

**STM 1963**

## **Litteratur**

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

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

EVA und PAUL BADURA-SKODA: Mozart-Interpretation. Wancura Verlag, Wien 1957. (Engelsk översättning: Interpreting Mozart on the Keyboard. London 1962, Barrie & Rockliff.)

Wienklassicismens musik har, i motsats till tidigare epokers, inte behövt »åter-upptäckas». Härav samt av det förhållandevis ringa avståndet från vår egen tid kan man lätt förledas till slutsatsen att vi enbart med stöd av tradition och spontan inlevelse kan nå fram till en stilriktig uppfattning av denna musik. Så är dock knappast fallet. Visserligen är våra relationer till wienklassicismen fortfarande så pass direkta att vi utan speciell hjälp förstår stora delar av dess tonspråk — redan barn kan känna en äkta och djup kärlek till Haydns symfonier eller Trollflöjten — men vi får å andra sidan inte blunda för de förändringar i smak och sedvänjor, såväl på det allmänna som det musikaliska planet, som skiljer oss från decennierna omkring 1800. Även om rättesnöret för vårt musicerande aldrig kan bli ett slaviskt efterbildande av dåtidens praxis så bör vi känna till den så väl som möjligt. I växelverkan mellan denna kunskap och intuitiv inlevelse må vi sedan finna en godtagbar uppförandestil.

Dylika insikter synes ha väglett makarna Eva och Paul Badura-Skoda — hon musikforskare, han ansedd konsertpianist, en idealisk kombination just i det här sammanhanget — vid deras behandling av stilistiska och speltekniska problem i Mozarts pianomusik (begränsningen till pianomusik framgår tyvärr inte av originaltiteln). Deras bok utgör i många avseenden en värdefull komplettering av H. Dennerleins något äldre studie i samma ämne (med den »säljande» titeln *Der unbekannte Mozart*). Medan i den senare filologiska och analytiska problem står i förgrunden, behandlar Badura-Skodas arbete främst praktiska frågor; Dennerlein sysslar uteslutande med kompositioner för piano solo, medan Badura-Skoda i princip inbegriper alla instrumentalkonserter för eller med piano, dock med stark accentuering av konserterna; Dennerlein behandlar verk efter verk i kronologisk följd, Badura-Skoda grupperar stoffet främst efter problemkretsar. Slutligen: i fråga om tankens och formuleringarnas klarhet förefaller det nya arbetet överlägset.

I den första av bokens två huvuddelar behandlas »allmänna problem» för verk-tolkningen, den andra befattar sig speciellt med pianokonserterna, som ju utan tvekan utgör kärnan i Mozarts produktion för piano, ehuru soloverken i stort sett är mera allmänt kända. Författarnas inställning till sin problemkrets är odogmatisk: »Werktreue» får inte förväxlas med trångsynt »Notentreue», och hur viktig det intellektuella grund- och förarbetets roll må vara, så »binder först känslan, intuitionen intellektets delinsikter (Teilerkenntnisse) till en helhet, som kan mot-tagas upplevelsemässigt». När det gäller frågan om den lämpligaste klavertypen för nutida Mozartspel förordar de utan tvekan den moderna flygeln och sin

historiska inställning just på denna punkt motiverar de med att klangfärgen betyder mindre för en kompositions substans än melodik, harmonik m. fl. elementära faktorer — ett argument som förefaller tvivelaktigt i deras generella formulering men som har en viss relevans just för wienklassicismen. Detta resonemang återfinns i första delens första kapitel, som handlar om klangproblem (instrument och dynamik). Intressant är här påpekandet att Mozart har låtit förse sin flygel med pedalklaviatur, dock förefaller det som om författarna skulle gett detta faktum för stor betydelse, då man ju inte ens vet, huruvida Mozart har använt denna pedal vid sina konsertframträdanden (förf. anför dock ett ställe ur d-mollkonsertern, där utförandet tycks förutsätta fotklaviatur). I följande kapitel behandlas tempo och agogik, artikulation och — självfallet rätt utförligt — ornamentik, allt under samma ledtränke: man bör söka efter en organisk syftes mellan det nutida musicerandets betingelser och historiska kunskaper. De senare kräver respekt men bör ändå inte övervärderas — de är ju ändå osäkra på många punkter. Detta är välkänt beträffande ornament (och påpekas självfallet av författarna) men knappast för en så viktig detalj som bågbeteckningarna, varför det är tacknämligt att förf. har rört vid denna fråga — vad bör uppfattas som artikulations-, vad som legatobåge? Nyttigt är också ett kritiskt kapitel »Zum Problem Urtext», i bokens appendix kompletterat med en systematisk genomgång av verk och utgåvor, vilken leder till ett överraskande stort antal retuscher också i erkänt goda utgåvor. Kapitlen om spelteknik och »Expression und Gusto» verkar väl genomtänkta, dock knappast särskilt märkliga; i det senare stör (t.ex. vid behandlingen av D-dur-rondot K. 485) en felaktig uppfattning av »lätta» och »tunga» takter.

Även i bokens andra del, den om konserterna, diskuteras en rad väsentliga frågor. »Improvisatorische Auszierungen» kan motiveras dels genom att i pianokonserterna just solostämman — som Mozart ju spelade själv — ofta är skissartad nedtecknad och dels med tidens förkärlek för förändringar av teman vid återkomsten. Frågan avhandlas inte abstrakt utan belyses — liksom senare den om kadenserna — med förf. egna förslag, som vittnar om säker stilkänsla. »Generalbass-Spiel» är en faktor att räkna med i dessa konserter, ehuru den i allmänhet — ej sällan redan editionsmässigt — försummas; det är därför värdefullt att frågan här tas upp, varvid förf. främst förordar ett »diskret generalbassspel i tuttiavsnitten» dock (i anslutning till Mozart) enbart där stråkbassarna är i aktion. Att någon patentlösning inte kan ges, är de dock fullt på det klara med; orkesterns storlek, den använda klavertypen, särskild dirigent eller klaverdirigering m. fl. faktorer utesluter problemets förenkling. Kapitlet om kadenser och »Eingänge» underbygges med en ingående analys av Mozarts eget förfaringsätt. I slutet av detta huvudavsnitt följer en mera detaljerad genomgång av några konserter. Av närliggande skäl väljer förf. några av de mest spelade — eljest bryter de åtskilliga lansar även för de övriga, och här kan man bara instämma: programslenrianen i fråga om Mozarts pianokonserter är beklämmande, var orsaken nu må ligga.

Paret Badura-Skodas arbete är ett mycket tilltalande exempel på de värdefulla resultat som en av gott omdöme präglad samverkan mellan utövande musiker och musikhistoriker kan leda till. Det sansat avvägande i författarnas framställning gör att man följer dem villigt, även där man inte känner sig helt övertygad av deras argumentering. Alla som brottas med det aldrig definitivt lösbara och

därför ständigt aktuella problemet att uppföra Mozarts musik under nutida förhållanden finner här en god och trots sin realistiska grundinställning aldrig trivialt kompromissande vägledning.

Hans Eppstein

FINN BENESTAD: Waldemar Thrane. En pionér i norsk musikkliv. (Institutt for musikkvitenskap, Oslo, skrifter Nr. 2. Ed. Prof. Olav Gurvin.) Universitetsforlaget, Oslo 1962. 119 s. Pris sv. kr. 6: 70.

I förra årg. av STM anmäldes prof. Benestads avhandling, en biografi över den norske tonsättaren Johannes Haarklou. Nu föreligger redan en annan biografi av samme författare, denna gång över Waldemar Thrane, en norsk tonsättare (1790–1828), som intar en särställning bl.a. genom sitt sångspel *Fjeldeventyret*.

Det kan inte förnekas, att den musikvetenskapliga litteraturen under de sista decennierna i Norden har dominerats av genrehistoriska och stilistiska problem, därtill av renodlat källkritiska uppgifter, ämneskretsar som till en del har aktualiserats av alltmer utvidgade editionsmässiga uppgifter för musikforskningen. Man kan anföra många skäl för att just tonsättarbiografierna är en framställningsform som inte borde förbises eller behandlas vårdslöst. Dels är ämnesgränserna givna — man får bekvämt samlade en rad uppgifter, som kan presenteras utförligare än om det sker inom den snäva ramen för en tidskriftsuppsats. Dels är det en högst aktuell uppgift att s.a.s. »skriva om» äldre biografier. Mycken idoliserande »romantisk» inställning behöver revideras och ersättas med en mera objektiv källkritisk belysning av materialet. Några av de arbeten som har kommit ut under de senaste decennierna har väl också ett alltför journalistiskt grepp på ämnet. Slutligen innebär den biografiska framställningen ju också ett umgänge med ett musikaliskt stoff på flera plan: både vanliga analystekniska problem och konstnärligt-mänskliga sammanhang aktualiseras.

I jämförelse med den tidigare biografien över Haarklou är den nya boken (i ordets positiva mening) mera populärt hållen; den specialiserade terminologin har skalats bort för att göra boken tillgänglig för en bredare läsekrets. Däremot finns i slutet en notapparat, ett namnregister och en förteckning över Thrane's sparsamma produktion (13 verknr). Framställningen har samma lediga och personliga karaktär som i den förra boken. I skildringen av Thrane's liv lämnar Benestad många citat ur källmaterialet, vilka ger tidsfärg åt framställningen och ibland pittoreska inblickar i samtidens musikaliska miljö. Benestad är fullt medveten om att romantiska tidskriftsnoveller från 1800-talet i grunden är ytterst tvivelaktiga vittnen om samtida händelser men har ändå använt dem som egentligt källmaterial. Det är t.ex. *möjligt*, att den lilla novellen i »Nat og Dag» (1843, femton (!) år efter Thrane's död) enligt den anonyme berättaren i »det Hovedsagelige stemmer med Sandheden», men i övrigt är dock skildringen av det burleska äventyret under Thrane's sjöresa till Västindien en mera roande än alltigenom trovärdig läsning. Bredvid ett omfattande och varsamt utnyttjat dokumentärt material ger episoder av detta slag trots allt ett visst osäkerhetsmoment åt framställningen.

Thrane's kompositioner är i första hand av historiskt intresse. Han skriver på

beställning, och Benestad framhåller att tonsättaren Thrane fick stå tillbaka för dirigenten och violinisten. Det centrala verket i hans produktion och ett pionjärverk i norsk musik är sångspelet Fjeldeventyret, en — mestadels något urblekt — avläggare av det tyska sångspelet och opéra comique. Men det har ett märkligt inslag: Aagots Fjeldsang, som i så hög grad utgör ett »nationellt» undantag i Thranes produktion, att man, också efter läsningen av Benestads framställning, tvivlar på att Thrane verkligen har komponerat den melodien. Finns inte ytterligare ett tolkningsalternativ: att Thranes melodi och den folkliga variant av den som O. M. Sandvik har tecknat upp har en gemensam källa?

Man vill anteckna som en avgjord förtjänst hos boken att Benestad intar en nyanserad inställning till frågan om Thrane som en nationell tonsättare. Man kan instämma i att den märkliga »kulningen» i Aagots sång med sina stora septimsprång tycks vara lyssnad ut ur norsk folkmusik. Den omramande instrumentala »lurmelodin» däremot, med sina brutna treklanger och sin vaggande 6/8-takt kan kanske lika väl tolkas som en pastoral musikkuliss, motiviskt erinrande om bl. a. finalen i Beethovens 6:e symfoni. Det skulle ställa den melodin helt i linje med de övriga klassicistiska reminiscenserna i verket. Här kan man tycka att Benestad kan bli något tendentiös i sin önskan att förteckna också ett sådant »internationellt» folkloristiskt stilmedel såsom avlyssnat ur den inhemska folkmusiken. Diskuteras kan kanske också behandlingen av vissa antagna reminiscenser från bl. a. Weber och Mozart. Den kan ibland få en tillfällig karaktär — men det är denna bok inte ensam om. Också i Sverige är alltjämt mycket gjort när det gäller systematiska undersökningar av inte bara det tidiga 1800-talets epokstil med dess många svårfunna förankringar i kontinentala förebilder. Först sådana kan ersätta personligt betingade associationer med överordnade stilkriterier. Hornmotivet i uvertyren till Fjeldeventyret kan t. ex. kallas inte bara en Weber-reminiscens, utan ett utvidgat treklangsmotiv i en form som man möter upprepade gånger, från Schubert och Weber över Schumann till Liszt och Wagner.

Benestads bok om Thrane väcker alltså många frågor, i positiv mening aktualiserar den också en rad nödvändiga forskningsuppgifter. Och till dem hör tonsättarbiografierna. Här utgör Benestads böcker om Haarklou och Thrane jämte Olav Gurvins arbete om Fartein Valen ett initiativ som inte bör förbises.

Axel Helmer

PETER LOUIS KAI CHRISTENSEN: The orchestral works of Gösta Nystroem. A critical study. Diss. University of Washington, 1961. (Mskr.) Mikrofilm av avhandlingen kan rekvireras från University Microfilm Inc., 313 N. 1st Street, Ann Arbor, Michigan, USA.

Att någon musikforskare utanför Sveriges gränser överhuvud ägnar sig åt något ämne inom området nordisk musik är ju sällsynt, och att här på engelska har publicerats en lång och omsorgsfull studie över Nystroems orkestermusik är naturligtvis ytterst glädjande.

Det rör sig som helhet om ett mycket stort och på sitt sätt gediget arbete, omfattande en relativt fyllig biografi (fram till 1960), en kronologisk genomgång

av samtliga orkesterverk indelad i perioderna 1916–1920 (Köpenhamnstiden), 1920–1924 (första delen av Paristiden), 1929–1931 (sista delen av Paristiden), 1932–1936 (första delen av kritikertiden), 1940–45 (sista delen av kritikertiden), 1947–1952 (första delen av tiden som fri konstnär), 1953–55 (andra delen av tiden som fri konstnär), 1958–60 (senaste perioden) samt slutligen ett sammanfattande kapitel, där författaren försöker precisera den nystroemska stilen och estetiken. Dessutom bifogas en mycket rikhaltig notexempelsamling och en kompositionsförteckning.

Nu rör det sig trots omfånget emellertid inte om en vetenskaplig undersökning av mera djuplodande eller detaljerad karaktär. Framställningen har övervägande det omsorgsfulla redovisandets prägel och arbetet har — trots att naturligtvis en del musikteoretisk begreppsarsenal har måst tillgripas — alltså i huvudsak karaktären av en bok, skriven för en musikintresserad allmänhet. Som sådan har den också stora förtjänster; de personligt typiska dragen i Nystroems musik definieras klart och exemplifieras rikligt. Författarens iakttagelser syns också i allmänhet vara präglade av ett omdömesgillt sinne för väsentligheter, det må gälla beskrivningen av den nystroemska melodikens egenheter, av interaktionen mellan de homofona och polyfona elementen i satsstrukturen eller av de rytmiska förloppens särdrag osv.

Men samtidigt utgör Christensens arbete trots allt en viss besvikelse för den som väntat sig ett mera kraftfullt och pregnant grepp över ämnet. Några exempel: den harmoniska analysen stannar vid några, låt vara »riktiga» och delvis utförliga, men ändå helt *allmänna* reflektioner, och författaren undviker att med hjälp av sina talrika notexempel dyka ned på de verkligt intressanta detaljer, som kunde ha gett analysen skärpa. De melodiska dragen påvisas likaledes i den löpande texten men ingenstans rutas de nystroemska »urmotiven» tydligt in i exempelfloran, ingenstades samlas de till meningsfulla grupperingar, kronologiskt eller på annat metodiskt sätt.

En kanske mera förklarlig svaghet i framställningen är de litet lösa och föga underbyggda jämförelserna med annan svensk musik. Något riktigt grepp på hur det svenska musikliv som Nystroem växte upp i var gestaltat, har författaren tydligen inte. Det kan vara förlåtligt, men då borde han också ha varit försiktigare med att föra in Grieg, Roman och svensk folkton i bilden utan speciellt motiverade skäl.

Slutligen svarar avhandlingen på det mera yttre, formella planet inte riktigt mot de krav vi är vana att ställa här i Sverige och i Europa i allmänhet på vetenskapliga arbeten. Där förekommer t. ex. felskrivningar i notcitrat, ofullständigheter i kompositionsförteckningen, inkonsekvenser vad gäller uppgifterna om kompositionernas utgivning (förlag o. d.), en rätt egendomligt slumpartad litteraturförteckning m. m. Att internationella får heta »internationale», att Gösta Morin kallas »Gösta Movin», Alf Thoor för »Alf Thorr», Sohlmans upprepade gånger för »Soehlmans» osv. är nu dessvärre en typ av fel som vi skandinaver nog definitivt får uppgå hoppet om att slippa se.

De här antydda bristerna i Christensens avhandling får dock inte undanskymma det faktum att en stor och innehållsrik monografi har skrivits. Den gör i allt väsentligt Nystroem och hans musik rättvisa och bör genom sin föga specialist-

betonade karaktär ha möjligheter att nå långt utöver de amerikanska musikforskarnas krets. Och det behöver ju underrättelser om svensk musik sannerligen göra.

Lennart Reimers

SUZANNE CLERCX: Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps. (Vers 1335–1411.) Tome I. La vie et l'œuvre; Tome II. Transcriptions et notes critiques. (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires. Coll. in 4°, 2<sup>e</sup> série, Tome X, Fasc. 1 a/1 b.) Bruxelles 1960. I: 144 s.; II: XVI planschidor, 198 s.

Johannes Ciconia har under 1950-talet trätt fram alltmera i musikforskarnas bild av 1300- och 1400-talen som det kanske viktigaste tonsättarenamnet mellan Machauts tid och Dufays. Bl. a. framhävde H. Besseler redan i sin tankeväckande studie *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) hans roll både i utvecklingen i riktning mot en »Harmonieträger» och mot en ny körklang (bl. a. i kontrast med duettiska solopartier). Problematiken kring Ciconia — som gällt både var han kom ifrån, när han levde, vad hans produktion omfattar och vad den betytt ur stilistisk synpunkt — har dryftats allt oftare. Redan Ambros anade ju 1868 Ciconias betydelse; på senare tid har mer och mer om honom och hans verk framdragits av skilda forskare från Ludwig och Besseler till Schrade och Plamenac. För många har väl Bessellers MGG-artikel i vol. 2 från 1952 på senare år utgjort en fast punkt, och redan dess utrymme (nära 11 spalter) symboliserar den betydelse man numera tillmäter Ciconia. Likväl vilar artikeln inte på alldeles fast grund i biografiska och andra hänseenden. Dödsåret är ej fastställt (ej långt efter 1411?); tonsättarens viktigaste insatser placeras preliminärt under årtiondet ca 1400–1410.

Sedan omkring 1952 har det varit bekant att den belgiska musikforskaren Suzanne Clercx ägnat sig åt Ciconia. (Kongress-Bericht Utrecht m. m.) Hon fastställde då bl. a. definitivt att han var från Liège (= Lüttich). Genom sina senare forskningar (i allt väsentligt avslutade 1957) har fru Clercx-Lejeune, som hon numera heter, på ett storartat sätt infriat förhoppningarna på en grundläggande utredning om Ciconias liv och produktion, härvid inspirerad inte minst av Jean Lejeunes grundliga undersökningar av och kännedom om Lièges historia. Hennes prisbelönta arbete från 1960 i två volymer med den fullt adekvata undertiteln »Un musicien liégeois et son temps» har redan tilldragit sig stor uppmärksamhet och har överlag mottagits med stor beundran (med reservation endast för detaljer i transkriptionerna).

Monografins första volym omfattar två delar, »La vie» och »L'œuvre». I den förra framläggs resultat av ytterst ingående och omsorgsfulla arkivundersökningar. Ciconias levnadslopp kan härigenom följas nästan år från år. Som främsta centra för hans verksamhet framstår förutom hemstaden Avignon och Padua. En viktig period utgör åren 1358–67, då Ciconia var i tjänst hos den färgstarke kastilianske fältherren, kanslern och sedermera kardinalen Gil Alvarez Carillo Albornoz, i vars följe han för första gången besökte Italien. 1372 är han åter i Liège, från 1402/03 *musicus* i Padua med kyrkofursten Francesco Zabarella som beskyddare. Här i universitetsstaden fullbordar Ciconia sina musikteoretiska arbeten och skriver sina

sista kompositioner. Efter hans död, som inträffade mellan 15 och 25 dec. 1411, hölls stora begravningshögtidligheter i Padua.

Till det värdefullaste i framställningen hör de utförliga beskrivningarna av kulturlivet och musikodlingen på de orter, där Ciconia vistades under sin kringflackande tillvaro, inte minst påvestaden Avignon, vars skolbildande roll inom konst- och i synnerhet kyrkomusiken under särskilt 1320–70-talen börjat framträda i allt klarare ljus. Författarinnan presenterar hundratals personnamn, politiska och ecklesiastiska förbindelsestrådar, diktare, prelater och musiker stadda på resa, och ur detta myller växer fram en på en gång klart tecknad, insiktsfull och levande helhetsbild av miljön och det andliga klimatet i Europas viktigaste musikländer från 600 år sedan. Bakom detta resultat ligger inte blott den entusiastiska besatthet av ämnet, som antyds i förordet. (»Nous avons vécu avec lui, partagé ses sentiments, cherché à deviner ses mobiles.») Hängivenheten för uppgiften har förenats med lika delar spårinne, envishet och akribi, dessutom med djup insikt om nödvändigheten av att sätta in och skärskåda de musikaliska objekten och deras upphovsman i deras historiska sammanhang, vilka mödosamma sidovägar som därvid än måste beträdas.

Ciconia-monografen får därigenom ett intresse ur metodologisk synpunkt, som sträcker sig långt utanför ämnets ram. Inte minst gäller detta de historiska och biografiska rönens tillämpning vid studiet av de musikaliska källorna, deras proveniens och datering och stilförbindelserna mellan olika länder.

För närvarande känner man till 42 kompositioner av Ciconia, fördelade på 18 källor (inklusive fragment). Av dessa verk föreligger 38 i sådant skick att de medger fullständig transkription. Partiet i vol. I om »verket» inleds med ett utmärkt »inventarium» över kompositionerna, grupperade efter genrer och formtyper, med textbörjan, källhänvisning, uppgift om föreliggande utgåvor, tematisk incipit i *dåtida* notering samt anmärkningar. (I: s. 54–63.) Efter ett källkritiskt avsnitt med bl. a. preciserade dateringar dryftas i tur och ordning textunderlaget och »les allusions historiques»; bådadera ger bidrag till tidsbestämningar. I slutkapitlet »Analyses musicales» behandlas först noteringsfrågor, därpå »Formes et genres». Till sist ges en kort resumé av volymens resultat (s. 135–141). Här preciseras bl. a. att Ciconias viktigaste insats har infallit ca 1380–1411 (jämför de tidigare förslagen 1420–40, kring 1420–25 och ca 1400–1430!) — »précise le moment où l'ars nova française s'est dégagée de l'impasse de maniérisme dans laquelle elle semblait se perdre».

Alla fakta — biografiska, noteringsmässiga och stilistiska — låter sig förenas till stöd för en bestämd utveckling i Ciconias skapande från 1360-talets genuint italienska madrigaler och ballader till den sista periodens motetter och mässsatser. De sistnämnda demonstrerar inflytanden från Avignon och ekon från Machaut, samtidigt som de både ifråga om notering och klangbehandling varslar om 1400-talet och Dufay. (Suzanne Clercx gör f. ö. sannolikt att flertalet av dessa Gloria- och Credo-satser hört samman parvis, ej endast det par, som bygger på motetten Regina gloriosa.)

