesamte Repertoire der Schlüsselfidel musikalisch analysiert, und zwar sowohl im Hinblick auf spezifische Struktureigenschaften der Melodik, Rhythmik, Tonalität und Form als auch auf die Zugehörigkeit der Melodien zu bestimmten historischen Stilperioden.

Im abschließenden 10. Kapitel erfolgt die Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse. Die Kombination der verschiedenen Quellaussagen und ihre vergleichende Auswertung ohne Überbewertung einer bestimmten Quelle bilden dabei Voraussetzung und Grundlage für Erkenntnisse und Schlußfolgerungen. Die einzelnen Details werden wie Mosaiksteine zu einem Gesamtbild von der Schlüsselfidel in Geschichte und Gegenwart zusammengefügt. Diese äußerst konzentrierte und dennoch anschauliche Darstellung verfolgt die geschichtlichen Wege und Wandlungen des Instruments bis in unsere Tage: die vermutliche Entstehung im Zeitraum von 1200–1350, die weiteren geschichtlichen Perioden (1350–1650–1777–1838–1925–1965), die geographische Verbreitung und die gleichsam punkthafte Konzentration in Uppland, die vielfältige Verwendung und Funktion im Volksleben u. a.

Die Abhandlung von Ling ist ein überzeugendes Beispiel dafür, daß die Volksmusikinstrumentenforschung mit ihren Methoden durchaus in der Lage ist, zu gesicherten historischen Erkenntnissen zu gelangen. Ihre besondere Bedeutung liegt darüber hinaus im methodologischen Bereich, da es Ling verstanden hat, die Methoden der Instrumentenforschung ideenreich weiter zu entwickeln und wesentlich zu bereichern. Die bedeutsame Abhandlung — drucktechnisch übrigens vorzüglich gestaltet und mit einer reichen Bilddokumentation (190 Abbildungen) und einer umfangreichen englischen Textversion von Patrick Hort ausgestattet — wird sich ohne Zweifel auf die Entwicklung des noch jungen Forschungszweiges anregend und fruchtbar auswirken.

Erich Stockmann

WILFRID MELLERS: *Harmonious Meeting. A study of the relationship between English music, poetry and theatre, c. 1600–1900.* Dennis Dobson, London 1965. 317 s., 10 pl.

Wilfrid Mellers har länge sysslat med sambandet mellan musik och andra kulturella områden. I *Harmonious Meeting* har han inriktat sig på en detaljerad analys av ett antal kompositioner i syfte att klarlägga sambandet mellan den konkreta musikaliska strukturen och den »tidsanda», som ligger bakom komponerandet. Det är ett djärvt företag, eftersom det är betydligt lättare att göra generella men okontrollerbara påståenden än att påvisa vilka detaljer i en komposition som beror av en bestämd och för tiden typisk tankekategori. Men just detta försök gör boken principiellt intressant. Det är nämligen en vanlig metod att jämföra musik och arkitektur, musik och allmän levnadsstil etc., inte minst i populära musikkommentarer. Men hur mycket av detta är hållbart, hur mycket tål en noggrannare kritisk granskning?

Bokens titel är något vilseledande i fråga om tidsavgränsningen. Första hälften, »From mass to masque», handlar om 35 kompositioner av Byrd, Gibbons, Weelkes, Campion, Dowland, Peerson, Lawes, Humphrey och Purcell, således tiden omkring 1580 till 1680. Den andra hälften, »From masque to musical comedy», handlar övervägande om engelsk 1600-talsopera och om Händel. Endast i ett kort slutkapitel berörs den fortsatta utvecklingen fram till Gilbert & Sullivans

»The Gondoliers». Det är således 1600-talet som står i centrum, och detta har naturligtvis sin förklaring i att den engelska musiken då kunde uppvisa en rad stora tonsättare. Musiken efter Händel avfärdas med illa dolt förakt.

Mellers redogör ingenstans för sin metod, men en omsorgsfull läsning visar dock att det finns en någorlunda klar linje bakom de olika studierna av enskilda kompositioner. Metoden beslöjas dock i viss mån av ett mycket varierat ordval och av en ganska »tät», sofistikerad stil.

De båda viktigaste utgångspunkterna är för Mellers en noggrann analys av text respektive musik. (Endast en instrumentalkomposition behandlas.) Rent tekniskt sett finns ingenting att invända mot den musikaliska analysen, som utan tvekan bygger på ett gediget kunnande. Även textanalysen träffar säkerligen ofta prick, även om man kanske ibland kan förmoda att Mellers läser ut något mer än vad som verkligen står.

Så långt är allt gott och väl. Men den förhållandevis pålitliga analysen byggs i nästa etapp ut till en betydligt mer problematisk tolkning. Hypotesen är — får man anta — att både text och musik har gemensamma ingredienser. Detta gemensamma uppnås så att säga i två steg. Först visar analysen vilka tekniska beståndsdelar som finns i musik resp. text. Sedan tolkas dessa beståndsdelar som uttryck för vissa begrepp. Begreppet tar sig alltså uttryck i både text och musik. Typ-exempel: »The harmonization of this G with the E flat chord, rather than the tonic, deepens both our awareness of the G as the goal of the melody and also the sense of wistful regret when the line once more declines.» (S. 83.)

Men Mellers går betydligt längre än så. Det är inte bara detaljer som har en speciell innebörd. Alla musikens element är uttryck för antingen en grundläggande livsinställning eller någon speciell tanke. 1500-talets traditionella imiterande kontrapunkt är ett uttryck för känslan av enhet på religiös grund. Denna kontrapunkt är en »incarnation of Oneness» (s. 23), den är en »gudomlig» konst, »in which the Many is resolved in the One» (s. 30). »The modal, non-harmonic nature of the individual lines, the fluidity of the rhythms, release us, as does plainsong, from the burden of personality» (s. 24).

Den nya musiken omkring 1600 visar däremot en allt starkare tendens att utmejsla personligheten. Den är, som Mellers säger, humanistisk, i betydelsen centrerad kring den profana personligheten. Människans upplevelser kretsar mellan två poler. »The positive pole, which we may associate with the Elizabethan ethos, is extrovert and exuberant», och denna pol »is associated with the growing importance of dance metre and of diatonic tonality» (s. 38–39). »The negative pole, which we may associate with the Jacobean aftermath, is introvert and melancholic» och förbindes med »the disruptive effect of dissonance». Närmare bestämt är kromatik »a musical synonym for the distintegrative effect of passion» (s. 45), och tvärstånd är »the technical epitome of the fusion of two worlds» (s. 26). De två världarna är i detta sammanhang den äldre religiösa och modala gentemot den nya humanistiska och tonala.

Mellers ser på detta sätt varje komposition som ett slags ställningstagande i denna kamp mellan olika livsinställningar, manifesterade i bestämda musiktekniska grepp. Men »polerna» förblir inte hela tiden desamma. Under 1600-talets lopp tillkommer nya dimensioner. Dansens ceremoniösa, dekorativa anda genom-

tränger musiken, de teatraliska elementen blir starkare, och medan »Dowland's music is fundamentally a private art, Lawes's [is] a public» (s. 111). Detta beror i sin tur på den nya inställningen till känslor och konstutövning. »There is an element of conscious artifice in the feeling as well as the technique» (s. 110).

Man kan mycket väl hålla med Mellers i sådana mera generella uttalanden, utan att fördenskill acceptera detaljtolkningen av musiken. Musikens allmänna utformning kan mycket väl bygga på de förutsättningar Mellers har skisserat. Men man får inte för den skull förbise att en musikalisk stil också är ett slags system, som inte går utanför vissa bestämda gränser. Sedan stilen en gång är etablerad, alltså sedan systemet har fått vissa regler för sin funktion, kan inte icke-musikaliska begrepp och föreställningar påverka utformningen annat än i begränsad utsträckning. Mellers har drivit tolkningen av musiken alltför långt på många punkter. Som exempel kan anföras vad några oskyldiga kadenser får bli bärare av. »The final cadence ... is a testimony to human courage», sägs om Gibbons' »What is our life» (s. 61). Och om »Oft have I vowed» av Wilbye förkunnas: »Though the ultimate bare fifth testifies to the hollowness of worldly hopes, the whole of the final protracted cadence over a dominant pedal expresses a heartfelt pity for the illusory nature of man's joy» (s. 65).

Orsaken till sådana överdrifter ligger kanske i en oklarhet i Mellers' inställning till den musikhistoriska uppgiften. Han säger å ena sidan i förordet (s. 9) att han strävat att skriva »a history of part of the 'mind of England'», vilket ju måste tolkas som ett försök att beskriva den dåtida livsinställningen så riktigt som möjligt. Å andra sidan säger han om kompositionerna att han är »more interested in the meanings they have for us than in the meanings they may have had for contemporary audiences», vilket ju öppnar dörrarna för lössläppta subjektiva tolkningar. Sådana tolkningar kan vara roliga och intressanta, men de bör inte framträda med vetenskapliga anspråk.

