

STM 1964

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 musikkforskning. 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

CHRISTOF BITTER: Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787–1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1961. 162 S. 33 Abb.

Der Versuch, die Wandlungen in der Aufführungspraxis des Mozartschen „Don Giovanni“ aufzuzeigen und zu erklären, ist sowohl vom theaterhistorischen wie auch vom musikhistorischen Standpunkt aus von Interesse. Es handelt sich um ein weitschichtiges Material, das eine ordnende Hand verlangt. Leider beeinträchtigt ein Hang zum Formelhaften und das ehrgeizige Bestreben zur „weltanschaulichen“ Bindung einfacher Tatbestände die Darstellung. Die Antithese: Aktion-Passion dient in einer oft irritierenden Weise zur Grundlage des Raisonnements und wird zur Zwangsvorstellung. Auf die stilistische Eigenart des Genres der opera buffa jedoch, auf ihre formelle Vielgestaltigkeit wird zu wenig Rücksicht genommen. Allein schon die Idee des Finales, die die Regie vor Aufgaben besonderer Art stellt, müsste in viel prägnanterer Weise, als es hier geschieht, zur Grundlage einer Begriffsanalyse werden. Der für das Verständnis der italienischen Oper in den zwei letzten Jahrzehnten des 18. Jh. so wichtige Begriff der *Opera semiseria*, der gerade für den Fall des „Don Giovanni“ und insbesondere für das deutsche Sprachgebiet Bedeutung hat, wird überhaupt nicht genannt. Bei der Erörterung der Bezeichnung „dramma giocoso“ müsste auf italienischen Sprachgebrauch und Theaterkonvention mehr eingegangen werden. Man vermisst weiterhin eine Erwähnung von Glucks Don Juan-Ballet, das für die Tendenz vieler Theatertruppen, die Mozartsche Oper tragisch enden zu lassen (s. dazu Abbé Vogler und C. M. von Weber) offensichtlich eine Rolle gespielt hat. Gut werden die Wandlungen des Aufführungsstiles im 19. Jh. und um 1900 unter dem direkten oder indirekten Einfluss des Wagnerschen „Ideendramas“ geschildert. Die neuen Wege Possarts im Münchener Residenztheater und, unabhängig davon, Gustav Mahlers in Wien im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Alfred Roller sind richtig erkannt. Die faszinierende und sehr persönliche Don Juan Interpretation des Portugiesen Francesco d'Andrade vom Beginn unseres Jahrhunderts tritt deutlich hervor. Ergänzend wäre hier zu sagen, dass wir es im Falle des in Kopenhagen und Stockholm bewunderten Eduard Du Puys zweifellos mit einer sehr frühen und überraschenden Vorahnung jenes stark romanisch geprägten eleganten Don Juan-Typs zu tun haben. Die Bedeutung der berühmten Don Juan-Novelle E. T. A. Hoffmanns nicht nur für die Auffassung Mahlers, sondern für das 19. Jh. überhaupt, wird vom Verfasser gebührend hervorgehoben, Meiner Ansicht nach handelte es sich dabei (und zwar weit mehr, als der Verf. wahrhaben möchte) um eine Wiederherstellung der Mozartschen

Grundidee. E. T. A. Hoffmann var kühn genug, darauf hinzuweisen, dass in der Musik Mozarts Donna Anna als die eigentliche Gegenspielerin Don Juans erscheint. Zu den bemerkenswerten und verdienstvollen Details des Buches gehört die Klärung der Frage des Schlussexetts an der Hand des Partituraautographs. Es stellt sich heraus, dass der dubiose Strich im Autograph Mozarts auf Süßmayr zurückgeht. För den Musikhistoriker avslutningsfullt är den Erörterung der Tempofrage im Anschluss an Metronomangaben der Allgemeinen Musikalischen Zeitung um 1830 (S. 33). Die zahlreichen Bildbeilagen sind an sich zu begrüßen. Da es sich aber um nicht-farbige Reproduktionen handelt, können sie den Intentionen eines Max Slevogt (Dresden 1924) und Hans Poelzig (Berlin 1923) nur im beschränkten Masse gerecht werden. Trotz der genannten Vorbehalte hat man bei der Lektüre dieser Dissertation (Freie Universität Berlin) fast stets das Gefühl, mit wichtigen Fragestellungen konfrontiert zu werden und dies ist für den Gesamteindruck entscheidend.

Richard Engländer

FRIEDRICH BLUME: Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften. Hrsg. Martin Ruhnke. Bärenreiter, Kassel &c. 1963. 904 s.

Bland representanter för våra dagars tyska musikforskning torde Friedrich Blume vara en av de internationellt mest kända. Detta beror dock mindre på hans egen vetenskaplig-litterära produktion, där flertalet större arbeten — med Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite ..., Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik och Die evangelische Kirchenmusik som de viktigaste — härstammar från 1920-talet eller början av 1930-talet. Blumes namn knytes, i synnerhet för de yngre, främst till två insatser av annan art: han är utgivare av encyklopedin Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), ett storverk, vars planering påbörjades mitt under brinnande krig (1943), och han har från 1947 till 1962 varit ordförande för Gesellschaft für Musikforschung och i denna egenskap lyckats återerövra åt den tyska musikforskningen en väsentlig del av det anseende denna åtnjutit före 1933. I själva verket är Blumes organisatoriska insats mycket mera omfattande. Men när nu Blumes lärjungar och vänner med anledning av hans sjuttioårsdag den 5 januari 1963 sammanställt och nytugivit ett fylligt urval av hans musikvetenskapliga föredrag och avhandlingar, så har de därmed på ett förtjänstfullt sätt aktualiserat hans betydelse som forskare och bidragit till en nyttig korrigerande av bilden av hans personlighet.

Bläddrar man igenom denna ståtliga volym, så visar det sig genast att Blumes forskningsarbete ingalunda helt fått stå tillbaka för hans administrativa, representativa och redaktionella åtaganden. Blume har själv hunnit författa bl. a. ett antal stora artiklar för MGG; de finns, dock utan den lexikaliska apparaten, omtryckta i föreliggande »Syntagma». Man återfinner här exempelvis biografierna över Bach, Mozart, Buxtehude och Bruckner, vilka i sin förening av filologisk precision och språklig formuleringskonst står på en nivå, som fullt ut motiverar deras återgivning i detta sammanhang. Alla utom Bruckner-artikeln är omgivna av andra, delvis äldre, arbeten kring samma ämnen — i Bachs fall bl. a. av den välkända studien från 1947 Johann Sebastian Bach im Wandel der

Geschichte och det högaktuella föredraget Umriss eines neuen Bach-Bildes (1962). Sammanställningarna visar att Blume [helt] går fri från misstanken att ha »kapat åt sig» några av encyklopedins fetaste bitar; hans MGG-bidrag är koncentrat av ofta mångårig forskarmöda. Andra personligheter, kring vilka författarens tankar synes ha kretsat under långa tider, är Michael Praetorius (vars samlade musikaliska produktion Blume ju nytugivit), Joseph Haydn samt Goethe; var och en av dem är i »Syntagma» föremål för ett flertal studier.

En annan grupp MGG-artiklar, som man här återfinner, är de från lexikalisk horisont mycket utförliga studier, som Blume ägnat de stilhistoriska begreppen renässans, barock och »Klassik», varvid man enbart kan beklaga att serien inte kunnat avslutas med den — alfabetets nyck! — något för sent publicerade artikeln om romantiken. Då skulle även det 1958 hållna föredraget Was ist Musik? — i sina huvuddrag ett kritiskt ställningstagande till vår tids musik (med ett klart nej till elektroniken, som enligt Blume skapar »eine Fratzenwelt, die den Schöpfer nachäfft», vilket givetvis utlöste en del skarp polemik) — kommit att stå något mindre isolerat. Nämnar man slutligen MGG-artikeln Form, här återgiven under titeln Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen, samt den långt tidigare skrivna studien Fortspinnung und Entwicklung, som enligt Blume står i begynnelsen av samma linje, så har man anfört nästan alla problemkretsar som finns företrädda i »Syntagma musicologicum». (Då termen Fortspinnung — som »fortspinning» — har blivit gängse även i Sverige, bör här påpekas att Blume använder den i en helt annan, f. ö. språkligt mindre övertygande, betydelse än den vedertagna, som återgår på Wilhelm Fischer.) Det visar sig att Blumes forskning är klart historiskt inriktad och att den har sitt centrum i tysk musik under 1600- och 1700-talen.

Någon detaljkritik av ett dylikt omfattande samlingsverk är givetvis omöjlig i detta sammanhang. Självfallet har boken inte givits ut som något slags födelsedagsövertäckning åt jubilarerna. Denne har tvärtom själv medverkat vid utgivningen genom att författa en efterskrift, där han kommenterar varje artikel och i korthet söker föra fram de äldre till dagens forskningsläge. Däremot har han helt avstått från att göra ingrepp i själva texterna. Då dessa, såsom redan anförts, ofta bildar grupper kring ett centralt ämne, finner man en del upprepningar, någon gång även inadvertenser. Men såsom framgår av efterskriften hade Blume klart för sig att varje försök till »redigering» av originalen skulle lett till omfattande omarbetningar och resignerade inför denna situation.

Sviten av vetenskapliga avhandlingar inledes med det tal, som Blume höll med anledning av sin lärare Hermann Aberts bortgång 1927. Blume skildrar här inom ramen för en forskningshistorisk exposé, hur Abert i sin personlighet och livsgärning lyckades sammansmälta impulser från den föregående generationens två markantaste gestalter inom tysk musikvetenskap: Hugo Riemann och Hermann Kretzschmar. Mycket av det han säger om Abert kunde ha sagts om honom själv. Hit måste även räknas hans beundrande ord om Aberts »Fähigkeit der Darstellung, seine Art, stets lebendig und anschaulich, mitunter voll von Humor, stets persönlich zu schreiben, ohne aber deswegen in billige Phrasen oder unsachliche Schönrederei zu verfallen. 'Wenn es auch wissenschaftlich ist, so kann es doch lesbar sein', pflegte er zu sagen, und nichts konnte ihn mehr ärgern als die ge-

schraubte und gekünstelte, mit unnötigem terminologischem Ballast beladene Schreibweise mancher Forscher.»

Den som i likhet med recensenten är tvungen att bilda sig en uppfattning om Blumes personlighet enbart med hjälp av hans vetenskapliga livsverk är böjd att anse att Blume har förblivit dessa ideal trogen. I sitt författarskap verkar han sakbunden men personligt engagerad. Via exakt undersökning söker han nå fram till de mänskliga impulserna bakom det färdiga konstverket. Han formulerar programmatiskt (i Fortspinnung und Entwicklung) den stilanalytiska forskningens uppgift sålunda: »Jeder Versuch, Geist und Wesen musikalischer Erscheinungen zu erkennen, ihre Eigentümlichkeit und ihre geschichtliche Bezogenheit zu erfassen, Gesetzmässigkeiten ihrer Struktur und ihrer Wirkung aufzudecken, den ihnen innewohnenden Ausdrucks- und Formwillen zu verstehen, stellt sich, sofern er nicht vom äusseren historischen und biographischen Vorgang, sondern vom Kunstwerk selbst seinen Ausgang nimmt, als das Unternehmen dar, den Weg von der gewordenen Gestalt zur gestaltenden Kraft, vom Werk zur Persönlichkeit, von der Erscheinung zur Idee zurückzufinden. Es ist eine Rekonstruktion des Schöpfungsvorganges ...» På ett sunt och sympatiskt sätt förenar Blume självkänsla med anspråkslöshet. På en enda punkt syns han dock ha givit efter för mycket för den senare egenskapen: när denna volym på sina 900 sidor enligt Blumes egna ord endast innehåller »einen kleinen Teil meiner gedruckten (und einen noch kleineren Teil meiner ungedruckten) Arbeiten», måste man beklaga att den inte upptar en bibliografisk översikt över samtliga bidrag till musikkonstnärskningen som flutit ur jubilarens flitiga penna. Åtminstone borde en hänvisning ha införts till den nya bibliografi som faktiskt föreligger i slutet av Festschrift Friedrich Blume.

Hans Eppstein

PIERRE BOULEZ: Musikdenken heute. I. (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. V.) Schott, Mainz 1963. 128 s. (Fransk originaltitel: Comment pense-t-on la musique aujourd'hui? Övers.: Josef Häusler och Pierre Stoll.)

Författaren till föreliggande arbete är den kanske mest namnkunnige tonsättaren i den generation som framträtt under 1950-talet, varför man med speciellt intresse tar del av hans synpunkter på den aktuella musikaliska situationen. På grund av ämnets svåra natur och det ofta snåriga framställningssättet kommer jag först att ge en tämligen utförlig innehållsredogörelse och därefter anföra några kommentarer; samtidigt bör det framhållas att »Musikdenken heute» tills vidare är en torso då del II, innehållande kapitlen om form, notation och interpretation, ännu ej utkommit.

Efter ett inledande »Gespräch unter zwei Augen» vilket närmast kan karakteriseras som en med stänk av självironi avfattad inre dialog över de motstridiga impulser, som behärskat Boulez vid arbetet med denna bok, begynner så den egentliga texten med kapitlet »Allgemeine Betrachtungen». Detta är i stort sett en vidräkning med dels de hittillsvarande analysmetoderna på den seriella musikens område, dels vissa tendenser inom den efterseriella musiken. Boulez menar att det fattats ett spekulativt tänkande vars syfte är att beskriva hur »musikalische Sy-

steme auf ausschliesslich musikalische Kriterien gründen und nicht beispielsweise von numerischen, graphischen oder psycho-physiologischen Symbolen her zu einer musikalischen Gesetzgebung gelangen (einer Art Transkription), ohne dass zwischen dieser und jenen die mindeste gemeinsame Vorstellung bestünde» (s. 25). Han utlovar att i den kommande undersökningen bedriva en aktiv analys som pekar på konsekvenser för framtiden, att inta den obehagligast möjliga stundpunkten, och han proklamerar slutligen nödvändigheten av att utveckla ett logiskt organiserat tänkesätt som undviker det anekdotiska.

Nästa kapitel, »Musikalische Technik», börjar med konstaterandet att våra dagars musikaliska värld är en relativ sådan och att denna värld uppstått genom en utvidgning av begreppet *serie*. Boulez menar att bland de olika musikaliska parametrarna tonhöjd och tidsvärde är de viktigaste, och han hänvisar till den europeiska musikutvecklingen och framför allt notskriften, som ju är ganska precis vad de nyssnämnda aspekterna beträffar men synnerligen knapphändig och ungefärlig på tonstyrkornas och klangfärgernas område. Detta är för Boulez inget värdeomdöme utan ett försök till karakteristik av de olika parametrarnas funktion som han formulerar sålunda: »Die Einheitlichkeit der Tonhöhe integriert die Vielfalt der Klangfarben, die Einheitlichkeit der Farbe koordiniert die Vielfalt der Tonhöhen» (s. 31).

Boulez övergår därefter till att beskriva hur serien fungerar inom de olika parametrarna. I samband med tonhöjderna diskuterar han bl.a. oktavens och treklangens ställning i denna nya musikaliska värld och finner — icke överraskande — att de på grund av sin identifierande förmåga och historiska belastning ej kan användas såfram de märks. Han beskriver vidare utförligt hur tidsvärdena seriebeläggs och de olika rytmiska bildningar som därur kan uppstå och konstaterar att även på detta område vissa vändningar måste bryta mot seriens inneboende egenskaper på grund av stilistisk belastning. I samband med behandlingen av tonstyrkorna gör Boulez en utvidgning av begreppet *glissando* till att omfatta de tre första parametrarna. Förutom det vanliga tonhöjdsglissandet talar han om rytmiskt glissando (*accelerando*, *ritardando*) och dynamiskt glissando (*crescendo*, *diminuendo*), detta här nämnt som exempel på Boulez' strävan att för- enhetliga terminologin så långt det går.

Efter att ha behandlat klangfärgerna inför Boulez en femte parameter: *rummet*. Därmed avser han icke den enligt hans mening dekorativa aspekten hos de gamla venetianerna eller Berlioz utan menar att detta *rum* är ett uttryck för de fyra första parametrarnas anordning, hur i ordets allmänna mening klangkomplexen rör sig inbördes eller överlagras, hur deras inbördes distans markeras eller utsuddas av exempelvis dynamiken. Skarpt kontrasterande tonstyrkor ökar avståndet, skarpt kontrasterande klangfärger verkar i samma riktning utan att nödvändigtvis rörliga ljudkällor behöver användas. — Slutligen behandlar Boulez olika typer av (tonhöjds-)serier, skiftande från fullständigt symmetriska till fullständigt asymmetriska sådana, varvid möjligheter erbjuds att inringa s.k. privilegierade zoner. En intressant avledning är den »ofullkomliga» serien, där ramintervallet krymps och övriga intervaller i motsvarande grad förminskas, något som enligt Boulez är av särskild vikt på tidsvärdenas och tonstyrkornas område.

I nästa stora avsnitt (s. 72–84) tar Boulez upp det han kallar *klangvärldens*

relativitet och poängterar nödvändigheten av att musiktänkandet i såväl teori som praxis på allvar befattar sig därmed, m. a. o. en musikens relativitetsteori. Hans terminologi är här hämtad från geometrin och den moderna fysiken och man erinras om Boulez' matematiska utbildning. Denna relativitetsteori tillämpar han nu på de olika parametrarna och begynner med tonhöjderna, varvid är att märka att termen *rum* här används i betydelsen »överordnat intervall». I den äldre musiken var den i tolv snitt delade oktaven grundläggande, vad som nu krävs är en förutsättningslös undersökning av såväl snittmetod som överordnat intervall. Beroende på om snitten sker regelbundet eller ej uppstår »räfflade» eller »glatta» rum, där gränfallen är talrika. Rummet behöver ingalunda vara oktaven utan kan vara vilket annat intervall som helst, och om detta under en given period bibehålls eller förändras, uppstår ett rakt eller krökt rum. I det sistnämnda fallet uppträder brännpunkter om förändringen är regelbunden, är den däremot oregelbunden försvinner brännpunkterna. Boulez menar att skälet till att instrument som xylofon, rörklockor etc. fått sådan stor användning under 1950-talet just är kravet på föränderliga rum, viljan att övervinna den liksvävande temperaturen; de specifika egenskaperna hos dylika instrument står ju i strid med den föreskrivna snittmetoden.

På tidsvärden och därur härledda tempi tillämpas samma begrepp, regelbunden eller föränderlig pulsering ger »räfflad» tid, ingen pulsering alls ger »glatt» tid osv. Även här kan talrika gränfall uppstå, men generellt kan enligt Boulez sägas att i den »glatta» tiden utfyller man tiden utan att räkna, i den »räfflade» däremot räknar man för att utfylla den.

Klangfärger och tonstyrkor är svårare att infoga i en musikens relativitetsteori, vilket beror på att dessa parametrar i och för sig är påfallande »absoluta»: klangfärgerna står i de flesta fall oförmedlat bredvid varandra, används diskontinuerligt, under det att tonstyrkorna vanligen är nära förknippade, kontinuerliga. Men då klangfärgen är betingad av såväl tonhöjder, tidsvärden som tonstyrkor och de sistnämnda spelar en blygsammare roll i praxis menar sig Boulez ändå kunna infoga de koordinerande parametrarna i sitt allmänna schema. Så gör han även med *rummet* i den först angivna parameterbetydelsen och avslutar detta avsnitt med ett resonemang om förbindelsen mellan aritmetiska och geometriska talserier, vilken möjliggör att tonhöjder förvandlas till tidsvärden och tvärtom, detta i den teoris namn som syftar till en syntes av de olika parametrarna, alltså till ett enhetligt betraktelsesätt.

I det sista stora avsnittet (s. 85–121) behandlas så det man skulle kunna kalla syntax. Till en början tar Boulez upp den klassiska tolvtonsserien och diskuterar dess påstådda förenhetligande effekt i ett musikverk och påpekar att även om de tre »wienklassikerna» utgick från denna enhetstanke, så arbetade åtminstone Webern och Berg med urval ur serier, ja den sistnämnde avleder helt nya serier ur den ursprungliga för att kunna karakterisera musikdramatiska situationer. Frågan är nu om man även för det utvidgade seriebegreppet skall hålla sig till en och samma serie; Boulez' svar är nej, bl. a. därför att han betvivlar vår förmåga att föra tillbaka skilda parametrar såsom tonhöjd och tidsvärde på gemensamma allomfattande scheman. I stället inför han två andra begrepp, global- och lokalstrukturer, varvid det förstnämnda fungerar som yttre ram medan det senare

blir bärare av de egentliga musikaliska objekten, vilka i sin tur kan alstra undergrupper, om man så vill ett slags tematiskt arbete.

Därefter tar Boulez upp frågan vilka urvalskriterier som kan tillämpas på anordningen av serier i ett verks organisation. Han skiljer mellan *fixering* och *växling*, vilka var för sig eller i kombination tillämpas på *placering* och *produktion*, varvid de två sistnämnda avser tonernas läge resp. spelsätt. Boulez illustrerar detta utförligt, konstaterar att vi här har att göra med ett av de viktigaste medlen i kompositionsarbetet och talar i expressiva ordalag om det oerhörda crescendoet från absolut ordning till kaos.

Boulez går därpå över till kombinationskriterier för seriella organismer och kommer då fram till de gamla begreppen monodi, homofoni, heterofoni och polyfoni, här dock frigjorda från historiska associationer och generaliserade. Som klassifikationsmedel använder han dels den *dimension* i vilken strukturerna uppträder, horisontellt, diagonalt eller vertikalt, dels dess *individuella* eller *kollektiva* användning. Kombinationer av dessa medel ger de ovannämnda välkända begreppen: horisontell-individuell = monodi, horisontell-kollektiv = homofoni, horisontell/diagonal/vertikal-kollektiv/individuell = heterofoni, horisontell-individuell → kollektiv = polyfoni, där pilen anger att strukturerna är »ansvariga» för varandra. För att illustrera vad dessa abstraktioner konkret innebär gör Boulez en längre utläggning av heterofonins möjligheter; betecknande nog väljer han just den -foni som enligt hans egna ord är mest främmande för västerländsk musiktradition.

Boulez' syfte med dessa långt drivna klassificeringar har framför allt varit att klarlägga hela skalan av möjligheter från ena ytterligheten till den andra. Avslutningsvis dryftar han så begreppet *stämma*, som han menar med fördel kan bibehållas om det befrias från sin traditionella betydelse och helt allmänt avser en konstellation av händelser som lyder ett bestämt antal gemensamma kriterier. Ett dylikt betraktelsesätt möjliggör för kategorierna monodi, homofoni etc. att smidigt övergå i varandra, och Boulez ger till slut några exempel på hur det kan gå till.

Boulez' arbete »Musikdenken heute» kan kallas en den seriella musikens allmänna musikleära, där författaren dock icke nöjer sig med att beskriva det förhandenvarande utan även vill visa på möjligheter, vill bedriva spekulativ musikteori. Däremot ingår ej i målsättningen att estetisera, och Boulez understryker att han här ej befattar sig med »metalogiska kategorier» såsom stil och smak. Icke desto mindre utdömer han som förut nämnts oktaven och treklängen; några logiska skäl kan han icke anföra och sådana torde ej heller finnas. Det är ju ett känt faktum att den klassiska tolvtonstekniken mycket väl kan låna sig till tonala vändningar och att en sådan utveckling alltså är lika logisk som motsatsen, dvs. den totala serialiseringen. En annan sak är att Boulez anser oktaven och treklängen förbrukade, men det är om något en fråga om stil och smak. För att undvika dylika icke önskade företeelser ger han vissa tekniska råd och inför således ett satsläremoment i den redan förhandenvarande kombinationen allmän musikleära/spekulativ musikteori, vilket kanske gör framställningen ännu svåröverskådligare men även kastar ett intressant ljus över tonsättaren Boulez' arbetssätt.

Utgångspunkten för Boulez' resonemang är följande, mera i förbigående for-

mulerade, mening: »In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass ich die Austauschbarkeit der Klangkomponenten als ein unerlässliches strukturelles Grundphänomen ansehe» (s. 30), vilket kort och gott innebär att serietechniken skall tillämpas på samtliga parametrar. Att den *kan* tillämpas på detta sätt vet vi av Boulez' egen musik, men *skall* den tillämpas överallt och alltid? Boulez' svar är ja och hans motivering är att teorins enhetlighet kräver det. Men om teorins förutsättning, nämligen seriebegreppet som sådant, är tvivelaktig? Boulez räknar icke därmed, ty för honom är serien axiomatisk och det övriga blott konsekvenser därav. Något försök till bevisföring för detta sitt axiom lämnar han dock icke. Möjligen menar han att den historiska utvecklingen är bevis nog, men dels är denna icke entydig, dels fritar den oss icke från skyldigheten att ge skäl för vårt ställningstagande, och dessutom existerar redan en efterseriell musik, som han genom sin inledningspolemik ofrivilligt har erkänt som ytterligare ett led i denna utveckling. Giltigheten av Boulez' teoretiska resonemang står och faller med om man tror på seriebegreppets giltighet eller ej.

Accepterar man den teoretiska utgångspunkten för Boulez' arbete, måste man erkänna att han har gått både grundligt och väldisponerat till väga och att hans synpunkter ibland är tänkvärda. Så t.ex. betvivlar han starkt att en enda serie kan uppfattas som genomsyrande ett helt verk och vill därmed underkänna ett grundläggande drag i den klassiska tolvtonstekniken. Likväl blir man förvånad då man på s. 87 läser följande: »Über die Fähigkeit unserer Wahrnehmung, verschiedene Klangphänomene wie Höhe und Dauer auf gemeinschaftliche Schemata zurückführen zu können, sollte man sich keine Illusionen mehr machen.» Om så är fallet, varför då göra sig möda med att visa hur man med logaritmiska operationer kan förvandla tidvärden till tonhöjder och tvärtom? (s. 84). Sker det bara för teorins skull? Vad tjänar en teori till, som icke bottenar i iakttagbara fakta? Boulez' svar skulle kunna vara det han säger om sina undersökningsmetoder (s. 122): »Ich erblicke darin die stärkste Form der Erfindung, bei der die Imagination eine äusserst wichtige und bestimmende Rolle spielt.» M. a. o.: spekulativ musikteori som en högre form av komposition, rentav i stället för att komponera?

Som förut antytts utmärks »Musikdenken heute» av en termflora hämtad från naturvetenskapen. Det undandrar sig anmälares bedömning om dessa begrepp används på ett adekvat sätt. Boulez' matematiska utbildning borde tala för att så är fallet. Men samtidigt kan det kanske vara på sin plats att erinra sig den kritik som på senare tid framför allt från amerikanskt håll (John Backus: *Die Reihe* — A Scientific Evaluation, publicerad i Perspectives of New Music, Fall 1962) riktats mot en likartad terminologi i vissa nummer av tidskriften för seriell musik, *Die Reihe*. Trots den genomarbetade begreppsarsenal, som Boulez här använder som ett medel till förenhetligande och generalisering, har han ej undgått de faror som lurar. I hans definition av begreppet *stämme* har generaliseringen köpts på konkretionens bekostnad och man förstår icke riktigt vad som menas med »eine Konstellation von Ereignissen, die einer bestimmten Anzahl gemeinschaftlicher Kriterien gehorchen» (s. 112–113).

Man kan förmoda att Boulez med sin långt drivna begrepps- och klassifierings-exercis har velat frambesvärja en giltighet där Cage och andra principiellt för-

nekar möjligheten av allmängiltiga musikaliska kriterier. »Musikdenken heute» skulle i så fall kunna ses som ett försvar för exklusiviteten och ett värn mot populariseringstendenser inom den nyaste musiken (såsom instrumental teater), som ett försvar för »absolut» musik mot den gränsöverskridande tendensen inom konstarterna.

Gunnar Bucht

BARRY S. BROOK: La symphonie française dans le seconde moitié du XVIII^e siècle. I–III. (Publication de L'Institut de Musicologie de l'université de Paris. 3.) Imprimerie Ch. Morin, Paris 1962. I. Etude historique, 684 s.; II. Catalogue, 726 s.; III. Partitions inédites, ca 220 s. [Six Symphonies — Deux Symphonies Concertantes; separat paginerade.]

Vår bild av musikskapandet under 1700-talets senare hälft domineras alltså i högsta grad av den selektion, som sedan dess skett inom den praktiska musikutövningen av mästare och mästerverk. Inte minst gäller detta bilden av halvseklens symfoniska produktion och övriga instrumentalmusik.

I fråga om den långa upptakten till de nya instrumentala uttrycksformerna och den så mycket intresse uppslukande sonatformens framväxt känner vi oss idag relativt upplysta. Åtminstone har vi kommit på behörigt avstånd från den delvis ganska chauvinistiska prioritetsdebatten mellan Riemann, Adler, Torrefranca, La Laurencie, Helfert etc. Men tiden ca 1760–1820 domineras i vår föreställningsvärld så starkt av namnen Haydn, Mozart och Beethoven (jämte visst utrymme för två av Bachsönerna), att vi betraktar och betecknar hela perioden som »wienklassisk» — ett inom de historisk-estetiska disciplinerna rätt unikt fall av snävt avgränsad geografisk etikettering. En del av kunskaperna om vad som hände på andra håll än i Wien har också karaktäristiskt nog vunnits i samband med forskning om dessa tre mästare. (Man behöver blott erinra om vad de Wyzewa och Saint-Foix dragit fram i sin stora Mozart-monografi.)

Ser man till den totala musikverksamhetens kvantitet, framstår naturligtvis Paris och London som främsta centra under tiden i fråga. Men vad man då i första hand tänker på är den blomstrande konsertverksamheten, de många musikföreläggarna och operan. England hade onekligen ont om inhemska tonsättare av betydelse. Och vad det franska musikskapandet beträffar, ligger tyngdpunkten i nästan alla musikhistoriska framställningar helt på den märkliga operaproduktionen från Rousseaus dagar till Lesueurs. Vad svarar en musikhistoriker om någon vill ha upplysningar om fransk symfonik på Mozarts och Beethovens tid? Han nämner givetvis (den belgiskfödde) Gossec, kanske Pleyel (av österrikisk härkomst), drar sig till minnes att Méhul bl.a. också skrivit ett par utmärkta symfonier — och vad mer?

I sitt monumentala arbete *La symphonie française* (ca 1750–ca 1830) behandlar Barry S. Brook omkring 1250 symfoniska verk av 156 tonsättare. I materialet ingår visserligen verk både av i Frankrike verksamma tonsättare från andra länder (t.ex. Franz Beck) och av franska tonsättare som huvudsakligen verkat utanför hemlandet. Men siffrorna är ändå ganska häpnadsväckande. Brooks lika omsorgsfullt som utförligt presenterade rön är också i andra hänseenden betydelsefulla.

Hans arbete kommer förvisso att för lång tid framåt räknas till de grundläggande och kan i flera hänseenden tjäna som förebild för andra liknande genrestudier. Som en märklig prestation bör också noteras att den amerikanske författaren — numera professor vid New York-universitetet (Queens' College) — själv skrivit hela arbetet på franska. Uppslaget till ämnesvalet fick han 1954 av prof. Leo Kraft, och 1959 renderade insatsen honom en doktorsgrad vid Sorbonne.

