

STM 1966

Recensioner

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författarna.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

9 Sinfonie à 4.

Hs. aus der ersten Hälfte des 18. Jhs.

4 Vol.: vl 1, vl 2, vla, b.

Hs. 6.

Anm.: Es sind die Sinfonien Bengtsson, 9–17. Vgl. J. H. Roman, Sinfonie 1–3, Ed. I. Bengtsson (Monumenta Musicae Svecicae 4. Uppsala 1965), Einleitung, S. XVIII f.

ROUSSEAU, JEAN-JAQUES

Le Devin du Village (Intermède).

Hs. des 18. Jhs.

1 Vol.: part.

Hs. 35.

Anm.: Name des Komponisten fehlt, Autorschaft wurde durch Vergleich festgestellt.

SARTI, GIUSEPPE

„Sinfonia [D] da Giuseppe Sarti.“ (Cemb.)

In: Sammelhs. 37, fol. 184–187.

SMITH, N. (?)

„Concerto Grosso [B]/à cinque Stromenti, Violino 1^{mo} e 2^{do}, Viola,/Violoncello e Cembalo obligato./da N. Smith.“

Hs. des 18. Jhs.

6 Vol.: vl princ., vl 1, vl 2, vla, vlc, cemb. obl.

Hs. 33.

UTTINI, FRANCESCO

„Sonate XII ò Siano Trio/Violino Primo/Composti dal Sig: r Francesco Uttini:/ Maestro di Capella ed Accademico/Filarmorico [sic] di Bologna in attual/Servizio di S: a M: a il Re di Svezia/de Gotti e Vandali.“

Hs. des 18. Jhs.

2 Vol.: nur vl 1 und b.c. vorhanden.

Hs. 27.

Anm.: Identisch mit den sechs ersten Sonaten Op. 1, die bei Fought in London erschienen. Vgl. Martin Tegen, Uttinis tryckta triosonater op. 1. In STM 1961, S. 311–320.

VINCI, LEONARDO

Aria: „Se d'un amor Tiranno.“

In: Sammelhs. 37, fol. 12–13.

Aria: „Quel fingere affetto.“ (Cemb.)

In: Sammelhs. 37, fol. 8–9.

Aria: „Del Mio grado.“ (Cemb.)

In: Sammelhs. 37, fol. 6–7.

Recensioner

LITTERATUR

ARTHUR ADELL: Gregorianik. 1. De bundna formerna. Utg. Ragnar Holte. (Laurentius Petri Sällskapet.) Med musikbilaga. Gleerups, Lund 1963. 111 s., bil. 75 s.

Arthur Adells Gregorianik I är ett posthumt utkommet verk, som förelåg tryckfärdigt 1961 med anvisningen »En handledning med musikbilaga». För den som känner Adells kyrkomusikaliska insats, står det klart, att handledningens titel inte kan vara fullt uttömmande. Det är nämligen inte fråga om en inledning i den gregorianska sången som sådan, utan i den nordiska och särskilt svenska gregorianska sången, som ju går tillbaka till 1500-talet. Redan litteraturlistan s. 8 f. — där de flesta arbetena förutsatts vara så bekanta, att de inte får mer än en antydande titel — klargör de nordiska källskrifternas övervikt över de utländska, bland vilka egentligen bara de mest kända kommit till användning: missale, graduale och antifonale romanum samt benediktinernas, franciskanernas och Milanos antifonaler (monasticum, romano-seraphicum, mediolanense), samt några handböcker: Peter Wagners Einführung (vars Bd I 1911 är tredje uppl., Bd II 1912 andra uppl., och Bd III kom 1921), Johner-Pfaffs Choralschule (utgåvan 1956 är 8 uppl.), och Willi Apels Gregorian Chant 1958. Hade också undertiteln till Jungmanns Missarum Solemnia angivits: Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Wien 1948, så hade det stått fullt klart, att Adell utanför det nordiska området inte sökt någon kontroverslitteratur, t.ex. företrädare för en mensuraltolkning av den gregorianska koralen. För Adell är den romerska mässan, den latinska liturgin, och dess sedan 1800-talet restaurerade gregorianska koral av Solesmestyp de givna fixstjärnor, från vilka intresset utan annat än vissa tyska mellanled flyttas över till nordiska källor för gregoriansk sång och de olika formelementens utveckling hos oss efter reformationen. Utgångspunkterna i fråga om rytmen fixeras s. 14 f. på sådant sätt, att Adell utan tvivel kan betraktas och förmodligen ville betraktas som en främjare av en *restauration* av den gregorianska koralen på svensk botten.

Den väg författaren valt för att presentera de s.k. bundna formerna är den bästa möjliga: helt enkelt en fortskridande framställning från det enkla till det mera komplicerade. I en kort inledning presenteras notskriften, tonarterna och några andra grundbegrepp, t.ex. rytmen. Möjligen kunde denna inledning ha kommit senare, ty nu införs läsaren i de teoretiskt konstruerade kyrkotonerna innan han stiftat bekanskap med recitationens grundelement; men han blir här dock bekant med termerna och lär känna tonarterna åtminstone i deras egenskap av tonomfång, tonförråd, ur vilket melodier hämtar sitt material. Det korta kapitlet om *grundelementen* är i stället så mycket mera ounggängligt. Taltonen och modulationerna härav står i begynnelsen av den gregorianska koralen; bara

till den av Adell så betecknade »tredje källan» till den liturgiska sången knyts vissa problem, varom mera nedan: »Den tredje källan är själva aksenten i orden. Den betonade stavelsen kan föranleda en höjning av den melodiska linjen.» — Skillnaden mellan subtonal och subsemitonal tuba är så viktig, att den väl kunnat förklaras utförligare; så hade det t.ex. inte skadat, om notexemplet [3] också angivit själva det under tuban liggande tonsteget, inte bara tubatonerna. Och varför inte även en svensk benämning, som »talton med halvtönsfall», »talton med heltonsfall» e.dyl.? Beskrivningen av kadensen är kortfattad; något ambivalent är den korta slutklämmen: »I senare utvecklingsskeden fick musiken större betydelse än texten.» Utan tvivel blir så fallet när man brottas med översättningsproblem, men det är tveksamt huruvida det redan i latinet kan sägas förhålla sig så. För att den kursiverade regeln för textunderläggning vid kadens s. 20 skall bli fullt klar, måste den läsas jämte normerna s. 74 ff., varom mera nedan.

Bland de bundna formerna har *versikeltonerna* satts främst. Detta synes ha skett på grund av deras dialogkaraktär (s. 22); de kunde även ha behandlats efter genomgången av lektions-, kollekt- och de andra prästerliga recitationstonerna, som väl i den musikaliska utvecklingen ligger före versiklarna. Några ord sägs om varför, som det heter, Halleluja under fastan »utbytes» mot Lov vare dig Kriste, ärans konung. Historiskt är situationen den, att Halleluja inträngt i mässa och tidegård efterhand och då utbrett sig till allt flera funktioner, så att man till slut endast på de mest konservativa liturgiska punkterna kunde värja sig och hålla Hallelujat borta; en sådan »konservativ» tid är fastetiden, och det samma gäller för seden att hålla Gloria Patri borta från stilla veckan, som är en ännu mer konserverande liturgisk tid. En första tyngdpunkt i framställningen (s. 28–56) ligger på de *prästerliga recitationstonerna*, dem vi brukar förbinda med uttrycket prästen »mässar». Det är utan tvivel märkligt, att det prästerliga mäsandet i svenska kyrkan tycks ha gått under samtidigt med bondesamhället. Frågan är hur det någonsin skall kunna »återupptagas» (s. 44) utan att med nödvändighet bli till konstsång. De notexempel Adell här meddelar [7–12] är speciellt värdefulla, eftersom det rör sig om melodiformler som är okända för dagens kyrkobesökare. (Ett extrablad rättar exemplen [8b] och [9b].) Att »grundligt efterforska en musikaliskt värdefull och tillförlitlig recitationsform» (loc. cit.) är en svår uppgift, men den blir dubbelt svår därigenom att avsikten är oklar: gäller det att »återupptaga» en i sista hand ur latinet framsprungnen föredragsmelodi, eller gäller det att skapa en ny, på vilken det svenska språket med samma självklarhet kan sjungas, som latinet sjungs till de gregorianska formerna?

Denna fråga leder in på ett ej oviktigt problemkomplex. I Archiv für Musikwissenschaft 1965, 143–168, har musikforskaren i Heidelberg E. Jammers publicerat en artikel med den programmatiska titeln *Der Choral als Rezitativ*. Jammers, som f.f.g. 1937 tog ställning till gregorianikens rytm och därvid föredrog åsikten att denna skiljer på långa och korta toner (Der gregorianische Rhythmus, Straßburg), vill i den nämnda artikeln påvisa de recitativiska formernas prioritet även för de mera melodiskt utformade styckena, vad P. Wagner och Adell kallar de fria formerna. Wagners tes, som något försvagad uppträder hos Adell, löd, att recitativet bestämt lektionstoner, psalmodi o. likn. (de s.k. bundna formerna), medan antifoner skapats kring fritt komponerade kärnmelodier, som

sedan utsmyckats. Adell har här inte givit vika för en hård systematisering utan uttrycker sig på ett sätt, som inte helt strider mot Jammers' tes: »[De bundna formerna] röra sig i regel med formler och vissa fasta regler. De fria formerna röra sig melodiskt och rytmiskt självständigare ...» (s. 7). Om nu de s.k. fria formernas självständighet bara är relativt större än de s.k. bundna formernas, och om båda har sitt egentliga ursprung i recitationen, då framstår frågan om en »musikaliskt värdefull ... recitationsform» som ännu viktigare. Ty hur kan den gregorianska koralen fruktbart odlas i dess mer utvecklade former, utan att dess absoluta grundval bildar den ständiga, enhetliga bakgrund, den klangmatta, ur vilken de friare styckena skiljer ut sig och framstår mera individuellt? Kan en gregoriansk koral över huvud taget tänkas utan att i längden något slag av liturgiskt recitativ som normalform för föredraget av texter återupptas eller nygestaltas? En ny form för recitativ å andra sidan skulle då ha ännu mer vittgående konsekvenser: den skulle helt enkelt representera en ny grundstruktur, som i sin tur fick bli utgångspunkten för en ny konststil inom enstämmig kyrkosång. Med hänsyn till detta problemkomplex kan Adell med skäl kallas framsynt, när han så utförligt gått in på de olika, nu övergivna recitationstonerna.

Som situationen nu är, är det i *psalmodin*, som de enklaste melodiformlerna i praktiken möter. Före avsnittet om psalmodin behandlar Adell några självständigare toner som den till Fader vår — det kan vara av intresse att notera, att en ny melodi till Pater noster nyligen har godkänts för den romerska mässan att sjungas av präst och församling gemensamt, ett tecken på viss nyorientering även inom den latinska liturgin av i dag — *prefationen*, *litanian* och *Te Deum*. Styrkan ligger hela tiden i en i all sin korthet förnämlig överblick över utvecklingen av varje form i de nordiska länderna och Sverige, med utblickar över kyrkoordningar och till slut aktuell praxis. Det korta omnämnandet av *passionstonen* (med det utförliga notexemplet [13] på 19 sidor) har sitt särskilda intresse, eftersom recitationen här på ett mycket ursprungligt sätt blir tolkande genom det särskilda framhävandet av Jesu ord. Denna form förmedlar en inblick i hur recitationstonen föder en melodiformel med ny funktion, utan att släktskapen mellan de båda arterna av föredrag förnekas. I psalmodin saknas sådana gränssfall. Formlerna för flexa, mediatio och finalis är fasta och anpassar sig endast efter betöningsförhållandena i de sista orden.

Här är problemet om svenska språkets anpassning till den gregorianska koralen mest kännbart. »Det svenska språket har tämligen unika betöningsförhållanden», skriver Adell med rätta. »Danell ... skiljer på fyra aksenter: Stavelser med huvudtryck, starkt bitryck, svagt bitryck och helt trycksvaga ... Till skillnad från latinet behåller svenskan aksenten på första stavelsen, även om nya stavelser tilläggas ... När svensk text skall underläggas psalmformlerna gäller normalt den redan vid kadensbehandlingen givna regeln att om den tredje stavelsen från slutet i mittkadensen och finalis är betonad placeras den under aksentnoten ... I *alla andra fall* placeras den näst sista stavelsen under aksentnoten, *även om därvid tonens aksent förminskas eller rent av utplånas.*» (S. 74 f., kurs. av rec.) För det första är det tydligt, att denna regel endast vinnes genom *bortseende från ordmelodin*. Vi har i svenskan s.k. grav och akut accent, som egentligen inte är accenter, utan tonfall, melodirörelser i ordets uttal. Så kan alltså ett svenskt ord

ha accent på en stavelse och melodihöjning på en annan, vår s. k. »grava accent». I de flesta språk sammanfaller den med accent försedda stavelsen med höjdpunkten i ordets melodilinje, vilket hos oss kallas »akut accent». Frågan om ordets inneboende melodi har av Adell inte berörts. Den på latinet vilande psalmodin ger ju som accentton för penultima eller antepenultima ibland en ton som ligger över tuban, ibland en som ligger lägre, med eller utan en föregående melodirörelse, själva tubatonen. Förhållandet mellan accentstavelse och melodihöjning vore alltså i och för sig av intresse. Att Adell likväl inte berört det, härrör sannolikt från den riktiga insikten, att såvärt mycket inte torde komma ut av en sådan undersökning. Ty problemet om ett modernt språks anpassning till gregoriansk koral är inte bara ett svenskt problem, och har inte bara att göra med ordaccenten eller ordmelodin. I den ovan cit. artikeln skriver Jammers härom: »Für uns Heutige ist die Sprachmelodie ein selbstverständlicher Begriff. Der Sinn der Sätze wird durch ihre Melodie deutlicher; im Deutschen darf man bei der Freiheit des deutschen Satzbaues sogar sagen: er wird erst durch sie verständlich. Eine solche Sprachmelodie kann es aber in der Antike kaum gegeben haben. Es gab keine Melodie und Metrik der *Worte* als eines sinnhaften Gefüges, sondern nur (oder sicher an erster Stelle) eine Melodie und Metrik der *Wörter*. Erst nachdem die Volkssprache auf diesen Klangleib der Wörter verzichtet hatte, konnte sich allmählich eine Sinnmelodie entwickeln, und es will scheinen, daß die neue Kehrvers-Antiphonie sich mit ihr entfaltete.» (S. 154.) Att större medvetenhet om satsmelodin skulle ha något att göra med uppkomsten av antifonala versmelodier, är inte uteslutet; men den praktiska frågan uppstår här för psalmodin: kan vi, som är så medvetna om *satsmelodins* betydelse, idag återgå till melodiformler som endast intresserar sig för *ordaccenten* och inte ens tar hänsyn till *ordmelodin*? Adells ovan citerade norm för textunderläggningen visar, att ett svenskt ords accent många gånger får åsidosätta trycket på den psalmoditon, som enligt latinska regler skulle ha haft trycket — den för penultima eller antepenultima avsedda tonens accent får »rent av utplånas». Exempelvis följer av normen s. 74: »I sådana fall blir det ur vår synpunkt nödvändigt att formulera en enkel regel, naturligtast och enklast att följa huvudregeln: huvudtryck på första stavelsen», vid slutfall med en accentnot, notex. [16a], att ord som »åminnelse» och »rättfärdighet» framtvingar accent på en ton, som i latinsk psalmodi måste vara obetonad, och reducerar melodirörelsens egentliga accentton till en obetonad växelnot (ex. till vänster). Adell har avvisat möjligheten att uttala rättfärdighet som enkelt antepenultimaord, i vilket fall man fått en med koralens betoning helt sammanfallande accent med insatt hjälpton för stavelsen -dig-, allt enligt latinets regler (ex. till höger).

c c á c	c á c c
f e ó d	e ó d d
h c á g	c á g g
g a h g e	g a h g e e
å-min-nel-se	rätt-fär-dig-het
rätt-fär-dig-het	

Detsamma gäller slutfall på *två* accentnoter, notex. [16b], där skillnaden mellan latinet och svenskan är särskilt påfallande i ord med accent på fjärde stavelsen från slutet, *åminnelse* — stavelsen -min-, som i svenskan har bitryck och melodihöjning, kommer i femte psalmtonens slutfall på lägre meloditon, som i latinet dessutom är trycksvag: stavelsen -nel-, hos oss obetonad och melodilåg, infaller på en melodihöjning som enligt latinet är accentuerad — eller meningar med tryck på sista stavelsen, varav vi har många i svenskan: *på sitt förbund*, där på och för — i svenskan obetonade och melodilåga, infaller på melodihöjningar, som i latinet skulle ha varit accentuerade, under det att sitt och -bund, i svenskan betonade och melodihöga, infaller på ur latinets synpunkt trycksvaga och melodilågre toner.

Kan man kalla denna textunderläggning annat än en *nyskapelse*? Enligt min mening är det knappast möjligt; ty detta är inte längre gregoriansk psalmodi, det är något annat, något nytt: ett försök till svensk psalmodi. Men vore det då inte riktigare att gå mera radikalt till väga och skapa melodilinjer som respekterar det svenska språket så som den gregorianska psalmodin respekterar det latinska språk den framgått ur? Problemet är som sagt inte bara svenskt, och på både tysk-, engelsk- och franskspråkig botten görs i dag försök i denna riktning. Gemensamt är i alla berörda språkområden en fördjupad insikt i att restaurationen av den gregorianska koralen på 1800-talet tog intryck av då aktuell musikpraxis, liksom i andra hand att vidareutvecklingen inom enstämmig liturgisk sång sedan dess lärt mycket och inspirerats starkt av den så restaurerade gregorianiken. Utgångspunkten ges i recitationen och de enkla melodiformlerna, men vidareutvecklingen blir en nyskapelse, vare sig man väljer att förnya melodiformlerna själva efter svenska språkets krav, eller man föredrar en absolut men materiell trohet mot de traderade melodierna, vilkas anda delvis nyskas genom den svenska textunderläggningen.

Med avslutningen, *invitatoriepsalmodin* och de enklare *responsorieformerna*, har Adell frambragt ett verk, som med beundransvärd koncentration och under uteslutning av oväsentligheter ger en rik översikt över den gregorianska koralens historia i Norden sedan reformationen. Kontinuiteten, inte mellan kontinental sång och nordisk, utan mellan medeltida och nutida nordisk enstämmig kyrkosång, är ett starkt och sammanbindande element i framställningen. Trots de främmande termer, som från gammal tid medföljt denna konstsång och som fortfarande oöversatta — nu försedda med accenttecken! — fyller Adells text (jfr ordförklaringarna s. 10 f.), är ämnet inte svårgripbart, och musikbilagan, som lyckligtvis är omfångsrik och utförlig, fyller i, där en text inte förmår bringa saken till klarhet längre. Men Adells syfte är praktiskt och inte historiskt, och det vore oriktigt att vilja uppfatta hans handbok i annan avsikt än den den utan tvivel skrivits i. Denna avsikt kan också uttryckas i en latinsk rad, som samtidigt får bli en rättelse av vad som sägs s. 67: begynnelseorden i Marias lovsång, som är exempel på en versrad där mittenkadensen alltid måste utfalla, lyder inte *Magnificat anima mea*, utan: *Magnificat anima mea Dominum* — ett ord som kan stå som motto för Arthur Adells livsverk.

Tore Nyberg

Bennwitz' Kleines Musiklexikon är en musikalisk uppslagsbok i handboksformat av det slag som har kommit i relativt stort antal i olika länder under senare år; det kan dock från början sägas att boken inom denna kategori är en av de stoffrikaste, dessutom välgörande fri från populärvetenskapligt ytliga definitioner och beskrivningar. Syftet med boken är ambitiöst och omfattande: den är enligt förordet avsedd att utgöra en sammanställning av »das gesicherte Wissen über die Musik im Abendland» — en encyklopedisk inriktning som förklarar bokens relativt stora omfång. Den citerade formuleringen är f.ö. inte helt entydig; det framgår av innehållet att kärnan i materialet utgöres av den västerländska konstmusiken och med denna förknippade företeelser och begrepp. Tyngdpunkten ligger på tonsättare, epoker, »skolor» och musikaliskt särskilt betydande länder. Den europeiska folkmusiken behandlas kort och endast under termen »Volkslied». Utomeuropeisk musik är däremot så gott som helt utelämnad.

Urvalprinciperna är alltså mycket traditionella och täcker ungefär vad man kan möta i det sedvanliga musiklyssnandet och i musikutövningen — närmare bestämt då i de tyskspråkiga länderna. (Artikeln om tysk musik t.ex. upptar fyra sidor, medan England, Frankrike och andra större länder endast fått sig en sida var tillmätta.) När det gäller det ur tyskt perspektiv utländska materialet har Bennwitz uppenbarligen under förarbetet valt den bekvämare vägen att kompilera ur tidigare lexika. Att dansk och finsk musik har behandlats under särskilda uppslagsord, men inte norsk eller svensk, får anses höra till luckorna i arbetet. Botaniserar man så lite mera ingående för att hitta det svenska materialet, kan man göra intressanta men också nedslående upptäckter. Bland svenska 1700-talstonsättare återfinns man Roman (men inte Kraus); *inga* 1800-talstonsättare finns upptagna; från senare tid återfinns, inte helt oväntat, Atterberg (men inte Stenhammar, Alfvén, Sjögren, Rangström eller Aulin). Här återspeglas i Bennwitz' arbete en lexikalisk tradition, som går tillbaka till 1930-talet och enligt vilken Atterberg i flera internationella lexika har kommit att nästan ensam representera sin generation. Rosenberg är företrädd (men inte de Frumerie eller Nystroem). Av senare tonsättare återfinns Blomdahl, Hambraeus och Bo Nilsson, inte Bäck eller Lidholm — det senare något förvånande bl.a. med tanke på den uppmärksamhet sådana verk som Lidholms Ritornell och Skaldens natt har väckt internationellt (Skaldens natt uppfördes f.ö. i Hamburg i slutet av 1950-talet).

Om boken lider av åtskilliga i tysk lexikografi vanliga brister på proportion i fördelningen av det (i alla lexikaliska sammanhang förvisso svärbemästrade) musikhistoriska stoffet, har den desto större värde i behandlingen av olika sakord. Härvidlag är den ovanligt fyllig och aktualitetsbetonad, med många definitioner av i den »moderna» musiken förekommande yttringar, vidare med en rad sakkunniga och balanserade artiklar om jazzen och dess olika arter, de senare skrivna av Richard Wiedemann. För kyrkomusikaliska ämnen har anlitats F. A. Stein, som dessutom har författat vissa teatermusikaliska artiklar.

Det är i flera sammanhang uppenbart, att den stora kollegan MGG har varit en av förebilderna för Bennwitz' egna bidrag. Artikeln »Klassik» t.ex.

rör sig i stor utsträckning om den normativa innebörden i begreppet »klassisk»; artikeln »Romantik» tar bl.a. upp Blumes omdiskuterade sammankoppling av klassiska och »romantiska» kriterier. Att »romantik» endast kan förstås »von der Seite der Musikanschauung her» (alltså inte alls stilistiskt) är ett överdrivet påstående som Bennwitz inte håller fast vid i andra sammanhang. På denna som på flera andra punkter kunde olika detaljer i boken tagas upp till diskussion. Men det skulle föra för långt i en recension och bevisar endast att det är begreppsdefinition snarare än interpretation som hör till lexikonförfattandets viktigaste uppgifter (låt vara att gränserna mellan dessa två tillvägagångssätt ofta kan vara flytande). Bennwitz har dock i de flesta sammanhang observerat de av det snävt tillmätta utrymmet betingade farorna för allmänna eller generella formuleringar. Särskilt sakordsartiklarna är uttömmande och konkret formulerade.

Axel Helmer

JOHN BULL: Keyboard Music. 1-2. Vol. 1 utg. av J. Steele & F. Cameron med komm. av T. Dart, vol. 2 av T. Dart. (Musica Britannica 14, 19. Publ. for the Royal Musical Association.) Stainer & Bell Ltd, London 1960; 1963. XXX, 171 s.; XXIII, 238 s.

Engelsmannen John Bull (1563-1628) hör till de främsta företrädarna för sin tids klavermusik; han var en av de viktigaste virginalisterna och ryktbar som orgelspelare. Hans verk har tidigare utgivits (på samma förlag, 1930) och han har även varit föremål för en utsvävande fantasifull biografi (förf. av Leigh Henry, publ. i London 1937).

Med denna nya källkritiska utgåva i två band föreligger dels en vederhäftig och praktisk version av Bulls verk för tangentinstrument, dels en lika källkritisk biografi, vilken för säkerhets skull noterats kronologiskt, som en dagbok, med uppgifter endast ur säkra källor; utgivarna framhåller att detta har varit nödvändigt för att rensa ut diverse apokryfiska legender som har varit i omlopp.

Att Thurston Dart har varit inkopplad på uppgiften lovar gott i sammanhanget. Han är ju sedan flera år känd i vårt land dels genom sin värdefulla bok om uppförandepaxis (som utkommit i svensk upplaga i Ingmar Bengtssons regi). Hans kommentarer till volymen vittnar om en lycklig förening av sund musikalitet och god vetenskaplig paxis.

Innehållet i de båda volymerna är disponerat så, att den första har ägnats åt preludier, fantasior (varav ett par intabuleringar; se nedan), *in nomine*-satser och hymn-bearbetningar; den andra innehåller en mera typisk elisabethansk virginalrepertoar, karaktärsstycken, danser etc., ordnade efter kyrkotoner och med det lilla stycket »Bull's Goodnight» som lämplig finalsats.