Mellers' bok svävar således själv mellan två poler. Den ena utgörs av intelligenta iakttagelser på solid teknisk (musikalisk och litterär) grund. Den andra utgörs av starkt subjektiv hermeneutik, som troligen lika ofta skjuter bredvid som på målet. Detta gör det naturligtvis också svårt att ge boken ett enkelt omdöme. Därtill kommer att den andra delen, som behandlar engelsk teatermusik, är betydligt koncisare och mindre problematisk än den första. I denna andra del är det egentligen bara kapitlet om Shakespeare-teaterns musik som hemfaller åt alltför subjektiva tolkningar. Shakespeares korta anvisningar och förmodligen hastigt hopkomna musikaliska arrangeringar tolkas här i världshistoriskt kulturperspektiv.

Däremot har Mellers många intressanta och välgrundade saker att säga om maskspelet före Purcell samt om Purcells och Händels operaverk. Inte minst är analyserna av libretterna värdefulla, särskilt som sådana ofta negligeras i musikhistoriska och operahistoriska sammanhang.

Martin Tegen

Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series — Music. I. HENRY PURCELL: *Orpheus Britannicus*. Broude Brothers, New York 1965. (4), vi, (2), 284 s.; (10), ii, (2), 176 s. \$27.50.
Second Series — Music Literature. I. GIOSEFFO ZARLINO: *Le Istitutioni Harmoniche*. Broude Brothers, New York 1965. (18), 347 s. \$18.00.

Facsimilutgåvor av äldre musikaler och musiklitteratur kan grovt indelas i två huvudtyper: sådana som är försedda med mer eller mindre utförliga kommentarer av en nutida utgivare och sådana som saknar varje form av kommentar, dvs. utgör reproduktioner av original och ingenting annat.

Motiveringar kan anföras för båda förfarandena. Väljorda kommentarer av en initierad expert kan väsentligt förhöja en utgåvas värde. Men risken för att kommentarerna föräldras kan aldrig elimineras, och de växande anspråken på deras kvalitet kan medföra en annan risk: den att publiceringen därigenom fördröjs, kanske i årtal eller årtionden. Att få fram och mångfaldiga en trogen kopia av ett original är huvudsakligen en teknisk och ekonomisk fråga, som i regel kan lösas snabbare. Och för många vetenskapliga och även praktiska syften är den därmed ökade åtkomligheten ett gott syfte i sig.

Även när det gäller att anmäla facsimilutgåvor av sistnämnda typ ställs man inför ett liknande val: antingen att utbreda sig om själva textinnehållet (som måhända behandlats många gånger tidigare och av specialister) eller att kort och gott uppehålla sig vid utgåvan som tryckteknisk produkt.

Inför de båda första volymerna i den nya dubbelserien *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* finns ingen anledning till det förra. Både Zarlinos *Istitutioni* och Purcells *Orpheus Britannicus* hör i alla ordets betydelser till musikhistoriens monument och kräver ingen närmare presentation.

Mot Broude Brothers' utgåvor finns ingen annan anmärkning att rikta än att de är till den grad påkostade, att de förefaller avsedda endast för bibliotek, välbärgade institutioner och köpstarka kunder. Volymerna (i folioformat, ca 33 × 21 cm) är tryckta på utsökt — möjligen handgjort? — lätt gultonat papper och präktigt inbundna i ljusa linneband, som garanterar lång livslängd. Det trycktekniska förfarandet står på mycket hög nivå, och utgivarna har lyckats få tag i otadliga förlagor — såvida de inte på något sätt trollat bort eventuella randanmärkningar o. dyl. En ytterst kort »Note» på 2–4 rader återfinnes i var och en av volymerna. De handlar enbart om felaktiga originalpagineringar (varvid dock sidsiffrorna 143–146 i stället för 171–174 i *Orpheus Britannicus II* lämnats obeaktade). Till den grad magra behövde dessa »Notes» inte ha varit; åtminstone kunde förlaget ha kostat på sig att ange originaltryckens exakta format, gärna även fyndorten för de exemplar som utgjort förlagor.

Purcell-utgåvan är gjord efter Londontrycket »Printed by J. Heptinstall, for Henry Playford, in the Temple-Change, in Fleet-street, MDCXCVIII», Zarlino-utgåvan efter Venedigtrycket 1558 »Con Priuilegio dell'Illustriss. Signoria di Venetia».

Ingmar Bengtsson

JAN W. MORTHENSON: *Nonfigurative Musik*. Vorwort: Heinz-Klaus Metzger. Übertr. vom schwedischen Manuskript: Hans Eppstein. Ed. Wilhelm Hansen, Stockholm 1966. 85 s. Kr. 18:—

Tonsättaren som kommenterar sig själv i skrift är en skapelse av 1800-talet, varvid kommentarerna i allmänhet icke berör de i egentlig mening musikaliska faktorerna såsom motiviskt arbete, satsteknik etc. utan i första hand gäller de bakomliggande idémässiga drivkrafterna. Under 1900-talet kan förhållandet sägas ha blivit omkastat i det att när tonsättarna skrivit om egna verk — och detta har skett i stigande utsträckning — har de nästan uteslutande sysslat med musikalisk-teknologiska utläggningar som ibland icke har hållit stånd för en närmare analys.

Det egenartade i föreliggande arbete är att Morthenson icke bara i detalj klarlägger sin musik i teknologiskt hänseende utan också försöker att sätta in den i ett historiskt sammanhang och att ange de idémässiga drivkrafterna. En granskning av boken måste därför ta hänsyn till bägge dessa aspekter, samtidigt som betydelsen av ordet »nonfigurativ» resp. »figurativ» bör inringas. Den klaraste definitionen återfinns på s. 17: »... mimetischen Vokal- (d.h. Figurations-) ästhetik...», dvs. figurativ = härmande, nonfigurativ = icke-härmande. Nonfigurativ musik är alltså en musik som varken föreställer, uttrycker eller handlar om något, den är en icke-psykologiserande, »ren» musik. Däremot har begreppet ingenting att göra med »absolut» musik, tvärtom menar författaren att Västerlandets musik i allt väsentligt bygger på en vokal utgångspunkt, som också genom-syrar det instrumentalmusikaliska skapandet under senare århundraden.

Bakgrunden till idén om en nonfigurativ musik ligger enligt förordet s. 5 i »...der objektiven historischen Krise der Figuration», vilken tog sin början vid tonalitetens sammanbrott i början av vårt sekel. Figuren emanciperades men förlorade samtidigt sin profil, vilket sammanhänger med nivelleringen av intervallen inom wienskolan. Figurativa element dröjer sig kvar ännu hos Webern men hos komponister som Ligeti och Penderecki börjar nonfigurativa partier uppträda insprängda i en i övrigt figurativ musik.

Vad nonfigurativ musik mer konkret innebär visas i kap. III–V med flera exempel ur Morthensons egen produktion. Några citat får belysa författarens tankegång: »Grundlegend für die Durchführung des absoluten nonfigurativen Prinzips ist ein völliges Negieren melodischer Inzitate» (s. 29); »... stationäre Harmonik — eines der zentralen Prinzipien der nonfigurativen Musik —» (s. 33); »Eine gleichmässige koloristische Kontinuität ist als das Ideal anzusehen» (s. 37); »Auf dem Gebiet der Dynamik ... ein unveränderliches Klangstärkeniveau» (s. 37, kursiv. förf.); »Eine Komposition darf weder als 'langsam' noch als 'schnell' erlebt werden» (s. 39). Av dessa formuleringar framgår att författaren ingalunda begränsat sig till det melodiska elementet utan utsträcker den nonfigurativa principen till att gälla samtliga musikaliska dimensioner. Men han går ett steg längre och ägnar hela kap. IV åt formproblem. »'Nonfigurative Form' zielt auf das absolute ... Fehlen räumlicher Veränderungen ab» (s. 45); »man könnte das nonfigurative Werk an einem beliebigen Punkt anfangen oder beenden» (s. 53). Då klangkompositionen är av grundläggande betydelse för all nonfigurativ musik, ägnas kap. V åt instrumentation i ordets allmänna mening:

nonfigurativt kompositionsarbete är »in besonders hohem Grad direkt mit Klang und Technik der verschiedenen Instrumente verknüpft...» (s. 75); »Die Instrumente sind hier in erster Linie Klangerzeuger, nicht, wie in figurativer Musik, Träger von Melismen» (s. 61). Alla »instrument» är icke lika lämpliga att realisera det nonfigurativa idealet; författaren ordnar dem i fallande skala från ton-generatorer via stråk-, blås- och slaginstrument till den mänskliga rösten.

