

**STM 1965**

**Litteratur**

© 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.

## LITTERATUR

*Current Musicology* Spring 1965. Vol. 1, nr 1. Ed. by Austin Clarkson. Publ. under the aegis of The Music Department, Columbia University. New York 1965. 128 p.

A new musicological periodical has made its debut in 1965: *Current Musicology* (CM), started by a group of young scholars at Columbia University, N.Y. The Editor-in-chief is Austin Clarkson; professor E. A. Lippman is acting as "faculty advisor", and the staff consists of a dozen people on the editorial side together with a group of "corresponding editors" from various parts of the world.

Why add yet another specialist periodical to the number already existing, which no single musicologist manages to digest regularly anyhow? The answer is that *Current Musicology* has an aim all of its own and is not meant to compete with other periodicals. In an "Argument" (p. 41 ff.), a definition of the object in view is given by the editor-in-chief. CM is to appear twice a year and is addressed in the first place to young musicologists who "are presently engaged in or have recently completed their graduate studies". Importance is to be attached to reporting current research seminars and other advanced instruction, and also to cataloguing and reviewing dissertations (especially those which run the risk of being neglected in other quarters). Stress is also to be laid on "other aids and information of value to scholars", e.g. bibliographical contributions, information about scholarships, etc. According to the same manifesto, the term musicology is to be understood in its widest sense: it is to include "all serious speech communications about music of high and low cultures, of the East or of the West, whether their bias is historical, esthetical, ethnomusicological, meta-theoretical, psychoacoustical, or interdisciplinary in other possible ways". The list certainly testifies both to the range and to the ambitious nature of the new publication. If CM is able to keep half of the promises made here, it will have achieved much. For there is no doubt that modern musicology is feeling keenly the lack of an informatory organ of such breadth, with the emphasis not only on work newly completed but perhaps even more on projects being worked on or in the planning stage. The same is also true of interdisciplinary information (e.g. the historical-aesthetic field on the one side and psychology, pedagogics, sociology, phonetics, etc. on the other). Any country taken at random would certainly furnish evidence that contacts and exchange of information between the various fields of study are often rather inadequate. These latter difficulties are thus a

\* Owing to the delay in publication of the 1964 volume of the Swedish Journal for Musicology, many reviews scheduled for inclusion in the present volume have had to be postponed until 1966. *The Editor*.

problem even within one single country. (Limiting ourselves to musicology, it has been shown that even within Scandinavia it is difficult to bring about a really effective system for reporting current activities, despite the regular meetings of Scandinavian musicologists.)

The need of an information forum of international scope is great indeed. Far too many bibliographies in specialist writings are one-sided, prejudiced either towards the English or the German literature. (This holds true regardless of the fact that in certain fields the literature is so overwhelmingly rich that some selection, be it judicial or at worst, random, is inevitable.) And what about the musicological contacts between East and West? Surely the time has come to set up some sort of clearing house in the West, which should supply titles at least of writings in Russian, Polish, Hungarian, Czechoslovakian, etc. with translations of the titles, even if it proved financially impossible to include short "abstracts", as is common in the fields of natural science and engineering.

Apart from a few ethno-musicological journals, the periodicals which come nearest to supplying the need of an international information service at the moment are probably *Acta Musicologica* and *Fontes Artis Musicae*. But *Acta* is traditionally devoted mainly to music history, while *Fontes* is more or less a specialist publication for music librarians. Behind them both, however, is the International Musicological Society. The initiation of *CM* probably does not imply any criticism of that association; on the other hand one may well ask whether *CM* is not the sort of initiative which *IMS* should take an interest in and preferably actively assist, amongst other reasons to assure the venture of a certain continuity (and thus also economic security) and establish it firmly on the international scene.

In his "Argument" Clarkson calls for among other things "comments and criticism" which could help *CM* become a "useful medium of communication". Here shall be given first of all a short account of the contents of the first number, to be followed by some general "comments" on the contents and presentation.

In the first thirty pages of the issue there are particulars, sometimes quite detailed, of the "seminars and lectures" held during 1963/64 and 1964/65 at various "universities and colleges in the U.S. and Canada". The list is not complete, but the editorial staff hopes to be able to collect more information for a following issue. Further, there is a list of "dissertations from abroad" (p. 118f.) both "recently published, recently completed but not published, and in progress". Places represented in this first instalment are Munich, Uppsala and Zurich; for well-known reasons the Uppsala list includes only dissertations "in progress". (Incidentally, we can already add an eleventh title to the ten from Uppsala: F. Bohlin's investigation of the Protestant chorale in Sweden during the Reformation period and the early 17th century.)

The list of "articles concerning music in non-musical journals 1949-64" on p. 121f. is a good idea. In this first instalment articles which "can be considered in a historical context" have been included; other kinds of articles are to be dealt with in ensuing issues. Even a brief perusal of this list discloses a somewhat haphazard selection, restricted mainly to Anglosaxon periodicals and ar-

ticles. However, it is a beginning and most readers will certainly be able to find some titles which they had previously been ignorant of.

The reviews section deals with seven American dissertations, all in the series University Microfilms, Ann Arbor, certainly material which is easily neglected in Scandinavian longitudes.

Naturally a group of essays is included. Of the five, two can certainly be said to belong in a periodical of this kind: Lippman's contribution—albeit a rather light-weight one—"What should musicology be?" (in which he takes as his starting point Harrison, Palisca and Hood's volume on Musicology) and also A. Mann's report on the present state of Mozart research. The remaining essays (on *trouvère* songs, the attitude of the Fathers of the Church to instruments, and Adorno's philosophy) could have been included just as appropriately—or even more so—in another publication.

There remains a section "Editorial" which, apart from the editor-in-chief's previously mentioned presentation of *CM*, consists of an obituary notice for Erich Hertzmann by P. H. Lang and a digest of a radio interview with Hertzmann about Beethoven and Verdi sketches.

The impression which *CM*: I makes is mainly positive: the periodical ought to become extremely useful and "fill a well-felt want". But, in order to find and fill a niche all of its own, the periodical would seem to need to devote itself to an even greater extent to information about *current and planned* projects (reports on advanced instruction which took place in 1963-64 are of course in part already past history in the summer of 1965, that is, to the extent that they are not long-term projects or something which otherwise can be expected to give apparent and lasting results). Furthermore, it would be a good idea to increase the international orientation, preferably with contacts on the other side of the iron curtain.

Tasks need not be wanting. *CM* ought to be the right forum for starting the debate on musicological methods and theories that is still conspicuous by its absence. *CM* ought to be the right forum for representatives of the neighbouring disciplines to have their say as well, to tell musicologists what they do not know but, nowadays, probably should know on methods and "categories of thought" and on distinctions and theories in the realm of physics, for example, or experimental psychology, differential semantics, sociology, theory of science etc. *CM* ought to be the right forum for a fruitful discussion on defining the limits of the area of musicological research as a whole—on what subjects may have been overemphasized, what subject in all likelihood lie fallow—and what new demands can be made on today's training of musicologists in the light of such discussion.

It would also be possible to point out a number of detailed tasks of a purely concrete nature, which in the future could render a series of *CM* issues invaluable as reference work. (A single example: where can one find a reasonably complete and current list of all of important late medieval music manuscripts, introduced by Ludwig and Besseler among others?) With a little long-term planning it might also be possible to give each separate half-yearly issue of *CM* a special character, let us say once with the emphasis on a certain historical

period, another, time on questions of method, a third time on acoustics, music psychology or music sociology. Or why not even bring to the fore such neglected fields as the psychology of religion, music therapy or "the process of musical creation" (all the time with stress on theoretical and methodological questions), not to mention an issue airing the question "what is music theory?" (as compared for instance with the expression "art theory")?

Current Musicology is to be wished a long and successful career. But what about taking contact as soon as possible with IMS?

*Ingmar Bengtsson*

ÅKE DAVIDSSON: Catalogue of the Gimo Collection of Italian Manuscript Music in the University Library of Uppsala. (Acta Bibliothecae R. Universitatis Upsaliensis. XIV.) Uppsala 1963. 101 s.

Åren 1758–1763 fick den stockholmske köpmanssonen Jean Lefebure göra den stora utlandsresa, som på den tiden brukade avsluta en gentlemans uppfostran. Hans informator och resällskap var astronomen Bengt Ferrner. De besökte Danmark, Tyskland, Holland, England, Frankrike, Italien, Österrike och Böhmen. Vid sidan av kommersiella uppdrag tog sig Ferrner och hans skyddsling överallt tid att odla sina gemensamma musikaliska intressen. De ägnade sålunda nästan varje kväll åt opera-, teater- eller konsertbesök. De gjorde också många bekantskaper bland artisterna. För oss väsentligast är emellertid de musikalien i handskrift, som de samlade under resan. Huvudparten utgörs av från italienska kopier förvärvade manuskript. Samlingen torde först ha funnits i Stockholm, men i samband med att Lefebures far år 1764 köpte Gimo i Uppland fördes den dit och kom senare att ingå som en obrukad del av slottsbiblioteket. År 1935 såldes detta till antikvariatsbokhandlaren Eric Österlund i Stockholm, som dock ansåg musikalierna värdelösa som försäljningsobjekt (!) och därför skänkte dem till dr Gustaf Brun i Gävle. Denne lät i sin tur 1951 gåvan gå vidare till Uppsala universitetsbibliotek.

Med föreliggande volym i bibliotekets actaserie har nu Åke Davidsson infriat sitt löfte till donator att publicera en katalog över Gimosamlingen.

Själva samlingen är geografiskt och kronologiskt synnerligen homogen och upptar med få undantag musik av i Italien verksamma tonsättare fram till tiden för Lefebures resa. De neapolitanska skolorna och från Neapel härstammande kompositörer överväger. Där finns nykomlingar i musikhistorien, som endast kan redovisas med efternamn (Bannino, Comolo, Diletti, Frascini, Ghelardi och Groschi) liksom andra föga bekanta storheter som t. ex. Lorenzo Minuti och greve Carlo della Torre Tassis. Rikast representerade bland katalogens 90 tonsättare är B. Galuppi (39 nummer), F. Zannetti (27), C. A. Campioni (22), G. A. Sabatini (18), G. Chiabrano och M. Vento (vardera 12), E. Barbella och N. Piccinni (11), G. B. Gervasio (10), J. C. Bach och C. G. Lidarti (9) samt N. Jommelli och L. Minuti (8). De återstående 77 kompositörerna svarar tillsammans för 152 av de 348 nummer, som Davidsson redovisar under tonsättare. Katalogen omfattar

dessutom en anmärkningsvärt liten grupp anonyma och (anonyma) samlings- titlar (nr 349–359) samt en systematiskt uppställd tematisk katalog, uppgjord för Lefebures räkning under resan i Italien (nr 360).

Över 75 procent av samlingens innehåll utgörs av instrumentalverk, där kamarmusiken dominerar med bl. a. drygt 140 trionsator. Ett intressant och ovanligt inslag är det rika beståndet av verk för mandolin i olika kombinationer, något som påminner om att detta instrument varit på modet även inom den seriösa musiken. Däremot finns bara ett klaververk. I övrigt kan nämnas solokonserter och närmare 60 neapolitanska operauvertyrer. Förutom ett par solokantater och ett oratorium (av Galuppi) består vokalverken av ett 80-tal operavsnitt.

De enskilda manuskriptens proveniens synes som regel vara svår att fastställa. Kopisterna har ej signerat sina arbeten. Ej heller föreligger någon kronologisk lista över förvärven. Ferners utförliga resedagbok skulle ha kunnat ge en viss vägledning genom uppgifter om besökta operahus och föreställningar, men dessvärre saknas det fjärde bandet, som täcker större delen av uppehållet i Italien.

Identifikationen av operamusiken har utgjort den svåraste fasen i katalogarbetet, då såväl uvertyrer som arior vanligen saknar uppgift om operans namn. Lefebures tematiska katalog ger härvidlag ej någon vägledning. Genom tidsödande forskning i ett stort antal utländska bibliotek, främst italienska, har Davidsson dock lyckats placera drygt hälften; den oidentifierade återstoden har därigenom presats ned till 25 arior och 36 uvertyrer. Möjligheterna att genom internationellt samarbete få ytterligare klarhet hade förmodligen varit större, om katalogen meddelat tematiska incipits till denna rest och till de anonyma verken.

Katalogen ger i första hand normaliserad titel med besättningsuppgift (i förekommande fall även uppgifter om roll och librettist), tempobeteckning(ar), tonart(er) och taktart(er) — däremot ej antalet takter. Vidare anges format och antalet manuskriptblad i partitur eller stämmor. Alla påteckningar citeras. Sist för varje nummer lämnar förf., när så ske kan, korta kommentarer om attributionskälla, originaltryck, litteratur etc. — sålunda allt vad han kan upplysa om verket självt.

Sina resultat beträffande proveniensen redovisar förf. däremot ej i själva katalogen utan, tillsammans med övriga upplysningar kring samlingen och de båda svenskarnas resa, i den fylliga och väl dokumenterade inledningen. Det gäller dels några verk, som av olika skäl ej kan ha förvärvats under själva resan, men som ändå torde ha samband med denna, dels ett antal något senare accessioner, bl. a. två uvertyrer av Uttini.

Det behöver väl knappast sägas, att även denna volym kännetecknas av sin upphovsmans vanliga precision och känsla för typografisk klarhet. Den pryds av fyra sidor facsimil ur samlingen och avslutas med nummerkonkordanser till och från dr Bruns numrering i den gamla tematiska katalogen samt käll- och litteraturförteckning.

*Bengt Kyhlberg*

ROBERT DONINGTON: *The Interpretation of Early Music*. Faber & Faber, London 1963. 605 s.

I slutet av kapitel I i den svenska bearbetningen av T. Darts bok om uppförandep Praxis (Schlm 1964, s. 24) finns en av undertecknad tillfogad punkt 6 med följande lydelse: »Den modernaste stora handboken om uppförandep Praxis är R. Donington: *The Interpretation of Early Music* (London 1963; 605 sidor, med fyllig bibliografi och talrika notexempel). Detta arbete utkom då föreliggande bearbetning redan var under tryckning.»

När Doningtons volym här skall recenserars, kan det kanske vara lämpligt att inleda med frågan: vad är denna hänvisning till ett då ännu nästan obesett arbete egentligen värd? Lyckligtvis är den citerade formuleringen sådan att dess sakliga innehåll faktiskt förblir korrekt: arbetet är stort, har karaktär av handbok osv. (Den omarbetade andra upplagan av Doningtons arbete utkom först sedan denna recension färdigställts.) Men i den mån någon uppfattat omnämmandet som en klar rekommendation, måste här omedelbart meddelas att jag efter närmare granskning inte är beredd att ge en sådan rekommendation utan flera reservationer.