Vad man dock efterlyser i de inledande kommentarerna är en utförligare kommentar till Bull's ställning i sin tids internationella musikliv. Bortsett från några upplysningar i den biografiska tabellen om hans kontakter med bl.a. den franske cembalisten Jacques Champion och med den nästan jämnåriga nederländaren Jan Pietersz Sweelinck har utgivarna inte tagit upp t.ex. de synpunk-

ter som lanserats av Santiago Kastner 1952 (Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the 16th and 17th century; publ. i Anuario Musical vol. VII). Även om Kastner inte direkt behandlar Bull utan generationen närmast före, finns det åtskilliga internationella aspekter att ta vara på i sammanhanget utan att man behöver löpa risk att sväva ut i spekulationer och hypoteser. Ett sådant samband kunde osökt ha framhållits i kommentaren till exempelvis de båda versionerna av »Vestiva i colli» (betecknade som resp. Fantasia I och II och numrerade som 8–9 i volym I). I kommentarerna hänvisas endast till att satserna går tillbaka på en madrigal med samma titel i en italiensk madrigalbok från 1566 vilken av allt att döma är komponerad av Palestrina och finns även i andra dåtida tryck. Huruvida det dock verkligen är fråga om just denna sats är osäkert: stäminsatserna hos Bull är ej desamma. Visserligen redovisas källorna tydligare till ett par andra intabuleringar, men ingenstans diskuteras deras troliga funktion som »ackompanjemangspartitur» till en stämsats (något som torde ha varit en normal praxis för de flesta klaver- och luttabulaturer åtminstone vid mitten av 1500-talet).

Givetvis förringar detta ingalunda den värdefulla utgåvan som helhet: den präglas genomgående av grundlig materialkänedom, av försiktiga formuleringar och av en realistisk syn på repertoaren och dess återgivning. Men låt oss inte ta seriens titel, Musica Britannica, alltför bokstavligt. Även om varje kulturland med självaktning publicerar sitt lands musikaliska annaler (*Denkmäler*-utgåvor från Tyskland, Österrike, Bayern; musikaliska monument från Spanien och Italien; franska serier eller vår inhemska Monumenta Musicae Svecicae) sker detta inte enbart av nationalistisk stolthet utan som ett led i internationellt idéutbyte. Vad beträffar John Bull var han ju inte bara att betrakta som *engelsk* musiker: under åren från 1613 fram till sin död var han verksam i Bryssel och Antwerpen och kom på så sätt helt naturligt in i tidens kontinentala musikmiljö — bortsett från att det redan tidigare hade funnits betydelsefulla musikkontakter mellan England och andra länder (antytt bl. a. av Santiago Kastner i förordet till hans utgåva av Correa de Arauxos Facultad Organica I–II, Barcelona 1948 resp. 1952). Och även om Bulls musik i mångt och mycket är representativ för den intima kammarmusiken på drottning Elisabeths tid — detta gäller särskilt de olika karaktärsstyckena som återfinns i föreliggande volym II — så står hans fantasior och hymnbearbetningar mycket nära den tidens motsvarande repertoar i andra länder. På basis av de båda Bull-volymerna finns det alltså anledning till närmare undersökning av tonsättarens förhållande till andra mästare i det övriga Europa vid denna tid.

Bengt Hambræus

Festschrift Otto Erich Deutsch. Zum 80. Geburtstag am 5. September 1963.

Hrsg. von W. GERSTENBERG, J. LARUE u. W. REHM. Bärenreiter, Kassel &c. 1963. 392 s., ill.

Även i ämnet musikforskning tilltar årligen antalet festskrifter, och forskare med många internationella kontakter engageras i växande omfattning som bidragsgivare. Resultatet av sådana, numera tämligen voluminösa samlingar med

tryckta uppsatser blir självfallet lika skiftande som innehållet. Den ene forskaren har ett material, som han gärna vill utvidga och gärna ser tryckt på ett ej alltför kostsamt och tidsödande sätt, den andre har måhända för ögonblicket inget lämpligt resultat för just den aktuella festskriften utan måste i hast åstadkomma något ej tidigare planerat eller kanske rent av nöja sig med att sända in en tidigare på annat håll publicerad artikel eller ett presenterat men ännu ej tryckt föredrag.

Då och då föreligger dock festskrifter med intressanta och viktiga bidrag. Det gäller inte minst festskriften till O. E. Deutsch, som är tillägnad en trots sin ålder högst verksam forskare av internationell resning och med stor betydelse för den nutida utvecklingen inom bl. a. sådana viktiga områden som musikalisk dokumentärforskning och musikbibliografi.

Den avslutande bibliografiska förteckningen över Deutschs egna publicerade arbeten är inponerande och ger onekligen förklaringen till de många olika ämnesområdena i festskriftsbidragen, av vilka några f.ö. närmast har konsthistorisk anknytning. Av de 42 uppsatserna är de flesta skrivna på tyska men också ett flertal på engelska samt en på italienska, och helt naturligt går som en röd tråd genom det hela forskningsrön kring de av Deutsch själv så mångsidigt belysta mästarna Händel, Mozart, Haydn och Schubert.

F. B. Zimmerman påvisar intressanta melodilån från Purcell hos Händel, och H. Federhofer förtecknar tidigare okända kopior i Österrike av Händels och samtida tonsättares verk. K. Geiringer redovisar ett föga beaktat inflytande från Gluck på Haydn, som bl. a. kan påvisas i en av Haydns tidigaste baryton-trior, som inleds med ett tema av nästan exakt samma lydelse som den berömda arian »Che farò» i Glucks Orfeo. Ett mycket centralt bidrag är det av J. P. Larsen, som ur olika aspekter belyser problemen kring den kronologiska ordningen av Haydns symfonier. Han framhåller bl. a. det otillfredsställande i van Hobokens sätt att i sin stora verkförteckning (bd 1) utan närmare kommentarer använda sådana tidsbestämningar som »vor 1772», »um 1761», »spätesten 1780» osv. Problemen i sammanhanget är många och ofta beroende av en rad olika faktorer, bl. a. en delvis alltför ofullständig grundforskning, men Larsen lämnar i en jämförande tabell en värdefull översikt av den f. n. tillförlitligaste tidsbestämningen för samtliga symfonier. (Sid. 103 och 104 har fått innehållet förväxlad.)

Mozart och hans krets är temat för en lång rad bidrag, och först kommer jubilarens gode vän och medutgivare av Mozarts brev, W. A. Bauer, med en spirituell redogörelse för Mozarts egen formulering av sitt namn. Ofta använde han tidigare endast *Wolfgang*, senare *Wolfgang Amade* (även *Amadé* och *Amadeo*), mot slutet skrev han W. A. Mozart, men ingenstans hittar man den latiniserade formen *Amadeus* i hans egen namnteckning! För vetenskapliga framsteg inom Mozartforskningen i allmänhet redogör de båda huvudredaktörerna för Neue Mozart-Ausgabe, W. Plath och W. Rehm. Framför allt är det stimulerande att erfara hur man genom gemensamma ansträngningar på alla fronter alltför lätt kan spåra upp tidigare saknade autografer, värdefulla förteckningar, försäljningskataloger m. m., allt utgörande värdefulla pusselbitar till helhetsbilden. Forskarkollegan och tonsättaren Egon Wellesz, landsman till jubi-

laren men numera verksam i England, har ett överraskande bevis för föregångare till Papageno och Papagena i Francesco Contis intermezzo till akt 1 av hans opera »Teseo in Creta», framförd i Wien redan 1715. Mozart har knappast känt till detta helt tillfälliga verk, men rötterna för de båda fågelfångarna går tydligen tillbaka på tidiga barockfigurer och Hanswurst-varianter. Bland övriga Mozart-uppsatser kan nämnas *L. F. Tagliavinis* om ett oratorium av Leopold Mozart, *B. Paumgartners* undersökning av en textbearbetning av Trollflöjten från 1795 samt *C. B. Oldman's* kommentar till tidiga utgåvor av Mozarts pianoverk.

Shubert behandlas främst av *W. Gerstenberg* i en uppsats om några lieder, och Beethoven är huvudpersonen i tre bidrag, bland vilka *R. Steglichs* om olika uppfattningar av hans pianosonat Ess-dur op. 7, sats 1, är mycket läsvärd. Om det gåtfulla i tematiken och formen i Mahlers sjätte symfoni skriver *H. F. Redlich*. *H. Engel* försöker i en mycket lärd uppsats, »Die Grenzen der romantischen Epoche und der Fall Mendelssohn», reda ut begreppen inom stil- och epokbenämningar och påvisar de flytande gränserna mellan klassicism, förromantik, högromantik etc. och hävdar särskilt att det romantiska »an sich» alltid måste betraktas såsom något fristående i förhållande till romantiken som epok inom de sköna konsterna.

En del värdefulla brevsamlingar redovisas, och självfallet har jubileans intresse för datering av tidiga nottryck inspirerat *R. Elvers* och *A. Weinmann* till bidrag om datering av berlinska notutgåvor respektive bibliografiska studier kring »Der Alt-Wiener Musikverlag». *K. G. Fellerer* återger tematiska förteckningar av år 1796 för den furstliga biskopens hov i Freising, och själva verkförteckningarna är imponerande mångsidiga. Bland en rad förtecknade Haydn-symfonier förekommer nr 45 f-moll, dvs. »Avskedssymfonin», i en till e-moll transponerad och i den sättnings av André i Wien saluförd version! — *A. Hyatt King* lämnar biblioteksmässigt värdefulla synpunkter på diverse problem och företeelser inom katalogarbetet vid British Museum's musikavdelning, och Bach-Werke-Verzeichnis' (BWV) upphovsman *W. Schmieder* har bidragit med ett mycket lärorikt resonemang över problem kring uppställningsprinciper för olika typer av tematiska verkförteckningar.

Bland ämnen något mera i periferin bör nämnas *A. Mendels* studier över förhistorien till Bachs Johannes- och Matteuspassioner (närmare diskuterad i Bach-Jahrbuch och kommentarer till Neue Bach-Ausgabe) samt *O. Beneschs* skickliga bevisföring gällande en i USA befintlig Rembrandt-målning, som av allt att döma föreställer ingen mindre än Heinrich Schütz!

Mycket finns att hämta i Deutsch-festskriften, och som vanligt är det ofta fotnoterna som ger andra forskare impulser och nya ledtrådar.

C.-G. Stellan Mörner

HANS EPPSTEIN: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. (Diss.) (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series, 2.) Uppsala 1966.

Der Verfasser, der im Jahre 1934 in Bern promovierte und mit der vorliegenden Arbeit die Doktorwürde an der Universität Uppsala erlangt hat, ist

bereits durch mehrere kleinere Arbeiten als Kenner des Bachschen Kammermusikwerkes ausgewiesen. Mit Recht betont er, daß Bachs Sonaten mit obligatem Cembalo von der bisherigen Forschung nur wenig beachtet worden sind; die Arbeit erscheint daher als ein wichtiges Glied in der Reihe der Forschungen, die der Erschließung des Bachschen Kammermusikwerkes gewidmet sind.

Den Inhalt der Arbeit Eppsteins bilden verschiedenartige Untersuchungen, die — mit dem Recht des gewählten Titels »Studien« — zunächst lose aneinandergefügt erscheinen, in ihren speziellen Ausführungen aber doch die Abhängigkeit voneinander erweisen. Unter der Überschrift »Das Zusammenwirken der Instrumente« geht der Verfasser zunächst der Entstehung des untersuchten Kompositionstypus nach und betrachtet dabei die eigenständige Funktion der beteiligten Instrumente, insbesondere des obligaten Klaviers. Hieran schließen sich formale Untersuchungen, zunächst über den allgemeinen Formaufbau, dann über das Prinzip der Integration — einen Begriff, den der Verfasser in dem hier verwendeten Sinne neu einführt und ausgiebig erläutert. — Als Zentrum der Arbeit dürfte wohl das Kapitel »Entstehungsgeschichtliche Fragen« aufzufassen sein; in ihm spürt Eppstein mutmaßlichen Frühfassungen der behandelten Werke nach, die uns nicht erhalten sind, auf deren einstiges Vorhandensein jedoch mancherlei Merkmale hinweisen. Im letzten Kapitel endlich werden Echtheitsfragen erörtert.

Am Beginn der Eppsteinschen Arbeit steht die Erkenntnis, daß Bachs Sonaten für ein Melodie-Instrument und obligates Cembalo in ihrer Faktur eigenständig sind und sich darin sowohl von den Kompositionen gleicher Besetzung anderer Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts als auch von denen späterer Generationen, schließlich aber auch von Bachs eigenen Trio-Sonaten — etwa den 6 Trios für Orgel — unterscheiden. Die Versuche anderer Komponisten der Zeit sind zahlenmäßig gering und beschränken sich häufig darauf, der rechten Hand des Cembaloparts eine Obligatstimme zuzuteilen, die wahlweise auch von einem anderen Instrument übernommen werden kann, so daß eine regelrechte Trio-Sonate als Grundform erkennbar ist. Die folgende Generation geht mit dem Typ der »Sonate für Klavier mit Begleitung eines Melodie-Instruments« ganz andere Wege: Hier übernimmt das Klavier eindeutig die Führung. In Bachs Sonaten dieser Besetzung sind jedoch Melodie-Instrument und Klavier gleichberechtigte Partner; trotzdem lassen sie sich nicht als bloße Übertragungen des Trio-Prinzips verstehen; sondern dem Klavier ist in zahlreichen Sätzen eine durchaus eigenständige Funktion zugewiesen, die von Eppstein aufgezeigt und erörtert wird.

Diese eigenständige Funktion gipfelt in der Anlage mancher langsamer Sätze, zumal der Eingangssätze in den Violinsonaten h- und f-Moll. In ihnen sieht Eppstein mit Recht »einen der kühnsten Vorstöße Bachs in kammermusikalisches Neuland«; Bach kommt hier »zu einem freien Zusammenwirken der Instrumente, das sich in unmerklichem Wechsel zwischen Ko- und Subordination vollzieht und eine höchste Möglichkeit kammermusikalischer Konzeption darstellt«. Aber auch für die schnellen Sätze, die allgemein stärker dem Trio-Prinzip verpflichtet sind, ist eine Beobachtung Eppsteins bedeutsam: Wo es hier gelegentlich zu stärkerer Ausprägung des Instrumentidiomatischen kommt, wo also z. B. dem Melodie-

Instrument eine Kantilene, dem Klavier dagegen eine ornamentale Begleitfigur zugewiesen wird, da kommt es im Verlauf des Satzes wohl in der Regel zu Stimmtausch, so daß auch das Klavier die Kantilene und das Melodie-Instrument die Begleitfigur übernimmt; die erste Präsentation jedoch erfolgt stets in der für beide Instrumente charakteristischen Stimmzuweisung.

Zum Formproblem bringt Eppstein zunächst eine allgemeine Charakteristik der auftretenden Formen. Während die bisherige Literatur gelegentlich den langsamen 1. Satz mit dem darauf folgenden schnellen zu einem einzigen Satz zusammenfaßt und so von einer dreisätzigen Grundform spricht, sieht Eppstein, zweifellos mit Recht, den viersätzigen Da-chiesa-Typus als den bevorzugten, normalen an. Von besonderer Bedeutung sind Eppsteins Ausführungen über das Prinzip der Integration. Hierunter versteht der Verfasser das Bestreben des Komponisten, mit Hilfe motivischer, rhythmischer oder melodischer Mittel durch Entsprechung einzelner Formteile die Einheit eines Formganzen herzustellen. Mit vielfachen Beispielen wird die Integration innerhalb von begrenzten melodischen Verläufen, ferner zwischen Stimmen eines mehrstimmigen Komplexes und endlich innerhalb größerer Formstrukturen dargestellt. Charakteristisch ist, daß diese Integration vom Hörer vielfach unbewußt oder halbbewußt erlebt wird, ferner daß die offen zutage liegende Formstruktur eines Satzes von den zur Integration aufgewendeten Mitteln derart überlagert — oder vielleicht besser „unterwandert“ — wird, daß ein hörmäßiges Wahrnehmen der eigentlichen Form durch sie erschwert und verunklärt, bisweilen auch unmöglich wird. Die unter dem Begriff der Integration dargestellten Erscheinungen waren zwar bislang nicht unbekannt; sie sind jedoch in ihrer Funktion sowie in ihrer Wirkung auf den Hörer von Eppstein erstmals genauer beschrieben worden. Ähnlich wie z. B. im 2. Satz der Gamben-Sonate g-Moll wird man vielleicht auch in Werken anderer Gattung Entwicklungen aufzeigen können, die durch das bloße Konstatieren eines zweiteiligen Reprisensatzes nicht offenbar werden. Gewiß wird sich die allgemeine Verwendbarkeit des neu eingeführten Begriffs — anstelle des etwas schillernden Terminus „Integration“ wird sich vielleicht ein anderes Wort finden lassen — in künftigen Analysen bewähren müssen; die Bedeutung der Sache selbst ist jedoch kaum zu unterschätzen.

In seinen Ausführungen über entstehungsgeschichtliche Fragen führt der Verfasser Untersuchungen Ulrich Siegeles fort, dessen Methoden er zu präzisieren sucht. Den Ausgangspunkt bilden die bekannten Tatsachen, daß die Gamben-Sonate G-Dur auf eine Trio-Sonate für 2 Flöten zurückführbar ist, daß die Violin-Sonate G-Dur in mehreren Fassungen überliefert ist, deren früheste offensichtlich die Transkription einer Arie enthält. In ihnen sieht der Verfasser die Berechtigung zu der Frage, ob sich auch weitere Sonaten oder einzelne Sätze als Überarbeitungen früherer Werke nachweisen lassen. Einen Ansatz zu ihrer Beantwortung sieht er in der Untersuchung folgender Teilfragen:

1. Haben eine oder mehrere Stimmen eine Lage oder einen Umfang, deren Besonderheiten sich aus der Annahme einer Transkription erklären lassen?

2. Weisen eine oder mehrere Stimmen melodisch Brüche auf, die sich als Folge einer Transkription erklären lassen?

3. Deutet der allgemeine Charakter einer Stimme, eines Satzes usw. darauf hin, daß eine Umarbeitung vorliegt?

4. Deutet die Form eines Satzes oder Werkes auf das Vorliegen einer Umarbeitung?

Zu den Punkten 3 und 4 macht Eppstein gewisse Vorbehalte, die sich aus Bachs Lust am Übertragen von Formstrukturen auf andersartige Besetzungen und aus einer relativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Instrumentidiomatischen ergeben. So läßt sich z. B. aus der Form des Italienischen Konzerts BWV 971 nicht auf das Vorliegen der Transkription eines Orchesterkonzerts schließen. Da Bach jedoch die von ihm verlangten Instrumente (und Singstimmen) vielfach bis an die Grenze der damaligen Möglichkeiten ausnutzt, wird man besonders in Punkt 1 ein wirksames Kriterium für die Beantwortung der Frage „Original oder Transkription?“ besitzen. Vorsichtiger dagegen wird man mit Punkt 2 verfahren müssen. Die Erfahrung zeigt nämlich, daß Bach auch in Originalkompositionen vor Umbrüchen in der Stimmführung nicht zurückschreckt, insbesondere, wenn ein Thema oder eine Figur im Verlauf des Satzes in andere Tonarten und Lagen versetzt wird. Lehrreich ist hier z. B. der Oboenpart des Satzes „Quia respexit humilitatem“ des Magnificat, der in der Urform BWV 243a in Takt 22 einen Umbruch zeigt, der in der Neufassung BWV 243 wegen des veränderten Umfangs der Oboe d'amore beseitigt werden konnte: Wollte man die Entstehungsfolge aus dem Vorliegen eines Umbruchs erschließen, so sähe man sich in die Irre geführt.

Trotzdem ist aber gerade die Untersuchung der Umbrüche in der Stimmführung von besonderer Bedeutung: Erst durch sie wird es möglich, genauere Rückschlüsse über eine mutmaßliche Frühfassung und ihre Instrumentation zu ziehen. Die bisher fast allgemein angewendete Methode des bloßen Ablesens der oberen und unteren Grenztöne muß notwendigerweise zu falschen Ergebnissen führen; der Versuch, durch Rückgängigmachen der transkriptionsbedingten Umbrüche den ursprünglichen Ambitus einer Stimme genauer zu ermitteln, bedeutet einen methodologischen Gewinn.

Im Rahmen der speziellen Untersuchungen ergibt sich, daß insbesondere die Gamben- und Flöten-Sonaten Anhaltspunkte für die Vermutung bieten, daß es sich um Transkriptionen älterer Werke handeln könne, während die Violin-Sonaten großenteils Neuschöpfungen darstellen.

So geht die Gamben-Sonate G-Dur, BWV 1027, nach Eppstein über die Fassung als Flöten-Trio BWV 1039 zurück auf eine ursprüngliche Trio-Sonate für 2 Violinen und Continuo; und tatsächlich lehrt die Spielerfahrung des Flötisten, daß die Fassung BWV 1039 insgesamt wesentlich tiefer liegt als die meisten übrigen Flötenpartien Bachs — und damit in einer für die Flöte weniger günstigen Lage.

Auch für die Flöten-Sonate h-Moll, BWV 1030, nimmt Eppstein eine Trio-Sonate als Frühfassung an, und zwar für 2 Flöten und Continuo in g-Moll (eine g-Moll-Fassung der konzertierenden Cembalo-Stimme, zur der kein Flötenpart erhalten ist, weist aus, daß die h-Moll-Fassung des Werkes nicht die ursprüngliche ist). So sehr Eppsteins Argumente für eine Frühfassung im allgemeinen einleuchten, so will es doch fraglich erscheinen, ob deren Besetzung

mit 2 Flöten gesichert ist. g-Moll ist für die Bach-Zeit keine besonders flötenmäßige Tonart; und tatsächlich ist es noch nicht einmal gesichert, ob zu der Cembalo-Stimme in g-Moll (abgedruckt in der Neuen Bach-Ausgabe, Serie VI, Band 3, Anhang) eine Querflöte als Melodie-Instrument zu ergänzen ist — vielleicht ist es auch eine Oboe oder Violine. Denkt man ferner an Eppsteins treffende Beobachtung, daß die erste Präsentation eines Themas stets in einer instrumentengerechten Verteilung der Stimmen erfolgt, so möchte man die charakteristischen cembalistischen Begleitfiguren des Eröffnungsthemas im 1. Satz ungern originaliter einem Melodie-Instrument zugeteilt sehen. Endlich bleibt — auch für Eppstein — die Frage offen, welche Rolle der so ausgesprochen monodische 2. Satz innerhalb einer Trio-Fassung gespielt haben könne. Um all diese Fragen zu beantworten, deutet Eppstein die Möglichkeit einer noch älteren Fassung des Werkes als Flötenkonzert (?) an, über die sich freilich — zumal auch im Hinblick auf die zwei Schlußsätze (bzw. den zweiteiligen Schlußsatz) des Werkes — keine sicheren Erkenntnisse mehr gewinnen lassen.

Wieder andere Probleme wirft die Flöten-Sonate A-Dur, BWV 1032, auf. Daß zumindest ihr Mittelsatz auf eine unbekannte Frühfassung zurückgeht, hat bereits Hans-Peter Schmitz in der Neuen Bach-Ausgabe nachgewiesen. Ungeöhnlich ist aber die tonale Anordnung dieses Satzes in der Mollvariante; und Eppsteins These, daß die Rahmensätze ursprünglich in C-Dur gestanden haben könnten, leuchtet daher durchaus ein, zumal da sie noch durch eine Reihe weiterer Beobachtungen gestützt wird. Warum aber mag Bach die Sätze, die auch in C-Dur für dieselbe Besetzung außerordentlich gut spielbar gewesen wären, nach A-Dur transponiert haben? Eine überzeugende Antwort hat sich hierauf noch nicht finden lassen.

Auch für die Gamben-Sonate g-Moll, BWV 1029, liegen Anhaltspunkte vor, die ihre Entstehung aus einer früheren Komposition nahelegen; zumindest ist uns eine Orgelbearbeitung des 3. Satzes (die vielleicht nicht von Bach stammt) überliefert, die Züge einer früheren Fassung trägt. Ob sich das Werk überhaupt auf ein für alle Sätze gemeinsames Urbild zurückführen läßt, erscheint dem Verfasser freilich mit Recht zweifelhaft. Unmittelbar könnte ihr eine Trio-Sonate für 2 Violinen und Continuo zugrundeliegen; doch trägt der Eingangssatz stark konzertmäßige Züge.

Nicht ganz so offensichtlich ist der Transkriptionscharakter der Gamben-Sonate D-Dur, BWV 1028, und Eppsteins Argumente sind dementsprechend vorsichtig gefaßt. Wenn es ihm z.B. möglich erscheint, daß der 3. Satz aus einer Arie hervorgegangen sei, so läßt sich dafür allenfalls die Gesanglichkeit des Themas, nicht aber der formale Aufbau ins Feld führen. Nun kommt uns aber auch für dieses Werk eine abweichende Fassung zu Hilfe, nämlich eine — vielleicht wiederum nicht von Bach stammende — Fassung als Sonate für Violine und obligates Cembalo, die trotz ihres zweifelhaften Ursprungs doch Varianten erkennen läßt, die wohl aus einer authentischen Frühfassung stammen dürften. Ob man in dieser Frühfassung mit Eppstein ein Trio für Flöte und Violine oder für 2 Violinen und Continuo sehen darf, oder ob man vielleicht auch die Möglichkeit anderer Instrumentation — etwa mit Violoncello piccolo — in die Untersuchungen einbeziehen muß, bleibt fürs erste noch ungeklärt.