Svårigheten att rättvist bedöma detta arbete ligger i dess blandning av manifest och hantverksbeskrivning. Den senare är konkret, fyllig och icke minst genom sina exempel av mycket stort värde för förståelsen av Morthensons kompositionstekniska principer. Dessa förtjänster förutsätter hos författaren-tonsättaren såväl närhet som en mindre vanlig distans till det egna stoffet, och det bör utan omsvep sägas att redan det faktum att balansgången lyckats gör detta arbete beaktansvärt. Däremot måste man ställa sig mer tveksam inför de programmatiska inslagen, i synnerhet då de garneras med anspråk på objektivitet. Redan i början av förordet (av H.-K. Metzger) anslås denna ton; som ovan nämnts talas där om figurationens *objektiva* (kurs. här) historiska kris, som i slutet sägs legitimeras de konsekvenser Morthenson dragit. Alldeles oavsett diagnosens eventuella riktighet vill man fråga på vilket sätt en historisk situation kan *legitimera* ett konstnärligt förfarande. Det kan vara en orsak, men *reaktionen* på denna situation kan omöjligt förutses, än mindre är en typ av reaktion legitimare än en annan. Tanken bakom tycks vara att en konstnär har till uppgift att *nolens volens* föra Historien vidare och att han därför måste vara medveten om den historiska situationen. Alldeles oavsett att denna mycket sällan uppenbarar sin egentliga innebörd i det aktuella ögonblicket, tycks man helt bortse från att varje människa och därmed konstnär är Historien, att han själv kan sägas ha till uppgift att skapa just den historiska situationen. — Går vi så till figurationskrisens påstådda objektivitet, måste ordvalet betyda att krisen existerar vare sig man ser den eller ej. I så måtto råder en kris att det alltid rått en kris då man varit medveten om pågående förändringar. Drömmen om den svunna guldåldern finns redan under antiken, men den gör icke den figurativa musikens kris objektiv i annan mening än den rena trivialitetens, än mindre kan den legitimera Morthensons kompositoriska och kommenterande verksamhet mer än någon annans. Förordet måste därför betraktas och behandlas som en i musikteoretiska och historiefilosofiska termer draperad »recension».

Morthensons resonemang om det vokala elementets grundläggande betydelse i den västerländska musikutvecklingen uppvisar flera brister. För det första har även andra musikkulturer än den europeiska utgått från den mänskliga rösten utan att fördensskull betona det melodisk-harmoniska elementet. Andra faktorer än vokaliteten bör m. a. o. ha varit verksamma vid utformningen av vår musikkultur. För det andra har det vokala idealet under den västerländska utvecklingen skiftat, vilket betyder att den mänskliga rösten alldeles oavsett sina eventuella figurativa egenskaper också har fungerat och fortfarande fungerar som autonom klangalstrare. Författaren tycks utgå från belcanto-idealet som en sammanfattande beskrivning av den västerländska vokaliteten, men dels är också detta ett till en bestämd period begränsat *klangideal*, dels har det icke blott influerat den på 1600-talet framväxande självständiga instrumentalmusiken utan påverkningen har

även gått i motsatt riktning. Vad som är primärt vokalt resp. instrumentalt måste avgöras från fall till fall, något som icke inbjuder till generaliseringar av det vokala elementets roll i de tre senaste sekulens utveckling.

Varje klangideal har också uttrycksmässiga, figurativa aspekter och författarens beskrivning av framför allt de sista hundra årens i detta hänseende utmärkande drag rymmer många träffande iakttagelser. Men dessa aspekter gäller även Morthensons eget klangideal, ehuru en beskrivning skulle framhäva andra drag än i äldre musik. Termen »nonfigurativ» är ingen korrekt definition av Morthensons musik, och uttrycket förefaller närmast valt för att framhäva det enligt hans mening radikalt nya i denna musik, dennas i egentlig mening exklusiva karaktär. Men författaren förklarar ej varför äldre tiders klangideal är uttrycksladdat, figurativt, under det att hans eget klangideal icke är det. Dessutom är det svårt att se hur man i likhet med Morthenson överhuvudtaget kan skilja uttryck från klang (annat än som pedagogisk metod för att klargöra sina avsikter).

Som synes innehåller detta arbete flera diskutabla punkter, framför allt i det tendentiösa förordet, som författaren visserligen icke själv skrivit men som han dock har accepterat som lämplig ingress och därför bör dela ansvaret för. Likväl måste redan förekomsten av ett dylikt arbete anses som något positivt med tanke på hur sällan svenskt musikskriftställeriet ägnar sig åt försök till genomtänkta och artikulera resonemang om den nya musikens estetik och praxis. Som förut framhållits är författarens diskussion av sin egen musik mycket förtjänstfull, och arbetets värde förhöjs av en såvitt anmälaren kan bedöma utmärkt översättning.

Slutligen bör några formella brister påpekas. Kapitlen saknar rubriker och exempelhänvisningarna sidangivelser, varför orienteringen i boken avsevärt försvåras. Överst på s. 51 har en inadvartens insmugit sig: där hänvisas till Ligetis några sidor tidigare nämnda verk *Apparitions* ehuru samme tonsättares *Atmosphères* avses (s. 45). Två tryckfel: på s. 65 resp. 81 har »battuto» och »Beckett» försetts med ett »t» för mycket resp. ett för litet.

Gunnar Bucht

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 22, Abt. 2: Klaviertrios. Vorgelegt von W. Plath und W. Rehm. Bärenreiter, Kassel &c. 1966. XX, 272 s. — Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine. Vorgelegt von E. Reeser. 1-2. Kassel &c. 1964-1965. XIX, 179 s.; XXIII, 186 s.

I nyutgåvan av Mozarts pianotrios och violinsonater inom ramen för Neue Mozart-Ausgabe (NMA) frapperas man kanske mest av överflyttningen av den tidiga kompositionsgruppen K. 10-15 från violinsonaterna till pianotriorna samt av återgivningen av fragmentet K. 396, mest känd som den s. k. lilla fantasin i c moll för piano, efter Mozarts autograf, dvs. för piano och violin. I bägge fallen är fakta i sig själva intressanta, men bakom dem skymtar en gemensam problematik, varom mera nedan.

K. 10-15 är en grupp bland Mozarts tidigaste sonater, alla komponerade under barnets i sällskap med fadern och system genomförda turné till Frankrike, Eng-

land och Holland 1763–1766 och publicerade i respektive huvudstäder. Sonaterna är i samtliga fall skrivna för klaver men försedda med en *ad libitum*-violinstämma. I K. 10–15, publicerade i London 1765, kan denna stämma enligt titelbladet alternativt utföras på traversflöjt (varvid dock en del smärre förändringar är nödvändiga; den nedtecknade stämman är entydigt en violinstämma). På en del av exemplaren har på titelbladet dessutom tillfogats »(avec l'accompagnement de ...) et d'un violoncelle», och en tryckt violoncellstämma har bifogats, dock utan något ingrepp i sonaternas struktur för övrigt. Det är detta faktum som har föranlett utgivarna i NMA att i motsats till tidigare nyutgåvor publicera denna sonatgrupp som pianotrios. De understryker flerstädes sakens stora utvecklingshistoriska betydelse, t.ex. s. VIII i förordet: »Die sechs Sonaten markieren den ersten Schritt auf dem Weg der *ad libitum* begleiteten Klaviersonate zum späteren klassischen Klaviertrio.» Men samtidigt är de klart medvetna om och formulerar det bara några rader längre upp att »das Hinzutreten der Violoncellostimme als rein zufällig im Sinne der *ad libitum*-Praxis zu interpretieren und entsprechend auch bei... Opera I, II und IV [dvs. sonaterna K. 6–9 och 26–31, Paris resp. Haag] als zumindest durchaus denkbar anzunehmen [ist]», och redan i förordets första mening står att läsa att »die Frage aber, wieviele solcher Trios Mozart nun wirklich geschrieben hat, wird je nach Anschauung unterschiedlich beantwortet werden können». Man kan då fråga sig, på vilket ben utgivarna egentligen står, men framför allt, om inte denna omgruppering är en förhållandevis likgiltig angelägenhet, vilken man även rentav skulle kunna anse som direkt omotiverad, exempelvis under åberopande av Leopold Mozarts år 1768 uppgjorda förteckning »alles desjenigen, was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre komponiert» (återgiven bl.a. i Köchel–Einstein och Köchel 6. Aufl.), där samtliga hithörande sonatkompositioner utan åtskillnad rubriceras som klaversonater med ackompanjerande violin. Denna källa anföres dock aldrig av teamet Plath–Rehm, åtminstone inte inom förorden; revisionsredogörelserna har ännu inte blivit tillgängliga, då detta skrivs.

Fragmentet K. 396 har länge varit känt som fantasi för piano solo. Oklarheterna kring denna betydande, starkt espressivoladdade komposition är många. Att den är ofullbordad och efter Mozarts död har kompletterats av den trogne vännen abbé Stadler har egentligen aldrig varit någon hemlighet, men först under de senaste decennierna har detta faktum blivit mera allmänt känt. Den bevarade delen ter sig på ett ungefär som sonsatsatsexposition, och normalt borde alltså antas att Stadler har komponerat hela fortsättningen. Genomföringens höga kvalitet har dock gjort att så kompetenta bedömare som Saint-Foix och Dennerlein uttalat tvivel om huruvida Stadler verkligen kan vara dess upphovsman; frågan har hittills inte kunnat entydigt besvaras. Mozarts manuskript har för övrigt ett förbryllande utseende: fragmentet är noterat för klaver och violin, varvid dock violinsystemet är tomt (utan pauser!) så när som på de fem sista takterna av inalles 27. Klaversatsen är emellertid just i takterna 1–22 i högsta grad »komplett», och Stadler har här i själva verket inte lagt till något annat än ett fåtal fyllnadstoner. Likväl har man ganska obesvärat förbigått kompositionens egentliga faktur och i stället glatt sig åt »upptäckten» att stycket syns vara en duokomposition, som Stadler således skulle både transkriberat och kompletterat.

För egen del har jag svårt att ansluta mig till denna syn på verkets tillkomst och gestalt, oaktat den förefaller ha stöd i Mozarts autograf. Vad bevisar att den senare representerar den ursprungliga gestalten hos »fantasin», som ju så övervägande ter sig som solostycke? Här är dock inte platsen att penetrera denna — synnerligen fängslande — fråga, som i stället skall undersökas i annat sammanhang.

