

STM 1962

Litteratur

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

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

Recensioner

LITTERATUR

ANN PHILIPS BASART: *Serial Music. A classif. bibliography.* University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1961. (University of California: Bibliographic guides.) XIII, 151 s. Pris 4 dollar.

Just vid en tidpunkt, då man i radikala musikkretsar börjar inaktualitetsförklara den seriella tekniken, har den amerikanska musikforskaren Ann Philips Basart utgivit en som man får hoppas bara första upplaga (på 150 sidor) av *Serial Music. A classified Bibliography of writings on Twelve-Tone and Electronic Music*, ett fylligt och i hög grad välkommet arbete. Författarinnan är emellertid ingalunda pionjär: i förordet nämner hon de omfattande litteraturförteckningarna hos Leibowitz, Rognoni, Rufer och Perle; som en viktig förlaga hänvisar hon också till Helmut Kirchmeyers voluminösa och omdiskuterade Stravinskijbok och beklagar att hon genom sitt publiceringsdatum blivit förhindrad att föra in material ur Célestine Delièges bibliografi över experimentell musik i *Revue Belge de musicologie* 1959: 8.

Basart delar in sitt material i fyra huvudgrupper — *Twelve-tone music, Electronic music, The Viennese school* (Schönberg, Berg och Webern) och till sist *Other composers who use serial techniques* — och var och en av dessa i klart avgränsade underavdelningar. Kapitlet om Twelve-tone music må här tjäna som en exemplifikation: första avsnittet heter Philosophy and criticism, som typexempel kan nämnas Adornos Philosophie der neuen Musik, det andra heter History med bidrag som Der blaue Reiter och Stuckenschmidts Neue Musik (i Suhrkamps serie Zwischen den beiden Kriegen), det tredje och sista Analysis and theory med Rufers Composition with twelve notes... som berömt och karaktäristiskt arbete.

Den del som upptar böcker och artiklar om de seriellt och elektrofoniskt arbetande tonsättarna utanför Wienskolas trängre krets upptar 20 namn: från Milton Babbitt till Stravinskij.

Tolvtonsteknik (och även seriell teknik) spelar ju en framträdande roll också i den nordiska musiken alltifrån 50-talets början. Det är därför inte utan intresse som man studerar Basarts arbete speciellt ur detta perspektiv. Resultatet liknar de flesta läsövningar av detta slag i den internationella musiklitteraturen (Wörner, Collaer, Machlis m. fl.): med undantag för Niels Viggo Bentzons bok Tolvtonsteknik och ett specialnummer av Dansk musiktidskrift (1957) saknas varje uppgift, varje bidrag. Motiven kan vara åtminstone två: att författarinnan funnit de här aktuella nordiska tonsättarna av alltför provinsial betydelse eller att hon som de flesta andra i hennes situation helt enkelt saknat material. Vår utlandsinformation hör ju inte till det effektiva. Man skulle kunna vara helt ense med henne om att en referatbetonad presentation av tolvtonstekniken som Blomdahls båda artiklar om Kreneks Counterpoint i Musikrevy 1950 inte behöver beredas plats, men nog hör Olav Gurvins avhandling Frå tonalitet til atonalitet till de väsentligaste

bidragen från 1930-talet (inte minst genom sina intressanta avsnitt om Valen) lik-som ett arbete som Modern nordisk musik, där artiklarna av Blomdahl, Bäck, Lidholm och Hambræus ju på ett inträngande sätt visar på »den svenska skolans» högst personliga varianter av den dodekafonistiska tekniken. Ett svenskt namn förekommer dock. Inte oväntat är det Bo Nilsson: han är f.ö. ende svensk också i Joseph Machlis 700-sidiga Introduction to contemporary music, Norton 1961. I båda fallen går informationen genom Darmstädter Beiträge och Die Reihe.

En aktiv, uppslagsrik och officiell informationsverksamhet för utlandet är vad det svenska musiklivet bör önska sig. Det skulle tjäna många intressen.

Bo Wallner

CARL-OLOF ANDERBERG: Hän mot en ljudkonst. Malmö-Lund 1961. Bo Cavefors bokförlag.

Malmötonsättaren Carl-Olof Anderberg har samlat några essäer om musik i en volym, som — med titeln lånad från den sista essäns redogörelse för den elektroniska musiks välsignelser — kallats »Hän mot en ljudkonst». Enligt företalet vänder sig författaren främst till lekmannen, som delges funderingar kring vårt behov av konst, »universalitas musices» — vad som avses framgår dessvärre inte med önskvärd skärpa — och en del annat; dessutom har Anderberg funnit anledning att mer eller mindre sakligt redogöra för så skilda ting som musikalisk upplevelse, valda delar av musiks historia, den musikaliska skapelseprocessen och den nya musiks teknik.