Vol. II inleds med sexton facsimile-sidor ur olika källor, bl. a. upptagande tre av de fyra satser, som på grund av källans tillstånd ej gått att transkribera. (Vad man här saknar är facsimile av åtminstone en av de två kanon-satser, som givit

upphov till så många lösningsförslag och diskussioner; jfr bl.a. R. H. Hoppins recension i MQ 1961, s. 416 ff.) De följande »Notes critiques» är av intresse inte minst genom den diskussion som från fall till fall förs om accidentalfrågor. Här tillämpar författarinnan rätt djärvt de teser hon lanserat i den första volymen. Främst stöder hon sig på Marchettus' Lucidarium. Hon hävdar eftertryckligt att man alltför ensidigt sökt svaren på hithörande spörsmål i texter om kontrapunkt, ehuru dessa härvidlag »sont presque muets». »Par contre, les traités sur le chant, les règles de la *solmisation* et des mutations qui impliquent une parfaite connaissance de la formation des modes peuvent orienter le transcripateur moderne...» (II: s. 4.) Att tillämpningen av detta betraktelsesätt har visst stöd i Ciconias eget bruk av accidentaler och avser en period med påfallande ofta noterade inslag av »chromatisme» är en sak; huruvida den leder till så många kromatiskt förändrade ledtoner, som författarinnan gör gällande, har redan blivit föremål för diskussion. Hennes principiella påpekande är emellertid i högsta grad värt att uppmärksamma. Genom att markera accidentalförslagen *över* resp. nothuvuden har hon också på numera brukligt sätt gjort det möjligt för läsaren att träffa egna avgöranden.

Transkriptionerna är konsekvent genomförda med helnot (med eller utan punkt) för semibrevis med hänvisning till »l'identité de la brève au temps musical, ce temps constituant une unité subdivisible, analogue à notre mesure moderne». Mellan dessa tempora markeras heldragna taktstreck; några försök att t. ex. med prickade taktstreck markera prolationsförändringar och skillnader mellan *divisio perfecta* och *imperfecta* har inte gjorts. Hur Suzanne Clercx i alla enskildheter (inklusive ett par fall av högst komplicerad och »maniererad» sen 1300-talsnotering) löst transkriptionsproblemen är i övrigt en fråga som endast specialister på området kan taga ställning till.

Kompositionerna finns i varje fall härmed tillgängliga inom två pärmar, och de ger beträffande Ciconia sannerligen en helhetsbild av »une personnalité et une sensibilité qui le distinguent parmi ses contemporains». De aktualiserar bl.a. också en rad uppförandepraktiska problem. Författarinnan noterar att sådana finns, men nöjer sig med att konstatera: »Les problèmes du nombre et de la qualité des voix, de l'intervention instrumentale, du phrasé sont loin d'être résolus.» Även i detta hänseende kan monografin anses uppfylla Suzanne Clercx' avslutningsönskan i andra volymens inledning: »Puisse la présente édition servir de tremplin à de nouvelles expériences et contribuer à une connaissance meilleure de la musique de la fin du moyen âge.»

Ingmar Bengtsson

ROGER COTTE: Compositeurs français émigrés en Suède. (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris.) Centre de Documentation Universitaire, Paris 1962. 175 s.

Ett arbete med ovanstående titel väcker omedelbart intresse hos svenska musikforskare. Roger Cottes verk behandlar tiden allt ifrån drottning Kristina till 1930-talet. Författaren, som gjort sig mödan att lära sig vårt språk, har plöjt igenom en mängd svenska böcker, tidningar och tidskrifter samt besökt svenska bibliotek och museer för att därigenom samla uppgifter om franska tonsättare i vårt land. Detta

material har han även kompletterat med vissa resultat av forskningar i franska arkiv och bibliotek. Hans verk omfattar 98 sidor text, vartill kommer 77 sidor bibliografier och register.

De franska musikerna vid drottning Kristinas hov behandlas i två kapitel. Här framlägger Cotte bl.a. den intresseväckande hypotesen, att kompositionerna av Pierre Verdier i UUB skulle härröra från två olika tonsättare, far och son, med samma namn. Som stöd för denna hypotes framför han, att å en av dessa kompositioner tonsättaren anges som »Le Père de Mr Werdier». I Bibliothèque du Conservatoire i Paris föreligger dessutom en komposition i manuskript av Verdier père, enligt författaren från slutet av 1600- eller början av 1700-talet. Pierre Verdier skulle avlidit ca 1706. Några upplysningar om hans födelseår föreligger ej, men han torde väl knappast varit under 20 år, då han 1647 kom till Sverige, och följaktligen skulle han uppnått en ålder av omkring 80 år, något ganska exceptionellt för en fransman, som vid den tiden vistades i vårt hårda klimat. Dessutom påpekas, att Verdiers kyrkliga verk är hållna i en italiensk stil till skillnad från hans danser i traditionell fransk stil, något som enligt Cotte även kunde tala för att det här rör sig om två personer med samma namn.

Efter ett kapitel på 8 sidor om franska tonsättare i Sverige under 1700-talet följer så 18 sidor om Edouard Du Puy, närmast ett referat av A. Kjerulfs arbete »Nordens Don Juan. Edouard Du Puy». Övriga franska musiker verksamma i vårt land under 1800-talet behandlas i följande kapitel, varefter Cotte ägnar hela 39 sidor åt Henri Marteau.

Bibliografien i Cottes arbete upptar verk av P. Verdier, A.(?) Lacroix, N. Picard, J. Lambert, P. J. Lambert, E. Du Puy, E. Passy, P. Cremont, E. Sauret och H. Marteau. Här stöder författaren sig till stor del på tidigare kompositionsförteckningar bl.a. av F. A. Dahlgren (Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737-1863...), A. Kjerulf (Nordens Don Juan...) och C. Nisser (Svensk instrumentalkomposition 1770-1830). En större klarhet i uppställningen och mer noggrannhet hade här varit önskvärda. Man vill t. ex. gärna veta, om de verk som förtecknas föreligger i partitur eller stämmor. Ej heller är de upplysningar som ges alltid så korrekta. Vid Passys »Inbillning och verklighet» t. ex. uppges »Partition perdue», när partituret i själva verket föreligger i autograf i KMAB, en upplysning som redan I. von Heijne ger i »Edmund Passy, liv och verk», vilken uppsats Cotte f.ö. själv upptar i sin litteraturförteckning. En del av de av von Heijne förtecknade Passy-verken saknas också i Cottes bibliografi. Ej heller är fyndorten alltid korrekt angiven.

Att svenska språket måste te sig svårt för en utlänning är fullt begripligt, men om en svensk hade genomläst Cottes manuskript, hade många av de rent språkliga felen i de otaliga svenska citaten kunnat undvikas, och Cotte även fått en förklaring på det för honom obegripliga »jämtlänning», vilket nu av honom betraktas som »sans doute fautif (jämtlänning? perpétuel épuisement?)».

Ett franskt verk om franska tonsättare i Sverige är av stort intresse både för svenska musikforskare och i ännu högre grad för franska, som till följd av språksvårigheter ej kan ta del av forskningsresultat publicerade på svenska. Med en bättre disposition av ämnet och en större noggrannhet hade värdet av Cottes arbete ökat betydligt.

Cari Johansson

JOHANN NEPOMUK DAVID: Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962. 93 s.

Den kände tonsättaren Johann Nepomuk David hör till vår tids mest durkdrivna kontrapunktiker. Som skarpsinnig teoretiker har han tidigare framträtt med tre små analytiska skrifter över resp. Bachs inventioner (de två- och trestämmiga) samt Mozarts Jupitersymfoni. I denna bok går han in på de latent samband, som han funnit mellan de preludier och fugor som ingår i första delen av Bachs »Wohltemperiertes Klavier» och satserna i motsvarande tonarter i verkets andra del. Enligt författarens förord vill boken ge en bild av den musikaliska enheten i verket, fränsett de harmoniska detaljerna, vilka ej har beaktats (»emedan de tidigare har behandlats på olika håll av andra skribenter»). På sätt och vis fortsätter David de tankegångar som Ernst Kurth följde i sitt klassiska arbete »Grundlagen des linearen Kontrapunkts» (som ju byggde på teorin om den »kinetiska energin» i Bachs musik). Det hela är även utformat enligt en goetheskt kosmologisk uppfattning av naturkrafter som driver sitt spel i tonsättarens medvetande eller undermedvetande. Men mot sakligheten i framställningen har man lika litet att invända här som i Davids tidigare studier: även hans nya arbete erbjuder ett fängslande och stimulerande material både för forskare och utövande musiker som vill tränga in i notbildens hemligheter. Boken bör med andra ord — liksom skrifterna om de två- resp. trestämmiga inventionerna — bli en outhärlig bredvidläsning vid instuderingen av nottexten.

*Bengt Hambræus*

ÅKE DAVIDSSON: Bibliographie der Musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts. (Bibliotheca bibliographica Aureliana 9.) Heitz, Baden-Baden 1962. 99 s.

Genom att gå igenom kataloger och bibliografier har Davidsson samlat material till en förteckning över 1500-talets musikteoretiska verk — över 600 stycken. Titlarna är ordnade alfabetiskt efter författarnamn och under dessa kronologiskt uppställda. Till varje nummer fogas en uppgift om var verket finnes bevarat. Här säger sig författaren ha gjort ett urval, så att endast de större biblioteken kommit med, en princip som nu, då film med lätthet kan erhållas på vad man önskar, är fullt försvarbar. Utöver dessa fyndortshänvisningar förekommer även hänvisningar till kända bibliotekskataloger där vederbörande tryck finnes förtecknat.

Man kan alltid diskutera hur mycket som bör tagas med i en förteckning av detta slag. För anmälares del förefaller det emellertid som om de upplysningar som lämnas vore tillräckliga. Den som önskar fylligare har ju alltid möjlighet att gå till de stora katalogerna på biblioteken. På endast en punkt skulle jag ha velat ha en komplettering, nämligen hänvisningar till de fall då faksimileutgåvor finns att tillgå. I slutet av förteckningen har författaren en värdefull lista på använd litteratur samt ett personregister.

*Bo Lundgren*

ÅKE DAVIDSSON: Danskt musiktryck intill 1700-talets mitt. (Dänischer Musikdruck bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.) (Studia Musicologica Upsalien-sia 7.) Almqvist & Wiksell, Uppsala 1962. 100 s., 1 pl.

Det var inte så många år sedan Davidsson publicerade sitt arbete »Studier rörande svenskt musiktryck före 1750». Nu är han färdig med ytterligare ett av ungefär samma slag, denna gång gällande det danska trycket. Uppställningen är i stort sett densamma som han använt i sitt arbete om det svenska musiktrycket: en inledande avdelning som ger en sammanhängande översiktlig framställning av nottryckets historia i Danmark samt en avslutande bibliografisk förteckning över de av honom kända nottrycken ordnade kronologiskt. Det bestånd författaren genomgått är i första hand det som förvaras i Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn, vilket sedan kompletterats med nummer från andra bibliotek, utländska och danska. Allt som allt rör det sig om 139 nummer.

Arbetet utgör med sin klara och rediga disposition, sina utmärkta register en utmärkt hjälp för den som vill snabbt orientera sig på det danska nottryckets område eller skaffa sig detaljuppgifter om ett visst tryck.

Som alltid då det är fråga om ett arbete av Davidssons hand kombineras värdefulla inre egenskaper med yttre sådana. Det smakfulla trycket och illustrationsmaterialets kvalitet och inplacering länder såväl författaren som förlaget till stor heder.

*Bo Lundgren*

WILHELM EHMANN: »Concertisten» und »Ripienisten» in der h-moll-Messe Joh. Seb. Bachs. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1961. 63 s.

»Traditionens obegripliga makt» — detta uttryck av Schering rinner en i tankarna när man läser Ehmanns uppsats. Han påvisar, hur 1800-talets uppförandep Praxis kommit att häfta sig fast vid barockens körmusik, detta fullständigt oberoende av vilka resultat musikforskningen kommit till rörande stiltroheten i denna Praxis. Bachs h-moll-mässa fungerar utmärkt som exempel. Under snart ett helt sekel ha musikforskare framhållit det orimliga i att uppföra verket med masskör och genomgående tuttbibesättning, vilket inte kunnat hindra att detta sätt att återge verket är det allmänt vedertagna än i dag. Vad Ehmann i sin uppsats nu gjort, är att närmare studera hur den på 1600- och 1700-talen brukliga uppdelningen av kören i enkelbesatt konsertist- och tuttbibesatt ripienistensemble kan ha använts i Bachs h-moll-mässa. Till denna uppgift är Ehmann rätt man i sin egenskap av fin musiker och kännare av barockens körmusik. Hans framställning, som till stora delar formar sig till en skildring av hur han själv arbetat med verket, är mycket intressant och överlag övertygande. Om Bach med sin tolv man starka kör kunde använda sig av denna »registrering» av körsatserna så ofta som Ehmann anser, är ovisst, men helt visst är att Bach verkligen önskade den. Författaren redovisar i en tabell vilka partier han vid egna uppföranden anförtrott konsertistensemblen. Tyvärr anger han inte vad han avser med bokstäverna efter taktnumren, men detta medför endast rätt få oklarheter, sedan man väl satt sig in i »registrerings»-principerna. Lösningen på besättningsfrågan är långtifrån alltid självfallen, och Eh-

mann betonar också, att hans förslag skall betraktas som ett bland andra möjliga. Beträffande möjligheterna att praktisera denna uppdelning vill man hoppas, att musikerna inte kommer att dra sig för svårigheterna. Att t.ex. i en kör få fram en konsertistgrupp med ett lämpligt mått av solister och ensemblemusiker måste för övrigt ta tid. Ehmanns förslag att besätta konsertistgruppen med tre i var stämma verkar vara en mindre rekommendabel kompromiss. Då måste mycket av det man vinner med uppdelningen gå förlorat. Det bleve ju då bara en större kör mot en mindre.

Ehmann går även in på en del andra uppförandepraktiska detaljer. Att han inte som flertalet andra dirigenter med en mer eller mindre hövlig hattlyftning går förbi varje slag av ornamentik i körstämmorna är glädjande. Mera nedslående och förvånande är det, att han vill börja en del drillar nedifrån. I övrigt har han strävat efter att musikaliskt pröva musikforskningens rön; varför då inte också i detta avseende?

Allt detta är emellertid detaljer, som inte minskar värdet av Ehmanns arbete. Man vill verkligen hoppas, att det blir studerat av alla musiker, som syssla med barockens körmusik, så att denna kan komma bättre till sin rätt. Även för Bachintresserade i allmänhet måste uppsatsen vara läsvärd. Den länge dryftade frågan om verkets enhet behandlas även. Ehmann påpekar, att Smends tvärsäkra övertygelse, att massan rätteligen måste ses som fyra autonoma kompositioner, på senaste tiden förlorat ett av de starkaste argumenten tack vare Dadelsens nya kronologi på Bachs verk. Diskussionen av denna fråga gör uppsatsen ytterligare aktuell och angelägen.

*Johan Sundberg*

DONALD N. FERGUSON: *Music as metaphor. The element of expression.* University of Minnesota Press, Minneapolis 1960. XII, 198 s.

Ferguson har gett sig i kast med den förmodligen svåraste uppgiften inom musikforskningen — den att formulera vilket samband som råder mellan tonkonsten och människans känsloliv. Till hans förtjänst måste sägas att han är medveten om svårigheterna och att han har undvikit åtskilliga av de fallgropar som naivare musikfilosofer lätt faller i. (Deryck Cooke kan tjänstgöra som exempel på den senare typen. Hans bok »The language of music», Oxford University Press 1959, redogör med häpnadsväckande kritiklöshet för uttrycksvärdet hos olika melodiska intervall.) Det är tvärtom påfallande att Ferguson är noggrann i valet av termer och definitioner. Han påvisar steg för steg vilka företeelser inom känslolivet som har »motsvarigheter» inom musiken. De gemensamma nämnarna anger han vara spänning och rörelse (tension and motion), vilka på känslolivets område uppenbarar sig som »nervös» anspänning och motorisk aktivitet, på musiken som tonal spänning och rytm (i ordets vidare mening). Ferguson använder stor möda och kanske onödigt många ord på att förklara detta samband och dess viktigaste korollarium: att musiken på ett konstnärligt sätt omskriver våra erfarenheter av känslor och känslprocesser, däremot inte de reella ting och företeelser som alstrat känslorna. Förf. vänder sig speciellt mot sådana teoretiker som vill betrakta mu-

siken enbart ur strukturell synpunkt. I själva verket finns det väl inte många som förnekar det relativt allmänna samband som Ferguson behandlar. Så länge han håller sig på detta allmänna plan kan man i stort sett acceptera hans framställning och även lyckönska till en del lyckade formuleringar.

I kap. 7, »The functioning of the elements», och 9, »The functioning of the elements in the sonata form», framträder emellertid svagheterna. Förf. försöker här tillämpa sin hypotes på olika musikstycken. Han hoppar gladeligen över flera mellanled i sin bevisföring och hamnar — trots diverse reservationer — i en hermeneutik, som inte tar tillbörlig hänsyn till strukturella fakta och till tonsättarnas kulturhistoriska situation. Även den åldrande Schering skulle säkert ha dragit sig för att lägga in »Kristens resa» som en förklaring till Bachs trippelfuga ciss-moll i Wohltemp. Kl. I. Förklaringen av det emotionella innehållet i sonatformen är uppenbart otillräcklig och man häpnar inför utdömandet av Liszts h-moll-sonat på den grunden att förf. inte kan finna någon emotionell logik i tematikens transformationer.

Ferguson arbetar nämligen med begreppet sanning i sina analyser. Han vill att tonsättarna skall uttrycka »sanna» erfarenheter på ett »sant» sätt. Han närmar sig därigenom ståndpunkten att de emotionella erfarenheterna är lika under alla tider. I själva verket torde det vara så att även känslolivet är format av tidens allmänna atmosfär. Sättet att känna och alldeles speciellt sättet att uttrycka dessa känslor i musik växlar från epok till epok. Man kan inte, som Ferguson, analysera Bach utan att ta hänsyn till tidens affektsymbolik och ofta stereotypiserade kadensmotiv och instrumenteringar.

Ferguson nämner aldrig namnen Schopenhauer, Kurth eller Suzanne Langer. Ändå är hans ståndpunkt på sätt och vis schopenhauersk, fastän moderniserad och mindre originell. Vidare har hans analyser, när de är som bäst, något av Kurths genomträngande skarpsyn för nyanserna i musikens energiutveckling. Man saknar emellertid i hans framställning Langers förståelse för konstverkets självständiga värde och de konstnärliga formskapande krafternas spel sedan grundmaterialet väl har växt fram ur tonsättarens erfarenheter — och känsloliv.

*Martin Tegen*

PETER GRADENWITZ: *Die Musikgeschichte Israels.* (Undertitel:) Von den biblischen Anfängen bis zum modernen Staat. Bärenreiter, Kassel &c. 1961.

Peter Gradenwitz, född och utbildad i Tyskland men sedan 1936 bosatt i Israel, ägnade redan 1945 en monografi åt musiken i detta land (utvidgad engelsk version 1949); föreliggande arbete är en »fullständig nybearbetning» av materialet från den första tyska versionen, avslutad 1960. I förordet till den nya bearbetningen betonar författaren hur illa ställt det är med objektiviteten, när judarnas historia behandlas. Knappast någon skribent har underlåtit »att ge sina känslor fritt utlopp — att förhärliga den gamla hebreiska kulturens glans och att beundra nyskapandet av staten Israel, att dramatiskt teckna tragiken hos ett folk som i tvåtusen år varit spritt över hela jorden eller att brännmärka judarna som främmande element bland nationerna». Och var och en har sin egen principiella syn på

problemet: »Den ena talar om en judisk ras (ehuru modern vetenskap för länge sedan röjt upp med begreppen rasrenhet och rasbetingat arv över huvud taget), den andra ser i judendomen en traditionell religionsgemenskap, en tredje finner kontinuitet i judarnas historia som folk...» Orvivelaktigt har Gradenwitz rätt i detta, men var står han själv, och vad garanterar hans egen framställnings objektivitet?

För Gradenwitz är judarna ett folk, som i den israeliska staten »återupptar sin egen, för 2 000 år sedan avbrutna historia». Judiska musikers vägande insats i renässansens Mantua (främst med Salomone Rossi, som f. ö. även sökte modernisera synagogans kultmusik i den samtida polyfonins anda) och Venedig blir då till ett »intermezzo», och judarnas betydelsefulla andel i 1800-talets musikskapande (Mendelssohn, Meyerbeer, Halévy, Offenbach, Mahler m. fl.) accepteras endast under starka förbehåll, ty »juden, som levde i en fientligt inställd eller i varje fall miss-tänksamt observerande omgivning, var tvungen att dölja sina känslor och att hålla tillbaka sitt uttrycksbehov». Ensidigheten i detta betraktelsesätt är uppenbar (har f. ö. Mahler verkligen »hållit tillbaka sitt uttrycksbehov»?) och torde emanera från Gradenwitz' nymornade israeliska nationalism; hans egna formuleringar kommer ibland också farligt nära den av honom med rätta förkastade raslärans (»... det förefaller faktiskt som om i all judisk konst kontrasten mellan konst och natur vore djupare än i andra kulturers och folks konstnärliga skapelser» m. m.). Men varken återupprättandet av den israeliska staten eller den nyss gångna tidens antisemitiska ohyggligheter är tvingande bevis på att judarnas inlemmande i den europeiska kulturgemenskapen bör ses som en parentetisk händelse eller en irrväg, och en israelisk forskare borde av egen erfarenhet vara ytterst restriktiv med alla försök att slå fast »absoluta» judiska egenskaper.

Dessa problemställningar framträder särskilt markant, då författaren behandlar den judiska emancipationens epok, men gör sig också i andra sammanhang gällande. Centrala delar i Gradenwitz' framställning utgör — självfallet — musiken under antiken och i det nya Israel. Om den förra äger vi en starkt begränsad kunskap — genom Gamla testamentet, Talmud och kulturdokument från Israels större grannar Egypten och Mesopotamien, varifrån judarna mottagit väsentliga impulser. Vi vet en del om bl. a. instrument och uppförandep Praxis, men av själva musiken är ingenting bevarat, och vissa av Gradenwitz' slutledningar förefaller därför väl djärva (t. ex.: »I musiken från det gamla Israels kulturella blomstrings-tid tas för första gången steget från det primitivt sensuella till religiöst patos, från spontan urladdning av emotioner till det fanatiska sökandet efter uttryckets sanning»). En intressant detalj är påpekandet att de nyligen vid Döda havet funna skriftrullarna innehåller grafiska tecken som möjligen måste tolkas som musikaliska lektionstecken, vilka tillsammans med »paleobysantinska neumer ... återgår på ett gemensamt äldre ursprung». Detta skulle i så fall innebära att »lektionstecknens och därmed väl även den musikaliska notationens förhistoria måste flyttas tillbaka med ett betydande tidsintervall».

Givande är skildringen av den judiska kulturodningen under medeltiden och i synnerhet dess blomstring i de islamitiska länderna, främst det arabiska Spanien, varifrån en del musikteori men återigen ingen musik är bevarad. De tvångsdöpta judarna i det katolska Spanien, »marranerna», har möjligen haft en egen, hemlig

liturgi, och Gradenwitz återger (efter Eric Werner) ett prov därav, en trestämmig motett med hebreisk-arabisk-spansk blandtext från omkring 1450 (i faksimilåter-givningen av misstag betecknad som 200 år äldre). I det kristna västerlandet tog judarna endast undantagsvis del i det allmänna kulturlivet. Minnesångaren Süsskind von Trimperg har uppmärksamats redan tidigare; Gradenwitz' kategoriska påstående att Wölflin von Lochheim, en tidigare ägare (knappast skrivare, såsom författaren säger) av Lochheimer Liederbuch, skulle varit jude, borde dock belagts starkare än med en liten anonym dedikation — i hebreiska bokstäver men på tyska — till »der allerliebsten Barbara» i denna bok.