Gemensamt för de båda relaterade, i och för sig ju helt olikartade fallen är nu svårigheten att entydigt fastslå de diskuterade kompositionernas »originala» eller säkert autentiska besättning. Att avfärda detta som en ren tillfällighet vore något förhastat. Ty låter man härifrån blicken glida vidare, så finner man inom ramen för de här aktuella besättningsgrupperna flera liknande problem. Härvid är i detta speciella sammanhang det väsentligaste inte frågan, huruvida tonsättaren själv har ansvaret för vissa besättningsvarianter (vilket t.ex. för K. 10–15 — en nioårings kompositioner! — torde vara omöjligt att avgöra), utan förhållandet att både han och hans samtid tydligen har räknat med en viss flexibilitet i besättningshänseende, inte lika markerad som på Bachs tid men i varje fall väsensskild från 1800- och 1900-talets normer. Pianosonaten i B dur K. 570 har utgivits med en violinstämma, som dock sannolikt ej är av Mozarts hand. Av violinsonaten i F dur K. 547 existerar de två senare satserna även i versioner för piano solo, om vilkas autenticitet sista ordet troligen ännu inte har sagts (senaste rön refereras i förordet till violinsonaternas vol. 2, s. XV f.). Mozarts första »riktiga» pianotrio, den av honom själv som divertimento betecknade B-durkompositionen K. 254, står beträffande tillkomstdatum helt isolerad mellan barndomsverken i *ad libitum*-besättning å ena och de egentliga pianotriorna å andra sidan; violoncellen gör här i stark kontrast till vad som är faller i dessa senare kompositioner en så obetydlig insats som självständig samspeelspartner att verket med lätthet skulle kunna utföras som violinsonat. (Som sådan skulle det emellertid vara en märklig isolerad förelöpare till Mozarts första verkliga duosonater från Mannheim–Paris 1778.)

Som vi ser är alltså gränserna mellan de tre besättnings- och strukturtyperna klaversonater, duosonater för klaver och violin och pianotrio ännu tämligen flytande, ehuru de under Mozarts livstid och inte minst genom hans egen insats började klarna. Man kan då fråga sig om inte den i NMA genomförda uppdelningen i tre tydligt från varandra avgränsade kompositionskategorier i viss mån betyder en förfalskande förenkling av den historiska situationen. Givetvis är denna problematik inte begränsad till Mozarts kammarmusik eller ens till Mozarts tid; dess räckvidd är tvärtom mycket stor. Vad är t.ex. hos Bach kammar- och vad orkestermusik, vad klaver- och vad orgelkompositioner? Även här är gränserna i stor omfattning diffusa, men genom att i nyeditioner tillgripa entydiga och ofta för snäva kategoriinordningar bidrar man till konserverande av vissa, åtminstone bland icke-musikhistoriker gängse felaktiga föreställningar om musikens realitet ur uppförandepraktisk synpunkt. I prisbilliga och enbart för det praktiska musiklivets behov avsedda utgåvor må dylika förenklingar i viss utsträckning vara ofrånkomliga; i sådana med vetenskapliga anspråk borde de undvikas. Men hur förfara i den numera vanliga typ av monumentautgåvor, som skall tjäna både vetenskap och praxis? I den nya Bachutgåvan har man — såsom en korrespondens

med editionsledningen givit vid handen — trots bättre vetande men just av praktiska skäl bibehållit den trångsynta uppdelningen i klaver- och orgelkompositioner. Och beträffande Mozart? Definierar man begreppet kammarmusik uteslutande efter antalet medverkande, så hamnar violinsonater och pianotrios i samma fälla som stråkkvartetter och -kvintetter, med vilka de strukturellt och stilmässigt givetvis har ganska litet att göra. Så har man emellertid i NMA — helt i enlighet med 1800-talstradition — förfarit. Ur stilistisk synvinkel hade det varit mera befogat att sammanföra duo- och triokompositionerna med solosonaterna under en huvudkategori »Kompositioner för piano, solo eller med andra instrument» (eller liknande); huruvida även pianokvartett och -kvintett borde inbegripas kan här inte tas upp till diskussion.

Sammanfattningsvis: hela detta frågekomplex borde förutsättningslöst tänkas igenom av alla dem, som sysslar med vetenskaplig utgivning av äldre musik; ledmotivet härvid borde vara att besättningsmässig flexibilitet bör komma till uttryck inte enbart i det enskilda verkets notering och kommentar utan lika mycket i dess infogande i bestämda struktur- och besättningsgrupper samt i dessas benämning. Att betrakta dylika detaljer som oväsentliga förefaller riskabelt: termer, rubriker och grupperingar är betydelsefulla faktorer vid utbildandet av fixerade tanke- och associationsbanor.

I övrigt gör de här diskuterade volymerna ett mycket gott intryck, vartill både de i förorden givna upplysningarnas rikhaltighet och den vårdade utstyrseln bidrar. Smärre fel skall här ej påpekas, då urvalet av sådana skulle bli rent slumpartat; de förefaller i alla händelser vara fåtaliga. Obegripligt är emellertid påståendet i förordet till violinsonaterna band 1 (s. XI), att Joseph Schusters »duetti», betydelsefulla som förebilder till Mozarts första »fullvuxna» violinsonater, »bis jetzt noch nicht aufgefunden [sind]»: redan Abert gav i sin Mozartbiografi notit av dem, och Richard Engländer har i flera tidskriftsartiklar samt i sin bok om instrumentalmusiken i Dresden (Uppsala 1956) inte blott utförligt behandlat Schusters insats utan t. o. m. i den senare skriften återgivit en av dessa »duetti» in extenso. Vidare hade det varit värdefullt med en faksimilreproduktion av (delar av) K. 396 i Mozarts autograf, ty utan en sådan kan läsaren knappast ta ställning till förordets spännande upplysning att Saint-Foix »aus dem Zustand des erhaltenen Autographs die Überzeugung gewann, daß auf alle Fälle die Takte unmittelbar nach dem Wiederholungsstrich [där fragmentet slutar] von Mozart selbst sein mußten». (I själva verket beror Saint-Foix' bedömning på ett misstag, förorsakat av att han hade sett autografen endast i en något egenartad partiell faksimilåtergivning i R. Haas' Mozartbiografi, Potsdam 1933. Detta förhållande har emellertid undgått utgivarna.) Och slutligen: skriver man om K. 396 i förordet: »Zudem müssen wir feststellen, daß der Titel *Fantasie* ... im Autograph nicht vorkommt», så bör man knappast i huvudtexten använda överskriften »Fragment einer Fantasie».

Hans Eppstein

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30, Bd. 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Vorgelegt von Erich Hertzmann (†) und Cecil B. Oldman. Fertiggestellt von Daniel Heartz und Alfred Mann. Bärenreiter, Kassel & C. 1965. XXII, 279 s.

Mozarts insats som pedagog torde hittills varit mest känd genom vad han själv berättat därom i sina brev. Av dem vinner man intrycket att han i huvudsak undervisade för att tjäna pengar och att de enskilda elevernas personliga egenskaper utgjorde en ganska väsentlig faktor i sammanhanget (Hermann Abert: »Er war nur da richtig bei der Sache, wo sich auch ein persönliches Band mit dem Schüler anspann»). Denna både fragmentariska och ensidiga bild har nu fått en betydelsefull komplettering och i viss mån korrektur genom publikationen av en någorlunda komplett studiegång i »teori» och komposition under Mozarts ledning, dvs. en elevs arbetsböcker med lärarens anvisningar och rättelser. Eleven var en ung brittisk tonsättare (nio år yngre än läraren), Thomas Attwood, och undervisningen försiggick 1785–86, alltså under den period då Mozart befann sig på höjden av sin skapande aktivitet. Trots att Attwood redan tidigare hade studerat i Italien började man helt elementärt med skalor och intervall, övergick snabbt till harmoniläran, som drevs ganska långt, dock enbart i form av generalbasutsättningar (i ett annat känt undervisningssammanhang har Mozart också låtit melodier harmoniseras), fortsatte med kontrapunkt enligt Fux' artlära och sysslade slutligen med fri komposition (främst stråkkvartett och orkestersats) enligt Mozarts egna stilmormer. Talrika sidor i skrivböckerna saknas, manuskriptet är nött och ofta svårtytt, eleven tycks ofta intill förväxling ha anpassat sin handstil efter lärarens, men trots allt framträder konturerna i denna arbetsgång helt tydligt.

Vad dessa blad avslöjar är knappast sensationellt. »Entgegen der allgemeinen Annahme war Mozart ein guter Lehrer; er war am Unterricht interessiert und war genau — bisweilen beinahe übergewissenhaft», säger Erich Hertzmann i förordet. Det senare är utan tvivel riktigt. Men Mozart var i det här fallet antagligen personligt engagerad och tycks ha hyst vänskapliga sympatier för den unge mannen, som ju dessutom inte var amatör som så många andra av hans företrädesvis kvinnliga adepter utan en blivande yrkesbroder; att Mozart har varit en »bra lärare» för Attwood, vilket det föreliggande dokumentet gör mycket trovärdigt, säger knappast något om en egentlig pedagogisk läggning. Lärögangen som sådan verkar traditionsbunden; att Mozarts korrekturer och utkast överallt — tydligast givetvis i de fria kompositionsövningarna — bär vittne om hans geniala suveränitet kan knappast förvåna. Självfallet utgör de ett fängslande stilistiskt studiematerial.