I sitt företal utpekar Brook de betydande insatser, som tidigare gjorts av La Laurencie, Saint-Foix, G. Cucuel och Michel Brenet, men understryker (liksom J. Chailley i sitt företal till vol. I) att de franska musikkonservatorerna likväl »ont trop souvent ignoré la production symphonie de leur pays». Sina problemställningar och målsättningar sammanfattar Brook i tre punkter. Han avser att belysa (a) »La nature, le développement et la signification de la symphonie et de la symphonie concertante françaises aus cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle», (b) »La vie et l'oeuvre des compositeurs de ces symphonies», och (c) »Les implications musicales, sociales et sociologiques de l'énorme concentration, à Paris, d'une édition musicale inégalée, d'un mécénat et d'une vie de concert sans précédent».

Brook betraktar dock sin insats blott som »un commencement», inskräpper att hans främsta syfte är att »présenter, autant que possible, les faits, les preuves, les documents» och antyder i förbigående några viktiga forsknings- och katalogiseringsuppgifter, som alltjämt återstår i fråga om dåtida fransk musik.

För att ge en föreställning om Brooks väldiga oeuvre är det nästan oundvikligt att först referera dispositionen och de viktigaste kapitelrubrikerna.

Volym I, »Etude historique», omfattar tre delar och en grupp bilagor:

- I: Chap. 1 »Le Milieu», chap. 2 »Les Antécédents 1730–1749».
- II: Chap. 3–7, behandlande var sin kronologisk period, nämligen
 - (1) 1750–1756: »La Naissance du Style»
 - (2) 1757–1767: »Affirmation du Style — l'Apport étranger»
 - (3) 1768–1777: »Maturation de la Symphonie — Naissance de la Symphonie Concertante»
 - (4) 1778–1789: »Apogée de la Symphonie — Ascension de la Symphonie Concertante»
 - (5) 1790–1800: »Déclin de la Symphonie — Persistance de la Symphonie Concertante».
- III: Chap. 8 »Les Suites» 1801–1830, chap. 9 »Conclusion».

Avdelningen »Annexes» (s. 483–684) innehåller förutom vissa komplett återgivna dokument en tematisk översiktsförteckning (ordnad efter tonarter och taktarter) över samtliga påträffade symfoniska verk, ett alfabetiskt melodiindex enligt Barlow & Morgensterns system, ett »Inventaire sommaire» uppställt efter tonsättare, en förteckning över nyutgåvor och grammofoninspelningar samt bibliografi och namnregister.

Volym II, »Catalogue thématique et bibliographique», är uppställd efter tonsättare i bokstavsordning. Under varje namn lämnas biografiska uppgifter i den mån dessa inte presenterats redan i volym I. (Fördelningen härvidlag kan verka något förvirrande, men i vol. I behandlas blott de viktigaste komponisterna, omkring ett tjugotal.) Därpå följer data om enskilda verkgrupper och verk, ånyo med tema-

tiskt incipit för varje symfoni som påträffats; för symfonier »non retrouvées» meddelas de uppgifter som stått att finna i dåtida periodica m.m. (Under rubriker källor påträffar man här inte sällan beteckningen »Stockholm KMAB», och de täta hänvisningarna till »JOH», dvs. Cari Johanssons French Music Publishers' Catalogues ... markerar vilken internationell betydelse detta svenska arbete redan fått som bibliografiskt arbetsinstrument.)

De båda volymerna i bred 4^o (framställda genom något slags offsetförfarande) är rikligt illustrerade med talrika titelsidor och partier av första violinstämmor ur dåtida tryck (inalles 218 bildsidor). På omslagens insidor återges dessutom de sex centrala partierna av Turgots vackra »Plan en Perspective de la Ville de Paris» från 1739.

Barry S. Brooks arbete skall först och främst betraktas som ett inventarium och uppslagsverk. Som sådant uppfyller det höga anspråk. Läsaren kan »gå in» i framställningen på en mängd olika vägar, t.ex. utifrån ett tonsättarenamn, ett tema, ja t.o.m. utifrån ett visst årtal. Vart och ett av de fem kronologiska kapitlen i vol. I inleds nämligen med en tabell, där år för år sammanställts uppgifter om »Privileges», »Executions», »Editions» och »Fait divers». Han kan också erhålla en mängd detaljinformationer, av vilka många innebär eller bygger på nyupptäckter. Brook har nedlagt lika stor möda på att komplettera och kontrollera biografiska uppgifter om tonsättarna som att reda ut verkdateringar, relationerna mellan olika tryck och samla fakta om framföranden och omdömen av symfonierna.

Den som inte i första hand har bibliografiskt bruk av La Symphonie française och inte heller är på jakt efter biografiska upplysningar utan endast önskar taga del av Brooks huvudresultat med avseende på punkterna a och b i hans program, kommer sannolikt att finna arbetet en smula svårhanterligt. I huvudsak kan han begränsa sig till volym I. Här kommer han att ha stor behållning av kap. 1 och 2, måste läsa åtminstone varje »Exposé» i kap. 3–8 och bör noga nagelfara sammanfattningen i kap. 9.

Det redan hårt utnyttjade utrymmet för denna recension medger inte någon mera ingående redogörelse för och värdering av dessa partier. I största korthet må endast förtecknas några av de företeelser och händelser, som Brook kastar nytt ljus över: de instrumentala formernas sociala miljö och sociologiska funktioner under halvseklet omkring franska revolutionen, den franska huvudstadens intensiva musikaliska aktivitet såsom bakgrund till Mozarts besök i och kompositioner för Paris och till Haydns Paris-symfonier, assimileringen av impulser från bl.a. Italien och Mannheim (som bl.a. ingår i nyssnämnda bakgrund), fransmännens specialintresse för typen »symphonie concertante», franska paralleller till det tyskspråkiga områdets »Sturm und Drang», revolutionens inverkan på den symfoniska produktiviteten etc. etc.

Till Brooks sammanfattningsteknik hör att han (i likhet med sin landsman W. S. Newman, se rec. på annan plats i denna tidskriftsårgång) gärna meddelar kvantitativa eller statistiska uppgifter. Som exempel kan apropos »Sturm und Drang» anföras hans siffror rörande fördelningen av tonsläkten i symfoniska verk från denna tid, alltså mellan dur och moll (vol. I s. 280 f.). Mollsymfonier hörde ju ännu till ovanligheterna. Enligt en kalkyl av Robbins Landon omfattar de i

genomsnitt blott 2 % av periodens europeiska symfoniproduktion, men Brook får för Frankrikes del siffran 9 %, och av Simon Le Duc's 36 hithörande verk går inte mindre än 9 eller 25 % i moll. Ett annat intressant konstaterande är att fransmännen i det längsta höll fast vid tresatsighet i sina symfonier och att flertalet symphonies concertantes blott omfattar två satser. Beträffande sistnämnda genre hävdar Brook med uppenbar rätt att den snarare bör anges med fransk än med italiensk stavning. Den tycks i hög grad ha varit en parisisk specialitet, en modifikation av symfonin eller symbios av concerto och symfoni, som gynnades av nya publikkretsars tilltagande faiblesse för solistisk virtuositet.

Vad är det för franska eller i Frankrike verksamma tonsättare, som genom Brooks undersökningar särskilt träder fram ur dunklet? Svaret kan enklast ges genom att förteckna de komponister, som fått särskilda biografiska avsnitt i vol. I och hela symfonier reproducerade i vol. III. I följande uppräknings är de namn kursiverade, som förekommer på båda ställena: J.-J. Rousseau, *Fr. Martin*, J.-B. Saint-Sevin, dit L'Abbé le fils, Ch.-H. Blainville, *Fr.-J. Gossec*, J.-B. Miroglio, *F. Ruge*, H. Leemans, V. Roeser, *S. Le Duc l'ainé*, G. & J. Navoigille, J.-B. Davaux, *H.-J. Rigel*, *L.-C. Rague*, J.-B. de Saint-Georges, G.-G. Cambini, L. Massouneau och *J.-B. Breval*.

Bland de tonsättare man kunde efterlysa kompletta verk av i vol. III kan anföras L'Abbé le fils, Leemans och Davaux. Det bör dock påpekas, att även vol. I innehåller talrika notexempel och i några fall kompletta symfonier. Sålunda finner man i vol. I s. 133–144 hela Blainvilles originella symfoni »dans un troisième mode». Man frågar sig om det inte hade varit bättre att samla alla komplett återgivna verk till vol. III eller rentav att sammanföra samtliga utförligare notexempel till denna sista volym.

Att ett arbete av denna omfattning (totalt på över 1 600 sidor) helt skulle kunna gå fritt från kritiska anmärkningar är naturligtvis osannolikt. Men en del av de reservationer man skulle vilja anföras har i viss mån ogiltigförklarats av författaren själv genom hans preciseringar av arbetets målsättningar. Enligt dem har han aldrig utlovat att ge sig i kast med någon mera inträngande stilistisk analys och differentiering av det framlagda materialet. Läsaren är alltså beredd på och får finna sig i att i detta hänseende huvudsakligen taga del av generaliseringar och värderande utsagor i förbigående. Brook har i sådana hänseenden ingalunda sagt sista ordet om sitt eget material, men hävdar inte heller att han gjort det. Och att han ibland måhända frestats att övervärdera de konstnärliga kvaliteterna hos delar av samma material är lika rimligt som mänskligt; vi behöver bara jämföra med våra egna värderingar på det svenska hemmaplanet av den inhemska produktionen från skilda tider ...

Mot vol. III, som bör bedömas som en musikalieutgåva, kunde också riktas en del anmärkningar. Bland annat saknas varje form av »Revisionsbericht», och på flera ställen har utgivaren låtit uppenbara tryckfel i det ursprungliga källmaterialet kvarstå, ibland med bifogade men egentligen malplacerade förslag till (självfallna) korrigeringar. Det förekommer också en del skrivfel. Dylika invändningar mot editionstekniken väger dock lätt mot det uppenbara faktum, att man här kan lära känna ett urval franska symfoniska verk från den »klassiska» perioden, som berikar och nyanserar vår bild av instrumentalmusiken under 1700-talets senare

hälft. De skulle också kunna berika den aktuella symfonirepertoaren med åtskilliga fängslande och gedigna verk av minst lika stort intresse som många hittills föga spelade tidiga Haydnymsymfonier och ungdomssymfonier av Mozart.

Men — för att till sist beröra denna »praktiska» aspekt — vem vågar vänta sig att i våra dagar få höra en symfoni av t. ex. Le Duc, Gossec eller Ruge så länge både konsertinstitutioner, dirigenter och publik hesiterar till och med inför namn som Philipp Emanuel och Johann Christian Bach? För att den sortens omprövningar och repertoarutvidgningar skall komma till stånd krävs det att musikkonservatorerna hjälper till med att peka ut inte bara en mängd glömd musik utan var de glömda klenoderna befinner sig i mängden. Vol. III i Barry S. Brooks stora arbete kan bl. a. uppfattas som en ansats just i den riktningen, och det skall bli intressant att iakttaga vad den kommer att ge för ekon inom konsertverksamhet och grammofonindustri under det närmast följande årtiondet.

Ingmar Bengtsson

ALLEN FORTE: Tonal harmony in concept and practice. Holt, Rinehart and Winston, New York 1962. VI, 503 s.

SVEND WESTERGAARD: Harmonilære. Norsk Musikforlag, Oslo 1961. Teksthefte 119 s.; Node-exempler 98 s.

De båda ovan nämnda arbetena är avsedda för undervisning i harmonilära på college- resp. konservatorienivå. Båda är skrivna av framstående fackmän och röjer en högt kvalificerad, stundtals briljant pedagogik. Det är emellertid inte böckernas pedagogiska värde, som skall diskuteras här, utan deras teoretiska innehåll. Detta är i båda fallen avpassat för undervisningssituationen och därför i hög grad bemängd med praktiska, hantverksmässiga råd och vinkar. Ett försök till granskning av de i egentlig mening teoretiska tankegångarna leder i fråga om de flesta skrifter på harmonilärans område oundvikligt till resonemang av så omfattande och principiell natur, att en recension av ett par enstaka arbeten knappast är rätta platsen för dessa. Det får därför räcka med några antydningar här. (Flera hithörande frågor behandlas på ett principiellt plan av Ingmar Bengtsson i uppsatsen »On relationships between tonal and rhythmic structures in Western multipart music i STM 1961. Åtskilliga av synpunkterna nedan bygger på denna uppsats.)

Två stora försök till sammanhängande teoribyggnader är klart skönjbara i de två rubricerade skrifterna. Forte utnyttjar en modifierad version av Heinrich Schenkers strukturanalytiska system, Westergaard använder en likaledes modifierad form av riemannsk funktionsteori. De båda systemen har, alla olikheter till trots, många teoretiska brister gemensamma, t. ex. starkt begränsat musikhistoriskt tillämpningsområde, idealisering av en viss epoks musik, renodling av en strukturaspekt på bekostnad av andra, alltför generella termer, bristande distinktion mellan notbild och upplevelse vid beskrivning och analys, värderingar grundade på att vissa faktorer betraktas som naturgivna. Många av dessa defekter sammanhänger med att systemen vuxit fram ur praktisk-pedagogiska behov och kan eventuellt på nytt berättigas av liknande behov i nutida läroböcker.

Klarast medveten om det bakomliggande systemets brister förefaller Wester-

gaard vara. Han undviker att pressa funktionstermerna och använder hellre de mera neutrala »stegbeteckningarna» för harmoniska förlopp med tydlig förankring i andra stilsammanhang än den egentliga funktionsharmonikens, t.ex. barockens kvintsekvens. Han använder också funktionstermerna konsekvent för beskrivning och analys av *upplevd* struktur, inte noterad. Det är alltså inte fråga om någon inläsning eller »inlyssning» av funktionssamband in absurdum, utan de riemannska analysverktygen (eller snarare regerska, eftersom polaritetsteorien är övergiven här) används med klok försiktighet. Separationen av harmoniken från strukturhelheten utesluter inte att förf. emellanåt påpekar samband mellan rytm och harmonik, formcesurer och harmonik etc. En stor förtjänst framför lärofaderns skrifter har Westergaards harmonilära däri, att varje ny fas i resonemang utgår från levande, autentiska musikexempel och inte från för ändamålet specialkonstruerade mönsterexempel.

Trots Westergaards elastiska bruk av funktionsteorien kan man fråga, om denna inte borde underkastas en betydligt grundligare revision för att kunna göra tjänst som underlag för en pedagogisk framställning. Dess långtgående generaliseringar måste medföra en viss skevhet i exempelurvalet. Det gäller ju att finna exempel, som koncentrerat och slående illustrerar teoriens huvudteser. Om teoriens termer är odifferentierade och ensidigt inriktade på några få strukturaspekter och det kanske också saknas termer inom teorins ram för beskrivning av väsentliga strukturförlopp och -relationer, kommer både exempelsamlingen och framställningen i övrigt att försumma viktiga ting. Westergaard förefaller inte helt ha lyckats övervinna svårigheterna här. Det finns ju t.ex. även i centralt funktionsharmonisk musik gott om förlopp, där den lineära aspekten är klart primär och ackordfunktionerna underordnade. Förf. inskränker sig här till att behandla fauxbourdon-artade kedjor av parallella sextackord. Överhuvud skulle man önska en betydligt mer nyansrik framställning av relationerna mellan harmoniken och övriga strukturelement. Förhållandet harmonik/rytm behandlas, men allt för knappst, likaså harmonik/storform. Något som alldeles saknas, både i funktions-teorien och hos Westergaard, är en belysning av de skiftande funktionsvalörer, som kan upplevas hos »ett och samma» ackord på grund av olikheter i fördubbling och spridning.

Flera av de aspekter, som saknas hos Westergaard, finns hos Forte. Schenker betonar i medveten polemik mot Riemann det lineära elementets samspel med harmoniken och har ofta en klarare syn på hur klangernas inbördes funktioner växlar med och samspelar med skilda strukturnivåer. Den rytmiska aspekten behandlas ibland illa av Schenker men med större lyhördhet av Forte. Här saknas i stället Westergaards sensibla registrering av gränserna för systemets räckvidd. Det finns hos Schenker och hans elever ofta tendenser till kategorisk framställning, bristande redovisning av beskrivningsområde och försök till anpassning av musikmaterialet efter systemets fordringar. Även om man måste säga, att Forte kraftigt har modifierat och självständigt vidareutvecklat de schenkerska idéerna, får man tyvärr konstatera, att de nämnda tendenserna är fullt påtagliga i hans harmonilära. Ett exempel: »Bass 3rd relationships between chords are always subordinate to other, stronger, relationships, either the 5th or the 2nd relationship.» I det följande notexemplet »beläggs» denna tes med en ackordföljd i fyr-

stämmig sats bestående av följande konsonanta treklanger med grundtonen i basen: c-moll, Ass-dur, f-moll, G-dur, c-moll. De fyra första ackorden har fjärdedels värde och bildar tillsammans en $\frac{4}{4}$ -takt, sista ackordet fyller nästa takt med helnotsvärde. Tersrelationen mellan de tre första ackorden förklaras nu helt enkelt underordnad sekundrelationen mellan 2:a och 4:e samt mellan 3:e och 4:e ackorden. Det är fullt möjligt, att påståendet är välgrundat, men för att bedöma detta, bör man veta i vilken mening »subordinate» använts, var »relationship» råder — i någons upplevelse av det klingande förloppet eller i någons ev. tendentiösa tolkning av notbilden. Inget av detta avslöjas, inte heller förklaras *varför* denna rangordning råder mellan relationerna. Det är gott om liknande exempel i boken. De definitioner som ges är ofta inte tillräckliga för att undanröja mångtydighet och vaghet.

I förordet tar Forte avstånd från Riemann med orden: »I have rejected the supposed functional relation of tonic, dominant, and subdominant harmonies (after Rameau, Riemann, and others), since neither is this functional relation in accord with the logic of triadic tonality nor can it be verified in actual compositions.» Bortsett från att oklarheten i uttrycken »logic of triadic tonality» och »verified in actual compositions» gör meningen svårtolkad, är det intressant att se, hur den fortgående modifieringen av de båda systemen (Schenkers och Riemanns) på vissa punkter har närmat dessa till varandra. Dominant-tonika-relationen spelar ungefär samma roll i båda, fastän Forte klarare påvisar dominantens storformella roll som mål för harmoniska progressioner (och därmed med allt fog vill avliva termen »halvkadens») och som centralklang i större formella avsnitt. Många av funktionsteoriens kritiker har angripit denna förklarhet i fråga om S-funktionen. Man räknar väl nu i allmänhet med en lång rad »subdominantiska» klanger, vars gemensamma drag är, att de går före dominanten i helkadensen. Samma klanger sammanfattas av Forte under beteckningen »dominant preparation». Det förefaller, som om Forte's »logic» i det här fallet sysslar med ganska fina distinktioner.

Forte moderniserar Schenkers terminologi, men Ursatz-idén, basarpeggiot och tonikaliseringen finns kvar i resonemangen, dock utan Schenkers dogmatiska stelhets. Som bekant betraktar Schenker i sitt reduktionsförfarande vissa toner som bitoner och hjälptoner till andra tonalt viktigare. Forte använder termerna »passing note» och »auxiliary note» i anslutning till Schenker på ett sätt som väsentligt avviker från vad vi menar med »ackordfrämmande» toner, ofta till synes med ett ganska godtyckligt förhållande till den melodisk/rytmiska och harmoniska kontexten. Fråga är, om inte denna terminologi liksom i Westergaards traditionellt knappologiska framställning av »accidentale dissonanser» kunde förbehållas ornamentala utsmyckningar, och för övrigt lämna rum för ett rikt differentierat begreppsförråd för melodisk/rytmisk/harmoniska strukturrelationer.

Baslinjereduktionen leder ofta till en bruten tonikatreklang som resultat. De tre tonerna tjänstgör i den klingande musiken oftast som grundton i sina respektive treklanger, dvs. I, III och V. I regel sammanfaller de där var för sig med väsentliga formella insnitt. När baslinjen i ett längre harmoniskt förlopp sålunda i analysen reducerats till en tonikatreklang, talar Forte om »the control which the tonic triad maintains over the longer span of harmonic progression».

Här har man snarast ett intryck av rena notmanipulationer utan någon kontakt med upplevelsesidan. Troligen döljer det sig också en del metafysiska föreställningar i den citerade meningen. Så viktigt är emellertid detta treklangersarpeggio för systemet, att Forte, liksom Schenker, tillåter sig att ur mängden av ackord välja ut det, vars baston för tillfället passar i det önskade arpeggiot, om inte tre ur formsynpunkt likvärdiga klanger kan bidra med rätta toner. Som analysmetod är ett sådant förfarande ytterligt ointressant.

Bortsett från de här kritiserade inslagen av Schenker-influerad teori är Forte's *Tonal harmony*... en högst alldaglig och mycket solid framställning av elementär musiklära samt ackord-, harmoni- och stämföringslära på generalbasgrundval. Att vissa sidor av det teoretiska innehållet förefaller diskutabla skall inte skymma det faktum, att många schenkerska idéer i gengäld är mycket fruktbara för både strukturanalys och elementär undervisning. Forte presenterar också dessa sidor, men vad som behövs för att hans utgångspunkter skall bli teoretiskt användbara, är en väsentlig skärpning av den terminologiska precisionen och utrensning av irrelevanta och metafysiska tankegångar.

Som läroböcker är båda skrifterna utan vidare användbara. Särskilt fängslande vore kanske att använda dem parallellt och därigenom tvinga eleven till självständig teoretisk reflexion. Ännu hellre skulle man dock önska, att de båda författarna ägnade sina krafter åt ett genomgripande teoretiskt nytänkande i st. f. finputsning av pedagogiska grepp på ett område, där det redan finns för många läroböcker.

Bo Alphonse

OLAV GURVIN: *Fartein Valen. En banebryter i nyere norsk musikk.* (Skrifter utgivna av Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. 4.) Harald Lyche & Co's Musikkforlag, Drammen & Oslo 1962. 231 s.

Fartein Valen (1887–1952) är en av den nordiska musikens mest egenartade och självständiga tonsättare från det sista århundradet. I det längsta oförstådd, ja tidvis direkt motarbetad av sin omgivning, fann han i den självvalda isoleringen en tillflyktsort undan provinsialism och epigoneri och en plattform för självständighet. Med envis ihärdighet och under årtionden av övningar, experiment och omarbetsprocesser genomdrev han sitt sökande efter de ännu ohörda musikaliska uttrycksmedel, som han tidigt måste ha haft en vision av. Hans fleråriga företag (på 1910-talet) att lära sig spela hela Wohltemperiertes Klavier i alla tonarter och att skriva sex egna fugor över vart och ett av Bachs 48 temata är härvid lika karakteristiskt för hans konstnärliga metod som de regelbundna tolvtonsövningar han oavbrutet bedrev från 1926 till 1943.

De viktigaste och mognaste frukterna av Valens mödosamma upptäcktsfärder kunde skördas på 1930- och 40-talen: orkesterstyckena op. 17–21 (däribland »Le cimetière marin» och »La isla de las calmas»), de fyra fullbordade symfonierna, violinkonserten från 1940, blåsarserenaden op. 42, pianokonserten op. 44 från 1949–51, vartill kommer ett antal körverk, sånger och pianostycken. Men redan från och med opus 3, violinsonaten från 1914–16, hade han slagit in på nya vägar i

riktning mot den alltmera fritonala och expressionistiska polyfoni, som blev hans speciella domän.

Om Valens ställning i förhållande till de radikala strävandena i musikskapandet under 1910- och 20-talen har Olav Gurvin översiktligt redogjort redan 1938 i sin avhandling *Frå tonalitet til atonalitet*. Kort efter andra världskriget påbörjade Gurvin därefter en större Valen-monografi. Den 1962 utgivna volymen är att betrakta som den första delen av denna studie. Författaren lägger här tonvikten »på det biografiske og komposisjonenes tilblivelse» och varskor om sin avsikt »å ta alle hans komposisjoner opp til en detaljert estetisk og teknisk gjennomgåelse i et senere arbeid».

En ytterst intressant upplysning ges på företalets första sida. Gurvin kände Valen personligen och besökte honom bland annat när bokplanerna började ta form 1947. Just då höll Valen på med »å brenne opp manuskripter, skisser og utkast. Han hadde alt brent opp sine barndoms- og ungdomsverker, og hadde i sinne å ødelegge alle sine øvingshefter, skisser og brever». Han ville endast efterlämna färdiga verk och var rädd för att annat material kunde missbrukas, »for jeg har ikke bare venner». Genom Olav Gurvins ingripande räddades det återstående materialet, vilket nu befinner sig i universitetsbiblioteket i Oslo.

I den föreliggande biografiska volymen tecknas i fjorton koncentrerade kapitel Valens levnadsöden från barnåren i missionärsfamiljen på Madagaskar och skollåren i Stavanger (väl från åtta års ålder, inte sex som Gurvin anger s. 24, eller är årtalet 1895 fel s. 18?), över studietiden i Oslo, studieperioderna i Berlin 1909–16 till perioderna på fädernegården i Valevåg och i Oslo. Med varsam hand meddelas samtidigt material till en personteckning, som längre fram försiktigt byggs ut i ett »Forsøk på en karakteristikk». Gurvin undviker allt psykologiserande inklusive varje försök till djuppsykologiska pejlingar. Han berättar rättframt, ibland nästan folkligt, ofta med lika målade som lakoniska formuleringar. Med samma stilgrepp behandlar han frågorna om kompositionernas inspirationskällor. Med stöd inte minst av Valens egna muntliga uppgifter ges en rad exempel på hur yttre upplevelser, naturintryck, dikt- eller konstverk m.m. givit tonsättaren impulser (ofta med moment av rörelseupplevelse), som »utløst» ett visst verk utan att detta därför på minsta sätt kan betraktas som programmusik.

Inom ramen för den biografiska framställningen lämnas också värdefulla fakta om de enskilda verkens tillkomst (som inte sällan sträcker sig över ganska långa tidsperioder). Relativt summariskt är det avslutande avsnittet på tjugo sidor om »Musikken», där författaren prövar ett pedagogiskt grepp med allmänt hållna jämförelser mellan Valen och Schönberg m.fl.; desto viktigare är hans »Opusfortegnelse» som inkluderar en temaförteckning.

Att själva musiken blir så knapphändigt behandlad i slutkapitlet är givetvis helt rimligt med hänvisning till den planerade andra delen. Men kanske har det också varit Gurvins avsikt att göra den biografiska delen mera lättillgänglig, i god mening populär? Härpå tyder bl.a. förhållandet att han begränsat den vetenskapliga apparaten och terminologin till det minsta möjliga. På tolv sidor med »Merknader» meddelas åtskilliga hänvisningar till källmaterial m.m., och genom att kombinera dessa med de uppgifter som ges i företalet kan läsaren skapa sig åtminstone en översikt över det viktigaste av det material, som Gurvin

utnyttjat. Av själva den löpande framställningen jämte noterna är det dock ändå ofta svårt eller omöjligt att avgöra varifrån en viss detaljuppgift hämtats. Här har ofta dokumentariskt belagda enskildheter, muntliga meddelanden och egna intryck blandats på ett sätt, som är mera anpassat för en vidare musikintresserad läsekrets än för fackmännens skara. Eftersom den sistnämnda kategorin är ganska liten i Norge, har Gurvin säkerligen handlat klokt härvidlag just emedan boken tryckts på norska. Man vill gärna hoppas att den sympatiska och insiktsfulla monografin skall bidra till att sprida kännedom och respekt för Valen både i Norge och i övriga skandinaviska länder.

En kuriös olyckshändelse har drabbat författaren i kapitlet med försöket till personkaraktäristik. Bland Valens efterlämnade papper befann sig ett knippe enquétsvar på frågor, som ställts först av en lexikonredaktion, sedan av musikkritiker i Oslo. Frågor och svar meddelas på s. 165 och sägs vara »på många måter karakteristiska för Valen». Svaren var emellertid inte alls avgivna av Valen utan av den kända musikkritikern och mindre kända kompositrisen Pauline Hall! Upptäckten av detta förhållande efter monografins publicerande gav diverse ekon i norsk dagspress. Till boken har Gurvin snabbt (redan i september 1962) fogat en rättelselapp, som upplyser om misstaget. Att en dylik malör kan inträffa är högst rimligt och är en obetydlig fläck på en eljest gedigen framställning. Den visar emellertid hur ytterst försiktigt man måste handskas även med sentida källmaterial. Hur det egentligen förhåller sig med enquétsvaren får man inte heller alldeles klart för sig av rättelselappen. Författaren beklagar där att han haft oturen publicera Pauline Halls svar »istedet för Valen's». Om detta — rimligtvis — betyder att *båda* tonsättarna avgivit svar och att båda svaren finns bevarade, undrar läsaren till sist varför förlaget inte i stället för den lilla lappen kunde ha kostat på att publicera en extra sida med de rätta svaren.

Ingmar Bengtsson

BENGT HAMBRÆUS: Codex Carminum Gallicorum. Une étude sur le volume Musique vocale du manuscrit 87 de la bibliothèque de l'université d'Upsala. (Studia Musicologica Upsaliensia VI.) Uppsala 1961. 73 s. + 1 s. facsimile + 80 s. transkriptioner.

Renaissanceridens musikalske överlevering har — navnlig efter 2. världskrig — været et af de områder inden for musikforskningen, som har øvet stærkest tiltrækning på yngre musikforskere. Et væld af nye kilder og sammenhænge er afdækket og har på mange punkter kastet vore hævdevundne forestillinger om udviklingsgangen i denne epoke omkuld og givet et rigere og mere nuanceret billede af både repertoire og musikalsk praksis i ældre tid. Talrige aspekter kan anlægges — og bliver anlagt — i undersøgelserne på dette felt: bio- og bibliografiske, stilistiske, interpretationsmæssige, liturgiske, literære, evt. instrumenthistoriske eller ikonografiske, — og hvor hovedvægten ligger i den enkelte studie, er for så vidt underordnet, når der blot bidrages med nye træk i det samlede billede.

Kildeoverleveringen er endnu langt fra kortlagt, men det internationale team-

work omkring RISM er i fuld gang, og som en første frugt af dette foreligger siden 1960 fortegnelsen over de trykte samle værker fra det 16. årh. Fortsættelsen, de tilsvarende håndskrifter og register over tekstincipits m.v., vil formentlig lade vente længe på sig endnu, og forskningen må indtil da klare sig den brydsomme vej gennem kildernes vildnis og støtte sig på et mere eller mindre tilfældigt afgrænset materiale, på delvis forældede bibliografiske håndbøger og på foreliggende udgaver og enkeltundersøgelser.