Att på en gång göra rättvisa åt bokens uppenbara förtjänster och påtala ett urval av dess brister är snarast ämne för en större tidskriftsartikel. Man möter en stundom förbryllande blandning på gott och ont, men för att göra den blandningen full rättvisa borde egentligen också utrymme ägnas åt att dryfta vissa för engelsk musikskriftställer verksamhet utmärkande vanor och ovanor. Arbetet är ganska typiskt för en del sådana traditioner i både positiv och negativ mening — i sin idérikedom och sin nonchalans, med sin detaljrikedom och sina luckor, i sin obestämbara förening av »scholarship» och populariseringsiver, sannolikt med en internationell läsekrets i åtanke men en rätt snävt engelskspråkig inom synranden.

Man kan börja just med detta spörsmål: till vilken läsekrets riktar sig Donington? I fallet Dart (original såväl som bearbetning) är syftet tämligen klart: denna populära framställning är i första hand avsedd för musiker, amatörer och studerande; den skall också kunna användas i högre grundutbildning. För musikforskare saknar den nämnvärd betydelse. I Doningtons fall är detta inte lika klart. Hans arbete har ett formidabelt format; den hör till de fylligaste framställningar som åstadkommit sedan Robert Haas' dagar. Redan därför kunde man tänka sig att hans handbok är avsedd lika mycket för forskare som för utövande musiker. Men man blir tveksam när författaren alltifrån första sidan dryftar uppförandepraktiska problem som om det enbart vore fråga om tillämpning i aktuell musikutövning, inte en legitim del av musikvetenskaplig verksamhet också oberoende av tillämpningssidan nu. Kanske Donington t. o. m. känner sig missförstådd om recensenten gör gällande att han egentligen inte skapat ett verk av särskild vetenskaplig betydelse eller ens karaktär. Snarare har det blivit en med otaliga citat späckad jätte-essay om valda uppförandepraktiska problem från en viss begränsad tidsperiod, valda med viss bitanke på vad som bör kunna intressera musiker och »kännare» i nutidens England och USA.

För att börja med förtjänsterna, så ryms det en stor mängd värdefulla enskild-

heter, upplysande citat och goda råd på de 526 textsidorna (appendices och register då frändragna). Författaren har vinnlagt sig om en klar disposition och har i allt väsentligt lyckats i detta uppsåt. På ett par punkter tar han upp problem, som tidigare negligerats alltför mycket, t. ex. hela frågan om accidentalnotering och accidentalbruk under barocken. Här företer hans framställning också viss självständighet. Flerstädes finner man nyttiga systematiseringsförsök (t. ex. av olika slags ornament), och oupphörligen kommer dessemellan äkta engelsk empiri och sunt förnuft till tals. Doningtons attityder till de uppförandepraktiska problem som har med nutida »återerövring» att göra (och det har alltså nästan alla i hans ögon) är över lag sympatiska. Han aktar sig för bokstavstro, väjer för att pressa källmaterialet i viss riktning, har oavbrutet det »levande» musikaliska uttrycket i åtanke och låter gång på gång med klädsam blygsamhet de många citaten tala för sig själva (tyvärr också »prata i munnen» på varandra).

Ur dessa och andra synpunkter är det en värdefull hand- och uppslagsbok; jag har t. o. m. svårt att förstå hur någon som är specialintresserad av området skall kunna undvara arbetet. Värdet förhöjs än mera av de kompletterande tabellerna samt den högst personligt kommenterade bibliografin (uttryckligen rubricerad »Select Bibliography»).

Uppläggningsen kan kort antydast på följande sätt. Arbetet är uppdelat i fyra »böcker» om respektive »Style», »The Notes», »The Expression» och »Instruments». I bok I får man rätt subjektiva men engagerade synpunkter på »The Approach to Early Music», på stilfrågor (nationella och andra) och på problemet »Music as Expression». I bok II behandlas accidentalfrågor och alla slags »Embellishments» (»Ornamentation», »Cadenza» och »Ornaments» enligt författarens begreppsapparat. Diminutionsteknik tycks i huvudsak räknas till »Ornamentation». Skälet att behandla allt detta under »The Notes» torde väl vara att »notes» även kan användas i betydelsen »toner».) I samma bok ingår flera kapitel om »Accompaniment» (främst generalbas). I bok III behandlas dels »Expression» i allmänhet, av någon anledning också barockens bruk av reprisupprepningar, vidare tempo och rytm, vartill fogats ett kapitel om »Punctuation» samt ett avsnitt om »Dynamics». Den fjärde boken handlar om olika instrument och instrumentgrupper; sista kapitlet (nr 65!) heter »Choirs and Orchestras».

Inte minst emedan »The Interpretation of Early Music» vid första påseende ger ett så gediget intryck av fyllighet och fullständighet, torde det vara nödvändigt att relativt tydligt markera åtminstone en del kritiska reservationer. Jag tillåter mig därvid att i första hand registrera inte musikuöwarens utan musikforskarens intryck.

Först en enkel upplysning. Med »Early Music» menar Donington inte alls vad de flesta nog väntat sig utan (enligt hans egen explikation s. 29) »baroque music, i. e. approximately from Monteverdi to J. S. Bach». När författaren ändå — delvis rätt nyckfullt — tillåter sig utvikningar bakåt till exempelvis *musica ficta* och (undantagsvis) framåt till både Mozart och Chopin, så får det m. a. o. inte anses höra till huvudämnet. Men den försäljningsmässigt tacksamma titeln kan alltså inge falska förhoppningar.

Inom den sålunda utpekade perioden rör sig författaren mycket fritt. (En anmärkningsvärt stor del av citaten och argumenten härrör emellertid från påfal-

lande sena källor, t. ex. Quantz, Ph. E. Bach och t. o. m. Burney) Överhuvud taget äventyras det historisk-kronologiska perspektivet av författarens egen systematiseringsiver. Han behandlar programenligt varje företeelse för sig. Men ingen läsare kan, när han slår upp ett visst avsnitt, på förhand veta om företeelsen ifråga följs från ca 1600 till ca 1750 eller enbart kommer att belysas med citat från t. ex. 1750-talet. (I värsta fall bibringas han kanske föreställningen att företeelsen bara existerade just vid den tid då citaten är daterade.)

De distinktioner som redan i inledningen antytts om olika nationella stilriktningar, om att tidigt 1600-tal nog inte är det samma som sent 1600-tal eller tidigt 1700-tal och att ännu flera uppspaltningsmöjligheter föreligger, alla dessa distinktioner hotar att försvagas eller försvinna i den följande materialhanteringen, där citat från de mest skilda håll och årtionden serveras i prydliga högar.

Att arbetet avgjort *inte* är skrivet för fackmän i betydelsen forskare framgår egentligen tveklöst redan av förhållandet att samtliga citat (vilka enligt Doningtons egen uppgift fyller ungefär halva boken) enbart återges på engelska. Att efterlysa originaltexterna är varken grinighet eller pedanteri. Många av de här aktuella texterna och de däri brukade termerna är notoriskt svåra, fulla med semantiska fallgropar. Redan den orättvisa man kan göra dem genom att lösgöra dem ur sin kontext är ju ett första men oundvikligt steg mot förvanskning; jämfört härmed kan översättandet innebära ett fall utför trappan. (F. ö. är en hel rad olika översättare inblandade.) Om författaren eventuellt vänt sig till forskare och bland dem särskilt till en grupp som endast läser engelska, kunde man ändå ha önskat att han meddelat originaltexter i fotnoter eller i ett appendix. Det spelar i detta sammanhang en alldeles underordnad roll att Donington (väl inte oväntat) särskilt ofta utnyttjat engelska källor.

En ömtålig fråga, som dock inte kan undvikas, är i vad mån författaren själv skall eller kan betraktas som i eminent grad fackman på det område han här valt att behandla. »Fackman» måste då betyda antingen vetenskapligt tränad expert eller högt specialiserad exekutör eller i lyckligaste fall bådadera. (Frågan kan verka ogrannläga men förefaller berättigad med hänsyn till att det nästan samtidigt utkom ett stort idéhistoriskt arbete av samma auktor om Wagner och Nibelungen-Ringen!) Han kan också höra till dem, som funnit det fängslande att intensivt »läsa in» ett område och måhända också har vissa »praktiska förbindelser» med det samma. Det är inte heller någon föraktlig kombination. (Man behöver ju bara tänka på W. Apels prestation på området Gregorian Chant!) Mitt helhetsintryck är avgjort att Donington snarare tillhör sistnämnda kategori än att han i strängare mening är »expert», åtminstone inte som forskare. En sådan diagnos kan bidra till att förklara inte blott en del av framställningens egenheter utan faktiskt också en del av dess pedagogiska och stilistiska förtjänster.

Det finns tydligen många faktorer som gör det vanskligt att formulera ett välbalanserat och rättvist omdöme om arbetet som helhet. Flera än Donington själv kan säkert finna denna anmälan överdrivet och onödigt negativ. För att åtminstone i någon mån ge sakskalet för att helhetsreaktionen inte blivit mera positiv, skall till sist noteras ett par punkter där det kan finnas anledning att sätta frågetecken eller komma med invändningar. Exemplifieringen blir med

nödvändighet både summarisk och tillfällig, noga räknat bara ett par axplock.

Donington måste till viss del ha haft en rad outtalade selektionsprinciper i sinnet när han skrev denna bok; bakom andra utelämnningar finns måhända ingen medveten selektion alls. Mycket kunde nämligen skrivas om vad han *inte* behandlar. För att fatta mig så kort som möjligt refererar jag här direkt till hans register. Där saknas t. ex. namn som Allegri, C. Bernhard, Biber, Buxtehude, Carissimi, Fantini, Froberger, Gaultier, Kusser, Preluor (som dock citeras!), Schnitger, Schütz, Taskin. Listan är ett stickprov och kunde lätt flerdubblas; i förbigående må uttryckas förvåning över att Tartinis skrifter begagnats så litet (t. ex. i kapitlet »Cadenza»). Bland företeelser som kan efterlysas fann jag på en kort stund »basso seguente», »messa di voce», »tactus»; listan kan utökas.

Att andras forskningsrön inte redovisas mer än tillfälligtvis (fotnoter med litteraturhänvisningar förekommer överhuvud taget inte) hör ju fortfarande till god ton i England och har väl inte direkt beklagats av förlaget Faber & Faber. Ändå undrar man över att namn som t. ex. Brunold, Ferand, Galpin, R. Hardy, E. Harich-Schneider, W. Landowska, Newman, Neupert, Pincherle, Rowen, Wasielewski m. fl. lyser med sin frånvaro, liksom över att det varit möjligt att skriva ett kapitel om »Tempo» utan att på minsta sätt (ej ens i bibliografien) ange existensen av Irmgard Hermann-Bengens viktiga arbete från 1959. Exemplifieringen kunde även här mångfaldigas. Och det förefaller bara finnas tre sätt att bygga upp ett eventuellt försvar på: en hänvisning till att det inte alls är fråga om ett »vetenskapligt» arbete, till att arbetet är skrivet för engelsmän eller till att man ju ändå måste göra ett subjektivt urval ur mängderna av texter och fakta. Samtliga tre skäl kunde t. ex. åberopas som förklaring till att man nästan ingenting får veta om alternatim-praxis i allmänhet och om hur koraler (kyrkovisor) framfördes i protestantiska kyrkor i synnerhet.

Ytterligare några strödda exempel, ordnade efter bokens uppläggning, må avslutningsvis anföras. Diskussionen om »the galant style» (s. 46 f.) är mager och uppenbarligen endast avsedd för lekmän. Samme lekman kan emellertid bibringas tron att det föreligger likhetstecken mellan »galant» och »empfindsam», vilket inte är alldeles lyckligt. I det övervägande utmärkta partiet om »accidentals» nödgas man — liksom på så många andra ställen — oupphörligen undra vad författaren har för konkreta belägg för sina teser (vare sig man själv kan dra sig några till minnes eller känner sig ute på hal is). Att behandlingen av improviserad diminution före ca 1600 ges minimalt utrymme (alltjämt utan litteraturhänvisningar) må vara hänt med hänsyn till vad Donington menar med »early»; värre är det att författaren sorgfälligt avstått från att utnyttja alla de goda tillfällen han ger sig själv till att redogöra för de fundamentalt viktiga och »nära» relationerna mellan dåtida utbildning i »komposition» och i »exekution» (inklusive contrappunto alla mente, ännu en term som saknas i registret) och mellan produkterna av dessa två slags verksamheter.

På sid. 101 ges den intressanta upplysningen att utsirningar (läs diminution, eventuellt »gorgia») i 1500-talets s. k. vokalpolyfoni ofta överläts åt »soloists with the others holding the plain original». Är det mycket begärt om läsaren här efterlyser belägg för tesen och inte behöver undra om författaren kanske är spiritist? Sid. 111 lämnas ämnet »Vocal ornamentation in later baroque music»

plötsligt därhän just när man efter korta randanmärkningarna (fortfarande utan litteraturanvisningar) om monodiska recitativ och »simple strophic songs» hop-pas få läsa mera om övriga vokalförmer, inte minst operaarian. Ett par sidor längre fram inser man dock att det vore att vänta sig för mycket. Det fängslande ämnet »Concerted ornamentation in chamber and orchestral music» klaras nämligen av (s. 144) på en halv sida (!), och texten består huvudsakligen av ett enda citat från Quantz. Kap. XI kallas »Post-baroque Ornamentation». (Läsaren må undra: avses tiden efter ca 1750 till våra dagar eller till vad? Och vad har detta med tiden ca Monteverdi–J. S. Bach att skaffa?) Vad man får sig till livs är drygt två sidor med montage av strödda citat från 1700-talet fram till 1950-talet (!), alla läsvärda, många rent underhållande. Nästföljande kapitel (på knappt fyra sidor) heter »The Cadenza». Här har författaren såsom redan antytts helt negligerat Tartinis unikt instruktiva utredningar (lätt tillgängliga i E. Jacobis polyglotta utgåva) och undvikit till och med Quantz' bästa exempel.

Jag måste här hoppa över de flesta kapitlen om olika »ornaments», vilka sammanlagt upptar ganska stort utrymme. I dem finns mycket av värde, men också luckor. Sid. 95 förekommer dessutom ett notexempel, som borde få håren att resa sig på mångas huvuden. Det är här säkert obehövt att närmare kommentera vari de gravaste tankefelen ligger i detta missbruk av de första takterna ur Beethovens »Vårsonat». Men det kan kanske finnas läsare som tar exemplet på allvar! Apropå relationerna mellan komposition och exekution kunde Donington i så fall hellre valt ett exempel från den tid han behandlar, eller varför inte — för att erhålla ett riktigt tacksamt exempel — från en av Merulos toccator? Där kunde han ha demonstrerat både sin »avklädningssteknik» och (vilket han aldrig gör) det intima sambandet mellan improvisation, extemporering och komposition. Beethovens sonat överlever emellertid bergsäkert behandlingen, men Doningtons olycksfall därmed har här alltså inte begravts i den tysthet det förtjänat.