Weniger greifbare Ergebnisse liefert eine Überprüfung der Violin-Sonaten. Hier scheinen höchstens einzelne Sätze ausgetauscht worden zu sein, wie wir das ja für die G-Dur-Sonate BWV 1019 belegen können; die Herleitung eines Gesamtwerks aus einer älteren Besetzungsform ist nirgends nachweisbar.

Aus der Erkenntnis, daß sich insbesondere die Flöten- und Gamben-Sonaten als Transkriptionen erkennen lassen, folgert Eppstein, daß die Violin-Sonaten später als jene entstanden seien und daß demnach der viersätzig Sonatentypus — für diese Werke jedenfalls — den definitiven darstelle. Diese Chronologie braucht sich freilich nur auf die Urfassungen zu erstrecken; denn es wäre immerhin nicht unmöglich, daß Bach zunächst eine Reihe originaler Werke schuf (so die Violin-Sonaten) und diese später durch Neufassungen älterer Werke (Flöten- und Gamben-Sonaten) ergänzte. Man wird daher mit Datierungsversuchen allein auf stilistischer Grundlage vorsichtig sein müssen. Grundsätzlich mag freilich gelten, daß, wie Eppstein ausführt, die Mehrzahl dieser Werke in Köthen entstanden ist. Seitdem allerdings in den Kritischen Berichten der Neuen Bach-Ausgabe I/14 (zu BWV 174) und I/35 (zu BWV 208) Anhaltspunkte für eine mögliche Entstehung des 3. Brandenburgischen Konzerts in Bachs Weimarer Zeit gewonnen werden konnten, wird man auch die Entstehung etwa der Violin-Sonate BWV 1014 oder der Gamben-Sonate BWV 1029 in ihren Frühfassungen in Weimar nicht mehr für ganz unmöglich halten. Andererseits wird man auch wiederum damit rechnen können, daß gerade unter den Flöten- und Gamben-Sonaten manches Werk die uns bekannte Fassung erst erhalten hat, als Bach in Leipzig die Leitung des Studentischen Collegium musicum übernommen hatte, also nach 1729.

In dem den Echtheitsfragen gewidmeten Kapitel erlebt der Leser keine Überraschungen mehr. Trotzdem sind die Ausführungen Eppsteins darum bedeutsam, weil der Verfasser als erster die echten Sonaten so eingehend analysiert hat, daß sein Urteil nicht mehr nur bloßem Dafürhalten entspringt, sondern exakter Beobachtung. Man wird sich daher auch dort künftig auf das Urteil Eppsteins berufen, wo er nur die bisherige Annahme bestätigt.

Alfred Dürr

Het Geestelijk Lied van Noord-Nederland in de Vijftiende Eeuw. De Nederlandse liederen van de handschriften Amsterdam (Wenen ÖNB 12875) en Utrecht (Berlijn MG 8° 190) uitgegeven door E. Bruning OFM, M. Veldhuyzen, H. Wagenaar-Nolthenius. (Monumenta Musica Neerlandica VII.) Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam 1963. XXXVIII, 285 s.

Bakgrunden till denna monumentavolym om senmedeltidens andliga visa i Nederländernas norra del är ett efterlämnat, ofullbordat arbete av folkviseforskaren Pater E. Bruning, som avled 1958. Veldhuyzen och Wagenaar-Nolthenius, som fullföljt arbetet, har delvis ändrat Brunings utgivningsplan. Bl.a. har man tagit med sångernas samtliga textstrofer, vilket ökat omfånget så mycket, att man endast kunnat ta med de två äldsta källorna, Amsterdam-hdskr. från omkring 1480 (ÖNB 12875) och Utrecht-hdskr. från omkring 1500 (Berlin 8° 190). De

nederländska sångerna i dessa handskrifter publicerades redan 1888 av Bäumker men på ett mindre tillfredsställande sätt. Bruning ville återge melodierna i diplomatiskt avtryck och transkription.

Till all lycka har man nu i stället gjort så, att man för var och en av de 96 sångerna först presenterar ett faksimil av notbilden i källan. Därunder följer en schematisk formanalys och formbeteckning, en bedömning av notskriftens karaktär ur rytmisk synpunkt, tonartsbestämning, ev. hänvisning till förekomst i andra senmedeltida nederländska källor, i fråga om kontrafakter uppgift om förebilden, hänvisning till tidigare utgåvor och övriga anmärkningar, emendationsförslag m.m. Slutligen återges melodin i modern notskrift, vilket med några få undantag inkluderar en rytmisk tolkning. Samtidigt ger notbilden ett slags formanalys, eftersom melodierna tryckts så, att varje system i regel endast upptar en fras eller textrad. Efter melodin med första strofens text följer alla övriga strofer, vilka i Utrecht-hdskr. ofta finns på helt annan plats än melodin. Resultatet har blivit en mycket vacker volym i stort format, spatiöst och överskådligt uppställd. Om man kan ställa sig kritisk mot somligt i boken kan ändå ingenting förringa det bestående värdet i faksimilena. Inledning och kommentarer rymmer också mycket av värde.

Vad man ställer sig frågande inför är till att börja med själva urvalet av sånger ur de båda källorna. Endast omkring hälften av alla sånger, nämligen de som innehåller åtminstone något inslag av nederländsk text, har tagits med. Men i de klostermiljöer, där handskrifterna tillkommit, rådde en självklar tvåspråkighet, som bl. a. spåras i sångrepertoaren. I Utrecht-hdskr. står latinska och nederländska sånger blandade om varandra. Åtskilliga sånger förekommer i både latinsk och nederländsk version. Man bryter därför sönder ett organiskt sammanhang, när man efter en ensidig språklig princip lyfter ut en del av sångerna. Särskilt kännbart blir detta i fråga om de melodier, som finns i båda källorna. Nu har läsaren möjlighet att jämföra dem endast i det tioral fall, då bägge har nederländsk text. Att man inte valt att publicera handskrifterna i deras helhet, vilket skulle mångdubbelt ha ökat utgåvans värde, kan väl endast förstås mot bakgrunden av Pater Brunings ursprungliga plan, som tydligen var att skildra förhistorien till den rent nederländska 1500-talsrepertoaren i Souterliedekens 1540. Men melodihistoriskt sett är ju språkfrågan av underordnad betydelse.

Samma alltför snäva perspektiv har också lett till, att konkordanserna inskränkts till enbart några nederländska källor. Ändå understryker man, att båda handskrifterna hör hemma inom devotio moderna, en fromhetsrörelse, som var utbredd också på lågtyskt område. Det hade varit naturligt att dra in alla devotio moderna-källor i bilden.

Utgivarna har inte heller tagit upp det intressanta sambandet med cantio-traditionen i den motsatta utkanten av det tyska riket, Böhmen med dess fram till 1409 så internationellt präglade universitet. Ewerhart har i *'Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier'* (Regensburg 1955, s. 117) påpekat förbindelsen med Böhmen, särskilt i fråga om *En trinitatis speculum*, nr 96 i denna utgåva. Ewerharts arbete finns med i litteraturförteckningen, men hans resultat har inte inarbetats i framställningen.

Det samma gäller Geerings *'Die Organa und mehrstimmigen Conducta'* (Bern 1952). Så förbigås t.ex. hans hävdande (s. 52) av möjligheten, att hela nr 50 *In dulci iubilo* bör tolkas i ternär rytmik. Vid nr 47 *Mit diesen nywen iare*, den enda tvåstämmiga statsen i Amsterdam-hdskr., kunde man ha påpekat, att Geering förbisett denna källa. I inledningen (s. XIX) räknas nr 47 f.ö. felaktigt till Utrecht-hdskr. Samma sats finns i denna såsom nr 49. I detta sammanhang får kanske en anmärkning rörande Geerings kommentar (s. 82) göras. Geering säger, att Utrecht-handskriftens version utmärks av ters- och sextklanger medan versionen i Trier-handskr. 516 domineras av kvarten. Men att döma av Bohns utgåva av Trier-satsen i Caecilia 1877 s. 91 rör det sig om precis samma sats, bara med den skillnaden, att stämmorna står i omkastad ordning. Förbryllande är också, att Geering i kommentaren omtalar en version i Wien-hdskr. 1894, som inte nämns i huvudtexten (se s. 18 och 34).

Den beklagliga inskränkningen till det nationellt nederländska i denna monumentavolym yttrar sig också däri, att hela inledningen och alla kommentarer presenteras uteslutande på holländska. Inte ens en sammanfattning på något av världsspråken har medtagits.

Kommentarerna till de enskilda sångerna är inte alltid invändningsfria. Vid nr 21 saknas t.ex. en hänvisning till nr 55 och vid nr 37 en till DEPB (jfr s. XIX). Formbeskrivningarna är i åtskilliga fall (jfr t.ex. nr 21 och 55) diskutabla. Det samma gäller tonartsbestämningarna. Man måste principiellt ifrågasätta lämpligheten i att ibland nästan med våld tvinga in dessa sånger, som i så stor utsträckning är kontrafakter till världsliga visor, i kyrkotonsystemet. Borde man inte reservera t.ex. beteckningen dorisk för sådana melodier, som äger mer av den doriska kyrkotonens karakteristika än vad som ligger i det allmännare uttrycket d-modus? En annan fråga är om man har rätt att betrakta den stora sexten som ett nödvändigt kriterium för dorisk ton. När *b* är sänkt eller antas böra sänkas bedöms nu tonen omedelbart som eolisk. Men det finns ju otaliga otvetydligt doriska melodier i den gregorianska repertoaren, som har *b* genomgående eller *b* och *b* omväxlande. I hexakordläran ligger ju ett försök att förklara denna dubbelhet. Man kan påminna om förekomsten av doriskt *b* t.ex. i funktionen *fa-super-la*.

När det slutligen gäller transkriptionerna har man svårt att finna någon genomförd konsekvens i de olika frasernas fördelning på skilda system. I varje fall är det så, att varje sektion, som fått en egen beteckning i den schematiska formbeskrivningen, också fått ett eget notplan. Den rytmiska tolkningen vilar många gånger på mycket svaga grunder. Själva tonhöjdsangivelserna är inte heller alltid tillförlitliga. En stickprovsmässig undersökning visar, att flera fall av felaktigt tonhöjdsnotering förekommer i t.ex. nr 23, 25, 39, 53, 63: 5, 63: 9 och 91. Ibland har emendationer gjorts, som omtalas i anmärkningarna men inte markeras i notbilden. Allt sådant kan nu lätt kontrolleras mot faksimilena. Och det är som sagt dessa, som ger volymen dess största värde.

Folke Bohlin

- JOSEPH HAYDN: Sonaten für Klavier. Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften hrsg. von Georg Feder. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. Bd. 1–2. G. Henle Verlag, München–Duisburg 1963, 1965.
- Sämtliche Klaviersonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Bd. 2–3. Wiener Urtext Ausgabe, hrsg.: K. H. Füssl, H. C. Robbins Landon.) Universal Edition, Wien 1964.
- Werke hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln unter der Leitung von Georg Feder. Reihe I, Bd. 4. Sinfonien 1764 und 1765. Hrsg. von Horst Walter. G. Henle Verlag. München–Duisburg 1964. [Med] Kritischer Bericht.
- WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke ... Serie V, Konzerte, Werkgruppe 15, Bd. 8, vorgelegt von Wolfgang Rehm. Bärenreiter, Kassel m. fl. 1960 [Omfattar pianokonserterna KV 537 och 595.]

Mycket snart efter andra världskriget startade olika musikförlag om- eller nytryckning av diverse stora serier, och speciellt i Tyskland kom man i gång med en imponerande rad reviderade eller helt nya *Gesamtausgaben* (GA). Numera är dock urtexten (såvida den är bevarad) i regel lättåtkomlig för alla intressenter, eftersom fotostat- eller xerox-kopior, mikrofilmer osv. snabbt kan expedieras runt hela världen. Kvar står dock problemet med kommentarerna och det är där som varken pengar, tid eller kompetenta och villiga utgivare alltid räcker till för de många olika forskningsområdena. Följden blir, att konkurrerande musikförlag i olika länder hinner före den strikt vetenskapliga versionen, men man kan lika fullt kalla sin utgåva »efter urtexten» eller »efter originalmanuskript utgiven av ...».

Det är då som den helt vanliga notköparen kommer i kläm, ty han eller hon anar inte problemen utan tror givetvis att den ena »urtexten» är lika bra som den andra. Ju äldre denna urtext är, desto meningslösare ter det sig med ett så originaltroget nottryck som möjligt. Det är avvägningen mellan det praktiskt begripliga och utförbara och en så originaltrogen notbild som möjligt som är problemets kärna. Under det senaste decenniet har diverse sunda principer trängt in på detta område, och man har alltmer funnit en god medelväg mellan dels en helt originaltrogen notutgåva, försedd med ett otal vetenskapliga kommentarer, men i det närmaste värdelös för den utövande musikern i våra dagar, dels också en trycktekniskt elegant och för vår tid lättbegriplig notbild, som får sin koncentrerade, korrekta och ibland kompletterande eller jämförande kommentar i notbandets volym och en tillhörande Kritischer Bericht. Detta är den form som med stor framgång men inbördes något olikartat används för de stort upplagda GA med verk av Bach resp. Mozart och Haydn, också för den svenska Berwald-utgåvan.

Haydns samlade verk ges ut av det stora bayerska musikförlaget G. Henle i München–Duisburg. Hela det komplicerade redaktionsarbetet sköts från Joseph Haydn-Institut i Köln, och huvudredaktör för hela denna GA är Dr. Georg Feder. Det är också han som lagt ner mycken möda på problem rörande kronologi och äkthet i fråga om Haydns pianosonater. För att i någon mån motverka konkurrensen från Universal Edition (se nedan) har tydligen förlaget före den

helt vetenskapliga och slutgiltiga samlingen i GA valt att t. v. ge ut en delvis lika originaltrogen och användbar förhandsupplaga, där den vetenskapliga apparaten ej behövt försena tryckningen. I ett trespråkigt förord och en summarisk kommentar för varje verk får den vetgirige besked och utlovas ytterligare fakta i samband med kommentaren till sonatbanden i GA. En del förberedande forskningsmaterial har Feder tidigare publicerat i annat sammanhang (bl. a. i Festschrift Friedrich Blume, Kassel m. fl. 1963). En kronologiskt entydig uppordning av Haydns sonater torde vara en omöjlighet, bl. a. därför att så många av de tidigare sonaterna finns bevarade endast i avskrifter eller tryck med visserligen stort autentiskt men ej oantastbart källvärde. Följaktligen måste dessa andrahandskällor noggrant ställas i relation till varandra och alla detaljer och avvikelser av principiellt intresse redovisas.

Den enda naturliga nyckeln till en internationell numrering är alltså den i gamla GA, dvs. densamma som Hoboken använder i volym 1 av sin stora Haydn-Werkverzeichnis (HV), men några verk bör såsom arrangemang av verk av annat slag överföras till annan grupp, liksom å andra sidan några originalverk för klaver rätteligen hör hemma i avdelningen HV XVI och inte som nu i någon av grupperna för kammarmusik. Feder har i bd 1 av Henles utgåva publicerat två aldrig tidigare tryckta sonater från tiden före 1766. Båda går i Ess-dur, båda var (såvitt man vet) tresatsiga och anknyter med sina många förslag och ornament till C. Ph. Em. Bachs och hans samtidas klaverstil. Allt som allt har i Henles utgåva tagits med 21 sonater, inbördes ordnade efter troligaste tidsbestämning. Nottrycket är mycket tydligt och spatioöst, och klamrar eller parenteser kring kompletterande fraserings- eller nyanseringstecken är på intet sätt störande för den praktiskt utövande musikern men ändå lätt urskiljbara för forskare eller särskilt kritiskt inställda exekutörer.

Universal Edition i Wien har som utgivare av Haydn-sonaterna anlitat Christa Landon (f. Fuhmann), wienska, pianist och cembalist, gift med Haydn-forskaren H. C. Robbins Landon och själv musikforskare. Av de tre planerade volymerna har hittills två utkommit (2–3) och ingår i serien »Wiener Urtext Ausgabe», utg. av K. H. Füssl & H. C. Robbins Landon. Trots en mycket utförlig tvåspråkig kommentar med redovisning av källor, revideringsprinciper m. m. i varje volym, utlovas dessutom en särskild Revisionsbericht till samtliga sonater. Som väl är har tydligen de båda utgivarna kommit överens om att använda samma tecken och förklaringar till de många olika artikulationsfigurerna. Men ändå kan man vid jämförelse takt för takt i en och samma sonat finna avsevärda avvikelser ifråga om utgivarnas tolkningar av källorna. På det hela taget är dock båda versionerna gjorda med all tänkbar omsorg, och det är säkert stimulerande för musiklivet att Haydns samtliga sonater åter kommer att föreligga i en vacker och pålitlig utgåva, där man kronologiskt lätt kan finna sig till rätta, såväl bland de tämligen opretentiösa »partitorna» från 1760-talet som bland de sista stora sonaterna från mognadens år med förglimtar av tonspråket i såväl Beethovens som Schuberts tidigare sonater.

Haydns symfonier kom i den gamla GA ut i fyra volymer och innehöll symfonierna t. o. m. nr 49. På 50-talet startade på Landons initiativ Haydn Society i Boston i stor stil en fortsättning (delvis samtidigt med en rad grammofon-

inspelningar av de tidigare symfonierna), men det hela avstannade efter några år, och i stället planerades en kritiskt vetenskaplig utgåva inom ramen för den nya stora GA med centrum i Köln. Vissa schismer uppstod dock, vilket haft till följd bl.a. att H. C. Robbins Landon laborerar alldeles på egen hand och i snabb följd men utan någon större kritisk jämförelseapparat kommit med en utgåva på Verlag Doblinger i Wien och dessutom med en fickpartitur-upplaga av samtliga symfonier på Philharmonia inom Universal Edition, också i Wien.

I Köln kan det inte gå lika fort, trots att medarbetarna är flera även inom symfonibandens ram. Endast två volymer har hittills publicerats, dels bd 18 med Londonsymfonierna 102–04, dels bd 4 med symfonier från 1764–65. Det sistnämnda bandet är det mest intressanta, dels därför att symfonierna 21–24 och 28–31 inte hör till de vanligare, dels därför att man i jämförelse med gamla GA kan se vad modernare revideringsmetoder betyder för en så originaltrogen läsart som möjligt. Volymer är utgiven av *Horst Walter* och kommenteras ytterst omsorgsfullt. I korthet kan konstateras hur noggrann man i Köln är med källkritiken, och framför allt hur skeptisk man är mot den i Neue Mozart-Ausgabe rätt friskt tillämpade »analogiregeln». Haydn och i lika hög grad Mozart hade visserligen ont om tid och skrev noter mycket flyhänt, men alla utlämnade tecken, bågar eller enstaka till synes felskrivna noter eller notvärden kan vid analoga ställen ingalunda så där i största allmänhet »rättas till» med ledning av ett tidigare, mera utförligt noterat avsnitt. Detta gäller särskilt staccato-tecknen, som hos Haydn i de flesta fall är streck eller vid tonupprepningar punkt men mycket sällan s.k. »Keile». De har inte alltid samma betydelse som i vår tid, snarare är de hos Haydn ett medel att framhäva ett visst motiv av betydelse, då det presenteras första gången, blir föremål för variationer, sekvenser, rytmiska förändringar osv. Vid till synes analoga ställen i sekundära källor har man ofta fallit för frestelsen att likställa med motsvarande takter i andra sammanhang (så alltför ofta även den gamla GA), medan autografen och pålitliga kopister som medlemmar av familjen Elssler tydligt framhäver de variationer eller medvetna avvikelser från »regler», som just utmärker Haydn. På många ställen blir utgivarens bedömning mycket svår, men andra lösningar kan då mycket åskådligt avläsas i den innehållsrika revisionsredogörelsen, som visserligen kan se avskräckande ut med sina tabeller och otaliga förkortningar, men som lämnar alla tänkbara uppgifter av betydelse för läsarten.

Ändå ter sig inte denna redogörelse otymplig utan gör genom sina många olika delrubriker det möjligt att undersöka även en viss detalj rörande autografen likaväl som någon av källorna. Den som gör sig besvär med att granska både partitur och Krit. Ber. får många intressanta fakta om symfonierna nr 22 (»Filosofen»), nr 30 (»Alleluja») och framför allt nr 31 (»Med hornsignalen»). Ordningsföljden rättar sig visserligen efter de senaste rönen ifråga om datering, men som igenkänningsnummer används även här numreringen för den gamla GA, använd även i HV. I de fall då autografen finns bevarad, blir det i regel tillräckligt med 1–2 kompletterande avskrifter med strämmaterial, i synnerhet om dessa kan bevisas ha mycket nära samband med någon i Haydns egen krets av musiker, gynnare eller notskrivare. Naturligtvis spelar också sådana saker som papperets datering med hjälp av vattenstämplar, förvaringsorten m.m. en stor

roll, men av alla övriga kända kopior eller tidiga tryck (sammanlagt ofta ett 20-tal eller flera) redovisas i korthet endast så mycket, att ingen forskare i onödan skall frestas att bedöma källan såsom en outnyttjad och måhända betydelsefull länk i revideringen av originalnoteringen.

I *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) har inom de olika serierna och verkgrupperna åtskilliga volymer redan färdigställts och utgivits. Dit hör också flera av pianokonserterna, och i ett särskilt band ingår de två sista, dvs. KV 537 D-dur, »Kröningskonserten», och KV 595 B-dur. De har reviderats och kommenterats av Dr. *Wolfgang Rehm* vid Bärenreiter Verlag i Kassel, den ene av de båda huvudredaktörerna för NMA (den andre är Dr. Wolfgang Plath i Augsburg, redaktionens huvudkvarter). Tillhörande revisionsberättelse har ännu inte publicerats, men de mycket utförliga förorden redovisar i stort de viktigaste problemställningarna och revideringsprinciperna. Typografiskt används flera kombinationer än i Haydn-utgåvan, t.ex. kursiv, streckade bågar; »kort» förslag noteras utföringsmässigt ovanför inom klammer, och till skillnad från Haydn-serierna sätts alltid och utan särskilt kännetecken bågar ut mellan förslagsnoter och huvudnoten.

Intressant är lösningen av problemen med de omtalade »felande» noterna för solostämmans vänstra hand, noterad i s.k. Klein-Stich, i sin tur uppdelad i 2 olika storleksgrader: den minsta för utgivarens tillägg, den något större för de allmänt vedertagna kompletteringar som redan J. André anses ha gjort för den första utgåvan 1794.

Den livsbejakande B-durkonserten KV 595 från Mozarts sista år har i så gott som alla hittills tryckta utgåvor varit behäftade med en egendomlig passus i första satsen, något som väckt bl.a. Paul Badura-Skodas misstänksamhet. Han och utgivaren, Rehm, har också tillsammans lyckats visa upp ett intressant faktum, som onekligen har krävt ett musikaliskt detektivarbete. I första satsen har efter takt 46 i själva verket *5 takter tappats bort!* (analogt på samma sätt i takterna 358–64). I autografen har Mozart på sitt närmast kodartade sätt efteråt gjort en svårtydd anmärkning, som just antyder att han själv glömt bort de aktuella takterna vid utskriften. I de äldsta kopiorna och i ett tryck hos Steingraber har den rätta traditionen levat kvar, medan i övriga upplagor, den gamla GA inbegripen, detta onekligen ologiska språng i notbilden har blivit sanktionerat.

I dylika sammanhang inser man klart betydelsen av samarbete mellan praktiskt utövande musiker och textkritiskt skolade forskare. I fortsättningen kan man alltså räkna med att både på konserter och skivor få höra B-durkonserten i en helt korrekt version, och eftersom långa och korta förslag i den här utgåvans notbild tydligt kan skiljas från varann, slipper man kanske i fortsättningen att höra även välkända pianister och dirigenter åstadkomma en helt skev balans genom att särskilt i sista satsen på några viktiga ställen använda kort i stället för långt förslag.

Bägge dessa konserter finns dessutom utgivna i mycket behändiga fickpartiturer (Bärenreiter 90–91), där dels det viktigaste ur de utförliga förorden i den stora NMA finns medtaget, dels alla typografiska finesser till hjälp för det praktiska utförandet lika tydligt finns införda.

HAMPUS HULDT-NYSTRØM: Det nasjonale tonefall. Studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska. Universitetsforlaget, Oslo 1966. 267 s.

Författaren till denna doktorsavhandling avsåg ursprungligen att genomföra »en undersøkelse av de nasjonale særdragene i norske komposisjoner fra nasjonalromantikken fram til våre dager». Han ville försöka komma underfund med vad det är som gör att man inför viss musik säger sig: »Dette klinger norsk.» Att ge »objektive utsagn om nasjonale særdrag i norske komposisjoner» föreföll honom emellertid inte möjligt »før slike trekk i den norske folkemusikken et blitt nærmere beskrevet». Avhandlingen anges vara »en prøvende begynnelse» på detta omfattande beskrivningsarbete.

Som grundmaterial för sina undersökningar har Huldt-Nystrøm valt ett norskt och ett svenskt låtmateriel, båda ungefär av ungefär samma omfattning. Han jämför alltså material från två varandra närliggande geografiska områden och utnyttjar likheter och olikheter mellan dem som kriterier på det »norska». En central frågeställning blir: kan man i vissa sammanhang tala om »et spesielt svensk og et spesielt norsk tonefall?» Vilka synpunkter man än skulle vilja lägga på jämförelsematerialets begränsningar, bör undersökningen tilldra sig intresse på båda sidor om Kölen. Den ger åtskillig information om både svensk och norsk instrumental folkemusik.