Musiken i Östeuropas judiska centra, som ju under senmedeltiden blev tillflykten för många judar från centraleuropeiska länder, ägnas självfallet ett starkt intresse. Gradenwitz betraktar den från Ryssland emanerande judiska tonsättarskolan (med Joel Engel samt de något yngre, omkring 1880 födda S. Rosovskij, L. Saminskij, A. Krein, M. Gnessin, J. Achron m. fl.) som en direkt motsvarighet till övriga nationalromantiska skolor i Europa. Han skiljer denna musik på ett terminologiskt olyckligt sätt såsom »judisk» från en »hebreisk», vilken antingen återgår till traditionellt hebreiskt liturgiskt gods eller i fråga om 'Thema und Geist' står de klassiska hebreiska skrifterna, främst bibeln, nära» (Ernest Bloch och hans amerikanska lärjungar; i de senares närhet Leonard Bernstein). Härtill kommer som tredje grupp musiken i det nutida Israel. Den senare får en initierad skildring, som självfallet omfattar hela musiklivet. Beträffande tonsättarna fäster man sig här särskilt vid det av Max Brod uppställda och i viss mån till Nietzsche anknyttande begreppet »Medelhavsskolan», som i sin musik (främst hos Paul Ben-Haim och A. U. Boscovich) eftersträvar »en meningsfull nygestaltning av gammalorientalisk melodik och rytmik, den musikaliska tolkningen av Palestinas unika landskap och atmosfär — och främst av det pastorala däri — och en instrumentation i den orientaliska klangupplevelsens anda. Härtill kommer under 1950-talet insikten i parallelliteten mellan det orientaliska »kompositions»-sättet (av Gradenwitz på annat ställe i boken beskrivet som ett »ordnande och kombinerande av ett begränsat antal motiv och formler på ett meningsfullt sätt») »med dess modi och skalor och den västerländska seriella tekniken». Detta verkar mera övertygande än författarens i kapitlet om emancipationsepoken förfäktade åsikt att Schönbergs seriella och väsentligen melodiska tonspråk skulle vara ett naturligt utflöde av hans orientaliska kulturarv.

Ungefär samtidigt med Gradenwitz har en annan författare försökt sig på samma ämne. Denne, A. M. Rothmüller (*Die Musik der Juden*, Zürich 1951), bekänner dock att han »egentligen är varken musikteoretiker eller historiker», och dessa brister framträder så tydligt i hans arbete att Gradenwitz' bok förefaller allt annat än onödig. För en icke-sakkunnig är det svårt att avgöra huruvida den senare i sin framställning har lyckats med avvägningen mellan gammalt och modernt, liturgiskt och profant, konst- och folkmusik. Men boken ger — även för den med judaica mindre förtrogne — en mycket fängslande inblick i sitt ämne, och som introduktion har den blivit särskilt lyckad genom sin starka betoning av allmänhistoriska moment. Den återspeglar på många sätt den för judisk kulturodning så betecknande sammansmältningen av urgammalt och modernt, där t. ex. som en helt naturlig sak kan berättas, hur orkestermusik på Skopusberget utanför

Jerusalem stundom kan höras ända till Döda havet, varigenom ett påstående i Talmud (alltså från 200-talet) bekräftas, enligt vilket tempelmusiken i det antika Jerusalem skulle varit förnimbar ända till Jeriko. Notexemplen i boken är få och fungerar genom sin placering i kapitlets slut, utan direkt samband med texten för övrigt, inte så instruktivt som man skulle önska; de är tydligen övertagna från en engelsk upplaga utan omklichering, en sparsamhetsåtgärd som egendomligt kontrasterar mot bokens i övrigt omsorgsfulla utstyrel.

Hans Eppstein

REINHOLD HAMMERSTEIN: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Mit 96 Tafeln. Francke Verlag, Bern & München 1962. 303 s.

Då Hermann Zenck i sin installationsföreläsning i Göttingen för drygt 30 år sen utlade innebörden i vad han (i anslutning till Dilthey) kallade *den musikhistoriska verklighetens* struktur, skedde det från tre aspekter, nämligen vår syn på musikskaparen och verket, på musicerandet och lyssnandet och på den musikaliska åskådningen. Man kunde säga att dessa tre synsätt samtidigt motsvarat tre stadier i vår forskningsgrens egen utveckling. I modern mening började den med romantikernas intensiva (biografiska) intresse för den skapande och återskapande konstnären och verket som ett subjektivt utflöde av deras livsföring och personlighet, medan insikten om det tidstypiska uppförandets betydelse för vår bedömning och tonpsykologins rön om mottagarsidans reaktioner varit forskningsfält som betydligt senare lagts under plogen. Härtill kan numera fogas det tredje området, en begynnande systematisk utforskning i helt annan mening än romantikernas skrivbordsfilosofierande av de *musikaliska ideologierna*. En av de första som gjorde en allvarlig ansats att förstå en hel epoks musikåskådning är Hermann Abert med sin bok, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905. Men betydelsen ligger mera i det tematiska anslaget än i dess genomföring. Också Schäfke förtjänar nämnas, som i sin *Geschichte der Musikästhetik* (1934) ägnar medeltiden stark uppmärksamhet.

Reinhold Hammerstein tillkommer förtjänsten att med fasta metodiska grepp på ett högst stimulerande sätt ha nått längre i att förverkliga Alberts uppgift och samtidigt att ha lagt en säkrare grund för vår tolkning av medeltidens musikaliska bildmaterial. Hans arbete är här uttryck för samma grundtanke inom modern medievaletik som konsthistorikern Hugo Steger i sin ståtliga ikonografiska studie 1961, *David rex et propheta* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 6) formulerar ungefär så: endast de resultat som säkrats med de för specialfacket idiomatiska metoderna får tas i anspråk till växelsidig belysning av problemet. Även hos Hammerstein har undersökningen sträckt sig utöver gränserna för den egna disciplinen med fasthållande av en musikvetenskaplig frågeställning.

I tryck utgör Hammersteins bok en bearbetning av hans habilitationsskrift 1954, som jag tidigare läst och citerat i ett par uppsatser. Det helt nya som tillkommit är kap. 7, Klang und Musik in Dantes Jenseits, som endast kort skymtade i den

tidigare upplagan, och framför allt (som en andra del i boken) Die Musik der Engel in der Kunst (kapitlen 8–11) med en planschbilaga på 144 illustrationer. Därmed är i stort dispositionen av hans verk antydd.

Underrubriken anger att boken sammanfattar studier i medeltidens »musikåskådning». Om en musikalisk »världsåskådning» rör det sig dock ej, ifall därmed åsyftas ett slags filosofisk helhetsbild av tonkonsten under medeltiden. Ty en sådan skulle närmast gälla den från antiken ärvda kosmiska talspekulationen som förvisso ej täckte alla yttringar i medeltidens musiktänkande. Habilitationsskriftens underrubrik hade i stället ordet »Jenseitsvorstellung», alltså medeltidens uppfattning om musikens roll i ett liv efter detta i Guds rike, där änglarna är de eviga bärarna av den himmelska lovsången och denna utgör deras egentliga uppgift och mening. Jesaias- och Hesekiel-visionerna såsom höjdpunkter i de gammaltestamentliga evighets- och änglaföreställningarna, apokryfiska skrifter som Henoks bok, Mose- och Abraham-apokalypserna visar en omformning av det »musikaliska» elementets roll från den numinöst upphöjda och skrämmande (»såsom av en jordbävning», dånet från en här, bruset av många vatten, åskan) till en harmonisk sötma: mysterium tremendum förvandlat till mysterium fascinosum!

Än tydligare framträder »musikaliseringen» och det ordnande liturgiska elementet i nytestamentliga skrifter, främst Johannes-apokalypsen, själva grundvalen för utformningen av en »himmelsk liturgi» med änglar som agerande: den speglar i ej oviktiga hänseenden den liturgisk-musikaliska utvecklingen inom kyrkan. Ängeln blir på detta sätt i den medeltidskristna musikodlingen den centrala symbolen för det heligas kategori, och änglasången har åtminstone tre ursprungliga »topoi» av väsentlig vikt för det liturgiska tänkandet: evighetskaraktären, dvs. den oupphörliga sången *sine fine*, talet och svaret: *alter ad alterum* (Joh.-apok.) och enhälligheten, *una voce* (cantantes); den bildar en *musica perennis*, som i sin tur är en motsvarighet till det senantika tänkandets *musica mundana*, sfärernas eviga musik.

Den kristna Hierarchia caelestis som framträder i t.ex. prefationen och Te Deum, har utvecklats under intrycken av en kvarlevande österländsk tradition om himlen som ett kungligt hov och tar sig också uttryck i acklamationer (jfr orgelns roll som acklamationsinstrument i bysantinsk kejsarkult) och en genomförd rangordning mellan olika grupper och körer av himlaväsenden; här fick Pseudodionysios areopagita (ca 500 e.Kr.) avgörande vikt. Order »kör» har i dessa sammanhang ännu ej förlorat sin dubbla betydelse av såväl sjungande som dansande skara. Man bör ej heller glömma att processionen är en dans, alltid förenad med sång. Den himmelska dansens fromma glädje får ny aktualitet i senmedeltidens mystiska skrifter, bl. a. hos Henrik Suso (Seuse), som spelat stor roll även för den hel. Birgitta av Sverige, och mest grandioست kanske i Dantes Divina Commedia.

Nyare konsthistorisk forskning har gjort gällande, att de första kristna kyrkobyggnaderna varit symboler för den himmelska tronsalen eller det himmelska Jerusalem. De är dock trots allt endast *ramen kring liturgin* och ej — som Hans Sedlmayr menat (Die Entstehung der Kathedrale, 1950) — inbegreppet av alla konster inklusive skådespelet, dansen och musiken. I liturgin förenas den jordiska församlingen med den himmelska i lovprisningen av Gud, främst i moment som »änglahymnen» Gloria, i prefationen med dess avslutande Sanctus och i själva mäss-

offret. I en av sina storslagnaste visioner har den hel. Birgitta givit prov på, hur detta betraktelsesätt alltjämt varit levande under senmedeltiden. (Fellerer-festskriften, 1962, s. 339.) Dylka uppfattningar i de gammalkristna liturgierna påpekade på sin tid också Gillis P:son Wetter (1921-22).

En särskild ställning i den tidiga kulten intog den pnevmatiska eller som vi skulle säga ekstatiske sången, som tog sig uttryck i tungomålstalande, glossolali och melismatisk sång; Durandus kallar den »änglalov». Mot bakgrunden av nyare forskning skulle man våga uttala den förmodan, att den ekstatiske melismatiska stilen i gregorianiken delvis har inneburit en *kristianisering av hednisk-magisk glossolali* med jodling, kuhreihen och »kulning» som närbesläktade, in i vår tid kvarlevande folkliga former. Textsättningen av melismerna i kyrietroper, alleluia-verser och sekvenser, betyder en sorts rationalisering av den pnevmatiska sångstilen men upphäver ändå ej det ekstatiske momentet, som är så märkligt framträdande i senmedeltidens sekvenser.

Trots gemenskapen i denna communis celebritas har himmelsk och jordisk lovsång likväl olika rang: änglasången står högre, är Gud närmare, människornas sång betyder en komplettering, den kyrkliga hierarkin är en avglans, en svag motsvarighet och efterbildning av den himmelska. Ibland tar sig symboliken uttryck så, att den kristna församlingen bildar den 10:e kören (till änglarnas kanoniskt fastställda nio).

Visionslitteraturen ger nya varianter och tillskott till de fasta motiv om en himmelsk liturgi som redan utbildats. Hos de stora germanska nunnegestalterna, en Hildegard av Bingen, en Elisabeth av Schönau eller Mechtild av Magdeburg på 1100-talet, finner man talrika detaljer som utvisar ett fortskridande försinnligande, en starkare utsmyckning och tropering, ja en dramatisering av det visionära elementet i ord och ton, ehuru alltjämt med samma, tidigare fastlagda, motivkretsar: alter ad alterum, una voce, sine fine.

Senmedeltidens starkt framträdande profana (instrumental-)musik i spelmännens repertoar av dansmusik och i de höviska kretsarnas praxis återspeglas också i änglarnas förhållande till musiken. Härvidlag har de *andliga spelen* utgjort förmedlande länkar. Den medeltida teatern växte ju fram ur liturgin och ängeln var den förste skådespelaren. Bland drag av vikt i vårt sammanhang är de andliga spelens genomförda rangordning: *latin* som änglarnas sjungna språk är av högre värde än det talade folkspråket hos övriga personer, prononcerat av änglarnas korisk-kollektiva sång, deras klädedräkt och utförande (sångtekniska anvisningar) m. m., vilka regi och inscenering ytterligare betonar.

Av särskild vikt är föreställningen om musiken i helvetet och djävulens inställning till denna konst. Mot himmelens ljusvärld med dess goda andar, samlade till evigt lov, står mörkrets osaliga värld, liksom med omvända förtecken. Ondskan är dock ej jämbördig i makt och Satan kan handla endast inom ramen för Guds planer. Enligt Johannes Scotus Erigenas nyplatonska tänkande bidrar dissonansen endast till ökad njutning av konsonansen, liksom den onda själen hos Platon är den godas förljugna, krokiga, vanställda avspegling. Hadesriket tonar av klagolåt, gråt och ylande hundar med helveteshunden Cerberus i spetsen. Medeltidens litteratur, visionerna, legenderna, hymniken, de andliga spelen, spinner alla på samma tema: helvetets fasansfulla larm och outhärdliga ljudstyrka, likt jordbävning, åska,

stormens tjut eller dånet från smedjor, som rasslande kedjor, pisksmällor, tandagnisslan, veklagan eller hånkratt. Instrumenten är av motsvarande art: slaginstrument i form av grytor och bäcken, koskällor, djurben, kattsvansar, vinflaskor; häxorna spelar på ostämde basuner, djävulens sång låter som grisgrymtande eller hundars ylande — med ett ord en fantasifull satanistisk systematisering av ljudkvaliteter och verktyg i förnekelsen av varje regelrätt tonsystem, varje sånglig skönhet, varje meningsfullt musikaliskt instrumentarium —, en psykologiskt oerhört betecknande och skrämmande parallell till vår egen samtids musikaliska avarter!

Naturligtvis vändes också de tidigare nämnda symboltopoi i sina groteska motsatser: djävulens sång är dissonant, oordnad och falsk och upphör aldrig att vara det. Djävulen har uteslutande talroller på folkspråk i de andliga spelen och om någon ordnad dans kan för hans del aldrig vara tal utan endast om groteska krumsprång och haltande. — Även den djävulska musiken ingriper i människans liv ochandel. Den kan förrädiskt maskera sig till psevdoliturgisk sång och i detta sammanhang använda latinsk text eller i smädande avsikt en rotväliska som i Juttaspelet, där man också (som jag uppvisat i vallåtsstudierna, STM 1955, avsnitt 7) i demonkaraktäriserande syfte använt kuhreihenform och -musik som en pervertering av kultens melismatiska sång.

Å andra sidan framträder i denna dialektik den sanna, äkta, kyrkliga sångens apotropeiska roll, särskilt verkningsfull i psalmodin men även i hymnsången. Ett utomordentligt exempel härpå har nämnts i min uppsats om den hel. Birgitta och musiken: mirakelberättelsen om den av djävlar plågade unga kvinnan, som fraktades till kapellet i Vadstena kloster, där sångare samlades för att med sång driva bort den onda anden i hennes kropp. De sjöng bl. a. hymnen *Veni sancte Spiritus* med trefaldig upprepning av strof 3, *Hostem repellas, tills djävulen i kvinnans kropp »i sin utsägliga ångest» »för det förfärliga oväsens skull»* [!] inte stod ut längre utan lämnade henne.

Det är på den profana (instrumental-)musikens och dansens område som djävulen gör mest ohägn. Johannes Chrysostomus säger lapidariskt: där det är dans, där är också djävulen. Suso kallar dansandet för djävulssprång. Demoniseringen gör sig också gällande i den från Guidos Micrologus välkända versen om motsättningen mellan (kyrko-)kantorn och den simple musikanten: den förre känner förutsättningarna och lagarna för sin konst, den senare vet ej vad han gör och kallas därför ett djur (bestia). I den tryckta versionen av Hammersteins arbete har här starka förkortningar företagits (jfr s. 114) i det stoff som ytterligare kunnat belysa djävulens roll, bl. a. även problemet om *spelmännen som djävulens följe*. Den Onde uppträder gärna förklädd till spelman, hjälper sina jordiska kolleger med musiken och drar med sig hela dansföljet i undergången — något som vi känner också från svenska spelmanssagor.

Jag måste bortse från kap. 6 (om sfärernas harmoni) och 7 (Klang und Musik in Dantes Jenseits), s. 116-145-191; det är högst värdefulla men ej nödvändiga för att klargöra förf:s huvudlinje. Däremot är det nödvändigt att med några ord beröra hans metodik i den musikikonografiska delen. I två tidigare publicerade bidrag (AfMW 9, 1952, s. 204 f., och Acta Mus. 31, 1959, s. 109 f.) har han varit inne på denna forskning, som nu fått en viss systematisk avrundning. Han ställer

frågan: Hur har en medeltida bildkonstnär materialiserat änglarnas musik? Frågan är viktig också därför att förf. kan göra sannolikt, att deras lovsång tonar även från bilder *utan* speciella musikaliska attribut. Bildernas plats i kyrkorummet nära altaret (absidrundeln, den framförvarande gavelväggen, triumfbågen) och deras liturgisk-tematiska karaktär (apokalypsens 24 äldste, de fyra djuren, serafim, människogestaltade änglar), anger dem eo ipso som bärare av symbolisk lovsång. Det instrument som uppenbarar sig i sammanhang med dem är bibelns *cithara*, bakom vilken term gömmer sig harp-, citter- och fidelartade redskap.

Mot denna numinösa, överkliga klangsymbolik ter sig den *lovsjungande ängeln i människogestalt* som bärare av en antropomorf sång, ett led i den himmelska liturgins förmänskligande. Även utan attribut är människoängeln en sångare; attribut som haggiosstandar (efter bysantinska förebilder), skrift, skriftband och bok, betyder blott en intensivering av ängelns sånglig-liturgiska roll, liksom inordningen i koriska grupper implicerar dans och sång.

Med tiden uppträder också *instrumentänglar*, först med den gammaltestamentliga *tuban*, som hos judarna var ett kultredskap och sinnebild för den numinösa klangen. Tubaängelns uppgift är också häroldens, speciellt i samband med Yttersta domen, ej en liturgisk. En intressant specialisering möter oss i den av förf. (a. a. i Acta Mus.) påvisade »Exsultetängeln», dvs. ängeln som sjunger det vid påskens ljusständningsceremoni använda (ur gallikanska sakramentariet hämtade) *Exsultet iam angelica turba caelorum ... tuba intonet salutaris*, med text, melodi och bilder präntade på smala pergamentsrullar (rotuli), som vecklades upp under föredraget och vändes utåt kyrkokenigheten, allt i intensiverande syfte!

Utvecklingen av instrumentängeln till en huvudfigur i den himmelska lovsången synes ha börjat i 1100-talets England och dess kombination med den jordiske spelmannen närmar understundom bilderna till den *musikhistoriska verkligheten och samtidens uppförandep Praxis*. Först därmed är förutsättningar givna för att av detta material dra slutsatser om dåtida klangförverkligande. Den växande realismen står i samband med senmedeltida fromhetsrörelser, inte minst tiggardordnarnas kraftiga expansion, och tar sig ej bara uttryck i kyrkornas talrika arrangemang för privatandakten med altaren, diptyker, triptyker, relikhus och -skrin, smyckade av instrumentänglar, utan också i de väldiga tegelväggarnas bildsviter och fresker.

Den ökade realismen i musikbilderna balanseras dock ofta av segt kvarlevande symboliska element. De sångliga attributen betyder ändå alltid sång, varemot instrument och instrumentspel vanligen innebär intensivering av sångsymboliken men också *kan* avse sig själva, t. ex. ifråga om de parvis trakterade busine vid festliga akter och instrument i samband med dans. Ambivalensen är påtaglig också i 1400-talets bilder: å ena sidan en utomordentlig realism, som i enstaka fall tillåter oss tolka och identifiera den notbild musikänglarna själva avläser, å den andra lika tydlig symbolik, som inordnar det musikaliska i ett högre skeende.

Lärorik är förf:s ingående analys av tre verk, bröderna van Eycks altare i Gent (fig. 132/33), Lucca della Robbias stenpulpet för en orgel (ej en kantoria!) i Florens-domen (fig. 134-140) och Hugo van der Goes' porträtt av Sir Edward Bankil i Trinity College i Edinburgh (fig. 141), som visar den ikonografiska metodikens problematik. Även hans tolkning av Raffaels målning av den hel.

Caecilia från 1514/15 (fig. 144) är värd allvarlig begrundan. Skälet till förf:s tveksamhet inför den musikaliska realismen i fig. 144 är såtillvida svagt som det främst består däri, att ängeln vid orgeln har en enstämmig koralnotering (av hymnen O lux beata Trinitas) framför sig i stället för en orgeltabulatur och att dåtida organister ej utförde enstämmiga gregorianska sånger utan använde dem i improvisatoriskt spel *supra librum*, varemot ängeln tydligen spelar enstämmigt. Häremot kan invändas att orgeln i alternatimpraxis verkligen hade enstämmig liturgisk eller solistisk roll, åtminstone i Nordeuropa (Chr. Mahrenholz i Mf I, 33). Van der Goes' tavla visar dock ingen antydning till något alterneringsspel. Men varför kan man ej tänka sig att det solistiska spelet på orgeln av trefaldighetshymnen kan vara en avspeglning av levande praxis men *samtidigt* utgöra en symbol för Sir Bonkils bön om speciellt skydd för sin Trefaldighetskyrka och sig själv, där han på tavlan knäböjer invid ängeln sida. Det förefaller mig överdrivet att som förf. *inte våga tro* på en avbildnings musikhistoriska verklighetstrohet, så fort man kan göra gällande, att bilden är inspänd i ett nät av symbolkrafter. Naturligtvis måste man i sådana fall med extra omsorg pröva musikedetaljernas historicitet.

Förlaget har givit Hammersteins bok en synnerligen vårdad utstyrelse och illustrationsmaterialer är ypperligt. Med jämnmod får man väl ta olägenheten att notapparaten är undanskuffad till en bilaga med ny numrering för varje kapitel och starkt förkortade titlar, vilka sedan måste identifieras i en annan bilaga, litteraturförteckningen.

Carl-Allan Moberg

WILLY HESS: Beethovens Bühnenwerke. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962. 85 s.

Den schweiziske Beethoven-kännaren Willy Hess (f. 1906) höll fem föreläsningar om Beethovens sceniska musik vid Zürichs folkhögskola sommaren 1959. Efter som föreläsningarna till större delen handlade om mindre kända sceniska Beethovenverk, fann förlaget det angeläget att publicera dem för en bredare allmänhet. Några unika forskarrön meddelas knappast, men den lilla skriften ger på 85 sidor god information inte bara om den kända *Fidelio* utan även om skådespelsmusiken till *Coriolanus*, *Egmont*, *Leonore Prohaska*, *Tarpeja* och *Wilhelm Tell*; operafragmentet *Vestas Feuer*; festspelen *König Stephan*, *Die Ruinen von Athen* och *Die Weihe des Hauses*; »riddarbaletten» och baletten *Die Geschöpfe des Prometheus* samt slutligen musikinslagen i ett par sångspel.