Jag går fram till kap. 24 om »Broken chords». Om detta intressanta ämne (behandlat på fem sidor) lämnas en hel del intressanta upplysningar med citat från skilda tider huller om buller. Men läsaren letar förgäves efter synpunkter på t. ex. Händels märkvärdiga »ihåliga» arpeggionoteringar och de omdebatterade ackordbrytningarna i J. S. Bachs kromatiska fantasi. (Att leta efter litteraturhänvisningar i sådana riktningar torde han redan ha vant sig av med.) Detta är en av de punkter där Donington helt lämnar den nyfikne läsaren i sticket.

Ett ganska stort parti ägnas åt »Accompaniment». Litteraturhänvisningarna inskränker sig till Grove-artiklar och Arnold, men ämnesrådet har uppspaltats högst förtjänstfullt på en rad delfrågor. Ändå kan läsaren leta praktiskt taget förgäves efter vägande synpunkter på huruvida generalbasrealiserande var ett och det samma under hela den aktuella 150-årsperioden eller inte. En rad andra distinktioner utnyttjas, men ändå kan man kanske bibringas uppfattningen att det i stort sett var en och samma praxis omkring 1620 som ca 1680 eller ca 1730. Vad besättningsproblemen beträffar har författaren utanför citaten föga att förmäla om accessoriska fagotter o. dyl.

Beträffande avdelningen om »Tempo» har redan i förbigående anmärkts att det knappast sägs ett ord om »tactus» och därmed sammanhängande problem

(trots att ett kapitel heter »Pulse») och att ett par av de viktigaste undersökningarna på området förbigås med tystnad (eller blivit förbisedda?) Detta betyder inte att texten saknar värdefulla synpunkter och citat. Citaten ger ständigt kött på skelettet, oavsett att de alltför ofta klumpas ihop från olika länder, årtionden och stilsnitt utan tydlig åtskillnad.

På detta sätt kunde man fortsätta volymen igenom, finna förträffliga anvisningar och intressanta citat omväxlande med häpnadsväckande utelämnningar, obelagda påståenden osv. Var som helst kan man bli belönad eller besviken. (Jag avråder t. ex. kyrkomusiker från att ägna möda åt vad Donington har att säga eller inte säga om orgelinstrument och deras roll i barockens musikutövning.) Men utrymmet för denna recension har redan utnyttjats i överkant, och det finns föga att tillägga som kan ändra helhetsintrycket. R. Donington har åstadkommit ett ytterligt ambitiöst men ingalunda »unbiased», än mindre oöverträffbart, kompilat på ett område som omfattar *en del* av »early music» och som han uppenbarligen ägnat mycken kärlek och möda.

Ingmar Bengtsson

LARS EDLUND: Modus Novus. Lärobok i fritonal melodiläsning. Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1964. III s.

»Den perfekta metoden» är en fascinerande önskedröm inom all pedagogik, och härvidlag utgör gehörspedagogiken sannerligen inget undantag. Vad denna beträffar har de metodiska problemen ställts på sin spets genom dur/moll-tonalitetens upplösning och uppkomsten av nya referenssystem. Man har sökt lösa dessa problem bl. a. genom att eftersträva en metod med största möjliga allmängiltighet, i stånd att fungera oberoende av musikstilistiska förändringar. De flesta försök som gjorts i den riktningen har baserats på intervallet, som alltså skulle utgöra någon slags minsta gemensam nämnare för vår västerländska musiks olika tonalitetstyper. Resultatet blir gärna en metod, som i sin enklaste form består av ett isolerat, mekaniskt intervallsjungande, där eleven genom att behärska de inskilda intervallerna förutsätts vara rustad att ta itu med både Mozart och Webern. Frånsett det positiva i ett fullständigt behärskande av de olika intervallerna måste denna metodik anses otillfredsställande. Vi behöver bara erinra oss, att vår C-durskala innehåller 6 st. rena kvinter, där var och en har sin egenart och sin egen speciella funktion. I sådana sammanhang är det av ringa värde att känna till vilka kvaliteter en kvint i största allmänhet har.

Vid sidan av dessa försök med allmängiltiga ambitioner har vi klassiska exempel på metoder, där en viss musikalisk repertoar i större utsträckning fått bestämma valet av tillvägagångssätt. Detta har försett gehörsmetodiken med olika specialverktyg. Låt oss nämna Guido av Arezzos solmisationssystem, som på ett genialt sätt ansluter sig till den gregorianska musiktraditionen. Vi har vidare sett hur funktionsharmoniken blivit en integrerande del i den metodik, som tar sikte på musiken från ca 1750 till senare delen av 1800-talet.

Vad beträffar musiken efter 1900 så har vi saknat motsvarande specialverktyg. Det första arbete som tar sikte på nutida musik föreligger inte förrän nu i form

av en lärobok i tritonalt melodiläsning, *Modus Novus* av Lars Edlund. Låt oss alltså konstatera att boken tills vidare är unik.

Stoffet är uppdelat i tolv kapitel; i varje kapitel grupperas innehållet kring vissa intervallkombinationer. God erfarenhet i notläsningskunskap inom dur/moll-tonaliteten får anses vara en förutsättning för att man skall tillgogöra sig materialet och framställningen.

Det fristående intervallet tas inte upp till behandling. Det enskilda intervallet, som av en traditionellt skolad elev i regel ges en dur/moll-tonal tydning, kombineras istället med andra intervall, som stör eller eliminerar förutsättningarna för en sådan tydning. Det bör betonas att detta är metodens kärna och innebär en pedagogiskt utarbetad systematisering av ett antal melodiska gestalter, som genom sin »dur/moll-brytande» karaktär präglar en stor del av 1900-talets musik. Den traditionella gehörspedagogikens förankring i den tonala kadensen motsvaras alltså här av ett systematiskt upplagt studium av dessa melodigestalter.

Varje kapitel har ungefär samma disposition. De börjar med en presentation av de melodiska gestalterna och i en serie förövningar kombineras de aktuella intervallerna på olika sätt. När eleven behärskar grundmaterialet ges detta en mer renodlat musikalisk tillämpning i en serie melodier. Melodierna är komponerade av författaren och uppfyller mycket högt ställda pedagogiska och musikaliska krav.



Den citerade melodien är hämtad ur det kapitel som behandlar tritonus. Tritonusintervallets starkt kadenserande karaktär upphävs här genom kombinationer av flera tritonusintervall och sekunder. (Se citatets fem första toner, som utgör melodins grundmaterial.) Den möjlighet till orientering, som den tonala kadensen erbjuder, har här sin motsvarighet i olika stödtoner. Andra taktens *ciss-c<sup>1</sup>* t. ex. erbjuder inga problem om man i minnet behåller första taktens *c*. Från takt fyra kommer det föregående i omvändning; här med stöd från tonen *H*. Lägg för övrigt märke till det maximala utnyttjandet av tritonusintervallet, och hur man hela tiden har möjlighet att orientera sig med hjälp av de olika stödtonerna. Med all säkerhet ger ett melodistudium av detta slag ett gott utgångsläge, när det gäller att arbeta med musik från vårt eget århundrade.

Förutom melodierna innehåller boken några avsnitt med citat ur den nyare musikkulturen. Citaten ger en tydlig vink om vilken musik författaren har tänkt sig att läroboken skall vara en förberedelse för. (Schönberg-Berg-Webern; Blomdahl-Bäck-Lidholm.) En utförlig källförteckning är dessutom till god hjälp, om man vill studera citaten i deras rätta sammanhang.

*Modus Novus* är primärt en melodiläsninglära och tar således inte upp de klangliga aspekterna på den nya musiken. I anslutning till de olika kapitlen

finns dock en antydning därtill i form av ackordserier. Enligt författarens studie-anvisningar förefaller dock dessa ackordserier snarare att vara ytterligare ett led i melodistudiet.

Om således klangproblemet antyds, så saknas dock helt systematiska rytm-läsningsovningar. Rytmska gestaltungsproblem är dock ständigt aktuella i melodierna, som ibland uppvisar en ganska intrikat rytmisk struktur.

För övrigt bör nämnas att lärobokens text är avfattad på tre språk (svenska, engelska och tyska), en utmärkt åtgärd med tanke på att boken saknar direkt motsvarighet utomlands. *Modus Novus* kan alltså rekommenderas. Den bygger på en klar, konkret metodik med djup musikalisk förankring. Är inte detta egenskaper som skulle kunna utgöra kriterier på »den perfekta metoden»?

Lennart Hall

ELFVING, LARS: Étude lexicographique sur les sequences limousines. [Thèse pour le doctorat ... 22 septembre 1962.] Acta universitatis stockholmiensis. Studia latina stockholmiensia VII. [Uppsala] 1962. 283 s.

I årg. 45 (1963) av denna tidskrift (s. 226–229) beklagade jag i en recension den bristande vilja till samarbete med musikforskningen, som kommit till uttryck i två svenska doktorsavhandlingar under åren 1961–62 på områden, där en sådan kollaboration måste anses självklar. Denna gång föreligger ett fall av någon annan art av både principiellt och praktiskt intresse: dr Lars Elfvingss dissertation om lexikografiska problem i sekvenserna från Limoges.

Det rör sig om de av G. M. Dreves och Cl. Blume i *Analecta Hymnica* bd 7 och (i revidering) bd 53 utgivna sekvenserna ur en rad källor från 900-talets sista år intill ca 1100, vilka utnyttjats inom Limogesområdet kloster, några i det berömda Saint-Martial, där flera handskrifter förvarats för att sedan övergå till Paris' Bibl. Nat.

Elfving har begränsat sig till den s. k. första epokens texter och genom självsyn i några manuskript skaffat sig grundval för egna läsarter och en egen uppfattning om uppdelningen av versiklarna på rader, vilket bör ske främst på grundval av musiken, dvs. efter musikalisk periodisering. Förf. erkänner detta tillvägagångssätt som det »principiellt» riktiga (s. 54) men framhåller med rätta svårigheterna att avgränsa melodiperioderna och finner underlättning genom att granska textens assonans, som ibland leder honom till andra indelningar än Dreves'.

För musikalisk mediealistik är de 200 sidorna 57–260 i boken av vikt, främst det avslutande kapitlet om musikaliska termer, som med sina nära 60 sidor även kvantitativt intar ett framträdande rum i undersökningen.

I sekvenstexterna framträder enligt Elfving ett urval av såväl poetiska som icke-poetiska ord, på det hela taget i överensstämmelse med klassisk latinsk diktning. Upptagandet av *grekiska* uttryck (i samband med den urkristna kyrkans heliga skrifter och organisation eller via lexikaliska verk från karolingisk tid) har också färgat av sig på Limogesmaterialet.

Valet av dessa eller analogt byggda, nya ord sker enl. förf. i det *poetiska ut-*

tryckets intresse. Utvidgningen av vokabulären får också sin förklaring i strävan att uppnå rik variation i uttrycks sättet (variatio sermonis) och en »amplificatio», en ackumulering av synonymer, som man möter i anhopningar av t. ex. instrumenttermer, vilka ej har till syfte att ange, vilka tonredskap som varit i användning vid något aktuellt tillfälle (det må vara en krönikas berättelse eller en målnings innehåll) utan uppenbarligen bör betraktas som en »poetisk» pleonasm, ett överflöd för att öka det intryck källan vill förmedla. [Jfr min uppsats i Festschrift für Erich Schenk, 1962, DTÖ 25, Fistula und Fidlula. Zur Kritik alt-schwedischer Musiknotizen.] Förf. har här begränsat sig till synonymer och parafrauseringar av uttrycken »himmel» och »sjunga».

Dr Elfving inskjuter även ett parti om *tekniska* termer för att belysa den *grad av realism* som sekvensdiktarna utnyttjat dem i. Han finner att terminologin — det må gälla mytologiska, militära, politiska eller idrottsliga uttryck — användes i *figurlig* mening och tycker sig därför ha anledning förutsätta, att även musiktekniska fackord utnyttjats med bristande exakthet — som metaforer. I klarhetens intresse har förf. först behandlat musiktermer i antik profandikt, äldre kristen litteratur och medeltida icke-liturgisk poesi, innan han övergår till limogesprosorna.

Undersökningens resultat är för musikhistorikern nedslående: »överallt i våra sekvenser kan musikinstrumentnamnen tolkas som metaforer» skriver förf. (s. 224) och motsvarande gäller även ifråga om musiktermer överhuvud, inte minst de som hänför sig till sekvensernas *utförande*. De sjunges av *grupper*, vilkas beteckning i variationsrikedomens intresse är mycket växlande (clerus, sacerdotum turma, omnes clerus ac populus, plebs etc.), medan förf. ej vill tänka sig andra än *munkar* som sångare, eftersom sekvenserna uppstått i olika kloster (s. 227)! I sanning en egendomlig uppfattning av de kulturellt och konstnärligt högstående benediktinklostren i Sydfrankrike och deras vokala möjligheter!

Även *vad* de sjunger är angivet med många uttryck (melodia, organum, pneuma, harmonia, symphonia etc.). Några av dem synes åsyfta ett framförande av en (sjungande) grupp (concentus, harmonia, symphonia), men att dessa ej alltid tillåter en sådan tolkning framgår enligt förf. av uttryck som *astrorum concentus*: sfärernas harmoni! T. o. m. uttrycket *jubilus*, som kyrkofäderna och medeltidens liturgiker benämnde alleluiamelismen, är så mångtydigt, att förf. slutligen ej vågar återge termen med annat än »chant de joie» i största allmänhet.

I ett sista avsnitt av kap. 7 tar förf. också upp frågan om ett samtidigt uppförande av text och meliser i anslutning till Smits van Waesberghe's tolkning av en mariasekvens (1957). Själv har jag redan 1929 gjort en liknande tydning (i denna tidskrift årg. II, s. 14, not 1), dock utan att förutsätta, att solist(er) och kör skulle sjunga *samma melodi* samtidigt, den ena gruppen den syllabiskt texterade melismen och den andra den otexterade. S. v. Waesberghe har förutsatt samma praxis för den första kända tyska sekvelan, *Psalle modulamina* (fr. ca 830), men H. Husmanns tolkning (som Elfving anför) överensstämmer mera med den mening musikforskningen omfattar. Dock är detta en diskussion, som ej behöver föras i föreliggande sammanhang.

Elfving's sekvenstexter ger honom alltså mycket litet upplysningar om deras

utförande (s. 252), och de musikforskare, som trots sig kunna bedöma uppförandepraktiska ting med ledning av musiktekniska uttryck och instrumentnamn i deras texter har varit oförsiktiga och ej räknat med, att det rör sig (enbart) om metaforer i medeltidsdiktarnas språk.