På denne baggrund hilser man ethvert nyt bidrag til overleveringen med glæde. Det er fortjenstfuldt, at Bengt Hambræus har påtaget sig at granske et af det 16. årh.s righoldige samle håndskrifter og med den foreliggende publikation præsenteret det på bred og dybtgående måde. Et væld af detaljer har skullet verificeres og sammenholdes med andre kilder, og selvom fremlæggelsen ikke navnlig hvad angår konkordanser gør krav på fuldstændighed, har forfatteren ikke skyet nogen møje for at nå til så præcis en bestemmelse af repertoire som muligt, ligesom han i tilknytning til selve præsentationen tager centrale musikalske problemer op til behandling.

VH 87 er bibliotekssignaturen på »Codex Carminum Gallicorum. Tabulatura di Lauto», der introduceres som »et af de mest bemærkelsesværdige luthåndskrifter fra midten af det 16. århundrede». Efter 8 siders imponerende kildefortegnelse og bibliografi følger i kapitlet »Exposition» en nærmere beskrivelse af håndskriftet, først dets ydre kriterier — mål, papir, vandmærke, skrift, spejl, nodeskrift — dernæst en oversigt over det musikalske repertoire på ialt 180 stykker med nøje gengivelse af tekstincipits og forekommende komponistnavne. På grundlag heraf kan indholdet henføres til perioden 1542–72. Enkelte af de indførte komponistnavne er problematiske og giver anledning til indgående overvejelser vedrørende identiteten, hvilket navnlig gælder »Simon Celleo» (= Bulleo = Boyleau?), som anføres i ms. ved 9 kompositioner. Forfatteren er prisværdigt tilbageholdende med for sikre konklusioner vel vidende, hvilke faldgruber den tids ortografiske inkonsekvens frembyder. Det brogede repertoire har et stærkt indslag af intabulerede italienske madrigalsatser og franske chansons: Vincentio Ruffo (31 komp.), Arcadelt (26), Janequin (12), Ciprian de Rore (8). En særlig og samlet gruppe udgør 11 satser af Certon over reformerte psaltermelodier, men iøvrigt fordeles *resten* af de ialt 128 identificerede stykker — nemlig 31 stykker — sig på 20 andre komponister af overvejende fransk og italiensk herkomst.

I det følgende kapitel, »Développement», belyser forfatteren indholdet af VH 87 ud fra et musikhistorisk aspekt og stiller det i sammenhæng med det 16. århundredes lutpraksis. I denne forbindelse omtales den højst flexible brug af instrumentarium i renaissancens musikudøvelse, afvekslingen mellem forskellige kombinationer af vokal og instrumental praksis, og en række til håndskriftet knyttede mere specielle interpretationsproblemer tages op i dette afhandlingens mest alment tilgængelige afsnit. Ikke mindst i lutmusikken betegner nodebilledet kun et nødtørftigt symbol for det realiserede klangbillede og kræver overvejelse af talrige detailspørgsmål: Hvilken stemning forudsattes på instrumentet til udførelse af de nedfældede kompositioner, i hvilken udstrækning er den grundlæggende vokalsats bestemmende for lutearbejdelsens tonehøjde,

hvorvidt har vore begreber om en absolut stemning haft gyldighed i datidens lutmusik, — et problem, som tillige hænger sammen med de forekommende nøglekombinationer («chiavette»-problemet). Forfatteren begrundet, at lutsatsens toneleje har ligget en hel tone til en tert under vokalsatsen og kommer i sammenhæng hermed også ind på de *qualitative* klangproblemer, som er mindst lige så fundamentale for indlevelse i tidligere epokers musik som de stilistiske og formale — men unægtelig også betydelig mere komplicerede.

Det skal ikke bebrejdes forfatteren, at han her må nøjes med antydninger, som tildels er blevet til under indflydelse af E. K. Røsslers orgelakustiske studier. Annekteringen af begreberne »Raumlinienstärke» og »Harmoniestärke» til karakteristik af lutens klangfunktioner og -muligheder viser sig ikke at kunne overføres til fransk! En enkelt bemærkning: Forholdet mellem strengespænding og klangkvalitet for lutinstrumentet — som for andre »gamle» strengeinstrumenter — kan sikkert siges at være parallelt med pibemensurerne og orglets tonekvalitet. Men lutklangens (ideelle) »Raumlinienstärke» er dog ikke udelukkende bestemt af strengespændingen, som man kunne få indtryk af det i den foreliggende fremstilling. I så fald var forfærdigelsen af disse ædle instrumenter jo ingen kunst.

Forfatteren anstiller særdeles rigtige og velformulerede betragtninger over lutens klanglig-harmoniske funktion i renaissancens musikalske sats og understreger med rette, at generalbassen ikke betød den revolutionerende nydannelse, som man ofte ser det fremstillet. Også akcidentalieproblemet tages op til behandling, og man kan kun tilslutte sig den fremførte opposition imod den ubetingede gyldighed af regelen »una nota supra la ...» — musikken selv opfører sig, som bl.a. Apel har vist det, ofte i mindre regelrette baner, heldigvis!

En morsom og utraditionel formbetragtning »du point de vue sonore et interprétation» luftes på Gentian's chanson, »Qui souhaîtés avoir» (s. 42). I det hele taget har dette kapitel mange facetter og tager på en inciterende måde stilling til en række centrale musikalske problemer, uden at forfatteren fører sine synspunkter frem som definitive løsninger.

I det afsluttende »Récapitulation» præsenteres påny det samlede repertoire i VH 87 med oplysning om de identifikation og konkordanser, det har været forfatteren muligt at stadfæste. Allerede den indledende opstilling af »Sources et Bibliographie» dokumenterer, hvilken omfattende literatur, forfatteren har gennemgået, og med denne baggrund muliggøres en nøjere bestemmelse af indholdet. Der er næppe tvivl om, at det er disse få sider (s. 46–53), som vil blive flittigst studeret af folk i faget. Som nævnt gør forfatteren (i indledningen) opmærksom på, at det bibliografiske apparat af indlysende grunde måtte blive ufuldstændigt, men det bør samtidig siges, at den forskerflid, der er nedlagt i repertoireoversigten fuldt ud har givet nøglen til en videre udforskning af kompositionernes herkomst. Hvilket dog er det vigtigste ved et arbejde af denne art.

De bemærkninger, der skal fremføres i det følgende, må derfor mere opfattes som en formel end som en reel kritik af den meddelte repertoireoversigt. Men det forekommer mig, at den i visse henseender kunne være lagt mere praktisk og konsekvent an. Ved en væsentlig del af stykkerne gives der henvisninger til sene 1500-tals kilder, til sekundære tryk, som forfatteren selv har haft mulighed

for at kontrollere. Men til belysning af håndskriftets eventuelle kildebasis og datering havde det været værdifuldt, om sådanne henvisninger var blevet suppleret med oplysning om kompositionernes førstetryk, resp. forudgående kilder, som dog i vid udstrækning lader sig oplede i de også af forfatteren benyttede bibliografiske opslagsværker. For eksempel: Ved nr. 116, Arcadelts berømte »El bianco e dolci cingio» henvises til Vencentis samling, Venedig 1597 (DavU 1597a). En henvisning til førstetrykket — Gardane 1539 — ville både her og ved andre Arcadelt-madrigaler (jfr. nr. 16, 19, 20) have været på sin plads. Ofte repræsenterer den angivne, af forfatteren kontrollerede kilde et eftertryk af en tidligere samling: DavU 1573e af udgave fra 1565, DavU 1573 af udg. 1567 (hvilket dog oplyses s. 15 i forbindelse med LesThRoy 129!), DavU 1573d ligeledes, den førnævnte DavU 1597 er et genoptryk af udg. 1583 osv. — hvilket alt sammen naturligvis fremgår af Davidssons »Catalogue ...», men ikke her.

En vis inkonsekvens bemærkes også. Ved nr. 16 er enhver henvisning udeladt, men ved nr. 118 er samtlige kendte tryk anført, til trods for at kildefortegnelsen (s. 12) kun opfører det ene af de nævnte tryk (Ei Sa 1532c). I det hele taget er henvisningsprincipperne ret uoverskuelige, hvilket kunne være undgået ved en klarere sontring mellem verificerede kilder, andenhånds (bibliografiske) henvisninger og nytryk.

Andre petitesser kunne fremdrages, men det ville blot give anmeldelsen slagside. Og hovedsagen er naturligvis den interesse, der må knytte sig til selve manuskriptets indhold. Af det brogede og hidtil ukendte stof, som forelægges i denne studie, vil den videre forskning uden tvivl drage nytte. Personlig har jeg været særlig interesseret i de 11 bearbejdelser over reformerte melodier (nr. 119–129), som formentlig alle kan tilskrives Pierre Certon, og som er et betydningsfuldt bidrag til overleveringen af intabulerede psalterkompositioner. Såvidt man kan dømme på grundlag af de transkriberede incipits, svarer stykkerne til Certons versioner i »Cinquante pseaulmes de David ...», 1555 (LesThRoy 17 bis), uden at de er identiske dermed. Det turde være en oplagt opgave at vie dette stof en selvstændig undersøgelse til udbygning af de i de allerseneeste år fremkomne arbejder af Pidoux (jfr. Annales Musicol. V samt Pidoux: Le Psautier Huguenot I–II, 1962).

Manuskriptet rummer andre samlede serier af kompositioner, som lader skimte en vis linie i stoffets disposition, men repertoire som helhed besvarer ikke entydigt spørgsmålet om håndskriftets proveniens. Nogle træk taler for Italien, andre tyder på Frankrig, hvilket forfatteren alt sammen afvejer både skarpsindigt og med tilbørlig forsigtighed (s. 54 ff). Konklusionen er, at VH 87 er fransk af affattet ca. 1550. I et sidste afsnit får vi en forklaring på luthåndskriftets vandring til Sverige. Over for Tobias Norlinds opfattelse, hvorefter ms. er af italiensk proveniens og kan være fulgt med de norditalienske violinvirtuoser, som blev indforskrevet til Erik XIVs kapel, sætter Hambræus hypotesen om, at det bragtes til landet af den franske diplomat Charles Mornay, som gave til den musikelskende og lutspillende konge — muligvis allerede inden denne i 1560 havde besteg tronen. Noget bevis kan ikke føres, men argumentationen og de fremdragne omstændigheder virker overbevisende.

Som et særdeles vigtigt supplement til indføringen i det interessante håndskrift bringes en række transkriptioner i moderne notation fra repertoire. Denne del af bogen indledes med to næsten ulæselige facsimiler fra håndskrifter (s. 77), — een enkelt side af håndskrifter i en størrelse så nær originalen som muligt havde været at foretrække. — Nodedelen omfatter 17 hele kompositioner, 6 uden vokalførlæg samt 11, der anskueliggør forholdet mellem lutversion og vokalsats. Inden for sidstnævnte kategori publicerer forfatteren bl.a. Simon Belleo's smukke cyklus på 7 stanzas, »Sopr' una verde riva« (s. 94–119). Det er fin musik, helt i pagt med Lassos madrigaler, sammen med hvilke de jo også oprindelig blev udgivet i Gardanes samling 1560. Men atter undrer man sig over, at forfatteren ved sammenstillingen mellem lut- og vokalsats nøjes med at gengive vokalførlægget efter en sen og ufuldstændig kilde, der kræver rekonstruktion. Man tvivler ikke på rekonstruktionens korrekthed — de to versioner synes at dække hinanden ret nøje, men metodisk virker fremgangsmåden unødigt skæmmende. Det samme gælder ved gengivelserne af »Qui souhaités avoir« (s. 82) og »Con llei fussia« (s. 120), hvor forfatteren dog indskrænker sig til at gengive de to vokalstemmer, som findes i Uppsala.

Endelig er tilføjet en nyttig transkription af incipits til 68 anonyme stykker, herunder til de 11 psalterkompositioner samt den gruppe på 43 canzonetter o.l., som danner afslutning på luthåndskriftet.

Bengt Hambræus har med denne smukt gennemførte studie ydet et værdifuldt bidrag til det 16. århundredes endnu langt fra udforskede lutmusik og lutpraksis, et bidrag, som ikke mindst vil blive værdsat inden for det internationale teamwork, der navnlig siden 1957 har været drivkraften i en systematisk udforskning af det 16. og 17. århundredes lutmusik, dens kilder, interpretationsproblemer m.v. med J. Jacquot i spidsen. Men også uden for topspecialisternes kreds bør Hambræus' præsentation af VH 87 læses og studeres. Både det musikalske repertoire og den dygtige fremlæggelse fortjener det.

Henrik Glahn

KLAUS HORTSCHANSKY: Katalog der Kieler Musiksammlungen. Die Noten-drucke, Handschriften, Libretti und Bücher über Musik aus der Zeit bis 1830. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 14.) Bärenreiter, Kassel 1963. (4), 270 s.

Denna utmärkt uppställda och omsorgsfullt utarbetade katalog redovisar innehållet i musiksamlingarna i tre Kielinstitutioner, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Universitäts-Bibliothek och Musikwissenschaftliches Institut der Universität. Av den forna musikavdelningen i universitetsbiblioteket finns inte mycket kvar; den gick till spillo vid en brand 1942 i samband med andra världskriget. Trots att man dock kunnat göra en del fynd i andra, främst biografiska delar av biblioteket, vilka tillsammans med bl.a. hymnologiska verk gör att universitetsbiblioteket är rikt representerat i katalogen, så ligger dess tyngdpunkt i det material som sedan gammalt finnes i Landesbibliothek. Katalogen upptager sex huvudavdelningar, musica practica, hymnologica, folkvisesamlingar, ka-

lendar och liknande publikationer med musik, theoretica och textböcker. Antalet medtagna titlar uppgår till ca 1350, vilka enligt förordet redovisas enligt »ein Mittelweg zwischen diplomatisch genauer und vereinfachter Wiedergabe«. Vad de olika tryckta verkens ursprung beträffar kan nämnas, att en mycket stor del härrör från Hamburg och Köpenhamn, städer som det schleswig-holsteinska kulturområdet alltid haft intima förbindelser med.

Katalogens första avdelning, musica practica, omfattar tre avsnitt. Först upptages tryck från 1500- och 1600-talen, bland vilka framför allt märks en så gott som komplett samling av Johann Rists verk, ett 30-tal. För övrigt förtjänar framhållas ett för mig tidigare okänt danskt tryck, av allt att döma unikt, nämligen Heinrich Schütz' »Gesang der Venus-Kinder«, komponerad och utgiven med anledning av ett kungligt danskt bröllop 1634. Bland 1700-talstrycken observerar man särskilt 35 nummer av Carl Philipp Emanuel Bach. Av samme tonsättare upptar det tredje avsnittet, »Musikhandschriften der Landesbibliothek«, 70 verk, huvudsakligen klaverkompositioner i avskrift. En del av verken i denna avdelning illustreras med notexempel upptagande incipits.

Om katalogens övriga avdelningar bör nämnas, att bland de teoretiska verken medtagits en särskild samling skrifter om guldhornen från Gallehus, litteratur som dock icke har så mycket med katalogens ämnesområde att göra utan mera hör hemma inom arkeologin. Kielkatalogens sista avdelning omfattar en värdefull samling av textböcker till operor och andra sceniska verk samt kantater. Här märks framför allt libretti till ett antal tidiga tyska operor framförda i Hamburg.

Till slut kan nämnas, att katalogen, som på ett utmärkt sätt motsvarar det i författarens förord uttalade syftet att vara »ein bibliographisches Hilfsmittel zur Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins und Dänemarks«, avslutas med ett författar- och tonsättarregister samt en förteckning över representerade boktryckare och förläggare.

Ake Davidsson

GEORG KARSTÄDT: Die »extraordinarien« Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe, Bd 5.) Verlag Max Schmidt-Römhild, Lübeck 1962. 46 sid., 16 ill.

Författaren till denna bok har i andra sammanhang, bl.a. kongressreferat och tidskriftsartiklar, sysslat med Buxtehudes musik. I den nu publicerade framställningen om den »extraordinära« aftonmusiken behandlar han de båda viktiga evenemang, som ägde rum i Lübeck hösten 1705 (två år före mästarens bortgång) i anledning av Leopold I:s död resp. Joseph I:s trontillträde. Textböckerna till båda verken återges i faksimil; eftersom musiken i båda fallen har gått förlorad kan vi endast hypotetiskt bedöma dess betydelse. Av allt att döma måste det emellertid ha varit fråga om något enastående inte bara i Buxtehudes produktion utan i dåtidens kyrkomusik överhuvudtaget. Med sin påkostade och praktfulla sceniska utformning rörde det sig också om kompositioner med an-

knytning till både oratorium och opera — operascenen i det relativt närbelägna Hamburg har utan tvekan gett många impulser. Mycket belysande är t.ex. den resuméartade, beskrivning, som Buxtehude själv ger i företalen till sina båda verk. I sorgemusiken, *Castrum doloris*, heter det sålunda: »In einer Illumination, auff der Jüngst reparirt- und gantz verguldtten Grossen Orgel / So itzund bedeckt / Und mit vielen Lampen und Lichtern geziert / praesentiret sich DIE HOHE KÄYS. LEICHE IM SARGE auff dem Parade-Bette / Zum Haupt die Käyserliche / An beyden Seiten aber / Die Königlichen Hungarische / Böhmische und übrige Krohnen habende; worüber auff vier Palmen-Bäumen ein Schön-gezierter Himmel ruhet / umbher / Mit dem Käyserl. Königl. und übriger Provincien Wapen behangen / Dabey Viele Engeln mit Lichter die Wache halten; die beyden Music-Chöre seynd neben der Orgel schwarz bezogen: die Posaunen und Trompeten mit Sourdinen / auch übrige Instrumenta allesamt gedämpffet.»

Och så glädjemusiken: »*Templum honoris* oder Der Ehren-Tempel / Schön ausgeziehet und illuminiret: ist mit einer starken Gvardie von tapffren Helden umgeben. Der Weg zum Tempel auf beyden Seiten / mit Tugenden und Wissenschaften besetzt. Die Valvae stehen offen / und siehet man inwendig auff dem Altar Das Brust-Bild Ihro Röm. Käyserl. Majestät / ...» (etc.).

Med dessa verk kröntes också Buxtehudes berömda serie med »Abendmusik». Denna hade länge utförts varje år under adventstiden; fr.o.m. 1680 märker man en tydlig strävan mot allt större och påkostade föreställningar, som skiljer sig från de tidigare mer blygsamma kyrkokonserterna, både under Buxtehudes egen ledning och hans företrädare Franz Tunders. På det hela taget rör det sig om ett slags representationskonst. Det är t.ex. karakteristiskt, att mycket av Buxtehudes orgelmusik inte skrevs för liturgiskt utan för konsertant bruk: han konserterade ju regelbundet på Mariakyrkans orgel för att underhålla dem som var ute i börsaffärer: Lübecks börs och rådhus låg f.ö. i omedelbar närhet till hans kyrka. I sammanhanget typiskt är också, att denna konsertanta kyrkomusik måste framföras under uppsikt av stadens polisväsende, eftersom den ofta stördes av profana tilltag i det heliga rummet. Vid de »extraordinära» evenemangen 1705 måste således rådhusvakten förstärkas med två korpraler och 18 meniga som skulle hålla allmänheten i styr!

Som helhet ger Georg Karstädts studie en god inblick i både en intressant musiksociologisk struktur och i de uppförandepraktiska omständigheterna kring ett par förlorade mästerverk. Boken om den märkliga adventsmusiken 1705 har alltså ett värde som når långt utöver de rent lokala eller på det hela taget tyska intressena. Det hade dock varit lämpligt och naturligt om förf. på s. 29–30 hade associerat Buxtehudes instrumentföreskrift »à 25 Violin» till Lullys berömda »Les 24 violons ...» i stället för att diskutera om tonsättaren verkligen kunde uppbringa 25 violinister (något som naturligtvis i och för sig inte hade varit otänkbart). En jämförelse med de dåtida musikkörens förhållanden i det närbelägna Lüneburg (en stad, som på den tiden var ett säte för fransk kultur, något som också kom att påverka den unge Bach i samband med hans studier där!) hade måhända kunnat ge några nya riktlinjer i framställningen.

Bengt Hambræus

Lapska sånger. Texter och melodier från svenska Lappland, Fonografiskt upptagna av Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala. II: Sångers från Arjeplog och Arvidsjaur. Texten utgiven av HARALD GRUNDSTRÖM. Musikalisk transkription av SUNE SMEDEBY. Med svensk och tysk översättning. (Skrifter utgivna genom Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala. Ser. C: 2^{II}.) AB Lundequistiska Bokhandeln, Uppsala. Einar Munksgaard, København 1963. 85 s. ill. Pris 25 kr.

Jojkar från den svenska lappmarken har i mycket ringa utsträckning utgivits i tryck. För omkring femtio år sedan påbörjade Karl Tirén sina insamlingar, och 1942 framlade han sina resultat därav i en publikation, som utan tvekan var en beaktansvärd personlig prestation. Tirén var emellertid amatör, och endast en del av melodierna kunde han transkribera efter fonogramupptagningar medan andra upptecknades efter gehör. Det står klart för var och en, som är något förtrogen med lapska jojkar, vad detta inneburit för materialets källkritiska värde.

Desto mera glädjande var att Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala året efter det Tirén publicerat sitt material påbörjade en systematisk insamling, som kom att omfatta alla delar av den svenska lappmarken med utgångspunkt från Jämtland, en insamling som avslutades först 1947. Ett arbetsteam av framstående forskare deltog i denna expedition, bl.a. Björn Collinder, Israel Ruong, Manne Eriksson och Folke Hedblom. Sammanlagt inspelades ca 1 200 jojkar på lackskivor. A. O. Väisänen, som tidvis deltagit i fältarbetet, fick omedelbart efter insamlingens slutförande uppdraget att transkribera jojkar från Arjeplog. Av hans omkring 500 transkriptioner trycktes 93 stycken i *Lapska sånger*, I, 1958. Samtliga presenterade jojkar är hämtade ur en enda sångares repertoar, nämligen den utomordentligt framstående joykaren Jonas Eriksson Steggo. En av de förnämsta kännarna av lapparnas folklore och dialekter, Harald Grundström, stod för transkription, bearbetning och utgivning av texterna på ett föredömligt sätt.

Förre året framlade Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala ytterligare material från samma inspelningsexpedition och från samma del av Nord-Lappland, närmare bestämt från Lule-lappmark. Även denna gång anförtröddes transkription och bearbetning av texterna åt Harald Grundström, som tyvärr avled under redigeringsarbetet. Det musikaliska transkriptionsarbetet uppdrogs åt Sune Smedeby. Det rörde sig sammanlagt om 95 jojkar inspelade efter 10 olika meddelare, övervägande tillhörande en äldre generation. Varje repertoar presenteras i en sluten grupp.

Föreliggande publikation innebär utan tvekan ett framsteg, då Smedeby i en inledande kommentar söker redogöra för de komplicerade problem, som uppstod vid meloditranskriptionen och samtidigt presenterar den metodik, som han använt för att kunna bemästra dessa svårigheter. Transkriptionsproblem uppstår alltid genom ett bearbetningsmaterials speciella egenart. Smedebys framställning blir följaktligen en kort men instruktiv beskrivning av specifika element, som kännetecknar joykning (t.ex. föredrag, tonhöjd, rytm osv.).

Smedeby ansluter sig i sin transkriptionsmetod till de förslag och riktlinjer, som tidigare utarbetats av olika specialister. Han övertar de vedertagna diakritiska tecknen, men utvidgar deras antal något. Han utgår därvid från den riktiga

uppfattningen att varje art av musik fordrar sin speciella transkriptionsteknik, dvs. tekniken måste anpassas efter materialets beskaffenhet.

Smedebys transkriptioner gör ett tillförlitligt intryck. De är uppenbarligen utförda efter vetenskapliga riktlinjer. Medvetet har Smedeby slagit in på en medelväg och arbetat efter den än i dag gällande maxim, som redan 1909 uppställt av O. Abraham och E. M. von Hornbostel i deras »Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien» (i Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XI), nämligen att »die wissenschaftliche Verwertbarkeit der Notationen nur durch einen Kompromiss zwischen Uebersichtlichkeit und objektiver Genauigkeit gesichert werden kann». Recensenten har haft tillfälle att göra vissa stickprov och kontroller av Smedebys transkriptioner mot den klingande förlagan. Därvid fick man tyvärr någon gång känslan av att överskådlighet och därmed det vetenskapliga värdet av melodiuppteckningarna ingalunda skulle lidit någon skada om vissa detaljer noterats tydligare än vad som nu är fallet. Även beträffande tolkningen av tonhöjd och de rytmiska förhållandena kan man ibland ha en avvikande uppfattning. Kanske vore det lämpligt att vid behandlingen av ett så intrikat material som föreliggande följa O. Abraham och E. M. von Hornbostels förslag att låta kontrollera intrikata ställen tillsammans med en annan fackman i form av en gemensam diskussion. Publikationen skulle ha vunnit på en sådan åtgärd.

Bortsett från detta är föreliggande materialsamling av oskattbart värde för den musiketnologiska forskningen. Den vidgar i betydande omfång vår kännedom om och insikt i jojkningen från de svenska lappmarkerna. Vi kan bara hoppas på att en fortsättning kommer så snart som möjligt.

Ernst Emsheimer

DONALD W. MACARDLE: An index to Beethoven's conversation books. (Detroit studies in music bibliography. Nr. 3.) Information Service Inc., Detroit 1962. XIII, 46 s.

Beethoven efterlämnade som bekant ett stort antal »konversationsböcker» eller lösa anteckningar från åren 1818–1827, huvudsakligen upptagande skrivna frågor eller kommentarer av hans vänner, som endast på detta sätt kunde kommunicera med den döve tonsättaren. Enligt uppgift skulle antalet anteckningsböcker vid Beethovens död ha uppgått till omkring 400, ett antal som dock under de båda närmaste årtiondena därefter decimerades till inemot 140. Innehållet i dessa böcker har publicerats i olika sammanhang. De båda viktigaste utgåvorna är emellertid Georg Schünemanns »Ludwig van Beethovens Konversationshefte» (1941–43) och Jacques Gabriel Prod'hommes »Les cahiers de conversation de Beethoven, 1819–1827» (1946). Och det är till dessa båda arbeten MacArdles index i första hand hänvisar, dvs. Prod'homme kommer endast ifråga för den del av materialet, som Schünemann icke hann få med i sin framställning. Denna omfattar nämligen endast 37 av konversationshäftena. Det av MacArdle utarbetade registret upptar i första hand personnamn, varibland man också finner de för Sverige intressanta Jean-Baptiste Bernadotte och Bernhard Henrik Crusell. Vi-

■ dare förekommer en del ortnamn, medan däremot mycket få sakord tagits med. Bland dessa intar uppslagsordet »wines» en särställning med hänvisning till omkring 25 vinsorter! Bland smärre iakttaga fel kan nämnas Johann Adam i stället för Johann *Adolph* Hasse, vilket självfallet icke i någon större grad skämmer denna utmärkta förteckning.

Ake Davidsson

JAN MAEGAARD: Musikalisk modernisme 1945–1962. Stig Vendelkærs forlag, København 1964. 155 s.

Till de många vaga vardagsuttryck, som i brist på bättre fått spridning även inom musikvetenskapligt fackspråk, hör otvivelaktigt uttrycket »modern musik». När den danske tonsättaren och musikforskaren Jan Maegaard 1964 publicerar en bok med titeln »Musikalisk Modernisme» har han emellertid elegant kommit förbi denna semantiska fallgröp. Det är åtminstone möjligt att någorlunda enas om vad man just i dag betraktar som »modernism», och endast mycket hårdkokta radikalister torde i dag ha något att erinra mot att den bortre gränsen för vad man i en historiskt upplagd framställning vill kalla modernism drages vid eller strax efter andra världskrigets slut.

Det är ännu påfallande ont om fackbetonade framställningar, som tar sikte på eller inkluderar de båda sista årtiondenas mest revolutionerande förändringar inom det s.k. seriösa musikskapandet. I de flesta standardböcker om 1900-talsmusik har författarna som bekant tagit ansats i »Tristan-krisen» eller måhända i Debussys »impressionism», ägnar sedan stort utrymme åt Bartók, Hindemith och Stravinskij och åt diverse neoklassicister, gör därefter språnget över till »Wienskolan» och redogör för tolvtonsteknik o. dyl. (vanligen med tonvikt på A. Schönberg); dessutom kan utblickar förekomma, varvid även en del »ungdomar» i B. Brittens generation kan komma med på köpet.

Jan Maegaards grepp att taga fredsåret 1945 som startpunkt är därför lika ovanligt som välkommet. Man har i flera år saknat något slags resumé över de viktigaste nyskapande tendenserna och idéerna sedan dess. Inte minst har denna brist varit kännbar i pedagogiska sammanhang (dvs. i samma utsträckning som man hyser uppfattningen att musikstuderande, t.ex. i ämnet musikforskning, bör förvärva viss orientering också om vad som försiggår under deras eget tidevarv). Presentationen av sådant stoff har väsentligen måst bli den enskilde lärarens ensak; någon lärobok el. dyl. att hänvisa till har inte funnits — och innehålllet i tidskriftserier av typen Die Reihe kan inte utan vidare betraktas som lämplig »kurslitteratur», vare sig för begynnande musikforskare eller för blivande musiklärare och yrkesmusiker (än mindre för den av »samtida musik» intresserade lekmannen). Här i landet är det huvudsakligen tidskriften Nutida Musik, som mer eller mindre planmässigt kunnat ersätta en sådan brist.

Maegaards skrift kan mot denna bakgrund avgjort betraktas som en pionjärinsats, och som sådan blir den ingalunda mindre av att ha författats och utgivits i Danmark, där den musikaliska »radikalismen» efter 1945 rönt relativt starkt motstånd, i varje fall betydligt större än i Sverige. (Det kan ibland t.o.m. vara

svårt att avgöra i vad mån Maegaards attityder och formuleringar är betingade av hans speciella musikmiljö, i vad mån de är uttryck för hans personliga åskådningar oberoende av denna miljö, och i vilka hänseenden den senare påverkat uttrycken för den förra — inklusive i bemärkelsen medveten eller omedveten opposition.)

Relationerna mellan ämne, miljö och författare kan med andra ord vara komplicerade i detta fall, men det är inte om detta ämne recensionen skulle handla. En mera väsentlig fråga är däremot för vilka slags läsare Maegaards skrift är tänkt, resp. för vilka den är användbar och kan rekommenderas. Här söker man sig genast till bokens inledning eller företal. Där ges emellertid inga sådana upplysningar; på bokomslaget uppges däremot att »boken udfylder et tomrum på det danske marked ved at være den første saglige fremstilling på dansk af dette meget omdiskuterede emne. Uden at gå for meget i detaljer giver forfatteren læseren et godt kendskab til strømningerne i den musikalske modernisme.» Avsättningsområdet är Danmark plus de övriga nordiska länderna, uttrycket »saglige» kan i vissa stycken diskuteras, om läsarens nivå utsägs ingenting.