Bengt Hambræus

HANS HICKMANN: Ägypten, Musikgeschichte in Bildern 1. Hrsg. Heinrich Beseler und Max Schneider. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1961. 188 s., ill.

Hans Hickmann, som nu snart skrivit om det mesta, som går att få reda på om egyptisk musik och egyptiska musikinstrument, inleder VEB Deutscher Verlag för Musik's nya serie musikhistoria i bilder. Serien är avsedd som en fortsättning på

och komplettering av Georg Kinsky's Geschichte der Musik in Bildern från 1929. Början är utan tvivel lovande. Boken är uppställd som en bilderbok med bildtexter — bilden på höger sida och texten på den vänstra — och har en inledning samt en avslutande kronologisk översikt. När boken är i storfolio, är kvaliteten på bilderna utmärkt; här återfinns alla de tidigare kända avbildningarna av egyptiska instrument och ensembler i mycket tydliga reproduktioner, men också mycket nytt material och ej tidigare avbildade föremål från Kairomuseet. Bildtexterna innehåller det huvudsakliga man behöver veta med rikliga hänvisningar till litteratur, huvudsakligen av Hans Hickmann.

Carl Gösta Widstrand

WALTER SIMON HUBER: Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer morphologischen Systematik der Schützchen Melodik. Bärenreiter-Verlag zu Basel 1961. 149 s.

Detta egendomliga arbete över ett viktigt och fängslande ämne kan enligt recensentens uppfattning tänkas kunna få två slags användning: (1) såsom grundläggande katalogmaterial beträffande olika komponenter i Schütz' melodik och (2) såsom råmaterial för en på en gång kritisk och konstruktiv diskussion eller utredning av grundläggande begrepp och termer inom den sektor av musikestetik och musikteori, som har med semiotik, symbol- och uttrycksfunktioner att skaffa.

Ifråga om den förstnämnda punkten har W. S. Hubers ambitiösa studier lett till ett positivt resultat. Mer än hälften av sidorna i hans skrift är uppfyllda av notexempel — för det mesta välvalda — vilka tillsammans med övriga exempelhänvisningar bör kunna fungera som ett utmärkt hjälpmedel för framtida Schütz-forskning, alldeles oberoende av vad man hyser för uppfattning om Hubers taxonomiska principer. Om dessa kan åtminstone så mycket positivt sägas, som att de har som utgångspunkt vissa musikaliska (läs notbilda- och »rörelse-ikon»-betingade) strukturer, varefter författaren ser efter vilka slags texter och textord som råkar falla under de olika grupperna. Den objektivitet, som detta förfarande kunde anses tyda på, är dock ingalunda upphöjd till metodisk huvudprincip. Tvärtom utgår Huber redan på s. 6 från det mesta av vad han vill leda i bevis. Utgångspunkten utgörs av sex »Urmotive», nämligen I. Orgelpunkt, II. Wellen- und Schwebemotive, III. aufsteigende Motive, IV. absinkende Motive, V. nach Aufstieg absinkende Motive och VI. nach Herabschweben aufsteigende Motive. Karakteristiken på samma sida av en sådan grupp må exemplifiera premisserna: »absinkende Motive (Einschlafen, Sonnenuntergang, Entspannung, Verdunkelung; Ausdruck des Schwächerwerdens, des Hinabsteigens, aber auch des bestätigenden Hinabschreitens oder Feststellens)».

Efter den utförliga och rikt exemplifierade genomgången av »Motivsymbolische Grundformen», knappologiskt underdelad efter förekomsten av vissa noterade tonhöjdsrelationer (successivintervall), följer en detaljerad tabell över »textbedingte Motivvarianten», som skall ge ett »Vokabular der Schützchen Tonsprache». Läsaren finner här ett litet lexikon från »Abendmahl» och »ach!» till »Zion» och »Zorn» med siffervärden för de sex »ursymbolernas» förekomster i

samband med resp. textord; härpå följer ytterligare en gruppering i ämneskategorier och nyckelord (»Gott als Herrscher und König», »Gnade, Segen, Trost», »beten, bitten, glauben» m. fl.) med motsvarande sifferuppgifter.

Flera av de statistiska resultaten ger klara utslag, som är av intresse att avläsa till och med om man har metodiska invändningar mot författarens klassificeringar och vill efterlysa en mera djupgående analys av textens semantiska dimensioner. Så mycket mera beklagligt är det att framställningen till så stora delar är insvept i moln av metafysisk jargong, delvis lånad från författare som P. Häberlin (Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst, 1916) och E. Kurth, delvis av egen tillverkning. Inte heller försöket till »Historische Einordnung» (s. 126 ff.) innebär härvidlag några framsteg. Huber stöder sig väsentligen på två opublicerade studier av Harry Goldschmidt (Über die Grundlagen der Affektenlehre, 1942) respektive G. Toussaint (Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Mainz 1949). Men varken Goldschmidt eller Huber har genomfört erforderliga begreppsutredningar utan laborerar med flera, otillräckligt isärhållna betydelser av »der Affektbegriff», »rhetorischer Affekt» o. dyl. eller med vagt odifferentierade betydelser av samma uttryck. Detta innebär inte att Huber ej anat problematiken: flerstädes skiljer han själv mellan vad han kallar konkret »Bewegungsbild», affektiv »Ausdrucksgestalt» och abstrakt »Begriffssymbol» etc. Det är den utförda utredningen och preciseringen av detta slags distinktioner, som skymmer sikten. Men härvidlag är Huber inte ensam, och frågan är om tysk musikkforskning för närvarande kan sägas erbjuda den idealiska jordmånen för principiella klargöranden av detta speciella slag.

Ingmar Bengtsson

*Italia sacra musica I.* Musiche corali italiane sconosciute della prima metà del cinquecento. Raccolte ed edite da Knud Jeppesen. Wilhelm Hansen, Köpenhamn 1962. XXIV + 179 sid. Pris: sv. kr. 40:—.

Den illustre 1500-talsmusikexperten Knud Jeppesen fyllde 70 år 1962, och föreliggande kyrkomusikaliska antologi från hans eget specialområde får väl delvis anses som en hyllning från jubilaren till sig själv (förordet är daterat i Florens i maj 1962). Det är ju särskilt den italienska 1500-talsmusiken som Jeppesen har specialiserat sig på — hans utomordentliga studie om »Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento» (2 uppl. 1960) hör till de banbrytande och grundläggande studierna i ämnet. I den nu publicerade volymen påbörjar Jeppesen en dokumentarisk översikt över den hitintills relativt okända italienska kyrkomusiken under förra hälften av 1500-talet, alltså före Palestrinas verksamhetstid. Utgåvan är upplagd i tre band, vardera innehållande en eller flera mässor samt större eller mindre satser för (enligt Jeppesens besättningsförslag) manskör eller blandad kör. 23 satser av 12 tonsättare återfinns i volym I. Bland de mera kända märks Philipp Verdelot och Costanzo Festa, bland de relativt okända Hieronimo Maffoni och Laurus Patavus, om vilka knappast några biografiska uppgifter kunat erhållas. Patavus' julmotetter »Magi videntes» och »Hodie Christus natus est» förtjänar väl att uppmärksammas av nutida körledare, vilka även kan finna an-

vändbart körmaterial också i andra satser i volymen. Allt är visserligen inte utpräglat unikt — repertoaren vittnar snarare om en stilistisk genomsnittslinje, som man känner från både kyrklig och profan musik från den tiden: den dåtida musiksociologiska strukturen och uppfattningen av musikverkens originalitet var som bekant annorlunda än i vår tid. Vad man kan invända mot Jeppesens i övrigt föredömliga editionsteknik är att han inte gått in på uppförandepraktiska detaljer. Enligt vad han vid ett tillfälle meddelade mig skulle dessa vara av underordnad betydelse i sammanhanget, eftersom de lokala förhållandena ej skulle ha tillåtit ornamentering, diminuering eller instrumental medverkan — en uppfattning som man med hänsyn till andra kända omständigheter dock kan ta med viss reservation: den *res facta*-faktur som återges i notbilden torde säkert aldrig ha utförts så exakt och slaviskt som det verkar. Den som tar itu med att realisera nottexterna bör således förena sitt instuderingsarbete med kunskaper om dåtida uppförandepraxis.

Bengt Hambræus

HELMUT KIRCHMEYER: Liturgie am Scheideweg. Betrachtungen zur Situation der katholischen Kirchenmusik aus Anlass des Kölner Kongresses. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1962. 8°. 63 s.

Helmut Kirchmeyer, vars märkliga och omfångsrika Stravinskij-bok tilldragit sig stor uppmärksamhet, hade som musikrecensent i Kölner Stadt-Anzeiger i uppdrag att följa den 4:e internationella kongressen för kyrkomusik i Köln 22–30 juni 1961. Hans artiklar föreligger nu i bokform, och det kan förvisso sägas, att de i utmärkt hög grad förtjänar att läsas av var och en som är intresserad av kyrkomusikaliska grundfrågor. Initierade har sedan långt tillbaka vetat, att den gregorianska sången befinner sig i farozonen, utsatt som den är från en även i katolsk kyrka verksam lekmanarörelse till förmån för församlingssång och folkspråksmoment och från musikfientliga liturgiker som i sången vill se en relativt sen praktik i endast utsmyckande syfte.

Därigenom att Köln-kongressen kom att hållas endast ett drygt år före Johannes XXIII:s den 11 oktober 1962 högtidligt inaugurerade kyrkomöte har Köln-kongressens arbete kommit att få en vida större och mera omedelbar vikt för konciliets utomordentligt skickelsedigra avgöranden än någon kunnat ana i Paris, då man valde Köln till nästa sammanträdesort.

Förf. har skickligt samlat kyrkomusikkongressens arbete på några få, systematiskt genomförda avsnitt, som belyser krissituationen: den bysantinska liturgins autonomi vid sidan av den gregorianska (ett oerhört medgivande), de s. k. underutvecklade staternas och utomeuropeiska kristnas ställning, bl. a. frågan om användning av »primitiva» melodistrukturer i liturgiska former, upphovsrättsliga spörsmål under den expressiva titeln »Får tonsättaren leva?» och pedagogiska problem, vilka blir särskilt aktuella vid ökad anslutning av sjungande lekmän (missa cantata cum populo activo) och inlemmande i repertoaren av mycket moderna verk.

Ehuru med en viss försiktighet låter förf. läsaren ana, att den energiske och av

allt att döma för det nya i tiden öppne påven Johannes XXIII stod fullt och helt på kyrkomusikens sida. Det är inte minst betecknande, att Johannes som patriark i Venedig för några år sedan framtving uppförandet av Stravinskij's Canticum sacrum d. 13 sept. 1956, sedan dömens prästerskap ställt sig alldeles avvisande till detta uruppförande, som de demonstrativt uteblev från. De kunde ju inte ana, att deras patriark några år senare skulle bestiga den påvliga tronen...

Carl-Allan Moberg

GEORG KNEPLER: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 1: Frankreich — England. Bd. 2: Österreich — Deutschland. Henschel Verlag, Berlin 1961.

En musikvetenskaplig facktidsskrift är inte avsedd som forum för politisk idé- och principdebatt, och därför är det förenat med vissa svårigheter att inom dess ram ta ställning till en musikhistorisk handbok, vars författare i förordet genast deklarerar »dass es nur mittels der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden» och på ett annat ställe (s. 469) säger: »Wenn man die Musikwissenschaft nicht als einen akademischen Zeitvertreib für Spezialisten betrachtet, wenn sie uns statt dessen — unter anderem — dazu verhelfen soll, das Musikleben der Gegenwart zu verstehen, um das der Zukunft zu verbessern, dann müssen wir sorgfältig studieren, wie und aus welchen Ursachen das Musikleben unserer Vorfahren so geworden ist, wie wir es von ihnen übernommen haben.» Materialistisk eller idealistisk historieuppfattning, ändamålsbundna eller -fria studier (är de senare f. ö. under alla omständigheter detsamma som ett »akademiskt tidsfördriv för specialister«?), vad för oss närmast sanningen? Var och en måste ta ställning till dessa frågor, men i större sammanhang än musikens, och vi skall inom ramen för detta referat i möjligaste mån lämna dem därhän.

Vad har nu Kneplers bok att ge, oberoende av om läsaren är marxist eller ej, om han i förväg »vet», efter vilka lagar trådarna i historiska skeenden knyts ihop eller om han inte tror sig sitta inne med dylika kunskaper? Svaret kan knappast bli annat än detta: Kneplers framställning av 1800-talets musikhistoria är i hög grad värd en intensiv lektyr. Ty här torde vi ha den grundligaste och — ända in i sådana detaljer som illustrationer, notexemplens urval, tekniska bearbetning och typografiska återgivning samt källhänvisningar — mest omsorgsfulla framställning av den europeiska musikens utveckling från Franska revolutionen till Andra kejsarrikets fall och Tysklands enande 1871 (framställningen förs dock fram till Wagners och Brahms' död), som någonsin har skrivits. Hittills föreligger två band, som på närmare 1 000 sidor behandlar dels epokens allmänna drag, dels utvecklingen i Frankrike, England, Tyskland och Österrike. Allt tyder på mångåriga förarbeten bakom det synliga resultatet, men grundligheten och arbetets stora omfattning har inte haft någon negativ effekt för den egentliga framställningen; denna utmärkes av en spänst och en enkel klarhet, som välgörande skiljer sig från den svulstiga och quasi-filosofiska jargong, som ju eljest inte är sällsynt bland akademiska författare i Tyskland. Enkelheten utesluter hos Knepler ingalunda sinne för nyanser och subtiliteter.

I sin undersökning av epokens musik söker Knepler att förena sociologiska, psykologiska och stilanalytiska synpunkter, och syntesen är överallt intresseväckande. Källmaterialet, även det litterära, är utnyttjat på ett självständigt sätt, och nya eller hittills föga beaktade källor kommer ofta till användning. Även små eller ur västerländsk synvinkel perifera nationers musikaliska insatser har genomlysts, vilket är synnerligen värdefullt, likgiltigt om man accepterar Kneplers tes (s. 44) eller ej, att föreställningen om vissa nationers temporära musikaliska hegemoni bottnar i en »Übertragung imperialistischer Begriffe auf die Musikgeschichte». Den sociologiska synvinkeln, som givetvis är frammejslad med största skärpa, betingar dels att Knepler söker se varje skapande musiker som en kugge i samhällets maskineri och dels att han medvetet — utifrån hans egen ståndpunkt dock kanske inte tillräckligt konsekvent — avstår från att göra musikhistoria till en skildring av främst en rad »stora personligheter» utan ger stort utrymme även åt »folkets» insats via underhållnings- och annan folklig musik, arbetar- och kampsånger etc. Det är betecknande för författarens samvetsgranna inställning till sin uppgift att han därvid ofta påpekar luckor i våra kunskaper och att han ingalunda enbart citerar vad som passar bäst enligt hans syften; hans framställning är beroende av en dogm men inom den härav betingade bundenheten utan tvekan ett uttryck för ärligt sanningssökande.

Knepler ser det tidsavsnitt han föresatt sig att behandla som den epok då feodalsamhället avlöses av det borgerliga, vilket efter en start i demokratins tecken — Franska revolutionen — leder till kapitalismens utveckling och därmed till samhälls- (inklusive kultur-)livets snabba kommersialisering och till växande konflikter mellan ägande och arbetare. Mot denna bakgrund betraktar och värderar han musik inte som rent estetiskt fenomen utan som en samhällsfaktor med förmåga att tjäna mänsklighetens framsteg, antingen i direkt appell till eller som återspeglning av tidssituationen i tonsättarens inre. Han vänder sig följaktligen eftertryckligt mot en »formalistisk» musikuppfattning och bedömer musikverk lika mycket efter deras mänskliga och sociala engagement som efter rent konstnärliga kvaliteter. Offenbachs storhet, exempelvis, grundar sig för honom långt ifrån enbart på dennes satiriska musikedramatiska talang utan lika mycket på hans »unbeirrbares Parteinahme für die kleinen Leute», medan Strauss i »Läderlappen» visserligen har skapat ett »mästerverk» men s. a. s. av en slump: »Es gibt keine Anzeichen dafür, dass Strauss dieses Textbuch und diese musikalische Technik der Überraschung mit Bewusstheit zu einer kritischen Darstellung der Bürgerwelt verwandt hätte... Wir haben es mit einem liebevoll-ironischen Widerspiegeln der Bürgerwelt zu tun, mit einer Kritik ohne Schärfe und Bitterkeit, ja ohne Absicht...» Och då samhällskritik överhuvudtaget inte spelar någon nämnvärd roll i den österrikiska operetten, så finns där »nur vereinzelt Schönes zu bewundern und noch mehr versäumte Möglichkeiten zu bedauern». Ett annat exempel: Hos Bruckner finner Knepler inte samma »Logik des formalen Aufbaus» som hos Beethoven (varvid han — mycket skickligt — åberopar det faktum att »några av de största beundrarna» av hans symfonier har nått fram till sin uppfattning med ledning av avsevärt förvanskade versioner av dessa). I denna karakteristiska olikhet ser författaren »den Unterschied zwischen dem Kämpfer und dem Gottesfürchtigen, dem Denker und dem Gläubigen». Bruckner försöker lösa mänsklig-

hetens problem inte genom att mana till handling utan genom sublimering, genom att »Menschenleid durch Gottesglauben verklärt wird». Därigenom har han vunnit ett särskilt intresse hos musikhistoriker, »die prinzipiell Musik und Volk, schöpferische Tätigkeit und gesellschaftlichen Fortschritt getrennt sehen möchten». Knepler frångår Bruckner ej storhet, men hans »grosses Herz und schöpferische Genialität wurden eingeengt und behindert durch das Weltbild, das ihm die herrschende Klasse vermittelt hatte».

Det är onödigt att påpeka, hur ofantligt mycket införandet av sociologiska aspekter har betytt för musikforskningen, och Knepler är inte så enfaldig att se musiksociologin som en enbart marxistisk landvinning; tvärtom anför han åtskilliga namn på »borgerliga» musikforskare med Winterfeld, Chrysander och Otto Jahn som pionjärer för en också i hans mening »riktig» historieskrivning. Men hur väsentliga sociologiska frågeställningar än må vara så är det dock av vikt att se även deras begränsning. Kneplers inställning till Bruckner visar detta tydligt. För en djupt troende katolik som i jordelivet ser enbart ett förstadium till människans egentliga existens och bestämmelse måste ju hennes timliga välfärd, social rättvisa m. m. te sig som jämförelsevis sekundära problem. Om man bör betrakta en dylik världsbild som »trång» eller ej är en ren uppfattningssak; trosfrågor undrandrar sig i varje fall en objektiv bedömning utifrån sociologiska kriterier.

Prövostenen för musikens värde är för Knepler sålunda huruvida den är bärare av positiva och samhällsbefrämjande idéer, och det är föga överraskande att han i Beethoven ser ej enbart epokens utan »mänsklighetens» störste tonsättare, varvid han starkt poängterar de drag som förbinder Beethoven med franska revolutionen, som å sin sida får en utförlig och väldokumenterad skildring. Analyserar förf. ett musikstycke så gör han det med tanke på dess idéförbundenhet. Analysens instrument handhas ofta subtilt, men slutledningarna förefaller stundom forcerade. Vi måste dock här avstå från exemplifiering.

Knepler vänder sig bestämt mot alla tendenser att se 1800-talets musik under standardbegreppet »romantik» (vilket i och för sig är tacknämligt) och anser att man i stället bör begagna de väsentliga händelserna på det politiska och sociala planet, symboliserade av årtalen 1789, 1848 och 1871, som riktmärken även för den musikaliska historieskrivningen. Han definierar romantiken visserligen inte väsentligen annorlunda än flertalet »borgerliga» historiker men vill inskränka begreppets användning, då han anser att tidens »bästa tänkare och konstnärer» i sin omsorg för mänsklighetens framsteg ständigt har vänt sig mot romantikernas passiva verklighetsflykt. Exempelvis betecknar han varken Mendelssohn, Schumann, Berlioz eller Weber som romantiker, då han åtminstone hos de tre förstnämnda anser sig kunna konstatera ett medvetet framstegsvänligt ståndpunkts-tagande i samhällsfrågor, i varje fall under vederbörandes yngre år, medan senare ofta tvivel och resignation inställer sig. Kan han här i fallet Berlioz t. o. m. åberopa två tämligen nyfunna brev, som dokumenterar dennes anslutning till saintsimonismen, så fordras det hos Weber en milt uttryckt forcerad argumentering, som tar hänsyn även till det han *icke* ha skapat(!): »Der Gedanke ist unabweisbar, dass er seine besten Werke nicht geschrieben hat, weil die Verhältnisse ihm nicht gestattet zu geben, was er hätte geben können.» Om »Friskyten» säger Knepler bl. a.: »Nun steckt in den meistern Märchen ein realistischer Kern. Der Kampf

zwischen Gut und Böse, der in tausend Formen und Farben den typischen Märcheninhalt bildet, ist ein Widerschein, wenn auch oft nur ein sehr entfernter Widerschein der Klassenkämpfe. So auch im Freischütz. In der Konfrontierung der positiven Figuren aus dem Volke mit der Welt Kaspars und Samiels ist ein Stück gesellschaftlicher Wirklichkeit gestaltet...» Och på annat ställe, sammanfattande: »Der Freischütz ist in Wahrheit ein antiromantisches Werk, gegen den Aberglauben, gegen die Heroisierung der Geisterwelt gerichtet. Es trägt Züge der Aufklärung.» Demonen Samiel som en part i klasskampen — är detta övertygande? Bakom dylika värderingar skymtar en — nota bene för bedömare av alla riktningar — obestridlig svaghet i Kneplers historieskrivning.

Författaren har emellertid mycket nytt av stoff och synpunkter att ge, vare sig det gäller »folket» som utvecklingsfaktor eller undersökningen av sambanden mellan musikens sociala bakgrund och dess klingande fasad. Flertalet av de gestalter som i den »borgerliga» eran har betraktats som stora accepterar även Knepler som stora, om än värderingen i detalj kan undergå förskjutningar och han ofta måste göra verkliga ansträngningar för att »bevisa» deras storhet utifrån hans egen synvinkel. Kan detta möjligen innebära att han själv i viss mån har fallit offer för »borgerliga» tänkesätt, att även hos honom det estetiska stundom får ett övertag över det sociala, fastän han själv inte vill erkänna det? Det finns ju kända parallellfall; man behöver bara tänka på fortlevandet av den klassiska baletten, om något ursprungligen ett »överklassens njutningsmedel», i dagens Sovjetryssland.

Kneplers synopsis av 1800-talets musik i ljuset av samhällets utveckling alltsedan den borgerliga epokens begynnelse — som i synnerhet för Englands del ju ligger betydligt före 1789, varför framställningen här faktiskt berör äldre tider än själva 1800-talet — är så rik på material och synpunkter att detta referat knappast kunnat ge mera än stickprov på bådadera. Alltefter läsarnas varierande grundinställning torde hans arbete än komma att höjas till skyarna, än helt förkastas. Här kan dock bara upprepas det ovan antydda: boken är i hög grad lärorik och tankeväckande och dess studium kan varmt anbefallas — dock under den uttryckliga förutsättningen att den läses *sine ira et studio* och med ett ständigt vakert kritiskt sinne.

Hans Eppstein

ROBERT WHITE LINKER: Music of the Minnesinger and early Meistersinger. A bibliography. (University of North Carolina studies in the German languages and literatures. Nr. 32.) The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1962. XVI, 79 s.