Men dessa arbetsböcker har framför allt dagbokens omedelbarhet och charm, och redan detta rättfärdigar deras publikation. Givetvis hade ett faksimiletryck i detta sammanhang varit det enda verkligt adekvata återgivningssättet, men manuskriptets dåliga skick och skriftteknens suddighet förefaller att ha omöjliggjort varje tanke härpå. Därför har utgivarna valt ett annat reproduktionssätt: de har återgivit böckernas innehåll i tryck men i fråga om alla detaljer (uppdel-

ning av notsidorna — varje trycksida motsvarar en sida i originalet —, rättelser och överstrykningar, kommentarer och andra anteckningar etc.) sökt komma originalet så nära som möjligt; för att öka typografins anpassningsförmåga har man ersatt notstick med ritning. Mozarts skriftandel — i den mån den kunnat utrönas entydigt — är tryckt i rött, Attwoods i svart. Man har alltså gjort sitt yttersta för att rädda manuskriptets genuina karaktär och nått ett någorlunda tillfredsställande resultat. (En liten egendomlighet är att man i förordet på s. XVII motiverar varför man här i motsats till övriga volymer i NMA bibehållit originalets »gamla» klaver men sedan i nottexten likväl delvis ersatt dem med moderna sådana.)

Utgivarna har kunnat konstatera att några av de kontrapunktiska övningarna utgör kanonkompositioner av Mozart själv. Det finns vissa skäl att förmoda att Mozarts kompositoriska andel även i övrigt här och var kan vara mera omfattande än vad som finns tecknat med hans piktur. Men annat än i undantagsfall torde detta aldrig kunna klarläggas, i synnerhet då Attwood i sina kompositionsövningar sökt efterlikna sin lärare efter bästa förmåga.

Hans Eppstein

OVE NORDWALL: Det omöjligas konst. Anteckningar kring György Ligetis musik. Norstedts, Stockholm 1966. 120 s. Ill. Kr. 25: —

Titeln på Ove Nordwalls skrift är hämtad ur en dikt av Gunnar Ekelöf. Denna är placerad som ett motto, vilket inger vissa farhågor, som emellertid inte besannas. Här och var i texten hemfaller Nordwall åt en viss litterär överambition, som dock inte är så allvarlig som man kan befara med tanke på valet av motto. I det fallet har han väl gjort sin bok en otjänst. Den mystiska titeln kan snarare väntas avskräcka än locka någon till denna studie över György Ligetis musik.

En sådan studie behövs. Nordwall framhåller med all rätt att Ligetis verk varit framgångsrika och att de vunnit resonans även hos en större publik. Bitvis förefaller det som om boken är avsedd för denna större publik. Språket är suggestivt på ett sätt som tyder på engagemang, framställningen är omväxlande. Emellertid vimlar den också av sådant, som för den oinitierade läsaren måste te sig som stötestenar. Redan på textens andra sida talas om »globala formkategorier» som om det vore vardagsmat. Invändningen gäller inte bruket av svåra ord — sådana kan behövas — utan själva sättet att inte ens antyda behovet av en kommentar. Det är så mycket beklagligare som resonemanget ifråga går ut på att det hörbara i Ligetis musik dominerar över de hantverkstekniska förfaringsätten. Detta hade kunnat sägas mera rakt på sak.

Den som betraktar boken ur en mera fackmässig synvinkel måste störas av ett annat förhållande, nämligen att delar av bokens innehåll redan utnyttjats på andra håll. Nordwall skall inte frångännas äran av att ha dragit fram och samlat en hel del värdefullt material om György Ligeti och hans musik, men han har också redan hunnit exploatera det på ett sätt som får en del av bokens innehåll att te sig som onödiga upprepningar. Vissa dubbleringar och sammanfattningar

är naturligtvis oundvikliga, men listan på Nordwalls egna Ligetiartiklar i den för övrigt mycket ordentliga litteraturförteckningen är ganska diger — vilken musikintresserad person kan ha undgått att tidigare konfronteras med något av allt detta?

Boken belastas av en del stoff som verkar rätt onödigt, t. ex. de kommentarer med paralleller till andra tonsättare som här och där ströms in i texten och som i allmänhet handlar om Stravinsky, Bartók och några till. En nackdel med denna teknik är att allt fås att kretsa kring ett begränsat antal musikaliska celebriteter. Det är inte alltid relevant att få veta vad Stravinsky sagt eller vad Lutoslavski gjort, om inte parallellerna till deras uttalanden och kompositionsmetoder fungerar i ett större sammanhang. En del av de citat som Nordwall meddelar ur egen brevväxling med Ligeti förefaller också ur innehållssynpunkt ganska betydelselösa: »När jag en gång berättade om mina associationer till vissa bilder av Klee... gav han mig genast på sätt och vis rätt men framhöll samtidigt i än högre grad Miró...»

Grafiskt sett är det en tilltalande bok, ordentligt genomväddad av de estetiskt tacksamma notexemplen. Dessa är också ur illustrationssynpunkt ganska väl valda, även om några kommentarer om hur de skall läsas hade varit på sin plats. Förstoringsglas är inte nog, även om det är nödvändigt.

Nordwalls bok om Ligeti har sina förtjänster, men han har ännu ingen riktig förmåga att tala *till* en läsare. Därför blir också infångandet av en vid kategori dylika något av — det omöjligas konst.

Sten Andersson

OVE NORDWALL (utg.): Från Mahler till Ligeti. En antologi om vår tids musik, i urval och med kommentarer av Ove Nordwall. Orion/Bonniers, Stockholm 1965. 343 s. Kr. 34: —

Der kan ligge en ligeså personlig meddelelse i en række citater som i et direkte udsagn. Den citerede er værgeløs i den forstand, at selv den fuldstændigste og mest teksttro gengivelse kan indgå i en sammenhæng, hvis mønster han ikke har kunnet ane. Den heri indeholdte problematik, som mere eller mindre angår al informativ virksomhed, bliver helt åbenlys i Nordwalls antologi. Han vedkender sig den i forordet — »Varje urval är naturligtvis subjektivt... 'Objektivitet' är en chimär» —, men undgår klogeligt at analysere den. Thi da måtte han røbe sit budskab.

Da dette forbliver udtalt og derfor højst kan konturere sig som en konklusion, må det være tilladt i første række at recensere bogen som det, den udtalt er: en antologi om vor tids musik. Enhver, der har beskæftiget sig hermed, ved, hvor svært tilgængelig og vanskelig at opdage selv den mest centrale litteratur om emnet kan være. Selv de bedste bibliografier er ufuldstændige, og de henvisninger, der findes, kan være vanskelige at drage nytte af, fordi de publikationer, der er tale om, hører til sjældenhederne selv blandt de større bibliotekers samlinger. En første forventning til en videnskabeligt orienteret antologi måtte derfor være, at den rummer et repræsentativt udvalg af alt dette halvt ukendte eller

svært tilgængelige materiale. Tænk om man kunne slå op i en håndbog og læse Erwin Steins banebrydende artikel »Neue Formprinzipien« fra 1924 (Musikbl. des Anbr. VI (1924), 8–9, Sonderheft. Von neuer Musik, Köln 1925. E. Stein: Orpheus in New Guises, London 1953) eller Adornos ikke mindre bemærkelsesværdige analyse af Schönbergs fem orkesterstykker (Pult und Taktstock IV (1927), 2) fra 1927! — En sådan vennetjeneste i oplysningens interesse ligger ikke i Nordwalls intention. Hans kilder er mest let tilgængelige bøger og tidsskrifter: Bartóks »Eigene Schriften...« udgivet af Willi Reich (oplysningen p. 17, at Willy Schuh er udgiver, må skyldes en korrekturfejl), Stockhausens Texte I–II, Stravinsky/Crafts »Dialogues...«, W. Reichs nye Alban Berg-bog, Adornos Quasi una fantasia og Klangfiguren og tidsskrifterne die Reihe, Méditation, Perspectives of New Music, Studia Musicologica (Budapest), Melos og Nutida musik.

Af disse 14 kilder er uddraget 20 artikler, som bringes uforkortet i svensk oversættelse, i de fleste tilfælde ved Nordwall selv, i fire tilfælde ved Ilmar Laaban, i tre ved Ingmar Forsström, i et ved Margaretha Holmqvist. Nogle af dem er endog forsynet med yderligere illustrerende nodeeksempler. Om oversættelsernes stilistiske kvalitet skal jeg ikke udtale mig. Tilforladeligheden synes god. De stikprøver, jeg har foretaget, har uden undtagelse vist høj grad af korrekthed i oversættelsen. Særlig fremhævelse fortjener Forsströms og Laabans oversættelser af tre Adorno-tekster, som er næsten uopløselige i saltsyre, og Nordwalls egen gengivelse af Boulez' »Sonate, que me veux-tu?«. Det er et grundigt og pålideligt arbejde, som her er udført.