Avhandlingen är dock i minst lika hög grad intressant ur rent metodologisk synpunkt. Den bygger på robusta kvantitativa fakta, på frekvensvärden för olika faktors förekomst och på värdenas reella fördelning i materialen i jämförelse med normala sannolikhetsfördelningar. Undersökningsgången är högst planmässig i sin vandring från enskilda toner och intervall till s.k. taktslagsmotiv och kombinationer av sådana. De huvudproblem som behandlas inringas genom stickprovsundersökningar för att fastställa signifikanta tendenser. Svar på tidigt lösta frågeställningar får styra selektionen av följande frågeställningar. Bortåt hälften av hela textmassan består av sifvertabeller (jämför några grafiska diagram), som ger detaljerade kvantitativa belägg. (Huruvida här ges alla de eller just de viktigaste kvantitativa uppgifter läsaren kan önska, är en annan fråga.)

En för Huldt-Nystrøm självklar förutsättning har varit att uteslutande arbeta med *upptecknade och publicerade låtar*, vilka hämtats dels i de mest kända norska samlingarna av Lindeman, Elling, Moen, Sandvik etc., dels i Svenska låtar. De praktiska skälen till ett sådant val är uppenbara, de källkritiska bekymren likaså. Huldt-Nystrøm berör blott flyktigt dessa bekymmer och de osäkerhetsfaktorer och felmarginaler som därigenom måste uppträda. Han intresserar sig överhuvud taget inte för uppteckningsproblem och källkritik, för ev. bevarade uppteckningsmanuskript o. dyl. Det tryckta låtmaterialet behandlas utan nämnvärda reservationer som om det vore likvärdigt med tryckta konstmusikprodukter. Här ligger arbetets största svaghet, och härigenom aktualiseras på nytt behovet av en sorgfällig källkritisk granskning på detta område — en gigantisk (och på grund av materialets art delvis ganska otacksam) uppgift.

I huvudsak håller författaren sig till norsk springdans, springleik, springar och svensk polska, alltså låtar i tretakt. (Från »koreografiske forskjeller» bortser

han medvetet.) På ett tidigt stadium i framställningen understryks att faktorn tonhöjdsföljd inte kan isoleras från faktorerna tidsvärdesrelationer och platser inom takter, alltså vad man brukar kalla rytmiska faktorer. Till arbetets största förtjänster hör hänsynstagandet till samspelet mellan dessa faktorer och de metodisk-tekniska överväganden som följer härav.

När läsaren s. 32 möter en lista över antalet polskor valda ur de olika delarna av Svenska låtar, kan han tycka sig ana oråd. Nästan alla svenska landskap är företrädade, även de västliga trakter som bevisligen haft direkta traditionssamband med Norge. Borde författaren inte från början försökt renodla det svenska jämförelsematerialet åtminstone så långt, att de mest norskinfluerade socknarna från början eliminerats? På flera punkter skulle säkert hans siffervärden därigenom ha givit tydligare utslag. Men i det över Sveriges karta rätt slumpvis fördelade urvalet ligger ett slags objektivitet, som småningom visar sig vara en poäng. Författaren har därmed undvikit att i något hänseende föregripa sina egna resultat. Han följer den nuvarande politisk-geografiska gränsen, ingenting annat. Och erhåller som biprodukter flera intressanta värden rörande grader av »norsk-likhet» just i de svenska socknar, där ett sådant inflytande kan förväntas resp. visas föreligga. (Författaren är dock försiktig och fåordig när det gäller att tyda parallellerna i termer av kausalsamband.)

I samband med en förundersökning av olika typer av »trekk» i melodimaterialet anför Huldt-Nystrøm med hänvisning till sina egna tillvägagångssätt: »I større stoffmengder er dette neppe gjennomførlig uten med maskinell hjelp.» Så kunde med samma rätt ha sagts om en mycket större del av hans säkerligen mycket tidsödande och mödosamma undersökningar. Materialet och syftet är som dukade för datamaskinbearbetning. Avståendet från dylika tekniska faciliteter (av ekonomiska skäl?) har också ofrånkomligen framtvingat en rad förenklingar av beskrivningssystem och fenomenklassifikationer.

På vissa punkter kan dessa förenklingar beklagas, t.ex. när Huldt-Nystrøm uteslutande räknar med sju steg eller tonplatser inom oktaven och negligerar olikheterna mellan dur- och mollters, mellan stor och liten sext osv. På åtminstone en annan punkt kan förenklingen däremot betraktas som en dygd, nämligen där underdelningarna av ett »taktslags» notvärde (i 2, 3 eller 4 värden) sammanförs i ett fåtal delklasser på ett sätt, som ibland kanske neutraliserar en del subjektiva tolkningsmoment vid melodiernas upptecknande. I ytterligare andra hänseenden kan hävdas att de föreslagna förenklingsprocedurerna under alla förhållanden bibehåller ett väsentligt metodologiskt intresse av den enkla orsaken, att likartade reduktioner av antalet variabler och skalvärden normalt kan bli och brukar bli nödvändiga — av flera olika skäl — även vid maskinell databearbetning. Detta innebär i sin tur att envar som kan tänkas intressera sig för att utnyttja datamaskin vid bearbetning av ett större monofont material kan ha gagn av att studera Huldt-Nystrøms överväganden, oberoende av att han s. a. s. arbetat för hand.

Några av de reduktionsförfaranden författaren utnyttjar utöver de antydde skall i korthet beröras. För åtskilliga syften nöjer han sig med att studera relationerna mellan ramtonerna (första och sista ton) i kortare motiviska bildningar. Beträffande de rytmiska »preg», som kan bildas av två s.k. taktslagsmotiv, skil-

jer han grovt mellan tre typer: (a) lika många toner i vardera, betecknat L, (b) fler toner i sista motivet än i första, »aksellerande», betecknat A, och (c) fler toner i första motivet än i sista, »retarderande», betecknat R. En annan typ av förenkling nås genom utnyttjande av Smits van Waesberghes idé om kontrasterande tersplan i melodiska strukturer (jfr hans *A textbook of Melody*, Rom 1955). Huldt-Nystrøm konstruerar på denna grundval ett enkelt system med formler för ett grundplan (T) och ett kontrastplan (K), vilkas kombinationsmöjligheter kan göras till föremål för nya spridningsundersökningar.

Ett antal enkla sannolikhetsfördelningar spelar såsom antytts en viktig roll i hela framställningen. Däremot har författaren i förvånansvärt ringa utsträckning utnyttjat andra statistiska beräkningsmetoder, som kunnat vara till gagn. Ej heller ger han några skäl till varför sådana inte utnyttjats. (Teoretiska statistiska skäl torde ibland kunna föreligga.) Särskilt undrar läsaren måhända över hur författaren dragit gränsen mellan de värden som han i någon mening betraktar som signifikanta och de värden som han anger vara »för små», »icke utslagsgivande» el. dyl. Av texten tycker man sig i regel inte kunna utläsa annat än att rent subjektiva skattningar ligger till grund. En diskussion kring signifikansproblemen hade otvivelaktigt varit på plats.

Ännu s. 229 i avhandlingen har föga meddelats om melodiska strukturer av större omfattning än enskilda takter. På ett trettiofem sidor mot arbetets slut berörs i korthet något större bildningar med framför allt slutfallsformler i blickpunkten. Här tycks viktiga undersökningar återstå att utföra.

På vissa strategiska punkter görs jämförelser mellan vunna resultat och konstmusikaliska exempel från Grieg och andra norska tonsättare. Jämförelserna har stickprovskaraktär, men förmår dock övertygande visa att Huldt-Nystrøm i det norska (och norskinfluerade) folkmusikmaterialet kunna påvisa flera karakteristiska rytmisk-melodiska vändningar, som går igen eller givit ekon i de konstmusikaliska kompositionerna och som i detta sitt nya sammanhang kan ge upphov till den spontana reaktionen »Dette er norsk!».

Att i övrigt närmare referera eller sammanfatta Huldt-Nystrøms många delresultat är ogörligt inom ramen för en recension. Själv har han f.ö. inte på minsta sätt bidragit till att underlätta en sådan sammanfattning resp. till att ge läsaren en samlad och överskådlig bild av sina viktigaste resultat. Avhandlingen är all författarens systematiseringsiver till trots svår att överblicka på resultat-sidan och även svår att hitta i. De 2 ½ sidorna med »Avsluttende bemerkninger» är mera ett löst påhäng än en ersättning för en sammanfattning, och det knapphändiga namn- och sakregistret ger inte alltid den vägledning läsaren behövt, minst av allt ifråga om de specialbeteckningar, till vilka förkortnings- eller teckenlista saknas.

Åtskilliga läsare av Huldt-Nystrøms arbete kan måhända komma att reagera mot den ytterliga nykterhet och sifferbeväpnade saklighet, med vilken författaren nalkats sitt material. Hur mycket mera — och mera subtila ting — funnes inte att säga om dessa fångslande melodiskatter, kanske också om de »nationella» särdragen däri? Säkerligen finns det sådant, men på hur fast mark kan dessa övriga mer eller mindre subtila utsagor grundas? Vad har vi för metoder därtill? Huldt-Nystrøm har blott siktat till »en prøvende begynnelse», gjort »et beskje-

dent forsøk på å kaste lys over noen ganske få sider av det veldige kompleks som nettopp ble kalt folkemusikkens 'vesen'». I gengäld har han försökt börja på fast mark. Många torde framledes få anledning att gå tillbaka till hans grundläggande pålningsarbete.

Ingmar Bengtsson

WILLIAM KLENZ: Giovanni Maria Bononcini of Modena. A Chapter in Baroque Instrumental Music. Duke University Press, Durham, North Carolina (1959) 1962. 184 s. Supplement: Selections from the works of G. M. Bononcini et al. VIII, 312 s.

Giovanni Maria Bononcini (1642–78), den förste framstående tonsättaren i familjen, har ofta och orättvist kommit i skymundan för sönerna Giovanni Battista och Antonio (bortsett från de förväxlingar av olika familjemedlemmar som förekommit). Karakteristiskt är — för att nämna ett par sena lättillgängliga exempel — att Werner Bollert berör fadern helt flyktigt på 6 ½ rader i sin MGG-artikel (band 2, 1952) och att Bukofzer har föga mer att anföra i sin handbok *Music in the Baroque Era* än att G. M. Bononcini representerade en Modena-skola.

Med sin monografi och därtill hörande fylliga exempelantologi har den amerikanske musikkforskaren William Klenz hävdad Giovanni Marias betydelse på ett nytt och i allt väsentligt förtjänstfullt sätt. Hans framställning utgör ett viktigt bidrag till kännedomen om den italienska instrumentalmusikens historia under 1660- och 1670-talen och måste bli konsekvensrik för behandlingen och bilden av både den s.k. Bologna-skolan och av bl.a. Corellis insatser.

I det första av arbetets fjorton kapitel ges en kort levnadsbeskrivning. I huvudsak bygger den på forskning av Pancaldi och Roncaglia. Författaren har överhuvudtaget endast i mycket begränsad utsträckning sökt sig till primärkällor i form av arkivalier i Italien (respektive klargör inte tillräckligt i vad mån sådana efterforskningar bedrivits, måhända med negativa resultat). Både här och i vissa följande kapitel leder detta till kvarstående oklarheter, t.ex. rörande G. M. Bononcini's eventuella lärjungskap till Marco Uccellini, den man som kan sägas ha grundat Modena-skolan (1641), och rörande hans medlemskap i Bologna-akademien. (Bononcini kallade sig från 1672 *Accademico Filarmonica*.)

Denna huvudinvändning mot Klenz' framställningssätt väger dock inte så tungt som man kunde förmoda. Han har i gengäld utnyttjat andra slags källor och italienska m.fl. specialundersökningar med både urskillning och sinne för väsentligheter med hänsyn till sina speciella syften. Till dessa hans syften har uppenbarligen hört dels att ge en bild av Bononcini's sociala och musikalisk-kulturella miljö, dels att närmare granska hans sonate da camera och da chiesa mot bakgrund av den dåtida instrumentalmusikens allmänna utveckling och — i synnerhet — dess yttre förutsättningar vid hov och i kyrka.

I den första kapitel-gruppen behandlas bl.a. »The professional sphere» och »Teachers and colleagues» i Modena. Klenz ägnar inte minst uppmärksamhet åt relationerna till det Estensiska hovet, som ju flyttat redan 1597 från Ferrara till Modena, och till musikodlingen i Bologna. Det utpräglade intresse för kontra-

punktisk konstfullhet, överhuvud för »artifici musicali», som utmärkte G. M. Bononcini, sätts i konkret sammanhang med Uccellini och Agostino Bendinelli bland föregångarna (upplysningarna om Bendinelli är dock ytterst magra) och med G. B. Vitali som en av de närmaste fullföljarna (främst genom hans *Artifici Musicali* 1689). I ett avsnitt om Bologna och den berömda akademien ges en god resumé av den senares stadgor och tidigare verksamhet; vidare dryftas samband mellan Bononcini och tonsättare som Colombi, G. B. Vitali, M. Cazzati och Colonna.

Efter en detaljrik presentation (kap. 5) av de publicerade verkgrupperna op. 1-14 jämte den 1680 posthumt utgivna sonatan, ägnas två intressanta kapitel åt respektive »Dedications» och »Letters to the reader». Bononcinis företal innehåller många intressanta uttalanden i både estetiska och uppförandepraktiska frågor. Här liksom annorstädes meddelar Klenz texterna delvis i form av referat och delvis i till engelska översatta citat med motsvarande originaltexter i fotnoter. En mera fullständig återgivning av dessa »letters» hade dock varit önskvärd.

Kap. 8 och följande kan sägas bilda en andra del i arbetet. Egendomligt nog har Klenz här lämnat Bononcinis vokalverk därhän och helt koncentrerat sig på hans instrumentalmusik. Avgränsningen har dock markerats i arbetets underrubrik, och ett huvudskäl framgår av företalets första mening: »This book is the consequence of the curiosity of a string player regarding the origins and traditions of his craft.»

Framställningen om respektive sonata da camera och sonata da chiesa före och hos Bononcini har många förtjänster och vilar inte bara — om också i något snäv utsträckning — på tidigare forskning (t. ex. av Echorcheville, Riemann, Einstein, Apel, Sartori m. fl.) utan framför allt på självsyn i dåtida skrifter om musik och dåtida instrumentalmusik.

Särskilt har Klenz intresserat sig för sambandet mellan dessa båda viktiga instrumentala former och deras rötter i respektive dansvanor och balettceremoniell å ena sidan och bruksfunktioner inom gudstjänstens ram å den andra. Beträffande sonate da camera hos Bononcini framhåller han hur starkt satsernas ordnande ännu skett »according to their ceremonial significance» och i överensstämmelse med »several traditional sequences which refer to dance practice as described in contemporary dance works by F. De Lauze, and in the critical theoretical work of Martin Mersenne and P. Rameau». Följdriktigt nog diskuteras stoffet under två huvudrubriker: (1) »ProceSSIONal and company types» (särskilt allemande, balletto och aria) samt (2) »Couple types» (särskilt corrente, saraband och giga). Tack vare sin aktningssvärda repertoarkännedom kan Klenz också meddela värdefulla iakttagelser av hur olika nationella och kronologiska traditionsskikt ingått symbioser i G. M. Bononcinis stiliseringar av dansformerna.

Avsnitten om kyrkosonatan inleds på motsvarande sätt med en diskussion om sådana kompositioners roll och placering inom gudstjänstens ram. Främst utnyttjar Klenz härvid de relativt utförliga upplysningar, som lämnas av A. Banchieri i *L'Organo Suonarino* (1605 och flera senare upplagor t. o. m. 1638), därnäst vissa verktitlar och samlingar av Frescobaldi, Cazzati m. fl. Framställningen ger på några punkter kompletteringar till de rätt tunna fakta W. S. Newman här-

vidlag har att meddela i *The Sonata in the Baroque Era* (s. 33-35). Men egendomligt nog åberopas överhuvudtaget inte Newman och dennes arbeten, ehuru han verkar vid det universitet (North Carolina), där Klenz erhållit sin doktorsgrad. (Orsaken kan möjligen vara att de båda arbetena utgavs ungefär samtidigt: Newmans bok utkom 1959, Klenz' har copyrightårtalen 1959 och 1962!?) Detta är dock inte det enda exempel som kunde ges på att Klenz bibliografiska kring-syn har sina luckor. Förhållandet minskar dock knappast värdet av hans verk-analyser, som leder till konklusionen att Bononcini »gave to the current instru-mental forms ... a definite character» i så pass stor utsträckning, att han måste räknas till de främsta »modellgivarna» före Corelli. Inte minst gäller detta sat-sernas inre formella struktur, kombinerandet av tonalt välförankrade general-basprogressioner med kontrapunktisk imitationsteknik och tydligt målinriktade fortspinningsförfaranden.

Ett särskilt kapitel ägnas till sist åt Bononcinis kanonkonster (främst i op. 3), som tidigt väckte uppmärksamhet och diskussion men i vissa fall snarast har kuriositetsintresse. (T. ex. den brutna treklang i en följd på fyra toner, som Bononcini upphörde till »Canon a 2592 voci dopo un mezzo sospiro dall'una all'altra divise in 648 chori ...»!) Den viktiga teoretiska skriften *Musico pratico* (op. 8, 1673) berörs flerstädes men har inte erhållit något eget avsnitt i mono-grafin.

Exempelantologin och övriga notexempel är förfärdigade direkt efter original-trycken med ett minimum av editionstekniska överväganden och kommentarer. Bibliografin är en horribel anhopning av titlar på äldre tryckta skrifter, musikali-er i handskrift och i tryck och nyare vetenskapliga arbeten utan åtskillnad.

Om Klenz' Bononcini-monografi således har vissa skönhetsfläckar, som delvis kan bero på att hans utgångspunkt i hög grad varit »the curiosity of a string player», måste den dock som helhet räknas som ett väsentligt och delvis högst fångslande bidrag till kännedomen om 1600-talets instrumentalmusik.

Ingmar Bengtsson

JAN LING: Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång. (*Studia Musicologica Upsaliensia* 8.) Uppsala 1965. 130, bil. 112 s.

Richard Bergström avlog hösten 1879 L. C. Wiedes erbjudande att ställa sin vissamling till förfogande för den planerade nyutgåvan av Geijer-Afzelius' *Svenska Folkvisor* (GA). I sitt svarsbrev skrev Bergström att han kände till Wiedes vackra uppteckningar, som förvaras av Vitterhetsakademien, och han gav den då 75-årige samlaren det varmaste erkännande. Anbudet hade gjorts, säger Bergström, av en man »hvilken förtjenster om våra folktraditioners bevarande äro de största någon nu levande inlagt». Men den nya upplagan av GA skulle icke komma att upptaga något otryckt nytt — förläggaren hade redan klagat över att kommentarerna svällt ut. Bergström tillade emellertid, att han hade för avsikt att förbereda en egen samling, när han hade blivit färdig med nyutgåvan, och föreslog därför att Wiede skulle deponera samlingen på Kungl. Biblioteket. Planerna på utgivandet av en egen samling blev aldrig förverkligade. Wiede,

som gick ur tiden tre år efter denna korrespondens, torde icke heller ha deponerat sin samling. Den »blev därmed liggande på Vitterhetsakademien utan att nämnvärt ha påverkat utforskningen av svensk visa», som utgivaren nu kärt måste fastslå.

Wiedes märkliga vissamling har således slumrat i sin gömma länge nog. Läger man märke till, att de första uppteckningarna gjordes 1818–1820 och att de viktigaste samlingarna tillkom redan på 1840-talet är det förklarligt, att de mer eller mindre dammiga visbuntarna i Vitterhetsakademiens arkiv fått ett legendariskt skimmer över sig. Redan utgivandet av samlingen är en bragd så mycket mer prisvärd, som Jan Ling presenterat den i en vetenskapligt vederhäftig och praktiskt hanterlig utgåva. Med fägnad observerar jag det gagn utgivaren haft av Svenskt visarkiv och det bistånd han där erhållit av Bengt R. Jonsson och Ulf P. Olrog. Utgåvan måste glädja varje nordisk folkviseforskare, som på en gång fått ett rikt och äkta melodimaterial, insamlat för mer än hundra år sedan, omsorgsfullt tillvarataget, redigt utskrivet och samtidigt metodiskt behandlat ur olika aspekter. Jan Ling har med detta arbete oupplösligt förenat sitt namn med en av Sveriges främsta vissamlare. Jag spår att sammansättningen Ling–Wiede framdeles ofta kommer att bli synlig i många folkloristiska sammanhang.

Ett och annat i en studie som denna ger självklart anledning till diskussion, så ung som vår folkmusikforskning ännu är. Boken är egentligen ett unikum. Jan Ling plöjer nya fåror på folkmusikforskningens fält, han är en föregångare, som ofta möter kärv mark och snårskog. Recensenten skulle kunna nöja sig med referat och erkännanden, men han har inte kunnat avstå från meningsutbyte här och där.

Det är säkert inte till stor nytta att spekulera över orsakerna till att ett så värdefullt vismaterial först i dessa tider blivit omruskat av en på samma gång sakkunnig och folkvisan hängiven forskare. Ändå måste jag dröja något därvid, då den wieska samlingen är ett så märkligt exempel. Jag kan nämligen icke dölja misstanken, att orsaken till att Wiede-visorna råkat i förgätnhet till någon del ligger i en viss apriorisk undervärdering av uppteckningarnas halt. Jag har själv hört någonting åt det hållet. Det är inte heller utan att en skytt av denna uppfattning spökar ännu i Jan Lings tankegång här och där. Ett viktigt frågekomplex anmäler sig. En diskussion därom synes påkallad, och den kan upptagas lika gott först som sist.

Jan Ling säger sammanfattningsvis, att »melodierna i den wieska samlingen är torftiga skelett av den musikaliska bilden». Detta är för generellt sagt. Ordet »skelett» — som förresten använts flera gånger — synes mig vara orättvist mot melodierna och orättvisan blir icke mindre med tillägget av ordet »torftiga». »Skeletten» har till största delen givit mig intrycket av att ha respektabelt kött på benen, rent av att leva. Det heter vidare: »Flera av den folkliga vissångens rytmiska och tonala egenheter kan ej studeras i den wieska samlingen», men här tillägges dock: »och inte heller i någon annan av 1800-talets vissamlingar». Däremot fastslår Ling att materialet gott och väl håller för en *typologisk* undersökning av visorna: »Så länge det gäller allmänna analysmetodiska problem: form, skaltyp och melodik, kan man med full tillförsikt utgå från 'de skelett' uppteckningarna lämnat.»

Omdömet gäller således 1800-talets vissamlingar — som givit oss så ovärderliga skatter. Men då Wiede själv stått för 75 % av uppteckningarna av de omkring 450 visorna som räknas till hans samling — träffas i främsta rummet den outtröttlige vissamlaren själv av kritiken. Ling ger glatt erkännande åt Wiedes kvalifikationer för melodiuppteckning: musikalisk skolning, kännedom om folkmusiken sedan barndomen, perfekt notskrivning och sinne för vetenskaplig noggrannhet. Allt detta är den positiva sidan som — också enligt Ling — väger tyngre i vågskålen. Men han anser det negativa vara allvarligt: »Farliga för hans insamlingsarbets kvalitet är däremot hans romantiska idéer om folkmusikens förädlande genom konstmusikalisk bearbetning.» Wiede ger goda prov på iakttagelseförmåga av »den vokala folkmusikens uppförandepraktiska egenheter, men ger trots detta endast en torftig bild av visans melodi» (25). Det är möjligt att utgivaren fått en djupare inblick i melodiernas källvärde genom sina studier av Wiedes förarbeten och utkast. Wiedes eget uttalande, att »melodien, så oharmonisk den än ljuder, är med allra största omsorg upptecknad», bekräftas emellertid till fullo av den nu publicerade samlingen, låt vara att upptecknaren ofta haft det besvärligt med att forma den slutliga notbilden. Jag har icke heller lagt märke till några kraftiga tendenser att framhäva betydelsen av »konstmusikalisk bearbetning» av melodierna. Den kommentar som Ling anför (nr 106) är nästan ett undantag. Däremot synes han ha lagt ner all sin förmåga i att — med den förnämliga uppteckningsteknik han hade uppnått — återgiva originalmelodien så noggrant som möjligt.

Ling jämställer Wiedes tillvägagångssätt med den danske samlaren Evald Tang Kristensens — denne måste nämligen också använda violinen som hjälpmedel. Men Thorkild Knudsen, vars behandling av Kristensens uppteckningsteknik Ling citerar, betraktar icke där förekommande ändringar såsom något negativt. Här kan inflickas något som Jan Ling känner till lika bra som recensenten: den fullkomliga återgivning som vinnes med nutidens maskinella inspelningsmetoder kan vi inte kräva av de äldre uppteckningarna; ändå måste vi vara överlyckliga att vi äger dem. Vi kan till och med hellre säga *tack vare* den »romantiska» inställningen än *trots* den. Och när vi fastslår att skiv- och bandinspelningar är det ideala materialet, måste vi samtidigt minnas, att detta material blir tillgängligt för forskningen först efter det att det transkriberats omsorgsfullt med användning av exempelvis Hornbostel-Abrahams beteckningssystem samt kontrollerats tonometriskt — och det dröjer länge innan den nutida levande folkmusiken blir tillgänglig i denna form. Vad sedan de romantiska idéerna om »folkmusikens förädlande genom konstmusikalisk bearbetning» vidkommer, måste jag helt stillsamt anmäla avvikande mening. Jag har själv arrangerat och bearbetat ett femtiotal folkvisor för blandad kör, och kan inte medgiva att detta inneburit någonting »farligt» för min uppteckningsverksamhet.