Bäst är han när han får lära ut saker och ting. Man läser gärna snabbskisserna över Liszt och Debussy och skildringen av hur musik kommer till är — subjektiviteten till trots — ovanligt närgången och långt ifrån ointressant. Den som hos Anderberg vill inhämta diverse elementära kunskaper om seriell och elektronisk musik kan lugnt göra det utan att komma till nämnvärd skada.

Att man ändå önskar att någon annan — varför inte Blomdahl? — hade skrivit den här boken beror på att Anderberg är en dålig författare, eller i varje fall ojämn. Alltför ofta blir framställningen oklar, rörig och utan klar målsättning. Boken innehåller för mycket slagg: stundom meningslöst tillkrånglad terminologi, trivial, påhakat småpolemik mot osynliga belackare, allmänt svammel och — på sina ställen — kvalificerat nonsens. Som t. ex. försöket att beskriva »den seriella musiks normalförlopp» i poetiska ordalag!

Det finns åtskilliga diskutabla detaljer i »Hän mot en ljudkonst» — här kan bara ett par tagas upp. Utan att själv vara sakkunnig på området har jag svårt att dela Anderbergs uppfattning av »den primitiva människan, vår förhistoriske broder med sin etnografiska attiralj» som någon konstnärligt medveten och syftande personlighet. Anderberg envisas med att tala om dodekafonin som »tolvtonssystem» och — vad värre är — som en konststil. Det borde varit angeläget att framhålla dodekafonin som en kompositionsteknik, eller rättare som en grupp av sådana. Och varför översätta »Tongemisch» med »tonskifte»? Vi väntar alltså på en kvalificerad svensk essäsamling om modern musik.

Göran Bergendal

DÉNES BARTHA & LÁSZLÓ SOMFAI: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest & B. Schotts Söhne, Mainz, 1960. 470 s., ill. Musikbeilage: Scena di Pedrillo aus »Circe» (efter partiturotografen; dessutom en 45-varsskiva med insjüngningar av nämnda scen samt en likaledes tidigare okänd inläggsaria till operan *La Metilde ritrovata*).

Haydn som operakompositör har för tonsättarens tidigare biografer i stort sett varit en vit fläck inom hans vidsträckta områden som skapande tonkonstnär. Materialet har varit alltför oåtkomligt, föga känt och i många fall alltför osäkert ifråga om äkthet. Med dessa bägge ungerska forskares arbete har därför ett alltför obeaktat område av Haydns verksamhet nu äntligen kartlagts, vilket onekligen har stor betydelse inte bara för Haydn-forskningen utan för hela 1700-talets musikhistoria.

På sätt och vis bör man vara tacksam för att denna grundläggande utredning i ämnet kommit först nu, ty de bägge författarnas mycket komplicerade och tidsödande forskningar förutsätter två väsentliga faktorer: dels obegränsad tillgång till hela Esterházy-samlingens operamaterial (numera införlivat med teatersamlingen i Budapests nationalbibliotek), dels de vetenskapliga forskningsmetoder som framför allt Jens Peter Larsen och H. C. Robbins Landon tillämpat och därmed visat vägen för efterföljare. Larsen har också hedrats med författarnas dedikation i bokens början. Man förstår också under läsningens gång, att endast tack vare den sålunda ärvda kritiska inställningen till allt källmaterial och en ännu mera kritisk kontroll av andrahandsuppgifter har författarna kunnat undgå de fallor, som forskare på samma område i deras eget land råkade ut för under 50-talet.

Boken är uppdelad i flera olika huvudpartier, där det första har karaktär av en allmänt orienterande inledning; därefter följer en detaljerad operakronika för tiden 1776–90, vidare en mycket innehållsrik redogörelse för de musikaliska källornas utseende och omfattning med särskilda kapitel för Haydns egna operor och för hans förvånansvärt stora antal kompletta inläggsrior (21) i operor av andra tonsättare. I två avslutande kapitel redovisas alla mödor i samband med fastställande av notkopister i Haydns krets men också från en lång rad musikstäder i Italien och så ytterligare värdefulla fakta om vattenmärken på vanligen förekommande notpapper från den tiden.