Sådana varningar har sitt berättigande, särskilt då man sysslar med diktverk och bilder, som a priori arbetar med konstnärliga medel. Elfving's avhandling är till nytta även för musikforskningen, som hela tiden bör begrunda den sunda skepsis språkforskaren känner inför litterära källors sakliga värde. Vi behöver den latinska filologins rön och kritik och bör vara tacksamma för den.

Men sedan detta är sagt, bör kanske också annat tilläggas. Elfving bollar med metaforbegreppet och gör sig för litet möda att reflektera över, om ej en term kan ha genomgått betydelseförskjutningar utan att för den skull förlora sin reella innebörd. Inte alla ord som har överförd betydelse, behöver ha förlorat sin förankring i verkligheten, t. o. m. på flera områden.

Det är ej utan faror att diskutera sekvensens uppförandepraktiska problem eller körsångens och event. instrumentens tekniska förhållanden utifrån lexikografiska synpunkter men underlåta att rådfråga liturgisk-musikaliska källor. Elfving tolkar »jubilus» som metafor, bl. a. därför, att det jämväl begagnats om herdesång och »cantica cum júbilo». Förf. har ej förstått termens legitima användning här. Melismatik kan användas även på profant område, bl. a. inom fäbodskulturen i de alpina och skandinaviska höglandsområdena. En Augustinus' och Isidor av Sevillas användning av termen jubilus i dylika sammanhang är varken osaklig eller någon metafor. — *Jubili finales* (caudae, [p]neumae etc.) hade sin regelrätta plats i slutet av cantica-antifonerna och åtgärden kallades »neumizare antiphonam» (P. Wagner, Einf. III, 321).

Dr Elfving översätter (s. 241) det ofta diskuterade uttrycket »sillabatim cum organa / plebs nonnulla / perstrepet melodia» (AH 7, 219, 8) sålunda: »Que le peuple chante syllabiquement une mélodie avec ses nombreux instruments (de la voix).» Organum får till varje pris ej betyda »orgel» eller »polyfont organum», därför att organum i *andra* fall har metaforisk innebörd! Men det är *dr Elfving* som bevisbördan åvilar att göra sannolikt, att sekvelans syllabiska textering *inte* kan ha förknippats med organal praxis, — inte vår sak att försvara vår tolkning: Må (solist)ensemblen (plebs nonnulla) sjunga »melodin» (i ambrosiansk liturgi motsvarigheten till »sequentia») syllabiskt (dvs. med sekvelans text) tillsammans med orgeln (eller »organalt» i Musica Enchiriadis' mening) och (här en forts. som Elfving ej medtagit) med ljudlig stämma sjunga »Quam beata sanctorum sunt agmina!» (versikel 8). — Vad som här beskrives, är ett utförande av en sekvensversikel i syllabisk textering, alltså en trop, följd av en repetition av samma melodi i form av en melism, kanske sjungen, kanske spelad. Och i detta sammanhang må man — som Elfving gör på *annat* ställe — ta upp frågan om termer för repetition och för alternerandet mellan två olika utförande organ. Det gäller uttryck som »alternatim», »reciprocata epithalamia» och »replicata (p)neumata», där det sist anförda direkt motsvarar vad som sker i parallellstrofen, en upprepning av melodifrasen melismatiskt!

Det ligger något orimligt redan i dr Elfving's principiella inställning till de semantiska problem hans sekvenstexter rullar upp. Han söker och finner överallt

ord, som vid sidan av en eventuellt bibehållen originalbetydelse också har andra. Men därvid beaktar han ej i den medeltida kristna människans tanke- och känsloliv sammanblandningen av verklighet och religiös upplevelse, bildspråkets realitetsvärde för att återge den »verkliga» verkligheten, den himmelska, varav jordelivet blott är en bristfällig avspegling. Medeltidens syn på de himmelska härskarorna, som bildade nio lovsjungande körer, till vilka mänskligheten slöt sig som en »tionde kör», betyder ej, att »chorus» i musikaliska sammanhang förlorat sin innebörd, trots att dess betydelse blivit så urvattnad under senantiken, att den motsvarar ungefär »folkhop».

Carl-Allan Moberg

CLEMENS-CHRISTOPH VON GLEICH: Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin. (Utrechtse Bijdrage tot de Muziekwetenschap. Band III. Uitgegeven onder leiding van Eduard Reeser.) Creighton, Bilthoven 1963. 136 s., Notenband 63 s.

Man kan beskriva musik på olika sätt, antingen med stark inlevelse och få notexempel i expressiva ordalag »skildra» musikens förlopp — och därmed även ge ett musikaliskt självporträtt — eller också med hjälp av talrika och utförliga notexempel ge en ingående beskrivning av de olika tematiska grupperna, motivförvandlingar och -kombinationer, taktantal etc. och efter varje verkgenomgång sammanfatta resultatet i tabeller under det att läsaren i stort sett överlämnas åt att själv dra slutsatserna. Båda metoderna har sina risker, i förra fallet hotar godtycket, i senare fallet kan den musikaliska analysen reduceras till rent materialsamlande. Å andra sidan måste den förra metoden anses lämplig i en repertoar som kan förutsättas vara känd av alla intresserade medan däremot det senare tillvägagångssättet har sina uppenbara fördelar i en föga känd repertoar.

Dessa reflexioner har föranletts av en studie över Skrjamins orkesterverk, författad av C.-C. v. Gleich. Skrjabin är ju en tonsättare som på senare år tilldragit sig ökad uppmärksamhet i samma takt som intresset stigit för den moderna musikens genombrott under åren närmast före första världskriget.

von Gleich inleder sitt arbete med några sidor om den ryska musikutvecklingen under 1800-talet och ger en kortfattad biografi över Skrjabin. Därefter vidtar de två huvudkapitlen »Werkanalysen» (s. 25) och »Stilbetrachtung» (s. 80). Analyserna omfattar samtliga sju orkesterverk och ansluter sig metodiskt till det i denna anmälan inledningsvis uppställda senare alternativet med påpekanden om vissa stilistiska invarianser. Här skall genast sägas att författaren på ett utmärkt sätt, icke minst med hjälp av 173 notexempel, ger läsaren ett begrepp om vart och ett av verken, samtidigt som den stilistiska utvecklingen förtjänstfullt åskådliggörs. Intressant är von Gleichs påpekande (s. 101–104) att utvecklingen i Poeme de l'Extase i stor utsträckning kan parallellföras med Skrjamins dikt med samma namn, som publiceras i ett »Anhang» ffg. på ett annat språk än ryska, och man följer med spänning hans koncisa presentation av Prométhée med de två stora innovationerna, det harmoniska systemet och färgklaveret samt dessas inbördes relationer, åskådliggjorda i notbilagens bildpartitur. Den harmo-

niska nyheten, det s.k. Prometeusackordet, är som bekant en sextonsbildning, bestående av rena, överstigande och förminskade kvarter med möjligheter till omvändningar, alterationer och såväl tonuteslutningar som tonfördubblingar. Ackordet kan uppträda på vilket som helst av den kromatiska skalans tolv toner, och det visar sig att vid en modulation från ett ackord till ett annat resp. grundtoner anslås på färgklaveret. Ur dettas notering kan man m. a. o. följa den modulatoriska utvecklingen. Förf. betonar hur Prometeusackordet organiskt vuxit fram ur Skrjamins förkärlek för dominantiska bildningar och polemiserar mot uppfattningen att det skulle vara ett resultat av tonsättarens teoretiska spekulationer. Likväl är överensstämmelsen mellan modulationsgång och färgklaverets notering ett tydligt indicium på att Skrjabin snabbt förstått den musikteoretiska innebörden av sin konstnärliga utveckling, ett bidrag till hans personkaraktäristik som författaren försummar att ge oss. von Gleich konstaterar (s. 110) att intresset för mystik förbinder Skrjabin med Schönberg. Han kunde också ha tillagt: den musikteoretiska dispositionen.

Lika instruktivt som kapitlet »Werkanalyse» är, lika litet givande är det därpå följande »Stilbetrachtung», avsnitten 1–4 och 6 (5 behandlar de metafysiska aspekterna av Skrjamins skapande). Karakteristiken av de olika stilistiska komponenterna är tämligen summarisk och intetsägande, såsom exempelvis uppräknandet av förekommande formtyper (s. 94–97) och redogörelsen för orkesterbesättning och speciellt omhuldade instrument (s. 90–93). Efter detta blir man förvånad då man på s. 107 läser: »Nachdem die verschiedenen Aspekte der Musik Skrjamins *eingehend* (kurs. anm.) dargestellt wurden ...», och man förstår att förf:s styrka ej ligger i att tolka ett givet material. Därtill kommer en annan sak, illustrerad av följande citat (s. 109): »Die von Skrjabin entwickelte Klangzentrenharmonik [Prometeusackordet] bedeutet einen endgültigen Bruch mit der Tonalität. Damit ist Skrjabin der erste Komponist, der sich zu einem atonalen System hindurchrang.» Oavsett prioritetsfrågan — författaren medger dock (s. 109) att även Schönberg under ifrågavarande år (1908–10) överskridit tonalitetsens gräns — måste man fråga sig vad von Gleich menar med »tonal» resp. »atonal». Av citatet att döma avser han med den sistnämnda termen all musik efter sekelskiftet som ej bygger på dur/moll-systemet. Detta är ju emellertid ingen definition, och von Gleich har ej brytt sig om en dylik utan helt enkelt övertagit ett gängse begrepp utan att klargöra dess innebörd för sig: atonal = atonikal = grundtonslös. Med en sådan definition och mot bakgrund av att »die Klangzentrenharmonik» förutsätter en grundton består Skrjamins insats däri, att han arbetat sig fram till ett nytt *tonalt* system. Hade von Gleich jämfört Skrjamins och Schönbergs produktion under den av honom själv apostroferade perioden 1908–10 skulle han på ett annat och mer övertygande sätt än nu kunna motivera följande påstående (s. 110): »Skrjamins Schaffen ist, im Gegensatz zu dem schönbergschen Werk, ein Endpunkt.» Detta vill författaren tillskriva bl. a. den omständigheten att Skrjabin icke hade några elever, som kunde föra hans harmoniska system vidare. Enligt recensentens mening ger dock en stilistisk jämförelse av ovan antytt slag — exempelvis mellan Prométhée och Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16 — betydligt intressantare skäl för von Gleichs uppfattning. Dessa två verk liknar varandra däri att ett bestämt ackord spelar en fram-

trädande roll hos Skrjabin kvartackordet, hos Schönberg en fyrklang *d-f-a-ciss* (kvarten som byggnadssten är vid det här laget ett för Schönberg passerat stadium, jfr kammarsymfonin op. 9). Skillnaderna kan sammanfattas i följande tre punkter: 1) Schönberg systematiserar icke användningen av sitt ackord utan även andra ackordbildningar förekommer; 2) vid övergång mellan två ackord knyter Skrjabin samman dem med en eller flera gemensamma toner, Schönberg däremot skiljer dem åt genom den komplementärharmoniska principen, dvs. varje nytt ackord har samtidigt helt nya toner, som icke uppträtt i det närmast föregående ackordet; 3) Skrjabin tvekar ej inför oktavfördubblingar, Schönberg undviker dem principiellt om än ej alltid i praktiken (full kontroll över oktaven når han först femton år senare med tolvtonstekniken). En smula tillspetsat kan man säga att graden av oktavkänslighet är ett stilistiskt kriterium på harmonikens »modernitet» och framtidsdräktighet under den aktuella perioden.

*Gunnar Bucht*

KARL HEINZ HOLLER: Giovanni Maria Bononcini's Musico Practico in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts. Edition P. H. Heitz Verlag, Strasbourg & Baden-Baden 1963. (Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd 44.) 162 s.

Antalet monografiska eller på annat sätt specialiserade arbeten inom musikteoriens historia har glädjande nog ökat rätt väsentligt under det sista årtiondet. Nästan alla demonstrerar inte oväntat att det är oundgängligen nödvändigt att få fram åtskilliga sådana på en gång begränsade och inträngande undersökningar för att småningom kunna utforma en mera saklig och allsidig översikt över detta ämnesområde än vad Hugo Riemann kunde ge i sin Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert. Sistnämnda framställning framstår än i dag som ett stort pionjärabete; det har i varje fall i vår egen tid upplevt en kommenterad nyutgåva och har ännu ej fått någon värdig ersättare. Men det är redan länge sedan Riemanns starkt tidsbundna värderingsnormer och synsätt gick i graven. Behovet av en modern översiktsframställning om musikteoriens historia är i dag utomordentligt stort både för forskningen och undervisningen. Härvid må man gärna fatta begreppet musikteori i en mycket vid eller snarare »lös» mening, t. ex. inkluderande åtskilliga moment av musikens teknologi och »hantverkslära». Ty så fungerade begreppet då och så fungerar det i stor utsträckning än i dag, på gott och ont.

En tidsperiod, vars musikteoretiska produktion hittills beaktats i relativt ringa utsträckning, är den senare hälften av 1600-talet. Förhållandevis mer är känt om Monteverdis, Praetorius', Schütz' och Christoph Bernhards tid respektive om Bachs, Fux', Matthesons och Rameaus. Man har intresserat sig mera för pionjärerna och fullbordarna under hundrafemtioårsperioden ca 1580–1730 än för vad som skedde under mellantiden.

Ett resultat härav — inte bara i handboksframställningar o. dyl. — har blivit att man med pedagogiskt nit utmejslat de mest iögonenfallande kontrasterna, antingen mellan »renässans» och »barock», mellan Willaert–Zarlino eller Palestrina

och 1600-tal eller rentav mellan Zarlino och J. S. Bach. Det pedagogiska behovet av rätlinjiga antiteser, antingen i den klara överskådlighetens namn eller på grund av någon omhuldad doktrin, har dessutom fört till ett starkt framhåvande av den stora kontrast, som anses råda (eller anses böra råda?) mellan ett »lineärt» och ett »ackordiskt» tänkande, mellan en polyfon satskoncipiering och en homofon sådan.

Att en sådan kontrastering kan te sig »indlysend» åtminstone ur pedagogisk synpunkt — om man jämför t. ex. en nederländsk 1500-talsmotett med en svitsats från tiden omkring 1700 — är uppenbart. Men också de forskare som inför ett 1600-talsmaterial behöver nå fram till finare stilanalytiska distinktioner riskerar alltså att arbeta med alltför generaliserande antiteser, antingen de hämtar fotfäste hos E. Kurth, hos K. Jeppesen eller annorstädes. Tidrymden från Zarlino till Bach är stor. Under mellantiden utbildades flera olika samtidiga »stilar». Och vad har vi för slags kartor över den sats tekniska utvecklingens teori under denna »mellantid», som kan underlätta en god orientering annat än med mycket grova mått?