Efter dessa något utdragna funderingar över en särskild fråga som Wiede-visornas långa slummer framkallat, kommer jag till övriga delar av utgivarens klokt disponerade studie. Han har indelat den på följande sätt: (1) Den wieska samlingens uppkomst, datering och proveniens; (2) Uppteckningarna; (3) Sångare, visrepertoaren och miljö; (4) Melodiernas formbyggnad; (5) Melodiernas tonala, modala och rytmiska egenheter; (6) Sammanfattande diskussion. Jan

Ling är nästan överdrivet försiktig, när han vid behandlingen av kronologin finner det »ganska troligt», att Wiede fått impulsen till sitt första insamlingsarbete 1818–1820 från »någon samling, som relativt nyligen utkommit i tryck». Han nämner GA och Atterboms Poetisk kalender 1816. Dessa måste väl ganska säkert ha varit de viktigaste inspirationskällorna. GA med sin berömda Geijer-inledning framkallade en folkviseentusiasm som inte stod att hejda. En kraftig påfyllning blev Atterboms Nordmannaharpan (1816). Där talades om den »eldström av Diktning» som ännu icke utslocknat, »så mycket än prester och ståndspersoner arbetat derpå»; Atterbom kallade folkvisan »en oförstörd nationell grundläggning för Svensk skönhet och konst». Sådant grep den tidens ungdom.

Den viktigaste delen av Wiedes visskördar inhöstades på 1840-talet. Detta är ett intressant faktum. Årtiondet var gynnsamt på många vis. Wiede var som prästman fäst vid en bygd, där den gamla sångtraditionen ännu levde relativt kraftigt, om han än tyckte sig vara ute i sista minuten, som alla samlare har tyckt sig vara. Kanske upptäckte han att mycket dock stod att rädda, vilket sporrade hans upptecknarglädje. Stimulerande kulturströmningar burna av visor och låtar svämmade över riket från många håll. A. I. Arwidsson fullbordade sitt storverk Svenska fornsånger med tredje delen 1842. J. F. Berwalds »Nationaldivertissementet» och »En majdag i Varend» tillkom året därpå. Det följande året började Richard Dybeck anordna sina med hänförelse mottagna »Aftonunderhållningar för nordisk folkmusik» och diktade »Du gamla, du friska» (senare ändrat till »fria»), som framfördes den 18 nov. 1844. Den mest lysande scenskapelse byggd på folkmusik blev slutligen Dahlgren–Ran-dels »Värmlänningarna» 1846, som ännu icke förlorat sin tjuskraft.

Även andra sidor av folkkulturen och fornminnena tilldrog sig uppmärksamhet under denna tid. De olika intressena för traditionsbevarandet stödde varandra. Ett gott exempel härpå är det stöd Wiede erhöll av riksantikvariern Bror Emil Hildebrand. När de träffades 1842 erbjöds Wiede ett stipendium för insamling av fornminnen. Jan Ling säger att utan riksantikvariens stöd »hade de wiedeska samlingarna sannolikt stannat vid ett ganska blygsamt omfång».

Traditionsbärarna, deras repertoar och miljö, erbjuder en mängd fängslande detaljer i Jan Lings framställning. Folk ur alla samhällsklasser har meddelat Wiede sina visor, och han har, lyckligtvis, icke varit kräsen i urvalet utan tagit gammalt och nytt till vara, även om han någon gång ratat yngre sämre, om äldre bättre stått till buds. Överhuvudtaget har vistraditionen här som annorstädes levat kraftigast bland de lägre klasserna. Kvinnorna har avgjort ledningen i meddelarkretsen. Bland de sex verkligt stora traditionsbärarna finnes en manlig, men hans bidrag bleknar i bredd med kvinnornas. Personnotiserna om de enskilda sångarna, deras miljöförhållanden, omfattningen och karaktären av deras repertoar ger värdefulla inblickar i visans liv. Detta belyses vidare av anteckningarna om stildrag, släktskap med förut tryckta varianter osv.

Utgivaren har med ett kartblad, en detalj av Östergötlands karta 1868–69, givit läsaren en alldeles utmärkt geografisk orientering över meddelarnas vistelseorter på Vikbolandet, angivna med lättfunna namn. Man ser huru grundligt

den trägne prästmannen-samlaren genomskött sin socken Östra Husby, där samlingarnas huvuddel tillkommit. Jan Ling säger sig ha kunnat iakttaga variant-sammanhang mellan meddelarnas melodier. Många intressanta rön kan säkert göras därvid. Han har iakttagit recitativisk melodik hos jungfru Ringström i centrum av socknen och hos Stina Stensö uppe i periferin, men återfunnit detta stildrag även hos hustru Qvarsbom längre bort på nordvästra udden av grannsocknen Ö. Stensby. Givande vore säkert också exempelvis en jämförelse mellan stilen hos jungfru Ringström och madam Stenbäck som bodde alldeles intill varandra och är representerade enbart med ballader. Ling kallar dessa »två verkligt förnämliga traditionsbärerskor med ett äldre vismaterial»; jag nämner detta i förbigående endast för att visa nyttan av kartor vid visanalyser.

Jan Lings studie har en stor förtjänst däri, att författaren så grundligt behandlat den wiedeska samlingens tillkomst och alla därmed sammanhängande frågor. Detta är nödvändigt för själva analysen, däri har han alldeles rätt. Men melodierna upptager naturligtvis huvuddelen av undersökningen. De behandlas här i de båda kapitlen om melodiernas formbyggnad och deras rytmiska och tonala egenheter. Det förstnämnda kapitlet uppdelar han först i två grupper: A. Visor med omkväde och B. Visor utan omkväde. A-gruppen uppordnar han på vanligt sätt i (1) 2-rading med slutomkväde, (2) 4-rading med slutomkväde och (3) 2-rading med mellan- och slutomkväde. Fördelningen av de omkring 150 visorna i denna grupp visar följande resultat: (1) = 36 %, (2) = 11 % och (3) = 53 %. Antalet tvåradningar med mellan- och slutomkväde överstiger således betydligt antalet tvåradningar med endast slutomkväde, vilket man väl kunde vänta sig men dock är värdefullt att få fastställt också här. Redan dessa procentuella förhållanden kunde ge anledning till vissa reflexioner. Ling säger sig ha fördelat underavdelningarna »enligt de av litteraturhistorikerna uppställda strof-formerna». Därtill kan jag blott foga den anmärkningen att jag icke oreserverat kunnat följa den ordningen. Vad åldern beträffar kan det ifrågasättas om icke tvåradningen med dubbelomkväde är den äldsta? Men ännu större uppmärksamhet väcker två andra frågor i samma kapitel. Den ena är den terminologi Ling använder när han talar om balladmelodierna och den andra är det av somliga forskare antagna sambandet mellan den nordiska riddarvisan och den franska medeltida carolen. Det är icke mycket jag kan säga om dessa frågor — både tid och utrymme tryter — men åtminstone terminologin påkallar några ord.

Termen *motiv* inför Jan Ling i en något besynnerlig bemärkelse. Han förklarar den sålunda: »Med *motiv* förstås i det följande *melodimotiv*: omkvädes-motiv = omkvädets melodiska utformning, första versradsmotiv = första versradens melodiska utformning osv. Ett motiv utgör således den del av melodin som sträcker sig över en strofrad. Dess längd är helt beroende av textradens längd.»

Jag måste ställa mig tveksam till detta avsteg från den vedertagna betydelsen av »motiv» såsom musikalisk term. Ett sådant ställningstagande kunde möjligen betraktas som gammalmodigt. Men ordet »motiv» har icke blott i äldre läroböcker och lexika en definition, som knappast låter sig förenas med Jan Lings på grund av texten fastställda formulering. Även i nyare arbeten definieras som känt ordet i »gammal» bemärkelse, låt vara att ordalagen växlar. Tobias Norlind talar om motivet som »melodiens urcell». Ingmar Bengtsson definierar ordet

motiv som »det minsta musikaliska element som är gestaltmässigt tydligt artikulerat och i något avseende har strukturell uppgift i en komposition». Både »urcell» och »det minsta musikaliska element» motsvaras hos min för 60 år sedan bortgångne lärare Martin Wegelius av »melodisk figur» som får namn av motiv endast genom att upprepas eller med tanke på upprepning. (Jfr M. Wegelius' Lärobok i allmän musikklära och analys i ett kapitel på tio sidor med trettio notexempel.) Jan Lings beteckningssätt blir så mycket konstigare som han i sina »versadsmotiv» talar om »inledningsfras» och »slutfras», vilket ögonskenligen ter sig bakvänt. Jag kan inte förstå annat än att man rimligtvis också i folkmusikforskningen måste använda logiskt begripliga musiktermer.

De enklaste och naturligaste termerna är enligt min mening *versmelodi* och *omkvädesmelodi*. Följden kan utmärkas antingen med bokstäver eller siffror. Därest man använder bokstäver, som Jan Ling gjort, skulle jag hellre ha sett versaler för versmelodin och små bokstäver för omkvädet. Verserna, resp. strofen återger ju huvudinnehållet i visan; detta är förstås en mindre betydande detalj. Utan att framlägga några förslag vill jag blott understryka önskvärdheten av att en enhetlig terminologi skulle bli använd i folkmusikforskningen. Frågan härom vore ett lämpligt debattämne vid nästa nordiska folkmusikkongress.

Den andra »stora» frågan, som utgivaren berör i detta kapitel, den franska dansvisan som eventuell förebild för dansk balladdiktning, hör till de mest debatterade men också till de mest svårlösta inom folkvis- och folkmusikforskningen. Här har meningsolikheterna brutit sig skarpt mot varandra; jag tänker närmast på polemiken mellan Ernst Frandsen och Paul Verrier i Danske Studier för ett antal år sedan. Jag har under de senaste åren icke kunnat följa med litteraturen på detta område och har därför också försummat att studera Fr. Gennrichs av Ling citerade verk. Några säkra slutsatser har han nu icke lyckats utläsa vare sig ur dennes eller andra forskares arbeten rörande denna fråga. I de framlagda indicierna för samhörighet mellan nordisk och fransk visdiktning ingår flera osäkra moment, säger Ling med rätta, och han tillägger, att det således är metodiskt olämpligt att reservationslöst övertaga textforskarnas resultat vid behandlingen av melodierna. Vad kärnproblemet angår kan jag för min del endast nämna, att jag anlitat medarbetare för analys av en god del franska texter och själv noggrant genomgått melodierna i de fyra volymerna av Joseph Canteloubes Anthologie des Chants Populaires Français. Därvid hade jag känslan av att jag rörde mig i en helt annan värld än vid studier av de nordiska balladmelodierna. Forskningen har uppenbarligen på detta område många trassliga härvor att reda upp.

I B-gruppen av kap. 4 behandlar Ling visor utan omkväde. Till denna grupp hör många textformer och självfallet olikartade melodier. Här uppräknas visor med 2–8 textrader. Större delen av visorna i denna grupp tillhör 1700–1800-talen, ehuru åtskilliga texter härstammar från äldre tider. Skillingtrycken har spelat en betydande roll för spridningen. Ofta meddelas i dessa tryck tillhörande melodier. Wiede har i kommentarerna angivit ett halvt hundratal nummer som sjungits efter skillingtryck. Utgivarens översikt över spridningsvägar, melodikällor, enskilda tonsättares tillskott och tryckta samlingar innehåller en mängd värdefulla uppgifter. Betydelsen av hemma-musicerandet i prästgårdar och herr-

gårdar påvisas. En intressant princip påpekas, nämligen att framträdande motiv i en melodi kan uttränga mera svärmemorerade. Konstvisor har assimilerats av den lägre befolkningen, varvid omsjungning eller söndersjungning ägt rum. Jag sätter särskilt värde på att Jan Ling understryker, huru dessa förändringar alstrar nya melodier och kan betraktas som ett *formskapande av de folkliga sångarna*.

Kapitlet om melodiernas tonala, modala och rytmiska egenheter rör givetvis — liksom det föregående kapitlet — centralproblem inom folkmusikforskningen. Jan Ling tar här kraftiga steg framåt. Värdet av 1800-talets melodiuppteckningar kommer också nu i blickpunkten — inledningsvis. De osäkra faktorerna är behäftade med kan inte undanskymmas. Jag tror ändå inte att man får överdriva schematiseringen. Melodiernas tonförråd kan med relativt stor säkerhet studeras i sådana samlingar som Wiedes.

Efter att i korthet ha nämnt Haeffner och hans redogörelse för »Den gamla nordiska skalan», samt Karl Valentins »Studien über die schwedischen Volksmelodien» kommer Ling till en analytisk undersökning av melodierna i Wiedes samling. Han har studerat materialet ur olika synpunkter: skaltyper, melodilinjens rörelse och kontur, de enskilda tonernas kvantitativa fördelning och melodiernas rytmiska utformning. Det skulle vara frestande att gå närmare in på dessa frågor, men detta borde då ske genom jämförelse med materialet i själva samlingen. Jag får nöja mig med att plocka fram ett par av författarens iakttagelser, som särskilt intresserat mig. En sådan är att något samband med gregoriansk koral icke kan påvisas, »knappast ens förmodas», i den wiedeska samlingen. Att såväl tonala som »recitativiska» egenheter i melodiken, som företer likheter med den gregorianska koralen, kan uppstå på olika tider och platser oberoende av varandra, är ett alldeles riktigt påpekande. Detsamma gäller »formelmelodiken», som uppvisar så många karakteristiska drag. Angående tonernas inbördes förhållanden illustrerar utgivaren sin framställning med en hel rad fängslande typexempel, men han har icke kunnat göra en skiktning enbart efter tonernas kvantitativa fördelning ehuru dock vissa säkra data framkommit som blir god hjälp vid karakteriseringen av melodierna.

Kommentaren till melodisamlingen (här publicerad som »melodibilaga») har det varit nästan spännande att genomgå. Mest fängslande är Wiedes egna kommentarer, delvis utförliga med angivande av noggrann proveniens, noggranna variantförhållanden, allmänna eller lokalhistoriska sammanhang. Även här får man bekräftelse på det utomordentligt noggranna och tidsödande arbete utgivaren nedlagt, då man ser huru han melodi för melodi måste ha handskats med materialet i faksimile-utgåvan.

Jag känner mig nästan besvårad över att jag gjort invändningar här ovan. Men jag försäkrar att jag anser dem väga lätt mot de stora förtjänster jag tillerkänner Jan Lings fina verk. När Jan Ling slutar sin sammanfattning med att säga, att »Wiedes insamling intar såsom källa en absolut särställning inom svensk vokal folkmusik», så vill jag använda samma uttryck och sluta med att säga, att Jan Lings utgåva av Wiedes vissamling med inledande studie intager en absolut särställning inom svensk vokal folkmusikforskning.

Otto Andersson

E. D. MACKERNES: *A Social History of English Music*. (Studies in Social History, ed. H. Perkin.) Routledge & Kegan Paul, London 1964. x, 307 s.

The growing emphasis on the relations between music and society is one of the most significant trends of 20th-century musicology. The problems involved have come in for considerable attention—not least at several recent international congresses—but for the most part they would seem to stand in urgent need of further clarification: even on basic theoretical and methodological questions the agreement is far from general.

Limiting ourselves to the social history of music—as distinct from music sociology proper—the present work may be given a qualified welcome. Not, that should be made clear, because the author himself is concerned with theoretical discussions: such was manifestly never his intention. In spite of this, his account is not unenlightening; reflexions upon the appropriateness or validity of an approach, or the relevance of a line of argument, present themselves time and again during the reading. Even when he is less than convincing, Mr. Mackerness is frequently stimulating.

In many respects, this is not an easy book to do justice. The author is not a musicologist by profession (he is a literary historian); furthermore, by attempting to reconcile scholarly requirements with appeal to a non-professional audience (and occasionally the joints are very much in evidence), he adheres to a British tradition of humanistic writing with to some extent intrinsic faults and virtues. Some flaws, at least, are apparently due to the mode of presentation rather than to insufficient familiarity with the material.

In less than 300 pages, no exhaustiveness is of course to be contemplated, as the author is well aware. It is to his credit, then, that only in the chapter on the Middle Ages does the bird's-eye view result in a seriously distorted perspective—ultimately perhaps because of a certain lack of sympathy with the period. (That the interest is centered elsewhere is clear already from a glance at the table of contents: "The Eighteenth Century" is reached on p. 87.) To start with, Mr. Mackerness's musicology is at times palpably shaky: there are a number of statements that are misleading, questionable or simply wrong. The sequence is treated as a purely melodic phenomenon, the trope as a purely textual one (p. 18); parallel organum is implied to be a "deliberate exploitation of harmonic effects" and one which "presupposes a fairly accurate means of setting the pitch of notes and also of indicating sound[?] and note values accurately" (p. 20); the motet, we are told, was "usually sung instead of or immediately after the Offertorium" (p. 22). (The motet, incidentally, is not a "form".)

The fundamental weakness, however, is another: the almost entire neglect of medieval thought, of beliefs and conceptions bound up with the performance and experience of music. The hierarchical structure of society is hardly more than hinted at, and no account is taken of the preoccupation with symbolism and allegory—to mention only two aspects with far-reaching consequences in the musical sphere. The reader is left with a picture of "Music and Society in the Middle Ages" that is incomplete (and uncomplicated) to the point of misrepresentation.

As we proceed, things improve. Chapter II, "Renaissance, Reformation and the Musical Public", although not free from occasional blemishes and offering little that is new, is on the whole a well-balanced survey. Dealing with the much-debated and vexing question of Elizabethan musical literacy, Mr. Mackerness adopts an understandably cautious attitude; the objection that he slightly overstates the typicalness of the Hengrave establishment is a marginal one indeed. However, since the rise and growth of a musical public is one of the main themes of the book, it is unfortunate that he ignores the regular weekly concerts given in the summers by the London waits (free of charge, it is true) at the Royal Exchange during the years 1571 to 1642. Whatever one's definition of the word "concert", the statement (p. 83) that Banister's were "the first genuinely *public* [orig. italics] musical recitals ever given" must be considered inaccurate. (It is interesting, in this connection, to recall that Banister was the son of a wait.)

As has already been suggested, the most substantial, and also the most original parts of the book are those devoted to the periods after 1700. The treatment of Handel, however, and the shift from opera to oratorio—surely as rewarding a field of investigation for the social historian of music as could be imagined—is something of a disappointment. Although Winton Dean's major study (*Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, 1959) is cited as the source of a quotation, Mr. Mackerness's text seems to contain no reference to one of Dean's central points: that the general acceptance of the oratorio (as "virtually a supplement to formal worship"; Mackerness p. 102) was brought about in part by a misunderstanding of its essential (dramatic) nature.

It is when reaching the later eighteenth, and perhaps even more, the nineteenth century that the author comes into his own. Here he draws upon a store of detailed knowledge of contemporary social conditions, and the advantages of his "outsider's" view are sometimes very marked. Special mention deserve the discussion of the processes that led to a thriving musical life outside the capital, and, above all, the consideration of the musical implications of the Industrial Revolution. The author is clearly in command of his subject, and there are a number of illuminating and perceptive observations which make the account eminently readable. In the final chapter, too, there are many good things, e.g. the light thrown upon the music during the World Wars.

In some ways the present work serves as a useful complement to earlier studies, notably perhaps Wilfrid Mellers's *Music and Society* (2nd ed. 1950), absent from Mr. Mackerness's bibliography. A comparison between the two offers food for thought, and particularly Mackerness's first chapter would probably have benefited from some of the arguments put forward by Mellers. It should be emphasised, however, and especially since this review may well have seemed mainly or perhaps even unduly critical, that Mr. Mackerness's contribution contains much that is valuable: he has provided a survey that is both comprehensive and instructive, and students of English music certainly have reason to consider themselves in his debt.

Anders Lönn

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Larghetto* und *Allegro* in Es für zwei Klaviere. Fragment. Vollendet von Maximilian Stadler. KV 6: deest. Vorgelegt von Gerhard Croll. Bärenreiter 4754. Kassel &c. 1964. 16 s.

Det intressanta med denna utgåva, bortsett från sensationen av ett tidigare okänt Mozart-manuskript i original, är framför allt de omständigheter som förde till själva upptäckten. En musikforskare i Münster, professor Gerhard Croll (numera i Salzburg), sysslade såsom medarbetare i Neue Mozart-Ausgabe med genomgång av diverse källmaterial och fann 1963 i slottsarkivet i Kremsier ett notmanuskript, som omedelbart framstod som skrivet av Mozart. På notbladen stod dock antecknat »Dieses MS. soll vom Ritter Gluck seyn». Via Konstanz Mozart och Nissen samt abbé Stadler hade handskriften så småningom hamnat hos ärkeherzog Rudolf, som i Kremsier hade stora samlingar även av musikallier. Eftersom motsvarande kataloguppgift givetvis utgår från Gluck och inte från Mozart, har den alltså ända till för ett par år sedan undgått alla tidigare Mozart-forskare efterspaningar, och i litteraturen finns just ingen hänvisning till ett verk av detta slag. Följaktligen har kompositionen i sjätte upplagan av Köchel tills vidare fått beteckningen deest.

Här har vi alltså alltså förhållanden som kan leda till upptäckter av okända eller som helt förkomna betraktade verk av stora mästare. Kataloguppgifterna i och för sig kan se mycket tillförlitliga ut, men först den forskare som gör sig besvär med att granska själva notbilden kan personligen bedöma frågan om rätt upphovsman. Kompositionen i sig själv är på intet vis sensationell: den har troligen tillkommit omkring 1781, dvs. ett par år senare än den välkända dubbelkonserten i samma tonart från 1779 (KV 365). Partituret är oavslutat och omfattar sammanlagt 226 takter i partiturruppställningen för 2 pianon. Själv har Mozart tydligen inte ansett det tillräckligt inspirerande för att någonsin avsluta det, och i stället har efter hans död abbé Stadler gjort en hel del kompletteringar och framför allt själv utfört den rätt intetsägande genomföringen.

Fragment har tryckts i förväg och givits ut som ett självständigt häfte av en del av det band med kompletteringar som senare följer inom NMA. Trycket är som alltid hos Bärenreiter vackert, tydligt och typografiskt mycket upplysnande i fråga om problem i samband med revideringen. Tillhörande revisionsberättelse har ännu ej publicerats, men i Mozart Jahrbuch 1962/63 har Croll tryckt en uppsats om sitt fynd, och i samband med kongressdagarna för medlemmarna av NMA i Salzburg 1964 kunde han illustrera sitt föredrag med en just utkommen grammofonskiva, där verket finns inspelat (se nedan under recensioner av grammofonskivor).

C.-G. Stellan Mörner

TIMO MÄKINEN: Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones-Melodien. (Studia Historica Jyväskyläensia II.) Jyväskylä 1964. 178 s.

Timo Mäkinen har i sin doktorsavhandling Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones-Melodien, ventilerad i Helsingfors 1964, behandlat ungefär en fjärdedel av samtliga sånger i de olika upplagorna av Piae Cantiones (PC). Utgångspunkten har varit en av Norlind och andra framförd tanke, att

vissa av sångerna torde härstamma från Böhmen, varifrån de skulle ha spritts med hemvändande Pragstudenter. Avhandlingen består av en inledning, fyra kapitel, käll- och litteraturförteckning, notbilaga samt en tabell. Register saknas.

I det första kapitlet ges en översikt över PC-samlingarna. Där behandlas också frågorna om PC-repertoarens ålder och ursprung. Nästa kapitel innehåller en förteckning över de nio böhmiska handskrifter från 1300–1500-talen, som förf. begagnat. Kapitel III, Vergleich der Liedvarianten, är arbetets huvuddel, omfattande omkring $\frac{2}{3}$ av hela utrymmet. Resultaten av variantjämförelserna sammanfattas i slutkapitlet, som disponerats i anslutning till fyra i inledningen (s. 9) uppställda grundfrågor om melodiernas ursprung, om deras vandring till Finland, om skillnaden mellan deras varianter och om deras odling i Finland. Det ter sig naturligt att låta en granskning av Mäkinens bok följa samma disposition.

1. Förf. har i första hand undersökt de sånger, vilkas melodi i mer eller mindre avvikande form förekommer både i de böhmiska källorna och i PC 1582/1625. Eftersom hans resultat blir, att endast 11, dvs. knappt hälften av de undersökta sångerna verkligen återgår på böhmiska källor, har arbetet en vidare ram än titeln låter ana. I fråga om vilka sånger, som har böhmiskt ursprung, kommer förf. f.ö. mycket nära en ståndpunkt, som Woodward intog i sin ny-edition 1910 av PC 1582.

2. Det svåraste av de problem, som förf. tagit upp, är formulerat så: »Wann und auf welchem Wege — direkt aus Böhmen oder auf dem Umweg über Deutschland — sind die von böhmischen Frühquellen überlieferten Gesänge nach Finnland gelangt?» (s. 9). För att lösa frågan använder han sig så gott som uteslutande av en melodisk variantjämförelse. Värdet av det som kan utvinnas med denna metod är naturligtvis i hög grad beroende på källmaterialets omfattning. Av olika skäl är detta material hos Mäkinen mycket begränsat.

I Finland har ingen av de böhmiska melodierna kunnat beläggas före 1582, året för den första PC-upplagan. Förf. räknar visserligen med Raumo-handskriften C IV 29 i Helsingfors UB såsom äldre (s. 19). Men Haapanens allmänna datering av hs till senare hälften av 1500-talet har av Ingeborg Lagercrantz på goda grunder preciserats till tidigast 1583 (Lutherska kyrkovisor i finländska musikhandskrifter, 1948, s. 46).