Detta arbete är avsett att vara ett hjälpmedel för den som närmare vill studera minnesången och dess utlöpare den äldre mästersången. Författaren skiljer icke mellan dessa båda kategorier utan för upp de medeltida tonsättarna i bokstavsordning och redovisar därefter för var och en de enskilda sångerna under tonsättarnamnet. Hans uppgifter grundar sig i första hand på handskrifter i ett 20-tal bibliotek och arkiv, huvudsakligen i Tyskland, varjämte han givetvis genomgått ett stort antal tryckta källor och bearbetningar, som redovisas i en särskild förteck-

ning. Hänvisningarna domineras självfallet av Friedrich Gennrich och Friedrich von der Hagen, de båda främsta kännarna av denna epok i musikens historia. De upplysningar som lämnas om de i bibliografien ingående enskilda sångerna är följande: sångens incipit eller rubrik, uppgift om handskrift där den ingår (med angivande av blad), hänvisning till källa där sången finnes publicerad och slutligen upplysning om den reproducerats i medeltida notation eller i modern transkription. Vad man saknar i denna i övrigt utmärkta bibliografi är en incipitförteckning över sångerna. Som arbetet nu är anordnat måste man gå till andra källor om man inte vet tonsättarens namn och detta är i det här fallet en onödig omväg.

Åke Davidsson

KATHI MEYER-BAER: Liturgical music incunabula. A descriptive catalogue. (Bibliographical Society publication for the year 1954.) Oxford University Press, London 1962. XLIII, 63 s., 4 pl.-bl.

Mrs. Kathi Meyer-Baer, som under åren 1922–36 var verksam som bibliotekarie vid det bekanta Musikbibliothek Paul Hirsch i Frankfurt a. M., har sedan 1930-talet varit sysselsatt med olika problem rörande musiktryckets äldsta historia. Föreliggande arbete, som måste betraktas som ett pionjärbete på sitt område, offentliggör hennes forskningar angående tryckning av noter i liturgiska inkunabler. Denna gren av typografiens historia har visserligen tidigare varit föremål för en del undersökningar, bl. a. av H. Bohatta, K. Haebler, R. Molitor och K. Schottenloher, men hennes framställning innehåller många nya forskningsresultat samtidigt som den sammanfattar vad som förut varit bekant om detta område av inkunabelforskningen.

Arbetet inleds med en redogörelse för de olika slag av liturgiska böcker, som innehåller musiktryck eller tomma notlinjer. Därefter behandlas huvudformerna för de använda nottecknen samt de olika tekniker (blocktryck eller typtryck), som kommit till användning under inkunabeltiden. En avslutande historik i katalogens inledning är huvudsakligen ägnad åt inkunabeltrycket i Schweiz, Tyskland, Frankrike och Italien.

Den viktigaste delen av detta avsnitt av mrs. Meyer-Baers arbete är den tabell som illustrerar de olika formerna på noter, ligaturer, klaver och kustoder hos skilda tryckare. Genom denna tabell har forskningen fått ett nytt medel för identifiering av enstaka blad ur liturgiska inkunabler och för bestämning av olika varianttryck. Tidigare måste identifieringen av dylika paleotyper ske genom bestämmande av bokstavstyperna, t. ex. genom Haeblers »Typenrepertorium der Wiegendrucke».

Återstoden av arbetet upptages av en omfattande katalog över liturgiska inkunabler i de största biblioteken i England, Frankrike och U. S. A., en kronologisk förteckning över alla liturgiska inkunabler, »in which printed music might be expected», samt register över tryckare och tryckörter. Katalogdelen, som upptager ca 450 tryck från omkr. 110 officiner, lämnar upplysning om var exemplar av trycken är bevarade och hänvisar till viktigare inkunabelkataloger och annan litteratur. Genom ett kodsysteem får man också uppgift om vilken del av resp. tryck som innehåller musik, noternas form, notsystemens utseende, klavernas och kusto-

dernas utformning m.m. Slutligen kan nämnas att ett dussin illustrationer lämnar prov på olika former av liturgiskt musiktryck.

Det svenska inslaget i denna framställning utgöres av följande fyra tryck: *Missale Upsalense vetus* (Sthlm 1584), *Missale Strengnense* (Lübeck 1487), *Missale Aboense* (Lübeck 1488) och *Graduale Svecicum* (Lübeck 1493). Av dessa är det som bekant endast det sistnämnda som innehåller musiktryck. Ett svenskt tryck har författarinnan förbisett, nämligen *Manuale Upsalense* (Sthlm ca 1487), som är försett med i rött tryckta notlinjer. Detta kan bero på att hon icke använt sig av Isak Collijns »Sveriges bibliografi intill år 1600», vars första band utgör den viktigaste framställningen av de svenska inkunablernas historia.

Ake Davidsson

CLAUDIO MONTEVERDI: *Vesper for soloists, double choir, organ and orchestra*. Edited from the original publication of 1610 by Denis Stevens. Novello & Co., London 1961.

Utförligare än i förordet tecknar Denis Stevens bakgrunden till sin nya utgåva av Monteverdis *Mariavesper* i tredje häftet av *Musical Quarterly* för 1961. Han nämner där ett ganska stort antal tidigare nyutgåvor (av Redlich, Goehr, Ghedini och Schrade, de båda förstnämnda på Universal-Edition, för de senare inga förlagsuppgifter; här till kommer givetvis Malipieros samlingsutgåva) och anser att deras upphovsmän »in their various ways overstressed the theatrical element», något som beträffande Goehr utan vidare kan verifieras; övriga editioner har jag tyvärr inte haft tillgängliga med undantag för samlingsutgåvan, som emellertid helt avstår från praktisk bearbetning eller modernisering. Stevens själv söker ge en varsam och diskret bearbetning, varom längre ner. Det primära problemet är för honom nämligen inte hur verket skall ges ut utan vad som egentligen bör betraktas som Monteverdis *vesper*. Stevens hävdar bestämt att en rad av de stycken, som ingår i originaltrycket och därifrån har övergått till nyupplagorna, inte alls har med *vesper* att göra och följaktligen vid nytryck eller framföranden bör mönstras ut. Han stöder denna tes med ett flertal argument: 1) Dessa stycken (*Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi coelum* samt *litanía* »sonatan» *Sancta Maria*) hör inte alls till *Mariavesperns* liturgi; 2) på Monteverdis tid hade man frångått den tidigare vanan att i varje publikation inskränka sig till en enda kategori (mässor, hymner, motetter osv.) och förenade stundom i ett och samma tryck helt heterogena ting, varför sammanförande av olika verk i samma publikation inte behöver bevisa deras samhörighet; 3) det rätta sakförhållandet framgår redan av tryckets titel. Argument nummer 1 och 2 kan vi tills vidare ta ad notam; för att kunna bedöma det tredje skall vi se lite närmare på originalutgåvas titelblad. Här står: *SANCTISSIMAE/VIRGINI/MISSA SENIS VOCIBVS./AD ECCLESIA RV M CHOROS/Ac Vespere pluribus decantandae/CVM NONNVLLIS SACRIS CONCENTIBVS, /ad Sacella siue Principum Cubicula accommodata./OPERA/A CLAVDIO MONTEVERDE/nuper effecta/AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA.* (I »*Vespere*» »e» med punkt inunder; bör läsas »*Vesperæ*». Facs. bl. a. i Stevens' ovan anförda uppsats och i samlingsutgåvan, bd 14.) Detta innebär enligt Stevens att publikationen består av tre

skilda element, mässan, *vesper* och »*sacri concentus*», dvs. motetter (resp. andliga konserter) och sonatan, vilket alltsedan Winterfeld ingen lär ha uppfattat rätt, då man brukat betrakta de senare som en del av *vesper*. Det är dessa stycken — deras titlar har anförts ovan — som Stevens avlägsnat ur sin utgåva. Hur hållbar är nu hans egen tolkning?

Stevens översätter det kritiska stället »*cum nonnullis...*» helt framt så här: »*with some sacred pieces, works recently composed by C. M. and intended for princely chapels and apartments*». Men ordet »*opera*» hänför sig knappast uteslutande till »*sacris concentibus*». Hade Stevens översatt vidare så skulle han upptäckt konsekvensen av denna felaktiga koordination; den skulle nämligen innebära att enbart dessa motetter, alltså varken mäs sa eller *vesper*, hade tillägnats påven Paul V, vilket förefaller ytterst osannolikt (och Stevens påpekar ju själv att publikationen »*as a whole*» hade dedicerats påven). Han förbiser vid sin översättning — som också är småslarvig, då det gäller inordnandet av ordet »*principum*» — vidare (1) det osannolika i att ordet »*opera*» skulle komma först efter frasen »*ad sacella... accommodata*», om det verkligen skulle anknytas till »*concentibus*», (2) att »*accommodata*» följs av en punkt och således inte alls bör koordineras med »*opera*», medan »*ad sacella...*» redan på grund av minuskeln i »*ad*» hör till det föregående — tecknet efter »*concentibus*» är otydligt med liknar mest ett komma —, och (3) att »*accommodata*» trots resp. på grund av sin neutrumform kan hänföra sig till ett flertal substantiv av olika genus (enligt vänlig upplysning från läroverksadjunkt Kurt Nilsson, Piteå). Det heter följaktligen »*vesperae... cum... concentibus ad sacella... accommodata*»; publikationen består enligt titelbladet alltså av två avdelningar, mäs sa och *vesper*, den senare åtföljd av (eller: utvidgad med; »*cum*» medger olika tolkningar) »*sacri concentus*» och »*lämpad för såväl helgedomar som furstars gemak*».

Är man således tvungen att torpedera Stevens' översättningsbyggnad och att återgå till tidigare tolkningar av titelbladet, t. ex. H. F. Redlichs (enl. Stevens, l.c. sid. 317), så är därmed frågan om *vespermusikens* omfattning inte definitivt löst. Monteverdis förläggare har, antagligen med tonsättarens goda minne, på titelbladet gjort »*sacri concentus*» typografiskt mycket mera iögonfallande än ordet »*vesperae*» och dess omgivning. Stevens har säkerligen rätt när han häri ser en avsikt att ställa gruppen »*sacri concentus*» i en klass för sig. Den skiljer sig ju även både textmässigt och musikaliskt från *vesper* för övrigt. Allt är här (utom i sonatan) fritt komponerat, medan den egentliga *vesper* är »*composto sopra cantis fermis*», och med samma undantag råder här en djärvt monodisk eller konserterande stil, medan åtminstone *vesperns* psalmer och det inledande »*Domine ad adjuvandum*» i stor utsträckning är mångstämmiga, delvis i dubbelkör. Å andra sidan står de fyra andliga konserterna i originaltrycket inte för sig utan mitt bland *vesperns* satser, på platser som egentligen tillkommer psalmernas antifoner (dock inte med deras texter). Denna anordning kan knappast ha företagits utan en uppförandemässig avsikt.

Det är satsernas liturgiska obestämdhet, som tillsammans med en, som vi såg, ytterst diskutabel tolkning av trycktiteln fått Stevens att gallra bort »*sacri concentus*» inklusive *litanía*-sonatan. Han infogar i stället gregorianska antifoner, varvid han dock av tonala orsaker är tvungen att flytta om eller helt ersätta de tradi-

tionella styckena. Dessa åtgärder må vara välmotiverade vid liturgiskt bruk av vespren, men kan på sin höjd accepteras som en alternativ lösning. På originaltryckets titelblad rekommenderas ju uttryckligen även utomkyrkliga framföranden, och varför skulle man inte vid sådana tillfällen utföra några »sacri concentus», för vilka vespren ju ändå var en traditionell plats? Resultatet blir givetvis en högst brokig musik, men ingen skulle vilja påstå att uteslutandet av »sacri concentus» tilläggen leder till stilistisk enhet: också i vesprens övriga delar råder en djärv experiment- och upptäckarglädje; Palestrinas ande svävar sannerligen icke över detta fascinerande verk.

Editionstekniskt lämnar Stevens' utgåva som vi således måste beteckna som stympad, åtskilligt att önska. Visserligen är utgivarens tillägg, såvitt de angår föredraget, måttfulla (ej »theatrical») och sparsamt utsatta, men hans metod att enbart i förord och efterskrift redogöra för tillägg och ingrepp torde förleda många till en felaktig uppfattning om originalets utseende. Att t.ex. ersätta sinkor med oboer vid nutida framföranden torde vara en godtagbar lösning (dock knappast de av Stevens alternativt föreslagna klarinetterna!), men originalbesättningen bör under alla förhållanden anges på första partitursidan. Det borde också typografiskt ha utmärkts i nottexten, vilka av uppgifterna om solo eller kör i vokalstämmorna som är tonsättarens respektive utgivarens; härom lämnas ingenstans några uppgifter.

Fotnoten »The ritornelli are optional» (beträffande Dixit Dominus) är autentisk, men i tonsättarens egen formulering hade detta framstått mycket klarare. Rytmska förkortningar är inte alls redovisade. Dunkelt förblir också flerstädes förhållandet mellan tonsättarens och utgivarens tempobeteckningar, och första satsens metronomiseringsförslag förblir en engångsföreteelse. Generalbasbearbetningen är diskret, och Stevens uppmanar i förordet mycket riktigt till individuella utvidgningar, men man frågar sig varför en sprakande vital dubbelkör för 10 stämmor (Nisi Dominus) på långa sträckor skall beledsagas tvåstämmigt.

Stevens' nyedition av Monteverdis vesper är »praktisk» med vissa inslag av »urtextambition». Huruvida hans uppförandeförslag inklusive fördelning på kör och solostämmor är konstnärligt värdefulla må praktikerna avgöra, dock förefaller de dikterade av återhållsamhet och en sober smak. Editionstekniska anmärkningar måste göras men väger inte alltför tungt — desto tyngre invändningarna mot utgivarens inte övertygande motiverade ingrepp i kompositionens struktur.

Hans Eppstein

*Musik des Ostens.* Sammelbände für historische und vergleichende Forschung. 1.

Herausgegeben von der Johan-Gottfried-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York 1962. 218 s.

Det är oförnekligt att Östeuropas länder och folk hittills ej beaktats musikvetenskapligt så ingående som de förtjänar. Det gäller f.ö. ej bara dem utan överhuvud alla områden i den europeiska odlingens periferi, inte minst Norden, men det har varit särskilt ödesdigert att de östeuropeiska kulturerna ej integrerats, eftersom så väsentliga problemkomplex som t.ex. kyrkomusik och folkmusik ej på allvar kan

behandlas dem förutan. Bidragande orsaker till dessa försummelser har givetvis varit brister i den moderna musikforskningens utbyggnad i dessa landsdelar, språksvårigheter, otillräckliga bibliografiska hjälpmedel men givetvis också brist på intresse, som i sin tur sammanhängt med musikforskningens svårighet att befria sig från kvarsläpande rester av romantisk historiografi. Men ju mer tanken på nödvändigheten av en musikens universalhistoria tränger igenom, desto starkare gör sig den insikten gällande att utforskningen av de skilda ländernas musikhistoria är lika oundgänglig i det större kontinentala sammanhanget som »lokalhistoria» är i det mindre.

Detta är truismen, men den bistra verkligheten bevisar ju, att de ej desto mindre ständigt måste upprepas för att ej falla i glömska, och det förhållandet att kända politiska omständigheter från början bidragit till den tyska musikvetenskapens hastigt påkomna intresse och framstöt mot öster gör ej studierna mindre nödvändiga och naturliga. De bidrag som publicerats i denna första av de planerade samlingsvolymerna går till stor del tillbaka på föredrag som hölls vid en kongress »för musikalisk östforskning» i Freiburg i/Br. 1958, där det skapats ett »Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte» under beskydd av samma forskningsråd som nu ansvarat för tryckningen. Redaktionen tecknas av den estländskfödde Elmar Arro, Hans Haase och professor Walter Wiora i Kiel, som ju redan tidigare visat sitt speciella intresse för östeuropeiska musikproblem.

Den musikaliska östforskningen implicerar ej bara tysk kulturmusiks inflytande i österled utan också de oftast ouppklarade och alltför litet uppmärksammade inflytelserna i motsatt riktning. Vilka väldiga och högintressanta frågor som kan rullas upp vid en diskussion av detta ömsesidiga givande och tagande framgår av Elmar Arros synpunktsrika inledningsuppsats, Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte. Redan en uppräknig av några av dem räcker för att belysa deras vikt och fascinationsgrad: den gammalryska kyrkosångens proveniens, de slaviska kondakaria (kontakia), östkyrkornas kyrkomusikaliska historia (som en enhet), frågan om flerstämmighet i rysk kyrkosång och i georgisk och folklig praxis osv. I ett annat bidrag recenserar Arro kritiskt och detaljrikt några nyare publikationer över rysk musikhistoria. De är väl ändå knappast värre än vad t.ex. utomnordiska framställningar brukar vara ifråga om nordisk musikhistoria. — En välkommen resonerande bibliografi är C. Schoenbaums bidrag, Die tschechische musikwissenschaftliche Literatur 1945–1960.

Ett speciellt avsnitt inom den av Arro angivna ramen berör Johann V. Gardner i sin avhandling om den kyrkoslaviska sångens noteringsproblem (Das Centoprinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen). Utgående från den 1668 reformerade och ortografiskt fastställda stolpovaja-semeiografen med diastematiskt normerande (cinnoberröda) bokstäver, *notering A*, söker förf. fastställa reformens innebörd under jämförelse med den omedelbart föregående ca 50-åriga tidsperiodens *notering B* (också den med cinnobertecken) och den endast delvis tolkbara *notering C*, gällande bakåt i tiden intill ca 1300, då en noteringsreform av oviss innebörd avskurit de traditionstrådar, som förenat den med den paleoryska noteringen. Förf. är nämligen av den bestämda meningen att man ej kan komma åt den sistnämnda skriftens karaktär med utgångspunkt från bysantinsk notskrift. — Förf. söker först genom

val av tre bestämda teckens formvarianter belysa 1668 års reformkommissions principer för notskrift A. Med kännedom om dessa principer kan visserligen den relativa men ej den konkreta intervallbetydelsen i märkteckenlös notering fastställas. En annan del av undersökningen gäller därför den tropering som är typisk för bestämda kyrkotoner. Troperna utgör oföränderliga melodifloskler, bundna till syllabiskt bestämda textfraser och de kyrkliga sångerna (närmast inom oktoechos- och hirmologgrupperna) bildar därigenom ett centoartat flätverk av troper, som på grund av den grafiska bildens konstans snabbt uppfattas av den skolade koralsångaren och därför kan tolkas utan hjälp av diastematiska hjälptecken. Läroböcker från 1500–1600-talen (s.k. alfabet) lämnar nutida forskare »översättningar» av dessa tropers diastematiska förlopp.

I sitt bidrag *Aufgaben der ostdeutschen Volksliedforschung* pekar Guido Waldmann på vikten av att begagna sig av de möjligheter som de stora östtyska folkförflyttningarna medfört för ett studium av östområdenas folkvisetraditioner: rysslandstyskar har bosatt sig som jordbrukare i Nord- och Sydamerika, men ännu många fler har flyttat tillbaka till rikstyskt område, och Schünemanns bekanta studie av de tyska Wolga-kolonisternas visor i österrikiska krigsfångeläger under första världskriget visar, vilka vinster som står att göra i dylika sammanhang. — Två bidrag ägnas åt Thomas Stoltzer, som tillhör de musiker vid sidan av Finck och Senfl som förskaffade tysk tonkonst anseende på kontinenten kring 1500. Det står nu fast, att han var född och uppfödd i Schlesien och från 1522 kapellmästare vid ungerska kungahovet. Han synes ha dött en våldsam död i samband med slaget vid Mohács den 29 aug. 1526.

Av särskilt intresse för östersjöområdets musikkforskning är Ludwig Finschers omfattande och rikt dokumenterade studie, *Beiträge zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle*, som hämtat sitt material bl. a. ur aktsamlingen i *Etats-Ministerium* och lämnar utförliga musikeruppgifter utöver vad redan Müller-Blattau, Maria Federmann och P. G. Thielen anfört, till en del också berörande det svenska hovkapellet. — Att man vid bedömningen av J. Fr. Reichardt som sång- och visspelsmästare ej bör förgäta hans östeuropeiska hemorts folklore påminner oss Walter Salmen om, som i en annan studie också tecknat en bild av musikkförhållandena vid det litauiska hovet under storfurst Vitold (Vitautas) 1350–1430. — Rudolf Quoikas bidrag återger och kommenterar en musikalielog på nära 1 000 nummer över en med över 600 nr bevarad musikalielog i benediktinklostret Braunau i Böhmen. Katalogen, som upprättades i början på 1800-talet, ger ett ganska intressant tvärsnitt genom klostrets odling av wienklassisk och biedermeiermusik. Den egentliga romantiken, åtminstone i form av klaververk av Schubert, Schumann, Mendelssohn, saknas. Musikalierna blottar ibland belysande stadier i klostrets uppförandepraktiska vanor och möjligheter.

Carl-Allan Moberg

*Natalicia Musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*. Redigenda curaverunt Bjørn Hjelmberg & Søren Sørensen. Wilhelm Hansen, Hafnia MCMLXII. 319 s.

I allt större utsträckning har *festkrifterna* till framstående musikkforskares ära efter andra världskriget blivit ett viktigt publikationsforum vid sidan av de regelbundna

tidskrifterna. Formen har fina traditioner och många förtjänster. Att innehållet i många festkrifter blir en smula ojämnt är praktiskt taget oundvikligt, men om enstaka bidrag ibland ter sig efemära och snabbt ihopkomna har vanligen desto flera bestående värde, och inte sällan har nya idéer och märkliga fynd för första gången presenterats i till omfånget blygsamma festkriftsbidrag.

Den största nackdelen med festkriftsfloran är enligt många mening att den s. a. s. är svår att examinera: vissa arter är rara örter, och för närmare kännedom behöver man antingen ha ett exemplar i sin hand eller tillgång till ett kartotek eller en bibliografi där innehållet särkatalogiserats. I syfte att underlätta orienteringen för svenska musikkforskare och andra läsare av STM kommer i följande årgång att meddelas summariska innehållsöversikter över några av de senaste festkrifterna. En av 1962 års festkrifter tillhör emellertid nordiskt område och skall av detta skäl här refereras en smula utförligare, nämligen den ståtliga hyllningsskrift, som utgavs med anledning av Knud Jeppesens 70-årsdag den 15 augusti 1962.

Den eminente danske musikkforskaren och förutvarande professorn vid Aarhus universitet har mer än någon annan bidragit till att göra nordisk musikkforskning känd och aktad i internationella sammanhang. Hans forskargärning med centrum i 1500-talets vokal- och orgelmusik kan i festskriftens bibliografi (utförd av Jens Peter Jacobsen) följas år för år från det epokgörande arbetet om Palestrinastil 1923 till de tre volymerna *Italia Sacra Musica* 1962. Bibliografins andra del och ett bidrag av Finn Mathiasen om festföremålets orgelpassacaglia från 1956 utgör tillsammans också en hyllning till tonsättaren Knud Jeppesen.

För ett av de största och intressantaste bidragen svarar den ene av festkriftsredaktörerna, Jeppesens efterträdare i Aarhus Søren Sørensen. Hans uppsats »Über einen Kantatenjahrgang des Görlitzer Komponisten Christian Ludwig Boxberg» (1670–1729) är baserad på källor i Samling Wenster i Lunds universitetsbibliotek. Sørensen lämnar viktiga biografiska upplysningar, uppehåller sig vid den högtidliga invigningen av Casparinis berömda Görlitz-orgel 1703 och dryftar stildrag i Boxbergs ur formell synpunkt något stereotypa kantater (oftast Spruch — Lied — Spruch *da capo*). Kantatårgången, av vilken 35 verk är bevarade, kan med höggradig sannolikhet tidfastas till 1703/04, dvs. till de första åren av Boxbergs tjänstgöring i Görlitz (som började 1702). Parallellen till J. S. Bachs kantatproduktion i Leipzig enligt nydateringarna (om dessa är riktiga) är tänkvärd; kanske har det varit vanligare än man hittills räknat med att en kyrkomusiker försåg sin kyrka med erforderlig repertoar väsentligen under den första anställningsperioden?