Karl Heinz Holler har sett detta problem, och ett av huvudsyftena med hans arbete »Giovanni Maria Bononcini's Musico Practico» tycks vara att så förutsättningslöst som möjligt ompröva tidigare framförda och godtagna åsikter i ämnet. Själv formulerar han uppgiften: »die Satztechnik des 17. Jahrhunderts anhand eines Theoretikers oder im Vergleich von mehreren im Sinne ihrer Zeit darzustellen, um auf diesem Wege das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis zu erhellen.»

Holler övertygar inledningsvis läsaren om att G. M. Bononcinis skrift Musico practico från 1673 ur denna synpunkt är central med hänsyn både till innehåll och dåtida spridning. Han visar att den intager en viktig ställning mellan Zarlino-perioden och Walther–Bach liksom att den kan ge viktiga belysningar av Fux' Gradus ad Parnassum. Åtskilliga jämförelser görs med C. Bernhard, särskilt med hänsyn till relationerna mellan den musikaliska figurläran och en *seconda prattica*, samt med Lorenzo Penna. Störst utrymme erhåller dock utredningarna om förhållandena mellan Zarlino och Bononcini, ej sällan därhän att läsaren ibland nödgas kontrollera från citat till citat vilkendera det är fråga om.

Det vore frestande att ingående referera Hollers fängslande diskussioner om relationerna mellan Zarlino och Bononcini å ena sidan och Bononcini och Bachtiden å den andra. För att ge en rättvis bild av hans utredningar skulle detta emellertid kräva många skrymmande utläggningar om dåtidens gradvis förändrade sätt att uppfatta och beskriva kyrkotoner och modi, konsonanser och dissonanser, intervall och ackord.

Här må det därför vara tillräckligt med en rekommendation till alla som har intresse av musikteoretiska och stilanalytiska frågor beträffande 1600-talsmusik att taga del av Hollers ingående explikationer av Zarlinos och G. M. Bononcinis med fleras regler och tankesystem. Samtidigt bör läsaren upplysas om att flera nyare arbeten saknas i Hollers litteraturförteckning och att skriften dessvärre saknar innehållsförteckning. Sistnämnda brist (som delvis kompenseras av ett namn- och sakregister) är i viss mån en återspeglning av arbetets inte alldeles idealiska disposition. Skriften är mycket läsvärd som helhet men har blivit svår

att utnyttja som »uppslagsbok». Bland annat saknas en samlad framställning av de fängslande relationer mellan figurlära och kontrapunkt, vilkas betydelse författaren flera gånger understryker (med hänvisning särskilt till Arnold Schmitz). Man skulle också kunna diskutera om Bachs position, speciellt beträffande *Kunst der Fuge*, är fullt så entydig och retrospektiv, som Holler vill göra gällande.

Den som intresserar sig för förhållandet mellan »kontrapunktik» och »ackordtänkande» under barocken och särskilt 1600-talet, bör emellertid inte gå förbi Hollers arbete. Med obetydlig överdrift kan han sluta sin framställning så här: »Als Grundlage für den 'Gradus ad Parnassum' von Fux und als Mittler zwischen Zarlino und Bach ist Angelpunkt für die zweiseitige Entwicklung der Satzlehre, vor allen gleichartigen Werken seiner Zeit, der *Musico prattico* von Giovanni Maria Bononcini.»

Holler påvisar en rad intressanta förskjutningar från »modaliteter» i Zarlinos mening till dur/moll-tonalitet. Men detta är ingalunda liktydigt med en förskjutning från »polyfont» till »homofont» tänkande. S. 45 framhålls eftertryckligt »dass 'Harmonie(lehre)' und 'Kontrapunkt(lehre)' für Zarlino identische Begriffe sind». Holler lyckas i det följande övertygande visa att denna integration av vertikalt och horisontellt (för att tala notskriftspråk) inte radikalt har förändrat sig fram till G. B. Bononcini, *trots* de förskjutningar som under tiden inträffat från modalitet till vad Holler kallar tonalitet och från intervall- till ackordtänkande.

De gradvisa och ofta mycket subtila förändringarna på vägen mellan ytterligheter Zarlino och Bach börjar genom ett arbete som Hollers bli kartlagda. Däri ligger skriftens största förtjänster. Och med hänsyn till dem spelar det mindre roll att flera läsare kanske med mig tycker sig finna att språnget fram till J. S. Bach i slutet av boken likväl skett en smula för oöverlagt. Desto tydligare ser man att vägen mellan *Musico prattico* och *Kunst der Fuge* behöver utforskas ytterligare med samma inträngande metoder som Holler brukat för väsentliga delar av skeendet Zarlino – Bernhard – Bononcini.

*Ingmar Bengtsson*

JOHN HORTON: *Scandinavian Music. A Short History*. Faber & Faber, London 1963. 180 s., ill.

The literature on Scandinavian music has always been rather sparse, not only in the universal languages but also in the vernacular. Any author writing on this subject can therefore count on his work being received with great interest, especially if he undertakes, as does John Horton, to inform an international public.

Even the term "Scandinavian", however, presents a problem: Danes, Finns, Icelanders, Norwegians and Swedes hardly think of their particular musical development as common to the Scandinavian countries, which, alike as they may seem to an outsider—from geographical, historical and cultural points of view—have developed to a high degree independently of each other (even if the Danish

and Swedish courts many times did use the same German *maestro di cappella*, and even if Finland was once part of Sweden). First the romantic era brought—for political reasons—mutual influences and a conscious Scandinavian feeling, the so-called "Scandinavism". In fact, no Scandinavian ever wrote a book on Scandinavian music; the only existing one was written characteristically enough by a German—Walter Niemann's "*Die Musik Skandinaviens*"—as far back as 1906. It certainly is time for some new information.

We should be grateful to John Horton for providing that information in such a stimulating and versatile form: there can be no doubt that his treatise will play its part in increasing the interest for many Scandinavian composers who are at present undeservedly neglected. The enthusiastic review by Howard Hanson in *Musical Quarterly* 1964:4 has already borne witness to a positive reaction abroad. May it nevertheless be allowed for a Scandinavian reader to approach the book from a somewhat more "short-sighted" point of view, while being careful to stress the fact that no survey so comprehensive, so full of information as is Horton's book could possibly be without faults.

Neither could a Scandinavian musicologist fail to be aware of the many difficulties implicit in Horton's undertaking—on the contrary he is likely to take a much less optimistic view of its feasibility than any foreigner. Whereas the founders of Scandinavian musicology, the generation around the turn of the century, wrote universal surveys, the present generation is only too well aware of the vast fields still insufficiently explored, and feels strongly the need for intensive specialized studies. Naturally enough it sometimes happens that Horton ignores these lacunae or dismisses too lightly intricate problems (for instance the possibility of the existence of polyphony in medieval Sweden, p. 27, cf. Moberg's study in *STM* 1928, or the much discussed question of how quickly the Lutheran chorale spread into the country). More disturbing, however, are the many lesser inadequacies, testifying to a certain discrepancy between the intention and its realization.

Of course it would be unfair to criticize Horton as if his sole aim had been to write a book for musicologists—his primary intention has obviously been to provide a popular, easily digested survey, and in this respect he has certainly been very successful. However, referring as he does to musicological problems and professional research, Horton certainly invites criticism on a higher level. In his predilection for details, for instance, and his inclination toward exhaustive treatment—at least of subjects which have aroused his own interest—he goes far beyond what would seem necessary for a book destined merely for the amateur.

He starts, for instance, by devoting 17 pages (out of 152) to a description of instruments and some few musical fragments as far back as pre-Christian times and the Middle Ages, a subject hardly of great interest to the average reader. Presenting the oldest show-pieces of Scandinavian music, the magnificent bronze lures, Horton unfortunately dates them "at least four hundred years B.C.". Recent investigations have confirmed that the lures date from 1100 to 600 B.C.: the oldest preserved examples thus being about 3000 years old. The error is the more annoying as these investigations have been published—in English, in a

lavish volume "The lures of the Bronze Age" by H. C. Broholm, W. P. Larsen and G. Skjerne (Gyldendal, Copenhagen, 1949). It is regrettable that Horton has not given an account of Skjerne's careful and interesting discussion of the conjectured polyphonic use of the lures, instead of retelling an antiquated hypothesis with vague references to C. Sachs. The supposed Edda song quoted on p. 19 is also rather doubtful.

Another trait giving the impression of professional ambition is Horton's passion for quoting titles, terms and texts in the original Scandinavian languages. It is quite natural that the strange vowels å (= o:), ä and ö must cause a foreign author and, not least, the type-setter a considerable amount of trouble. However—if a writer chooses to use quotations, he simply must ask for the assistance of native proof readers. The misspellings and misprints covering almost every page of this book are unnecessary, irritating flaws, and almost suggest that the quotations are included not for scholarship as much as for the exotic charm of these strange words.

Some words which have been constantly used in incorrect forms or misspelled must be pointed out. The Swedish word for "age" used in "Stormaktstid" should in Horton's context always be used in the definite form "tiden" (Stormaktstiden, Frihetstiden etc.). The epoch "Stormaktstiden" by the way starts with Gustavus Adolphus in the 1620's, not—as one is led to believe from p. 51—as early as 1523 with his grandfather Gustav Wasa. The Swedish for "church" is "kyrka", or in the definite form "kyrkan", not as on pp. 55, 62 etc. "kyrke", a spelling mixing Norwegian and Danish. The plural ending "-ar" sometimes comes in too often—for example in "sångar", which should be "sånger" (songs) and in "sångspelar", which should be called "sångspel" (Singspiel). To the more amusing faults belongs the name of the hymn (as cited on p. 51) sung by Gustavus Adolphus at Lützen, "Förfaras ej du lilla hop" = "Don't go bad, O little band" (should be "Förfaras ej ..." = "Be not affrighted ..."). The song texts, being the most extensive quotations, almost all suffer from misspellings.

Here follow corrections of some important names: Olof Åhlström, with å and ö (cf. p. 84, footnote 1), A. P. Berggreen, with two g's and the German name-form Johann Gottlieb Naumann (p. 77). When he writes the name of the Swedish composer Gösta Nystroem with the vowel ö even in the family name Horton is being too ambitious: Nystroem adopted the international spelling already during his studies in Paris in the 1920's. The correct names of two important Swedish institutions are Kungliga Musikhögskolan (p. 77) and Konsertföreningen (p. 154). Talking about names, it is a little unpractical that Horton uses all first names, as in a dictionary, without pointing out the one usually used. In this case the index gives no help either, inconsequently mixing as it does complete names with only initials. Talking about the world-famous writer Hans Christian Andersen, Horton calls him only Hans, while in Scandinavia he is always called simply H. C. Andersen.

Contrasting strangely with the author's thoroughness in some respects is a certain lack of information about his sources. He does use footnotes for references, and when writing on Norwegian and Danish music he shows that he is rather well read, referring also to studies of a specialized character—though

the exhaustive biography of Carl Nielsen by T. Meyer & F. Schandorf Petersen, 1947-48, and the work on Grieg by Dag Schjelderup-Ebbe, 1953, essential for modern Grieg research, are both missing. (To these can now also be added Schjelderup-Ebbe's biography of the latter composer, published in 1964.) Writing on Swedish music, however, Horton makes reference almost exclusively to standard works, and not even always those. Sometimes his sources can be traced, sometimes not, and yet a reference could have excused some misjudgements. The slight overestimation of Gustaf Düben, for instance, obviously emanates from Nils Svanfeldt's songbook of 1943; a modern Swede, no doubt, would prefer Vincenzo Albrici's truly monodic "Fader vår" to Düben's work on the same text. (Düben's importance as a collector is, of course, still the same, cf. Bruno Grusnicks study in STM 1964 and 1965.)

The lack of information about the music examples is also regrettable: the reader would naturally be glad to know from which movement, out of many, a quotation is made, for instance. And the examples could sometimes have been drawn from better sources. The two songs from Bellman's "Fredmans sånger" (p. 84-85) suffer from misspellings in the text, some incorrect notes and—throughout—linked quavers, instead of the separated ones used at that time. And yet the original text is easily obtainable in the beautiful facsimile edition published by Bellmansällskapet, 1922. (The numbers of the songs, 31 and 5 b respectively, could also easily have been given.) The quotation, p. 104, of a song by Emil Sjögren is made from a transposed setting: the original key being B flat, not A flat.

Referring to one of the evocative moments in Swedish history—the morning before the battle at Lützen—Horton quotes, p. 52, Gustavus Adolphus' favourite hymn, but has been unfortunate enough to find a bad source which gives rise to a lot of intricate problems. First of all, the setting is neither from the Swedish hymn-book with tunes, printed 1697 (on p. 60 falsely referred to as a "Swedish Psalter") nor is it identical with that used today (Sw. hymn no. 508). Secondly, we are not at all sure that Gustavus Adolphus used exactly this melody on the morning before the battle at Lützen (several others being also in use at that time). Actually, the only thing we know with certainty is that he sang the text—in German, "Verzage nicht". The Swedish translation used by Horton was made in 1819.

There would be little point in considering here the chapters on Danish, Norwegian and Finnish music: we will leave them to our Scandinavian colleagues and shall concentrate mainly on those parts of the book which deal with Sweden except for one thing—the relative space devoted to the various countries.

In this respect Sweden certainly has strong reasons to feel neglected, particularly in favour of Norway and Denmark. Even the preface arouses our suspicions: among the considerable number of persons inside and outside Scandinavia who have assisted the author there is not a single Swedish musicologist. The same goes for the institutions: Horton has not been in contact with a single important music library in Sweden—not with the Library of the Royal Academy of Music, in spite of the fact that it is one of the most important music libraries in Northern Europe, and not with the University Library of Uppsala, although

Horton himself several times stresses the importance of the famous Düben collection in Uppsala. This lack of direct contact has led to the odd result that the reproductions of pages of the original score to Roman's "Drotningholms Musique" (Pl. X) and of Naumann's "Gustaf Wasa" (Pl. XI) are reproduced "by courtesy of the Swedish Institute", with no mention of the collection where they can actually be found—in the Library of the R. Academy of Music!

But—to show that we do not suffer from chauvinism—let us take a more important example of Horton's lack of interest in Swedish music. He has a great predilection for Norwegian and Danish folk music, of which he gives many good accounts and examples; he also points out interesting affinities between folk and art music in those countries. As far as Swedish folk music is concerned, he shows hardly any interest at all. He devotes pages 89–93 to a rather thorough account of collections of Norwegian and Danish vocal folk music including the local variants of the chorales in different villages (2 music ex.). But then he dismisses in 10 lines the Swedish collections as being less valuable and does not mention at all that Sweden has exactly the same kind of ornamented hymn variants. Weighed against the somewhat exhaustive list of Norwegian and Danish collections, the two Swedish ones cited are bound to make a rather meager impression, but there is actually no objective reason for underestimating them or the other important Swedish collections (for better information see MGG, art. Schweden, J. Schwedische Volksmusik. It may be of interest to note that this article on Sweden has been published separately in English and in French by the Swedish Institute for Cultural Relations. It should be added, of course, that all the articles in MGG on the Scandinavian countries are to be recommended to readers who wish for up to date information.)