1776 började Haydn sin egentliga verksamhet som operakapellmästare hos familjen Esterházy, och efter att ha läst föreliggande arbete har man svårt att fatta hur tiden under de närmaste 14 åren också kunde räcka till för skapande av så många betydelsefulla verk inom tonkonstens andra områden. Ty teatern vid Esterháza och dess särskilda operatrupp hade ett krävande program, och framför allt var repertoaren otroligt mångsidig. Haydns uppgift var inte bara att planera och musikaliskt instudera verken, att välja och rata, han skulle också, främst från Italien, anskaffa nya operor, han måste själv gå igenom partiturer och stämmor, och helst skulle han då och då själv bidra med en nykomponerad opera. De överskådliga tabellerna över de under åren givna föreställningarna utgör en brokig provkarta på för oss mindre välkända textförfattare och tonsättare. Men det intressanta och kulturhistoriskt värdefulla är att Haydn måste ha känt till dem i detalj.

Det stora äventyret börjar nämligen, när författarna beskriver det vid föreställningen använda och i regel ännu helt oskadade materialet. Det visar sig nämligen, att Haydn varit en sträng granskare och inte bara gjort smärre »förbättringar», strykningar och tillägg i andra tonsättares partiturer utan också i stor utsträckning komponerat egna inläggsarior, av vilka tidigare endast ett fåtal varit kända. I en del fall har Haydn varit så pass medveten om sin auktorsträtt, att han vid sin avgång som operakapellmästare 1790 i en del partiturer skar ut de större tillägg som han själv svarat för! Hela detta förfarande med förut okända autografer av en mästare i verk av nu glömda komponister är något unikt, och man får på s. 192 ff. med hjälp av fotografier studera Haydns förfaringssätt. De egna tillägg som Haydn förde med sig ut i Europa blev i regel kända och bevarades i åtminstone någon autentisk kopia men oftast utan någon som helst upplysning om deras ursprungliga uppgift. Detta har haft till följd, att just inläggsariorna har dykt upp på en rad olika platser, och först nu har de genom internationellt samarbete kunnat härledas från olika operaframföranden på Esterháza.

Boken innehåller mängder av nya och värdefulla detaljuppgifter, vilket även andra än Haydn-forskare kan förvissa sig om genom att klokt utnyttja den utförliga innehållsförteckningen och de mångsidiga registren. Här må det vara tillåtet att i första hand stanna vid några intressanta uppgifter, som lämnar välkomna svar på i vårt land uppkomna frågor i samband med Haydn-manuskript. Den mycket tacksamma sopranarien »Sono Alcina» (med samma melodiska material som i en av de lira-konserter Haydn skrev för kungen av Neapel 1786), vilken i autograf förvaras hos kapten R. Nydahl i Stockholm, är inte någon fristående konsertaria utan utgjorde 1786 mästarens inlägg i akt 1 av G. Gazzanigas opera *L'isola d'Alcina* och hörde till sådant som han själv »räddade» med sig. — Ett särskilt intresse tilldrar sig också omständigheterna kring operan *Circe* (1789), som innehåller flera olika inlägg av Haydn, bl. a. Lindoras aria »Son pietosa, son bonina». Samma aria hade undertecknad turen att återfinna i en kopia av Elssler bland F. S. Silverstolpes samlingar på släktgården Näs, och jag beskrev den närmare på s. 417 ff. i min avhandling »Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe» (1952). Då trodde likväl jag, liksom senare även Larsen och Landon, att det rörde sig om ett inlägg i Cimarosas opera. Nu har det dock framkommit, att den på Esterháza givna *Circe* inte hade något med Cimarosa att skaffa utan i stället var ett slags pasticcio, där den för oss välkände J. G. Naumann bidragit med det mesta av musiken. Däremot kunde de ungerska forskarna bekräfta mitt antagande (de nämner notfynden på Näs utan angivande av någon källa), att arian ur den då helt okända *L'impresario in angustie*, också i Silverstolpes samling, inlagts av Haydn i Cimarosas opera med samma namn och givits 1790. Eftersom autografen i detta fall är försvunnen, utgör kopian på Näs det enda säkra beviset för att Haydn verkligen skrivit arian. Även stämmorna saknas i Esterházy-samlingen! Tilläggas bör också, att den endast på Näs (i ms) återfunna duetten »Dunque o Dio» ej utgör något operainlägg utan hör till Haydns eget oratorium *Il ritorno di Tobia*.