Ett annat vägande danskt bidrag är Henrik Glahns redovisning av »Ein Kopenhagener Fragment aus dem 15. Jahrhundert», i själva verket den äldsta i Danmark påträffade källan med flerstämmig musik. Uppsatsen ansluter sig väl till författarens studie över 1500-talshandskriften »Ny kgl. Saml. 1848 fol.» i Fund og Forskning 1959. Denna gång är det emellertid fråga om ett fragment av ännu högre ålder, nämligen »ein Ausschnitt aus einer gemischten liturgisch-weltlichen, französischen Musikhandschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts». Glahn ger en sakkunnig källbeskrivning, skisserar en kommentar till innehållet (brottstycken av elva kompositioner på tjugo handskriftssidor) och meddelar transkriptioner av åtta satser eller avsnitt. Särskilt intresse tilldrager sig några mäss-satser; den mest

kända kompositionen är Dufays »Supremum est mortalibus» från 1433, till vilken fragmentet innehåller partier av triplum.

Bland de »kontinentala» bidragen märks *Higino Anglès* initierade och läsvärda översikt över »Die Instrumentalmusik bis zum 16. Jahrhundert in Spanien», som för övrigt kompletteras utmärkt av *Santiago Kastners* uppsats om harpanns roll och utbredning i Spanien och Portugal speciellt under perioden ca 1620–1750, då instrumentet mer än annorstädes i Europa utnyttjades även som generalbasinstrument.

Ett trots sitt ringa format tungt vägande bidrag är *Heinrich Husmanns* sex sidor om »St. Germain und Notre-Dame», där författaren demonstrerar att kyrkan St. Germain l'Auxerrois, grundad till den förste Paris-biskopen Germanus' († 576) ära, omkring 1200 var »die Parochialkirche des französischen Königs», alltså en »hovkyrka», dessutom förknippad med en ärevärdig skola (jämför »Place d'école«!). Husmann lanserar hypotesen att väsentliga delar av den s.k. Notre Dame-skolans repertoar snarare bör förknippas med St. Germain än med katedralen. Som huvudargument utnyttjas de i fyra huvudhandskrifter bevarade organsatserna till responsoriet *Sancte Germane*, som varken beträffande festgrad (duplex) eller text överensstämmer med Notre Dame-liturgin för Germanus Antissiodorensis. Djärvt sammanfattar Husmann sin ståndpunkt i följande formler: »Leoninus Magister Beatae Mariae Virginis Ecclesiae Maioris Parisiensis» och »Perotinus Magister Sancti Germani Antissiodorensis et Compositor Curiae Regiae Franciae». Troligen är det dessa nya och omstörtande aspekter, som fördröjt det större bidrag till *The Musical Quarterly* av Husmann, som ett par omgångar utlovats. Man emotser med spänning hur han närmare kommer att underbygga och utbygga sina nya rön.

Amerikanen *Conrad H. Rauski* ger en rad insiktsfulla »Notes on Aribo Scholasticus», fängslande ej minst genom inblickarna i en dåtida auktors litterärt konstfulla utspel av »ingenium» och »memoria». Ett annat bidrag till äldre teori-historia ger *Bent Stelfeld* i sin översikt om »Prosdocius de Beldomandis als Erneuerer der Musikbetrachtung um 1400», en typ av referat som avgjort är nyttig. För att sedan följa festskriftens egen disposition, som är kronologisk, finner man ett kort bidrag av *F. Ghisi* om italiensk lauda, ett egenartat exempel på en Zarlino-lärlunges intresse för bysantinsk musik i *O. Strunks* uppsats »A Cypriote in Venice» och en essayistiskt hållen diskussionsartikel av *P. H. Lang* om »Objectivity and Constructionism in the Vocal Music of the 15th and 16th Centuries». Langs huvudtes är värd att dryftas, men frågan är om det låter sig göras med ett såpass förvetenskapligt eller vardagsspråkligt bruk av termerna »expressivity», »symbol» och »neutral» m. fl., som författaren nöjer sig med. I 1500-talet befinner man sig alltså i *Glen Haydons* notis om ett accidentalproblem hos Constanzo Festa och i *Jens Peter Larsens* funderingar kring »Et Notationsproblem i Hans Thomissøns Psalmebog (1569)», främst gällande bruket av taktarts- eller mensurerings-signaturer och deras förhållande till notvärden, »rytmekarakter» och tempo.

Efter S. Kastners bidrag om harpan på iberiska halvön följer *Bjørn Hjelmborgs* klassifikatoriskt värdefulla studie över »Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli», av vilken ett sammandrag presenterades som föredrag vid 4:e nordiska musikforskmötet i augusti 1962. Nästa 1600-talsbidrag är »Ein

Entwurf» av *Carl-Allan Moberg* rörande »Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert»; studien belyser framför allt Albricis textval, fördelningen mellan poetiska texter och prosatexter och relationer mellan text och musikalisk formgivning.

Över 1700-talsämnen skriver *J. A. Westrup*, *Nils Schjørring*, *Richard Engländer* och *Jaques Chailley*. Westrup belyser en välbekant uppförandepraktisk detalj rörande »The Cadence in Baroque Recitative», bl. a. genom att påvisa att det finns många utskrivna exempel som inte överensstämmer med den vanligaste oskrivna konventionen. Schjørring redogör för »Nogle håndskrevne dansk-norske koralbøger fra det 18. århundredes første halvdel» och markerar att det aktiva danska intresset för kyrkovisans historia börjat utsträckas även till »koraltraditionens omskiftelser i det 18. århundrede» — tiden mellan Kingo och Breitendich. Engländerns essay »Zur Psychologie des Gustavianischen Opernrepertoires» framstår snarast som en elegant skisserad introduktion »zu einer noch unveröffentlichten Chronologie des Gustavianischen Opernrepertoires», vilken författaren i en fotnot utlovar. Chailley slutligen efterlyser »une étude plus approfondie de l'influence maçonnique sur la musique du XVIII<sup>e</sup> s., voire du XIX<sup>e</sup>» och lämnar några egna bidrag här till med utgångspunkt från Mozarts »dissonanskvartett» K. 465 och Beethovens »7ème quatuor», dvs. op. 59: 1. Beethovens förhållande till frimureriet är alltså otillräckligt kartlagt, och Chailleys idérika förslag utgör — som han själv betonar — tills vidare hypoteser. Beträffande allegretto i F-durkvartetten förefaller hans hypotes emellertid i varje fall bättre underbyggd än Scherings sammankoppling med Mignons äggdans...

»Manus Guidonica», tecknad efter förebild från 1488, och ett helsidesporträtt av festföremålet pryder den vackra och innehållsrika volymen.

Ingmar Bengtsson

*Natur och Kulturs musikhandbok.* (Bearbetning av Handbuch der Musik, utg. av Peter Paul Kelen och Dr. Günther Schneider.) Med förord av professor Bengt Franzén. Redaktör: Torkel Stålmarch. Natur och Kultur, Stockholm 1962. 542 s. Ill. Pris 78:— (bibl:bd 88:—).

Natur & Kulturs Musikhandbok är en delvis genomgripande bearbetning av den tyska Orbis-Lexikon-seriens »Handbuch der Musik» (utgiven av Paul Kelen och Günther Schneider 1960) och innehåller på 542 sidor bl. a.: »Kronologisk samtidighetstabell», »Musikhistoria — Kulturhistoria», »Den västerländska musikens historia», »Litet musiklexikon», »Musiklära i tabellform», »Musikhistorisk antologi» och »Bibliografi». Vid bearbetningen har man kompletterat det tyska originalet med uppgifter om svensk musik samt tillagt den musikhistoriska antologin, som är skriven av svenska musikforskare.

I den kronologiska samtidighetstabellen, som inleder boken, märker man genast, att kravet att vara kortfattad inkräktat oerhört på effektiviteten. En sådan tabell skall ju visa sambanden mellan musikhistorien och den allmänna kulturhistorien. Denna tabell är bara en uppräknings av namn och årtal, och sambanden mellan de två spalterna, den musikhistoriska och den kulturhistoriska, är svåra att

läsa ut. Det gäller t.ex. sambandet mellan litterär och musikalisk romantik, när så viktiga företeelser som författaren och tonsättaren E. T. A. Hoffmann och de banbrytande tyska utgåvorna av folkmusik inte finns med.

Avdelningen »Den västerländska musikens historia» är komprimerad till endast 34 sidor. Detta avsnitt är så bemängt med facktermer, att man har svårt att tro, att någon som inte tidigare är insatt i musikhistoria, skall kunna lära sig något av detta, helst som flera av de facktermer, som förekommer här, inte finns upptagna i »Litet musiklexikon», t.ex. alterationsharmonik, discantus, rapsodisk, sfärernas harmoni m.m. Framställningen är dessutom på flera punkter ganska förvillande, så t.ex. avsnittet om romantiken, som börjar med Brahms för att sedan gå »baklänges» till Weber och därefter hoppa fritt fram och tillbaka i 1800-talet.

»Musiklära i tabellform» är en konventionell och schematisk uppställning, som ingen lekman kan ha nytta av utan kompletterande text; avsnittet heter för övrigt »Tabellen zur Musiklehre» i originalet.

Den musikhistoriska antologin innehåller kommentarer till en skivserie. Urvalet i denna skivserie är mycket diskutabelt. Där presenteras till stor del enstaka satser ur större verk, vilka lösryckta ur sitt sammanhang ofta ger en snedvriden bild av verket och den epok det tillhör (t.ex. första satsen ur Beethovens symfoni nr 5, som ensam inte ger någon uppfattning om en beethovensk symfoni som helhet). Denna avdelning är annars den mest välskrivna i boken. Ibland finns det dock tendenser till att analyserna bara blir en uppräknings av motiv och temata, vilket ger en ytterst torftig bild av musiken. Analyserna i en sådan här handbok bör ju vara lättfattliga och rundmålande, och Ingemar von Heijne och Lennart Hedwall har i sina analyser kommit längst på den vägen. Alla analyserna är försedda med notexempel och är avsedda att kunna användas fristående från skivserien.

Bibliografin är en oerhört viktig del i en handbok av denna typ. Den skall leda vidare till fördjupade studier och bör därför vara så omfattande och aktuell som möjligt. Det är tyvärr inte fallet här. Dels är uppställningen gjord efter ett mycket grovt schema, dels fattas åtskilligt av den modernaste och aktuella facklitteraturen.

Det är mycket man saknar, som hör hemma under titeln »Musikhandbok», och som borde ha varit med i denna bok. Så t.ex. den modernaste musiken (perioden efter 1930 behandlas i »Musikhistorien» på fyra rader!), musikinstrumentens och notskrifternas historia, folkmusik och utomeuropeisk musik samt givetvis den musiklära, som nu endast finns i »tabellform». Användandet av den tyska förlagan har uppenbart verkat hämmande, och såsom avsnittet »Musikhistorisk antologi» visar, skulle troligtvis de svenska musikforskarna på egen hand kunna ha åstadkommit en musikhandbok av betydligt högre kvalitet. Behovet av en fyllig och allsidig handbok för självstudier och studiecirkel är stort, men framställningen i Natur & Kulturs Musikhandbok är så ojämn och har så många luckor, att denna bok inte alls kan fylla ett sådant behov.

Krister Malm

*Répertoire international des sources musicales.* The theory of music from the Carolingian era up to 1400. Ed. by JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE with the collaboration of Peter Fischer and Christian Maas. Descriptive catalogue of manuscripts. Vol. 1. G. Henle Verlag, München-Duisburg 1961. 155 s.

Arbetet på den del av det internationella källlexikonet (RISM), som omfattar de medeltida musikteoretiska handskrifterna, har nu framskridit så långt att en första volym har kunnat publiceras. Den omfattar materialet i Belgien, Danmark, Frankrike, Luxemburg, Nederländerna, Schweiz och Österrike. Bland de 48 representerade biblioteken i dessa länder intar Bibliothèque Nationale i Paris en särställning med sin rika samling av handskrifter av detta slag. Icke mindre än ett 70-tal redovisas i katalogen, som sammanlagt upptager ca 185 nummer.

Arbetet ger beskrivningar på alla manuskript som innehålla musikteori, likaså på i andra handskrifter ingående anonyma traktater över detta ämne. Kommentarer och diskussioner som blott tillfälligtvis eller indirekt behandla musikteoretiska frågor ha däremot utelämnats. En fullständig beskrivning av varje codex har givetvis icke varit möjlig att genomföra men man får dock upplysning om de olika handskrifternas ev. benämning, datering, storlek och omfång. Vidare ges hänvisning till de kataloger eller annan litteratur, där läsaren kan finna utförligare uppgifter i ämnet. Ifråga om de enskilda traktaterna anges deras omfattning och placering i resp. handskriftsvolymer samt incipit. För varje avsnitt får man också hänvisning på dess behandling i litteraturen samt uppgift om traktaten ifråga utgivits i tryck. En viktig del av katalogen utgör det avslutande registret. Här får man nämligen en värdefull översikt över de manuskript, vari den musikteoretiska traditionen bevarats. Katalogens index upptar nämligen inte bara författarnamn och de anonyma traktaternas incipits utan redogör även för materialet under en rad slagord såsom Consonantiae, Enchirias, Intervals och Monochord. Under de olika uppslagsorden i registret anges de olika manuskripten med »Standort» och handskriftssignum.

Ake Davidsson

*Report of the eighth congress New York 1961.* Volume I: Papers. Volume II: Reports. Edited by Jan Larue. Published ... by the American musicological society ... University of Pennsylvania, Philadelphia. Bärenreiter, Kassel etc. 1961-1962. I: XI, 472 s., II: XV, 184 s.

Då den 8:e internationella kongressen i musikforskning förlades till Förenta staterna (New York 5-13 sept. 1961), visste man på förhand att den också skulle bli den mest omfattande som avhållits på vårt ämnesområde och att världsländet, som nu f.f.g. härbärgerade en internationell musikkongress, ämnade göra sitt bästa att fylla den med värdigt innehåll. För dem som ej varit närvarande utan måste hålla sig till kongressberättelsen, framstår det hela faktiskt också som en imponerande mäktig manifestation av nutida internationell musikvetenskap, kanske främst på bredden men i åtskilligt också på djupet.

F.f.g. prövades nu också systemet med att låta *hela* arbetet — vid sidan av de tre vanliga offentliga föredragen — löpa i form av dels mera speciella rundabordsdiskussioner med ett antal särskilt kallade deltagare och dels symposier kring all-

männare ämnen med allmän diskussion under ledning av en ordförande. En dylik organisation av kongressarbetet förutsätter långvarigt förarbete och förklarar den avgivna berättelsens uppdelning på två volymer. Den första utkom i god tid till mötet och innefattar organisation, program i stort och samtliga introduktionsföredrag, kring vilka diskussionerna vid själva förhandlingarna var avsedda att samlas sig.

Rundabordskonferenserna var 14 till antalet och symposierna lika många. Man kan ej neka till att de utvalda, snävare eller vidare ämnesområdena ibland skickligt ställts i ett visst spänningsförhållande till varandra. Även de forskare som genom sitt deltagande givit liv och innehåll åt det »tematiska materialet» har ibland stått i spänningsförhållande till sitt ämne och väl ej alltid lyckats förverkliga de avsikter som föresvävat arrangörerna. Bl. a. beror detta på att formuleringarna kan ha lidit av bristande precision (däri inberäknat betydelsedifferenser mellan engelsk, tysk och fransk version av ämnets titel). Ett fall påpekades av William Austin i hans inledande uppsats (I, 100–108), vars tre titlar (Traditional forms in new musical idioms, Traditionelle Formen in neuer Musik, Des formes traditionnelles dans le langage musical d'aujourd'hui) inte täcker varandra semantiskt. Detta har i sin tur haft till följd, att han som inledare föredragit att behandla *en enda* modern tonsättares inställning till *en enda* »traditionell» form: sonatformen i Anton Weberns musik.

Austin deltog också i det symposium som skulle kunna sägas bilda en viss motsvarighet till nyssnämnda konferens, nämligen diskussionen av begreppet »Det Nya» i musikhistorien mellan Ars nova och nutida musik. Jag tror att man kan ange hans musikaliska vitae genus genom att citera följande inlägg av honom: ifråga om det nutida komponerandet bör musikhistorikern lämna tonsättarna ifred i deras angelägna och svåra värv, överlåta åt dem den nya musikens teori och avstå från att profetera. Då tonsättarna teoretiserar bör man unna dem en *licentia poetica* att syssla med historiska fakta; då de komponerar bör man välkomna deras verk som en ny del av vårt historiska faktamaterial... Låt tonsättaren träffa de historiska avgörandena, låt historikern göra historia.

Men även på symposiekanten av det kontroversiella temat »gammalt och nytt» i musikutvecklingen beredde »tematiken» svårigheter. Eggebrecht anförde: temats problematik är vi väl medvetna om — väl främst de båda inledarna. Men kanske var avsikten med ämnet att tvinga oss att begrunda det *principiella* däri utöver alla detaljfrågor. Han tyckte sig finna, att titelns formulering, The concept of the »New», inte frågar efter vad som i det ena eller andra konkreta fallet varit »nytt» utan varuti »det nya» bestått, vad det inneburit som fenomen i musiken överhuvud. Det förefaller mig också, som om den förste inledaren, Kurt von Fischer (Schweiz), i sitt bidrag på ett utomordentligt sätt tagit ställning till just denna principiella del av problemet. v. Fischers anförande (I, 184–195) är till sin förra del historiefilosofiskt. Han analyserar »det nya» både som moment i en spiralutveckling och som liktydigt med »det *annorlunda*» och uppställer två metodiska frågor: Vad betraktade samtiden som nytt? och: Vad har visat sig vara nytt i utvecklingen? Till belysning av fråga 1 erfordras en alldeles ovanligt intensiv analys för att få fram samtidens kontroversiella uppfattning; ett viktigt kriterium därvidlag är att just i stilvändningen har samtiden särskilt svårt att fatta det rela-

tiva i begreppen gammalt och nytt. Den andra frågeställningen framträder vid den historiskt skolade återblicken över en musikalisk utvecklingsgång.

Liksom i detta fall synes mig överhuvud de övertänkta, skrivna anförandena, dvs. just inledningsbidragen, som legat eller bort ligga till grund för diskussioner, ge åtminstone en läsare så här i efterhand betydligt större valuta än diskussionsprotokollens knapphändiga och kanske ibland oöverlagda yttranden. Av de flesta diskussionsreferaten framgår, att man förvisso sysslat med väsentliga ting och ofta bidragit med nytt material i konkreta frågor. Men för läsaren är det hart när omöjligt att bilda sig en säker uppfattning om uppgifternas innebörd och belägens värde. Även i detta fall är det förhastat att efterbilda de naturvetenskapliga kollokviernas metodik utan att äga dessas tekniska utrustning.

Givetvis kan även i våra sammanhang överraskande inlägg ge intressanta utslag i diskussionen, något som framgår av den amerikansk-österrikiske musikforskaren Eric Werners bidrag till rundabordsöverläggningarna om textunderläggningsproblem i melismerna till troper, sekvenser etc. Werner, som gjort sig känd som en betydande kännare av judisk musikhistoria [The Sacred Bridge (1958)], hade märkliga ting att förmåla om både Jubilus och Alleluja, och diskussionen därom tog av allt att döma så rikligt med tid i anspråk att föga återstod för behandling av övriga aspekter i den med tysk grundlighet angivna dispositionen för ämnesöverläggningen. I detta fall kan man säga att något av diskussionens stimulans fortplantat sig till läsaren av referatet.

Även i andra fall hjälpte en noggrann disposition av ett urval frågeställningar inte diskussionen att ge allsidigare belysning åt ämnet. Ett sådant fall var symposiet över den västerländska polyfonins ursprung. Ämnets allmänna formulering gjorde det måhända lämpligt som symposium, men dess svårighetsgrad med fordran på stark specialisering hos deltagarna borde kanske hellre ha hänvisat det till en rundabordsbehandling. Två inledningsföredrag fanns att ta vara på, av Marius Schneider (I, 161–178) och William G. Waites (I, 178–183), av vilka det förra hänvisade till ett hundratal bifogade notexempel, medan det senare specialiserat sig på frågan om 1100-talets melismatiska polyfoni. Som man kunde vänta av Schneider har han givit en fascinerande översiktsbild, och vad man än må anmäla för betänkligheter (t. ex. en viss metodologisk tveksamhet om de exotiska meloditranskriptionernas bevisvärde som jämförelsematerial till västerländska musikhändsläses fixeringar av polyfona stycken under 800–1100-talen), är det fråga om en högst lärorik och just till diskussion inspirerande exposé. Men man nödgas konstatera, att diskussionen rönt föga påverkan av Schneiders inlägg, kanske mycket därför att han själv ej var närvarande.

Ämnets oerhörda omfång framtvang en begränsning som ordf. Wiora angivit i 9 punkter. Endast den andra av dem inrymde de av Schneider angivna faktorer som bidragit till polyfonins framväxt i Europa. Vid behandlingen av denna punkt sysslade diskussionen med polyfonins typiska drag, dess ålder och sociologiska struktur, mindre med de samverkande omständigheterna kring dess uppkomst. Endast Jammers tog upp typiska synpunkter från Schneider. — En utförligare behandling rönt Waites' försök att med ledning av de poetiska bilderna om musik i S:t Martial-repertoaren av sekvenser (Analecta Hymnica band 7) konstituera ett direkt samband mellan dikternas antydningar och S:t Martial-poly-

fonins teknik. Tiden medgav blott en summarisk behandling av punkterna 7-9. Här har referenten, göttingensassistenten Ludwig Finscher, råkat ut för en liten malör, i det att referatet i slutet av p. 6 (sista raderna på s. 110) och fram till p. 7-9 hör hemma i referatet av p. 8 och 9.

Bland andra ämnen som behandlades märkes »Musikpsykologiens nuvarande studium och betydelse för den historiska musikforskningen». Denna rundabordskonferens behärskades av motsättningen mellan »tvåkomponentsteorin» och den fortsättning i Welleks »Tonigkeits-begrepp» (som enligt honom allmänt upptagits av den moderna tonpsykologien), och Gerhard Albersheims gestaltpsykologiska betraktelsesätt (1939) — naturligtvis en kardinalpunkt vid behandlingen av frågan om musikhörandets avhängighet av den historiskt givna (stil)situationen. Symposier »Äldre och nutida begrepp om musikens väsen och begränsning» var i viss mån en komplettering. Det föreföll ej intressera sig så mycket för den lärdomshistoriska aspekt som Hüschen i sin inledning (I, 386-398) anslagit och Fellerer som ordf. sökte ge en chans. Man märker, särskilt i de amerikanska inläggen, närheten till den nutida diskussion som avantgardestonsättare brukar föra om slump o. a.

Man kan ibland undra, varför vissa ämnen ansetts mera speciella eller allmänna än andra. För mitt enkla förstånd är symposiet »Uppförandepraxis på 1600-1700-talet» väl så speciellt, varemot »De bildande konsterna som källa för musikhistorikern» och till en viss grad »Problem vid utgivning av äldre musik» synes väl så allmänt formulerade för en rundabordsdiskussion med valda specialister. Gränsdragningen är emellertid mycket svår och framgången med meningsutbytet beror främst på de debattinledare och diskussionsdeltagare som står till förfogande och på deras disciplin.