Perhaps Horton's negative judgement on Geijer–Afzelius' collection may even be due to the fact that he has chanced upon a copy of the 2nd edition. This edition, mentioned by Horton, p. 93, footnote 1, was published not in 1830 but in 1880 (!) and is certainly recognised by Swedes too as being unsatisfactory. More important than the names of the editors of this new edition is the name of Johann Christian Friedrich Haeffner, who actually edited the musical part of the first edition. Besides, Haeffner has been forgotten in another connection too, to which we will return later.

Horton's ignorance of this Swedish material even leads him to state (p. 93) that folk music means less to the Swedish composers than to their colleagues in the other Scandinavian countries. In arguing thus the author forgets the whole body of compositions inspired by folk music—from actual imitation, starting with Geijer and Lindblad and still at work in songs of Peterson-Berger, for instance, to the more abstract synthesis of folk tune in the melodies of Stenhammar and even later composers. This interest in folk music is indeed one of the great currents in Swedish music.

Horton very often starts like this with thorough accounts of Norwegian or Danish phenomena and then adds some less informed lines about Sweden. Talking about Scandinavians studying at the University of Paris in the Middle Ages, p. 25, Horton mentions that they had "their own collegium danicum and domus Daciae", with Danes in the majority—and yet the Swedes had at that

time not one, but *three* houses of their own: the colleges of Uppsala and Linköping and the Skara House (not 'Skåra' as on p. 54). For further information see professor A. L. Gabriels study "Skara House at the Medieval University of Paris" Notre Dame, Illinois, 1960.

As a rule Horton's surveys of the different periods are very well balanced and replete with facts about cultural development as a whole. At some points, however—the era of Gustaf III and Swedish romanticism—inadvertencies in matters of detail have piled up to such a degree that we should like to correct the picture at once. (The pages on J. H. Roman can easily be corrected by reading Ingmar Bengtsson's studies in STM 1958).

The event for which Francesco Uttini in 1773 arranged his opera "Thetis och Pelée" was not, as can be read on p. 76, the inauguration of a new opera house, but the inauguration of "the Swedish Opera" founded by Gustaf III, as a performing institution. The building or renovation of three court theatres in the royal palaces certainly testifies to the great personal interest shown by the king, and recent investigations have brought to light some sketches for the Royal Opera House in Gustaf III's hand; their importance and definite interpretation being however as yet quite unclear. As Horton does not refer to this unpublished paper his statement on p. 76 that the Royal Opera House had been "partly designed by himself" seems to be a mistake, albeit possibly a lucky one.

Horton's idea here is perhaps due to the fact that the king wrote texts for several of the most important *operas* played in Stockholm, such as Naumann's "Gustav Wasa" and Abbé Vogler's "Gustaf Adolf och Ebba Brahe", both versified by the brilliant poet Kellgren (who by the way was not Finnish, as stated on p. 97, but who lived and studied in Finland for several years.) When Naumann in 1777 first came to Stockholm it was not only in order to "produce" his opera "Amphion"—he actually wrote it for Stockholm, on a Swedish text by Adlerbeth, who some years later also provided the libretto for "Cora och Alonzo", with which the Royal Opera House was inaugurated in 1782.

Another opera had originally been intended for production on this occasion—Krau's "Aeneas i Chartago" on a subject by Gustaf III. Though born in Germany, Joseph Martin Kraus (1756–92) came to Sweden at the age of 22 and spent the rest of his life—not only "some years" (footnote 1, p. 112)—working in the Gustavian cultural circle. (A long European journey was ordered and paid for by the king himself.) It is a pity that Horton makes somewhat inadequate mention of Kraus only in the chapter "Orchestral and Chamber Music in the 19th century, as Kraus' works in the operatic field, especially "Proserpine", 1780–81, which was influenced by Gluck, belong among the most important contributions made to the Gustavian stage. Naumann and Vogler were guests in Sweden, Kraus being the only one who chose to become a naturalized Swede. Kraus' most important works belong to Swedish music history and will therefore appear in the series Monumenta Musicae Svecicae (MMS), where a Symphony in C minor was published in 1962 as vol. 2. (Horton's ignorance of this Swedish series is a sad reminder of the difficulties experienced by a small country in reaching the international public! The works of Roman in the same series could also have been referred to.)

Turning to the operas on national subjects, Horton touches one of the most interesting questions of the period—the use of folk tunes in art music. The question of whether Carl Stenborg's "Gustaf Ericsson i Dalarné" from 1784 (not 1787) is the first opera into which traditional tunes are introduced cannot be answered definitely. Much work has to be done before this conclusion can be drawn for certain. Vogler too, in "Gustaf Adolf och Ebba Brahe" (1788), uses folk tunes and imitates them. Vogler, in fact, shows great discretion in taste, changing from folk tunes in the peasant scenes to international opera style in the arias given to the king and the nobles. This work, by the way, must be called an opera in the strict sense of the word, not "sångspel", the works of Stenborg, on the contrary, are "sångspel".

The account of the growth of Swedish romanticism has unfortunately been split up on pp. 88 (literary tendencies), 93 (folk music interest) and 102 ff. (songs) which makes it appear less substantial. The interest in the heroic life of the Vikings, manifested in Esaias Tegnér's cycle of "Fritiofs saga" which was translated and read all over the world, also spread in Uppsala alongside the more sensitive "fosforism" (cf. p. 88). It was sometimes mixed with the interest for folk music, as is hinted at in the title of Geijer-Afzelius' collection: "Svenska folk-visor från forntiden". (Swedish folk songs from Remote Times). Both Geijer and Haeffner, the musical editor of the collection, wrote songs on Viking subjects, and, inspired by this current, Haffner also created a new type of heroic song for male choir. Since then, songs for male choir have been very typical of Sweden, especially, for the university towns, where they are still cultivated by the student choirs. Several Swedish composers have contributed to the genre, from Gunnar Wennerberg (1817-1901) to Hugo Alfvén. The only example of this kind mentioned by Horton is August Söderman's "Ett bondbröllop" (A country wedding) which quite misleadingly is discussed on p. 127 under the title "music for the stage". On the other hand, Söderman wrote a lot of incidental theatre music on other occasions, but his greatest importance is in the field of vocal music—in delicate solo songs with piano, in songs for mixed choir, exquisite examples of attachment to the traditional folk tune, and in dramatic Wagnerian ballads for voice and orchestra. It is a serious lacuna in Horton's account that Söderman has been completely left out in the chapters on this subject. For generations of Swedish music lovers and composers Söderman has meant what Grieg meant to Norway—for a long time his personal style was adopted as the ideal "Swedish" style.

The operas of Ivar Hallström, mentioned together with Söderman, are not only examples of "Gallic wit" but also in some cases of the strong influence from folk music: "Den bergtagna" (one of his later works), characterized by Horton as "gallic", is in fact built on the story of an old folk song which itself forms one of the central scenes in the opera. In fact a record of a song from one of Hallström's operas was recently made because it had been mistaken for a folk song, so confusingly close had Hallström come to the folk song style. Söderman and Hallström are both typical examples of the Swedish interest in writing music "in folk song style", an interest that Horton has not been able to find in Sweden.

Nevertheless, it is a pleasure to see that Horton regards the Scandinavian song as an important and original genre; in this respect he differs favourably from the ignorance shown in a specialized study like "A History of Song", edited by Denis Stevens. Dealing with the romantic era Horton quotes two very fine strophic Danish songs, but, turning to Sweden, in spite of his high appreciation of Emil Sjögren he finds his songs "to long to quote in full" and only quotes  $4\frac{1}{2}$  measures. Of course, no one expects the quota of musical examples to be the same for each country, but the fact that of all Swedish songs after Bellman (1791) just one single phrase has been given seems a little unfair. And—if giving just  $4\frac{1}{2}$  measures—why not chose another song more characteristic within a short space? (As already mentioned, the quotation is furthermore given in a transposed key.)

On the other hand, Horton is very positive to Franz Berwald and quotes from not less than three different works. The choice, however, of three chamber works for mixed ensembles, generally looked upon as his least important works, instead of his far more substantial symphonies or string quartets is queer indeed.

Turning to the twentieth century, Horton has paid due attention to Wilhelm Stenhammar (perhaps inspired by the studies by Bo Wallner in STM 1952-53, not referred to in the footnotes), but he could have been a little more generous to the songs of Wilhelm Peterson-Berger and Ture Rangström, which are surely among the classics of Swedish songs. The negative judgement on Rangström is hard to explain, and one has the impression that it may be caused by a misinterpretation of some Swedish source. (For reliable information on Rangström see Grove's Dictionary, vol. VII, 5th ed.)

Bearing in mind the growing international interest in new Swedish music, it is regrettable that Horton has deliberately restricted his account on the present generations. (A good complement has appeared since then in Bo Wallner's study "Scandinavian Music after the Second World War" in the special number of MQ, 1965:1.) Horton's pages about Blomdahl-Lidholm-Bäck show that his information is not quite up to date. Some recent works which have attracted attention even abroad are the orchestral works "A game around a game" by Sven-Erik Bäck, commissioned by the Donau-Eschingen Festival in 1959, and "Ritornell", 1955, by Ingvar Lidholm, which has been chosen by Unesco to represent Sweden in broadcasts all over the world. (Both these works are available on excellent gramophone records.)

Talking about records it is a pity that Horton has not used the opportunity to stimulate the reader by referring to the growing flora of recordings, most of them available also internationally. (We hope to be able to return to this subject in a following volume of STM, where the question of a more complete bibliography could also be taken up.)

Most accounts of Scandinavian music in international handbooks abound in faults, and a modern scholar must therefore be very careful to avoid being misled. This is the reason why it has been found necessary to correct at least some mistakes made by an author who more than any other foreign writer has devoted time and energy to this subject. We would be truly sorry if the corrections and objections in this review have given the impression that John Horton's book is

a failure: on the contrary, we owe him our sincere admiration for his summary, a task so seldom attempted by Scandinavians themselves.

The history of a national art can be written either from the outside, from an outsider's fresh point of view, unbound by national prejudices and traditions, or from the inside, trying to balance and sum up current judgements. Horton adheres to the latter line, internal history-writing in the Scandinavian countries, and his familiarity with these foreign cultures is admirable for a non-Scandinavian.

Surveys of this kind very often turn out like dry catalogues of titles and dates. Horton, on the contrary, is a remarkably elegant writer, and his book is not only a survey of the music—it has also a lot to tell about political and cultural history as a whole. With a fine sense for suggestive and concrete details, he ties them together to a coherent and fluent history of the evolution of the arts in Scandinavia; from a stylistic point of view it is throughout a real pleasure to read his book.

With amendments such as those proposed above, a second edition of Horton's book could be a very good introduction to Scandinavian music for the international public; it could even provide the survey that we in Scandinavia have been longing for for so many years.

*Kerstin Linder*

JAN LING: Svensk folkmusik. Bondens musik i helg och söcken. Bokförlaget Prisma, Stockholm 1964. 149 s. Ill.

Tobias Norlind utgav år 1930 sin bok *Svensk folkmusik och folkdans*. Han önskade då ge en orientering i den svenska folkmusiken genom tiderna i syfte att stärka intresset för denna art av folklore. Han anlade som man då brukade ett »historiskt» betraktelsesätt på varje slag av levande traditionsbundet stoff. Forskaren ugick från »den äldsta» typen, han ville gärna konstruera en ännu äldre typ, helst en »urtyp», och han ville påvisa en typutveckling från den senare till den förra.

Denna historisk-evolutionistiska metod tillämpades också på materiella ting sådana som musikinstrumenten. Här utgick man från de primitivaste typer som man kände till av detta slag. Så vore t.ex. koskällan och harskramlan att betrakta såsom de »primitivaste» och följaktligen de äldsta ljudverkytgen i människans tjänst. Efter hand utvecklades under kommande sekler de mer avancerade knäpp-, blås- och stränginstrumenten.

Men Norlind var själv inte nöjd med sina resultat, ty han uttalade som sin innerliga önskan, att dessa utvecklingshistoriska problem en gång skulle ställas under förnyad prövning. Jan Ling har realiserat hans önskan med sin år 1964 utgivna bok *Svensk folkmusik*.

Mella dessa två böcker ligger ca 35 år, och under dessa år har i Sverige skett mycket på folkmusikens forskningsfält, som vidgat erfarenheten och framkallat nya aspekter och metoder rörande musikaliskt traditionsstoff. Man har med gott resultat gjort omfattande »nya» insamlingar härav, man har inrättat specialarkiv (Svenskt visarkiv, folkmusikavdelningar vid Musikhistoriska museet och vid

Sveriges Radio) för deras tillvaratagande. Och slutligen har forskningen berikats med ett flertal goda specialundersökningar om folkmusik.

Numera anlägger man gärna ett funktionalistiskt betraktelsesätt på sådant stoff. Detta innebär, att forskaren utgår från den tradition han bäst känner till, och från denna utgångspunkt går han bakåt i tiden så långt han kan nå utan att förlora saktighetens fotfäste. Det anses nämligen vara en viktigare målsättning att kunna fastslå stoffets funktion i liv och samhälle, än att söka konstruera fram en arketypp, som man ingenting vet om och som man aldrig kan nå. I regel har folkmusik i Sverige icke upptecknats förrän på 1800-talet.

Från detta sekel härstammar den tradition av »bondens musik i helg och söcken», som Jan Ling framlägger i sin bok. Han låter bonden representera allmogen, vilket inte är riktigt rättvist, eftersom det oftast är de obesuttna — hantverkare, sjömän och framför allt »gummorna» i torp och fiskarstugor — som har visat sig vara de duktigaste vissångarna. Och ingalunda var den stabile bonden alltid traktens skickligaste spelman! Men helt visst har Ling rätt däri, att den svenske bonden åtminstone förr var centralgestalten i sin miljö, kring honom och för honom utfördes sysslorna och pulserade livet, och härtill anknöts sången och musiken både under vardag, andakt och fest.

Varje folkmusikgenre, vokal resp. instrumental, har haft sin egen funktion. Detta framgår av de kapitelrubriker som Ling har valt för sin framställning, och på samma gång har han utvunnit en förnuftig systematisering av sitt rika och svåröverskådliga stoff.