Af de 20 tekster er de fleste velkendte for den initierede læser. Til de mindre kendte hører måske Bartóks artikel om den ny musiks problematik fra den første Melos-årgang 1920 og et stykke af den ungarske forsker M. Górczycka om klangteknikken i Bartóks kvartetter. Blandt de mere kendte indtager tekster af Stravinsky, Alban Berg, Adorno, Stockhausen og Ligeti en fremskudt plads. Desuden er Dieter Schnebel, Edward T. Cone og Harald Kaufmann repræsenteret hver med en artikel, blandt hvilke især Cone's om Stravinskys stil og teknik må anses for væsentlig. Iøvrigt læses alle tekster med interesse. Ingen er ganske uvæsentlig til belysning af emnet — omend mange af de udeladte må forekomme mere centrale end nogle af dem, der er medtaget.

Efter hvert tekststykke følger et kommentar-afsnit af Nordwall. Også her træder forfatteren oftest tilbage i forhold til stoffet, idet det hovedsagelig er faktiske oplysninger, hvormed han belyser den netop citerede artikel. Disse afsnit vidner om megen belæsthed og stor flid. Enkelte fejl bør dog berigtiges. — At J. Golschewff i 1914 skulle have skrevet musik »i ren tolvtonsstil« (hvad dette så måtte indebære), er ikke så sikkert, som det ser ud på s. 16. Kilderne udtaler sig mere forsigtigt herom. (H. Eimert: Atonale Musiklehre, Leipzig 1924; samme: Lehrbuch der Zwölftontechnik, 2. opl., Wiesbaden 1952.) — Skrjabins »syntetiska sjutonsackord« på samme side må nok være en trykfejl for sekstoneakkord (Z. Lissa: Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik; Acta IV (1935), 1. P. Dikenmann: Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, Bern 1935). — I Messiaens klaverstykke »Mode de valeurs et d'intensités« er tempi ikke underkastet seriel organisation; men det er korrekt at nævne Cantéyodjayâ (ikke

Centéyodjayâ) som en slags forstudie til den iøvrigt netop ikke serielle, men modale teknik i Mode — selvom det nok må frarådes at tale om »samma teknik« i de to stykker (s. 78). — Boulez har, mærkeligt nok, aldrig været elev i Darmstadt, hvad man får indtryk af på s. 119. (U. Dibelius: Moderne Musik 1945–1965, München 1966, p. 116.) Sin internationale debut fik han 1951 i Donaueschingen med »Polyphonie X«; året efter opførtes den 2. klaversonate og de to konkrete eruder i Darmstadt. Og her virkede han så som docent fra 1955, ikke 1956.

Enkelte, mindre væsentlige unøjagtigheder skal også påpeges. Schönbergs harmonilære kom i ny udgave i 1922, ikke 1921, og i forkortet engelsk oversættelse i 1948, ikke 1947 (s. 17). — Når man nævner de forskellige udgaver af Stravinskys »Chroniques de ma vie« og »Poétique musicale« og medtager den danske oversættelse af førstnævnte (s. 154), kunne man også have nævnt den danske udgave af sidstnævnte (Wivels forlag, København 1947). — S. 197 læser man om Berg, at han var autodidakt — hvad menes mon med det? Udsagnet bliver da også korrigeret i det følgende. Nordwall mener, at det kom til personlige kontroverser med Schönberg, fordi Berg og Webern ikke fulgte ham i eksil — hvilket savner ethvert grundlag. Når man nævner Bergs analyser og transskriptioner af Schönbergs musik, bør man ikke glemme hans »Führer« til kammer-symfonien op. 9 (Universal Edition nr. 6140) og hans klaverudtog af samme (gået tabt, jfr. H. F. Redlich: Alban Berg, Wien 1957, p. 337) samt af 3. og 4. sats af strygekvartetten op. 10 (Universal Edition nr. 6862, 6863). Nordwall kan naturligvis (stadig s. 197) mene, at Schönbergs senere tonale værker — strygervsuiten, Kol Nidre, orgelvariationerne, blæservariationerne — er uden større kunstnerisk betydning; dog kontrasterer udsagnet med de øvrige mere kontante oplysninger, der gives. — At Mahlers og Bergs tilbøjelighed til selv citater skulle danne psykologisk baggrund for de mangetydige former hos Stockhausen og Boulez, er, som Nordwall selv anfører s. 230, en vovet teori.

I nogle tilfælde kunne man ønske nærmere oplysning. I 1924 »offentliggjordes« tolvtonemetoden — under hvilke omstændigheder og af hvem? Schönberg? Erwin Stein? (S. 16.) — Hvis man finder rødderne til »musique informelle« hos Mahler og Debussy, bør man forklare sig nærmere (s. 17). Sammesteds oplyses, at Stravinsky arbejdede bevidst med serielle metoder i 1951; det er en ny oplysning for mig, som jeg nok kunne tænke mig at høre nærmere om. Jeg mente, at septetten 1952–53 var den første svage strømpil i den retning. — Om Boulez oplyses s. 118, at han har skrevet ca. 40 musiklitterære arbejder — en henvisning til, hvor de kan søges, kunne være vedføjet. Og når det nævnes, at han har dirigeret »Wozzeck« og »Figaros bryllup«, burde »Parsifal« nok også være taget med.

Når dette er sagt, skal det tilføjes, at hermed er bunden så nogenlunde skrabt. Hvad man iøvrigt læser i kommentar-afsnittene, er efter mit skøn korrekt og oplysende, omend jeg ikke i alle tilfælde kan bevidne de fremsatte synspunkter min sympati. Tilbage står da blot at tænke over, hvad det egentlig er man bliver oplyst om gennem de citerede tekster og kommentarerne dertil. Et blik i det fyldige index bestyrker en fornemmelse, som allerede gennemlæsningen fremkaldte. Her findes 27 henvisninger til Debussy, 35 til Bartók, 42 til Mahler, 51 til Boulez, 53 til Berg, 63 til Stockhausen, 66 til Schönberg, 66 til Ligeti,

67 til Webern og 94 til Stravinsky. Det kunne altså synes at være en bog om Stravinsky, er det dog ikke, da meget af det, der står, intet har med ham at skaffe. Derimod bemærker man, at henvisningstallet til Ligeti er mærkværdigt højt i forhold til den betydning, man i almindelighed tillægger denne komponist. Endvidere findes Ligeti nævnt, og ofte citeret, i 14 af de 21 stykker, som udgør forord og kommentarer; de 7 resterende er enten meget korte eller koncentreret om fakta om andre komponister. Næsten hvorsomhelst forfatteren levner sig plads til ræsonnement, tager han Ligeti med på råd. Og nu begynder konturerne for tekstudvalget også at kunne skimtes: det, som forbinder de 20 meget forskellige, tildels indbyrdes modstridende tekster, kunne være den omstændighed, at de alle hver på sin måde har berøring med den problematik, der er Ligetis. Bogens titel tyder i samme retning, ligeså fremdragelsen s. 174 af Ligetis mildest talt hårtrukne sammenligning mellem Mahler og Stravinsky — de poler, hvorom det hele synes at dreje sig. Alt omskriver på forbillig vis Ligetis skabende situation og dens baggrund, udgør så at sige — en Ligeti-apologi.

Kanhænde dette er Nordwalls budskab. Til alt held formidler hans antologi også andet og mere.

Jan Maegaard

Rikskonserter. Konsertbyråutredningens slutbetänkande. (Bilaga:) GÖRAN NYLÖF: Musikvanor i Sverige. (Statens offentliga utredningar 1967: 9, Ecklesiastikdepartementet.) Stockholm 1967. 206 s.; bil. 287 s. Kr. 22:—

Denna bok består av två avdelningar: Konsertbyråutredningens slutbetänkande och bilagan Musikvanor i Sverige, en sociologisk undersökning av fil. lic. Göran Nylöf. I den första delen redogörs först för KBU:s (Konsertbyråutredningens) utgångsläge och principiella målsättning. Så följer en redogörelse för den försöksverksamhet med rikskonserter som bedrivits åren 1963–66. Efter ett kortare parti med vissa resonemang med utgångspunkt från några av de data som redovisas i Musikvanor i Sverige kommer de konkreta förslagen beträffande rikskonserterverksamhetens utbyggnad och framtida gestaltning. I bilagan Musikvanor i Sverige presenterar författaren inledningsvis »en sociologisk syn på musikkultur», följd av en redogörelse för hur musikvaneundersökningen genomförts. Resultatredovisningen som sedan följer är uppdelad i tre huvudgrupper gällande musikaliska värderingar, musikkonsumtion samt olika typer av relationer mellan musikaliska attityder och beteenden.

Av detta slutbetänkande borde man alltså kunna vänta sig en väl underbyggd argumentering för utredningens grundläggande ståndpunkter, baserad på fakta-redovisningen i bilagan Musikvanor i Sverige. I kapitlet 1.3.7. »Kulturpolitisk målsättning», som endast upptar en sida (!), kan man läsa att denna målsättning är att uppnå en »breddning av kulturdistributionen på den konstnärligt syftande musikens område» samt att detta skall ske genom ett »utvidgat konsertliv» emedan inget annat medium kan »ersätta den direkta kontakten i konsertsalen». Detta är alltså KBU:s grundvalar, men man letar förgäves efter definitioner av uttryck som »konstnärligt syftande» eller argument för att konserter skulle ge mer direkt kontakt med musik än andra media, t.ex. film, TV, grammfon osv.