Så mycket rikligare flödar de böhmiska källorna. Men här har förf. begränsat sig till de hss, som Dreves för snart 100 år sedan använde för *Analecta hymnica*. Två av de äldsta och viktigaste bland dem har han trots besök på ort och ställe i Tjeckoslovakien inte kunnat få tillstånd att granska. Inte heller mikrofilmer av dem har kunnat levereras. Följden har blivit, att förf. inte förfogat över mer än nio böhmiska hss, varav endast fyra innehållande mer än någon enstaka melodi (s. 25 ff.).

I fråga om det för undersökningen vitala jämförelsematerialet från andra länder uttrycker sig förf. ganska försiktigt: »soweit die Möglichkeiten hierzu vorhanden waren» har han använt »auch die ausserhalb Böhmens angetroffenen Frühquellen» (s. 145). Här blottas den kanske allvarligaste bristen i hela avhandlingen. I litteraturen finns nämligen åtskilligt fler källor till de olika i PC omtalade sångerna än dem förf. använt. Flera av dem föreligger t. o. m. i tryckta

utgåvor, bl. a. Rostocker Liederbuch, som uttryckligen nämns i en av förf. citerad passus (fotnot 63). Även en rad böhmiska varianter finns utgivna. Den omfattande diskussionen om flera av Mäkinen behandlade cantioner, som på senare år förts i olika tidskrifter, främst i Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, har förf. olyckligtvis inte observerat. Mot denna bakgrund framstår hans slutsatser angående sångernas ursprung och framför allt angående deras vandringssväg till Finland såsom alltför svagt underbyggda.

Särskilt slutsatsen (s. 146 f.), att sju av de elva böhmiska melodierna sannolikt införts till Finland direkt genom hemvändande finländska Pragstudenter ter sig diskutabel. Det är i och för sig högst antagligt, att större eller mindre delar av cantioreportaren i Prag på detta sätt spritts också till Finland. Det har i så fall skett senast under 1400-talets första år, eftersom finländarna senare sökte sig till andra universitet (s. 147). Men om förf:s hypotes skall stämma, måste man till att börja med antaga, att melodierna bevarats tämligen oförändrade i Finland i omkring 200 år, tills de slutligen trycktes i PC. Några finländska hss, som kunde styrka, att PC verkligen representerar en sådan »Kontinuität einer ununterbrochenen Tradition» (s. 139) är som sagt inte kända. På liknande sätt måste man antaga, att de begagnade böhmiska hss återger de melodiformer, som förekom i Prag senast omkring år 1400. Endast en av de sju melodierna har kunnat beläggas i Böhmen före denna tid, en annan finns med annan hand införd i marginalen i en hs från 1300-talet. I ett tredje fall är äldsta böhmiska belägg daterat till 1512. Det saknas alltså bevis för att denna sång över huvud existerade 100 år tidigare, när den enligt hypotesen senast skulle ha införts till Finland.

Mot Mäkinens hypotes kan invändas, dels att ett större internationellt jämförelsematerial låter andra förbindelselinjer framträda, dels att sambandet mellan medeltida finländsk tradition och PC inte är så klart som förf. låter påskina. Att man inte utan inskränkning får beteckna PC som »eine mittelalterliche Liedersammlung» (s. 10) framgår av första upplagans långa titel, där det bl. a. heter, att några nyare psalmer också tagits med (»His adiecti sunt aliquot ex Psalmis recentioribus»). Att PC inte utan vidare kan anses ge prov på äldre sångtradition framgår av titeln och förordet 1582, som omtalar, att både texten och de flerstämmiga satserna bearbetats före tryckningen. Att PC slutligen inte företräder en renodlat finländsk repertoar antyds av utgivaren, när han säger, att sångerna sjungs överallt inom det svenska riket (»in Inclyto Regno Sueciae passim usurpatae»), inte bara i skolorna utan även på andra håll (»non solum in Scholis, verum etiam alias»). Utgivaren, som härstammade från Nyland i Finland, kallar sig »Nylandensis, Suecus». Att hans samling skulle särskilt spegla finländsk tradition eller ha tillkommit speciellt för finländskt behov antyder han inte på något sätt. Perspektivet är genomgående inställt på hela det svenska riket, hans älskade fosterland (»in Inclyto Regno Sueciae Patria mea carissima»). En detaljerad, jämförande analys av titel och förord i PC-upplagorna 1582, 1616 och 1625 är en ur många synpunkter central uppgift för kommande PC-forskning.

3. Av jämförelserna mellan sångernas versioner i de böhmiska källorna och i PC framgår (s. 148 ff.), att i vissa fall betydande olikheter föreligger. De en-

stämmiga sångerna uppvisar dock i regel endast smärre avvikelser. I de tvåstämmiga satserna har en betydelsefull förändring inträtt därigenom att de parallella kvinterna ersatts av ters- eller sextparalleller eller motrörelse. I flera fall kan en skillnad i fråga om antalet stämmor i flerstämmiga sånger konstateras.

Förf. fastslår (s. 178), att en tillagd discantusstämma komponerats i Finland (jfr s. 108). Han antyder på ett annat ställe (s. 122), att den modernisering av ett bicinium, som inneburit att de parallella kvinterna försvunnit, möjligen företagits i Finland. Man måste dock i sådana sammanhang erinra om den passus i förordet 1582, där det heter, att de flerstämmiga sångerna bearbetats av en (icke namngiven) musikkännare för att motsvara tidens smak. Vi vet inte hur sångerna såg ut före denna bearbetning. Vi vet inte heller var den anonyme bearbetaren hörde hemma. Kanske var det en tysk musiker, som utgivaren fått kontakt med i Rostock? Möjligt är dock även, att de nämnda förändringarna skett i Finland.

I samband med de flerstämmiga sångerna måste en kommentar göras till två bicinier, som i PC endast förekommer i enstämmig form. Henrik Glahn visade i sin avhandling Melodistudier til den lutherske salmesangshistorie (1954), att de två koralmelodierna till Jesus Christus nostra salus torde ha hört samman i ett bicinium, vars understämma utvecklades till den melodi, som bl. a. PC upp-tar, medan överstämman motsvarar formen i t. ex. koralpsalmboken 1697. Bicini-
niet skulle i sin tur kunna återföras på en enstämmig melodi, som finns belagd i Böhmen 1410. Denna melodi har behandlats som en vandrante cantus firmus, så att början av den ligger i överstämman medan fortsättningen finns i understämman. När över- och understämman sedan skildes åt och uppträdde som självständiga koralmelodier kom de alltså att innehålla var sin hälft av den ursprungliga melodin. Året efter det Glahns arbete utkommit publicerade Rudolf Ewerhart i sin dissertation Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier (1955) en tvåstämmig 1400-talssats, som bevisar riktigheten i Glahns hypotes. Mäkinen redogör för allt detta, men ger dessvärre ett högst missvisande referat av Glahns tankegång. I polemik mot Glahn och i strid mot de fakta han själv redovisar hävdar förf., att biciniets överstämma i sin helhet skulle motsvara den ursprungliga böhmiska melodin, medan PC:s form skulle vara en i Tyskland tillfogad understämma (s. 141 f., 149 och 152).

Den andra kommentaren rör Omnis mundus jocundetur, som påstås ha en kortare form i Codex Vissegradensis än i övriga källor (s. 69 ff.). Bakom detta påstående som föranleder en utförlig diskussion hos förf., måste ligga något missförstånd, kanske vid beställningen av mikrofilm av källstället. Om förf. fått tillgång också till närmast följande sidor i hs, hade han sett, att sången har samma längd här som i övriga källor.

4. Mäkinens forskningar har inte enbart gällt PC-melodiernas historia före 1582/1625. Han har också undersökt deras fortlevnad i Finland fram till vårt eget århundrade. Härmed ges en värdefull komplettering till Tobias Norlinds PC-avhandling Latinska skolsånger i Sverige och Finland (1909). För koralernas del har denna komplettering delvis gjorts redan i Ingeborg Lagercrantz' ovan nämnda arbete Lutherska kyrkvisor.

Det måste observeras, att förf. utan närmare motivering strikt avgränsat sitt forskningsfält till enbart den finländska delen av det dåtida svenska riket. Inget material i svenska bibliotek och arkiv har utnyttjats (s. 18 och 155), inte ens sådant, som har finländsk proveniens, såsom t.ex. Roslagskulla-hs. Ur Lagercrantz' arbete har han dock kunnat hämta vissa melodier i denna.

Förf. har (s. 150–154) sammanfattat sina resultat angående de elva böhmiska PC-melodiernas öden i Finland. Man skulle kunna särskilja fem olika källgrupper, som legat till grund för denna undersökning: a) De tryckta PC-samlingarna med latinsk text. Endast en av sångerna finns kvar i Lindells utgåva 1776, nämligen *Dies est laetitiae*. Av denna intressanta, betydligt omsjunga version återges tyvärr endast ett brottstycke (s. 42), f.ö. stillatigande transponerat från F-till G-dur. b) Julsångsamlingen *Muutammat Jumaliset Joulu laulut* (1. uppl. 1886). Ur den finska PC-översättningen 1616 övertogs hit 6 texter, som hörde samman med böhmiska melodier. c) Finskspråkiga psalmböcker med eller utan melodier. I 1702 års utgåva, den första med tryckta melodier, återfinns tre av de böhmiska melodierna. I nu gällande finska koralbok ingår två av dessa tre (s. 153). Av s. 43 synes dock framgå, att också den tredje finns med. d) Handskrivna koral-samlingar. Förutom de nämnda tre påträffas här ännu en böhmisk melodi. e) Andliga visor i folklig tradition. Två böhmiska melodier har upptecknats i olika varianter (s. 153). Enligt s. 43 bör även här en tredje tillfogas.

Principen att inte utnyttja svenskt källmaterial har delvis snedvridit framställningen i fråga om koraltraditionen. Att beteckna den finskspråkiga koralpsalmboken 1702 som »die früheste amtliche Gesangbuchmelodienquelle der finnischen evangelisch-lutherischen Kirche» (s. 152) är inte korrekt. Någon självständig finsk kyrka fanns inte vid denna tid. Det vore riktigare att säga, att psalmboken var avsedd för finsktalande församlingar inom svenska kyrkan. Och vidare: första officiella koralpsalmbok med giltighet också för de finländska stiftens var den svenska från 1697.

Det hade varit värdefullt, om förf. hänvisat till Ilmari Krohns undersökning i festskriften till O. M. Sandvik (1945) om det nära sambandet mellan de båda koralpsalmböckerna 1697 och 1702. Av denna framgår, att det egentligen rör sig om två redaktioner av samma psalmbok. Krohns tabeller visar, att två av de tre böhmiska melodierna i den finska utgåvan saknas i den svenska. De tillhör det 50-tal melodier, som utgör finskt särstoff. Därmed belyses klart en skillnad i PC-melodiernas trädning på svenskt och finskt håll.

Det är viktigt att hålla isär begreppet 'koraltradition i Finland' och 'finsk (= finskspråkig) koraltradition'. Eftersom förf. bortser från de svenska psalmböckernas betydelse för Finland, är det förklarligt, att han inte iakttar denna distinktion. Men följderna blir bl.a., att melodin till *Dies est laetitiae* påstås uppträda såsom koral i Finland först i och med Jacob Finnos finska psalmbok på 1580-talet (s. 42). Dateringen torde vara ungefär ett halvt århundrade för sen, eftersom motsvarande psalm med melodihänvisning till *Dies est laetitiae* fanns redan i de första svenska psalmböckerna. Ett av de ytterst få bevarade exemplaren av psalmboken 1536 förvaras f.ö. i ett finländskt kyrkoarkiv.

I fråga om PC-melodin till *Jesus Christus nostra salus* sägs (s. 90), att den »ausserhalb der alten Notendrucke der Sammlung in Finnland nicht anzutreffen

ist». Men melodin är tryckt i de svenska psalmböckerna 1616 och 1623, den finns jämte den andra melodin till samma text i Roslagskulla-hs och den finns ytterligare åtminstone i Loimijoki-hs (se facsimilet därur i Lagercrantz, *Lutherska kyrkovisor* s. 41). Kanske menar förf., att melodin inte förekommer med finsk text? Det hade varit bättre om förf. följt Lagercrantz' exempel och låtit latinsk, finsk eller svensk text vara faktorer av underordnad betydelse ur den melodi-historiska aspekten.

Sammanfattande bör sägas, att Timo Mäkinen i sin doktorsavhandling djärvt gripit sig an med delvis mycket svåra problemställningar. Hans arbete har blivit det första större bidraget till PC-forskningen sedan 1900-talets början och ger en viktig komplettering till Norlinds och Woodward's undersökningar. PC-utgåvorna utgör dock en mycket angelägen uppgift för både finländsk och svensk och över huvud taget nordisk musikforskning. Många av PC-sångerna har dessutom ett betydande internationellt intresse. Mäkinens arbete lider dessvärre av åtskilliga formella brister, som här inte närmare berörs. Förtjänstfullt är emellertid, att förf. infört en tidigare på detta område inte tillräckligt prövad metod, nämligen den jämförande variantanalysen. Tillämpad på det betydligt större källmaterial, som faktiskt står till förfogande, och kopplad till andra tillämpliga metoder, kan den säkert komma att avsätta betydelsefulla resultat i framtida PC-forskning. Såsom framgått har avhandlingen också aktualiserat viktiga källkritiska PC-problem. Man får önska att Mäkinen genom sitt arbete stimulerat till nya insatser inom alla de forskningsgrenar, för vilka PC är av betydelse.

Folke Bohlin

REINHOLD SIETZ: Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel [Bd. I] (1826–1861), Bd. II (1862–1869), Bd. III (1870–1875), Bd. IV (1876–1881). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 28, 48, 56, 60.) Arno Volk-Verlag, Köln 1958, 1961, 1964, 1965.

Medan utgrävande och utgivande av äldre musik oförtrutet fortsätter och även kompositioner av talrika »Kleinmeister» på nytt blir tillgängliga, går för 1800-talsmusiken utvecklingen ännu så länge övervägande i motsatt riktning: attityden mot många portalfigurer har blivit kritiskt avvägande, och andraplansstorheterna har i allmänhet så totalt avförts från dagordningen att det är praktiskt taget omöjligt att via konsert- eller radiolyssnande bilda sig en uppfattning om egenart och värde av deras musik, som ju för det mesta ej heller föreligger i vetenskapliga utgåvor. Moscheles, Hiller, Volkmann, Draeseke, Kiel, Herzogenberg, Joachim m.fl. har en gång i tiden varit aktade tonsättarnamn, och förr eller senare torde den tidpunkt komma, då det inte längre går an att okritiskt överta summariska handboksomdömen om deras respektive musikhistoriska position. Ett förutsättningslöst synsätt kommer kanske i vissa fall att leda till omvärderingar. Men dit har vi ännu inte hunnit.

Ser vi alltså, för att ta upp ett aktuellt enskilt fall, bort från den f.n. helt bortglömda tonsättaren Ferdinand Hiller (»en förträffligt skolad, till Schumann och Mendelssohn anknyttande, formskicklig och på det hela taget finkänslig ton-

sättare», som dock »till fullo enbart behärskade mindre formtyper, där han fängslade genom gratie och ett spirituellt pedanteri» enligt Riemann-lexikonet 1929), så kan ett biografiskt arbete över denne man i dagens läge finna intresse endast i den mån hans levnadsöde och litterära kvarlåtenskap återspeglar något väsentligt från hans tidsålder. Hiller föddes 1811, två år efter Mendelssohn, och parallellerna med denne beträffande ursprungsmiljö, uppväxt och karriär är flerfaldiga. Han studerade flera år i Paris, där han blev bekant med musiklivets koryféer, senare också i Rom, verkade som tonsättare, dirigent och pianist på olika håll i Tyskland och blev 1850 bofast i Köln, där han under ett kvartssekel i anförda funktioner samt som konservatoriechef och musikskriftställare utövade ett betydande inflytande (han ledde även åtskilliga »Nieder-rheinische Musikfeste»); »genom sina vidsträckta förbindelser blev han en av de mäktigaste personligheterna inom tyskt musikliv» (R. Sietz i MGG), verksam i moderat konservativ anda, bör man kanske tillägga.

Nämnda »vidsträckta förbindelser» betingade och underhölls av en mycket omfattande korrespondens, och denna utgör en värdefull källa för kunskapen om centraleuropeiskt musikliv kring och efter 1800-talets mitt. En stor del av sin korrespondens har tonsättaren själv testamenterat till Kölns stad, och ur denna flera tusen nummer omfattande samling, som kompletteras av både dagboksanteckningar och annorstädes bevarat material, har R. Sietz med hjälp av vissa texttillägg sammanställt vad han själv kallar »bidrag» till en biografi över Hiller. Givetvis kan läsaren ur detta rikhaltiga material efter hand bilda sig en viss uppfattning om Hillers personliga egenskaper och position i musiklivet. Härvid måste han dock delvis tillvägagå s. a. s. indirekt, då samlingen helt naturligt framför allt inkluderar brev *till* Hiller (och alltså irriterande nog endast mera sällan ger läsaren tillfälle att registrera Hillers direkta impulser och reaktioner eller att följa en dialog); hans dagboksanteckningar å andra sidan är oftast kortfattade och därtill enligt Sietz förtegnat just i för sin upphovsman obehagliga angelägenheter, vilket ju kanske i sig självt rymmer en bit personkarakteristik.

Sietz' arbete förefaller vara avsett att i fullbordat skick omfatta fem band. Någon plan över helheten meddelas ej i första bandet, som inte heller är numrerat. I den korta inledningen saknar man en kritisk överblick över Hillers egna skrifter (som delvis är av autobiografisk art) samt över litteraturen om honom. Även en biografisk skiss med uppgifter om huvudstationerna i Hillers livsväg hade varit önskvärd, varigenom t. ex. de för volymindelningen bestämmande årtalen kanske hade fått mening för läsaren. En viss hjälp ger givetvis Sietz' artikel om Hiller i MGG.

Varje band är försett med kortfattade detaljkommentarer samt med ett namnregister, där korrespondenterna särskilt utmärkts. Bland de senare finns många av Europas musikaliska celebriteter, men även mindre figurer (inklusive en del supplikanter), dessutom litteratörer, förläggare och andra förhandlare, personliga vänner m. m., varigenom tids- och i viss mån även personlighetsbilden blir ganska facetterad. Givetvis är namnregistret i sig självt upplysande samt ger för övrigt behövlig vägledning; då det emellertid inte alls är säkert att de i sak intressantaste breven alltid är just de av toppfigurerna skrivna, skulle man önska

att sista bandet kommer att avslutas med ett omfattande sakregister. Hela arbetet kommer ju troligen att användas mera som materialsamling för olika speciella syften än som grundval för en större biografi över den — enligt Sietz — »egentligen enbart som förmedlare betydelsefulle» Hiller.

Hans Eppstein

EDGAR H. SPARKS: *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1963. 504 s.

I företalet till sin stora monografi om cantus firmus-tekniken 1420-1520 — fr. o. m. Old Hall-manuskriptet och Dufay t. o. m. Josquin — framhåller Edgar Sparks: »My especial gratitude goes to Manfred Bukofzer, who guided the original dissertation and, before his untimely death, helped me prepare the first part of the book.»

Bukofzers forskargärning har givit många ekon i Sparks framställning, också däri att det noggranna detaljstudiet förenats med spårinne för väsentliga sammanhang och med en strävan efter klarhet och överskådlighet, som är i bästa mening pedagogisk. Sparks arbete är dock mindre specialiserat, ställer mindre anspråk på läsaren, än lärofaderns berömda *Studies in Medieval and Renaissance Music* (1950). Det befinner sig snarast någonstans mitt emellan dessa studier och Bukofzers skickliga kompilat om *Music in the Baroque Era*.

Det har syntts recensenten väsentligt att markera denna karakterisering av arbetet: ett mellanring mellan en självständig vetenskaplig studie, en handboksframställning och en lärobok. Betraktar man boken utslutande ur en renodlat vetenskaplig synpunkt, kan man rikta vissa invändningar mot bl. a. författarens repertoarurval. Han har huvudsakligen begränsat sina undersökningar till verk av mer eller mindre kända s. k. nederländska tonsättare och dessutom i görligaste mån till sådan musik, som är tillgänglig i nyutgåvor. Charles Hamm har i sin recension av arbetet i MQ 1964/1, s. 103-107, anført konkreta exempel på »Spark's self-imposed limitations» i detta hänseende.

Betraktar man arbetet ur en annan synvinkel — som en ambitiös, övervägande mycket tillförlitlig och delvis självständig handboksframställning över ett av de mest centrala ämnen man kan välja för tidrymden ifråga — träder förtjänsterna desto mera i förgrunden. Den lärdomshistoriska sidan och mycket av de tidigare förda debatterna redovisas f. ö. särskilt i ett appendix om »Some Theories of Cantus Firmus Usage», där bl. a. R. von Ficker och J. Handschin spelar en framträdande roll och bitvis får sina fiskar varmare än vad som numera kan anses nödvändigt.

Det som kanske slår en mest vid den första genomläsningen av volymen är det i dag häpnadsväckande gynnsamma läget för perioden ca 1420-1520 ifråga om proportionen mellan bevarat musikaliskt material och mängden av hittills genomförda vetenskapliga intensiv- och detaljundersökningar. Jämförelser med vår kännedom om t. ex. 1700- för att inte tala om 1800-talets musik när det gäller stilistiska och kompositionstekniska företeelser låter denna iakttagelse framträda i obarmhärtigt tydlig relief. Ifråga om 1800-talet är materialet enormt och det mesta ifråga om kvalificerade undersökningar ogjort; beträffande 1400-talet är

materialer rätt väl överblickbart och specialforskningen traditionsrik och avancerad. Sett mot denna bakgrund (vare sig man uppfattar läget enbart kvantitativt eller även kvalitativt) kan också sägas, att Sparks valt att utföra sin framställning vid en relativt läglig tidpunkt. Specialundersökningarna om satsteknik, cantus firmus-behandling, formutveckling, kontrapunktik etc. under vad som förr kallades de nederländska skolornas tid är nu så många, att blott få utanför kretsen av experter på perioden torde ha god överblick över de sammanlagda resultaten. (En bidragande svårighet har ju också varit att tillkomsten av specialundersökningar och av nytugåvor sällan »hållit takt» med varandra och därför i ett slags fatal växelverkan kunnat göra varandra föråldrade.) Sparks har med andra ord befunnit sig i ett förhållandevis gynnsamt utgångsläge och har kunnat repliera på flera forskargenerationers bemödanden, då han utvalde sitt betydelsefulla tema: cantus firmus-behandlingen.

Sparks har disponerat sitt arbete i tre delar. Den första behandlar »Development of the Procedures, circa 1420–1450» och innehåller många för hela framställningen grundläggande begreppsavgränsningar och terminologiska distinktioner. Flera av Sparks termförslag och termbruk rörande olika typer av c.f.-teknik är värda uppmärksamhet; några kommer säkert inom en snar framtid att bli commune bonum via handbokslitteraturen. Del 2 handlar om »The Mass and Motet from circa 1450 to 1485». Bland annat har författaren här sökt sammanfatta men även med stöd av egna iakttagelser framhäva de stilistiska olikheterna mellan Dufay och hans generation å ena sidan och Ockeghem och Busnois m. fl. å den andra. Avsnittet hör till bokens mest vägande partier. Del 3 handlar om »Obrecht and Josquin des Prez». Också denna rubrik aktualiserar Sparks »self-imposed limitations»: hela det tyskspråkiga området har lämnats därhän, både c.f.-tekniken i de viktigaste tyska Liederbücher och hos t. ex. H. Isaac. Även den engelska repertoaren efter Dunstable är styvmoderligt behandlad.

Till arbetets största förtjänster hör det rikhaltiga notexempelmaterialet, i vilket excerpterna ur flerstämmiga satser nästan genomgående presenteras parallellt med citat från de melodier, som fungerat som förlagor, och där de i c.f. givna tonerna (noterna) på numera vedertaget sätt markerats med asterisk.

Bland de många intresseväckande teser och synpunkter Sparks driver i sin text må här — som exemplifiering — endast framhållas hans sunt kritiska inställning mot diverse försök att till varje pris försöka »läsa in» en viss c.f.-melodi i en rikt kolorerad och melodiskt svåridentifierbar faktur, inför vilken misstanken om att c.f.-behandling föreligger kan te sig rimlig men är obevisad. (Kritiken gäller alltså snarast kriterierna för sådana identifieringar.) Det heter härom i introduktionen (s. 2): »It was especially necessary to step carefully at these points, because I also criticize the opinions of others who, I feel, find c.f. in works which are freely composed, and who, in so doing, assume types of treatment which were never imagined by the composers of the fifteenth century.» Ett skolexempel på detta slags fallgropar erbjuder ju problemkretsen rörande hellenistiskt (delvis även bysantinskt) inflytande på gregoriansk sång: risken för upprättande av fiktiva »samband» med stöd av yttre och kanske tillfälliga likheter mellan å ena sidan enstaka (och slumpvis bevarade) melodier i ett stoff och tiotusentals melodier i ett annat stoff, inför vilka material den statistiska

sannolikheten för slumpvisa likheter (med hänsyn till de tonala strukturernas och melodiformlernas begränsning) är relativt stor. Sparks har sett denna problematik i sitt material och tillämpar metodiskt försiktighetens taktik. Detta betyder att läsaren bör kunna känna sig trygg överallt där han hävdar att viss c.f. föreligger, däremot naturligtvis inte att en c.f. inte kan föreligga även där Sparks av samma goda skäl noterar att ett sådant samband ännu ej är bevisat.