Generellt kan noteras att Maegaard uppenbarligen icke haft några vetenskapliga aspirationer med sin skrift och att de pedagogiska aspirationerna främst tycks ha vad man kunde kalla den »musikbildade och för 1900-talsmusik öppna allmänheten» i sikte jämte den kategori som kan betecknas som yrkesmusiker i vardande. Redan härmed har antytts att Maegaards bok inte utan vidare kan inrangeras i den kategori av vetenskapligt betonad facklitteratur, som i första hand brukar recenseras i STM. Men desto större intresse tilldrar sig frågan om i vad mån hans skrift kan rekommenderas som ingrediens i kurslitteraturen för blivande musikkforskare, musiklärare etc. och olika kategorier av för »ny musik» intresserade lekmän.

»Musikalisk modernisme» utgör i allt väsentligt en insiktsfull och aktuell introduktion till de konstmusikaliska strävanden och stilriktningar efter 1945, som kan betecknas som »nyorienterande» eller »radikala». Tonvikten ligger helt på det kompositionstekniska frågorna; estetiska problem berörs med lätt hand, psykologiska och sociologiska inte alls. Efter en kort inledning om bl. a. »atonalitet» och »tolvtonerækker» presenteras stoffet i fyra huvudkapitel, rubricerade »I. Den serielle musik», »II. Musik på tonebånd», »III. Nye formbegreber» (häri inbegripet bl. a. »elektronisk-instrumental samspel», »statistisk form», »chance music» m. m.), och »IV. På grænsen af musik» (inkluderande företeelser som »musikalisk teater», »ikke-musik» och »anti-musik»). Till de fyra kapitlen har fogats ett tillägg om »Notationsproblemer» samt en förteckning över femtio nutida tonsättare och deras viktigaste verk. Sistnämnda förteckning hör utan tvekan till bokens mest bestående partier och gör enbart den ett inköp meningsfullt. Förteckningen torde för många ge en eljest ganska svåråtkomlig eller svårsammanställbar »facit» över de två sista årtiondenas nyckelverk. Även i övrigt ger Maegaard en så pass sakkunnig och i huvudsak väldokumenterad första orientering, att den utan tvekan kan rekommenderas till läsning av envar, som s. a. s. retroaktivt vill orientera sig om »de yttersta dagarnas» musikhändelser. Härvidlag fyller boken som sagt en besvärande lucka i tidigare tillgänglig litteratur och är fördenskull värd att få god spridning.

Likväl förefaller det nödvändigt att med hänsyn till kretsen av nordiska fackmän och »angående Musikkforscher» foga vissa kritiska kommentarer till Maegaards text. Det är sannerligen en bok som på en gång bör läsas med intresserad uppmärksamhet och — som det ibland heter i universitetens litteraturanvisningar — »med kritik»!

Ett riskabelt språkligt missgrepp, som numera börjat spridas över hövan, är att införa var man kunde kalla »handlande objekt». Av denna »frihet» (eller denna sorts lapsus) följer inte blott språkliga utan stundom även logiska — ja rentav metafysiska — kullerbyttor. Sid. 8–9 heter det t. ex. hos Maegaard att en hel »utveckling» kan »föres tilbage til krav, som tonaliteten stiller for at komme klart til udtryk». Det är här illa nog att ett abstrakt begrepp som tonaliteten »ställer krav», men de föreställningar om ett slags (nödvändig) kausalitet, som kan eller måste följa därav, är farligare. Frågan är om inte Maegaard på flera ställen i sina resonemang fallit offer för denna typ av formuleringar och för motsvarande tankefel: en företeelse »vill» något, »eftersträvar» något i och för sig, och måste av något slags förment »logiska» skäl leda vidare till det eller det resultatet. Även om författaren indignerat skulle vilja och måhända kunna bemöta en sådan anmärkning, kvarstår som faktum att sådana formuleringar är antingen oklara, lätta att missuppfatta eller falskt tendentiösa. Dylika språkbruk och argumenteringssätt är dock rätt vanliga bland den nya musikens banérförare.

En av inledningens förtjänster är att J. M. Hauer erhåller en »Ehrenrettung» (låt vara verksam mera på idéplanet än musikkulturellt sett). Frågetecken i kanten sätter man däremot (s. 13–14) beträffande framställningen av A. Schönbergs förhållande till 1800-talets traditioner. Var det så alldeles nytt att (åtminstone på notpappret) låta »hver enkelt kompositions tilgrundliggende musikalske tanke — dens tema» vara ensamt om att »regulere hele musikkens forløb»? Oavsett i vad mån författaren här förenklat innebörden av begreppet »tema» i mer eller mindre journalistiskt nit, kan läsaren tro att här figurerar ett kanske suddigt likhetstecken mellan »tonserie» och »tema», vilket Maegaard givetvis inte kan ha avsett.

Det ganska tungt vägande om också inte nya påpekandet att Schönbergs »bestræbelser var i allerhøjeste grad traditionsbevarande» (åtminstone så som vi ser saken på 1960-talet) kunde måhända ha motiverats tydligare, t. ex. beträffande de storformella förloppen i hans kompositioner.

Det vore avgjort för mycket att av Maegaard begära en klart genomförd separation av olika nivåer eller innebörder av ett sådant begrepp som struktur (t. ex. mellan »struktur på papperet» och »upplevd struktur» etc.). Härvidlag framstår han oundvikligen som ett barn av sin tid, dock inte så mycket genom bundenhet till »traditionella» konventioner som i egenskap av eftersägare till de »radikala» tonsättarna själva, dvs. till deras skrivelser, termbruk osv. Detta kunde betyda att läsaren i huvudsak endast finge de senares »teorier» (läs: teknologiska föreskrifter, kompositionsrecept el. dyl.) i sekundärtappning. Men det hör till saken att Jan Maegaard själv bl. a. också är tonsättare. Han är i viss utsträckning part i målet och förmår just därför argumentera och plädera med både övertygelse och entusiasm. Sannolikt skall läsaren vara tacksam för denna (åtminstone av texten att döma) ogrumlat positiva inställning till de nya yttring-

arna: den utgör förvisso (någon vill kanske säga paradoxalt nog) en grundförut-sättning för att författaren så pass konkret och samtidigt engagerat förmår taga upp och behandla en sådan mångfald olika nya företeelser.

Maegaards skiss av Anton Weberns musik och dess betydelse är i all sin kort-het klar och givande. Välgrundade förefaller också notiserna om »Darmstadt-skolan»; en antydning om den mera traditionsförankrade dodekafonin efter 1945 (hos t.ex. Jelinek, Dallapiccola eller Rosenberg) hade också varit välkommen men ansågs väl inte förenlig med boktiteln.

När författaren (s. 28 ff.) går över till »Den serielle prædetermination», stäl-ler han sig emellertid alltför smärftfritt och okritiskt på de skrivkunniga tonsät-tarnas egen plattform. Avslöjande är formuleringen att det nu gäller »samtlige musikkens parametre» (s. 28 f.). Talar författaren, resp. de tonsättare han åbe-ropar, här om noteringssymboler, om primära matematiska uträkningar, om fy-sikaliska ljudfenomen, om exekutörernas intentioner och handlingar, eller om vad? Av den följande framställningen framgår mer eller mindre tydligt — och inte oväntat — att det huvudsakligen eller uteslutande är »papperskonstruktio-ner» som dryftas. I överensstämmelse härmed uteblir också varje diskussion om relationerna mellan »struktur» på papperet (eller räknestickan) å ena sidan och på perceptions- eller upplevelsesidan å den andra. Men också om Maegaards framställning härvidlag inte bidrar till några klarlägganden, återspeglar den i gengäld många väsentliga (eller »frapperande») sidor av somliga yngre tonsät-tares »teoretiska» föreställningsvärld. Detta kunde avgjort betraktas som ett stort positivt värde hos framställningen — om blott varje läsare själv i förväg hade en någorlunda klar uppfattning om var gränserna går och kullerbyttorna sannolikt görs ...

Författarens resonemang kring begreppen »enkelhet» och »komplexitet» är lika förföriska som farliga. De utgör ett skolexempel både på alltför starkt be-roende av bestämda auktoriteter (främst väl P. Boulez) och på en emotionellt färgad sammanblandning av aktuella (säkerligen konstnärligt högst inspirerande) doktriner å ena sidan och nykter teori å den andra. (Komplexitet »på papperet» kan ju mycket väl betinga eller leda till ganska enkla upplevda strukturer, liksom omvänt!) En annan och kanske mera väsentlig invändning mot Maegaards fram-ställning gäller hans (från Boulez m.fl. övertagna) bruk — eller snarare miss-bruk — av uttryck som »banal» och »anekdotisk». De skall visserligen inte upp-fattas som invektiv. Men ändå tycks författaren här röra sig i en trång och osaklig sfär, där vardagliga uttryck fått sin innebörd »förskjutna» på ett sätt som kan verka tendentiöst. (Någon saklig diskussion om dessa förskjutningar och dess orsaker följer inte heller, kanske emedan författaren inte funderat över problemet utan reagerat på den aktuella jargongen såsom »fan» eller emedan han alldeles oskuldsfullt godtagit uttryckens modebetonade omdaning till termini technici.)

Missbruket av uttrycket »banal» hos Maegaard sammanhänger emellertid i högsta grad med de så populära nedbantningarna till vardagsplanet av den s.k. informationsteorin och andra förgreningar av den moderna kommunikationsteo-rin och datamaskintekniken (eller hur man nu vill beskriva hierarkin dem emel-lan). Sådana teorier och inte minst vissa statistiska lagar o. dyl. har ju en tid

figurerat som inspirationskälla för unga tonsättare. Men tonsättarna har härvid-lag sällan sett eller velat se gränsen mellan »teknologiska recept» och teoribild-ning. Maegaard ställer sig även här oskuldsfullt på tonsättarnas plattform, och något annat vore kanske inte heller att begära.

I avsnitten om »Musique concrète» och om »Elektronisk musik» ges många värdefulla sakupplysningar. Av intresse för läsaren hade dock kanske varit att också få en diskussion om vilka förhållanden som ur *fysikalisk* synpunkt egent-ligen råder mellan de skenbart så olikartade ljudmaterialen. En sådan jämförelse hade effektivt kunnat visa att gränsdragningen ur nutida fysikalisk synvinkel snarast kan uppfattas som en historiskt och praktiskt betingad (och avgjort na-turlig) konvention. Detta ger en intressant sidobelysning på det sista årtiondets dogm- eller skolbildningar. Fysikaliskt sett är det ju uteslutande fråga om olika grader av relativ enkelhet och relativ komplexitet hos råmaterialet, vare sig detta åstadkommits på »elektronisk» väg, genom »konkreta» manipulationer», av människoröster eller på annat sätt.

Med risk för att verka både petig och långrandig vill jag slutligen beröra ytterligare ett par enskildheter i Maegaards framställning i syfte att markera ett par varningssignaler för de många läsare boken är värd att få. S. 53 heter det t.ex. att »den ækvidistante skalainndeling af et kontinuum er ... en forudsæt-ning for den serielle organisation». Detta är ren doktrinisism. Dels är seriell orga-nisation självfallet teoretiskt möjlig i fråga om vilket som helst material, vare sig dess diskontinuitet kan anses »given» eller är godtyckligt uppfunnen. Dels kan sannerligen diskuteras i vilken bemärkelse vissa seriebelagda parametrar i 1950-talsverk etc. verkligen har en *ekvidistant* skalning. (Gäller det beträffande fak-torn amplitud eller »tonstyrka» t.ex. fysikaliskt ljudtryck, decibelvärden eller upplevd tonstyrka — eller kanske upplevd intensitet?)

Olyckligt är också att Maegaard så kritiklöst accepterat (eller åtminstone utan förbehåll refererar) Stockhausens m.fl. talmagi, enligt vilken tonhöjdsrelationer och toners tidslängder kan bringas till ett slags magisk harmoni och »struktur-lihet» enbart med hjälp av de hela talen. Ungefär på samma sätt förhåller det sig med författarens referat av vissa moderna idéer rörande olika »tidsplan» (se t.ex. s. 75); här bör dock framhållas att de egendomligaste föreställningar om tid och tidsbegreppen varit i svang även bland musikestetiker och musik-forskare av facket under de sista årtiondena (bl.a. med Bergson i bakgrunden); här har Maegaard kunnat ösa ur många nya om också inte vattenklara källor.

I det korta avsnittet om »Ikke-musik, Anti-musik» etc. har Maegaard i hu-vudsak avstått från försök både till värderingar och förklaringar liksom från att dryfta var gränsen skall anses gå mellan »musik» och någonting helt annat. Här accepterar han också själv att det saknas perspektiv på de års- eller dagsfärska företeelserna. Han är blott angelägen om att peka ut var vågkammen i skri-vande stund har sin yttersta fragdande kant ...

»Musikalisk modernisme» kan sammanfattningsvis karakteriseras som en både entusiastiskt och kunnigt tillyxad murbräcka. Ett sådant redskap bör rimligt-vis vara robust för att bli effektivt; kanske är det också därför som förfat-taren nästan helt avstått från att beröra alla musiksociologiska och flertalet este-tiska komplikationer i sammanhanget. Den lilla boken ger — efter vederbörlig

sällning av de »teoretiska» spekulationerna — en hel del värdefull information om tonsättare, verk och idéer under perioden 1945–1962. Detta är gott nog och gör att boken förtjänar rekommenderas till uppmärksam läsning. Att somligt kan väcka debattlust och opposition hör snarast till ämnet och kan också räknas som en förtjänst.

Ingmar Bengtsson

J. H. VAN DER MEER: Johann Joseph Fux als Opernkomponist. Vol. I (Erstes und zweites Buch), II (Drittes Buch), III (Notenbeispiele). (Utrechtse bijdragen tot de muziekwetenschap. 2.) A. B. Creighton, Bilthoven 1961. XXII, 289, 277, 116 s.

Att syssla med Fux som operakomponist innebär att tränga in i opera serians säregna värld, därtill i dess speciella utformning vid hovet i Wien, och att ta hänsyn till hela den litterära, politiska, teatertekniska och naturligtvis musikhistoriska situation som rådde i början av 1700-talet. Det kan från början sägas att van der Meer har löst sin uppgift på ett glänsande sätt. De noggranna analyserna undanskymmer inte de vidare perspektiven. Musikhistoriskt intressanta påpekanden och försynta tillrättalägganden av andra auktorers misstag görs på varannan eller var tredje sida. Endast på en väsentlig punkt kan en påtaglig brist konstateras, varom mera nedan.

Den första boken behandlar på ett fyrtiotal sidor det som för närvarande är känt om tonsättarens liv och viktigaste produktion. Det grundläggande arbetet skrevs redan år 1872 av L. von Köchel. Därutöver har huvudsakligen A. Liess bidragit med nytt material, bl. a. i sin biografi av år 1947. Trots omfattande efterforskningar vet man fortfarande knappast någonting om åren 1681–95 i Fux' liv. För Fux, som föddes 1660, måste dessa år ha varit av avgörande betydelse, och vissa tecken tyder på att han kan ha tillbringat någon del av tiden i Italien. I denna första bok inskränker sig van der Meer huvudsakligen till att referera och sammanfatta.

I den andra boken genomgås de enskilda operorna. Sammanlagt är 23 operor kända till titeln, den första Il Fato Monarchico från år 1700, den sista Enea negli Elisi från år 1731. Till sexton av dessa finns den fullständiga musiken bevarad i det österrikiska nationalbiblioteket. Två operor finns också tillgängliga i tryckta partiturer, nämligen Elisa (1719) i ett samtida tryck av J. Roger i Amsterdam och Costanza e fortezza (1723) i årgång 17 av DTÖ med inledning av E. Wellesz. Van der Meer bidrar själv i sin notbilaga med en antologi, som omfattar 27 arior.

Genomgången av de olika operorna följer i stort sett ett och samma mönster: samtida uppgifter om framförandet, personer och sångare, operans allmänna typ, innehållsredogörelse med inströdda uppgifter om musiken, diskussion av dramats intrig och karaktärsteckning, uppgifter om enstaka musiknummer. Denna andra bok är onekligen en smula tröttande genom att likartade saker upprepas. Men det finns också russin i kakorna. Speciellt har van der Meer en fin blick för de olika verkens dramatiska uppbyggnad. Över huvud behandlar han seria-operans dramaturgi med en inträngande förståelse, som är lika sällsynt som värdefull.

I motsats till många andra samtida tonsättare var Fux en god dramatiker, vilket bland annat visas av de två versionerna av Psiche (1720–22), där Fux' version är dramatiskt betydligt säkrare och enhetligare än Caldaras.

Den tredje boken, »Die Opern im allgemeinen», behandlar synnerligen omsorgsfullt de olika verken ur mera allmänna synpunkter. Det är också denna del som har det största allmänna intresset, inte minst därför att van der Meer här tar stor hänsyn till andra tonsättare vid wienhovet och även i Italien.

Första kapitlet behandlar operatexterna. Fux arbetade huvudsakligen med två typer av opera, dels den större formen »festa teatrale», dels den mindre »serenata», båda i regel avslutade med en »licenza» eller kejsarhyllning. Van der Meer karakteriserar utmärkt de olika librettister som Fux hade att tonsätta. Särskilt Pietro Pariati, hovpoet 1713–33, spelar här en viktig roll. Han moderniserade genren, lät kärleken spela en betydligt mer framträdande roll än »Haupt- und Staatsaktion», skildrade intressanta kvinnogestalter, lät den »galanta» kärleken framträda vid sidan om den traditionella ädel-patetiska och införde komiska scener (dock icke »låg» komik utan endast komiska gudascener). Vidare införde Pariati ofta körer. »Es ist sehr wohl möglich, dass das Prinzip der Chorszenen, für welche Fux berühmt ist, letzten Endes von Pariati herrührt.» (S. 18.)

Det korta andra kapitlet, »Etwas über die Inszenierung», avslöjar den enda väsentliga bristen hos van der Meer. Han är inte så teaterhistoriskt kunnig som man skulle önska. Han diskuterar endast mycket flyktigt problemen angående operornas uppförande och inscenering. Han gör också direkta misstag, som då han antar att några tidiga Fux-operor uppförts på Cortina-teatern i Wien. Denna teater revs redan 1683 och kunde alltså inte gärna komma i fråga i början på 1700-talet.

Van der Meer tar emellertid igen skadan i de följande kapitlen, som kunnigt och utförligt behandlar de rent musikaliska egenskaperna hos operorna. Tredje kapitlet behandlar förspelen. Fjärde kapitlet ger en principiellt mycket intressant analys av recitativet, till stor del i anslutning till Fux' egna uttalanden i Gradus ad parnassum (1725).

I de följande kapitlen undersöks de olika numren. Men för att undersökningen redan från början skall få en förnuftig inriktning, börjar van der Meer redan kapitel fem, »Die Nummertypen», med en diskussion om barockoperans estetik och speciellt frågeställningen: »Kommen die Texte, die Fux komponiert hat, dramatisch und lyrisch zur Geltung, oder hat Fux über den Text hinwegkomponiert?» Första delen av svaret ligger i själva valet av nummertyper. Van der Meer ställer upp en typologi, som grundar sig på Flögels undersökning av Händels operor (Händel-Jahrbuch 1929), men som modifierats i anslutning till avvikelserna i Fux-materialet. Denna typologi är inte bara en mekanisk indelning, utan också ett försök att se operakompositionen ur tidens egen synpunkt. Redan valet av nummertyp bestämde musikens affekt och verkan — och inte bara dess »absoluta» verkan, utan också dess »relativa» i förhållande till de kringliggande numren. Van der Meer behandlar här valet av tempo, rytmtyper eller danstyper, melodityper och tonart.

I sjätte kapitlet följer en analys av »Formen der Arien und Ensembles», i

sjunde »Ensembleprobleme», i åttonde »Die Chöre», i nionde »Die Ballette» (endast ur musikalisk, ej ur dramaturgisk eller koreografisk synpunkt), var- efter följer bokens längsta kapitel, »Dass Opernorchester bei Fux». De två avslutande kapitlen ger dels en översikt över den musikaliska retoriken hos Fux (med terminologi hämtad från artikeln »musikalisch-rhetorische Figuren» av A. Schmitz i MGG), dels en »Zusammenfassung und Würdigung». Här försöker van der Meer att diskussionsvis ge ett svar på sin förut uppställda fråga. Om man tar hänsyn till barockens allmänna värdenormer och speciellt till situationen i Wien, måste man erkänna att Fux var en intressant och betydande tonsättare, speciellt om han fick dramatiska texter i sin hand.

Van der Meers avhandling, tillkommen på initiativ av Albert Smijers och fullbordad tack vare stöd och uppmuntran främst från Eduard Reeser i Utrecht, är intressant inte bara genom sitt ämne utan också genom den strängt fasthållna metodiska linjen, den analytiska skärpan, det aldrig förlorade helhetsperspektivet och den vetenskapliga stringensen. Den utgör därigenom ett respektingivande prov på holländsk musikvetenskap av i dag.

Martin Tegen

KEITH E. MIXTER: General bibliography for music research. (Detroit studies in music bibliography. 4.) Information Service Inc., Detroit 1962. XI, 38 s. Detta allmänbibliografiska hjälpmedel är avsett att ge musikstuderanden och musikkorskaren en översikt över resurserna inom andra områden än de musikaliska. Det tar alltså icke upp några musikbibliografiska verk utan redovisar enbart för bibliografier och andra uppslagsverk av allmänt intresse. Följande rubriker torde ge en antydning om innehållet: bibliografier över bibliografier, nationella bibliografier och bokhandelskataloger, ordböcker, encyklopedier, biografiska hjälpmedel, indexes, specialbibliografier samt »union lists» och bibliotekskataloger. En urvalsförteckning, som denna resonerande men kortfattade bibliografi utgör, kan givetvis göras på många sätt och det vore lätt att peka på en del verk, som borde ha tagits upp. I varje fall står fullt klart, att Mixters bibliografiska studie är användbar inte bara för musikkorskaren utan likaväl i varje annat historiskt ämne, utan ändringar eller tillägg, vilket ju i sig självt är en förtjänst hos den lilla skriften.

Ake Davidsson

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von WILHELM A. BAUER und OTTO ERICH DEUTSCH. Bd 1-3. Bärenreiter, Kassel &c. 1962-63. Bd 1: 1755-76, XXVII, 534 s., ill.; Bd 2: 1777-79, XV, 555 s., ill.; Bd 3: 1780-86, XXIII, 631 s., ill.

Tre olika utgåvor av familjen Mozarts brev har kommit ut under vårt eget århundrade: på tyska Schiedermairs i 4 bd 1914 och Müller von Asows oavslutade i 2 bd 1942, på engelska Emily Andersons i 3 bd 1938. Alla dessa är sedan länge slutsålda på förlagen, och det är alltså fullt befogat att en ny och fullständigare utgåva nu har kommit till i nära anslutning till Neue Mozart-Ausgabe (dock ej

såsom tidigare avsetts inom en av dess serier). Som ansvariga utgivare står denna gång wienarna Wilhelm A. Bauer och Otto Erich Deutsch, som hittills publicerat 3 tjocka volymer med brev, anteckningar o. a. smärre aktstycken, omfattande tiden t. o. m. 1786, året för *Figaros bröllop*. Efter den avslutande brevvolymen kommer 1-2 omfattande delar med kommentarer, register och noggranna källredovisningar, och med tanke på dessa volymer är i föreliggande delar var femte rad numrerad i marginalen. Den numera drygt 80-åriga Deutsch har som bekant medverkat också i de i sitt slag enastående volymerna Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern samt Mozart, Die Dokumente seines Lebens (1961, rec. i STM 1962). Därmed kommer alltså för Mozarts liv och verk ett synnerligen rikt material att föreligga och för framtiden bli grundläggande för all Mozart-forskning.

Utgivarna har lagt ner oändlig möda på redigeringen och insamlingen, så att alla bevarade brev nu återfinns helt oavkortade (vilket ingalunda var fallet i de tidigare utgåvorna), alla aktstycken är strikt kronologiskt ordnade, och skriv- och stavfel har återgivits originaltroget, men med hjälp av asterisker på fornotsplat får man erforderliga rättelser. Också förkomna men bevisligen en gång existerande brev är omnämnda i tidsföljd, och som utgångspunkt har i största möjliga utsträckning autografer använts för de avtryckta breven. Sådant som ej funnits tillgängligt i offentliga arkiv eller bibliotek har utgivarna genom synnerligen tidsödande och tålmodsprövande korrespondens med privatägare i världens alla hörn måst skaffa sig fotokopior eller i värsta fall avskrifter av.

De tre föreliggande volymerna representerar en omfattande och delvis rätt krävande läsning, eftersom uppgifterna är så oerhört mångsidiga och detaljerade. Man gav sig tid att skriva brev, och det måste eftervärlden i det här fallet vara tacksam för. Alla de närmast sagskimrande skildringarna om underbarnet Wolferl på resa genom Europa hade aldrig kunnat få samma autentiska prägel genom många år senare och ur minnet återgivna berättelser. Den alltigenom färgstarka personligheten är fadern, Leopold Mozart, även om allt mer eller mindre direkt kretsar kring Wolfgang Amadè (den sista namnformen är under dessa perioder den allmänt förekommande mellan barnen och föräldrarna).

Leopolds iakttagelseförmåga är starkt utvecklad liksom hans sinne för att söka de rätta personliga kontakterna. Han skriver brev omväxlande på tyska, franska och italienska, klarar sig också hjälpligt med engelska och blandar då och då in något latin. Han är en driven brevskrivare, upp till 300 tryckta rader är ingen sällsynthet för ett brev, han disponerar epistlarna intelligent och visar alltid en människokänedom, som väcker en nutida läsares psykologiska intresse. Hans musikkunskaper och allmänna orientering om musiklivet i Europa var aktningvärda, och själv hade han i musikerkreter ett gott namn genom sin berömda violinskola samt i viss mån för sitt (genom grammfoninspelningar också i våra dagar kända) musikstycke *Musikalische Schlittenfahrt*.

Breven från och om barn- och ungdomstidens resor för Wolferl och Nannerl (system) utgör egentligen en enastående skildring av en musikerfamiljs upplevelser i Europa vid tiden för den stora nydaningsprocessen med frigörelse från barockmästarna och vaknande intresse för Glucks operareform, mannheimarnas instrumentalmusik och fransmännens enkla chansonstil. Och även om pappa

Mozart hade ett utpräglat sinne för vad vi kallar »PR» och själv väntade sig något ovanligt av framför allt sonen, kunde han ändå inte i skrivande stund förutspå Wolferls rangställning inom musikens värld för all framtid eller själv fatta värdet av de många skiftande impulser som underbarnet verkligen var i stånd att assimilera.

Så småningom förekommer Wolfgang själv som brevskrivare, i början ofta med mycket uppsluppna epistlar, fyllda av snusförnuftiga musikaliska synpunkter, och från den långa vistelsen i Mannheim har han uppenbarligen mottagit ett starkt intryck av de ledande Cannabich och Holzbauer. Ett närmare studium av Mozarts verk från de åren med tanke på påverkan från det hållet skulle förmodligen ge många intressanta rön, och både fadern och Nannerl upptäcker påtagliga inflytanden i Wolfgangs nyaste verk (se t.ex. brev nr 387 och 389). Men sedan kvinnorna i form av först Aloysia och senare Constanza Weber i faderns tycke helt förvillat sonen, blir tonen mellan far och son allt kyligare; Leopold håller förfärliga moralpredikningar, ömkar sig själv och hotar med familjens ekonomiska ruin. Faderns brev under den stora schismens tid, då Wolfgang lämnar sin tjänst vid det förhatliga ärkebiskopshovet i Salzburg för att med Constanza vid sin sida slå sig fram som fri musiker i Wien, är tyvärr i stor utsträckning förkomna (allt tyder på att Constanza efter makens död av pietetsskäl lät förstöra dem), och därefter blir brevväxlingen mellan far och son mycket sporadisk. I stället låter Leopold nu pennan löpa för den gifta dottern i S:t Gilgen, men de breven är av föga musikaliskt intresse: det rör sig mest om Salzburg-skvaller, familjeangelägenheter och bara mycket sällan och helt indirekt om Wolfgang och hans göranden och låtanden.

Vissa bekymmer går som ledmotiv genom den digra brevväxlingen; dit hör främst ängslan för ekonomin, hoppet om varaktig framgång och en säker befattning men också en sådan i våra ögon nästan komisk detalj som den ständiga kampen mot notkopisternas självsvåld med försäljning för egen del av extrakopior till alla hågade spekulanter. Brev nr 394 ger en intressant studie av ynglingens arbetsdag i Mannheim, och breven mellan far och son under senhösten 1780 vittnar om alla de vidriga omständigheter den unge tonsättaren måste ta hänsyn till under den knappa tiden för skapandet av operan *Idomeneo*.

Den uppmärksamme läsaren kan faktiskt finna också en hel del för svensk musikhistoria kompletterande detaljer, t.ex. i Mozarts dräpliga skildringar av umgänget med abbé Vogler i Mannheim. Mozart hade ingen respekt för den vid hovet allmänt illa omtyckte mannen men höll sig ändå väl med honom, eftersom han varit elev hos Mozarts egen högt älskade lärare, padre Martini. Men till fadern skrev han: »er ist ein Narr der sich einbildet dass nichts besseres und vollkommener (!) seye als er», och han betackade sig för att höra abbén spela hans egna pianosonater prima vista. När Vogel spelade orgel, fann Mozart större nöje i att se än att höra på. Från hösten 1780 får man några intressanta uppgifter om den tidigare hos oss verksamme och något äventyrlige Carl Michel von Esser (jfr kommentarerna i mitt bidrag i Festskriften för Carl-Allan Möberg, STM 1961, s. 277). Tack vare Mozart-breven vet man nu, att Esser var i Italien, Wien, Salzburg, München etc. just detta år, och man får livliga skildringar av den säregne musikerns sätt att framträda som violinist och sångare i virtuosa

sammanhang. Man får också bekräftat, att han verkligen i likhet med Wolfgang av påven fått mottaga orden Den gyllene sporren, och att han uppträder med den på sig även i vardagslag. Mozart skriver på ett ställe helt lakoniskt: »er fragte mich schon, warum ich den sporn nicht trüge — ich sagte ich hätte an den im kopf schwer genug zu tragen.»

Större specialkunskaper hos läsaren kräver de många anspelningar på och uppgifter om olika verk av Mozart, som inte omnämns på ett entydigt sätt. Men där kommer givetvis de planerade banden med kommentarer att ha sin stora funktion, och med kännedom om de många pålitliga och snillrika fakta som särskilt Deutsch brukar kunna presentera i sådana sammanhang, bör de bli utgåvans hemliga nyckel med de största förutsättningar för rent musikvetenskapliga bragder och därmed för mera fackbetonad bedömning.

C.-G. Stellan Mörner

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Geschichte der Fuge. Dritte, erweiterte Auflage. Bärenreiter, Kassel &c. 1963. 184 sid.