Boken inger stor respekt för Haydn, hans orkester och operatrupp. Deras arbetstid var dryg, premiärerna var många och tätt återkommande, och furst Nikolaus »il magnifico» hade stora krav på resultaten. Det var inte heller utan anled-

ning som kejsarinnan Maria Teresia yttrade: »Om jag vill höra god opera far jag till Esterháza.» Bokens disposition kan i någon mån diskuteras, eftersom man nu i regel möter delvis samma uppgifter om varje verk, först i samband med själva operakrönikan, så mera i detalj vid källgranskningen och till sist kanske även i specialkapitlet om Haydns egna insatser. Som helhet är dock boken ett ytterst värdefullt tillskott till Haydn-forskningen, notexemplen är många och väsentliga för vidare forskning, och man bör nu i fortsättningen ha klart för sig, att även om Haydn inte ville och kanske inte kunde åtaga sig att skriva operor så som senare vännen Mozart, så var han minst lika bevandrad i föregångarnas stil och alster, och ändå var han samtidigt instrumentalmusikens stora nydanare!

C.-G. Stellan Mörner

BIANCA BECHERINI: Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca nazionale di Firenze. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1959. XII, 177 s.

Upplysningar om musikhandskrifterna i Biblioteca nazionale i Florens har tidigare måst sökas i allmänna katalogarbeten om detta biblioteks manuskriptsamlingar, bl. a. av F. Fossi (1793–95), F. Palermo (1853–68), A. Bartoli (1879–85) och L. Gentile (1889). Därför hälsar man med tillfredsställelse den nu utgivna katalogen över de i bibliotekets olika samlingar ingående musikalierna och teoretiska verken i handskrift.

Katalogen är uppställd i proveniensordning efter de åtta olika samlingar i biblioteket, som innehåller musik. Den största och mest kända av dessa är Fondo Magliabechiano, vilken för övrigt en gång utgjorde grunden till bibliotekets tillkomst. I denna samling återfinnes huvudparten av de i katalogen presenterade handskrifterna, ett 80-tal av 144 nummer. Bland dessa märkes främst ett antal samlingsband innehållande madrigaler, canti carnascialeschi och frottole m. m. Även en del volymer med liturgisk musik förtjänar särskilt framhållas. En systematisk genomgång av katalogen visar att »polifonia vocale profana» utgör en stor grupp med inemot 30 katalognummer. En stor del av katalogens innehåll utgöres av musikteoretiska traktater från olika tider. Bland dessa till ett 30-tal uppgående handskrifter finner man bl. a. åtta traktater i autograf av 1500-talsteoretikern Vincenzo Galilei, som för övrigt var verksam i Florens.

De olika handskrifterna får en utförlig presentation, och författarinnan har också försett sin katalog med en utförlig notapparat, som bl. a. ger upplysningar om de olika verkens tidigare behandling i den vetenskapliga litteraturen. Katalogen avslutas med register över tonsättare, teoretiker m. fl. samt incipitindex. Så vitt man kan bedöma är arbetet utfört med den utomordentligaste omsorg.

Ake Davidsson

HEINZ BECKER: Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil. Berlin 1958, Walter de Gruyter & Co. 149 s.

Heinz Becker, som även svarar för den utmärkta artikeln Meyerbeer i MGG, behandlar här en omdiskuterad specialfråga inom europeisk musikhistoria och musik-

politik kring 1800-talets mitt: frågan om Giacomo Meyerbeers relationer till Heinrich Heine. Det gäller framför allt situationen i Paris, då den firade generalmusikdirektören från Berlin möter en som musikfeuilletonist verksam emigrant, samt brytningen mellan dessa två män, vilken brytning provocerades av ett brev av Heine från 1845. Ämnet har tidigare diskuterats i en publikation av litteraturhistorikern Friedrich Hirsh, som dock endast hade fragmentariskt material till sitt förfogande och tillät sig några groteska tolkningar till Heines förmån. Vad som förlämnar Beckers bok ett särskilt värde är författarens förtrogenhet med judefrågans kulturella bakgrund under 1800-talets första hälft å ena sidan; å andra sidan hans tillgång till nya källor, bl.a. Meyerbeers dagböcker och hans korrespondens med den franske assistenten A. L. Gouin. Beckers framställning är synnerligen väl dokumenterad och bjuder dessutom i personal- och lokalhistoriskt hänseende på en inträngande och givande analys. Visst fanns det förbindande element i förhållandet mellan de båda männen såsom beundran för Frankrike och Napoleon. Avgörande blev dock vad som a priori skilde dem åt, nämligen det olikartade sociala utgångsläget, en helt olikartad syn på religionen (i motsats till konvertiten och quasi-ateisten Heine bekände sig Meyerbeer under hela sitt liv till sina fäders tro), och framför allt skillnaden i temperament och i inställningen gentemot litteratur och musik i allmänhet. Det måste dock poängteras att Heines utförliga referat om *Hugenotterna*, författat ett årtionde före schismen, står på synnerligen hög nivå. En närmare jämförelse av denna essay med ställningstagandet hos män som E. Hanslick och R. Griepenkerl hade varit av intresse i sammanhanget. Annorlunda blir givetvis Heines musiklitterära ton i hans sista reporterbidrag i *Allgemeine Zeitung*, Mai 1847: »Seit Gustav Adolf glorreichen Andenkens hat keine schwedische Reputation so viel Lärm in der Welt gemacht wie Jenny Lind... Es war, wie sich von selbst versteht, der Robert-le-diable unseres unvermeidlich gefeierten Landsmanns Giacomo Meyerbeers, worin die Lind zu London debutierte.»