Om antalet deltagare i kongressen i New York vet jag ingenting, men de som namngivits som ledare, inledare, referenter och debattörer ex officio vid behandlingen av de 28 temakretsarna utgör den imponerande summan av ca 200 personer, av vilka dock helt naturligt många har medverkat i flera roller och problemkretsar. Härtill kom inläggen från åhörare. Det är förklarligt att tyska och amerikanska namn dominerar i alla sammanhang; sålunda uppträdde *tyskar* som ordförande i åtminstone 7 fall, som inledare i 13 och som debattör (nämnda i panelförteckningen) i ca 50 fall, *amerikanare* i 7 resp. 8 och ca 80 fall. *Fransmännen* var påfallande ofta inledare (12) i motsats till sin roll i övrigt. Drygt hälften av referenterna var amerikanare. — Från de nordiska länderna deltog så vitt jag kan se endast *danskar*: prof. Larsen ledde som ordf. det symposium som avhandlade »Sources of the classical idiom», prof. Schjørring hade författat den ena inledningsartikeln i symposiet om »The contribution of ethnomusicology to historical musicology», prof. Jeppesen deltog som debattör i flera kollokvier.

Det redigeringsarbete som Jan Larue nedlagt på denna kongressberättelse måste ha varit lika mycket ett intrikat filologiskt som ett musikvetenskapligt pusselarbete. Att man här och var stöter på tveksamma semantiska problem och oklarheter är ofrånkomligt och knappast redaktörens fel, t. ex. II, s. 109 under III. Som redovisad arbetsinsats från kongressen är verket imponerande. Att det kunnat utges så snabbt och skickligt visar Jan Larues kapacitet.

Bärenreiters förlag har givit de båda volymerna sin sedvanliga moderna och klara uppläggning: stil, papper, text, allt är lika behagligt och smakfullt.

Carl-Allan Moberg

JOSEF RUFER: The works of Arnold Schoenberg. A catalogue of his compositions, writings and paintings. (Övers. från tyska originalupplagan 1959 av Dika Newlin.) Faber and Faber, London 1962. 214 s., 12 pl. Pris 63 sh.

När Josef Rufer gav ut sitt monumentala inventarium över Schönbergs omfattande livsverk (Das Werk Arnold Schönbergs, Bärenreiter Verlag, Kassel... 1959) intog hans bok snabbt en berättigad plats bland tidigare arbeten av typen Köchel/Mozart, Kinsky/Beethoven, Schmieder/Bach o. a. Av speciellt dokumentariskt värde är Rufer/Schönberg emedan författaren i egenskap av elev och assistent till Schönberg kom i nära kontakt med både konstnären och hans verk: de i och för sig bibliografiskt koncisa uppgifterna om de olika verken vittnar samtidigt om en personlig insyn i tonsättarens verkstad, som gör boken särskilt värdefull. Den nu föreliggande engelska översättningen är gjord av Dika Newlin, som åren 1938-41 var Schönbergs elev i Los Angeles.

Bengt Hambreus

ERNST SIMON: Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1960. 117 s., notbil. m. komp. av F. Benda, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart, Beethoven.

Mekaniska musikinstrument har alltsedan renässansen haft en plats i våra kuriosakabinett och i kungliga och furstliga konst- och barnkammare. Ett flertal skrifter behandlar denna sorts instrument, för vilka det finns ett stort samlarintresse. Instrumenten, från gökur till mekaniska sträckkvartetter och konstgjorda trumpetare, är ofta lysande exempel på konstfärdighet och hantverksskicklighet.

Albert Protz har skrivit ett grundläggande arbete om mekaniska instrument (Mechanische Musikinstrumente, Kassel 1940, 21948), och från senare tid finns två praktverk, John E. T. Clarks Musical Boxes (London 1952) och Alfred Chapuis, Histoire de la boîte à musique et de la musique mécanique (Lausanne 1955). Det senaste bidraget är Alexander Buchners stora bilderbok, Vom Glockenspiel zum Pianola (Prag 1959).

Det arbete av Ernst Simon som här anmäls är i själva verket betydligt äldre än de nämnda, den är i huvudsak författad under 1910-talets första år och presenterades först som föredrag i H. Riemanns seminarium i Leipzig 1910 och 1911. Framställningen är uppdelad i fyra huvudavsnitt. Det första är en genomgång av den yngre och äldre litteraturen i ämnet (där man dock saknar J. Matetzki, Über die Behandlung und Instandsetzung von pneumatischen Musikwerken, Leipzig 1913, och J. Vaucanson, Le mécanisme du fluteur automate, Paris 1738). Andra avsnittet behandlar definitionsfrågor och det tredje ägnas en genomgång av de instrument, som finns i Leipzigmuseet. Det fjärde avsnittet, slutligen, behandlar kompositioner för mekaniska instrument från Hans Leo Hassler till Paul Hindemith.

Här saknar man två mindre förmågor, dels Michael Pamer, vars danser för ett flöjtur i Linz publicerats av Diabelli, dels Alessandro Striggio, av vilken en madrigal finns återgiven i en av de första handledningarna i vattenorgelbygge, Salomon de Caus' Les raisons des forces mouvantes ... problèmes XXX, Frankfurt am Main 1615.

Man kan flerstädes inhämta en del kulturhistoriska detaljer, närmast av anekdotkaraktär. Sålunda får man veta att de Stücke für eine Spieluhr, som av A. Klughardt utgivits i klaverbearbetning (Leipzig 1897) och ansetts vara av Johan Sebastian Bach, icke är av denne och sålunda icke skrivits för ett harpur som tillhörde Leopold av Anhalt-Cöthen, men väl komponerats av Friedemann Bach för ett harpur i Carl Georg Lebrechts av Anhalt-Cöthen ägo.

Vidare lyckas Simon genom ett i Leipzig bevarat musikskåp reda ut en trasslig kombination av två marscher av Beethoven och en av Haydn. Man kan slutligen få reda på att Beethovens hörapparat-konstruktör, mekanikern och uppfinnaren Johann Nepomuk Mälzel på sitt Panharmonicon — en fruktansvärd apparat med 259 instrument och en kolossal uppsättning trummor, klockor, cymbaler och trianglar — såsom den förste framförde Beethovens »Wellingtons Sieg bei Vittoria».

De bibliografiska hänvisningarna är synnerligen rikhaltiga i varje kapitel och Simons bok är ett värdefullt komplement till de andra framställningarna. Det borde dock vara en intressant, om än icke central, uppgift att försöka avslöja de många anonymi, som t. ex. Protz presenterar.

Carl Gösta Widstrand

*Studia musicologica* Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest. Tomus 1, 1961, fasc. 1-2, 224 s., fasc. 3-4, 275 s. — Tomus 2, 1962, 370 s. — Tomus 3, 1962, 390 s.

Med denna notis vill redaktionen för STM endast fästa uppmärksamheten vid tillkomsten av en ny musikvetenskaplig tidskrift, som av de hittills utkomna numren att döma står på en hög nivå och är av internationellt intresse. *Studia musicologica* utges fr. o. m. 1961 av den ungerska vetenskapsakademien. Huvudredaktör är Zoltan Kodály och i redaktionen ingår D. Bartha, Z. Gárdonyi, J. Maróthy, B. Rajeczky, B. Szabolcsi och J. Ujfalussy; för tredje volymen, som är »Zoltano Kodály octogenario sacrum», står Szabolcsi som huvudredaktör.

Den internationella inriktningen understryks av att samtliga bidrag inklusvie recensioner och smärre meddelanden föreligger på tyska, engelska eller franska. Omfånget är imponerande — 500 plus 770 sidor på två år! Den livaktiga ungerska musikkonstnärskapet har genom denna skriftserie gjort en väsentlig framryckning, och dess rön kommer hädanefter oroväckande att beaktas i andra länder i långt högre grad än vad som tidigare varit möjligt. Initiativet borde ge de nordiska ländernas musikkonstnärer en tankeställare. De existerande nordiska facktidsskrifterna har viktiga funktioner och i ett par fall fasta traditioner i vissa nuvarande utformningar, men frågan om något slags gemensam publikationsserie på världsspråken — om också endast med fyraåriga intervall parallellt med de nordiska musikkonferenserna — borde inte få sjunka i glömska. Beträffande språkfrågan sitter ungrare och skandinaver i samma båt...

De första årgångarna av *Studia musicologica* ger först och främst ett antal goda översiktliga orienteringar om ungersk musikkodling och musikkonstnärskap. (Märk

t. ex. B. Rajeczky's bibliografiska redogörelse om »Musikforschung in Ungarn 1936-1960» i T. I s. 225-249 och Kodály's introduktionsartikel om »The Tasks of Musicology in Hungary».) Till dem fogar sig bl. a. L. Vargyas' översikt om »Folk Music Research in Hungary» (I: 433 ff.), P. Járdányis uppsats om melodiklassificering »Die Ordnung der ungarischen Volkslieder» och B. Nagys diskussion om »Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik» (II: 225 ff.).

Flera bidrag är inte oväntat ägnade åt Béla Bartók (i Tom. I ingår en hel artikelgrupp om Bartóks musikkonstnärliga arbeten); i andra årgången ingår en större studie av L. Somfai om Liszts Faust-symfoni. Åtskilliga uppsatser går emellertid långt utanför den ungerska ämnessfären. Här några stickprov. B. Szabolcsi skriver lärt och tankeväckande om »Mozart et la comédie populaire», J. Ujfalussy om Mozarts tematiska karakteriseringskonst, P. Szöke presenterar ingående undersökningar av fågelsång (under den tämligen vilseledande titeln »Zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte der Musik») och Kárpáti diskuterar berber-musik.

Volym III är som sagt en Kodály-festskrift. Bidragen är trettio till antalet, och undantagsvis publiceras här ett par uppsatser på originalspråken spanska och ryska. Flera artiklar kretsar givetvis kring föremålet för hyllningsskriften, och nära 35 sidor upptages av en förteckning över Kodály's verk och skrifter. I övrigt behandlas så skilda ämnen som 1700-talets melodilära (K. G. Fellerer), Szymanowski och romantiken (Z. Lissa), medeltida paralleller till »gammalungersk» melodik (W. Wiora) och »La Genèse de la mélodie» (A. A. Saygun).

*Studia musicologica* är typografiskt smakfullt utförd och har genomgående utomordentligt välgjorda och tydliga notexempel.

Ingmar Bengtsson

ANDREAS WEISSENBACK & JOSEF PFUNDER: Tönendes Erz. Die abendländische Glocke als Toninstrument und die historischen Glocken in Österreich. Verlag Hermann Böhlau Nachf., Graz 1961. XIV, 616 s. Ill.

Den stora, omsorgsfullt redigerade volymen är utgiven av »Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmales». Andreas Weissenback (död vid 80 års ålder i mars 1960) var en av Österrikes främsta klockexperter och har svarat för de mera musikaliska delarna av arbetet; de tekniska specialfrågorna behandlas av ingenjören Josef Pfunder. »Tönendes Erz» är ett vackert tillskott till den kampanologiska litteraturen; den måste dessutom ha ett speciellt värde för österrikiska specialister, eftersom praktiskt taget varje värdefull klocka i landet är utförligt beskriven. Ett vackert bildmaterial (139 fotografier) berikar framställningen. Vad man saknar i den historiska tillbakablicken är en framställning av den roll, som klockspelet kan ha spelat i medeltida uppförandep Praxis att döma av talrika ikonografiska belegg (Chartres m. fl.). En sådan exkurs hade oroväckande höjt bokens värde utöver det rent instrumenthistoriska. (Problemet berörs lätt s. 87.) Den engelska »växelringningen» hade också varit värd några rader.

Bengt Hambræus

HELENE WESSELY-KROPIK: Lelio Colista. Ein römischer Meister vor Corelli. Leben und Umwelt. Veröffentlichung der Kommission für Musikforschung, herausgegeben von Erich Schnek. Heft 3. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 237. Bd 4. Abhandlung.) Kommissionsverlag Hermann Böhlaus Nachf., Wien & Köln 1961. 151 s.

Namnet *Colista* figurerar här och var i musikaliska uppslagsböcker från J. G. Walther till Grove, men uppgifterna är knapphändiga, ibland motsägelsefulla, och i den nyare speciallitteraturen om 1600-talet eller om barockens kammarmusik förekommer namnet nästan aldrig. Den flitige Athanasius Kircher nämner honom dock redan 1648–50 som »*verè Romanae Urbis Orpheus*» och ger t.o.m. not-exempel (Musurgia I: 480 f.). Playford-Purcell skriver (1694) om »the famous Lelio Calista [sic!]»; mera att meddela har G. O. Pitoni, som antecknat att Colista var »*celebre suonatore di Liuto, e di Chitarra, Compositore di bellissime Sinfonie*» och avled 1680.

Med berömvärd energi har Helene Wessely-Kropik i sin avhandling lyckats skingra dunklet kring denne romerske Orpheus på luta och gitarr, vars existens inte blivit klarare för eftervärlden genom så förvanskade namnformer som Costa och (hos Brossard) Carystius. På grundval av ingående arkivforskningar rullar hon detaljrikt upp Colistas härkomst, levnadsomständigheter och musikaliska verksamhet. Yngste son till en jurist och bibliotekarie föddes Lelio Colista i Rom den 13.1.1629, blev tidigt *putto cantore*, har sannolikt studerat vid Seminario Romano och hade redan vid nitton års ålder gjort sig känd som skicklig lutenist och god tonsättare (jfr Kircher). Vid sidan av sin musikaliska verksamhet var han dessutom *custode delle pitture* vid Cappella Sistina. Vid sin död 13.10.1680 efterlämnade han en inte obetydlig produktion (varav dock ingenting tryckts); Wessely-Kropik har spårat ett sextiototal kompositioner, till allra största delen kammarmusikverk. De två latinska oratorier, som Colista fick framföra i Rom 1661 och 1667, tycks tyvärr ha gått förlorade.

Colistas skicklighet på olika lutinstrument och gitarr gjorde honom till en eftersökt kraft i Roms musikliv, och ofta betaltes han högre än övriga medverkande. Författarinnans undersökningar av denna hans verksamhet växer ut till en fängslande skildring av musikorganisationer och andra musiksociologiska förhållanden i det Rom, där Corelli verkade och drottning Kristina höll akademier. Att Colista framträtt i hennes palats är sannolikt men inte bevisbart. I övrigt har han förutom i privata *accademie* i synnerhet medverkat vid de stora och påkostade oratorieframföranden, som anordnades av skilda till kyrkor knutna sammanslutningar och broderskap med stöd av mecenater ur Rom-aristokratin, samt i de påvliga musikergrupperna. Särskilt har »Signor Lelio» anlitats vid S. Luigi dei Francesi och av den viktiga Arciconfraternità del Ss. Crocifisso vid S. Marcello.

I dessa sammanhang kom Colista i kontakt med en mängd musiker, och värdet i Helene Wessely-Kropiks monografi ligger inte minst i de många utförliga förteckningarna över och notiserna om musikergrupper, organister och tonsättare i 1600-talets Rom. Många tidigare okända och eljest svåråtkomliga uppgifter meddelas, inte minst i den fylliga notapparaten. Som exempel kan anföras konstater-

andet att Stefano Landi avled redan 1639 (ej »gegen 1655», såsom uppges i MGG), en notis om familjen Albrici (s. 27 not 17) och antedaterandet av Corellis första framträdande som violinist vid S. Luigi dei Francesi (1675) med ett halvår. Av större räckvidd är dock uppgifterna om de medverkandes antal och gruppering i oratoriesammanhang; bl.a. företes dokumentariska bevis för att uppdelning av en instrumentalensemble eller »orkester» i solistgrupp och »2<sup>o</sup> Choro di strumenti» — alltså concertino-grupp och ripienister — var bruklig ca 1675.

Ett fylligt avsnitt (15 sidor) ägnas åt Colistas efterlevande och kvarlätenhet. Släktforskningsproportioner framgår redan av antalet familjemedlemmar, som upptagas i namnregistret: de är åttiosex! Jämförd med detta personhistoriska överflöd ter sig behandlingen av Colistas musikaliska produktion minst sagt torftig: det mesta finns sammanfattat på knappt två sidor i själva texten, och där utsäges inte mycket mera än att Colista förstått att förena romersk canzona-kontrapunktik i de rörliga satserna med ädelt elegisk sångbarhet i de långsamma. Några not-exempel förekommer inte. I slutet återfinns (förutom dokumentbilaga) en verkförteckning (s. 113–118). Utöver de ej återfunna oratorierna upptar den fem kantater och två arior till italienska texter, trettio triosonator (alla utom en *da chiesa*), fem violinsonator, sex verk med titeln *Symphonia* för 1–4 lutinstrument med och utan harpa samt sex smärre gitarrkompositioner.

Underrubriken »Leben und Umwelt» markerar att avhandlingen medvetet avgränsats så, att en stilistisk verkundersökning faller utanför dess ram. Man vill livligt hoppas att författarinnan skall få tillfälle att återkomma med en sådan i annat sammanhang. Ändå måste man beklaga att verkförteckningen i denna volym inte kompletterats med en *tematisk* förteckning. De tonbokstäver för den först insättande stämmans första takt, som ges till kammarmusikverken istället för tematisk incipit, är en dålig ersättning, särskilt i de fall en sådan initial inskränker sig till en eller två toner (!). Tematiska förteckningar utgör alltid ovärderliga arbetsinstrument av internationell betydelse, inte minst när det gäller att identifiera anonyma verk. Ifråga om Colista — vars *Symphonia*-grupp f.ö. skulle kunna vara av stort intresse i samband med vissa i Düben-samlingen förvarade instrumentalverk — kunde temainitialer också ha givit åtminstone en antydning om ett par av de stildrag, som inte alls dryftas i den eljest innehållsrika och omsorgsfullt genomförda avhandlingen.

Ingmar Bengtsson

SIMON VESTDIJK: De symfonieën van Jean Sibelius. De bezige bij, Amsterdam — Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhagen-Rotterdam. 1962. 262 p.

Chaque génération musicale a besoin de réviser son « dictionnaire des idées reçues ». Ceci à la lumière aussi bien des découvertes musicologiques les plus récentes (le cas de Haydn depuis 1945 est typique à cet égard) que des perspectives nouvelles résultant de l'évolution même de la musique. « Je n'ai pas la tradition derrière moi, c'est moi qui la façonne », a écrit Pierre Boulez. Or, une trentaine d'années se sont écoulées depuis que Cecil Gray voyait en Sibelius le plus grand (sinon le seul) compositeur de son temps. Loin de nous l'idée que cet avis était unanimement partagé, même dans les pays anglo-saxons. Mais, de cette louange « exclusive », c'est malheureusement Sibelius lui-même qui aujourd'hui

est devenu la victime principale. Dans la mesure par exemple où Anton Webern, ignoré par Gray (mais faut-il s'en étonner?), a acquis la gloire posthume que l'on sait : car tout le monde n'est pas Hans Rosbaud, qui dirigeait Sibelius *et* Webern; dans la mesure aussi où nos conceptions debussystes se sont radicalement (et heureusement) modifiées ces dernières années... Sibelius pourtant reste à l'ordre du jour. Sa bibliographie, fort abondante de son vivant, n'a pas faibli après sa mort : deux ouvrages parus coup sur coup en Hollande et en Allemagne (cf. Ernst Tanzberger : Jean Sibelius, Wiesbaden 1962, 296 p.) en constituent le témoignage le plus récent.

Étant un des français qui (1°) parlent et lisent le hollandais, et qui (2°) considèrent Sibelius comme un des très grands compositeurs de XX<sup>e</sup> siècle, j'ai pu prendre connaissance de l'ouvrage de Simon Vestdijk. J'estime — sans pour autant partager toutes les vues de l'auteur — qu'il s'agit là du livre le plus intéressant, le plus stimulant, jamais publié sur Sibelius. Sa parution en langue hollandaise risquant malheureusement d'en restreindre la diffusion, sa traduction en anglais et en allemand s'impose.

L'ouvrage de Simon Vestdijk n'a trait qu'à la *musique* de Sibelius, plus précisément à ses seules Symphonies. L'auteur prend position dès le début : étant donné que Sibelius est presque toujours commenté en termes pittoresque ou mythologiques, il importe de « ne donner leur chance aux forêts, aux bouleaux, à Lemminkäinen et à ce genre d'individus que lorsque la musique en tant que telle aura été traitée à fond » (p. 14). Attitude qu'on ne peut qu'approuver sans réserve, et que Vestdijk respecte scrupuleusement! Ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas de nous avertir que la place qu'il consacrera aux différentes Symphonies sera fonction de ses préférences personnelles. Pour lui, le chef d'œuvre symphonique de Sibelius est la 5<sup>e</sup>, « la seule qui se maintienne d'un bout à l'autre à un niveau supérieur » (p. 46), et dont le premier mouvement constitue « le plus haut sommet jamais atteint par Sibelius... digne de figurer à côté du premier mouvement de la 9<sup>e</sup> de Mahler, de la première partie d'*Iberia* ou du Divertimento de Bartók » (p. 194). Puis viennent dans l'ordre les 7<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Symphonies (les deux premières sont laissées hors du débat pour des raisons de style, mais Vestdijk semble placer la 2<sup>e</sup> quelque part aux alentours de la 3<sup>e</sup>). Cette simple énumération (la 4<sup>e</sup> en queue de liste) montre que nous sommes en présence d'un ouvrage que les anglais qualifieraient de « controversial »!

Tel *Pierrot Lunaire*, le livre se divise en trois fois sept chapitres : la troisième et dernière partie est consacrée aux sept Symphonies prises isolément, des deux autres sont intitulées respectivement « Introduction » (1. Sibelius et l'Angleterre; 2. Sibelius et la Finlande; 3. Influences; 4. Sibelius et Wagner; 5. Sibelius et Bruckner; 6. Modalité; 7. Position) et « Éléments » (1. Mélodie, phrasé, rythme; 2. Travail thématique; 3. Harmonie, polyphonie; 4. Timbre; 5. Construction; 6. Problème du Finale; 7. Expression). Le manque de place m'empêche de rendre compte en détail de ces 262 pages, dont chacune peut offrir matière à réflexion, et m'oblige à en choisir la description plutôt que la discussion... L'auteur définit Sibelius comme un compositeur « nébuleux » *et* « masculin » (ce qui pour lui n'exclut ni la précision ni la maîtrise de soi), et se livre ici à d'intéressantes comparaisons d'ordre musical avec Wagner et Bruckner. Il insiste aussi sur le rôle

joué chez Sibelius par la modalité : rôle d'ordre expressif, sauvant à l'occasion certains passages de la monotonie, mais rôle « moderne » aussi. Vestdijk à ce propos éclaire d'une façon toute nouvelle le fameux frottement *do — do dièse — ré* de l'Andante mosso de la 5<sup>e</sup> Symphonie : il l'interprète (p. 37) comme la coexistence rare de la tonalité de sol majeur et du mode lydien sur sol, le *do* intervenant pour empêcher la modulation vers *ré* majeur suggérée par le *do dièse*. D'où « ambiguïté, refus de céder aux tentations les plus pressantes » : phénomènes « modernes ». Plus loin (p. 80), le même passage sert à illustrer la richesse et l'intérêt de la notion de timbre chez Sibelius, ainsi que son trait de style consistant à écrire par couches superposées, dont chacune semble se mouvoir à une vitesse différente. C'est cette optique qui à mon avis permettrait une analyse concluante de la 7<sup>e</sup> Symphonie. Nous sommes ici en pleine actualité... Pour Simon Vestdijk en effet, et malgré des attaches évidentes, Sibelius ne fait pas partie des « romantiques attardés », terme trop souvent employé par ceux qui n'entendent sa musique que d'une oreille distraite. Un autre paragraphe le confirme, concernant le début du finale de la 3<sup>e</sup> Symphonie, sorte de « passage en revue, se consolidant graduellement, de diverses *possibilités thématiques* » (p. 155). D'une façon générale, Vestdijk considère comme typiquement « modernes », chez Sibelius, l'usage de l'ostinato, de la variation et du développement perpétuels, et (paradoxalement?) la primauté conférée à la mélodie et à la forme — et au timbre, pourrait-on ajouter — sur l'harmonie en tant que telle (p. 33).