För en breddning av konsumtionen av konstnärligt syftande dansmusik, restaurangmusik osv. är väl inte konsertformen lämplig? Eller är det bara konsertmusik som är konstnärligt syftande?

Man kan fortsätta att ställa en rad frågor av denna typ, som borde vara av vitalt intresse inom ramen för en så omfattande utredning, men i KBU:s slutbetänkande finns inte sådana frågeställningar. KBU tycks ha bestämt sig för att konserter med »konstnärligt syftande» musik är bäst, punkt och slut. KBU har helt enkelt hoppat över hela den teoretiska delen av utredningsarbetet och direkt gått in på den praktiska, vilken mynnar ut i ett förslag till en jättelik konsertorganisation med en slutlig kapacitet på 20 000 konserter per år till en netto-utgift för staten på 23 miljoner kronor. Detta förfarande är desto mera besynnerligt som KBU beställt en sociologisk undersökning av musikvanorna i Sverige. Varför har KBU inte alls utnyttjat resultaten av denna undersökning i utredningsarbetet?

Den ur en trängre musikvetenskaplig synvinkel mest intressanta delen av volymen Rikskonserter är bilagan Musikvanor i Sverige, som är det första musik-sociologiska arbete av denna typ som utförts i vårt land. Speciellt viktigt i ett dylikt pionjärbete är att den fackterminologi som skapas är väldefinierad och effektiv. Här har Nylöf gjort ett mycket gott arbete. I inledningskapitlet »En sociologisk syn på musikkultur» definierar han de flesta av sina viktigaste termer och presenterar de allmänna sociologiska principer som ligger till grund för undersökningen. Några centrala termer, t.ex. »musikkonsumtion», definieras dock på andra platser i verket. Det skulle hjälpt läsaren om samtliga terminologiska bestämmningar samlats i någon form av ordlista.

På en punkt förefaller Nylöfs terminologi något förbryllande. Han delar in musikkonsumtionen i »expressiv» och »impressiv» konsumtion. Vid expressiv konsumtion använder man musiken »för att uttrycka sig, t.ex. genom att spela eller sjunga», vid impressiv konsumtion »för att täcka ett behov av intryck». Musikproduktion och expressiv musikkonsumtion skulle alltså ge upphov till samma beteende; denna bristfälliga gränsdragning kan leda till sammanblandningar. Nylöf har tydligen insett faran, eftersom han undvikit att använda termen »expressiv musikkonsumtion» så mycket som möjligt. Denna term är kanske onödig?

Vid insamlandet av data har Nylöf använt sig av post-enquête och intervjuer. Det är värt att notera att endast 3,4 % vägrat besvara de ställda frågorna. Det skulle kunna tydas så att högst 3,4 % av Sveriges befolkning är helt ointresserade av musik, vilket är en förvånansvärt låg siffra. Av frågetekniska skäl har undersökningen av musikaliska värderingar begränsats till elva musiktyper, nämligen jazzmusik, klassisk musik, nutida musik, operamusik, popmusik, spelmansmusik, gammal dansmusik, modern dansmusik, operettmusik, visor och ballader samt andliga sånger. Det saknas dock en motivering till att just dessa typer valts och inte andra, t.ex. militärmusik. (En stor del av KBU:s betänkande behandlar militärmusikkårerna.) Likaså saknar man en motivering till att undersökningen av musikalisk aktivitet endast omfattar musiklyssning och instrumentalmusicerande men inte vokalmusicerande. Det sistnämnda området utgör dock en mycket

viktig del av det svenska folkets musikaliska aktivitet; därom vittnar bl. a. mängden av körer.

Undersökningen av musikaliska värderingar visar att publiken i stort sett kan indelas i tre grupper med olika musikaliska värdeorienteringar: den största gruppen är främst inriktad mot gammal dansmusik, spelmansmusik och andliga sånger, den näst största uppskattar mest jazzmusik, popmusik och modern dansmusik, den minsta klassisk musik, nutida musik och operamusik. Nylöf kallar dessa tre grupper av musiktyper för traditionell musik, amerikainfluerad musik respektive konsertmusik. Vid en jämförelse mellan dessa olika publikgruppers musikaliska värderingar och deras grad av musikkonsumtion visar det sig att nära hälften av anhängarna av traditionell musik är inaktiva som musikkonsument. Till musikkonsumtion hör enligt Nylöf besök på konserter, musiklyssnande i radio och på grammofon/bandspelare samt utövande av instrumentalspel. Det som Nylöf kallar traditionell musik konsumeras emellertid främst i samband med dans, allsång osv. Om dessa typer av musikkonsumtion närmare undersökts, skulle säkert anhängarna av traditionell musik visat en bättre överensstämmelse mellan musikaliska värderingar och musikkonsumtionens storlek.

Ovanstående invändningar berör emellertid endast detaljer i Nylöfs datapäckade undersökning, som innehåller mängder av intressanta och tankeväckande fakta, vilka rätt använda kan hjälpa alla som sysslar med någon form av musikedistribution. Man kan resonera t. ex. så här: Om det nu finns en väsentlig skillnad mellan graden av intresse och graden av musikkonsumtion hos anhängare av traditionell musik, borde det hos denna publik finnas en stark beredskap för ökad och breddad musikkonsumtion om man anknyter till det intresse som finns på ett pedagogiskt effektivt sätt. Det är sådana problem som KBU borde ha diskuterat och tagit ställning till i sitt betänkande. Men gammal dansmusik, spelmansmusik och andliga sånger kanske inte kan vara »konstnärligt syftande»?

Krister Malm

HEINRICH W. SCHWAB: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 3.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1965. 208 s. DM 34.—

I det omfattande, tvärvidenskabelige forskningsprojekt, der — udgående fra Fritz Thyssen-institutionen — som sit mål har en fornyet, historisk underbygget erkendelse af det 19. århundredes åndsliv og dets betydning for nutiden, har arbejdskredsen »musikvidenskab» under ledelse af Karl Gustav Fellerer allerede udsendt adskillige bind med fællestitlen »Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts». Som tredje bind i denne serie foreligger Henrich W. Schwab's undersøgelse over forholdet mellem teori og praksis i den periode af tysk sanghistorie, hvor Berlinerskolen med J. A. P. Schulz, J. Fr. Reichardt og K. Fr. Zelter dominerer, af forfatteren med overbevisende argumenter begrænset af årstallene 1770 og 1814 og kaldt »den mellemste Goethe-tid». Det er med god grund, at perio-

den f. eks. ikke betegnes »Berlinerskolen», thi netop gennem sin meget velfunderede fremlæggelse af et materiale, der både geografisk og personelt spænder langt videre, formår forfatteren at påvise, på hvor mange fronter der arbejdedes på sangens fremme, og fremstillingen bliver således et væsentligt bidrag til en uddybet forståelse af den tyske lied's udvikling i dette tidsrum.

Som sit hovedformål med undersøgelsen vil forfatteren give en historisk retfærdig tolkning og vurdering af tidens liedkunst ved bestandig at se den i lyset af de samtidige teoretiske drøftelser af sangens væsen og opgave. Og få perioder i europæisk sanghistorie kan vel opvise en tilsvarende rigdom af sådanne drøftelser og en sangproduktion, der opstod i så nær tilknytning til tidens æstetiske teorier. Hermed er formålet med undersøgelsen til fulde retfærdiggjort, og ligeledes er det både rimeligt og velkomment, at en så stor del af bogen optages af selve det teoretiske kildemateriale og henvisninger dertil hentet mange steder fra: forord til sangsamlinger, recensioner, brevvekslinger, samtidige leksika o. l., thi en omfattende redegørelse for dette materiale har ikke tidligere været fremlagt; kun Gotthold Frotzcher har i en afgrænset undersøgelse af Berlinerskolens æstetik i Zeitschrift für Musikwissenschaft VI 1923/24 beskæftiget sig med samme emnekreds.

Over tre af tidens æstetiske nøgleord bygger forfatteren så sin fremstilling op. I afsnittet »Das Problem der Sangbarkeit» redegøres for opfattelsen af lied'en som en ord-tone-kunst, som den deltes af både digtere og komponister i tiden, anskuet ud fra hele periodens indstilling til »det sangbare», dvs. den ideelle ligevægtsforbindelse af ord og musik i det sungne, strofiske digt, der i disse år var normen. Det resulterede bl. a. i det nære samarbejde mellem digter og komponist, som det kendes fra Klopstock–Gluck, Voss–Schulz og Goethe–Reichardt/Zelter. I et interessant kapitel om tidens opførelsespraksis, »Der Liedvortrag», belyses, i hvor høj grad den tilsyneladende stive strofiske form kunne smidiggøres ved en fri, medlevende fremførelse af sangen, og omvendt, hvordan selv Goethe's næsten herostratisk berømte afstandtagen fra Schubert's »Erlkönig»-komposition blev forvandlet til accept, da han hørte den gengivet af Wilhelmine Schröder-Devrient. I det følgende afsnit, »Das Problem der Popularität», redegøres for periodens opfattelse af »det folkelige», udmøntet i de vage, men senere så fastslåede begreber »Volkslied» og »Lied im Volkston». Det sidste er jo sammen med det ofte citerede »Schein des Bekannten» fast knyttet til Schulz' tre sangsamlinger fra 1782, 1785 og 1790. Men hvad mente Schulz med »det velkendte»? Forfatteren tolker det som de fleste før ham som betegnende folkeligt yndede og gængse melodiske formler eller modeller af stor enkelhed og derfor letsyngelige. Men både ud fra forordet i 2. oplag af »Lieder im Volkston» I 1785 og brevvekslingen mellem Schulz og Voss synes det at fremgå, at Schulz med »Schein des Bekannten» mener den langt mere u håndgribelige lighed mellem den digteriske og musikalske tone i lied'en, som det var så afgørende at træffe, hvis sangen skulle blive fuldbåren. Når Voss skriver til Schulz (9. el. 10. 3. 1785, citeret af forfatteren i anden sammenhæng): »Die neuen Melodien weiss ich schon alle auswendig, und wunder mich fast, dass sie mir nicht gleich, da ich die Lieder machte, eingefallen sind», må det tages som en bekræftelse på, at det var lykkedes Schulz at skabe hvad han ville.