En något så när grundlig översikt över fugans historiska utveckling är ett företag som hittills endast få forskare har vågat sig på. Denna återhållsamhet är fullt förklarlig med tanke på den mångfald av problem och yttre svårigheter ett dylikt försök måste möta. Redan frågan vad som egentligen bör inkluderas i en sådan undersökning är svår att besvara. Skall den — analogt med t.ex. W. S. Newmans förfaringssätt i hans *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill 1959) — omfatta alla kompositioner som i primärkällan kallas fuga, eller skall här behandlas allt som är fuga enligt nutida uppfattning? I det senare fallet: vad är egentligen en fuga? Skall mallen för en definition uteslutande bestämmas av J. S. Bachs fugatyp, eller bör även andra fugatyper kunna anses som normgivande och i så fall vilka? Vilka utstrålningar av fugans strukturprincip kan ännu betraktas som fugor?

Müller-Blattau tillkommer förtjänsten att — till synes obekymrad av dessa och liknande initialsvårigheter — ha gjort ett första försök att skriva en monografi över fugan. Försett med den försiktiga titeln »Grundzüge einer Geschichte der Fuge» publicerades hans arbete 1922 och i en andra upplaga 1931. När han nu, över 30 år senare, utsänder det på nytt, givetvis grundligt reviderat och delvis starkt utvidgat (och som Geschichte ... rätt och slätt), borde han dock försett boken med en inledning, som ger upplysningar om hans syn på ovan antydda och andra principiella frågor samt den härav betingade dispositionen av stoffet. I en sådan inledning skulle man också ha väntat sig att finna någon form av ställningstagande till det enda under mellantiden utgivna arbetet med samma ämne, Alberto Ghislanzoni's Storia della fuga (Milano 1952), som i sin gruppering av stoffet i två huvudavsnitt, ett om vokalfugan (fram till Palestrina) och ett om den instrumentala, utgår från en helt avvikande grundkonception. Ghislanzoni's bok nämns av förf. endast tämligen kort på två ställen och bl.a. därför att han därifrån har lånat tre notcitater, varvid dock i två fall uppgiften om källan råkat falla bort.

Det sistnämnda anförs främst som tecken på att förf. inte alltid tycks vara intresserad av s.k. *petitesser*; man bör alltså i viss mån se upp med hans detaljuppgifter. Han ger en sonat av Mozart olika Köchelnummer vid två omnämnanden (s. 112 och 113); han glömmer bort att Mendelssohn också har skrivit fugor för piano (s. 118) men ger sedan likväl ett notcitrat ur en pianofuga (s. 180), dock under etiketten orgelfuga och därtill försedd med en ful extra-tritonus på temats höjdpunkt; litterära citat saknar stundom precision i uppgift om författare och härkomst (»Robbins» s. 55, exempelvis) — etc.

Självfallet minskar dylika småfel ej nämnvärt bokens betydelse och användbarhet. Förf. har, av talrika jämförande stickprov att döma, inte skytt någon möda att genom retuscher, omformuleringar och — ofta mycket omfattande — nytillägg berika framställningen med de enorma mängder av stoff och synpunkter som har tillförts hans ämne under de senaste decennierna. Polyfonins stora roll i vår tids musik betingade självfallet ett helt nytt slutkapitel. Men samtidigt gällde det att hålla sig à jour med den allt bredare strömmen av publikationer av äldre musik från flerstämmighetens inledande skeden fram till 1700-talet, med nyutgivna musikteoretiska traktater och slutligen med hela den facklitteratur, där fugan samt dess släktingar och förformer förs på tal ur historisk, estetisk eller pedagogisk synvinkel. Förf. har dock inte nöjt sig med aktualiseringar av detta slag; han har t.ex. flyttat genomgången av Bachs *Kunst der Fuge* från ett appendix 1931 (verket hade just då blivit föremål för en smått sensationell »nyupptäckt») till en mera »normal» plats, nämligen kapitlet om Bach; han ägnar nu flera sidor åt en tidigare av honom förbisedd lexikonartikel av A. v. Dommer (i dennes nybearbetning 1865 av H. Chr. Kochs *Musikalisches Lexikon*) och utvidgar framställningen även på sådana punkter (exempelvis 1600-talet), där det redan länge har funnits många nyeditioner. Huruvida Müller-Blattau vid denna nybearbetning uppnått någon sorts fullständighet är givetvis svårt att säga; materialet strömmar ju in från så många olika håll.

Att ämnet redan med avseende på stoffets urval skulle kunna behandlas på olika, starkt divergerande sätt, har redan antytts, detsamma gäller givetvis andra aspekter, exempelvis den rent musikaliska. Förf. omtalar (s. 123) den betydelse som August Halm och Ernst Kurth under åren omkring 1920 fick för en förnyelse av musiktänkande och musikupplevelse; fugan blev här till »Inbegriff einer Musik, die nicht ausschliesslich bestimmt vom Stimmungs- und Erlebnis-mässigen des Menschen aus den ihr innewohnenden Lebenskräften nach eigenen Gesetzen sich gestaltet». Även för honom själv resp. för idén till föreliggande arbete blev dessa impulser bestämmande. Man skulle ha förstått detta även utan förf:s deklaration, ty det framgår klart av hans då och då framskymtande estetiska resonemang. Här är reservationer tänkbara. Vi ser ju i dag inte enbart den stora betydelse, som Halms och Kurths tankegångar — långt utöver den här aktuella frågeställningen — har haft som ideologiska vapen i striden mot den överåriga romantiken; vi ser även begränsningen i dessa tankegångar, främst då kanske deras oförmåga att tränga fram till ett klart särskiljande av subjektiva och objektiva krafter i musikaliska förlopp. »Die abwärts wirkende Kraft der Chromatik ist gewendet — dreimal aufsteigend in der letzten Welle führt sie recht eigentlich den Schluss herbei» — en dylik formulering av Müller-Blattau

(s. 70, om en av Bachs Albinoni-bearbetningar) verkar nästan som ett skolexempel på denna olösta problematik.

Kritiska reflexioner av denna art varken skall eller kan dock undergräva den självklara pondus, som Müller-Blattaus arbete äger i sin egenskap av pionjärgärning; att han dessutom genom sin nybearbetning har sökt föra fram detta arbete till 1960-talets musikaliska och musikvetenskapliga situation är värt vår uppriktiga tacksamhet.

Hans Eppstein

BRUNO NETTL: *Reference Materials in Ethnomusicology. A Bibliographic Essay on Primitive, Oriental, and Folk Music.* (Detroit Studies in Music Bibliography. 1.) Detroit 1961. 46 s.

Föreliggande arbete bygger uppenbart på Bruno Nettls erfarenheter som musikbibliotekarie och universitetslärare och söker ge den i musiketnologisk litteratur obehövande bibliotekarien och den studerande en vägledning och första överblick. Nettl har därvid använt sig av en mycket instruktiv och praktisk metod. I slutet av skriften upptas titlarna på omkring 130 verk. Dessa gives en kortare presentation, varvid det omfångsrika materialet behandlas med hänsyn till olika aspekter (t.ex. »definitions», »surveys», »elements of music», »special approaches»). Mot bakgrunden till den väldiga expansion, som den musiketnologiska forskningen genomgått sedan sista världskriget och den stora allmänhetens växande intresse för ämnet i fråga, kommer säkert en skrift av denna art att vara till stor hjälp.

Granskar man Nettls skrift litet noggrannare, blir man dock i flera fall en smula fundersam. Subjektiva värdesättningar kan knappast undvikas i en undersökning av denna art. Men författarens karakteriseringar av de enskilda verken är ofta diskutabla, exempelvis då han tillskriver Marius Schneiders transkriptioner »a moderate degree of reliability». Än mer betänkligt är författarens urval av verk. C. Stumpfs och R. Wallascheks böcker har i dag endast lärdomshistorisk betydelse och utgör enligt min mening exempel på verk som gott kunde avvaras i en sammanfattning av föreliggande art. I stället saknas titlar på verk, vilka ännu har grundläggande betydelse och som sannolikt kommer att bestå även i framtiden. Så t.ex. förbigås R. Erlangers och H. G. Farmers arbeten om den arabisk-islamiska musiken helt och hållet. K. Reinhards arbete om kinesisk musik karakteriseras som »probably the best general book on Chinese music written in recent decades», medan däremot ett så utomordentligt betydelsefullt verk som M. Courants bidrag i Lavignacs *Encyclopédie de la musique* inte ens nämnes. I Nettls avsnitt om instrumentsystematik har författaren försummat att hänvisa till den avkortade systematiken i C. Sachs' *The History of Musical Instruments*, vilket är mycket beklagligt just med tanke på den engelskspråkiga publiken.

De ovan givna exemplen kan mångfaldigas. Som slutomdöme bör framhållas att denna skrift av Nettl utan tvivel har stora förtjänster. Vad man önskar är dock en utvidgad och framför allt reviderad upplaga.

Ernst Emsheimer

WILLIAM S. NEWMAN: The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea. The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963. 897 s.

Professor William S. Newman, som 1959 publicerade den första volymen av sin monumentala »History of the Sonata Idea» (se rec. i STM 1959 s. 172–75), har 1963 fullbordat den andra volymen, behandlande »the Classic Era». (De båda delarna har redan av författaren själv försetts med beteckningarna SBE resp. SCE.) Arbetet täcker perioden från slutet av 1730-talet till ett stycke in på 1820-talet, dvs. från och med tiden för de galanta stildragens tydliga framträdande t. o. m. Beethoven och Clementi. Antalet tonsättare som behandlas eller berörs är över fyra hundra, och »the survey is intended to be comprehensive, which inevitably means exhuming a certain number of composers who will only slip right back into their obscure graves» (s. 8–9). Mot denna bakgrund är det inte förvånansvärt att del 2 svällt ut till det dubbla omfånget av första volymen (897 sidor mot 448).

Det är också ett utomordentligt sorgfälligt och ambitiöst — säkerligen även tids- och rålamodsprövande — arbete, som ligger bakom den digra volymen »SCE». Monumentala monografier av detta slag ter sig omkring 1960 sannernligen inte längre som »one man's job», också om sådant gick mycket väl för sig ett halvsekel tidigare. Prestationen minskas inte heller men blir mera rimlig av det faktum, att W. S. Newman förfogat över tre »talented and willing graduate students in musicology» (Lawrence Bernstein, Thomas Warner och Martha Jane Gilreath). Också om denna arbetsteknik inte skall kallas team-work i gängse mening, representerar den en samarbetsform, som säkerligen varit en grundförutsättning för uppgiftens genomförande, och exemplet är av en typ som borde mana till efterföljd. Newman har också haft förmånen att få manuskriptavsnitt granskade av, respektive material utlånade från så framstående experter som O. Kinkeldey, Alfred Einstein, Dragan Plamenac m. fl.; dessutom har specialister från olika länder på enskilda tonsättare varit behjälpliga. (Så har även skett från svensk sida. Recensenten hade hösten 1960 glädjen att ge trebetygsseminariet i Uppsala tillfälle till en musikbibliografisk övning i syfte att förse prof. Newman med uppgifter om sonater i Sverige under tidsperioden i fråga. Deltagarna i dessa övningar hänvisas till s. 794 fotnot 94 i SCE för att avläsa ett tack för sina insatser. I förbigående må påpekas, att det insamlade materialet borde kunna utgöra en brukbar grundval för en uppsats eller avhandling för en av de inblandade eller annan intresserad yngre musikerforskare.)

Vad som i en tidigare recension i denna tidskrift anförts om volym I, »SBE», gäller i allt väsentligt även för den andra volymen, »SCE». Såsom uppslagsbok kommer den för årtionden framåt att höra till de oundgängliga. Beträffande åtskilliga enskilda tonsättare har Newman och hans medhjälpare ägnat stor möda åt att få fram överskådliga och tillförlitliga verkförteckningar med aktuellt möjliga uppgifter om relationerna mellan opusnumreringar, tillkomstår, publiceringsår o. dyl. Exempel på dylika översikter i volymens andra del (The Composers and their Sonatas) ges bl. a. i fråga om G. M. F. Rutini (s. 203 ff.), G. B. Sammartini (s. 218 ff.), J. Stamitz (s. 329 ff.), C. Ph. Emanuel Bach (s. 416 ff.), J. Haydn

(spec. s. 464), W. A. Mozart (spec. s. 484), L. v. Beethoven (spec. s. 509), J. L. Adam (s. 657) och inte minst M. Clementi (spec. s. 742–745). Såsom bakgrund här till fungerar den omfattande speciallitteratur, som Newman tagit del av och sorgfälligt registrerat i sin fylliga och värdefulla bibliografi (s. 810–897!).

Av särskilt intresse är också Newmans positiva värderingar av och kommentarer om ett antal länge förbisedda tonsättare. Hit hör bl. a. ansatsen till omvärdering av Domenico Alberti (som i viss mån bildar portalen till del 2 av denna volym, s. 175 ff., och mäts efter flera måttstockar än den schablonmässiga »Alberti-basen»), avsnittet om G. A. Pagnelli (s. 184 ff.), om G. M. P. Rutini (ett av de ställen där Newman ingår i detaljerad och välkommen polemik mot Torre-franca), partiet om spanjorerna Seixas och Soler, den positiva värderingen av tonsättare som G. B. Grazioli (s. 292 f.), F. Turini (s. 295 f.), M. B. de Nebra (s. 306 f.), F. V. Buttstedt (s. 345 f.) och G. B. Platti (det för många säkert bekanta Plattiexemplet i Davison–Apels antologi är otvivelaktigt missvisande torftigt och mekaniskt) samt den föga kände E. W. Wolff (s. 381 f.). Listan kan beträffande den senare fasen av »klassicismen» utvidgas med namnen F. W. Rust (s. 583 ff.), J. G. Eckard (s. 633 f.; värderas högre än J. Schobert), N. Séjan (s. 640 f.), J. F. Eddmann (s. 649 f.), N. J. Hüllmandel (s. 652 ff.), H. J. Riegel (s. 659 f.) och P. D. Paradisi (s. 686 f.).

En synnerligen sympatisk och välgörande gemensam nämnare för Newmans behandling av de enskilda tonsättarna i denna del är att han definitivt tar avstånd från varje form av nationell chauvinism i tidigare skrifter. Från sin amerikanska horisont är han helt ointresserad av att hävda några nationella intressen och prioritetskrav (därav polemiken mot Torre-franca, ibland även mot Riemann, Adler, vissa Clementi-biografer m. fl.); Newman räknar överallt med påverkningar över gränserna, anger eller ifrågasätter dem, och kryddar sin text med oftast sakligt motiverade värderingar, som i regel blir plausibla mot bakgrund av hans unika insyn i ett väldigt material och av hans principiella överväganden, som avgjort inte är belastade av fördomar.

Dessa principiella överväganden kan läsaren studera i volymens första del, de allmänna kapitlen II–VI, som behandlar respektive »The Concept of 'Sonata' in Classic Writings», »The Sonata in Classic Society», »The Spread of the Classic Sonata», »Instruments and Settings», och »Style and Form». För den, som inte behöver begagna »SCE» som uppslagsbok eller däri vill läsa om viss enskild tonsättare, ger dessa fem kapitlen under alla förhållanden ett stycke grundläggande litteratur om »The Classic Era» i allmänhet och om begreppen sonat och sonatform i synnerhet. Som något av det allra värdefullaste kan utpekas Newmans behandling av begreppen sonat och sonatform i de teoretiska skrifterna före 1820-talet (givetvis i anslutning till L. Ratners fundamentalt viktiga uppsatser) och hans egen principiella diskussion av begreppet »sonatform». I alla hänseenden bekräftar Newmans undersökningar och materialkännedom den redan tidigare välgrundade misstanken om att vårt sentida sonatformschema är en produkt av 1800-talets konservatorieundervisning och efterrationalisering. Varken tesen om storformell tredelning eller tesen om två kontrasterande temata kan upprätthållas i det material han behandlar. Att Newman härvidlag inte accepterat någon viss schematism utan sakligt redogör för materialets beskaffenhet och inte

heller är belastad med några »evolutionistiska» fördomar hör till framställningens största förtjänster. Var och en som har anledning att särskilt syssla med begreppet sonatform under perioden ca 1740–1830 bör taga del av dessa partier av hans framställning.

Magrare är det stoff Newman lyckats samla om sonatens sociologiska funktioner under den aktuella tidsperioden (s. 43–58). Här tycks också hans beläsenhet ha sina begränsningar. I kapitlet och i bibliografin saknar man sålunda bl. a. Leo Balets ryktbara arbete *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik*, Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Meller's *Music and Society* och i synnerhet E. Preussners *Die bürgerliche Musikkultur*, andra arbeten att förtiga.

Av visst intresse för presumtiva läsare är måhända att ange vad man *inte* kan vänta sig att finna i Newmans stora volym om sonaten under den »klassiska» eran. Härvidlag vill jag förutskicka, att den som letar efter detaljerade stil- och verkbeskrivningar nödgas bli besviken. Men härvidlag kan Newman med all rätt hänvisa till diverse specialframställningar. Hans arbete utgör och avser trots sitt imponerande omfång egentligen endast att vara en *översikt* med tonvikt dels på den bibliografiska detaljgranskningen, dels på sunda generaliseringar. I flera fall har författaren också avvägt proportionerna i sin text med hänsyn till omfattningen av annat material. Behandlingen av Mozarts sonater har sålunda blivit ganska summarisk, medan däremot många sidor ägnas åt en närmare granskning och värdering av Clementis sonater enligt den helt rimliga uppfattningen att man beträffande dåtidens *sonatproduktion* bör räkna med inte blott tre utan fyra »klassiker»: Haydn, Mozart, Clementi och Beethoven, i nu nämnd kronologisk och stilhistorisk ordning.

Kritiska invändningar mot »SCE» skulle kunna göras i flera olika riktningar, alltefter recensentens håg och fallenhet, ty det är omöjligt att ett arbete av detta slag skulle kunna utgöra något slags »definitivt» monument över en viss genre. Newman har själv markerat detta åtminstone för de europeiska »randområden» när han i början av kap. XXI »Outlying Regions, East, North and West» ut säger, att kapitlet »can be only an introduction to the subject». Av de invändningar som kunde resas mot framställningen skall här blott två markeras. Den ena gäller attityder och formuleringar, där Newman delvis tycks ha vänt sig till en bredare publik eller läsekrets än nödvändigt; den andra gäller utelämnade tonsättare, där bl. a. i Sverige bevarat källmaterial kunde ha givit författaren vissa värdefulla kompletteringar.

I förra fallet måste invändas mot Newmans sätt att förenkla och förgrova karakteristiken av vissa ledande tonsättare. Som orsak måste man kanske räkna med en bestämd amerikansk läsekrets, för vilken vissa populärt hållna generaliseringar måhända fortfarande har en acceptabel funktion eller är ofrånkomliga. En europeisk läsare reagerar i varje fall häftigt mot formuleringar av den typ, som påträffas s. 434, där Haydn karakteriseras som »the self-made court musician of peasant stock», Mozart som »the cultured but ill-fated 'hothouse fruit'» (visserligen med förbehållet eller hänvisningen att detta är »to use Einsteins term») och Beethoven beskrivs som en »neurotic, rugged individual» (!). En viss skepsis inför Newmans värderingar kan dessutom uppkomma sedan läsaren efter

hand kommit underfund med hans genomgående positiva attityd till Charles Burney's omdömen; Burney var ju avgjort klarsynt och fördomsfri i vissa hänseenden, men en smula dilettantisk och smalspårig i andra ...

Slutligen bör noteras att W. S. Newmans arbete ingalunda är till den grad »comprehensive», som han själv gjort gällande. Detta anspråk behövde han egentligen inte heller ha ställt på sin egen skrift, eftersom han på flera ställen betecknar den som en översikt, »survey». Det är också vanskligt att ställa högre anspråk från svenskt håll, ehuru just vi kanske kunde belägga flera luckor än vad som för närvarande är möjligt i andra länder, eftersom Sverige råkar besitta ett omfattande *men i huvudsak okatalogiserat* (i varje fall ej i publicerade kataloger bekantgjort) källmaterial från tiden i fråga. Fullständiga kataloger över K. Musikaliska akademiens samlingar, Alströmer-samlingen och andra svenska 1700-talssamlingar skulle säkerligen kunna ge ganska väsentliga kompletteringar till Newmans grundmaterial. Till sist skall här förtecknas några (huvudsakligen italienska) tonsättare, som saknas i både SBE och SCE men finns företrädade i svenska samlingar, bl. a. i den av Å. Davidsson nyligen noggrant förtecknade Gimo-samlingen: E. Barbella (mandolinsonaterna), fam. Besozzi, Breschianello, Chiabrano, Costanzi, A. Galeotti, G. B. Gervasio, G. Guiliano, I. Hayer, delar av Lidartis produktion (t. ex. sonaten för vl. vla och vlc. Gimo nr 183), A. Martinelli, B. Menesini, G. Millico, F. Morini, A. Mosel, G. A. Sabatini, D. Saba, C. della Torre Tassi och G. Vetrai. Det är fullt ut möjligt att ingen av dessa hör till de främsta av 1700-talets sonat-tonsättare (verk av Besozzi förekommer dock i flera svenska samlingar) och att ingen av dem på något avgörande sätt skulle förändra den bild av det senare 1700-talets sonat-produktion, som W. S. Newman givit i sin andra volym. Men enbart förhållandet att mer än hälften av i Gimo-katalogen upptagna tonsättare av sonater saknas i Newmans volymer SBE och SCE är i högsta grad tänkvärt. Det visar dels att Newmans eljest imponerande »SCE» icke är så uttömmande, som författaren hävdat, dels att det i Sverige bevarade materialet av 1700-talsmusiker i tryck och handskrift till stor del torde ha internationell betydelse genom att rymma unika exemplar, bevarade till eftervärlden endast tack vare tillfälliga omständigheter, dvs. lycklig frånvaro av krig och brand. Det är en ytterst angelägen uppgift att offentliggöra internationellt brukbara kataloger över detta musikaliebestånd.

Ingmar Bengtsson

ELISABETH NOACK: Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit. Verlag Merseburger, Berlin 1963. 1 portr., 142 s.

När den tyske musikforskaren Friedrich Noack avled 1958, efterlämnade han omkring 600 fullständiga avskrifter i partitur upptagande kyrkliga verk av Wolfgang Carl Briegel. Dessa avskrifter bildar nu sju stora folioband i Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt och utgör en viktig källa för den som vill lära känna Briegels många tonsättningar.

Redan i slutet av 1910-talet synes Friedrich Noack ha påbörjat sina Briegelstudier, ehuru det var tonsättaren Christian Graupners kyrkliga verk han först

kom att ägna sig åt. De resulterade ju som bekant i hans kända avhandling över Graupners kyrkomusik 1914 och senare i en habilitationsskrift över samma ämne.

1934 erhöll Briegel-forskningen ett viktigt bidrag genom Karl Friedrich Hirschmanns Marburg-avhandling om Briegel, i vilken för första gången en grundlig bibliografi och verkanalyser förekommer.

Då Hirschmann stupade i andra världskriget och det material på ungefär 100 Briegelvskrifter som Noack sammanställt förstördes i Darmstadt genom krigshändelser i september 1944, sattes ett tillfälligt stopp för den så lyckligt påbörjade Briegel-forskningen. Uppehållet blev emellertid ej så långt, eftersom Noack återupptog arbetet med avskrifterna och efter några år hunnit med att skriva av samtliga kända Briegelverk.

Föreliggande studie av Friedrich Noacks syster, Elisabeth Noack, liksom brodern musikkforskare och musikpedagog, är ett arbete som baserar sig på det av Friedrich Noack hopbragta materialet. Att Friedrich Noack också påbörjat monografien över Briegel framgår ej av Elisabeth Noacks förord men antydes däremot i artikeln »Noack, Friedrich» i MGG, där det under systemens »tryckta arbeten» omtalas en »Fertigstellung der Monographie v. F. Noack über W. C. Briegel».

Elisabeth Noack tecknar Briegels livsperiod för period, med början med hemmet, därefter utbildningstiden i Nürnberg och organisttiden i Schweinfurt, åren i Gotha och slutligen den betydelsefullaste, den som hovkapellmästare i Darmstadt. Mot en bakgrund av biografiska, historiska och kulturhistoriska notiser, som för vissa perioder är ovanligt fylliga, ställer hon så upp tonsättarens verk, som beskrivs och karakteriseras med valda exempel. Och det är ett sällsynt omfångsrikt livsverk som här visas upp. Av endast tryckta evangelieårgångar, lied-samlingar och instrumentalkompositioner upptager en förteckning i Noacks arbete inte mindre än 38 stycken, tillkomna under åren 1652 till 1709.

Av dessa omtalas först de åtta stora kyrkliga samlingarna, alla tryckta och försedda med opustal. Här möter vi t.ex. hans »Evangelische Gespräche», 1-2, 1660-62, i vilka han i ungdomlig experimentlust prövar en mängd olika former. Hit hör också hans »Evangelische Blumengarten», 1-3, 1666, »auf leichte Madrigalische Art» och slutligen ett av hans sista verk, »Concentus Apostolico-Musicus» från 1697, i vilket han använder stilmedel som så tydligt närmar sig den senare kantaten, att de bör karakteriseras som tidiga kantater snarare än som andliga konserter. Till dessa verk kommer så fem samlingar, som Elisabeth Noack efter Hirschmann kallar »Schulungswerke», därför att de alla har en mer anspråkslös uppläggning. Det är bl.a. lied-kantaterna i »Joh. Samuel Kriegsmanns Evangelische Hosianna» från 1677, »Johann Georg Brauneus Davidische Evangelische Harpfe» från 1685, de tre kantatårgångarna med bibelspråk, »Die Musikalische Trostquelle» från 1679, den lyriska »Der Musikalische Lebensbrunn» från 1680 och de korta kantaterna i »Christian Rehfelds Evangelische Palmenzweig» från 1684. Till slut behandlar Noack några mindre samlingar som »Geistliche musicalische Rosengarten» från 1658 med konserterande stycken, de solistiskt besatta konserterna från 1652, 1674 och 1677, de allvarliga »Busspsalmen» och talrika andra verk.

Trots att Friedrich Noacks väldiga materialsamling nu ger forskaren större

möjlighet än någonsin förr till ett studium av verken i alla detaljer, har den stilanalytiska delen av monografien fått ett förhållandevis litet utrymme, något som författarinnan hoppas skall kunna repareras »i sinom tid». Om hon själv avser att göra det eller hoppas på någon annan forskare, framgår ej. Men den stilistiska genomgången saknar därför inte intressanta påpekanden, illustrerade med exempel ur utvalda verk. Så t.ex. får vi veta, att redan verken i den första större samlingen av Briegel, »Geistliche Musikalische Rosengarten», 1658, skiljer sig i stilen från hans samtidas verk. Hans italienska konsertstil är, anser författarinnan, betydligt livligare och mera virtuos än t.ex. Andreas Hammerschmidts i »Musikalische Andachten», smidigare än J. R. Ahles och rikare än Rosenmüllers i »Kernsprüche». Den påminner då mer om Samuel Capricornus', en tonsättare som starkt påverkats av de i Wien verksamma italienarna.

Det verk som skulle göra Briegel känd över hela Tyskland var hans »Evangelische Gespräche», 1-2, 1660-62. De 69 evangeliedialogerna i denna samling vann genom sin friskhet och formriktighet i hög grad samtidens gillande. Hans förebild var här Hammerschmidt, som i »Musikalische Gespräch über die Evangelien», 1655-56, hade utvidgat bibeldialogen med troperingar. På denna väg fortsatte Briegel och lyckades på ett enastående sätt förena dialogkärnan med förklarande och meditatív tilldiktning samt därtill också foga avslutande och krönande koraler. De enstaka inskott av troperingar, av lied och koral, som förekommit i flera av hans samtidas verk, användes nu hos Briegel systematiskt och därtill genom hela evangelieårgångar.

Intressant är Elisabeth Noacks påpekande av detaljer, som visar att Briegels verk inte bara utgör en fortsättning på tysk kantortradition utan också påverkats av italienska förebilder. Sålunda upptar konserten nr 2 i andra samlingen ett bassolo (det är Satan som uppträder här!) i en om Cesti påminnande teaterstil. De italienska dragen framträder givetvis också särskilt i de recitativiska berättelserna, något som Friedrich Noack redan påpekat i sina utgåvor på Merseburg-förlaget.

Att en komposition skulle vara en »explicatio textus» var för Briegel liksom för många av de Carissimi-påverkade tonsättarna under denna tid en självklarhet. Liksom i verk av Bernhard, Gletle, Capricornus, Geist, m.fl. märker man att Briegel var väl förtrogen med den musikaliska retorikens fordringar. Kanske är det här fråga om lärdomar, som utgått från Joh. Andreas Herbst, som var verksam i Nürnberg som kapellmästare och lärare under Briegels utbildningsår där?

Elisabeth Noacks arbete ger i sin koncentrerade form en utmärkt inblick i Briegels stil. Bortsett från vissa värderingar, som mer röjer pedagogen än musikkforskaren, samt vissa förhastade slutsatser — som t.ex. den att en musiker skulle stå hovkapellmästaren särskilt nära, därför att denne uppträtt som fadder för musikerns barn — utgör det ett synnerligen värdefullt bidrag till kännedomen om en 1600-talstonsättares verk, som både ur stilistisk och konstnärlig synpunkt är värda att framdragas.

Bo Lundgren

CARL NORDBERGER: Violinen och dess värld. En bok om violinbyggare och violinister. Bonnier, Stockholm 1961. 296 s. Ill. Pris. 43:—.

Carl Nordbergers arbete Violinen och dess värld är både välbehövligt och välkommet och fyller en av de många luckorna i svensk facklitteratur om musik. Vad författaren presterat är en översiktlig, för den oinvigde intresseväckande och för (den redan vordne) violinentusiasten både läsvärd och aktuell sammanfattning på svenska om »den trolska klanglådan» (andra kapitlets rubrik) och om några av dess större och mindre mästare. Ur den rika utländska litteraturen har författaren i första hand hämtat sakuppgifter men också några prov på den anekdotflora, som vuxit så frodigt kring violinen. I övrigt beskärs denna flora emellertid radikalt; som helhet blir framställningen därför ett utmärkt standardverk för svensk publik, en närmast självklar del i varje violinälskares bibliotek och en lämplig, allmänbildande introduktion i violinens värld för en musikintresserad allmänhet. Boken är ett svenskspråkigt verk av ett slag, som tidigare helt saknats, men som har sina nära äldre anförvanter på andra språk. Den är emellertid ingalunda alltigenom något kompilat — en hel del nytt och aktuellt stoff ingår också. Detta gäller i synnerhet avsnitten om byggare och violinister i Östeuropa.