Från svensk standpunkt vore ett förnyat forskningsintresse i fallet Meyerbeer nära till hands liggande, inte så mycket på grund av sambandet med Jenny Lind och hennes internationella genombrott utan fast mera med hänsyn till abbé Vogler, som i Darmstadt blev Meyerbeers lärare. Det är nämligen ingen tvekan om, att Meyerbeers dragning till den stora historiska operan och till scenisk exotism fick avgörande impulser genom kompositören till *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* (1788), ett av den gustavianska operans mest originella verk.

Richard Engländer

PETER BENARY: Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung herausgegeben von Heinrich Besseler, Bd 3.) VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1961. 162 s. [jämte] Anhang: JOHANN ADOLPH SCHEIBE: Compendium musices. 86 s.

1955 ombesörjde Peter Benary en utgåva av Johann Gottfried Walthers i manuskript bevarade Praecepta der musicalischen Composition från 1708. När han 1961 i Besslers skriftserie återkommer såsom utgivare av ännu ett hittills opubli-

cerat 1700-talsarbete, denna gång av Scheibe, har han passat på att kombinera utgåvan med en relativt fyllig översikt över »den tyska kompositionsläran» under samma sekel. För sammankopplingen av utgåvan och översikten i en volym kan dock knappast föreligga annat än yttre, praktiska skäl. Scheibes skrift är viktig men inte den allra viktigaste. Två separata volymer hade varit att föredraga.

Om renodlad »kompositionslära» i nyare mening är det som bekant blott sällan eller delvis fråga i 1700-talets musikteoretiska litteratur. Men stoffvalet, intentionerna och behandlingen undergår genom seklet påtagliga förändringar i riktning däremot. Processen är komplicerad och allt annat än rätlinjig. 1600-talets stämföringslära traderas vid sidan av generalbaslära ackordtänkande. Konservativ kontrapunkt fasthålls — från Fux till Albrechtsberger — nästan oberoende av moderna idéer om melodikens primat i musikens »Klangrede», osv. Tonvikten ligger än på hantverket, än på estetiken. Hela tiden får de grundläggande begreppen nya innehåll. Uppgiften att kartlägga dessa förlopp nyanserat nog och samtidigt hämta fram det ur kompositionslärans synvinkel relevanta är sannerligen inte lätt.

Benarys framställning har inte minst förtjänsten att vara varlig och nyanserad. I förstone kan man finna hans disposition något osystematisk; småningom inser man, att uppläggningsen är betingad av författarens strävan att frilägga trådar utan att begagna ett i förväg uppgjort mönster. Huvuduppdelningen är visserligen kronologisk: efter en återblick på 1600-talet och teoretikernas beroende av föregångare över sekelgränsen följer tre huvudkapitel om resp. »Die Zeit Bachs und Walthers», »Die Jahrhundertmitte» och »Das Ende des Generalbass-Zeitalters». Men också om de ca fyrtio tyskspråkiga arbeten, som främst diskuteras, grupperats enligt denna tredelning, kommer flerstädes återblickar och specialexkurser, och principiella diskussioner inskjuts mellan de skriftmonografiska partierna. Åt jämförelser med samtida skrifter i andra länder ägnas dock föga utrymme.