Att närmare referera innehållet i Sparks monografi om cantus firmus-behandling 1420–1520 skulle här föra för långt. Det må räcka med att sammanfattningsvis framhålla att hans arbete har mycket att ge envar som önskar sätta sig in i 1400-talets kyrkomusik, envar som har anledning att undervisa i hithörande delar av den allmänna musikhistorien och envar som vill göra en forskningsinsats inom perioden ifråga. Ämnet och behandlingen därav är tillika sådana, att en på lämpligt sätt tillrättalagd och förkortad version av framställningen skulle kunna bli en för pedagogiskt bruk synnerligen välkommen lärobok i ett ämne, som det alltså är vanskligt att få ett säkert grepp om med ledning av gängse handboksredogörelser.

Ingmar Bengtsson

ERIC WERNER: Mendelssohn. A new image of the composer and his age. Translated from the German by Dika Newlin. The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Ltd., London 1963. xiii, 545 s.

Unter den großen Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts ist Mendelssohn sicherlich eine der im Grunde am wenigsten bekannten. Von seinen Werken ist das Meiste aus dem Repertoire verschwunden; beträchtliche Teile davon sind überhaupt nie gedruckt worden, besonders Kompositionen aus seiner frühen Jugend, gelegentlich aber auch Werke aus seiner Reifezeit, vor allem religiöse Vokalmusik. Auch als Person ist Mendelssohn merkwürdig ungreifbar. Was sich der Öffentlichkeit darbot, ist zwar allen vertraut: die unerhört reiche und vielseitige Begabung, das Liebenswürdige und die Gewandtheit seines Auftretens, die Umsichtigkeit und die Noblesse seines Verhaltens. Was aber liegt hinter dieser Fassade, wo sind die Wurzeln seiner Persönlichkeit? Wie vereinigt sich Mendelssohns jüdisches Erbe mit seinem sehr ernst gemeinten Protestantismus? Wie weit gehört der Enkel des eben dem Ghetto entwachsenen Philosophen Moses Mendelssohn dem Deutschtum an? Sein äußeres Leben verlief glanzvoll, und so hat man ihn gern als ein Sonntagskind geschildert, dem doch wesentliche seelische Dimensionen fehlen, da er die Tragik des Daseins angeblich nie erlebt hat. An seiner jüdischen Abkunft sah man bisweilen „diskret“ vorbei, wobei man sich ja scheinbar auf seinen Protestantismus berufen konnte (wie sehr sein Bild andererseits durch antisemitischen Haß enstellt worden ist, ist wohl bekannt und sei hier nur nebenbei erwähnt). Von jüdisch-nationaler Seite (z. B. Max Brod) unterstrich man dagegen seine „Fremdheit“ im Deutschtum; das Jüdische in ihm gab sich sogar in der Thematik seines Violinkonzerts zu erkennen ... Natürlich kannte man den Briefschreiber Mendelssohn und schöpfte aus den vielerlei Briefveröffentlichungen für Biographien und andere Studien. Aber auch hier war es schwer, bis zum Kern vorzudringen. Seine Briefe, Meister-

stücke kultivierter Konversation, wirken zwar meistens „entspannt“, sind aber gegen den Hintergrund seiner ständig wachen Selbstkontrolle (die sich ihrerseits durch seine soziale Situation erklärt) zu verstehen und verschleiern darum ebenso viel wie sie enthüllen. Zudem sind mehrere dieser Briefsammlungen von nahen Angehörigen herausgegeben und in hohem Grade „redigiert“; wesentliche Teile seiner Korrespondenz sind bis heute nur in dieser Gestalt bekannt, während andere überhaupt nicht publiziert worden sind. Das Letztere gilt auch für andere Dokumente persönlicher Art, etwa die Aufzeichnungen von Mendelssohns Schwester Fanny über seine Jugend oder das von ihm und seiner Frau gemeinsam geführte Tagebuch.

War es auch abgesehen von derlei Umständen früher schwer gewesen, ein kritisch-gerechtes Bild Mendelssohns zu entwerfen, weil es an der notwendigen inneren Distanz fehlte, so ist nunmehr Mendelssohn als Person und Schöpfer so in die Ferne gerückt, daß es meistens an lebendiger Beziehung und Einlebung mangelt. Es gibt zwar einige wertvolle ältere Studien, so G. Groves Lexikonartikel und E. Wolffs Biographie von 1906, aber keine umfassende und gut fundierte Monographie aus den letzten Jahrzehnten. In dieser Situation ist es aufs wärmste zu begrüßen, wenn von berufener Seite „a new image of the composer and his age“ gezeichnet wird. Sein Urheber Eric Werner, ein amerikanischer Musikforscher von deutsch-jüdischer Herkunft und spezieller Kenner der jüdischen Musikgeschichte, scheint für eine solche Aufgabe ausgezeichnete Voraussetzungen zu besitzen. Hierzu kommt, dass ihm ein weitaus reicheres Quellenmaterial als seinen Vorgängern zur Verfügung stand, vor allem der gesamte Briefwechsel und wenigstens ein Teil der ungedruckten Kompositionen. Seine fast 550 Seiten umfassende Arbeit ist auf Deutsch geschrieben, bisher aber nur in englischer Übersetzung erschienen. Da der Autor diese Sprache beherrscht, fällt ihm also die letzte Verantwortung für diese Version selbst zu.

Eine gerechte Würdigung von Werners Arbeit bereitet nun gewisse Schwierigkeiten. Man beginnt die Lektüre selbstverständlich in der Absicht, sich an das Wesentliche zu halten und kleine Versehen nicht zu beachten, konstatiert also die zahlreichen Druckfehler zunächst nur als Schönheitsflecken. Wie weit soll oder darf man diese Toleranz treiben? Die Mängel der Notenbeispiele wiegen schon bedeutend schwerer. Wegweisende Taktangaben kommen nur ausnahmsweise vor. Druckfehler sind häufig (zu Beginn etwa in Nr. 1 b, 3, 5, 12, 13, 14!). Bei Vokalwerken fehlt vielfach — doch ohne Konsequenz; vgl. z. B. die Exemplifizierung zu „Elias“ S. 464 ff. — der Text; vielfach erscheint nur die englische Übersetzung des Textes (z. B. S. 69 und 349). Noch bedenklicher ist, daß alle Dokumente nur in Übersetzung wiedergegeben sind, auch jene zahlreichen, die im Original nicht veröffentlicht sind (dagegen erscheint Cherubinis wohlbekannte Äußerung über den jungen Mendelssohn in zwei Sprachen!). Ein ausführlicher Notenapparat gibt die Herkunftsnachweise; manchmal sind sie jedoch vergessen, z. B. in zahlreichen Briefzitatens des Kapitels *Judaism in Transition*, selbst bei einem in extenso wiedergegebenen Brief („an important historical document“ laut Werner) des Vaters auf S. 36 ff. Da eine zusammenfassende Bibliographie fehlt, hätte man in diesen Noten größte Sorgfalt erwartet, wird hierin aber enttäuscht. Genau so, wie der Autor im Kontext

Werktitel ohne jedes erkennbare sprachliche Prinzip zitiert („Reminiscences of Freischütz and of The Marriage of Figaro are to be heard in such pieces from the Two Nephews as ...“, S. 69, als einziges Beispiel — den Originaltitel von Mendelssohns Singspiel „Die beiden Neffen oder Der Onkel aus Boston“ erfährt man nirgendwo), so kann er z. B. Moscheles einmal nach der englischen Ausgabe zitieren („Moscheles, Diaries, tr. Coleridge [London, 1873]“; S. 104), ein andermal — anscheinend — nach der deutschen („Aus Moscheles' Leben [letters and diaries]“, ohne bibliographische Angabe; S. 225), ohne sich irgendwo über das Verhältnis dieser beiden Quellen zu äußern. Was ist die öfters zitierte „Oxford-collection“, die wichtiges, von Werner erstmalig veröffentlichtes Material enthält? Man erfährt es — ohne jeden früheren Hinweis — auf S. 495, inmitten des Kapitels *Triumph and Death*. An der gleichen Stelle erhält man auch Auskunft über die Quelle für die Briefe an Pastor Bauer, die S. 208 und 228 angeführt sind. An wen sind die Briefe, die auf S. 250 in den Noten 43 und 47–49 genannt sind, gerichtet? Sind sie hier erstmals veröffentlicht oder wo sonst? Sind Riemers *Mitteilungen über Goethe* 1841 oder 1921 erschienen (S. 27 bzw. 308)? Die Stammtafel bei S. 229 bezeichnet die Schwester Fanny als einziges der Geschwister als kinderlos, obwohl ihr Sohn Sebastian Hensel, der Herausgeber der *Familie Mendelssohn* unzähligemale zitiert wird; die angegebenen Lebensdaten weichen mehrfach von den im Text gegebenen ab, Vornamen sind in ihr gelegentlich anglifiziert. Und so weiter.

Da Stringenz also nur teilweise Sache des Verfassers ist, verwundert es wenig, daß seine Darstellung stellenweise sprunghaft ist, andererseits aber gelegentlich unnötige Wiederholungen enthält. Besonders eigentümlich berührt bei einer so ausführlichen Arbeit die Kürze und der oft mehr aphoristische Charakter vieler Werkbesprechungen. Sie sind — was an sich keinen Fehler bedeutet — nur selten als Formanalysen angelegt; wo dies aber der Fall ist, sind diese Analysen leider unzuverlässig. So konstatiert Werner für das Lied ohne Worte Nr. 24 („the crown of all“ —?; S. 223) das Formschema A-B-A₁-B₁-A-B₂ „cadencing crescendo“-coda-„postlude“, während korrekterweise Einleitung-A-B-A₁-B₁-A₁-Coda stehen müßte; auch die Untergruppierungen erregen teilweise Zweifel. Bei der Besprechung der Italienischen Symphonie (S. 266 ff., mit Fehlern in Notenbeispiel 49 a, wo außerdem die beiden letzten Zeilen vertauscht sind, und in b) stellt Werner für den langsamen Satz „a short countertheme in march tempo“ fest (ohne Taktangabe, sodaß der Leser nicht weiß, ob T. 19 oder 45 gemeint ist), obwohl der marsch- oder prozessionsartige Charakter des Satzes von Anfang an feststeht und nirgends verändert wird. Als Form gibt er (druckfehlerfrei?) „ABA, A₁“ an. Dies bedeutet u. a. ein Unterschlagen der zweitaktigen Introduktion (die er kurz zuvor als „basic cell“ des Satzes bezeichnet hatte) und der aus ihr entwickelten Zwischenpartie T. 35–45, die zwischen A und B steht; zu einer Rekapitulation von A kommt es in Wirklichkeit überhaupt nicht, sondern nur zu einer Art Durchführung von A T. 57 ff., der T. 74 ff. nochmals der gesamte Teil B folgt und diesem ein Epilog, der mit der genannten Zwischenpartie beginnt und in die Introduktion und Fragmente von A ausmündet. Von dem erregt dahinstürmenden Saltarello, der das Werk abschließt, behauptet Werner, er sei „nearest to the familiar Mendelssohn of the elfin scherzi“ (!), und

weiter: „The symphony ... ends in a frazzled (yet soft) and macabre A minor“; in Wirklichkeit bestehen die Schlußakte aus durch ein crescendo zum forte aufgepeitschten Akkordschlägen.

All dies sind nur Stichproben. Sie mußten gegeben werden, weil Irrtümer der verschiedensten Kategorien (was sagen skandinavische Leser zu „Jenny's [Lind] guardian in Stockholm, H. Christian Andersen, her old friend and father confessor“ [S. 436]?) so zahlreich in diesem Buch sind, daß es auch bei bestem Willen nicht möglich ist, sie zu ignorieren. Können wir uns unter solchen Umständen darauf verlassen, daß alle Zitate aus nicht allgemein zugänglichen Quellen korrekt wiedergegeben sind?

Es war sichtlich die Absicht des Verfassers, ein Buch zu schreiben, das auch für den Nicht-Wissenschaftler lesbar sein sollte. Dies ist ihm zweifellos gelungen; seine Darstellung ist lebendig und fesselnd. Diese Intention hätte ihn doch nicht daran zu hindern brauchen, legitime Wünsche musikologischer Art zu befriedigen. Da sein Buch in erheblichem Ausmaß auf bisher der Forschung nicht zugänglich gewesenem Quellenmaterial aufbaut, hätte man natürlich einen eingehenden Bericht über dieses Material erwartet, ebenso ein kritisches Exposé über die bisherige Mendelssohnforschung. Von beidem gibt Werner nur eine Skizze (S. 493–496). Daß ein Teil der Reisebriefe seit einiger Zeit in einer originalgetreuen Ausgabe (von P. Sutermeister, Zürich 1949) vorliegt, scheint er übrigens nicht zu wissen; auch das oben erwähnte Tagebuch der Schwester Fanny nennt er nicht. Außer einer Bibliographie vermißt man auch ein Werkverzeichnis mit Auskünften über Autographen, Erstdrucke und wichtige Neuauflagen.

Trotz aller dieser Einwände muß gesagt werden, daß Werners Buch eine bedeutsame Leistung darstellt. In mehrfacher Hinsicht trägt es zu einem besser fundierten und reicher nuancierten Bild von Mendelssohn als Persönlichkeit und Schaffendem bei. Einige der von Werner besonders herausgearbeiteten Details seien hier in Kürze genannt: die Problematik der Emanzipation und Assimilation der deutschen Judenheit in der Epoche der Aufklärung und der Romantik; die lebenslängliche Verbundenheit Mendelssohns mit der geistigen Welt seiner Vorfahren (in diesen beiden Punkten liegt für Werner vielfach die Erklärung für Mendelssohns Wesensart und Verhalten); die Bedeutung von Mendelssohns Studien bei Hegel für sein eigenes Denken; Mendelssohns soziale und politische Fortschrittlichkeit; das Moment der Entwicklung innerhalb von Mendelssohns musikalischem Stil. Für den letztgenannten Punkt ist wesentlich, daß Werner Kompositionen aus Mendelssohns Jugendzeit kennt und bespricht, die der Forschung bisher unzugänglich waren (u.a. das Violinkonzert in d moll und die beiden Konzerte für zwei Klaviere); im ganzen gesehen ist er bestrebt, die fortschrittlichen, teilweise radikalen Züge in Mendelssohns früheren Werken zu betonen, die ja gemeinhin oft übersehen werden (Chromatizismen, Leitmotivtechnik, Formexperimente).

Das „Bild“ von Mendelssohn, das Werner entwirft, erscheint nicht im Grunde „neu“, wenn auch stark erneuert, bereinigt und oft vertieft. Daß Mendelssohn weit stärker als Schumann dem Erbe des 18. Jahrhunderts verbunden war, war z.B. seit je bekannt, doch hat man dies bisher hauptsächlich mit solchen Be-

griffen und Namen wie Berliner Liederschule, Zelter, Bach und Händel in Verbindung gebracht, während Werner (sicherlich mit Recht) außerdem stark die Nachwirkung von Moses Mendelssohns aufklärerischem Humanismus betont. Andere Momente wurden weiter oben genannt. Gelegentlich fühlt sich der Leser zum Widerspruch herausgefordert, so etwa, wenn Werner Mendelssohns Frau einen seine geistige Welt verengenden Einfluß zuschreibt (S. 302), obwohl er selbst an der gleichen Stelle einräumt, daß Mendelssohn „always inclined somewhat to the traditional and conventional“, oder wenn der Verfasser in seiner energischen Betonung von Mendelssohns positivem Verhältnis zur Welt des Judentums gewisse Fakten, die zum mindesten auf eine gelegentliche innere Distanzierung hindeuten, unbeachtet läßt. Im ganzen gesehen bewirkt doch die völlige Freiheit des Verfassers von unkritisch panegyrischen Tendenzen, daß man seiner Darstellung Vertrauen entgegenbringt. Daß sie in konkreten Einzelheiten häufig unzuverlässig ist, wurde weiter oben belegt; eine Beurteilung seiner Gesamtschau ist kaum möglich, so lange das Material, auf das sich seine Darstellung gründet, nicht im ganzen zugänglich ist. Übrigens ist zu bedauern, daß Werner seine Einzelbeobachtungen nicht in einem Schlußkapitel zusammengefaßt hat, in dem die Hauptlinien von Mendelssohns Entwicklung zum Ausdruck gekommen wären.

Es wäre erfreulich, wenn Werners Arbeit dazu beitragen könnte, daß es endlich zu einer kritischen Herausgabe all der Dokumente und Musikalien kommt, deren Kenntnis eine unerläßliche Voraussetzung für das Studium und die Beurteilung von Mendelssohns historischem Einsatz bedeutet. Darüber hinaus ist zu hoffen, daß das Buch in einer deutschen Originalausgabe erscheinen wird, allerdings nach einer sehr eingehenden Revision von seiten seines Verfassers.

Hans Eppstein

C. E. F. WEYSE: Breve, I–II. Udgivet af Sven Lunn og Erik Reitzel-Nielsen for Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Munksgaard, København 1964. I: Private breve, VIII, 543 s. II: Embedsskrivelser m. v., 379 s.

Med den foreliggende udgave af C. E. F. Weyses breve fremlægges for første gang en samlet, videnskabelig funderet udgave af en dansk komponists korrespondance. De eksisterende udgaver af tilsvarende kildemateriale indeholdende f. eks. Niels W. Gades, Peter Heises og Carl Nielsens breve har ikke kunnet gøre krav på fuldstændighed og har heller ikke været anlagt efter de editions-mæssige principper, der her er søgt realiseret, og det er således en markant begivenhed i dansk musikhistorisk forskning, som her har fundet sted; forarbejderne har strakt sig over en lang årrække, og der er god grund til en indgående omtale af, hvad der forhåbentlig kun er den første i rækken af højst påkrævede udgaver af det væsentlige område af et lands musikalske kildemateriale, som komponisternes breve og aktstykker udgør.

Adskillige breve fra Weyse har dog været offentliggjort tidligere. De to mest omfangsrige biografier om komponisten, A. P. Berggreen: C. E. F. Weyse's Biographie, 1876, og Carl Thrane: Weyses Minde, 1916, er for store partiers ved-

kommande bygget op omkring længere eller kortere brevcitater. Desuden har man naturligt nok på grund af Weyses centrale stilling i samtidens toneangivende kredse kunnet finde breve fra ham i mange af de publikationer, der omfatter tidens litterære og videnskabelige personligheders brevveksling. Hertil kommer breve offentliggjort mere sporadisk i tidsskrifter o.l., hvoraf især må nævnes korrespondancen med digteren J. L. Heiberg under dennes Sverigesrejse 1812, trykt i »Museum» 1890. Men såvel for de trykte som for de hidtil utrykte breves vedkommende har der forestået udgiverne, førstebibliotekar ved Det kgl. Bibliotek Sven Lunn og amanuensis Erik Reitzel-Nielsen, et stort og møjsommeligt arbejde med opsporing af eksisterende originaler i biblioteker og arkiver til de institutioner som Weyse havde berøring med, selvom størsteparten af brevene er at finde i Rigsarkivets og Det kgl. Biblioteks brev- og håndskriftsamlinger.

Resultatet er blevet en udgave omfattende ialt 506 breve, hvoraf 1. bind indeholder de private breve (405) og 2. bind embedsskrivelser o.l. (101); hertil kommer kommentarer, fortegnelser over de af Weyse så hyppigt anvendte farmakologiske udtryk og almindeligt forekommende latinske ord og vendinger og et personregister. Det er en imponerende brevsamling, dog mere målt med nutidens end med samtidens mål. Dengang var brevskrivningen det eneste meddelelsesmiddel »par distance» i store som i små ting, og det vides da også med sikkerhed, at samlingen ikke er komplet, men at Weyses breve tværtimod er meget spredt overleveret og kun nogenlunde fyldigt bevaret fra o. 1838 til hans død 1842. Dette gøres der opmærksom på i udgavens meget knappe forord, men det ville i høj grad have været ønskeligt, om der havde været vedføjet en kildefortegnelse og en registrant over kun fragmentarisk bevarede og tabte breve, som man ved har foreligget. Der kunne der f.eks. være blevet plads til det ikke uvæsentlige citat af et brev til G. W. Fink, offentliggjort i dennes nekrolog over Weyse i det tyske musiktidsskrift »Cäcilia» 23. bd. 1844 s. 133, hvor Weyse omtaler sit arbejde med slutfugaen til pinsekantaten fra 1820, istedet for at det nu er gemt bort i en note, hvor ingen vil finde på at søge den slags oplysninger. Men værre er det dog, at uddrag af et brev fra Weyse til Chr. Wulff, dateret 5.6.1830 og trykt i Berggreens biografi s. 58, hvor Weyse endnu engang bevidner sin respekt for sin faderlige ven J. A. P. Schulz' enkle musikalske stil, overhovedet ikke er kommet med i udgaven eller er omtalt med et eneste ord, hvadenten det skyldes en forglemmelse fra udgivernes side, eller at de ikke har ment at burde medtage fragmenter. Er det sidstnævnte tilfældet ville en sådan registrant have været den naturlige løsning på problemet.

I forbindelse med udgavens note- og registerapparat er det helt uforståeligt, at udgiverne har afstået fra at opstille en fortegnelse med sidehenvisninger over de kompositioner af Weyse, der omtales i brevene. Nu er værket nærmest ubrugeligt som opslagsbog i de tilfælde, hvor man ønsker at finde frem til Weyses egne udtalelser om sine værker. Brevene oplyser ganske vist mindre, end man kunne håbe, om disse centrale spørgsmål, men i hvert fald kaster de ofte nyt lys over problemerne angående tilblivelsestidspunkterne, hvor man indtil nu kun har haft Berggreens på mange punkter unøjagtige og usikre kronologiske fortegnelse at støtte sig til. Ligeledes havde det været ønskeligt, om ud-

gaven havde indeholdt en fortegnelse over brevadressater eller en oversigtsmæssig indholdsfortegnelse, så man kunne få et samlet overblik over, hvem Weyses korrespondance omfattede. Nu må man tage sin tilflugt til det meget store personregister (49 s.), der dog desværre ikke er så omhyggeligt udarbejdet, som størrelsen kunne give indtryk af. Bortset fra uundgåelige trykfejl (J. A. P. Schultz for Schulz) og tilgivelige unøjagtigheder (komponisten H. P. J. Lyngbye fødtes 1803 og ikke 1806, som det anføres i 2. bd. af Erslews forfatterleksikon, 1847) synes i alt for mange tilfælde henvisninger til personer, også i musikalsk sammenhæng betydende, hvor disse forekommer i kommentarerne eller brevene, at mangle i personregistret. Jeg nævner i flæng: Henrik Rung 2. bd. s. 145, Hans Matthison-Hansen 2. bd. s. 167 og J. P. E. Hartmann 2. bd. s. 221, hvor man i det tilhørende brev får den væsentlige oplysning, at Weyse oprindeligt skulle have komponeret musikken til Carl Borgaards eventyrdrama »Undine», men afslog, hvorefter det blev Hartmann.

For udgivelsen står Det danske Sprog- og Litteraturselskab, og man forstår af udgavens forord, at det er på grund af det rige lokale personal- og kulturhistoriske stof, som brevene rummer, at Selskabet har set det som sin opgave at befordre udgaven i trykken. Men savnet af et egentligt udgiverforord føles mærkbart. Et sådant havde været stedet til at give foreløbige svar på de spørgsmål, man først og fremmest må stille til en sådan udgave: hvad siger brevene om kunstnerpersonligheden Weyse? Ændrer eller nuancerer de foreliggende breve det hidtil gængse billede af denne centrale komponistskikkelse i dansk musik? I hvor høj grad uddybes kendskabet til og forståelsen for hans værker gennem læsning af brevstoffet? Hvordan var hans stilling i samtiden, eller rettere, hvordan følte han sig selv placeret gennem de mere end 50 år, han havde sit virke i dansk musikliv, og hvordan var hans reaktioner på de skiftende musikalske retninger, som dukkede op i dette lange tidsrum? Her lades man i stikken af udgiverne og er henvist til på samme måde som ved de enkelte værker at sammenstykke svarene undervejs gennem den til tider meget trælse læsning af uvedkommende privat stof i brevene.

Mere som punkter end som en egentlig linie aftegner de bevarede breve Weyses rige musikalske virke der både havde en officiel og private side. Blandt de *personlige breve* fra de første ti år af Weyses ophold i København er fra perioden 1796-97 bevaret breve til Ludvig Zinck, der blev hoforganist 1802 og efterfulgte faderen, komponisten H. O. C. Zinck, som 1. syngemester ved Det kgl. Teater 1817; fra 1801 findes bevaret Weyses brevveksling omkring den ulykkelige kærlighedshistorie med Julie Tutein, men dernæst går der 11 år, før de næste private breve dukker op, 12 ialt udgør korrespondancen med J. L. Heiberg under dennes Sverigesrejse 1812; fra perioden 1813-37 er kun overleveret 45 breve fordelt jævnt over årene, mens den store masse af privat brevstof, ialt 329, stammer fra 1838 til Weyses dødsår, ja næsten dødsdag, 8. oktober 1842. Langt den største del af disse breve er skrevet til hans plejesøn, F. Schauenburg Müller, der som ung fik bolig hos Weyse og efter embedseksamen og giftermaal bevarede kontakten med sin rørende omsorgsfulde plejefader. Der er kun meget få egentlige musikerbreve i samlingen; foruden de nævnte til Ludvig Zinck findes kun et til J. F. Frøhlich fra 1829 (nr. 47), to til J. P. E. Hartmann,

et fra 1833 (nr. 63) og et fra 1837 (nr. 76), og til Niels W. Gade fire, to fra 1841 (nr. 258 og 326) og to fra 1842 (nr. 393 og 404) — de sidste kun korte notitser om praktiske affærer.