Nordberger behandlar violinens och stråkens »förhistoria» (framställd med tillbörlig försiktighet) och konstruktion, de viktigaste violinbyggarskolorna och -centra, violinspelets historia (här närmast = virtuosernas historia) och ger därpå geografiskt ordnade översikter över violinbyggeri och -spel i de europeiska randområdena jämte USA. Här har Norden (och särskilt Sverige) fått sig tillmätt ett förhållandevis stort utrymme (44 sidor, varav dock $7\frac{1}{2}$ enbart om Ole Bull!). Till detta har författaren givervis fogat historien om Luigi Tarisio. Ett litet avsnitt om violinsamlare och -samlande avslutar framställningen. Litteraturförteckningen (ett 60-tal verk), omfattar en del av den centrala »klassiska» litteraturen och några nyare verk. Här tycker man dock, att även några av de viktigaste tidskrifterna borde ha tagits med, liksom Hedvig Boivies för Sveriges del viktiga uppsats om svenska lut- och violinbyggare på 1700-talet (i Fataburen 1921). Sist i boken finns ett utmärkt namn- och sakregister, som är oombärligt i en framställning som denna. Det upptar över 1000 namn med stoffet ordnat efter både geografiska och kronologiska principer. Registrets fylldhet framhäver arbetets handbokskaraktär och möjliggör t. o. m. dess användning som en liten uppslagsbok. Namnanhopningarna här och var gör några partier mindre lättlästa och svåröverskådliga, såvida inte varje namn redan är förknippat med rika associationer för läsaren. På några punkter i de allmänna historiska översikterna är sakframställningen inte fullt korrekt, delvis kanske beroende på att källorna kan ha varit oklara, ibland nog beroende på en alltför fri tolkning av dem. Givervis är det vanskligt eller omöjligt att på så begränsat utrymme tillfredsställande framlägga de invecklade teoribildningar och diskussioner, varav vår instrumenthistoria till stor del består. I en populärvetenskaplig framställning som denna får man tyvärr acceptera sådant; att det ibland blir mera av författarens eget personliga förhållande till ämnet än »objektiva» fakta, är snarast stimulerande, när framställningen som här präglas av rik erfarenhet och dessutom är vidsynt reflekterande och mångsidig.

Några terminologiska oklarheter och inkonsekvenser i namnformer samt ett och annat tryckfel är inte av värre art än att läsaren med litet god vilja själv kan rätta dem. Bildmaterialet, som upptar fotografier av instrument ur Hottingers samling (New York) är mycket vackert och av stort intresse men kommer åtminstone i recensionsexemplaret ej fullt till sin rätt. I övrigt är det typografiska utförandet fullt värdigt ämnet, vilket inte vill säga litet.

Erling Lomnäs

PIERRE PIDOUX: Le psautier huguenot. I: Les mélodies. II: Documents et bibliographie. Bärenreiter, Basel 1962. XXII+271 resp. XV+203 s. (inkl. 8 s. avbildningar).

Pierre Pidoux har i två volymer samlat ett omfångsrikt material till belysande av hugenottpsaltarens framväxt. Band I, melodidelen, upptar först och främst melodierna i 1562 års Genèvepsaltare, som innebär en slutpunkt för utvecklingen av denna sångskatt. Men därjämte har Pidoux excerperat ett 30-tal tidigare psaltarsångböcker fr. o. m. Strasbourgutgåvan 1539 plus några få senare än 1562. Flera av källorna finns endast i unika exemplar. Pidoux har sökt återge melodierna så originaltroget som möjligt med bibehållande av ursprungliga klaver etc.

Bland några tabellariska bilagor finns en förteckning över melodiernas incipit i vanlig notskrift med G-klav. Grupperingen har gjorts efter första intervallet, prim oräknad, markerad med siffra plus pil som anger rörelseriktning. Stigande intervall ställs före fallande. Undergruppering har skett med hänsyn till intervallet mellan första och fjärde tonen. »Till dig av hjärtans grunde» återfinns alltså i gruppen 5 ↓ 3 ↓.

Den andra volymen innehåller dokument och bibliografi rörande hugenottpsaltaren och spänner över perioden 1537–1598. Åratala forskarmöda i olika arkiv och i föreliggande litteratur redovisas här, huvudsakligen i form av korta notiser. I kronologisk ordning har den omfattande bibliografin inarbetats i slutet av resp. årsavsnitt.

Forskningen har med detta verk fått ett i tilltalande utstyrsel presenterat utgångsmaterial för ett förnyat genomträngande av de intressanta problem, som den reformerta kyrkosången under 1500-talet rymmer. Hittills har man mest byggt på de resultat som Douen lade fram för snart hundra år sedan. De båda volymerna lockar verkligen till studium.

Men den som ger sig in på ett närmare sådant stöter snabbt på svårigheter, som orsakas av Pidoux' editionsteknik. Editionsprinciper är ju av vitalt intresse långt utanför det begränsade område det här gäller. Därav får också vår granskningsspekt bestämmas. Låt oss t. ex. studera den melodi som utgivaren själv tar som exempel vid demonstrationen av incipit-bilagans uppställningsprinciper. Den betecknas där Ps. 138. Slår man nu upp Ps. 138 möter man en helt annan melodi. Men under detta nummer finns sex melodier, a–f, av vilka b är en variant av a, medan c–f är varianter av den melodi vi söker. Att bokstaven c utelämnats i hänvisningen är för all del en bagatell (även om samma ofullständiga beteckning används också på andra ställen, se s. XII och 248). Viktigare är

att här blottas en otillfredsställande princip i dispositionen av hela melodisamlingen. Nr 1–150 är nämligen inte en numrering av melodier, inte heller av sångtexter utan av de hebreiska psaltarpsalmer, som de franska översättarna utgått ifrån. Ofta återges mer än en översättning och ibland finns mer än en melodi till samma översättning. Efter psaltaravdelningen görs en lucka i nummerföljden. Under nr 201–215 följer sedan andra bibliska sånger, också de grupperade efter grundtextprincipen. Fortsättningen, nr 216–418, har däremot en genomgående numrering av melodierna i appendix I–V, några sångsamlingar av liknande slag, som dock aldrig godkändes för gudstjänstbruk. Här markeras de bibelställen resp. text bygger på efter melodins eget nummer. Den bristande konsekvensen i dispositionen av melodierna vore mindre kännbar, om utgivaren klart särskilt de av varandra helt oberoende melodier som kan förekomma under samma nummer. I vårt exempel borde 138a med varianten b ha förts under en gemensam underrubrik, 138c med varianterna d–f under en annan.

Nästa stötesten är redovisningen av avvikelserna mellan olika varianter av samma melodi. Vid större olikheter trycker Pidoux om hela melodin. Men tyvärr försvåras jämförelsen av att melodierna tryckts fristående efter varandra, inte parallellt under varandra. Därtill kommer att Pidoux gått lite väl långt i sin strävan efter trohet mot originalet. Så är t.ex. skillnaden mellan 138c och d nästan uteslutande visuell och består i att den senare versionen använder dubbelt så långa notvärden — vilket ju enklast kunnat omtalas i en fotnot. Som det nu är blir det en onödigt komplicerad procedur att konstatera den enda reella skillnaden mellan »varianterna»: olika relativt tidvärde hos två av melodins samtliga toner.

Ofta förekommer att ett melodiskt avsnitt, inom vilket någon större eller mindre olikhet finns mellan olika källor, tryckts två gånger, den ena utformningen omedelbart följd av den andra och båda satta inom klammer. Självfallet minskas överskådligheten över det melodiska förloppet avsevärt på det sättet. Också här skulle man föredra varianterna satta under huvudformen och då endast med de toner som inte är lika. Det är knappast ändamålsenligt att trycka om en hel fras om sju toner endast för att redovisa en »variant» som visar sig keras ibland med h resp. b efter varandra inom var sin klammer, ibland slutbestå i ett utsatt resp. utelämnat b-förtecken (91d). Samma slags skillnad marligen med en fotnot. I 114a används båda de sistnämnda beteckningssätten i samma melodi!

Källangivelserna för de olika melodierna och deras varianter är inte heller klanderfria. Går vi på nytt till vårt exempel, 138c, finner vi som första källbelägg Bourgeois' fyrstämiga samling från 1547. En annan samling av samme tonsättare från 1554 omtalas i en (f.ö. tautologiskt formulerad) fotnot rörande en viss avvikelse från den givna notbilden. Det är här förvånande dels att den senare samlingen (varav visserligen endast basstämman finns kvar men vilken ändå tas med i behandlingen) inte nämns i huvudet, dels att sådana flerstämiga sättningar överhuvud återfinns i en avdelning vars rubrik (s. /1/) synes gälla endast enstämiga melodipsalmböcker.

De senaste angivna källbelägen för denna melodi är eljest Genèvepsaltaren 1551 och 1554. Ingenting sägs om att den viktigaste källan, Genèveeditionen

1562, och den särpräglade Lausannepsaltaren 1565 har samma melodi. Detta framgår dock av de bibliografiska upplysningarna i volym II. P. g. a. bibliografins uppställning blir en sådan kontroll emellertid onödigt omständlig, i synnerhet som Pidoux använder olika signa i de två banden. För att möjliggöra för läsaren att orientera sig har han måst sätta in en »förvandlingstabell (I s. XXI)! — Tecknet ... = »alla senare editioner» används långt ifrån alltid definitionsenligt.

Förtjänstfullt är att Pidoux i facsimil presenterar melodiförlagorna till ett flertal av sångerna, främst tyska kyrkvisor. Under 138a ges en hänvisning till en sådan avbildning. Det är lätt att fastslå att här föreligger ett (bortsett från det rytmiska) identiskt övertagande av den tyska melodin. Men utgivarens hänvisning »mélodie de» etc. har inte alltid denna innebörd. I 114a t.ex. är det endast de två första fraserna som övertagits.

Man förbluffas av att Pidoux i så ytterligt få fall hänvisar till världsliga melodiförlagor, trots att redan Douen i mer än 30 fall sökte hävda att sådana funnits. Men det framgår av inledningen att det för Pidoux är en mycket angelägen sak att bekämpa den allmänt spridda föreställningen att hugenottmelodierna i större eller mindre utsträckning återgår på världsliga melodier. I stället riktar han uppmärksamheten på kyrkliga melodier, gregorianska eller lutherska, som tjänat som modell. Hävid gör han tyvärr ingen distinktion mellan fall där hela melodin lånats och där endast enstaka fraser övertagits (såsom i 31a, 55a, 80a, 104a, 114a o. a.). Man har svårt att frigöra sig från intrycket att Pidoux låtit en viss tendentiös inställning till denna kontroversiella fråga påverka redigeringen av melodibandet. T. o. m. i det enda fall, där han presenterar en världslig melodi, en chanson ur ett Attaignanttryck från 1530, vars melodi apterats just till Ps. 138c, söker han med ett besynnerligt resonemang i inledningen dra det klara sambandet i tvivelsmål. Han pekar på en rad melodier (alla avsevärt yngre än chansontrycket) som har samma incipit-formel som detta. Även om Pidoux' slutsats att psalmen snarare än chansen gett spridning åt denna karaktistiska inledningsfras, så har ju därmed ingenting sagts rörande psalmens beroende eller oberoende av chansen. F.ö. skulle en bevisföring endast angående incipit ingalunda kunna uppväga tyngden i den mycket långtgående överensstämmelsen mellan melodierna som helheter.

En del obestridliga likheter med vissa chansoner vill Pidoux förklara med att melodierna utan direkt samband med varandra utnyttjat ett allmänt, för 1500-talet typiskt formelförråd. Några särskilt frekventa formler kan dock inte påvisas i de av Prett och utgivaren själv iakttagna »analogies mélodiques» till enskilda melodifragment som anges under resp. melodi. Mycket sällan finns mer än en parallell anförd. En praktisk men principiellt lite betänklig åtgärd har Pidoux vidtagit för att underlätta betecknandet av sådana paralleller. Han indelar alla melodier i numrerade fraser efter textens radindelning, trots att textens och musikens indelning inte alltid täcker varandra (se t.ex. 32c 1–2 och 56b 6–7). I 138c ges en parallell till fras 9, dvs. senare delen av den sammanhängande melodiska fras, som svarar mot textraderna 8 och 9. Just i detta fall vore det dock intressant att finna en parallell, eftersom chansonmelodin på detta ställe byggs ut med sex toner för att svara mot den nya texten. Tyvärr visar en kontroll att hänvisningen 138c 9 = 68a 1 bör rättas till 138c 10 = 36d 1. Den andra punkt

där chansonmelodin måste förlängas har en av Pidoux icke iakttagen parallell i 58 a 6. Bevis på bristande noggrannhet är vidare att parallellen till 105 a som omtalas i inledningen inte medtagits. Ett studium av fragmentanalogierna blottar slutligen den ofattbara principen att hänvisningar aldrig ges från melodierna under nr 1–150 till de i appendixform återgivna sångsamlingarna, som dock finns med just för jämförelsens skull (s. XIX) och som ofta innehåller hänvisningar i andra riktningen (t.ex. 202 a till 3 a men inte vice versa).

Sammanfattningsvis måste konstateras att Pidoux-utgåvan lider av vissa uppenbara svagheter i metodiskt avseende, vilka minskar verkets användbarhet. Men det är ändå ett mycket rikt och givande material som ur många och ofta svåråtkomliga källor samlats i de två volymerna.

Folke Bohlin

WERNER RACKWITZ & HELMUT STEFFENS: George Frideric Handel. A biography in pictures. VEB Edition, Leipzig 1962. 192 s. Ill.

Detta påkostade bildverk om Händel rymmer 150 sidor välvalda reproduktioner. Speciellt intressant är de många stadstopografiska kopparsticken från 1600- och 1700-talen. Däremot saknas en ordentlig ikonografisk sammanställning av existerande Händelporträtt. I stället är det många av dem som saknas, medan ett flertal bildsidor upptages av rent propagandamaterial: Otto Grotewohl inviger Händelfestspel, kinesiska och ryska manifestationer minnesåret 1959 etc.

Fyrtiotvå sidor har disponerats för en mycket populärt hållen inledning på engelska om Händels liv och verk. Medan det biografiska behandlas mycket summariskt och Händels operaverk endast omnämns i förbigående, ägnas större utrymme åt hans oratorier, som tolkas i enlighet med östeuropeisk ideologi. Så lunda sägs dessa verk vara uttryck för folkens frihetskamp och för den »förrevolutionära medelklassens humanism»; när Händel komponerade Messias var hans främsta mål att ge uttryck åt »progressiva idéer» osv. I det sista avsnittet redogörs för eftervärldens förvaltning av de händelska musikskatterna, och här är det huvudsakligen de östtyska insatserna som prisas; fyra sidor ägnas åt denna propagandaverksamhet. Men medan man med rätta riktar stark kritik mot Hitler-tidens missbruk av Händels verk (då t.ex. Judas Maccabaeus fick ett nytt text-innehåll och omdöptes till »Der Feldherr»), meddelas att »Ode for the birthday of Queen Anne» numera ges i Östtyskland under titeln »Friedensode»! Och litet förvånad läser man: »Tack vare den tyska demokratiska republikens statliga bistånd har det blivit möjligt att starta utgivandet av en komplett kritisk edition av Händels verk» ...

Ake Lellky

PETER RUMMENHÖLLER: Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntniskritischen Theoriebegriff in der Musik. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1963. 129 s.; Anhang XV s.

Moritz Hauptmann (1792–1868) är i våra dagar huvudsakligen känd genom de viktiga pedagogiska insatser han gjorde vid Leipzigs konservatorium alltifrån dess

grundande 1843 till sin död och genom sina musikteoretiska skrifter, främst *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853). Hans lärargärning är inte minst av intresse som led i den skolning många nordbor omkring seklets mitt erhöill vid det berömda konservatoriet. Men om denna undervisning ger hans teoretiska skrifter inte så mycket besked som man kanske kunnat vänta sig. Såsom M. Ruhnke i sin MGG-artikel framhåller, har Hauptmann »weder ein Kompendium der Harmonielehre noch ein praktisches Lehrbuch der Akustik schreiben wollen». Vad han i sina viktigaste skrifter eftersträfvade var ingenting mindre än en generell teori, ur vilken man deduktivt skulle kunna härleda alla harmoniska och metrisk fenomen; hans avsikt var, som han själv uttryckt det, »eine natürliche Begründung des harmonisch und metrisch Gesetzmässigen zu suchen, das Princip, aus welchem die mannigfaltigen Äusserungen nach allen Seiten als von innen heraus bestimmte hervorgehen und sich entwickelnd gestalten zu den uns bekannten, uns wieder innerlich ansprechenden Erscheinungen ...»

Här är inte platsen för ett referat av huvudidéerna i Hauptmanns teoretiska system. Ett av nyckelställena i »*Die Natur der Harmonik und Metrik*» skall emellertid citeras för att bringa något av både tankegångar och framställnings-sätt i erinran. »In der Begriffs-Einheit der drei Momente des Dreiklanges [Die Octav, Die Quint, Die (grosse) Terz] ist aber überhaupt alle Bestimmung enthalten, die dem Verständnisse nicht nur der Accorde, als der gleichzeitigen Verbindung von Tönen, sondern auch der melodischen Fortschreitung, und der Folge von Accorden, eben so, wie sich später zeigen wird, den metrisch und rhythmisch gesetzlichen Forderungen zu Grunde liegt. Jeder Ton eines musikalischen Satzes ist Oktav, Quint oder Terz; jeder Accord in Verbindung mit anderen, jedes rhythmisch-metrische Moment hat seine verständige Bedeutung im Begriffe der drei obigen Bestimmungen: die aber in ihrer ganz allgemeinen Wesenheit und nicht blos als Tonintervalle gefasst sein wollen; es ist vielmehr der bestimmte Character dieser letzteren selbst erst durch die allgemeine Bedeutung jenes Dreiklangbegriffes gegeben, dessen Inhalt hier mit quantitativen Bestimmungen im Klangelemente als Accord zu sinnlich verständigem Ausdruck gelangt.» Kännetecknet för de tre grundläggande intervallen är enligt Hauptmann att de och endast de är »direct verständliche»; sammankopplingen med det metrisk sker sedan via beskrivningen av dessa intervall såsom resp. »unmittelbare Einheit», »Entzweiung» och »vermittelte Einheit».

Att Hauptmanns idéer idag uteslutande har lärdomshistoriskt intresse borde egentligen inte särskilt behöva påpekas. Intressanta hos honom är ur ett sådant perspektiv i synnerhet beröringspunkterna med antik och medeltida spekulativ musikteori och talmagi samt de tydliga förbindelserna med det tidiga 1800-talets transcendentalfilosofier, främst Hegel. Dessutom finns det lite längre fram i tiden anledning att uppmärksamma relationerna mellan hans skrifter och sådana teoretiker som von Oertingen, Helmholtz och Riemann, för vilka Hauptmann — trots de radikalt olika utgångspunkterna och trots alla deras kritiska invändningar — var en storhet att räkna med och taga ställning till.

I sin skrift *Moritz Hauptmann als Theoretiker* har Peter Rummenholler berört alla dessa idé- och teorigeniska aspekter. Men främst har han, såsom under rubriken anger, velat dryfta ämnet ur en synpunkt, som han kallar »erkennt-

niskritisch». Mot eventuell förmodan har detta dock ingenting med modern vetenskapsteori el. dyl. att skaffa, desto mera med Kant och i någon mån Hegel. Författarens litteraturförteckning bär syn för sägen. Den uppstår inte en enda nyare skrift av betydelse inom kunskaps- eller vetenskapsteori. Och när Rummenhölles återoppar Kant och dennes närmaste efterföljare, så sker det ingalunda i första hand för att ställa Hauptmanns spekulationer i relation till dåtida filosofi utan mirabile dictu för att trygga författarens egna »erkenntnistheoretische» resonemang!

Av publikationen framgår ingenstades vart Rummenhölles hör i fråga om utbildning, lärare, ev. anknytning till visst tyskt universitet o. dyl. Detta får betraktas som en välgärning mot resp. universitet eller lärare, om sådana råkar finnas i sammanhanget. Arbetet representerar nämligen vetenskapligt sett en bottennivå, detta alldeles oavsett att författarens syfte är oklart men snarast kan tydas som både apologi och panegyrik över Hauptmanns enligt hans uppfattning orättvist misskända teorier.

Mer behövde egentligen inte sägas. Men redan förhållandet att texter av detta slag alltså kan tryckas och förläggas i Tyskland — och således tycks kunna påräkna tysktalande läsare, som tar framställningen på allvar — är så pass graverande, att fallet inte kan lämnas åsido utan vidare. En utförlig kommentar från recensentens sida kan dock göras överflödig helt enkelt genom att i stället anföra valda citat ur aktstycket i fråga. Det spelar härvid ingen roll om de citerade textavsnitten utgör förtydliganden av, kommentarer till eller kritiska granskningar av Hauptmanns skrifter, eftersom någon gränsdragning däremellan inte upprätthålls, i den mån kritik alls förekommer.

»In akustischer Bestimmung ist die Quint daher Ausdruck für die Entzweiung, die Zweiheit, die Trennung, den inneren Gegensatz. Der Begriff des 'inneren Gegensatzes' ist wesentlich für die Quintbestimmung: die Quint ist nicht misszuverstehen als Verschiedenheit oder als Differenz.» (S. 24.) — »Die drei Intervalle sind also deshalb unveränderlich, weil sie Ausdruck für die Momente allen Erkennens überhaupt sind, Weiteres aber für die Erkenntnis nicht mehr denkbar ist. Sie sind damit oberste Prinzipien.» (S. 40.) — »In dieser Hinsicht kann Hauptmanns System daher eine *transzendente Musiktheorie* genannt werden, da sie genau die Bedingungen erfüllt, die Kant für den erkenntnistheoretischen Begriff 'transzendental' fordert.» (S. 41.) — S. 49: Hauptmann utgår visserligen från stränglängder (ej något så materialistiskt som svängningstal), men »dieses methodische Vorgehen darf nicht dahingehend missverstanden werden, als würde Hauptmann aus dem konkreten Phänomen — etwa der schwingenden Saite — den abstrakten Begriff — den Klang — ableiten, sondern — gerade umgekehrt —, da der Begriff im Phänomen wirkend enthalten ist, kann er daher am Phänomen auch wieder anschaulich aufgezeigt werden.» — »Das Hervorgehen des Klangbegriffs aus dem dialektischen Dreischnitt [Rummenhölles egen nyuppfunna term för »den dialektiska principens» tillämpning hos Hauptmann!] macht ihn überhaupt unabhängig vom körperlichen Material — —, am Material wird lediglich das *Werden der abstrakten inneren Einheitsform* sichtbar.» (S. 51.)

Sid. 115 frågar sig författaren förundrad »warum nicht nach Hauptmann die

Musiktheorie sich den erkenntnistheoretischen Vollzug [ett uttryck som det ej är mödan värt att försöka explicera] zunutze gemacht hat und wie es kommen konnte, dass Hauptmann von den nur wenig später lebenden Theoretikern gar nicht mehr in seiner Absicht verstanden worden ist.» Detta må förbli Peter Rummenhölles bekymmer. Själv torde han ha givit sin samtids tyska musikforskare ett annat bekymmer: uppgiften att tillse att hans produkt ej råkar komma inför ögonen på dugliga vetenskapsmän inom andra områden. Sådana konfrontationer skulle ge en hård törn åt musikforskningens rykte och ställning. Inom denna forskningsgren kan alltså ännu efter mitten av det tjugonde århundrandet på grundval av isolering, okunnighet och ensidighet odlas en tal- och verbalmagi, jämfört med vilken medeltidens spekulationer ter sig vattenklara och transcendentalfilosofernas orakelspråk åtminstone högst inspirerat.

Ingmar Bengtsson

HANS LUDWIG SCHILLING: Paul Hindemiths »Cardillac». Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen — Stilkriterien im Schaffen Hindemiths. (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. 18. Hrsg. Friedrich Gennrich.) Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1962. 149 sid. + 36 sid. Anhang.

I Hindemiths kompositoriska livsverk intar hans första helaftonsopera Cardillac — i sin uppbyggnad efter autonomt musikaliska formtyper uttryck för ett klart ställningstagande i debatten kring det wagnerska och efterwagnerska musikdramat — en viktig plats, av tonsättaren själv accentuerad genom en omarbetning, företagen ett kvartssekel efter verkets tillkomst (1926). Man motser därför en jämförande undersökning av denna opera och dess versioner med livligt intresse. Tyvärr väcker dock lektyren snart obehag och misstankar: boken vimlar av svamliga, förment djuplodande formuleringar. »Als das Werk 1926 über die Bühnen ging, war darin eine stürmische Revolutionszeit zu einem 'klassizistischen' Sprachgebrauch der musikalischen Mittel abgeklärt» (s. VII). Å propos nyarbetningen 1952: »Der Arbeitsprozess ist rationalisiert und er wird als musikalisch-künstlerische Handwerkslehre — über Hindemith's Stilprägung hinaus — für alle zeitgenössische Komposition verbindlich, dem einen orthodox für den ganzen Schöpfungsvorgang, dem anderen nur in teilhafter Begrenzung» (d:o). »Das Gesetz des circulum (sic!) vitae fügt den Menschen, nicht die philosophisch nachvollzogene Idee, die Interpretation» (s. 11). Det må räcka med dessa exempel, som lätt skulle kunna mångdubblas.

Dylika bedrägligheter till trots har boken ett eller annat av intresse att erbjuda. Hit hör exempelvis redogörelsen för stoffets förhistoria, som över E. T. A. Hoffmanns novell Das Fräulein von Scuderi leder tillbaka bl. a. till en i J. Chr. Wagenseils mästarsångaravhandling från 1697 berättad »artige Begebnis» i Paris, samt för dess bearbetning i Hindemiths opera. För den första, treaktiga versionen hade Hindemith anlitat en librettist, Ferdinand Lion, medan han till den senare (i vilken han bibehöll »nur wenige Worte» ur version nr 1) skrev texten själv. Man förvånas häröver föga: Cardillac är ju liksom Mathis der Maler (för

vilken Hindemith likaså var sin egen textförfattare) ett drama, vars grundkonflikt är förhållandet mellan den av sin genius — eller demon — drivne skapande konstnären och hans omvärld, och denna frågeställning kändes djupt engagerande för tonsättaren. I den nya versionen infogade han en helt ny akt, där det spelas teater på teatern med ett framförande av Lullys opera Phaëton, givetvis endast delvis och av Hindemith indraget i den egna stilsfären. Valet av just denna pjäs har symbolisk betydelse — Phaëtons förmåtenhet återspeglar Cardillacs — men ger dessutom, i synnerhet genom sammanbindningen med huvudhandlingen, en intensivare tids- och miljöprägel.

I fortsättningen ger Schilling (lärjunge till både Genzmer och dennes lärare Hindemith) en beskrivning av Hindemiths »Arbeitsweise», intressant i sin betoning av det rationella momentet men knappast överraskande för den som är förtrogen med den senares läroböcker; dessutom drar författaren ingen klar gräns mellan Hindemiths undervisning och hans komponerande — för övrigt kanske med rätta. Bokens mellersta del upptas av en jämförande stilanalytisk undersökning, som huvudsakligen grundar sig på de få för omarbetningen nykomponerade musiknumren (Schilling ondgör sig för övrigt över alla de okunighetens fadäser som tidningsrecensenterna begick vid bedömningen av nyversionen). Resultaten är dock ganska magra. I kapitlet om melodiken fäster man sig vid att Hindemith visar en allt mera utpräglad förkärlek för »Iso-Intervallketten», ofta med »Anschluss-Sekunden», och att han i sin mogna stil undviker melodisk kromatik på grund av dess ringa »melodische Spannung». Vid behandlingen av »Wort-Ton-Verhältnis» betonas musikens »Eigengesetzlichkeit» gentemot texten (till skillnad från musikedramat), i avsnittet Besetzung und Orchestrierung kontrasteras Hindemiths — liksom Stravinskij — »normala» instrumentbehandling i orkestern mot senromantikens virtuost tillspetsade. Ett kapitel ägnas åt en jämförelse av Lullys Phaëton i originalversion — som särskilt belyses genom en uppförandepraktisk skiss — med den hindemithska bearbetningen.

Den bristande stringensen i framställningen gör att alltför mycket i Schillings arbete verkar vagt och att självklarheter och väsentligheter ständigt blandas med varandra. Man förvånas över att seriens utgivare inte har anlagt en mera kritisk syn på författarens manuskript.

Hans Eppstein

Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft. Schriftleitung HERBERT SCHULZE. Bd 1. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961. 91 s., 8 pl.

Schumannsällskapet — som residerar i Schumanns födelsestad Zwickau — har i denna första samlingsvolym åsyftat att ge en internationell översikt över Schumanns betydelse som tonsättare. Olivier Alain skriver om Schumann och den franska musiken, Ivan Vojtěch om Schumann och Smetana och Daniel Shitomirski om Schumann och Ryssland. Därtill kommer de tyska bidragen, en studie kring Schumann och Joseph Haas av Karl Laux, en resonerande Schumann-ikonografi

av Georg Eismann samt några mindre bidrag. Det intressantaste av dessa är en uppsats från Schumanns gymnasietid »Über die Kunst zu entbehren», medan Antal Molnars jämförelse mellan Mendelssohns och Schumanns klavertrios i d-moll är föga givande och ett avsnitt ur Ludwig Schunckes dagbok från 1834 alltför kort för att kunna säga något väsentligt.

Det längsta och otvivelaktigt också det vetenskapligt värdefullaste bidraget är D. Shitomirskis uppsats om »Schumann in Russland». Med ett imponerande uppbåd av citat från tidningar, brev och memoarer redogörs här för Schumanns första framträdande tillsammans med Clara i St. Petersburg och Moskva i mars, april och maj år 1844. Man får också veta vad Schumann kom att betyda för de ryska avantgardisterna under 1850- och 1860-talen, allt bestyrkt med intressanta citat. Ur sitt stora material drar emellertid också Shitomirski mera generella slutsatser om Schumannstilens och den schumannska estetikens kulturella betydelse i Ryssland. Uppsatsen formar sig på detta sätt till en kulturhistorisk studie med många utmärkta formuleringar och iakttagelser.

Alains studie om Schumann och den franska musiken nöjer sig delvis med mera ytliga stiljämförelser och intresserar främst genom de många notexemplen. Eismanns ikonografi är helt igenom saklig och bra, medan Laux och flera andra författare tycks ha svårt att undvika vissa tankeklischéer och lättvindiga paralleller. Dessa bidrag blir mera hyllningar till Schumanns minne än vetenskapligt givande undersökningar.

Martin Tegen

RICHARD SCHAAL: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861–1960. (Musikwissenschaftliche Arbeiten hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung. 19.) Bärenreiter, Kassel 1963. 167 s.