En av Benarys utgångspunkter är 1500-talsteoretikern N. Listenius' begrepp musica poetica, som framemot 1700 allt oftare ställs vid sidan av musica theoretica och musica practica. *Musicus poeticus* är i denna terminologi det uttryck, som kommer närmast vårt begrepp tonsättare. Lärostoffet avseende musica poetica genomgår under årtiondena kring 1700 en avgörande utveckling, som bl.a. bidrar till ett närmande mellan teori och praxis. Den 23-årige Walthers skrift Praecepta — på en gång retrospektiv och aktuell — är representativ för detta övergångsskede. Samtidigt har den tydlig affinitet till J. S. Bach satstekniska ståndpunkt, som ju visserligen var både »antirameauisch» och starkt lineariserad men dock vilade på den fyrstämmiga harmonik-grundval, som Bach själv byggde sin undervisning på.

Med Heinichen (1728), Matthesons skrifter och Scheibes Compendium musices från 1730-talets början är omsvängningen tydlig. Syftet »Soli Deo Gloria» träder alltmera tillbaka, ja lämnar ibland helt rum för »Recreation des Gemüths» eller »die Vergnügung des Gehörs». Den »naturliga» (snarast lika med galanta) melodins evangelium predikas. Och gränsen mellan generalbaslära och kompositionslära (med improvisationskonsten som förbindelselänk) blir alldeles oskarp. Sambandet mellan dem understryks ju redan i titlarna hos t.ex. Heinichen, Marpurg och Kirnberger; hos Heinichen heter det t.o.m.: »was heisset endlich Ge-

neral-Bass spielen anders, als zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme die übrigen Stimmen einer völligen Harmonie ex tempore erdencken, oder darzu componiren?» All tidens generalbaslära faller inte under begreppet kompositions-lära, men sambandet är intimt och måste oavlåtligt beaktas, inte endast ifråga om förra sekelhälften utan — såsom Benary framhåller — långt senare. (Jämför Türk 1789: »Kenntnisse vom Generalbass sind unentbehrliche.»)

Ur Benarys speciella perspektiv framstår G. A. Sorges »Vorgemach...» (1745–47) som »einer der wichtigsten Kompositionslehren der späten Bachzeit». Naturligtvis framhålls också Riepels stora betydelse; hos honom behandlas melodiken inte endast som »Klangrede» utan som ett formbildande element. Kirnbergers ställning i »Kunst des reinen Satzes...» (1771–79) diskuteras rätt utförligt; i jämförelse med hans framställning framstår Albrechtsbergers skrift (1790) som torftig och föråldrad. Intressant och lätt överraskande är den nya syn på J. F. Daube, som lanseras, inte utifrån hans kända skrift från 1756 med de tre fyrtoniga grundackorden utan på grundval av hans föga beaktade »Der musikalische Dilettant, eine Abhandlung der Komposition» (1770–73). Men givetvis blir det H. Chr. Koch, som får bilda krönet och avslutningen på framställningen. Med Kochs självständiga och nyorienterande inriktning på rytmlära i vid mening och på formella och kompositoriska frågor uppnås en ny vändpunkt.

Mycket förtjänstfull är Benarys utredning av improvisationens roll i utvecklingen fram emot Koch, bl. a. för mellanstämmornas individualisering och baslinjens omvandlingar, processer som medverkar till generalbasens undergång. Parallellt härmed tager hävdandet av »das Einmalige» sin plats bland tidens ledande värderingar (i takt med den relativa frigörelsen från ändamålsbindningar). I naturefterhärminingens och affektmålandets ställe har kommit uppgiften »Empfindungen zu erwecken». Här räcker det ej längre med hantverksregler och loci topici; inför många slags överväganden måste man i stället hänvisa till att »ein Tonsetzer von Genie und Geschmack aber fühle die Regeln, das Maass und Ziel, das er zu halten habe». (Kirnberger.) Upplösningen av personalunionen tonsättare-exekutor utgör nästa steg — med avgörande konsekvenser för den högre musikundervisningens stofffördelning och läroböcker.

Scheibes Compendium musices, som härmed för första gången görs allmänt tillgängligt, kallas i den fullständiga titeln »Theoretico — practicum», men så följer ett viktigt tillägg: »das ist Kurzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln». Inte minst torde underrubriken åsyfta de avslutande partierna »Von der Melodie und Invention» och »de Stylo» etc., vilka i flera hänseenden föregriper Quantz och hans samtida. Skriften är inte oväntat påfallande modern för sin tid; hur radikalt den empiriska inriktningen renodlas framgår redan i förordet, där Scheibe förklarar, att matematiska delningar och proportioner »benebst der *Acustic* nicht eben hauptsächliche Stücke sind so einem *Componisten* bekannt seyn sollen» (!) Ordentligt genomgås emellertid även den stränga kontrapunktiska teknikens grundformer. Benary har helt rätt i att arbetet förmår »das bisherige Bild Scheibes nicht unwesentlich zu ergänzen und zu berichtigen». Utgåvan är baserad på två handskrifter, den ena (i Leipzig) troligen Scheibes autograf, den andra (nu i Yale, USA) en avskrift av Chr. Graupner från 1736. Benary återger den förra och anför Graupners rätt obetydliga avvikelser i fotnoter. Övriga kritiska kommentarer