I den mån musiken lever kvar »i fäbod och säter», representerar den en sär egen och ålderdomlig tradition. På fäbodvallen hade genom sekler utvecklats ett tonspråk, som djuren förstod. Odjuren skrämde på flykten och boskapen kom till städes, då man blåste i lurar, pipor och horn. Men de toner, som framalstrades i människostrupen vid s.k. kulning, nådde längst. Kulningen — säterns gamla sångteknik — var den pålitligaste och bärkraftigaste ljudkällan.

Under rubriken »Sång vid uppsittarkväll och andakt» sammanför Ling ett stort material om allmogens vis- och psalmsjungning i vardag och helg, och han knyter samman stoffet med levande skildringar om sångens funktion i vardagens arbeten, i den sällskapliga samvaron eller »vid livets och årets högtider».

Psalmsången gestaltades ännu på 1800-talet enligt äldre praxis i rika figurationer med drillar och ornament, och den levde kvar såsom fri fabuleringskonst, till dess kyrkan med auktoritativa medel tvingade denna sång in i stramt syllabiska tonmönster. Allmogens fria psalmsång har ansetts utgöra en sentida tradersutveckling av den gregorianska kyrkosångens melismatik, men — såsom Ling framhåller — även andra teorier har uttalats. Å ena sidan anses t.ex. dalapsalmen kanske ha påverkats av fäbodvallens kulningsteknik, å andra sidan är det inte uteslutet, att de utkrusade psalmmelodierna bara har varit tillfälligt tidspräglade, kanske en efterklang t.ex. av den vokala barockornamentiken inom konstmusiken? Lings exempel på, att »inte alla beskrivningar av kyrkosång i äldre tid tyder på att församlingen 'krusat ut' melodierna», ger stöd åt sistnämnda teori.

Den profana vissången har av författaren exemplifierats och kommenterats genom ett rikt urval visor, återgivna med melodier och fullständiga texter. Me-

deltidsballaden jämte efterklängsvisor, ramsartade vaggvisor, nyare lyriska och romantiska visor har med avseende på melodik, tonalitet och rytm visat sig vara uppbyggda enligt i stort sett samma formelbundna struktur. Homogeniteten är nästan förvånande, men den utgör enligt Ling en produkt av 1800-talet, då nivellerande inflytelser av många slag utplånade äldre stildrag inom allmogemusiken. Sådana hade iakttagits och omvittnats bl. a. av Haeffner i början på 1800-talet, och Ling är lyhörd för dennes uttalanden om »den nordiska skalan», vilken han i görligaste mån vill belysa och komplettera med nya exempel på »svävande intervall» hos spelmän och sångerskor. Författarens melodijämförelser och formanalyser är övertygande och klara, men något främmande är i dessa sammanhang hans benämning »tema» i betydelsen (2 taks-)fras, formelementet inom satsens resp. periodens ram.

Det var synd, att Svea Janssons sällsynta Herodesvisa påstås ha sjungits på Åland. Visserligen var hon under ett antal år anställd där, men Herodesvisan hade hon lärt i sin hemby Nötö, en utskärsby i södra Nagu (Åboland). Där och på de omgivande öarna hade den gamla balladen varit anknuten till en sjömanspräglad staffanstradition, som veterligen varit unik i Norden.

Bokens senare del handlar om »folkliga tonverktyg» och om instrumental-musik »i vägskäl och lekstuga» samt »vid livets och årets högtider». Beträffande musikinstrumenten har förf. ofta kunnat blicka tillbaka på äldre former, vilka dels har återgivits som bildmaterial t. ex. å bonader och kyrkmålningar, dels har omtalats i äldre litteratur. Han har sålunda kunnat utvinna även historiska perspektiv på folkmusikens tonverktyg och funktion, påvisande hur t. ex. musikinstrumenten har avlöst varandra genom tiderna. Med förståelse och uppskattning har Ling även skildrat spelmannen, konstnären som ofta var en särling i bondesamhället.

Vare sig Ling behandlar det ena eller det andra folkmusikstoffet är hans uppmärksamhet alltid riktad på sådant genuint, äldre stoff, som kanske fordom varit förknippat med rituella seder och bruk, till åtskillnad från nyare inlån. Han framlägger problemställningar men uttalar själv icke några kategoriska åsikter härom. Han är — liksom Norlind — blott förmedlaren, som icke anser sig vilja säga det sista ordet. Men den bok han ger oss är så mycket mer en fängslande orientering i ämnet, och medelst de bibliografiska hänvisningar han i en särskild bilaga har anslutit till varje kapitel, ger boken en värdefull utgångspunkt för varje forskare, som önskar fördjupa sig i någon av folkmusikens många, svåra och alltjämt olösta gåtor.

*Alfbild Forslin*

MARIN MERSENNE: Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris 1936. Edition facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'Auteur. Introduction par François Lesure. (Editions du Centre national de la recherche scientifique.) Paris 1963. 3 vol.

Den vittbereste filosofen och teologen, klosterbrodern i S. François de Paule Marin Mersenne (1588–1648) var något av ett universalgeni, varom bl. a. hans

bevarade och utgivna stora korrespondens vittnar. Omkring 1640 hade de lärda förbindelserna rentav grupperats i något som liknade en akademi, och när Mersenne på 1630-talet sysslade med sin encyklopediska Harmonie universelle kunde han draga nytta av förbindelser med män som Descartes, Gassendi och Hobbes, hämta lärdomar från nydanare som Galilei, Kepler och Huyghens d. y. och dryfta svängningstalsrelationer med Isaac Beeckman. Han har också sin plats bland föregångarna till Newton, Locke och Bayle och hans namn förknippas alltjämt med en särskild formel i den matematiska talteorin.

I akustikens och musikteorins historia är Mersennes namn inskrivet framför allt på grund av hans delvis epokgörande rön om förekomsten av övertoner och hans speciella konsonanteori. I många hänseenden bygger han i sådana stycken på föregångare som G. B. Benedetti och V. Galilei. Sina första iakttagelser om förekomsten av övertoner hade han gjort redan på 1620-talet; i bok IV »des Instruments» utvecklar han i Harmonie universelle närmare hur han under gynnsamma betingelser iakttagit »du moins cinq sons differens es mesme temps». (Den teoretiska förklaringen till fenomenet skulle dock ges först senare av Wallis och Sauveur.) Ifråga om konsonanteorin anknuter Mersenne nära till Descartes, men utvecklar sina idéer i en riktning som inte helt utan fog ansetts peka framåt ända mot C. Stumpf. Ryktbar är hans »Corollaire II» efter »Proposition XXXII» i Liure Premier Des Consonances, där konsonanta intervall ställs upp efter två principer, »suiuant ce qu'elles ont d'agreable à l'oreille» och »suiuant la plus grande vnion de leurs sons».

Även i andra hänseenden är det gigantiska arbetet med all sin blandning av spekulering och empiri en guldgruva. Oupphörligen har Mersenne också framdragits som sanningsvittne rörande sin tids musikuppfattning och musikodling, vare sig man åberopat hans uttalanden om »la nature des sons», »la voix, et les chants», eller de sju böckerna om musikinstrument, som utgör kapitel i avdelningen *Traité des Instruments*.

Att i gängse mening »recensera» Mersennes skrift med anledning av fascimil-utgåvan är givetvis inte på sin plats. De som önskar få en genväg till den för läsaren delvis fordringsfulla franska texten kan efter genomläsning av MGG-artikeln Mersenne t. ex. gå till H. Ludwigs skrift *Marin Mersenne und seine Musiklehre* (Halle 1935) eller ännu hellre till Claude V. Paliscas fängslande *essay Scientific Empiricism in Musical Thought* i antologin *Seventeenth Century Science and the Arts* (Princeton 1961). Synpunkter av intresse har senare även lämnats av H. Fischer i *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus* (Leipzig 1963); i sistnämnda framställning tillerkänns minoriterpatern en viktig plats på vägen mellan Zarlino och Rameau.

Om själva utgåvan — framställd under överinseende av Centre national de la recherche scientifique — finns nämligen i övrigt inte mycket att anföra än att den är trycktekniskt lyckad och utförd på gott papper. Att det reproducerade exemplaret råkar vara försett med författarens egna marginalanteckningar (utförda ca 1637–48) är givetvis en särskild förtjänst. Men de krävs en god portion specialintresse och vana vid dåtida handstilar för att kunna dechiffrera randanmärkningarna utan åtskillig möda.

Om inte annat kunde existensen av dessa anteckningar ha givit anledning till

något slags appendix eller kommentar till utgåvan, där en tydning av dem hade kombinerats med en diskussion av deras innehåll i relation till den tryckta huvudtexten. Men allt som ges till läsarens orientering och stöd är en minimal introduktion på fyra sidor, där François Lesure — visserligen mycket sakkunnigt — redovisar verkets tillkomsthistoria och omständigheterna kring det reproducerade exemplaret, punkt och slut.

Reservationen väger dock lätt. Det viktigaste och värdefullaste är att Harmonie universelle nu blivit tillgänglig för alla forskare. Erforderliga kommentarer till verket skulle säkerligen ha kunnat utöka utgåvan med en fjärde volym av samma dimensioner som en av tre nu föreliggande. Kanske har Lesure eller någon annan fransk musikforskare planer på ett sådant bidrag till musikteorins historia?

*Ingmar Bengtsson*

*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von WILHELM A. BAUER und OTTO ERICH DEUTSCH. Bd 4: 1787–1857. Bärenreiter, Kassel &c. 1963. XXIII + 539 s., ill.*

Den sista volymen av själva brevtgåvan i Wilhelm A. Bauers och Otto Erich Deuschs Gesamtausgabe omfattar åren 1787–1857, dvs. endast fyra år av Mozarts egen återstående livstid och resten för senare brev om honom eller hans verk. Rent kronologiskt finns också medtagen en temaförteckning på Mozarts verk från denna tid, härstammande från hans bekanta egenhändiga förteckning fr. o. m. 1784. Man var nu på förläggarhåll fullt på det klara med, att Mozarts verk skulle kunna inbringa stora summor, och en hel del manuskript sålde Constanze (såsom hon numera skriver sitt namn) efter hand och gav t. o. m. bort såväl autografer som kopior. (Även Sverige fick som bekant en liten del av skörden, genom de originalskisser och kopior som Constanze skänkte till F. S. Silverstolpe, jämför artikel i STM 1948.) I de tidigare volymerna (se rec. i STM 1964) var det Leopold Mozart som var den centrale brevskrivaren; i denna del är det främst Constanze som med Nissens betydelsefulla bistånd svarar för en minst sagt rafflande uppgörelse och kamp med musikförläggare på jakt efter Mozarts musikaliska kvarlåtenskap.

Mozarts egna brev är visserligen i tonen allttjämt glättiga och till hustrun raljanta, men det finns undertoner som bär vittne om depression och en ständig press under ekonomiska bekymmer. Vård att hedras är sannerligen familjen Mozarts vän M. Puchberg, som tålmodigt mottog det ena tiggarbrevet efter det andra, där Mozart efter diverse vänskapliga utgjutelser och löften om nya verk och kommande utlovade inkomster liksom i förbigående ber om ett handlån. I de flesta fall har Puchberg helt stillsamt antecknat i kanten på Mozarts brev, att så och så många gulden översänts, och summan varierar från gång till gång. 1790 måste Mozart göra en stor lånetransaktion på 1 000 gulden för att få någon rätsida på sin ekonomi, men handlånen hos Puchberg fortsätter trots det. — Från sin resa till Tyskland 1789 berättar han för Constanze om personliga kontakter av mera speciellt slag, bl. a. om sammanträffandet med Naumann i Dresden.

Att en hel del brev förkommit, beror tydligen ofta på den osäkra postgången, och under sin bortovaro från Wien lämnar Mozart noggranna tabeller över vilka brev han mottagit från Constanze och vilka han själv sänt henne. I flera fall har breven aldrig kommit fram. Under det sista hektiska halvåret 1791 skriver Mozart intressanta brev till Constanze i Baden nära Wien. I dem kan man bl. a. få värdefulla synpunkter på arbetet med framför allt Titus och samarbetet med Süßmayer (som Mozart på ett ställe benämner Saueremayer).

Från 1792 börjar det stora insamlingsarbetet, dels på allt vad Mozart själv skrivit, dels på alla minnen eller personliga kontakter som personer i olika städer haft med den bortgångne mästaren. Från 1795 börjar korrespondensen mellan Constanze och musikförläggaren Gottfried Christoph Härtel i Firma Breitkopf & Härtel.

Vid den tiden var Constanze redan god vän med sin hyresgäst, den danske diplomaten G. N. Nissen (inte »von», som både han och senare Constanze brukade skriva) och hans kollega F. S. Silverstolpe. Tack vare Nissens ekonomiska och juridiska kunskaper blev han Constanze till stor hjälp, och under en lång rad av år är alla breven från fru Mozart till musikförläggarna utskrivna av Nissen och endast undertecknade av henne själv. Utan bistånd av Nissen hade nog också musikförläggarna lurat Constanze ännu eftertryckligare än vad som nu blev fallet, framför allt sedan Constanze och Nissen gjort ett skickligt utspel genom att samtidigt börja förhandlingar med den aktningvärdade firman Johann Anton André i Offenbach. Oändligt långa och detaljerade brev med uppgifter om originalmanuskript och kopior växlas mellan Constanze och förläggarna, och särskilt Breitkopf & Härtel försöker på allt sätt komma över tryckrättigheterna så billigt som möjligt. Som exempel kan nämnas att t. o. m. för en ännu opublicerad pianokonsert av Mozart 5 dukater anses tillräckligt. Men Nissen–Constanze svarar ofta i ganska från ton och håller styvt på vad vi i vår tid kallar för upphovsrätt.

Verk som inte finns i original hos Constanze har Breitkopf & Härtel ofta kommit över i avskrifter på annat håll och anser då att Constanze står helt utanför, men ändå är firman intresserad av att få hennes bekräftelse på kopians tillförlitlighet. Medan Breitkopf & Härtel fick det ena manuskriptet efter det andra till påseende utan att vare sig betala eller lämna ett bestämt besked, gjorde Nissen–Constanze ett fint kontrakt med André, vilket måste ha slagit ner som en bomb hos firman i Leipzig. För 3 150 gulden sålde fru Constanze enligt särskild förteckning 15 buntar med Mozarts verk den 8 november 1799 (s. 281).