För femton år sedan publicerade den tyske musikforskaren och bibliografen Richard Schaal en förteckning över tyska musikvetenskapliga dissertationer under tiden 1885–1948 (Jahrbuch der Musikwelt, 1, 1949/50). Denna till Tyskland begränsade och efter uppslagsord uppställda förteckning har han nu byggt ut till att omfatta ett helt århundrades produktion av tyskspråkiga avhandlingar inom musikens område, såväl i som utanför det tyskspråkiga kulturområdet. Det nya arbetet, som omfattar icke mindre än 2 819 nummer, är ett välkommet och värdefullt hjälpmedel för musikforskarna. Titlarna är alfabetiskt ordnade efter författare och kan uppsökas genom ett ganska specificerat sakregister. Om de enskilda dissertationerna lämnas utförliga bibliografiska upplysningar ifråga om titel, disputation- och tryckår samt omfång. Vidare ges uppgift om vederbörande verk endast föreligger i maskinskrift el. dyl., om det delvis publicerats såsom tidskriftsuppsats, om det föreligger i bokhandeln osv. Så långt jag kunnat finna är alla lämnade upplysningar fullt korrekta och bibliografien uppfyller i det hänseendet alla krav på den akribi man har rätt att ställa på den. Däremot kan man lätt påvisa en del luckor i materialet, vilka av allt att döma tillkommit genom att bibliografen icke haft tillgång till de senaste hjälpmedlen när det gäller t.ex. Norden. Sålunda saknas följande i Sverige och Finland ventilerade

tyskspråkiga dissertationer: Ilmari Krohn, *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland* (Helsingfors 1899); Gustaf Lindberg, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters* (Uppsala 1923); A. O. Väisänen, *Untersuchungen über die ob-ugrischen Melodien* (Helsingfors 1939); Josef Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke* (Lund 1951); C.-G. Stellan Mörner, Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe (Uppsala 1952) och Nils-Eric Ringbom, *Über die Deutbarkeit der Tonkunst* (Åbo 1955). Märkligt nog har också en av en svensk i Tyskland ventilerad avhandling bortglömts: Karl Valentin, *Studien über die schwedischen Volksmelodien* (Leipzig 1885). För sådana ev. brister i sitt för övrigt alldeles utmärkta arbete reserverar sig dock författaren i inledningen.

Ake Davidsson

DIETER SIEBENKÄS: Ludwig Berger. Sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 4.) Verlag Merseburger, Berlin 1963. 316 s.

De første årtier efter 1800 er en fængslende periode i europæisk musikliv. Musikken rangerede højt i det nye århundredes kunstopfattelse, trængte langt ud i det borgerlige samfund, og kunstnerne vandt social selvstændighed ikke alene som udøvende, men også som skabende personligheder. Ofte forenedes skaben og udøven i den rejsende virtuoso, en tidstypisk skikkelse der i Norden var en betydningsfuld formidler af kontinentale strømninger i samtidens musik. Navne som Himmel, Romberg, Steibelt, Onslow og Ries dominerede koncertprogrammerne og advarer mod at anskue den musikalske situation i denne brydningstid udelukkende i lyset af mestrene fra wienerklassikken og fremefter, som eftertiden alene har anerkendt. Det er derfor en væsentlig og tildels endnu uløst opgave for den musikhistoriske forskning gennem undersøgelser af de mindre komponisters produktion at uddybe og nuancere forståelsen af den musikalske udvikling, der fører fra 1700- ind i 1800-tallet.

En sådan undersøgelse udgør Dieter Siebenkäs' monografi om Ludwig Berger (1777-1839), en nu næsten glemt komponist fra det nordtyske musikmiljø. Fremstillingen bygger på grundige biblioteks- og arkivstudier, og i den indledende biografiske del aftegnes et levnedsløb der synes karakteristisk for så mange mindre kunstnerskikkelser i tiden. Efter studieår i Frankfurt/O., Dresden og Berlin rejste Berger 1805 til Rusland som koncertpianist med Clementi. I St. Petersborg virkede han som klaverlærer, indtil han 1812 under indtryk af Napoleonskrigene forlod landet, lagde hjemrejsen over Sverige med en koncert i Stockholm med egne værker (her gjorde hans klaverspil større lykke end hans kompositioner), og efter nogen tid i London vendte han 1814 tilbage til Berlin, hvor han forblev til sin død, virksom som højt anset klaverlærer. I biografien gives også indtryk af tidens borgerlige kunstnermiljø med dets splittelse mellem højtflyvende, alvorlig stræben og evnernes og de ydre forholds forankring i det små, af Bergers romantisk-idealistske venskab med maleren Philipp Otto Runge og hans omgang med digtere som E. T. A. Hoffmann og Wilh. Müller. I nært

samarbejde mellem Müller og Berger opstod således sangkredsen »Die schöne Müllerin» til brug i de musikdyrkende saloner.

Gennemgangen af Bergers værker udgør bogens anden og største del. Bergers samtidige, deriblandt den altid årvågne Schumann og Bergers biograf Ludwig Rellstab, anerkendte ham som en betydelig og for sin tid avanceret sangkomponist, mens eftertiden og den nyere forskning (Willi Kahl, Paul Egert) har lagt vægten på hans klaverværker, hvoriblandt etuderne op. 12 og 22 fik afgørende betydning for udviklingen af det lyriske klaverstykke hos Mendelssohn og Schumann. Siebenkäs indskrænker sig til at gennemgå såvel Bergers klaver- og orkestermusik som hans korværker i oversigtsform og sætter som hovedformål med sin monografi gennem en indgående undersøgelse af sangene at påvise hans genrehistoriske betydning for den nordtyske lieds udvikling fra den anden Berlinerskole med Schulz, Reichardt og Zelter til en romantisk orienteret kunstsang. Undersøgelsen omfatter såvel Bergers trykte (96) som utrykte (27) sange, på nær 6 som ikke har været tilgængelige for forfatteren — det kan her oplyses at af disse findes et eksemplar af »Drey Lieder» op. 13 i Statsbiblioteket, Århus.

En svaghed i bogens hovedafsnit er efter anmelderens opfattelse selve anlægget af undersøgelsen. Efter en naturlig inddeling i sange fra ungdomsårene og sange komponerede efter hjemkomsten 1814 føres mere diskutabelt en- og flerstemmige sange med klaver sammen under et. Herefter former forfatterens gennemgang sig som »die Untersuchung der einzelnen musikalischen Kategorien» (s. 103) efter flg. skema: Form (sangens og strofens form), sangstemmen (dens diastematiske opbygning og dens metriske organisation), akkompagnementet (harmonik, faktur, instrumentalpartier) og teksterne. En sådan skematisk fremgangsmåde kan være nyttig på et indledende stadium af en sanghistorisk undersøgelse og lede frem til væsentlige afdækninger inden for sangstoffet, som kan være bestemmende for den endelige disposition. Som den fremtræder her i undersøgelsens endelige form blandes væsentligt og uvæsentligt ofte mellem hinanden i bestræbelserne for at fylde skemaet ud, og den giver indtryk af at forfatteren ikke har gjort sig den sanghistoriske disciplins metode og problemstillinger tilstrækkeligt klart — et indledende afsnit med stillingtagen hertil ville i hvert fald have været værdifuldt. Man savner analysen af den enkelte sang, opfattet som et organisk sammenhængende hele, en lilleform hvor tekst og musik i forening udgør et kunstværk hvorpå instrumentalmusikalsk analyseteknik ikke lader sig anvende uindskrænket. Det virker f.eks. overflødigt når det (s. 51) slås fast: »Bergers Strophenform ist zunächst von der Form der Textstrophen abhängig. Sie wird bestimmt von Länge und Zahl der Verszeilen.» De komplerede deklamationsproblemer, hvor der må tages hensyn till såvel diastematiske og harmoniske som metrisk-rytmiske og dynamiske aspekter, berører forfatteren kun overfladisk, og den slutning lader sig ikke uden videre drage, at Bergers forkærlighed for at følge versmetret i forbindelse med det strofiske princip fører til et stort antal fejldeklamationer (s. 174).

Den grundighed hvormed undersøgelsen er anlagt, og som nogle steder kan føre til en noget uformidlet citeren af benyttet litteratur, bærer dog frugt dels i form af mange træffende enkeltheder inden for de enkelte rubrikker, dels i de afsluttende resumeer efter undersøgelsen af de to kronologisk adskilte sang-

grupper. Fortjenstfuldt er således forsøgt i indledningen til Bergers ungdomsange på den terminologiske udredning af betegnelserne »Lied» og »Gesang» som de anvendtes o. 1800. I sammenfatningerne er det i væsentlig grad lykkedes forfatteren at råde bod på den atomistiske gennemgang af sangstoffet. Her drages tillidsvækkende og nøgterne konklusioner, og den historisk betydningsfulde placering i den nordtyske liedtradition der bliver Berger til del forekommer rigtig: som en bemærkelseværdig overgangsskikkelse med en ny tids voksende behov for en individuel uddybning af teksten, der i sit musikalske udtryk fører fra den anden Berlinerskoles enklere teoretiske og kunstneriske formuleringer frem til lieden hos Mendelssohn og Schumann.

Et værdifuldt tillæg til monografien rummer bl. a. en samling breve fra Berger, en fortegnelse over hans elever og en udførlig værkfortegnelse. Det er derimod beklageligt at nodeeksemplerne i afsnittet om sangene fremtræder næsten ulæselige og at tempoangivelser mangler ved næsten alle eksemplerne.

En nuancering og revision af indholdet af hele det vage musikhistoriske begrebskompleks romantik er en påkrævet opgave i musikforskningen. Forfatteren overtager i sin fremstilling brugen af ordet og dets afledninger lidt vel ukritisk, snart som en stilistisk betegnelse snart som udtryk for en livsholdning — s. 8 hedder det om Bergers værker at de opviser »eine Fülle romantischer Züge und ist vor allem in der Spätzeit das Produkt einer romantischen Natur» — men i selve bearbejdelsen af et hidtil lidet påagt materiale, der føjer sig ind i det stilhistoriske mønster fra overgangsårene efter 1800, har bogen en uomtvistelig fortjeneste.

Niels Martin Jensen

HENDERICK SPEUY: Psalm preludes for organ or harpsichord. Ed. by Frits Noske. Edition Heuwekemeijer, Amsterdam 1963. XVI + 62 sid.

Ovanstående titel är inte originalets; denna lyder i stället: »De Psalmen Davids / gestelt op het Tabulatuer van het Orgel ende Clavecymmel / met 2 Parthien ...» Därtill kommer också en fransk översättning »les Pseaumes de David, mis en Tableture ...». Originalets titelblad anger tonsättarens namn i två olika former: i den holländska versionen Henderick Spevi, i den franska Henri Speuy; den nutida utgivaren har uppenbarligen gjort en kompromiss, kanske uppmuntrad därtill av ett akrostikon som förekommer i originalupplagan, där versadernas begynnelsebokstäver ger just denna »blandform».

Tonsättaren var verksam i den holländska staden Dordrecht, där han 1595, vid 20 års ålder, blev organist vid två av stadens kyrkor, Augustinerkyrkan och Stora kyrkan; han förblev i denna tjänst intill sin död 1625. 1610 gav han i samma stad ur ovannämnda tabulaturbok, som musikhistoriskt sett är av intresse bl. a. därför att den av allt att döma är den äldsta kända tryckta tabulaturboken i Nederländerna. Av det i faksimil bifogade förordet framgår, att Speuy tillägnade sin bok Jakob I (»A haut et puissant, Jacob premier, roy de la grande Bretagne, France et Irland, protecteur de la foy, &c. ...»). Av detta ursprungliga tryck finns två exemplar bevarade i engelska bibliotek — boken torde så-

ledes inte enbart ha haft lokal betydelse. Satstekniskt sett rör det sig om tvåstämmiga satser, bicinier, över några melodier ur den reformerta psalmboken. Tydligt är det inte meningen att de skulle få en liturgisk användning: den tidens stränga och bigotta hållning gentemot musiken i den reformerta kyrkan förbjöd t. ex. orgelspel i gudstjänsterna. Som många andra holländska organister vid samma tid var Speuy inte heller anställd av kyrkan utan av magistraten, och han fick endast spela på kyrkans lilla enmanualiga positivorgel före och efter själva gudstjänsterna! Enligt den nutida utgivaren skulle dessa psalmbearbetningar ha pedagogiskt värde för att lära kyrkobesökarna melodierna — cantus firmus ligger alltid klar och lätt igenkännlig, låt vara i ganska stora notvärden, som ger ett relativt långsamt meloditempo. Själv antyder Speuy att satserna kan spelas av ungdomen på orgel eller virginal (»... ie me suis employé quelque temps a trouver cette methode d'approprier ces chansons spirituelles à quelques Instruments de la Musique, & notamment a celui des Orgues & de l'Espinette, afin que la Jeunesse addonnée aux jeux de ces instrumens, s'accoustume a iouer sur sceux ces saints Cantiques.»).

Denna pedagogiska, undervisande aspekt går hand i hand med den kyligt objektiva notbilden med sin nästan etymologiska karaktär: någon subjektiv värme kan man knappast spåra (lika litet som i Sweelincks ganska närstående psalmbearbetningar), snarare ett slags nyktert undervisande och predikande i toner, där ändamålet inte är att tolka utan att så klart och lättfattligt som möjligt lägga ut texten. Motstämmorna till de givna melodierna rör sig i enkla skalgångar och i schablonmässiga sekvenser; att döma av de pedagogiska avsikterna med styckena är det väl tveksamt huruvida själva *cantus firmus* skulle ha blivit föremål för ornamentering.

Som helhet torde Speuys tabulaturbok huvudsakligen ha ett rent historiskt värde; dess användbarhet i nutida kyrkomusik (vare sig evangelisk, reformert eller katolsk) synes med få undantag vara ganska liten. Utgivarens förord och revisionsberättelse är förtroendeingivande. Ett par faksimil av originaltrycket (där satserna noterats i s. k. »italiensk orgeltabulatur», dvs. i princip i modern notskrift) kompletterar den vederhäftiga utgåvan. Nottrycket (Nirota, Amsterdam) är utmärkt.

Bengt Hambræus

DORIS STOCKMANN: Der volksgesang in der Altmark. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. (Veröff. des Inst. für Deutsche Volkskunde an der Deutschen Akad. der Wiss. 29.) Akademie-Verlag, Berlin 1962. XVI, 506 s. 1 karta.

Doris Stockmanns arbete om folksången i Altmark är en mycket värdefull musik-folkloristisk och -sociologisk undersökning. Vissångens betydelse och dess successiva förvandling i och med att en helt ny samhällsstruktur uppstår har knappast tidigare fått en så grundläggande dokumentation.

Stockmann har begränsat sin undersökning till 100 år, från sången i 1850-talets bysammanslutna bondesamhälle till 1950-talets organiserade »Volkskunst-

grupper». En utförlig källredovisning och källkritik av tidigare uppteckningar följes av en presentation av det rikliga material författarinnan insamlade i Altmark 1955.

En belysande bakgrund till vissången gives i kapitlet *Die Sänger und ihre Umwelt*, vari meddelarna presenteras och vi får en redogörelse för vissa för undersökningen relevanta data om Altmarks geografi, näringsliv och sociala förhållanden. Undersökningens tyngdpunkt är förlagd till kapitlet *Singgemeinschaften und Singgelegenheiten*. Stockmann skildrar de äldre sångsammanslutningarna, de s.k. »Koppel», och de äldre funktionsbundna visorna som sjöngs till arbete, dans och vid livets och årets högtider. Genom jämförande analyser påvisar författarinnan hur denna äldre sångkonst omgestaltas beträffande dess funktion, hur melodier förändrats och hela visgenrer decimerats för att slutligen helt försvinna. Samtidigt får man en redogörelse för hur de nya organiserade sångformerna uppstår och hur en ny repertoar intränger.

De tabellariska översikterna ger läsaren möjlighet att tillgodogöra sig mycket utöver vad som framgår i själva texten, och en mer i detalj uttömmande undersökning synes knappast möjlig. Litet större utrymme för den melodianalytiska sidan skulle kanske ha gjort arbetet ännu mera betydelsefullt för musikkforskningen, detta så mycket mera som Doris Stockmann kan betecknas som en av de främsta nu verksamma folkmusikforskarna. Arbetets uppläggning är emellertid som redan påpekats av folkloristisk och sociologisk art, varvid melodistoffet således blott framstår som en sida av ett mycket rikt facetterat undersökningsmaterial. För den kommande visforskningen bör Doris Stockmanns arbete bli av allra största betydelse.

Jan Ling

BENCE SZABOLCSI: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Corvina, Budapest 1959. 317 s. [Ungersk originaltitel: A melódia története.]

Den musikvetenskapliga litteraturen om »melodik» eller »melodilära» i generell eller generaliserande mening är sannerligen inte särskilt rik. Orsaken härtill är inte heller svår att peka ut. Ämnet är ytterligt omfattande och ytterligt vanskligt. Flertalet av de insiktsfulla forskare, som förvärvat ingående kännedom om ett visst begränsat melodiskt material (vare sig begränsningen väsentligen varit geografiskt eller kronologiskt betingad), har i regel funnit uppgiften att generalisera iakttagelser enbart om det sålunda avgränsade melodiska materialet svår nog.

Att recensera Szabolcsis arbete »Bausteine zu einer Geschichte der Melodie» är nära nog en lika vansklig uppgift. En av svårigheterna ligger i att ge författarens framställning — eller låt oss snarare kalla det utkast — vederbörlig rättvisa och samtidigt omge det med vederbörliga sakliga och kritiska förbehåll. Jag föreställer mig att varje läsare måste uppleva något av detta slags dubbelhet eller kluvenhet inför Szabolcsis text: å ena sidan inspiration och entusiasm inför hans idériedom och tankeväckande uppslag, resp. hugskott och svepande generaliseringar, å andra sidan taggighet och kritiklusta gentemot flera av hans slutsat-

ser, förenklingar och djärva hypoteser. Ett särskilt bekymmer är, att vem som än känner och framför sina förbehåll, så besitter han eller hon knappast i alla hänseenden Szabolcsis imponerande repertoaröverblick beträffande melodiskt material från en mängd olika kulturområden och tidsperioder. Sannolikt är det så, att specialisten på ett visst område eller tidsskede finner fullt av fel och luckor i Szabolcsis framställning eller i varje fall därvidlag finner den grovt summarisk, medan varje forskare i hans bok kan finna synpunkter, som förefaller intressanta och beaktansvärda inom de områden han *inte* specialiserat sig på.

Att dylika reaktioner uppstår är helt rimligt när man ställs inför ett arbete på 317 spatiöst satta textsidor inklusive 160 notexempel, som gör anspråk att ge »byggstenar» till en melodikens historia från »primitiv melodik» till nutid, varvid den rent historiska framställningen blott omfattar 214 sidor. Författaren anger själv i företalet att det är fråga om »eine lose Folge stilgeschichtlicher Einzelversuche». Detta är viktigt att notera. Utkasten till arbetet går f.ö. tillbaka till tiden omkring 1930, och boken utkom först på ungerska 1950.

Uppläggningsen kan i korthet refereras med hjälp av Szabolcsis egna kapitelrubriker. Först ägnar han ca tjugo sidor åt »Die Welt der primitiven Melodie» med det för hans betraktelsesätt karakteristiska tillägget »Vom Tonfall zur Pentatonik». Kapitlet har på en gång skissens och den svepande översiktens prägel. Två av dess huvudteser kan utläsas ur rubrikens andra hälft: dels att allt melos »ursprungligen» har sina rötter i det talade ordet (jämfte viss rytmisk stilisering), dels att pentatoniken representerar ett avgörande stadium, som »Überall in der Welt als Nachlass der ältesten Hochkulturen erscheint». Läger man härtill att Szabolcsi helhjärtat anammat von Hornbostels blåskvintteori utan minsta antydan till skepsis eller hänvisning till de kritiska invändningarna mot denna, så torde bilden av förenklingsprocedurerna i detta avsnitt ha antytts tillräckligt. Någon utförligare diskussion om betydelsen av oktavintervallens frånvaro eller närvaro i det »pentatoniska» materialet ges inte heller.

Det följande kapitlet ägnas åt »Melodiewelt der alten Hochkulturen»; här kommer man enligt författaren »von der Pentatonik zur Diatonie». På ett tjugotal sidor dryftas melodiskt material från så skilda håll som Tibet, Peru, Haiti, Ungern, antikens Grekland och västerländsk medeltid. På tolv sidor behandlas därefter »Die Frühzeit der europäischen Dur-Mollmelodie», varmed åsyftas medeltidens enstämmiga melodik, trots att denna sägs undvika »krasse Leittonmässigkeit». (Sekvensens roll i sammanhanget dryftas inte, men antyds med orden »zum Teil im Gewand der Sequenzliteratur»; formuleringen tycks kunna åsyfta sekulära inslag, men förhållandet utvecklas inte närmare.) Enligt Szabolcsi undanträngs dessa främst under 1200-talet tydliga tendenser av »die grosse modal-diatonische Kunstmusik» under de följande tre århundradena. Ät denna ägnas det följande kapitlet. Tesen understöddes med valda stickprovsexempel, och några av dessa utnyttjas till djärva jämförelser: Binchois, Mozart och J. S. Bach ställs sida vid sida! Till det intressantaste i kapitlet hör försöket till kulturgeografisk differentiering på basis av melodisk ornamentik och diminutionskonst, väsentligen refererande författarens egna rön i *ZfMw* 1925, vilka dessutom återkommer i ett avsnitt inom ett Anhang till volymen. Ca 35 sidor ägnas därefter åt »Die Melodik des Barocks». Från och med detta kapitel lystrar man

oftare och mera positivt inför Szabolcsis iakttagelser och finner hans exempel-urval mindre tendentiöst i sin skenbara tillfällighet. Tankeväckande är t.ex. hans separation av fyra slags rötter till eller traditionslinjer bakom J. S. Bachs melodik (s. 99 ff.): »die Welt der *Sequenz*» (i termens nyare »kompositionstekniska» mening), »die *sprechende Melodie*», »die *Rankenmelodie*» och »die *motorische Rahmenmelodie*». Diskussionen här visar liksom så många andra partier av Szabolcsis framställning, att han intensivt brottats med problemet att komma de melodiska gestaltungsimpulserna och uttrycksformerna »bakom» notbildens teckenföljder in på livet. Med hänsyn till detta uppsåt kan man dels beklaga att han ingenstädes ägnat utrymme åt ens fragment av en melodikens teori, dels förundra sig över att han här och var faller offer för frestelsen att göra förhastade analogislut via notbilden (t.ex. i fallet Binchois-Mozart). *Eller*: har Szabolcsi i sådana fall faktiskt kommit reella beröringspunkter över sekelgränserna på spåren, fast han i avsaknad av fast teoribildning och effektivt beskrivningssystem inte kunnat underbygga eller bevisa sina teser? Många av de läsare, som inte omedelbart sväljer hans påståenden, måste åtminstone känna sig oroade, undrande och aktiviserade inför detta slags utförda resonemang. Och kanske hör just detta till det, som trots allt gör Szabolcsis framställning spännande och värdefull?

I nästa kapitel kommer läsaren fram till »Die Geburt des Rokokos» (under rubrik »Tanzrhythmus und Belcanto»). Återigen en skiss — på ca 25 sidor — men med många intressanta detaljsynpunkter och träffande formuleringar. Därpå ett trettiofem sidor om »Die klassische Melodie». Särskilt intresse tilldrar sig från och med detta parti Szabolcsis iakttagelser om vissa för tidsperioderna och ibland för enskilda tonsättare karakteristiska melodiska tonfall och vändningar samt hans påpekande om relationer och påverkningar mellan olika kompositionsgenrer. Att några av teserna ges en starkt förenklad form (t.ex. den om Mozarts »zwei Grundthemen») kan kanske reta många läsare, men gör dem inte mindre tankeväckande genom att de utmanar till prövning. Liknande reaktioner upplever läsaren inför kapitlen om »Die romantische Melodie» och om »Die Melodik der romantischen Opernbühne. Spätromantik», i mindre grad inför kapitlet om »Die moderne Melodie». Ur det förstnämnda av dessa kapitel må anföras ett citat, som dels ger ett prov på Szabolcsis stil när den är som bäst, dels i ett nötskal sammanfattar en tolkning av förhållandet »klassicism»-»romantik», som enligt recensentens uppfattning utsäger något väsentligt och samtidigt bjuder vissa lika utbredda som förenklade uppfattningar spetsen: »In diesem Sinne können wir behaupten, dass die romantische Melodik, die seit den 1770er Jahren an den Peripherien der europäischen Musik sozusagen auf der Lauer stand, und die sich vor dem gewaltigen und grossartigen Dammwerk der Klassiker einstweilen zurückziehen musste, im Grunde genommen von der französischen Revolution geboren oder besser gesagt, befreit wurde.» (S. 177; jämför här Knepler!) Den enda reservationen skulle möjligen gälla uttrycket »an den Peripherien», dit man ju knappast vill räkna vare sig Philipp Emanuel Bach eller Lesueur ...

I ett fylligt Anhang fogar Szabolcsi till sin historiska framställning inte mindre än fem fylliga kapitel. De behandlar resp. »Sprache und Melodie», »Das 'Ma-

quam'-Prinzip in der Volks- und Kunstmusik: Der Typus und seine Abwandlungen», »Kulturgeschichte und Pentatonie», »Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa» och »Grundzüge einer Musikgeographie». Ett kortfattat försök till värdering av detta Anhang måste såvitt recensenten kan se det utmynna i ett konstaterande av att det till vissa delar är högst kontroversiellt (och måhända redan föråldrat), till andra delar högst tänkvärt och stimulerande, och att ett par avsnitt endast kan detaljgranskas och värderas av en framstående expert på musiketnologiskt område.

Av de partier inom »Anhang», som undertecknad alla vågar uttala sig närmare om, må till sist beröras det andra avsnittet, det om »Maquam»-principen, och generaliserandet av detta begrepp till att gälla inte blott utomeuropeisk musik och i allmänhet »muntlig tradition» (eller gehörstradition, som jag skulle föredra att kalla det) utan också åtskilliga faser eller perioder av västerländskt konstmusikskapande. En av Szabolcsis huvudteser ges i detta avsnitt följande formulering: »Grosse Melodiekulturen begünstigen immer und überall das Aufblühen von *Typen*.» (S. 230.) Var och en som insamlat och företagit jämförelser mellan ett eller annat 10 000-tal melodier (temata) från en viss tidsperiod — t.ex. ett visst halvsekel — av europeisk konstmusik, torde i likhet med recensenten vara böjd att skriva under det mesta av vad Szabolcsi här framhåller. Varje tidsepok har laborerat med sina specifika melodytyper. De kan inte bara återfinnas i ett fåtal exemplar (mellan vilka forskaren då eventuellt kunde antaga eller konstruera fram »samband» för att inte säga kausalsammanhang = påverkan i viss riktning); de finns kanske istället i tiotal, dussintal eller tjugotal. Denna omständighet gör det sannerligen inte lättare för musikkforskaren — allra minst för den som letar efter »påverkningar» — men är ett faktum, som borde mana till försiktighet långt utöver den som borde begäras redan beträffande noteringsmässig »Substanzgemeinschaft». Tanken på »tidstypiska melodytyper» — egentligen blott skisserad och strövis men suggestivt exemplifierad hos Szabolcsi — skulle också kunna animera till fortsatta och utvidgade melodikstudier även i västerländskt konstmusikaliskt material. Iakttagelsen av typiseringen leder ju bl.a. till frågeställningen om huruvida det inte funnits vissa (t.ex. av bestämda till generalbaslinjers utformning medbetingade) melodytyper, som på alldeles bestämda sätt omformats under ett visst tidsskede (t.ex. »övergångstiden» ca 1730-1780) på så sätt, att just förändringarna av melodytypens utformning kan ge ganska preciserade upplysningar om det melodiska objektets »stilistiska» hemvist i tid och rum. Ehuru Szabolcsi inte drivit sina resonemang så långt, är de just i ett sådant hänseende inspirerande och manande. Och det gäller i huvudsak generellt om hans framställning att den flerstädes är på en gång utmanande och manande, att den väcker både kritiklust, undran och även entusiasm för nya i hans text antydda eller till och med blott sekundärt implicerade forskningsprojekt.

Sålunda avläst blir Szabolcsis »Bausteine» trots alla antydda reservationer en viktig bok, också om han i många hänseenden endast givit råmaterial till rubrikens byggstenar.

Ingmar Bengtsson

ERNST TANZBERGER: Jean Sibelius. Eine Monographie. Mit einem Werkverzeichnis. Wiesbaden 1962.

I det sista brev, som Sibelius kort före sin död skrev till sin tyske forskarvän Ernst Tanzberger i Hannover, uttryckte han följande:

»Besonders gern sehe ich, dass es noch einmal ausdrücklich vorgehoben wird, dass das Gewicht meiner Werke in der klassischen sinfonischen Form liegt und dass die ganz irreführenden Spekulationen über Naturschilderung und Folklore weggeschafft werden.»

I denna vädjan såg Tanzberger ett stort ansvar, då han 1962 utgav sin andra bok om Sibelius; hans första arbete, *Die sinfonischen Dichtungen von Jean Sibelius*, utkom i Würzburg 1943. Författaren har sedan dess fördjupat sina studier rörande tonsättaren och hans verk, han framhåller »dass mir die Kraft, dieses Buch zu schreiben, aus der Liebe zu der Musik von Sibelius erwuchs». Ambitiöst och sakligt framlägger han resultatet av många års forskarmöda, som framför allt har ägnats formtekniska och stilistiska studier av Sibelius' verk.

Sibelius' musik kan icke mätas med vanliga mått. Mången analytiker har misslyckats med försöket att tillämpa sonatformen på många av hans verk. Tanzberger har erfarit, att Sibelius' musik kräver mer differentierade analysbegrepp, och sådana finner han hos Alfred Lorenz i dennes arbete *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Utöver de vanliga formtyperna sonat-, rondo-, liedform etc., inför Lorenz formbegrepp, kända redan från den tyska minnesången, nämligen *bar* (A + A + B), och *motbar* (A + B + B), *båge* (A + B + A) och såsom kvalitativt mindre enheter »*Stollen*», »*Abgesang*» och *strof*. De musikaliska formerna utökas på detta sätt och kan tillämpas ej blott på mindre tonavsnitt, utan även i potentierad skala på varje större tonverk. »Grossrhythmus» kan fastslås såsom mönster för varje komposition såsom helhet och blir då för denna ett lika bärande karakteristikum som melodi, harmoni, tonart och rytm.

Med tillhjälp av ovannämnda formbegrepp har Tanzberger tålmodigt analyserat Sibelius' samtliga verk. Hur labilt och levande tonsättaren än behandlar sitt musikaliska stoff, hur än konturerna mellan tema och tema, mellan strof och strof går in i varandra, hur än dessa varierar, förkortas, förlängs eller sammanflätas, så har analytikern dock lyckats identifiera varje tonande gestaltning såväl i de mindre som i de större sammanhangen. Den fjärde symfonin har ofta berett formanalytikerna stora svårigheter. Tanzberger analyserar såväl de enskilda satserna som symfonin i dess helhet både ur formella och emotionella aspekter, och fastslår slutligen:

»Doch bei der Zusammenfassung aller vier Sätze zu einer übergeordneten Einheit ergibt sich wie von selbst der wundervolle, klare Bau eines Bares.» Denna bar gestaltas enligt Tanzberger av de två första satserna såsom två *Stollen* (A + A) och av de två senare satserna, vilka tillsammans innehållslikt utvecklas såsom en *Abgesang* (B).