saknas, bortsett från referatet inom den föregående framställningens ram (s. 55–60). Där nämns också några av Scheibes närmaste förebilder, bland dem Heinichen och Chr. Bernhard. Sambandet med Heinichen är uppenbart (och ger en terminus post quem); likheterna med Bernhard har ej underbyggts med något resonemang om vad Scheibe hade för möjligheter att direkt taga del av dennes uttryckta skrifter.

De skrifter Benary behandlar utgör självfallet ett urval, men det hade varit intressant att någonstades få en motivering för vissa utelämnanden (t. ex. av Humanus-Hartong 1749, Lingcke 1766, Forkel 1777, J. M. Bach 1780). Vogler berörs avslutningsvis i största korthet, men av någon anledning återfinns hans namn inte i förteckningen över »Quellenschriften des 18. Jahrhunderts». Listan över »Vergleichsliteratur» är förklarligt nog höggradigt tyskorienterad; till de arbeten man saknar hör L. G. Ratners studie »Harmonic Aspects of Classic Form» i JAMS 1949, som bl. a. sysslar en hel del med Koch.

Ingmar Bengtsson

FINN BENESTAD: Johannes Haarklou. Mannen og verket. [Diss.] Oslo–Bergen 1961, Universitetsforlaget. (Institutt for Musikkvitenskap: Skrifter 1, ed. Prof. Olav Gurvin.) XIII, 338 s. Ill.

Den norske musikkritikern Finn Benestads (numera professor vid lärarhögskolan i Trondheim) bok om *Johannes Haarklou* (1847–1925) behandlar en i det allmänna musiklivet tämligen bortglömd tonsättare. Haarklou kom att stå i skuggan av Grieg, Sinding och Svendsen. Men han har efterlämnat en omfattande produktion, där många verk har en i norsk musik historiskt central eller primär ställning; dessutom var han en initiativrik organisator och en inflytelserik musikskribent, som kunde engagera sig i så vitt skilda verksamhetsformer som arbetet för en norsk operascen och de första insatserna i norsk musikhistorisk och folkmusikalisk forskning.

Boken fyller en lucka och innebär ett avbrott i raden av arbeten som dröjer vid de »erkända mästarnas» insatser, en historisk urvalsprincip, som otvivelaktigt behöver modifieras. Framställningen följer den traditionella mallen liv–verk: först redogörs för Haarklous levnad alltifrån uppväxtåren i det musikaliska bondehemmet i Haukedalen till den hedrade tonsättarens död efter många års oförtrottlig verksamhet i Kristianias musikliv. Porträttet av en stridbar och rakryggad musiker är gjort med ett nyanserat och positivt engagemang. Ett värdefullt inslag är ett kapitel med några iakttagelser om »pressemannen» Haarklou.

Den mest omfattande delen utgörs av verkanalyserna, där varje verk för sig behandlas. Benestad har inte så mycket tagit fasta på någon analys av enhetliga tendenser utan noterar, mer eller mindre ingående, faktorer i de enskilda verken. Här finns mängder av intressanta och värdefulla observationer, som gör analysdelen till något av en handbok i Haarklous musik. Avsnittet kan knappast »sträckläsas»; den punktmässiga verkbeskrivningen har kanske också medfört den nackdelen, att behandlingen av verk som bedömts som mindre väsentliga ibland är både flyktig och intetsägande. Vad som i ett arbete av detta slag hade varit en önsk-

värd avslutande sammanfattning med åter- och överblickar, har ersatts med ett kapitel, som föregår själva analysdelen. Här har Benestad emellertid tillgripit en annan indelning: produktionen skärskådas i ljust av olika musikaliska element som form, rytmik, melodik, taktartsbehandling etc. Såsom begreppen används, tycks de många gånger vara tämligen oförmedlat övertagna från den teoretiska och pedagogiska litteraturen. Begreppsparet »symmetrityp-fortspinningstyp» är t. ex. ett tämligen grovt instrument, när det gäller att söka karakterisera det individuella i en enskild tonsättares melodiutveckling. Och det är de personliga särdragen Benestad hela tiden söker inringa. Denna målsättning har också varit i så hög grad levande för honom, att de stilistiska linjerna fram till Haarklous verk har kommit något i skymundan. De berörs tämligen summariskt och kortfattat.