For sine yngre samtidige komponistkolleger stod Weyse som den beundrede musikalske autoritet. Mange søgte musikalsk vejledning hos ham, selvom han kun i sin ungdom gav egentlige musikalske informationer. Han blev ofte opfordret til at affatte anbefalinger i forbindelse med unge kunstneres ansøgninger om rejseunderstøttelse og besættelse af ledige stillinger, og hans forhold til og udtalelser om komponister som A. P. Berggreen, J. P. E. Hartmann, J. F. Frøhlich og Henrik Rung er præget af skønsomhed og forståelse for deres talent. Disse udtalelser er samlet i udgavens 2. bind under *embedsskrivelserne*. Her indeholdes ellers især Weyses korrespondance med Det kgl. Teater og Universitetet om hans officielle kirkelige og verdslige bestillingsarbejder — breve af betydning for en nøjagtig datering af værkerne — og desuden hans responsa og indstillinger til myndighederne om istandsættelse og bygning af orgler i en række større kirker. På dette område var Weyse ubestridt en kapacitet, og hans skrivelser angående de større arbejder, som det påhvilede ham som det offentliges konsulent at udtale sig om, f. eks. orglerne i Christiansborg Slotskirke, Vor Frue Kirke og Vor Frelzers Kirke, er vigtige bidrag til orgelbyggeriets historie i Danmark i første halvdel af 1800-tallet.

Men tilbage bliver det bedrøvelige faktum, at brevsamlingen indeholder meget lidt musikalsk relevant stof om Weyses egne kompositioner. Et par af oplysningerne skal fremhæves. Da Weyse i 1839 blev anmodet om at udarbejde en korallbog for Island (som aldrig udkom), fik han af mangel på trykte kilder melodierne foresunget af en herboende islænding. Efter at have hørt et par af melodierne skriver Weyse: »De var ... begge i C dur, og sluttede: e d e f i s d c. Jeg har sagt ham, at dette fis var formodentlig en Corruption, og at jeg nok formodentlig vilde forvandle det til f» (nr. 124, 25.11.1839); i brev nr. 153, 6.3.1840, eksemplificerer Weyse problemet med noder. Dette er 1800-tallets reaktion på de gamle folkemelodiske vendinger, hvadenten man vil opfatte dem som lydiske eller med den karakteristiske svævende kvart. På samme måde da det gjaldt folkevisemelodier til brug for 2. hefte af hans »Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser-Melodier harmonisk bearbejdede», som han fik tilsendt af den flittige melodioptegner, pastor A. F. Winding: »... nogle ere reent gale i Rhythmus, og vanskelig at bringe i Orden» (nr. 329, 7.1.1842); her slog en moderne tids symmetriske taktprincipper ikke til. I brev nr. 216, 29.10.1840, har Weyse nedskrevet en af sine berømteste sange, »Natten er så stille», udgivet som nr. 1 i hans fornemme »Trestemmige Sange til Brug ved Skoleundervisningen» 1841. Fjerde takt adskiller sig ved punkteringer fra de mig bekendte trykte udgaver af sangen, også fra førstetrykket, men da den her meddelte variant i hvert fald stemmer overens med det rytmiske mønster i de forudgående takter, var det måske værd at overveje, om ikke fremtidige optryk burde bringes i overensstemmelse med denne — den eneste eksisterende — autograf.

Den overvægt mod det personalhistoriske stof, som kendetegner Weyses breve, føles ikke mindre mærkbart ved omgangen med kommenteringen af de enkelte breve. Hvad der gælder udgavens anlæg som helhed, accentueres stærkt i dette

noteapparat, nemlig at der er taget for lidt hensyn til den kendsgerning, at det trods alt er et musikalsk kildeskrift, som indeholdes i udgaven. Man undres over, at det er Erik Reitzel-Nielsen, der ikke er musikalsk fagmand, og ikke Sven Lunn, der har stået for kommenteringen. Denne sidste er dog en kender af Weyses musik og har bl. a. skrevet den store og stofmættede artikel om Weyse i Dansk biografisk Leksikon 25. bd., 1943. Eftersom der i kommentarerne ikke er skyet nogen anstrengelse for at opspore selv det vanskeligst tilgængelige citat fra Weyses omfattende læsning, at tydeliggøre selv den mest indviklede recept fra hans mange hypokondre sygdomsbeskrivelser og at skaffe detaljerede oplysninger om kroer, som Weyse passerede på sine mange rejser til Roskilde, så virker den musikalske kommentering i mange tilfælde højst nødtørftig, for ikke at sige mangelfuld og fejlagtig. Nogle kommentarer synes at være andenhåndsoplysninger, hentet fra Berggreens biografi; f. eks. kaldes Weyses to samlinger fra henholdsvis 1837 og 1838 konsekvent og i overensstemmelse med Berggreens kronologiske fortegnelse for »Ni danske Sange med Accompaniment af Pianoforte» og »Acht deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte» istedet for, som der står på førstetrykkenes titelblade, »Ni Sange ...» og »Acht Gesänge ...». På dette som på adskillige andre punkter havde der netop her været mulighed for at rette tidligere arbejders unøjagtigheder, hvilket også kunne være gjort med hensyn til dateringerne, hvor Berggreens værkforteegnelse i mange tilfælde trænger til korrektion. Når det 2. bd. s. 115 anføres, at Weyse afsluttede arbejdet med syngespillet »Festen på Kenilworth» til tekst af H. C. Andersen under dennes udenlandsrejse, der varede til 3.8.1834, så stemmer det ikke med Weyses oplysning i brev nr. 70, 24.7.1835, om, at han først nu er blevet færdig med stykket på nær ouverturen (jf. også brev nr. 69). Man kan af brevene nr. 148, 13.2.1840, og nr. 334, 4.2.1842, se, at de to hefter med hver »Halvtredsindstyve gamle Kæmpeviser-Melodier» først må være udkommet henholdsvis 1840 og 1842 og ikke, som det anføres i kommentarerne, 2. bd. s. 143 og 150, 1839 og 1841. Parodien på tidens rædselsballader, »Signelil sad i kakkellovnskrog», må i hvert fald være komponeret 1816 om ikke før (jf. brev nr. 33), og ikke 1817, som det anføres 2. bd. s. 92, da den tryktes første gang i Rasmus Nyerups »Hertha», der var en nytårsgave for 1817 og derfor udkom ved årsskiftet 1816/17. På adskillige steder savnes en nødvendig musikalsk kommentar. I brev nr. 52, 23.4.1831, skriver Weyse, at han vil komponere »24 Claveer-Exercicer, som Løse skal udgive», og man har vel lov at antage, at resultatet blev de »Huit Etudes pour le Piano Forte» op. 51, som på den tid udkom på C. C. Loses forlag. I forbindelse med folkeviserharmoniseringerne anfører Weyse i brev nr. 124, 25.11.1839, at »der var rigtignok omtrent 150 Melodier, men jeg kunde ikke bruge mere end 50. Mel»; denne passus forbliver uforståelig, med mindre man ved, at Weyse hermed sigter til Nyerup og Rahbeks »Udvalgte danske Viser fra Middelalderen» 5. bd., 1814, hvorfra alle 50 melodier til det første hefte er hentet; hvor Weyse i brev nr. 329, 7.1.1842, omtaler sit arbejde med 2. hefte af folkevisemelodierne, hentyder sætningen »dertil [dvs. pastor Windings optegnelser] føier jeg 14 af de ikke harmoniseerte trykte, saa Tallet 50 bliver complet» først og fremmest til Nyerup og Rasmussens »Udvalg af danske Viser fra Midten af det 16de Aarhundrede til henimod

Midten af det 18de» 1821, hvis melodier sammen med Windings optegnelser udgør langt den største del af 2. hefte. Endelig kunne man ønske, at udgiverne blandt kommentarernes mange brevcitater og aktstykker vedrørende de talrige bipersoner i det Weyse'ske persongalleri i forbindelse med omtalen af Weyses forhold til J. A. P. Schulz havde fundet plads til det overordentlig interessante brev fra Schulz til Weyse, dateret Schwedt 22.4.1800, som er gengivet hos Berggreen s. 49 ff. Det er svar på et brev med en af Weyses symfonier, som denne havde bedt Schulz om at bedømme, og Schulz' brev er formet som en helt lille instrumentationslære, hvor han sammenligner Haydns, Mozarts og Kunzens brug af blæseinstrumenterne med Weyses endnu mangelfulde instrumentationshåndlag; det er endvidere et bevis på den varme interesse, som Schulz lige til sin død nærede for Weyses kunstnergerning.

Efter læsningen af den omfangsrige brevsamling træder behovet for egentlig musikalske undersøgelser over Weyses produktion klart frem. Alle indvendinger til trods skal den foreliggende udgave hilses velkommen som den første kildepublikation i sin art inden for dansk musik, og den er et nødvendigt supplement til beskæftigelsen med Weyses musik. Men den kendsgerning, at tyngdepunktet både i selve brevene og udgaven som helhed ligger i det biografiske og musikalsk perifere stof, hvilket har kendetegnet næsten al tidligere beskæftigelse med Weyse, må blot ikke tage interessen fra de opgaver, der nu forekommer centrale og påkrævede: tilbundsgående undersøgelser over hans værker, hvoraf kun studier over sangene har været publiceret. F.eks. forekommer både hans symfonier og hans korte klaverstykker for væsentlige i dansk musiks udvikling, både genre- og stilhistorisk, til, at der ikke skulle være materiale nok for kommende forskning.

Niels Martin Jensen

GRAMMOFONINSPELNINGAR

WOLFGANG AMADEUS MOZART: 1. Larghetto och allegro för 2 pianon (utan KV-nummer) Ess-dur. Fragment, fullb. av M. Stadler. — 2. Andante med 5 variationer för piano 4 hdr KV 501 G-dur. — 3. Sonat för piano 4 hdr KV 497 F-dur. Alfons & Aloys Kontarsky, piano. (Bärenreiter-Musicaphon BM L 1535; BM SL 1535, stereo.) 1964.

För det stora musikförlaget Bärenreiter är det givetvis behändigt att ha en egen grammofoonskiveproduktion till sitt förfogande, bl.a. för att på det viset snabbt och först av alla få ut inspelningar med direkt anknytning till särskilt intressanta utgåvor eller bearbetningar i nottryck. Vardera produkten kan också hänvisa till den andra utgåvan i sammanhanget, och speciellt för kräsnare lyssnare eller musiker är det förstås välkommet med en sådan förankring i vederhäftighet. Egna världsstjärnor kan företaget bara i ringa utsträckning knyta till sin produktion, men skaran har växt under bara det sista året, och ibland pianisterna uppmärksammar man utan tvivel bröderna Kontarsky. De har på ovan rubricerade skiva spelat in ett nyupptäckt fragment av Mozart för 2 pianon (efter notutgåvan som omnämnes ovan under Recensionen), och för övrigt innehåller skivan

Andantevariationerna för piano 4 händer KV 501 samt den fyrehändiga piano-sonaten KV 497. Ess-durfragmentet har sin tyngdpunkt i det inledande larghet-tot, och själva allegrot för tankarna den betydligt anderikare dubbelkonserten i Ess-dur. Andantet med de 5 variationerna, vars manuskript för övrigt ägs av Stiftelsen Musikkulturens främjande i Stockholm, är ett litet elegant salongsstycke, och F-dursonaten från samma år som »Figaro» har onekligen många muntra tongångar som för tankarna till det sceniska verket. Brödraparet spelar flinkt och frejdigt och med absolut samtidighet, men kanske är de ändå mera till sin fördel i modernare verk. Här tränger de aldrig riktigt ner till den fina innerlighet och sängbarhet som finns i tolkningar av t.ex. Paul Badura-Skoda och Jörg Demus. Rent tekniskt är skivan utmärkt.

C.-G. Stellan Mörner

FRANZ BERWALD: Trio nr 1 Ess-dur, Trio nr 3 d-moll. Berwaldtrion (Astrid Berwald, piano, Lottie Andréason, violin och Carin de Frumerie-Luthander, violoncell). Telefunken LT 43081, stereo SLT 43081 (OPERA St 1951).

Denna skiva ingår i en serie Berwaldinspelningar, ursprungligen publicerad av Europäischer Phonoklub, Verlags-GmbH, Stuttgart, på etiketten OPERA. Man kan alltså med Markevitjs symfoniinspelning på DGG i friskt minne med tacksamhet notera ännu ett utländskt initiativ att göra propaganda på grammofoon för vår svenske mästare. Denna gång har den drivande kraften varit den tyske musikforskaren och Sverigevännen Dr. Friedrich Schnapp, som under åren f.ö. gjort en hel rad Berwaldprogram över Hamburgradion. Eftersom publiciteten kring den lovvärda serien varit bristfällig, i varje fall i Sverige, har jag på basis av tillgängliga kataloguppgifter gjort en uppställning av de utöver ovan nämnda trioinspelning hittills utkomna skivorna. Härvid är att märka att Telefunkennumren lagerförs i Sverige, att CYCNUS-numren gäller den franska marknaden, att NONESUCH gäller England och USA och OPERA de ursprungliga numren.

Sinfonie sérieuse. Sinfonie singulière.

Stockholms filharmoniska orkester. Hans Schmidt-Isserstedt.

Telefunken LT 43080, stereo SLT 43080

CYCNUS CM 003, stereo CS 503, NONESUCH 1087, stereo 71087, OPERA St 1944

Stråkkvartett g-moll. Stråkkvartett Ess-dur.

Benthienvartetten. (Inspelad juni 1962, Musikhalle, Hamburg)

CYCNUS CM 012, stereo CS 512, OPERA St 1950

Stråkkvartett a-moll. Septett.

Benthienvartetten och Rudolf Irmisch, klar., Alfred Franke, fag., Willy v. Stemm, horn och Josef Lippert, Kbas. (Inspelad febr. 1963, Musikhalle, Hamburg)

CYCNUS CM 017, stereo CS 517

Benthienkvartetten och Robert Riefling. (Inspelad febr. 1962, KMA Stockholm)
CYCNUS CM 002, stereo CS 502, NONESUCH 1113, stereo 71113, OPERA
St 1949

Av Franz Berwald finns fem kompletta trios bevarade, varav tre publicerades i början på 1850-talet av Julius Schuberth i Hamburg. Dessa tre — Ess-dur, f-moll och d-moll — bär på noterna ordningsnumren 1–3. Inga opustal förekommer på originaltrycken, men ett omtryck av Ess-durtrion har en verkförteckning på omslaget, där opusnumren 1–3 lagts till. (Op. 2 anges f.ö. felaktigt gå i Ass-dur.) De övriga två går båda i C-dur och den ena är publicerad som Trio nr 4. Dessutom finns två fragment, ett i C-dur som har tematiska anknytningar till de båda övriga i C, och ett i Ess-dur, daterat 15 oktober 1849, som har introduktionen praktiskt taget gemensam med nr 1 ovan men en helt avvikande fortsättning i fyrtakt. Här är inte platsen att gå in på problemen i samband med bestämningen av kronologin, men intressant är att notera, att en skiss med beteckningen Romance på ett notblad, daterat Wien 1841, ligger till grund för den långsamma satsen i Ess-durtrion.

Vad framförandet på den aktuella trioskivan beträffar, är bara att konstatera att den helt domineras av Astrid Berwalds förnäma pianospel. Man gnuggar häpet sina ögon, när man får hennes födelseår 1886 bekräftat i sitt musiklexikon, och fylls av stor tacksamhet att denna inspelning hann verkställas medan fröken Berwald ännu var aktiv. Inom parentes kan jag tillägga, att samma ensemble strax efteråt för radions räkning spelade in även f-molltrion, och att upptagningen kan tänkas bli offentliggjord längre fram.

Jag har som jämförelse lyssnat på 78-varvsinspelningen av d-molltrion, som samma artister gjorde för radions Berwaldalbum i början på 40-talet. Märkligt nog skiljer så pass litet i totaltid som 27 sekunder, trots att den tidigare versionen gjordes i vaxåldern med den ofta dramatiska striden med sekunderna! Det 78-varvsskivan möjligen vinner i klarhet uppvägs väl av lugnet, balansen och värmen i den senare versionen. Tekniskt skulle man önskat att de båda stråkstämmorna framträtt med litet större pregnans, men invändningen rubbar inte det positiva slutintrycket — en skiva som varje Berwaldvän måste ha i sitt arkiv.

Mappen på OPERA-pressningen, som jag haft som recensionsexemplar, uppstår en i mycket positiv anda hällen text av fransmannen Jean Hamon. Vore det dock inte på tiden att få bort den värsta slagsidan på den gamla klagovisan om den i sitt hemland bortglömde Berwald? M. Hamon kan t.o.m. precisera att uppskattningen i Sverige kom »nachdem 1888 einige seiner Werke veröffentlicht worden waren». Detta är med förlov sagt nonsens. Inget Berwaldverk publicerades 1888, men redan i början på 70-talet trycktes Sinfonie sérieuse och skickades ut med både partitur och stämmor till Europas ledande orkestrar. Vi får heller inte glömma att Berwald, om än sent, fick det största officiella erkännande en svensk tonsättare kunde få — han blev lärare i komposition vid Musikkonservatoriet. Hamon citerar som exempel på utlandets uppskattning Bülow's berömmande ord från 1858 om Berwald som »Zukunftsmusiker». Från

samma tid skulle man lika väl härhemifrån kunna anföra vad Norman skrev beträffande kammarmusiken: »en konstgren, inom vilken sedan de ovannämnda nya mästarnas (= Schumann och Mendelssohn) bortgång, ingen åstadkommit något i flera avseenden nyare, ovanligare, med ett ord originellare än svensken Franz Berwald.»

På både mappen och etiketten anges finalens Un poco meno allegro i d-molltrion som »wie eine alte schwedische Ballade». Detta låter ju vackert och vore kanske i och för sig rimligt men saknar stöd i både autograf och originaltryck. Astrid Berwald uppger också på min förfrågan att beteckningen för henne är obekant.

Att Hamon slutligen döpt om Johan Ericsson till Jens får väl ses mera som ett olycksfall i arbetet.

Nils Castegren

Stockholms filharmoniska orkester 1914–1964

INGVAR LIDHOLM: Poesis per Orchestra (insp. 16.1.64)

HILDING ROSENBERG: Symfoni nr 2 »Sinfonia grave» (insp. 16.1.64)

Stockholms filharmoniska orkester, dirigent: Herbert Blomstedt.

(Swedish Society LT 33160 — mono; SLT 33160 — stereo.)

Svenskt 60-tal

SVEN-ERIK BÄCK: Stråkkvartett nr 3 (insp. 7–8.10.65 i Nackaskolans aula)

Frydénkvartetten: Lars Frydén, Tullo Galli, Björn Sjögren, Bengt Ericson

BENGT HAMBRAEUS: Transit II (insp. 9.10.65 i Nackaskolans aula)

Ib Lanzky-Otto (cor.), Helene Leanderson (piano), Folke Rabe (tbn.), Kjell Norlén (el. guit.)

JAN BARK – FOLKE RABE: Bolos (insp. 4.10.65 i Moderna Museet)

Kulturkvartetten: Jan Bark, Folke Rabe, Rune Ericksson, Jörgen Johansson (tbni)

JAN W. MORTHENSON: Some of these (insp. 11.8.65)

BO NILSSON: Stenogramm (insp. 11.8.65)

Karl-Erik Welin (Engelbrektskyrkans orgel).

(Artist ALP 102 — endast mono.)

Dessa båda skivor är inte bara efterlängtrade tillskott till den ännu rätt magra skivrepertoaren av seriös svensk musik. De kan också betraktas som representer för två olika sätt att producera skivor, och därför bör man kanske även jämföra dem sinsemellan ur andra synvinklar än de rent musikaliska.

Swedish Society-skivan företräder STIM:s i och för sig vällovliga strävanden att med hjälp av grammofoonskivor sprida kännedom om den »skyddade» svenska konstmusiken. Urvalet Rosenberg–Lidholm är inte precis dikterat av konstnärsliga skäl — det var bara lämpligt att sammanföra dessa verk på en skiva, eftersom de stod på Konsertföreningens jubileumsprogram och samtidigt låta skivan bli en hyllning till den nu 50-åriga orkestern.

Artist-skivan har också anknytning till ett 50-årsjubileum. Den har bekostats

av Nordiska Musikförlaget och betraktades från början som en dyr men flott kulturgest med dess sammanställning av — ansåg man — idel svår och osäljbar 60-talsmusik. Lyckligtvis räknade man fel: skivan blev en enorm succé. Vissa tider har den varit nästan omöjlig att få tag på, och efter ett halvårs försäljning har den gått ut i över 3 000 exemplar! Men bara en liten del av upplagan har sålts i detaljhandeln — som t.ex. STIM-skivan. Resten har distribuerats av Rikskonserter och sålts i samband med deras konserter ute i landet.

STIM:s skiva producerades som vanligt i samarbete med Sveriges Radio. Den är inspelad på radions apparatur och utgiven i både mono- och stereoversion. Inspelningarna har graverats och pressats i Tyskland, vilket garanterar god skivkvalitet och låg brusnivå. Men originalbanden har tydligen haft ett anseeligt bakgrundsbrus, vilket framför allt märks i avsnitten mellan satserna. Mono-versionen är mattare och saknar stereoversionens briljans, t.ex. i återgivningen av slagverket. Men radions dynamiska standardbredd på 40 dB räcker inte till för att ge rättvisa åt ett så hisnande verk som Lidholms Poesis. Den avslutande stegringen à la Wozzek, som i konsertsalen är så förkrossande i sin oerhörda expansion, faller totalt i den till menlöshet nedmodulerade skivinspelningen.

Svenskt 60-tal är inte bara en spännande produkt till sitt innehåll (den är producerad med tanke på ISCM 1966 i Stockholm) — här lanseras också ingenjör Stig Carlssons revolutionerande enkla upptagningsteknik. Skivans ypperliga ljudkvalitet, som ger mer närvarokänsla än t.ex. STIM-skivan i stereoversion, har en stor del i försäljningsframgången. Tyvärr har några exemplar ett slags gräshoppsliknande surrande — ett fel, som troligen uppkommit vid graveringen.

I korthet har inspelningen tillgätt sålunda. En enda rundkännande mikrofon (Pearl K-12) tog upp ljudet, som spelades in på en något modifierad Telefunkenbandspelare (M 24). Trots att bandets hastighet endast var hälften (7,5"/sek.) mot t.ex. radions normala (15"/sek.), ligger bandbrusnivån avsevärt lägre än på STIM-skivan och de flesta andra moderna skivor i marknaden. Delvis beror den goda kvaliteten på bandtypen (BASF LGS-52). Den dynamiska bredden är mellan 70 och 75 dB — radion håller 40 dB och vissa kommersiella skivbolag något mer. Vid överföringen till lackskivan för matrisering användes bandspelare som vid inspelningen men kontrollorganen för spårbredden bortkopplades och sköttes manuellt. Speltiden per skivsida minskade därvid betydligt men i gengäld vann man en förbluffande volym i återgivningen. Jan W. Morthensons grafiska komposition »Some of these» i Karl-Erik Welins orgeltolkning är nästan inte »rumsren» — den börjar försiktigt i det högsta och ljusaste registret och i knappt uppfattbart pianissimo men efter en stund vibrerar golvet under fötterna och fönsterrutorna skallrar av de dånande cluster-massorna.

De nya stilmedel, som framför allt är förknippade med tonsättare som Penderecki, Lutoslawski och Ligeti och som kanske kan kallas typiska för 60-talets orkestermusik, har redan anammats av svenska kompositörer. Hittills har bara ett par försök varit konstnärligt övertygande — Ingvar Lidholms »Poesis» (1963), som är ett stilistiskt pionjärverk, och Sven-Eric Johansons »Vagues» (1965), som ännu inte har hunnit tryckas eller spelas in på grammofoon. Sammanställningen av Lidholm och Rosenberg på skivan förefaller mig dock en smula olycklig, eftersom verken inte kompletterar varandra — de belyser ingen

stilistisk linje i svensk symfonik — utan de konkurrerar med varandra. Vilket av dem man föredrar är naturligtvis en smakfråga eller rentav generationsfråga. Att förbli neutral eller bli engagerad av båda tror jag är lika omöjligt. Personligen har jag svårt att uppskatta Rosenbergsymfonin, framför allt slagverksinstrumentationen. Men den första satsen har onekligen en avväpnande mustighet och framåtanda. Herbert Blomstedt och filharmonikerna gör en utomordentlig prestation i båda verken. Att Karl-Erik Welin utför den solistiska pianostämman i Poesis borde kanske ha nämnts på skivmappen.

Om den konstnärliga nivån i »Svenskt 60-tal» är också bara gott att säga liksom om urvalet med den reservationen att Sven-Erik Bäckes på alla vis utomordentliga tredje stråkkvartett faller ur den avantgardistiska ramen. Kvartetten är visserligen ny men bygger på äldre kompositionsmetoder.

Till sist kan man jämföra de båda skivornas produktionstid. STIM-skivan framställdes på ungefär ett halvår. Det är ovanligt snabbt eftersom det normala brukar vara mellan ett och två år. Men Nordiska Musikförlaget fick sin skiva färdig på två veckor! Hemligheten bakom rekordet är att varje produktionsled var vidtalat i förväg. Mappen (med tyvärr magert innehåll) låg redan färdigtryckt innan musiken spelades in. »Svenskt 60-tal» skiljer sig sålunda även i detta avseende från alla andra skivor med svensk seriös musik.

Carl-Gunnar Åhlén