Simon Vestdijk insiste évidemment sur l'aspect formel des Symphonies de Sibelius. Pour une fois, l'apport du maître finlandais est examiné à la lumière de l'œuvre de ses devanciers, et sa propre position dans son époque précisée. Ce n'est pas un des moindres mérites de Vestdijk que d'avoir réussi, au lieu de réduire les sept Symphonies à l'état de squelettes (comme c'est malheureusement le cas chez Tanzberger), à les faire revivre sous nos yeux, à nous en faire saisir la logique et la nécessité internes sans pour autant renoncer à un commentaire strictement musical, bref à lier étroitement forme et expression. Ceci concerne surtout les 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> Symphonies. Dans la 3<sup>e</sup>, c'est le finale que Vestdijk place le plus haut : il se livre à son propos à une comparaison pénétrante avec les deux derniers mouvements de la 2<sup>e</sup>, insistant non seulement sur les progrès de Sibelius dans l'art difficile de la transition (phénomène déjà noté par les précédents commentateurs) et de l'ostinato, mais surtout sur les relations réciproques unissant les deux grandes parties de ce finale, *dont aucune ne serait concevable isolément, mais qui se justifient totalement l'une par rapport à l'autre*. Tout aussi remarquables sont les pages consacrées au premier mouvement de la 5<sup>e</sup>. Vestdijk adopte — avec raison — la théorie des *trois* mouvements. Le côté « inévitable » du Scherzo (Allegro moderate et ce qui suit) en fonction de ce qui précède, et notamment de la troisième apparition, en si majeur, du thème principal, y est exposée de façon lumineuse (pp. 178-197).

Simon Vestdijk estime que la 6<sup>e</sup> Symphonie, tout en s'élevant moins haut que la 4<sup>e</sup>, reste malgré tout moins inégale. L'œuvre de 1911, « trop expérimentale », est critiquée — le finale excepté — comme ne tenant pas les promesses de ses premières mesures. La 6<sup>e</sup> par contre serait trop monotone — sauf le scherzo —, avec un premier mouvement desservi par un développement assez faible mon-

trant bien le peu d'aptitudes de Sibelius, esprit synthétique, pour le travail thématique analytique hérité de Haydn et de Beethoven. Vestdijk ici nous laisse quelque peu sur notre faim, se montre moins convaincant — peut-être par manque d'intérêt de sa part — dans le blâme que dans la louange et l'analyse, et n'est pas exempt d'un certain dogmatisme : par exemple lorsqu'il considère le développement monodique du premier mouvement de la 4<sup>e</sup>, malgré sa brièveté, comme quasi-incompatible avec le genre symphonique. Je n'ai jamais pour ma part été gêné (au contraire!) par la conclusion abrupte des deux premiers mouvements de la 6<sup>e</sup>. Faut-il rapprocher cette critique de Vestdijk des réserves que j'ai *cru* déceler chez lui à l'égard de la musique sérielle? Peut-être, encore que Sibelius et Schoenberg soient qualifiés (p. 147) de « plus tournés vers l'avenir » que Mahler (?) et Strauss. Il est vrai qu'il s'agit du Schoenberg de 1906–1910...

Une telle distinction d'ailleurs reste toujours hâtive. A un certain niveau, chacun, à sa manière, est « tourné vers l'avenir ». Mais il est bon que cela soit redit, en 1962, à propos de Jean Sibelius, dont Vestdijk rappelle avec raison que la position quelque peu excentrique — mais non isolée — n'affecte en rien la valeur : « Sibelius était plus cosmopolite que la plupart de ses détracteurs » (p. 41)... Près de quarante ans se sont écoulés depuis *Tapiola*. Depuis cette date, l'œuvre de Webern — juste revanche — a fait le tour du monde. Mais nous n'avons pas fini d'entendre parler de Sibelius! Et les prochains commentateurs ne pourront ignorer « De symfonieën van Jean Sibelius » de Simon Vestdijk : un livre qui certes n'épuise pas le sujet Sibelius; mais un livre intelligent, un livre stylé. Un livre *utile*.

Marc Vignal

ERIK WIKLAND: Elizabethan Players in Sweden 1591–92. Facts and Problems. Almqvist & Wiksell, Stockholm etc. 1962. 199 s.

Det arbete som här anmäles är ej musikvetenskapligt utan snarare teaterhistoriskt och har ej begärts eller ställts till förfogande för recension. Men även om förf. — att döma av det sätt han gripit sig an med sin uppgift — ej intresserat sig för att vare sig ta eller ge någon hjälp som kunde sätta hans dissertation i relation till en musikhistorisk forskning, så är hans ämne så viktigt för svensk musikvetenskap, att vi med tacksamhet bör ta vara på, vad Wikland kan ge vår egen disciplin.

Att en grupp engelska skådespelare och akrobater (Springer) bidrog till förlustelserna vid hertig Karls andra bröllop hösten 1592 berättar redan Nils Ahnlund om (Ord och Bild 1917), men förf. har underbyggt skildringen med sorgfälliga uppgifter ur hertig Karls räntekammarböcker om den engelska truppen, som bestod av »instrumentister» och »trommetter» och kom redan i sept. 1591. Hertigens val av brud hade varit betydligt besvärligare än beräknat och för att kunna utnyttja den engelska truppen vid festligheterna i samband med bröllopet (25.8–3.9.) kom dess engagement att sträckas ut över en mer än årslång period (sept. 1591–okt. 1592). Några av truppen dröjde ytterligare någon tid, ja ett par blev naturaliserade svenskar och stannade i svensk tjänst.

Förf. har med beundransvärd energi och kombinationsförmåga strävat efter att

belysa omständigheterna kring truppens engagement, resor, arbetsuppgifter och personal. Förord och källförteckningar (före varje avsnitt) liksom hans deklarerade beroendeskäp av talrika medhjälpare antyder hans hängivna arbete i in- och utländska arkiv och bibliotek. Wikland kan belysa de teaterintresserade kretsar i England som hjälpte den utsände Henry Francklin med engagementet av truppen, varvid bl. a. den svenskfödda hovdamen hos drottning Elisabet, Helena Ulfsdotter Bååt-Snakenborg, spelade en viss roll liksom hennes man i andra giftet, Sir Thomas Gorges of Longford.

I anslutning till en ganska kortfattad och sen länge bekant diskussion om engelska kommediantrupperns internationella resor, engagement och uppgifter, särskilt i Danmark och Tyskland, pressar förf. hårt sina — trots allt — magra svenska kamerala uppgifter och de få indirekta ögonvittneskällor som finns för att göra sannolikt, att truppen i Nyköping inte endast musicerat och gjort atletkonster utan också utfört dramatiska verk av något slag. Han antar en fördelning av dess arbetsuppgifter på dels musik (inkl. taffel- och signaltjänst), dels dramatik, pekar på den jättestora »Vita salen» på Nyköpings slott (före ombyggnaden) för inomhus- och Spelgårdsholmen för utomhusrepresentationer (med »spelebanen» som Olof Snickare arbetade i tre veckor på att bygga), hänvisar till Heberer von Bretzens vittnesbörd (»und haben sich auch dabey Engelländische Comoedianten und Springer finden lassen / die ihrem Gebrauch nach ziemlich Kurtzweil geübet und gemacht») och menar att de två våren 1592 nyankomna engelsmännen Philip Kingman »timlare» och Philip Gibson (Store och Lille Philip) varit de egentliga ledarna av truppens dramatiska prestationer.

Med dessa antydningar har jag anförat det väsentliga av det från *vår* synpunkt intressanta i förf:s teaterhistoriska framställning. Men denna resumé skulle ej göra rättvisa åt bokens rika personhistoriska innehåll som här ej ens kan antydast och som svämmat över alla bräddar och till en del räddats i ett antal appendices, av vilka nr IV ägnas Helena Ulfsdotter (Northampton, s. 129–136), V en viss med. dr Teofilus Homodei (s. 137–164) och VI Henry Francklin (s. 165–173). Det är fängslande, rika och tidstypiska människöden som förf. kunnat levandegöra ur ett nät av stundom till synes torra och oväsentliga uppgifter i till en del utomordentligt avlägsna källor. Här synes mig förf. vara på sin rätta mark, och något av hans skicklighet i dessa ting skulle vara en eftersträfvansvärd egenskap hos våra musikhistoriker.

Men man måste samtidigt fråga sig, om de vidlyftiga exkurserna kan anses förmedla så väsentliga teaterhistoriska fakta, att de har rätt till plats inom en teaterhistorisk dissertations ram. Låt oss blott ett ögonblick dröja vid den omfångsrika framställningen av dr Teofilus Homodeis biografi, som enligt förf. kan försvara sin plats i sammanhanget, därför att han *gissningsvis* har varit Francklin behjälplig med truppens engagement och senare som läkare i Danzig en drivande organisatorisk kraft i engelska komediantgästspel där! I sin tur vore detta viktigt för Homodeis svåger, Johannes Messenius d.ä., vars dramatik influerats av de engelska »cronicle plays», — en inflytelsehypotes som redan Gustaf Ljunggren hävdade, Schück avvisade och även Hilding Lidell (Studier i Johannes Messenius dramer, Uppsala 1935, s. 181) fann onödig.

Hur förf. löst sin uppgift ur teaterhistorisk synpunkt kan jag här lämna därhän.

Emellertid kan man beklaga bokens disposition, som gör innehållet svåröverskådligt och tungläst och vällar ideliga upprepningar, vilka kan bli provande nog. Naturligtvis beklagar vi från vårt håll, att ingen musikvetenskaplig synpunkt eller litteratur kommit till användning. Och ändå har ämnena teater- och musikhistoria — även bortsett från musikdramatik — många parallella uppgifter. När förf. berättar om de engelska komedianernas tillhåll i Hessen hos Moritz den Lärde, lever hela miljön kring Heinrich Schütz' ungdomsår upp för oss, där »timlaren» Kingman och hans landsman Browne skötte de teatraliska och musikaliska förpliktelserna hos lantgreven precis vid den tid Schütz upptogs som elev i Maurizioum. Lantgreven dikterade ej bara skådespel som Kingman skulle »transponera» till sitt tungomål, utan översatte själv antika dramer, skrev om diktkonstens teori och byggde för sina engelska komedianter det *Ottoneum*, som var varken mer eller mindre än *Tysklands första stående hovteater!* Härtill behövde lantgreven sannerligen inte några föredömen från Nyköping!

Ej heller när förf. analyserar sina svenska källor har han behov av en musikologisk synpunkt eller bok. Vad t.ex. Walter Salmen (*Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, 1960) anför om Spielmannskleidung och Spielmanns-namen har Wikland icke läst, ehuru han sysslar med räkenskapernas klädes- och kostymgåvor till medlemmar av truppen och diskuterar dessas yrkesbeteckningar. Som indicium för att nyköpingstruppen åtminstone till hälften vore en komedianttrupp anför han, att dess antal utgjorde en multipel av 6 ( $2 \times 6$ ) liksom skådespelare på andra håll uppträdde i sällskap på 6 eller mångfald av 6 stycken, var- emot musiker enl. förf. snarare skulle uppträda individuellt! Men — bortsett från alla invändningar som kunde göras — har han ingen *förklaring* att ge till *6-talet* som något slags teatertekniskt motiverat antal skådespelare. Musikhistorikern kan där- emot peka på, att det motsvarar en dubbelbesatt gambatrio, dvs. den vanliga stråk- besättningen hos musicerande engelska gentlemen på 1500- och åtminstone förra hälften av 1600-talet, innan den italienska violinen tog överhanden tillsammans med generalbas etc. — Wikland synes också mena att »instrumentister» vore lik- tydiga med *musiker* men »trommetter» med musikutövande *akrobater* och *skåde- spelare*. Men detta kan ej gälla svenska förhållanden, ty de »Sex stycken [svenska] Spelmän» som hertigen engagerade vid engelsmännens ankomst kallas också trom- metter och däri ingick pukslagare och blåsare, ja det kan ej heller gälla *engelsk* sedvänja, ty både Hovill och Raph (jfr nedan) var obestriddligen riktiga musiker.

Men låt oss nöja med detta och i stället se, vad svensk musikhistoria kan ytterligare hämta för värdefulla fakta ur Wiklands bok. Då förf. söker skilja ut de truppmedlemmar som hade speciella uppdrag för programmet vid hertig Karls bröllop, citerar han (s. 47) en förteckning över spelmän, som bl.a. också nämner en »Wulf Cantor». I Hovförtäringen 1592 står denne för 18 måltider, medan trumpetarna har 13 och de engelska truppmedlemmarna antecknats för vardera en à två. Jag tolkar denna lista så, att [Kungl.] hovkapellet under ledning av en kantor Wulf varit inkvarterade på Nyköpings slott och aktivt deltagit i festlig- heterna liksom de här inackorderade skådespelarmusikerna. Norlind-Trobäcks tolkning av situationen efter 1582 i hovkapellet och »förfallstiden» 1594–1611 kanske måste modifieras något i ljuset härav (jfr Hovkapellets historia, s. 22 f.).

Den Mats [Hindersson] Pukslagare som nämnes på listan men ej fått någon

kommentar, tillhörde hovkapellet och nämnes i dess historik s. 271. Även en an- nan av »trommetterna», Jöns Nilsson, som förf. anger s. 34, var medlem av hov- kapellet, 1605–07. Felaktigt översattes »pukslagare» med »drummer» i stället för »kettledrummer» (s. 36, 47). — S. 103 heter det om William Kempe på Kron- borgs slott i Danmark 1586, att han under dansen spelade »a small wind instru- ment». Därmed avses det i England då populära »tabor-and-pipe»- eller »piccolo»- instrumentet, den romanska galoubet, som behandlats i en originalstudie av Daniel Fryklund (*Studier över galoubeten*, Hälsingborg 1939). (Om engelska musiker, bl.a. galoubetspelare, i Tyskland vid denna tid, se STM 39, 1957, s. 43.)

Två av engelsmännen blev bofasta i vårt land; den ene var *Richard Hovill*, som anställdes hos hertigen »för en Spelleman». Förf. anför också ett förläningsbrev på ett kyrkotonde i Tingsta sn i Bjärkind, Ög., utställt på Hovill. Jag inbillar mig, att det kunde tyda på att Hovill blivit klockare eller kantor därstädes. Hans namn kan ej återfinnas i hovkapellslistorna. — En annan truppmedlem var *Richard Raph*, som gifte sig redan under truppens första tid i Nyköping 1591 (s. 41), varvid hans (liksom en del andra brudpars) bröllop bekostades av hertigen. Raph uppträder också 1595–97 i hertigens bokföring och befann sig i juli 1600 i Stock- holm, där han kallas spelman. Hade förf. anlitar Hovkapellets historia, hade han funnit Raph upptagen där, s. 272, som medlem av hovkapellet 1602–21.

I en tid då humaniora sitter trängt och ej kan påräkna det allmännas stöd och intresse så som naturvetenskaperna, är det viktigare än någonsin med samarbete. Humanisterna har varit snabba nog att tillägna sig naturvetenskapliga betraktelse- sätt och statistiska arbetsmetoder, t.o.m. då dessa varit av tvivelaktigt gagn för den humanistiska materians behandling, men naturvetenskapens lagarbete och lag-*anda* syns stöta på motstånd. Det är skada. — Erik Wiklands arbete har und- vikit varje samröre med musikforskningen ungefär som nästan samtidigt dr Paul Bjurström i Uppsala i sin avhandling om den italienske dekorationsmålaren Gia- como Torelli (1961) utfört konststycket att behandla stildrag i scendekorationen inom 1600-talets italienska opera utan att ägna uppmärksamhet åt samtidens stil- tendenser i den musikdramatiska konst, som — hur en teater- eller konsthisto- riker än vill vända och vrida på saken — utgör en av dess oundgängliga förut- sättningar. En sådan disciplinernas självtillräcklighet hämnar sig svårt i det långa loppet.

Carl-Allan Moberg

## INSÄND LITTERATUR

J. S. BACH: Violin Concerto in D minor (ed. I. Dahl and J. Szigeti). Boosey & Hawkes, London u. å.

*Bulletin d'analyses de la littérature scientifique Bulgare*: Arts plastiques et musique (1961). Sofia 1962.

P. PELLEGRINO M. ERNETTI, O. S. B.: Parola, Musica, Ritmo. Saggio fonico-musi- cale. (Quaderni dei Patri Benedettini di San Giorgio Maggiore, Venezia I.) Istituto per la collaborazione culturale, Venezia 1961.

JOHN FERNSTRÖM: Vår tids tonalitetsbegrepp. Stockholm 1951.

FERENC FRICSAY: Über Mozart und Bartók. W. Hansen, København 1962.

- HEINRICH HUSMANN: Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. Walter de Gruyter & Co., Berlin 1961.
- EDWARD E. LOWINSKY: Tonality and atonality in sixteenth-century music. Univ. of California press, Berkeley and Los Angeles 1961.
- SIRVART POLADIAN: Sir Arthur Sullivan: An Index to the Texts of his Vocal Works. (Detroit Studies in Music Bibliography. 2. Ed. Bruno Nettl.) Information Service Inc., Detroit 1961.
- HILDING ROSENBERG: Fjorton kinesiska poem. Musikaliska Konstföreningen, Stockholm 1962.
- WOLFGANG SEIFERT: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10.) G. Bosse Verlag, Regensburg 1960.
- A. C. GRISSON: Ermanno Wolf-Ferrari. (Ny uppl.) Amalthea-Verlag, Wien 1958.

### GRAMMOFONINSPELNINGAR

- JOHAN HELMICH ROMAN: Assaggio nr 6 h-moll för soloviolin (B 324); Lars Frydén, barockviolin. — Sonata nr 8 A-dur för flöjt och generalbas (B 208); Bengt Överström, flöjt, Gunnar Hallhagen, cembalo, Bengt Ericson, gamba. — FRANZ BERWALD: Stråkkvartett Ess-dur; Frydénkvartetten (Lars Frydén, Tullo Galli, Björn Sjögren, Bengt Ericson). Sveriges Radio RLP 5008.

Skivinspelningar av väsentlig svensk konstmusik hör till de angelägna uppgifterna i dagens musikodling. Allt flera skivproducenter har börjat inse detta, men alla har ännu inte de kontakter med den utländska marknaden, som krävs för att sprida kännedom om svensk musik och svenska inspelningar utanför landets gränser. Detta gäller även Sveriges Radios hittillsvarande skivproduktion, som är ett stort glädjeämne både för svenska musiklyssnare i allmänhet och för pedagoger och andra fackmän, men som av rent organisatoriska skäl ännu saknar internationell genomslagskraft. Förbättringar härvidlag lär planeras; måtte det kunna ske utan att kommersiella och popularitetsjagande intressen får taga överhand och få för mycket medinflytande över repertoarvalet.

En av Sveriges Radios senaste stora LP-skivor rymmer kammarmusik av Sveriges två största tonsättare från 1700- och 1800-talen: J. H. Roman och Franz Berwald. Av Roman har valts en av hans soloviolinkompositioner, *assaggio* i h-moll, och den åttonde av de 1727 tryckta flöjtsonaterna, av Berwald det äldste av alla hans kammarmusikverk, stråkkvartetten i Ess-dur.

Valet av ett *assaggio* som finns tillhands i modern kritisk utgåva (nr 6 i Monumenta Musicae Svecicae vol. 1) är välbetänkt. Överhuvudtaget skulle man gärna önska förstärkt samarbete och samplanering av sådana utgåvor och skivinspelningar. Romans flöjtsonater föreligger ännu inte i någon kritisk utgåva. Patrik Vretblads gamla edition (Elkan & Schildknecht) är obrukbar; av inspelningen att döma har exekutörerna förfärdigat en egen bearbetning med originaltrycket som utgångspunkt. Beträffande Berwald-kvartetten är läget oklart. Sannolikt har Frydénkvartetten använt Edition Suecias utgåva (»reviderad» av Sven Kjellström). Men tyvärr måste sägas, att ingen Berwald-volym i denna serie uppfyller moderna

källkritiska och editionstekniska krav. Huruvida ensemblen granskat något handskriftsmaterial är obekant; inspelningen förefaller följa det kjellströmska materialet.

Därmed aktualiseras flera frågor rörande presentationsformen för en inspelning av detta slag. På skivmappen saknas alla uppgifter om notmaterial; åtminstone en hänvisning till MMS 1 hade eljest varit på sin plats såsom både information och reklam i samarbetets tecken. Man saknar också uppgifter om när och under vilka betingelser inspelningarna gjorts. Detta har påtalats i tidigare recensioner i denna tidskrift, och Swedish Society/Discofils meddelanden om inspelningsdata rekommenderats som modell. På den här aktuella skivans mapp hade en sådan uppgift bland annat varit av intresse emedan den tekniska kvaliteten inte är fullgod. Dvs. musikåtergivningen är i och för sig god, men samtliga inspelningar har ett svagt bakgrundsbrus, i Romans *assaggio* stegrat till direkt störande buller: man undrar om det är spårvagnar eller biltrafik som ackompanjerar Lars Frydéns »barockviolin». Slutligen understryks begränsningen till hemmamarknaden definitivt av att skivkommentaren (författad av Åke Brandel) endast föreligger på svenska. Är det inte på tiden att ta upp en principdiskussion om hur konstmusikinspelningar av detta slag i framtiden skall lanseras? Varför inte kosta på små kommentarhäften, förslagsvis på svenska och minst ett av världsspråken (gärna med en förteckning på övriga inspelningar på baksidan och varför inte t.o.m. ett par notexempel), kompletterade med de uppgifter som efterlysts ovan? Merkostnaden borde kunna täckas genom ökad utländsk avsättning. Då har man givit inspelningen dess fulla »chans» att kunna fungera som ett led i svensk musikalisk kulturpropaganda.

På Roman/Berwald-skivan möter man tre instuderingsar på lika många konstnärliga nivåer. Lars Frydéns tolkning av Romans *assaggio* i h-moll är som väntat skicklig, insiktsfull och full av fina detaljer. Kanske gör den ibland ett något för högaktningsfullt återhållet intryck; profileringen kunde ha skärpts en aning mera i tempo och karakterisering, från eldighet till älskvärdhet. Det är emellertid en mycket gedigen och stiltrogen återgivning, gatubullret till trots.

Ensemblen i flöjtsonatan har inte lyckats riktigt lika väl, fast flöjtisten och i någon mån cembalisten energiskt eftersträvat att förse kompositionen med allehanda utsirningar, särskilt i reprisomtagningarna. (Men hur ytterligt vanskligt är det inte att genomföra sådana tillägg så att de rakt emot sin natur och funktion kan tåla att förevigas och upprepas om och om igen. Därmed inte sagt att försöket måste göras och delvis lyckats rätt väl.) Det liv, som »manéren» skall skänka föredraget, underblåses dock inte i alla hänseenden. Det första largot blir tungt tramp med 4/4-takten nära nog reducerad till fyra småtakter, en rytmisk utslätning som här och annorstädes framhävs av generalbasgamban, vilken för övrigt ofta täcker cembalon och ibland flöjten alltför mycket. Sicilianon flyter knappast så »tyngdlöst», som kommentatorn på skivmappen anser att den skall göra, och personligen kan jag inte övertygas om att ensemblen har rätt grepp på den (onekligen problematiska) sista satsen. Bäst har man lyckats med de båda övriga rörliga satserna, och uppsåtet bakom den utsirande gestaltningen av de fristående *adagio*-takterna i fjärde satsen är helt stilenligt.

Alldeles lysande är Frydénkvartettens tolkning av Berwalds Ess-durkvartett.