Endelig mønstrer forfatteren i bogens tredje afsnit, »Das Lied der mittleren Goethezeit unter dem Aspekt des Kunstliedes«, periodens sangproduktion under eet, der af samtiden selv blev betragtet som i høj grad upretenciøs, og sammenligner den med den efterfølgende tids egentlige musikalske »Kunstlied«, hvis fremkomst lidt håndfast dateres til tidspunktet for Schubert's komposition af Goethe's »Gretchen am Spinnrad« og »Erlkönig«, og han slutter med at forsøge en nærmere bestemmelse af begrebet »Kunstlied« ud fra digtvalget og den musikalske struktur. For at understrege at det ikke drejer sig om en ensidig fremlæggelse af periodens liedæstetiske debat, men netop om at vurdere tidens sangproduktion i lyset af denne, vedføljer forfatteren fremstillingen igennem analyser af sange, der herudfra tolkes relevant og indfølelse, således at man kun få steder er uenig i opfattelsen. Et af dem er gennemgangen af Schubert's melodiske udformning af »Ungeduld« fra »Die schöne Müllerin«. Når forfatteren hævder, at Schubert i den stigende spændingskurve gennem strofens første del blot projicerer ud, hvad der allerede ligger i digtet, kan jeg ikke samtykke. Læser man digtets linier: »Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,/ ich grub es gern in jeden Kieselstein,/ ich möcht es sän auf jedes frische Beet / mit Kressensamen, der es schnell verrät, /...« er indtrykket snarere en vis monoton gentagelse uden indre spænding hen mod det afsluttende »Dein ist mein Herz«. Det er Schubert's musikalske og dermed følelsesmæssige potensering og sublimering af digtet henimod højdepunktet, der lader sangen fremtræde så helstøbt. Forfatterens vurdering her hænger måske i nogen grad sammen med hans lidt fordomsfulde hævde af, at en ægte »Kunstlied« er betinget af et kvalitativt højststående digt (s. 162). Så entydig er sammenhængen vel næppe mellem en vædifuld poetisk-musikalsk frembringelse og dens tekst. Netop Schubert giver tilstrækkeligt med beviser på, hvorledes en jævn poetisk tekst sammen med sin musik kan løftes op på et højt kunstnerisk niveau. Det er ikke altid de efter mere generelle æstetiske normer forfinede poesier, der anslår de dybeste strenge hos komponisterne. Og omvendt kan selv Schubert forløfte sig på et fuldtonende lyrisk digt, et tydeligt eksempel herpå er Goethe's »Wanderers Nachtlied«.

Bogen igennem tolker og vurderer forfatteren sit kildemateriale sagligt og nøgtern. At det drejer sig om en periode, hvis æstetiske normer kun havde betinget gyldighed set i historisk perspektiv, beviser den tyske lied's udvikling i de følgende årtier, men tillige var det en periode, hvis kunstneriske frembringelser både konsekvent og lødigt udviklede sig i vekselspil med de teoretiske drøftelser. Og da disse drøftelser havde tag i så meget for al ord-tone-kunst væsentligt, er det tankevækkende at stifte bekendtskab med dem, således som de i så rigt mål er tilgængelige i denne fremstilling. Heinrich W. Schwab har med sin værdifulde fremlæggelse af meget også hidtil ufremdraget stof og sin vurdering af det givet en fortræffelig baggrund for forståelsen af perioden.

Niels Martin Jensen

PAUL WINTER: Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für die heutige Praxis. C. F. Peters, Frankfurt &c. (cop.) 1964. 114 s.

»Uppförandepaxis« har från början varit benämning på ett musikvetenskapligt delområde men står i dag lika mycket för ett stycke musikalsk hantverkslära, aktuellt för alla som bedriver praktiska eller pedagogiska studier inom äldre musik. Den som skriver om hithörande problem måste alltså — eller borde åtminstone — göra klart för sig, vilken kategori av läsare han avser, forskare, praktiker eller bådadera. Hur svårt det kan vara att här komma till övertygande lösningar må man läsa om i Ingmar Bengtssons anmälan av R. Doningtons stort upplagda arbete *The Interpretation of Early Music* i STM 1965.

I föreliggande fall, Paul Winters skrift om flerkörsstilen, tillkommer en speciell svårighet, som författaren dock tydligen har varit medveten om. Han påpekar nämligen i förordet att »en sammanfattande framställning av flerkörsstilen ännu inte har framlagts« men pretenderar ingalunda på att själv ha givit en sådan: »att vetenskapligt uttömmande behandla det föreliggande materialet ... förblir en framtida uppgift«. Att han haft vissa vetenskapliga ambitioner är å andra sidan uppenbart, men samtidigt skriver han uttryckligen »für die heutige Praxis«. Hans bok har således blivit ett försök till en kompromisslösning inför ovannämnda dilemma; den innehåller många värdefulla detaljer men övertygar tyvärr knappast som helhet.

Arbetet är uppbyggt i två huvudavsnitt, varav det första ägnas polykorins historiska utveckling, det andra dess uppförandepraktiska problem. Den praktiskt orienterade läsaren söker sig troligen främst till det senare avsnittet, som bär den lovande överskriften »Dokumente zur Aufführungspraxis«, men får här genast veta att materialet på denna punkt är »spärlich« (vilket f.ö. kan diskuteras). Han torde emellertid vara mindre intresserad av källcitat än av konkretiseringar, genomgångar av bestämda kompositioner med utförandeförslag etc., som kunde ge honom direkt hjälp i hans arbete. Dylika förväntningar sviks dock totalt, och epilogkapitlet »Gegenwartsprobleme des mehrchörigen Stils« ger — på drygt en sida! — enbart några helt generella synpunkter. Även forskaren-läsaren torde reagera negativt på åtskilliga punkter, stundom i överensstämmelse med praktikern. Han får t. ex. nästan aldrig veta något om i vad mån en citerad källa (för det mesta citerad enbart i översättning!) eller komposition finns tillgänglig i nutid (uppgifter om Edition Peters förekommer dock ganska ofta). Varför får man så få upplysningar om Adrian Willaert? Även om det är tacknämligt att man får veta åtskilligt om äldre exempel på polyfon flerkörighet än Willaerts Vesperpsalmer från 1550 — och om dennes position därigenom ter sig mindre central än vad som tidigare (med stöd av Zarlino) antagits —, och ehuru författaren lägger tonvikten på den norditalienska och speciellt den venetianska musiken (vilket gärna kunnat komma till uttryck i bokens titel), så rättfärdigar Willaerts nederländska ursprung i föreliggande sammanhang knappast ett dylikt åsidosättande. Viadanas anvisningar för polykoral praxis (ur hans *Salmi à 4 Chori*, Venedig 1612) har excerperats tidigare, åtminstone av R. Haas i handboksbidraget *Die Musik des Barocks*, och skall de såsom här återges in extenso i faksimil och översättning, vilket i och för sig är förtjänstfullt, så hade en felfri översätt-

ning varit ett rimligt önskemål. (»Il primo Choro à cinque...», Viadanas första ord, återges t.ex. med »Der erste, ein- bis fünfstimmige Chor...».) Varför non-chaleras Schütz' förord till hans huvudverk i Gabrielistilen, *Psalmen Davids* från 1619, så gott som helt? Efter vilken urvalsprincip de i texten anförda skrifterna har tagits med i litteraturförteckningen, förblir ett mysterium; bibliografisk ackuratess är även i övrigt författarens svaga sida. Av intresse är däremot bl.a. en del översikter i slutet av boken, t.ex. rörande besättning och stämmomfång i en rad flerköriga kompositioner, tonsättare av »flerköriga och mångstämmiga» verk i norra Italien 1550–1650 (även här saknas Willaert, och f.ö. säger förf. ifrån att han inte vet, vilka av alla dessa mångstämmiga kompositioner, som verkligen är flerkörigt disponerade) samt över förekomsten av »mångstämmiga och flerköriga» (alltså återigen osorterade) stycken i samlingsutgåvor 1550–1630.

Även i andra hänseenden finner den av flerkörighetstekniken och -stilen intresserade talrika givande upplysningar i Winters arbete, som trots anförda och andra brister kan anses fylla en lucka i den musikvetenskapliga litteraturen.

Hans Eppstein