Symfonierna ger den mest adekvata bilden av tonsättarens konstnärliga utveckling. I de två första symfonierna förnimmar Tanzberger Sturm- und Drang-periodens vitala kraftkänsla med tydlig förankring i klassisk tradition. Den tredje symfonin tolkar avspänning, ådagaläggande skaparfröjd och större subjektivitet, innan tonsättaren i sin fjärde symfoni ger uttryck åt en depressiv själs-

kris, som dock i »femman» får sin livsbejakande utlösning. Balansen och själsron har ljus och fulltonig tolkats i den sjätte, och slutligen har den sista, sjunde symfonin i lapidarisk bågeform vuxit fram som en slutsyntes av mästarens hela symfoniska skapande.

Tanzberger redogör för de viktigaste musikhändelserna ute i Europa, vilka stilhistoriskt kan tänkas ha influerat på Sibelius' konst. Den tyska klassicismen med beethovenskt teknik har i många avseenden varit normbildande, exempelvis i orkestrala sammanhang, där t.ex. Sibelius ur de obetydligaste motiv låter sina stora, bärande temata växa fram. Den tyska romantiken har bidragit med stämningsskildringar i instrumental klangprakt, och senromantikens kulmination i Wagner har stimulerat till nationalromantiska motivval (Kalevala). »Obwohl Sibelius keinerlei 'Erwärmung für Wagners Kunst' fühlte und sie ablehnte, ist er innerlich aber mit ihr verbunden, als er wahr haben will», hävdar Tanzberger, i det han bl.a. hänvisar till det analoga stämningssinnehållet av döds-mystik i Wagners *Tristan* och i Sibelius' fjärde symfoni.

Men även om Sibelius i ett tidigare skaparskede måhända omedvetet fick vissa impulser från Wagnermusik, rycktes han ur dess förtrollning så snart han kom in i den antiwagnerska Wien-atmosfären. Här bands han fastare vid den musiktradition, som fördes vidare av Pfitzner, Mahler och framförallt av Richard Strauss.

Även för den impressionistiska tonvägen från franskt håll var Sibelius lyhörd. Inflytande härav kan spåras i hans symfoniska dikter, där teknik och instrumentation är helt andra än i symfonierna, och där färgsättningen närmast bär drag av punktmåleri eller »Pointillismus». Med rysk musik har Sibelius icke mycket gemensamt. Tanzberger hävdar, att t.ex. Tjajkovskij och han såsom symfoniker utgår från helt olika andliga förutsättningar. Sibelius' konst och hans »musikalische Nervenstärke» torde enligt författarens mening ha härdats till logik och behärskning framför allt i det anglo-saxiska klimatet.

Tanzberger påvisar gemensamma drag mellan Sibelius och Bartók sådana som »fein differenzierte, heterogene Rythmen», mixturklanger m.m. Men då han söker förklaringen till dessa likheter genom att hänvisa till ett eventuellt gemensamt urarv från den forntid, då finnarna och magyarerna tillhörde samma finsk-ugriska ras, bosatt mellan Ural och övre Volga, ja, då reserverar vi oss inför den f.ö. så kritiske forskarens tankegångar. Lika frågande står vi inför hans upprepade förklaringar, att Sibelius representerar en finsk musikstil. Vad innebär det att han vore *finsk* i sin konst? Han var ju i högsta grad subjektiv som tonsättare, och — såsom vi har sett — de viktigaste impulserna mottog han ute i Europa.

Mästarens främsta stildrag är — enligt Tanzberger — hans diatoniska temata, hans förkärlek för den överstigande kvarten, hans synkoperingar och hans sökande melodirörelser »um eine reperiussale Mitte». Inget av dessa kännetecken har dock — som Sibelius själv varit angelägen att framhålla — någon folkloristisk förankring i hans ursprung eller hemland.

Det är en helt annan sak, om Sibelius tonkonst har influerat på musikskapandet i hemlandet — man kan i någon mån tala om epigonkonst, men som sådan har denna visat sig vara tidsbunden, ingalunda bestående finsknationell.

Som ett nödvändigt komplement till den karakteristik av Sibelius' musik, som Tanzberger ger i sin bok, har han tecknat ett snabbporträtt av tonsättaren, hans viktigaste levnadsöden och hans miljö: Finland. Författarens sakliga skildringar på denna punkt vinner i vederhäftighet, då han i många sammanhang kan stöda sig på citat ur Sibelius' egna brev — kontakten mellan Tanzberger och Sibelius med familj omfattade ca 15 år. En släkttabla jämte en kompositionsförteckning fullständiga utgåvan. I dessa sammanhang kritiserar Tanzberger ofta Harold E. Johnsons sedan 1959 på flera språk utgivna arbete om Sibelius, en bok som han finner naiv och banal, emedan den uteslutande bygger på »Blütenlese der negativen Kritiken». En annan Sibelius-antagonist, René Leibowitz, har Tanzberger t. o. m. gjort sig mödan att intervjua med det resultatet, att dennes kända uttalande om Sibelius såsom »le plus mauvais compositeur du monde» betydligt kan reduceras i sin skärpa. Denna intervju citeras av författaren in extenso.

Tanzberger ger slutligen en bild av Sibelius-musikens genombrutt på olika håll i världen, särskilt i Tyskland, där tidigast Busoni, Thierfelder och något senare Furtwängler tråget uppförde hans verk, och där tvenne gånger — 1942 och 1957 — tyska Sibelius-Gesellschaft grundades. Han redogör för dessa organisationers vardera på sin tid anordnade Sibelius-konserter och -fester, en publikationsserie rörande Sibelius m. m. Författaren hoppas, att även hans bok skall bidra till att i Tyskland vidga kännedomen och förståelsen för Sibelius' konst, men han är medveten om, att denna bok endast kan utgöra en början till en tysk Sibelius-forskning ty: »Der Stoff ist letzten Endes, wie jede echte Genie-Tat, unergründlich und unerschöpflich.»

Alfhild Forslin

R. HINTON THOMAS: *Poetry and Song in the German Baroque. A Study of the Continuo Lied*. Clarendon Press: Oxford University Press. 1963. 219 s.

»This book is not a history of the continuo lied, but an inquiry into the relationship, in the lied, of poetry and music» — detta är ett av de inledande påpekandena i Hinton Thomas' arbete om den tyska lieden under barockepoken. Boken avhandlar alltså ett subtielt ämne, som borde lockat en initierad tysk forskare. Men nu är den skriven av en engelsman, och man öppnar den med lätt skepsis. Kan författaren verkligen ha lyckats att tränga in i den tyska barockpoesins språkliga snårskog? Har han organ att analysera det mångskiftande samspelet mellan ord och ton i dessa sånger, så avlägsna från tysk musikalisk 1800-talslyrik, som ju har blivit även den icke-tyska kulturvärldens egendom? Kommer inte åtminstone textcitaten att ständigt bli förvanskade?

Alla dessa farhågor kommer på skam inför Hinton Thomas' kloka och väl-skrivna bok, som vittnar om författarens ingående förtrogenhet med sitt ämne. Huruvida varje karakteristik och varje omdöme i hans framställning är hans personliga egendom är inte lätt att säga, ty visserligen finns det en omsorgsfullt uppgjord bibliografisk apparat, men man saknar ett inledande eller avslutande kapitel med en kritisk resumé över äldre litteratur i samma ämne (av typen Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes* [1911], och Vetter, *Das*

frühdeutsche Lied [1928]). Grundidé, att betrakta lieden inte främst ur rent musikalisk och musikhistorisk synvinkel utan som samspel mellan två konstarter, återspeglas tydligt redan i kapitelöverskrifter som *The transition to the continuo lied: Johann Hermann Schein, poet and composer*; *The creation of the continuo lied: Martin Opitz and Johann Nauwach*, och liknande. Denna idé förefaller inte enbart helt riktig med hänsyn till ämnet lied i största allmänhet utan har särskilda fördelar vid behandling av en epok, där några av de främsta tonsättarna på liedens område såsom Schein, Albert och Adam Krieger samtidigt var skaldar, och där i vissa konstellationer — t. ex. Opitz-Nauwach och Gryphius-Briegel — diktarens historiska betydelse är större än tonsättarens. Men den är därutöver riktig i en vidare, man skulle vilja säga pedagogisk bemärkelse: musiker kan inte tillräckligt ofta påminnas om vikten av att taga hänsyn till ordets värde och värdighet i vokalmusikens sammanhang. Något av detta pedagogiska drag skyntar också i författarens uppläggning av stoffet. Han avser ej att ge »a comprehensive account of the continuo lied», då en sådan »would involve a veritable array of minor figures», utan »analyses of carefully selected songs as focal points of larger and more general issues», ordnade »in accordance with a significant line of development». Härigenom har boken blivit synnerligen läsbar; läsaren slipper plöja sig igenom katalogartade avsnitt och sysslar hela tiden med väsentligheter. Vill han bedriva grundforskning bör han givetvis vända sig till andra författare.

Framställningen börjar inte omedelbart med stilomsvängningen omkring 1600 utan söker sig tillbaka till de decennier, då med italienska formtyper som villanella, madrigal och canzonetta nya litterära och musikaliska ideal och attityder trängde undan den äldre (nederländsk-) tyska traditionen, baserad främst på tenorlieden (man frapperas här av den envishet med vilken Hinton Thomas till den senare även räknar Lassos tyska visor, troligen vilseledd av deras anslutning till äldre tysk texttradition). I blickpunktens centrum står hela tiden profansången (»in view of the predominant direction of the German continuo lied in this period»); detta är dock inte helt konsekvent genomfört och kan väl heller knappast bli det ifråga om en epok, då religiös lyrik med mer eller mindre starka relationer till liturgin spelar en så betydande roll. Sålunda har Johann Rist och hans musikerkets kommit med, om än med betoning av deras världsliga produktion, medan däremot gestalter som exempelvis Paul Gerhardt, Angelus Silesius och Friedrich von Spee på den litterära samt Johann Crüger och J. W. Franck på den musikaliska sidan har hållits helt eller nästan helt utanför. Man skulle ha önskat att åtminstone ett sammanfattande kapitel hade ägnats åt den religiösa generalbasvisan fram till och med Schemellis sångbok. De sista kapitlen har ägnats åt 1700-talets ariosa sånger av Erlebach och (Brockes-) Händel samt den borgerliga och anakreontiska lyriken hos bl. a. Hagedorn, Telemann och J. V. Görner, vilka betecknar continuoliedens slutskede; i en »epilog» ges en skiss av den fortsatta utvecklingen under den känslolösa epoken (tyvärr utan att »klavierlieden» ens nämnas som tidstypisk mellanform), och därmed öppnas perspektivet mot romantikens lied.

Boken är försedd med ett ganska fylligt Anhang med notexempel, i många fall kompletta kompositioner och med den ofta mångstrofiga texten obesuren, vilket

är helt i linje med författarens uppläggning i övrigt. Sångerna har varken överskrift eller uppgift om diktare och tonsättare; man *skall* alltså studera dem i avslutning till huvudtexten, vilket verkar som en smått opraktisk överdrift av författarens pedagogiska tendens. Flera av de återgivna sångerna, främst sådana av Regnart, Hassler, Schein, Albert och Krieger, är välkända stycken. Långt utanför det illustrativa och instruktiva går dock en komplett återgiven serie religiösa visor av Darmstadtmusikern W. C. Briegel (ej C. F. Briegel, som han kallas här; även dödsåret 1712 har av misstag satts till 1709) till dikter av Andreas Gryphius, enligt Hinton Thomas »the only set of baroque lieder, with the possible exception of Fleming's poetry in Pohle's *Zwölf Liebesgesänge*, that might be regarded as a song-cycle». De har aldrig tidigare nypublicerats i sin helhet, vilket dock enligt författaren är motiverat redan genom Gryphius' höga konstnärliga rang. Kompositionerna har, som många andra sånger från denna epok, ritorneller för två stråkinstrument och continuo. Utgivaren anser att dessa utan vidare kan falla bort. Att stryka dem vore dock inte blott pietetslöst; sångerna skulle därigenom även bli platta och monotona. Ett bättre alternativ vore då att stryka ett antal strofer eller också att återge endast ett urval av själva sångerna, som rent musikaliskt är av mycket skiftande kvalitet och vilkas cykliska samhörighet (»built around the theme of the 'peace of the spirit', the title of the seventh song») i musiken inte förefaller starkare markerad.

Till bokens förtjänster hör också författarens intresse för sociologiska synpunkter och därmed för ämnets anknytning till historisk realitet. Man skulle hälsa det med glädje om hans arbete blev läst även i tyskspråkiga länder.

Hans Eppstein

GUNNAR TURESSON: Värmländska kulturtraditioner. II. Tidens förlag, Säffle 1963. 295 s.

Den för några år sedan utkomna första delen av Värmländska kulturtraditioner, som behandlade den äldsta dikten och musiken har nu följts av en andra del med underrubrikerna Säterlivets arbetssånger, Ritualdanser och Jämförande lockrop. Ur folkmusikalisk synpunkt erbjuder denna del ett rikare material än den föregående men tyvärr även en mängd diskutabla påståenden om dessa uppteckningar och deras relationer till allmän europeisk folkmusik.

Turesson har samlat ett anmärkningsvärt folklolistiskt material, såsom visor och ramsor, dansbeskrivningar, uppgifter om trosföreställningar, seder och bruk etc. Ett stort antal meddelare har återfunnits, vilkas visor och lockrop samt inte minst deras på dialekt återgivna egna kommentarer är betydelsefulla, då det framlagda materialet till största delen behandlar musik med bestämd funktion. Notexemplen är många och bildmaterialet rikt, även om en del fotografier och teckningar kan synas obefogade. Boken skulle också vunnit på en enhetligare stil. Sista kapitlet har närmast formen av en reseskildring, vissa avsnitt är återgivande av traditionsbärarnas berättelser och visor. Lika ofta har emellertid författaren lämnat äldre material som jämförelse och framlagt egna åsikter, varvid det framkommer att han ej är helt insatt i ämnet.

Turessons tilltro till den muntliga traditionen är i många fall häpnadsväckande. I inledningskapitlet, som kallats Sånger till solen, ser författaren i en visa med den banala början »Gulle sol, gulle sol, kom igen» en sång till solen, vars inslag av hedendom skulle kunna ledas tillbaka till asatidens soldyrkan och hållristningarnas solhjul. En dylik 3000-årig tradition torde med största sannolikhet vara omöjlig. Många liknande orimliga paralleller dras mellan nutida uppteckningar och uråldriga föreställningar utan några som helst bevis eller ens diskussion. Även på de ställen där författaren ej kan lastas för uttalade påståenden om traditionssamband, torde ändå många läsare förledas att själva göra dessa reflexioner genom att äldre material upptagits. Också då det gäller detaljer i visor rör sig Turesson med en mängd omotiverade och missvisande jämförelser. Han jämför t. ex. signalrop med ballader, därför att båda genrerna uppvisar stereotypa drag. Helt omotiverat då i det förra fallet det formelstereotypa är bundet till en viss funktion, i det andra utgör ett medvetet litterärt stildrag.

I kapitlet Ritualdanser tar Turesson upp ett antal 1700-talsbelägg för ritualdanser och fruktbarhetsåkallan och menar att en rest av dessa riter kanske ännu bevarats in i vårt sekel. Att dansa på åkern för att få god skörd var vanligt förr. Författaren påstår, att visan »Kom ska ni få se hur min far sådde line» berättar om hur detta gick till. Det är knappast troligt, att denna kända danslek skulle ha någon rituell innebörd och vara mer än en skildring av de lekandes rörelser. Likaså finns inga bevis för att dansen skäggeloppa skulle vara en kvinnlig erotisk ritualdans. Otrolig är även den »mystiska mening», som författaren finner i en visa med både text och melodi av relativt sent datum (s. 23), vilken mening skulle vara densamma som finns i ett par av författaren citerade verser ur Voluspa.

I de följande kapitlen har Turesson till övervägande delen låtit sitt insamlade material tala för sig självt. Intressant är här berättelser om arbetet på fåbodarna, den starka övertron och de vallvisor som återgetts av f.d. vallpersonal. Anmärkningsvärd är även uppgiften om en manlig getare, som arbetat ända in på 1950-talet, ett bruk som annars upphörde under 1600-talet. Denne skall ha sjungit sina vallåtar i ett högt falsettläge. Flera av de exempel som lämnas på vallvisor representerar otvivelaktigt en gammal tradition, där melodiken förhållit sig opåverkad. En variant av den gamla Ramundervisan har författaren även funnit, vilken också melodiskt nära ansluter sig till andra uppteckningar av samma visa. Den första uppteckningen av vistexten, Petter Rudebecks, är dock inte såsom uppgivits från 15-1600-talen utan från tiden kring sekelskiftet 1700.

Bristerna i boken är särskilt påtagliga i det sista kapitlet, som behandlar europeiska lockrop. Turesson har besökt bl. a. vissa delar av Alperna, Pyreneerna och Spanien, gjort uppteckningar av locklåtar och satt in musiken i dess funktionella sammanhang. Resultatet av dessa jämförelser mellan å ena sidan värmländska och å andra sidan mellan- och sydeuropeiska lockrop är enligt författaren det, att lockropen som funktion spritt sig från Medelhavsländerna och norrut i Europa. Turesson stöder sig därvid på funna likheter i ropen. I sammanfattningen poängteras speciellt lock på får. Likheter förekommer utan tvivel mellan nordisk och alpin fåbodmusik. Men likheter förekommer även inom andra kulturföreteelser i dessa områden, och frågan om spridning utifrån ett område eller självständig uppkomst är också en fråga om etnologiskt betraktelsesätt.

I detta större sammanhang är Turessons material alldeles för litet för några som helst teorier. Dessutom gäller de av författaren påvisade likheterna ytterst nära till hands liggande företeelser, t.ex. onomatopoetiska vändningar.

I samma kapitel söker Turesson genom jämförelser och teoretiserande föra upp innehållet på ett vetenskapligt plan, vars metodik han emellertid inte helt behärskar. Författaren hävdar på flera ställen egna teorier, t.ex. släktskap mellan musiken i Värmland och vissa delar av övriga Europa utan att taga hänsyn till vad som i allmänhet skrivits om folkmusiken i de berörda länderna av respektive länders forskare eller ens i sammanhanget nämna C.-A. Moberg, som utförligt behandlat fäbodmusiken i sina studier om vallåtar (STM 1955 och 1959).

Att författaren ej är insatt i det ämne han skriver om märks även genom att han under rubriken Sametraditioner i Värmland upptagit visan »Jag fattige lappman», vars text är spridd över hela landet. Att melodiuppteckningen är en variant av den kända La Folia-melodien har också undgått författaren.

Såsom en materialutgåva hade Turessons bok varit ett värdefullt bidrag till folkmusikforskningen. Författaren har letat upp flera hittills ej kända traditionsbärare. Till det positiva i boken hör också, att meddelarnas egna kommentarer i så stor utsträckning direkt återgivits. Alla teorier borde författaren däremot lämnat åsido.

Margareta Jersild

Handbuch der Schulmusik. Herausgegeben von ERICH VALENTIN. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1962. 381 s.

Redan 1947 års musikutredning fann »det nödvändigt, att det på auktoritativt initiativ utarbetades en handbok, som ger exempel och uppslag rörande undervisningens anordnande i skilda åldrar och olika grenar och detaljer av den musikaliska verksamheten». (SCU 1954: 2 sid. 43.) En sådan bok saknar vi ännu i Sverige. Det kan därför vara av intresse att ta del av hur man i Tyskland förverkligat tanken.

Handbuch der Schulmusik har bidrag från nitton författare. Om redaktören får man veta, att han är professor vid den statliga musikhögskolan i München. Vad de övriga medarbetarna är nämns inte. Boken är i pocket-format och vill tydligen vara en rådgivare, som musikläraren ofta skall bära på sig och rådfråga. Men innehållet motsvarar inte alltid denna avsikt.

De tre första kapitlen vill ge en historisk och psykologisk bakgrund. Hans Joachim Moser har skrivit en »Geschichte der Schulmusik» på 43 sidor, naturligtvis läsvärd och vederhäftig men genom total frånvaro av underrubriker svåröverskådlig. Sedan följer »Didaktik des Musikunterrichts» (Hermann Handerer) och »Die psychologischen Grundlagen der Musikerziehung» (Hugo Wolfram Schmidt), rikligt försedda med rubricerade avsnitt men till innehållet så inriktade på att systematisera aspekter på musikundervisningen, att denna själv som verklighet endast med möda kan anas av läsaren bakom begreppsapparaten. Här möter man en återklang av den romantiska idealistiska filosofien, som också återfinns i många av bokens uppsatser. »Wie jedes lebende Wesen im kreatür-

lichen Bereich ist also auch das Kunstwerk als Ganzes Abbild des Vollkommenen», står det i det ovan nämnda psykologiska avsnittet (sid. 83).

Med den fjärde uppsatsen börjar den mera praktiskt inriktade delen av boken med »Hören und Hörerziehung» av Hermann Pfrogner. Dess 13 sidor har endast ett notexempel, men avsevärd plats ägnas åt att diskutera vad som är musik och de sista sidorna domineras av Herdercitat om skillnader mellan kulturfolkens och naturfolkens musik. På tal om elektronisk musik säger författaren: »Zweifellos wird beim Anhören solcher 'Schallkunst' auf dem Wege über das Ohr die Seele bis in gewissen Innenschichten affiziert. Mit Musik aber hat dieses Erlebnis nichts zu tun: denn unsere Musikalität — die höchste Instanz, die in Sachen der Musik zu urteilen befugt ist — wird dabei nicht angesprochen, bleibt stumm, verharret in regloser Passivität.» (Sid. 108.)

Detta kapitel är visserligen det svagaste i hela boken, men många av uppsatserna har något av samma fel: för mycket begreppsutredningar och för litet exempel och praktiska anvisningar. Ganska belysande för hur olika författarna är ifråga om att förstå värdet av konkreta exempel är följande: endast i sju kapitel finns det notexempel, inalles 41. Dietrich Stoverocks »Prinzipien der Werkbehandlung im Musikunterricht» har 16 av dessa. Uppsatsen är också avgjort bokens bästa. Där finns lektionsdispositioner, grafiska formschemata, anvisningar för grupparbete m.m. Herbert Schmolzi har författat »Probleme der Musiktheorie», där han utgående från 13 notexempel belyser utvecklingen från Palestrina till Schönberg och Webern och visar sig kunna tillämpa sin princip att det inte finns någon »eigenständige Musiktheorie, die, unabhängig von der klingenden Musik, ihr Eingendasein zu führen imstande wäre». »Partiturspiel und Dirigieren» av Adolf Deter är också ett välillustrerat kapitel, och flera andra läser man med behållning, trots frånvaron av någon visuell konkretisering utöver bokstäverna, t.ex. Fritz Schieri's »Grundlagen der Chorerziehung und Chorleitung» och Adolf Rüdigers »Der Gesangunterricht der Schulmusiker». Men Cesar Bresgen, som man väntat sig mera av, talar bara allmänt på nio sidor om »Musikalische Improvisation», Erich Valentin, redaktören själv, har tydligen ingen erfarenhet av annat än skrivbordsproblem i samband med »Musikgeschichte im Unterricht» och Wilhelm Gebhardt klagar i »Das Volkslied in der Schule» över att ungdomen inte längre bryr sig om den sortens melodier, men att de ändå bör odlas, därför att de har »eine Aufgabe zu erfüllen, die recht vielseitig und umfassend sein kann. Sie reicht von der Schaffung einer wohlthuenden Atmosphäre der Entspannung, die zugleich eine Konzentration auf die Stille sein kann, bis zur Erfassung des ganzen jungen Menschen aus seinem Lebensstil durch Verbindung des Körpergefühls (Atem, Sprechen, Rhythmik) mit der Intuition (Erfühlen der Inhalte und der musikalischen Gesetze im Lied).» (Sid. 175.) Kanske sant men till föga hjälp.

En helt annan realism finner man i »Der Schlager im Unterricht». Författaren Bernhard Binkowski skiljer vägfarande mellan förståelse för elevernas behov och kapitulation inför dem, och ger många goda uppslag till lektionsavsnitt.

Sista kapitlet är en »Verzeichnis der Schulmusik-Literatur», som i sin medvetna begränsning till i stort sett tyskspråkiga verk ger en god översikt. Men denna begränsning är ändå diskutabel och den återfinns i alla bokens litteratur-

anvisningar. Kapitlet »Die psychologischen Grundlagen ...» har i sin referenslista ett enda engelskspråkigt verk. Det gör ett intryck av isolering och inkräkthet, att i en pedagogisk handbok knappast finna något spår, varken i innehåll eller hänvisningar, av den anglosachsiska psykologiska eller pedagogiska litteraturen. Det kan inte bero på att redaktionen inte tilltror de tyska musiklärarna, som oftast har ett akademiskt ämne i sin examen, förmåga att läsa engelsk text. Snarare vill man se det som ett uttryck för hur mycket den tyska 1800-talsfilosofin ännu betyder för de kretsar, som frambragt boken. Och delvis gäller väl detta också för tysk beteendevetenskap och pedagogik över huvud taget.

Bengt Franzén

MARTIN VOGEL: *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre.* (Band 2 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik.) Ges. zur Förderung der syst. Musikwiss., Düsseldorf 1962. 166 s.

Hur det s.k. Tristan-ackordet har kommit att bli den klassiska harmonilärans prövosten är ämnet för föreliggande arbete av Martin Vogel. Att det här är fråga om ett problem av central betydelse är uppenbart, då man ju sedan länge hyst den uppfattningen att detta berömda ackord i viss mån ger en nyckel till musikens senare utveckling i tonalt och harmoniskt hänseende.

Författaren inleder sitt arbete med att avgränsa det rent musikaliska stoffet till förspelets tre första ackordföljder, motsvarande takt I–II och att i anslutning därtill ge en kronologisk översikt av olika tolkningar fram till Hindemiths och Schönbergs. Därefter företar han en systematisk genomgång och diskussion av litteraturen i ämnet, varvid han konstaterar att de kontroversiella ackorden infaller på takt 2, 6 och 10 under det att de omedelbart därpå följande takterna 3, 7 och 11 lätt kan fastställas som D7 till resp. a-, c- och e-moll. Vogels analytiska redogörelse ger vid handen på hur lös grund man byggt de olika förklaringsförsöken; speciellt kritisk är han mot Kurths framhållande av »det dynamiska hörandet» på bekostnad av »det akustiska hörandet», vilket i klartext innebär att Kurth är beredd att genom en orimlig utvidgning av såväl begreppet förhållning som alteration i praktiken läsa in icke existerande toner. Författarens bistra slutsats blir: »Die Krise der romantischen Harmonik ist in Wahrheit eine Krise der Harmonielehre.» (S. 82.)

Vari har harmonilärans otillräcklighet legat? Förf. menar att orsaken till stor del är att söka däri, att man i ackordens tersuppbbyggnad endast räknat nedifrån och uppåt trots att redan Rameau tolkat den i a-moll uppträdande fyrklängen h-d-f-a som ett d-mollackord med en *nedanför* tillagd ters. I den dualistiska harmoniuppfattningen spelar ju underklangsteorin en framträdande roll, och Vogel har med vissa modifikation övertagit den. Han menar sig finna undertoner i de intervallers talförhållanden i relation till en given referenston, där primtalen 3, 5, 7 osv. uppträder i bråkets nämnare, detta i motsats till övertonerna där täljarna övertar primtalen. Tristan-ackordet f-h-diss-giss är enl. Vogel ett under-

septimackord med diss som referenston omedelbart följt av ett överseptimackord med referenstonen e, alltså diss_{VII} – e7 eller i Riemanns terminologi +DDp_{VII} – D7. De övriga ackordparen skulle få följande utseende: fiss_{VII} – g7, c_{VII} – h7. För att bringa enhet i betraktelsesätter konstruerar Vogel ett eget beteckningssystem som skall täcka alla dessa ackordfortskridningar: U_{VII} – O7 (Unterseptimenackord – Oberseptimenackord).

Författarens strävan efter förenkling är påfallande och resultatet i viss mån förledande. Hans ovan citerade formel utmönstrar alla »bortförklaringar» av typ alteration o.d. och utgår från det av Wagner faktiskt nedskrivna ackordet, däri inbegripet de rytmska förhållandena. Sålunda betraktar Vogel giss i takt 2 med ett värde av fem åttondelar som ackordegen ton och ej som förslag till den omedelbart därpå följande tonen a med en åttondels varaktighet. Han skulle ha kunnat ytterligare styrka sin tes att Tristan-ackordet är en självständig bildning genom att hänvisa till den i takt 2 inträdande träblåsargruppen, där den plötsliga klangfärgsväxlingen förlämnar ackordet en accent som till yttermera visso understryks av de dynamiska anvisningarna.

Kan man alltså biträda Vogel i hans uppfattning av Tristan-ackordet som en »absolut» ackordbildning vilken måste analyseras med utgångspunkt i dess faktiska utseende, inställer sig därefter frågan: hur bör en sådan analys göras, vilket betraktelsesätt skall användas? I sitt ovan i korthet redovisade resultat uppfattar Vogel ackordets tersuppbbyggnad på samma sätt som övriga av honom refererade analytiker men drar in undertonsteorin i blickfältet; förf. gör en rad akustiska beräkningar av olika septimor för att kunna underbygga sin uppfattning av underseptimackordets såväl hörselmässiga som teoretiska giltighet. Förvånansvärt i sammanhanget är dock att Vogel har så litet att säga om undertonernas faktiska existens; han beklagar att Riemann överhuvudtaget försökte påvisa förekomsten av dylika (s. 119). På samma sida beklagar han även att Rameau motiverar durackordets verkan med att 3. och 5. övertonen är representerade i denna klang. Den slutsats man drar är att Vogel inte är så intresserad av vare sig under- eller övertonernas reella förekomst, att han ej anser sig behöva dem för sin teori. Han tycks använda termerna över- och undertoner i en annan mening än brukligt och baserar som nämnts deras lokalisering uteslutande på talförhållanden härledda ur reciprociteten mellan svängningstal och svängningslängd. Han vinner därmed en teoretisk enhetlighet som givit bestickande resultat men får samtidigt svårigheter att försona sin teori med den akustiska verklighet som känner övertoner men ej givit belägg för undertoners existens.

Förutsättningen för såväl Vogel som övriga av honom citerade författare har som nämnts varit Tristan-ackordets tersvisa uppbbyggnad, vad man än i övrigt kan ha hyst för åsikt. Ingen tycks i likhet med Rudolph Reti (*The Thematic Process in Music*, New York 1951, s. 336–343) ha tänkt på att ackordet så som det faktiskt uppträder i takt 2, 6 och 10 består av två kvartpar åtskilda av en (stor eller liten) ters. Detta förhållande tar Reti som utgångspunkt för en längre utläggning om kvartintervallens symboliska roll i Tristan-musiken och påvisar hur förspelets inledande kvartpar ordagrant uppträder som melodiska intervaller i början av Isoldes kärleksdöd. De slutsatser man skulle kunna dra av dessa för Vogel förmodligen obekanta synpunkter vore väl att den slutgiltiga

tydningen av Tristan-ackordet — om någon sådan överhuvud är möjlig —
måste arbeta med flera vitt skilda infallsvinklar, där även ifrågasättandet av den
»moderna» harmonilärans tersuppbyggnad har sin givna plats.

Gunnar Bucht