Breitkopf & Härtel på sitt håll försöker då att rädda vad som räddas kan genom att skriva till Mozarts syster Nannerl, numera Reichsfreiin von Bertold zu Sonnenburg, för att genom henne få eventuellt bevarade original eller manuskript av Mozarts verk. Eftersom svägerskorna sinsemellan knappast haft något förtroligare umgänge, har Nannerl villigt lovat hjälpa Breitkopf & Härtel, men snart får också hon erfara deras förmåga att tiga och lämna alla ersättningskrav utan avseende. Så småningom blir dock kontakten med firman i Leipzig givande också för Nannerls del, bl. a. får hon gott om exemplar av de redan tryckta Mozartverken. Som gengäva lovar hon bl. a. att tydligen genom sina förbindelser med kopisterna i Salzburg skaffa fram avskrifter av bröderna Haydns mässor. Det är

uppenbarligen fråga om att hjälpa Breitkopf & Härtel till vad som kallas rovtryck av flera av dessa då ännu otryckta verk.

Men också firman André föranledde en del trassel, främst ifråga om utbetalningen av den kontrakterade summan. Som påtryckningsmedel använde sig Constanze och Nissen av förhandling med Breitkopf & Härtel om publicering av alla Mozarts efterlämnade fragment och ofullbordade verk. Samtidigt rasar Constanze ofta i breven till firman över de många felen i deras första utgåva av Mozarts verk. En hel del intressanta uppgifter om problemet med Requiem och den originaltrognaste versionen förekommer i brevväxlingen med André, men sedan Wolfgang Plath återfunnit Mozarts ursprungliga skisser, har det hela fått en annan karaktär (jfr Nowaks utförliga kommentar till Requiem i Neue Mozart-Ausgabe, Ser. I: 1: 2).

Hur svårt det ofta var även för Constanze att ange om ett verk under Mozarts namn men bevarat endast i avskrift verkligen var äkta framgår av många sammanhang, tydligast i fråga om den lilla vaggsången »Schlafe mein Prinzchen», numera känd under tonsättarnamnet Flies. Constanze uttrycker i ett brev till André så sent som 1825, att varken hon eller hennes svägerska känner igen sången, men hon tycker den verkar mozartsk och anser den kunna vara ett ungdomsverk. Ett stort problem förelåg också vid själva klassifikationen, då hela det väldiga mozartska materialet skulle förtecknas. Vi vet genom Silverstolpes egna anteckningar, att han och Nissen tillsammans brottats med detta problem, och den huvuduppställning som dessa herrar kom fram till är faktiskt i stort sett den som sedan följts i alla upplagor av Köchel-Verzeichnis ända in i vår tid. — Sedan Constanze blivit Nissens maka kallade hon sig »Constanze Etatsrätthin von Nissen, gewesene Witwe Mozart», och när Breitkopf & Härtel i slutet på 90-talet frågar efter hennes adress i Wien svarar hon, att det inte behövs någon sådan, eftersom namnet Mozart är tillräckligt. Medan Nissen arbetar på sin stora Mozart-biografi, som publicerades först 1828, gjorde makarna aktningvärd ansträngningar att genom nu levande vänner och musiker samla in alla uppgifter, brev, manuskript, ja varje papperslapp som kunde sättas i samband med Mozart. Ständigt uppstår dock frågan: vem har originalet till det eller det verket, och Constanze fick ofta anledning att beklaga sin egen och Mozarts frikostighet med gåvor i form av autografer. Vi vet ju också, i hur pass stor utsträckning Mozart-autograferna i våra dagar är spridda över hela världen, ibland delar av ett och samma verk i olika länder, och i många fall är autograferna allttjämt försvunna. Men inte bara Constanze och Nissen samlar fakta om Mozart och hans verk, utan överallt är intresset enormt, och så sent som 1841 får Constanze som svar på en förfrågan redogöra för alla detaljer hon kan erinra sig från begravningen av Mozart, och var den aldrig återfunna gravplatsen kan ha varit belägen.

För varje Mozart-forskare är denna stora och kompletta brevtgåva en ovärderlig källa, men också många andra forskare med samma tidsepok som specialitet kan finna synnerligen värdefulla uppgifter, vilket väl blir än mer accentuerat, när kommentarerna med ett förmodligen fullständigt person- och ortregister föreligger. Den volymen (eller de volymerna) torde snart föreligga i tryck och har alla utsikter att bli kronan på verket, som ytterligare bekräftar denna utgåvas överlägsenhet i förhållande till de tidigare.

C.-G. Stellan Mörner

*Musikgeschichte in Bildern.* Herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 4: MAX WEGNER, Griechenland. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig u.ä. [1964?]. Folio, 143 s. Linneband med skyddsomslag.

Max Wegner, vars förträffliga bok *Das Musikleben der Griechen*, 1949, också har vunnit vidsträckt användning i musikhistoriska kretsar, har givit vårt fack ett värdefullt hjälpmedel genom att redigera bildbandet om det antika Greklands musikliv. Det ingår som nr 4 i avdelningen om »fortiden» i den av H. Bessler och Max Schneider påbörjade serien från Leipzig, en storslagen utvidgning av det verk med ungefär samma namn (*Geschichte der Musik in Bildern*), som utgavs av greve Georg Kinsky från Breitkopf & Härtel 1929, men då bara i ett enda band.

Wegner har sökt lösa det förvisso mycket svåra dispositionsproblemet så, att han »hänger upp» sitt bildmaterial på de i viss mån kronologiskt införda musikinstrumenten i bild: främst phorminx (nr 1-5), avlos (6-14), kithara (13), lyra (18), men även de mindre ofta förekommande flöjt (28), syrinx (30), cymbala (33), luta (67), och i övrigt grupperar sina bilder väsentligen efter systematiska grunder för att belysa olika områden av tonkonstens användning i grekiskt musikliv. Av gammalt är musiken nära förbunden med kulten (t. ex. 5, 12, 13, 14/15, 25 osv.) som offer och som myt (20, 21, 26 m. fl.), vid de olika tävlingsspelen (37-40 etc.) och teatern (33-36). Naturligtvis är spel under arbete en gammal praxis (45-47) liksom i krig (48-50), kämpalek (52-54) och vid ungdomens fostran (55-58), men även i samband med dryckeslag (60-64), inom kvinnans del av hemmet (65-66) eller som illustrationer till »offenbachianskt» sekulariserade gudamyter, t. ex. striden mellan Apollo och Marsyas (71). De sista bilderna i verket återger enligt Wegner den för antikkrekiskt väsende (och för naturfolken överhuvud) främmande attityden: det eftertänksamma försjunkandet i att avlyssna musik (73/74, 75).

Textinledningen, ss. 5-22, ger en bild av antik musikkultur ungefär i anslutning till bildexposén och betonar med rätta nödvändigheten att åskådliggöra denna oss främmande musikvärld med bildens hjälp, vilket är så mycket naturligare som hellenernas begåvning företrädesvis framträder inom bildkonsten, i föreningen av plastik, dikt och ton, som möter oss redan i den homeriska dikstens skildring av den phorminxackompanjerade sångdansens.

Bilderna är placerade på uppslagets högra sida och kommenteras på den vänstra med en myckenhet av detaljupplysningar utöver inledningens. Några nyheter är det ej tal om och en del upprepningar har ej kunnat undvikas, utportioneringen av stoffet har blivit ojämn. Men i sin helhet måste man erkänna att författaren lyckats väl och iakttagit en sund måttfullhet vid tolkningen av bilden.

Vad man kanske främst saknar är en motsvarighet till Hickmanns fascinerande och stimulerande bidrag till tolkningen av speltekniska detaljer i sitt egyptiska material i samma publikationsserie. Wegner påpekar visserligen (nr 61), att tecknaren på den attiska rödfiguriga krukans med ovanlig skärpa återgivit dubbelavlos' applikatur med fyra fingrar på vänsterrörets översida och tummen

över hålet på undersidan, och han räknar (i annat sammanhang) med, att av de två rören det ena avgivit en bordunton, medan det andra varit melodiförande. Men någon diskussion av den kinkiga frågan förekommer aldrig lika litet som lyraspelets teknik tas upp till behandling, ehuru både Sachs, Gombosi och Hickmann (på tal om egyptiskt harpospel) har lämnat betydande och till diskussionen inbjudande bidrag.

I ett Anhang återfinns en karta över Grekland, en Zeittafel och förteckning över litteratur, avbildningar samt namn- och sakregister. Man fäster sig vid att Wegner där har angivit tidsperioderna ända från neolitisk tid, medan han i inledningen (s. 17) uttryckligen förklarar, att han uteslutit det bildmaterial som kunnat belysa förgrekisk och mykensk musikutövning, därför att detta är alltför fragmentariskt för att ge någon enhetlig bild. Därmed har han berövat läsaren möjlighet att inom volymens gränser själv bedöma det antiktregrekiska instrumentariets mer eller mindre tydliga anförvanter i orienten. Sålunda behandlas ej den kitharamässiga phorminx' släktskap med kretensiska och mesopotamiska tonredskap, möjligen därför att de hör till en annan bilddel och kanske därför att Wegner för sin del ej vill hänföra den till de »typiska gammalorientalska instrumenten» (s. 17).

Bilderna, tryckta på tjockt glättat papper, är förstklassiga, två av dem i färg (18 och 26). Folioformatet medger en tydlig bildåtergivning men har i inledning och kommentarer den nackdelen, att läsaren tvingas låta blicken vandra utefter 17 cm långa textrader i borgis eller petitstil, vilket är tröttande och opraktiskt, eftersom man ej vinner något utrymme med en sådan typografi. — Än en gång dock: en praktfull och fullmatad bild- och kommentarbook!

*Carl-Allan Moberg*

KARL SCHNÜRL: Das alte Musikarchiv der Pfarrkirche St. Stephan in Tulln. (Tabulae musicae Austriacae, Kataloge österreichischer Musiküberlieferung, hrsg. von der Kommission für Musikforschung unter Leitung von Erich Schenk. Bd 1.) In Kommission bei Hermann Böhlau Nachf., Wien, Graz, Köln 1964. 88 s.

En under »Österreichische Akademie der Wissenschaften» sorterande »Kommission für Musikforschung» under ledning av den kände österrikiske musikforskaren Erich Schenk har med detta verk påbörjat en serie musikkataloger, som är det första synliga resultatet av ett av kommissionen igångsatt omfattande bibliografiskt insamlingsarbete. Det första numret i serien är ägnat en liten musikaliesamling i den lilla staden Tulln i närheten av Wien.

Om samlingens tillkomst sägs inte så mycket i inledningen men det framgår klart att musikalerna varit i användning under tiden 1765–1900. Katalogens innehåll speglar sålunda vad som framförts i en österrikisk småstadskyrka under denna tid. Musikalerna består både av tryck och handskrifter men den senare kategorien överväger och är också av större intresse i ett vidare sammanhang. Handskrifterna utgörs av ca 460 verk av mer än 100 tonsättare och består liksom trycken uteslutande av kyrkomusik. Österrikiska tonsättare dominerar sam-

lingen och bland de rikast företrädda kan nämnas J. G. Albrechtsberger, Robert Führer, Joseph och Michael Haydn, Joseph Krottendorfer, Johann Baptist Schiedermayr och Franz Schneider.

Katalogen är utarbetad av Karl Schnürl med redaktionellt biträde av Theophil Antonicek. Den ger utförliga upplysningar om framför allt manuskriptens kondition och påskrifter samt alla uppgifter om kompositionernas titel, besättning och framföranden. För större delen av dem ges också incipit, såvida detta inte är tillgängligt på annat håll, t. ex. i tryckta tematiska förteckningar. Ifrågavarande lilla katalog är en lovande inledning på den österrikiska musikkommissionens »Kataloge österreichischer Musiküberlieferung».

*Ake Davidsson*

LEO SCHRADER: W. A. Mozart. Francke Verlag. Bern & München 1964. 175 s.

Leo Schrade, bokens förf., är en tyskfödd musikforskare, numera verksam vid universitetet i Basel som efterträdare till J. Handschin. Under krigsåren verkade han på olika håll i Amerika, främst vid Yale University. Han har en stor vetenskaplig produktion bakom sig, och föreliggande bok utgör närmast en sammanställning av en serie universitetsföreläsningar, som Schrade själv betraktar som en samling essayer.

Han rör sig i denna samling s. a. s. »diagonalt» genom Mozart-forskningen och plockar här och var upp problem och sammanställningar i koncentrerad och stundom tankeväckande form. Bokens tjugo olika kapitel behandlar rätt många aspekter på Mozarts liv och verksamhet, och man får bl. a. en översikt över Mozart-uppfattningen under olika epoker, där särskilt under romantiken den schumannska hänvisningen till Mozart-musikens apolloniska skönhet fick stor betydelse och även påverkade Otto Jahn i hans stora biografi över Mozart. Man fäste sig vid den tiden framför allt vid klarheten, gracen och glädjen i de mozartska tongångarna och uppfattade dem som något antikbesläktat. Det mörka draget i Mozarts musik, subjektiviteten och djupare stämningar stod man mera främmande inför.

Författaren lämnar i en del fall betydelsefulla fakta vid sidan av vad den rent biografiska eller monografiska litteraturen brukar ha med, men ibland blir framställningen alltför allmänt hållen, åtminstone för musikstuderande på universitetsstadiet. På tal om Mozarts kompositioner för piano erinrar författaren om det faktum att så pass få pianostycken finns upptecknade från tiden före 1774, vilket helt enkelt berodde på tidens sed att improvisera över ett givet tema och i det sammanhanget väcka åhörarnas beundran.

Intressant är avsnittet om Johann Schoberts inflytande på Mozart, där det bl. a. påpekas att Schobert alltid skrev sina klaververk med tanke på cembalo. Vad som hos honom väckte Mozarts särskilda intresse torde ha varit den italienska kantabiliteten i sonaterna, genomföringens karaktär av fantasi med djärva infall, särskilt genom modulationer och crescendoverkningar i mannheimsstil. Det påpekas vidare, att Mozart däremot redan på ett mycket tidigt stadium skrev för och själv spelade på hammarklaver och senare på fortepiano, helst av märket J. A.

Stein från Augsburg. Besättningstermen »cembalo» även i Mozarts senare pianokompositioner bör också betraktas som en traditionell rubrik, som används utan direkt tanke på instrumentet som sådant.

Den andliga gemenskapen mellan Mozart och Joseph Haydn å ena och Johann Christian Bach å andra sidan analyseras närmare, och man får synpunkter på denne Bachs »sjungande allegro» som ett betydelsefullt element i Mozarts kompositionsteknik. Förf. sysselsätter sig också en hel del med Mozarts operaskapande och har många bra synpunkter på främst de tidigare verken. Mozarts särställning som pianovirtuos, framförande egna verk på egna konserter, framhålls också, liksom det unika i de olika pianokonserternas inbördes individuella karaktär och oberoende av direkta förebilder, t. ex. Haydn, som ju annars var samtidens store instrumentale reformator.

Boken är rätt speciell, ibland onödigt torr i framställningen och givetvis ej oundgänglig. Personregistret gör den användbar som en kompletterande källa i särskilda sammanhang.

*C.-G. Stellan Mörner*