Även om man alltså måste fråga sig, om Benestad alltid har lyckats göra den musikanalytiska terminologin till ett adekvat språk för sin beskrivning av Haarklous musik, kvarstår bokens stora förtjänster. Till dem hör att den avslutas med en tematisk och beskrivande verkförteckning, där förf. har infört en egen numrering i st. f. den hittillsvarande, som meddelas parallellt med den nya. Denna åtgärd har den stora fördelen att inordna otryckta verk i raden och ge en adekvat bild av kronologin. — Man önskar boken många efterföljare. De behövs.

Axel Helmer

Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Herausgegeben von Gerald Abraham, Susanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer, Wilhelm Pfannkuch. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1959. 366 s.

Redogörelsen om den internationella kongressen i Köln 1958 föreligger numera i en hos Bärenreiter publicerad volym, som redigerats förebildligt av Gerald Abraham, Suzanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer och Wilhelm Pfannkuch. De intryck både av musikforskningens snabba internationalisering och av dess specialisering efter kriget, som kongressdeltagarna omedelbart erhöill, blir påtagligt förstärkta när man bläddrar i denna rapport. Man förstår, att en kongress av sådan art och av sådan expansionsvilja rent av måste få karaktären av internationell varumässa. Redan det inledande föredraget av Constantin N. Brailoiu (Paris), »Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui», gjorde det klart för var och en i hur nära sammanhang med politiska förändringar — under mottot »etnomusikologi» — det forskningsområde har utvecklats, som i Stumpfs, von Hornbostels och Sachs' dagar i all modesti etablerade sig som »Vergleichende Musikwissenschaft». Kring detta föredrag grupperade sig åtskilliga referat om bl. a. kinesisk och japansk musik, och musikaliska dialekter på Island, i Herzegowina etc. och om förhållandet mellan folk- och konstmusik (B. Szabolcsi). Även några inlägg om instrumentens historia (E. Winternitz, Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschiede, s. 300) tillhör indirekt samma ämneskrets.

Ett annat huvudföredrag »The Violin and its Techniques: New Horizons in Research» av David D. Boyden ägnades åt violinens ställning under barocktiden. Föredragshållaren, redan tidigare känd som expert på detta område, yttrade sig bl. a. kritiskt mot den s. k. Bach-stråken, som Schering i teorien och Telmányi

praktiskt propagerat för. Föredraget blev en naturlig utgångspunkt för de många småreferat, som sysselsatte sig med uppförandep Praxis, i synnerhet ornamentik och improvisation under 1700- och 1800-talen. (Bland referenter må nämnas Denis Arnold och Eva Badura-Skoda.) Det visade sig f. ö. här som i andra sammanhang, att intresset för uppförandepraktiska detaljer håller på att förskjutas från den egentliga barocktiden till övergångstiden mot rokoko och klassik.

Intressanta fakta rörande Mannheim-skolans förhistoria med Innsbruck och den schlesiska staden Brieg som stödjepunkter presenterades av G. Croll. Även den tidiga och senare renässansen kom till sin rätt genom H. Engels stora översikt över madrigalforskningen (föredrag nr 3), ett inlägg av Orlandospecialisten W. Boetticher och i meditationer kring Squarcialupi-codex (Bianca Becherini, s. 65). Beträffande medeltidsforskning förekom diskussioner om fauxbourdon, organum, sekvens och därmed sammanhängande frågor (särskilt utförligt hos Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam). Endast undantagsvis gavs utrymme åt den grekiska antiken, som sedan Aberts och Sachs' dagar ofta undvikits av musikforskarna. W. Vetter, Antike Polyphonie? polemiserade tämligen skarpt mot ett nyutkommet arbete av H. Sanden (Heidelberg 1957).

Flerstädes märker man i kongressredogörelsen att de musikhistoriska resonemangen underordnas musikestetiska, musikteoretiska och akustiska aspekter och grundbegrepp. Påfallande och internationellt betonat är just nu intresset för rytmiska problem. Det inriktar sig lika mycket på rytms väsen i allmänhet som på rytms roll inom ramen av bestämda stilarter i äldre och nyare tid, i primitiv musik, i gregorianiken, i modern serietechnik, hos Ockeghem (s. 60 och 72 bl. a.). I något mindre utsträckning möter man harmoniska och melodiska frågeställningar. Härvid diskuteras alltjämt dissonansbegreppets omvandlingar i samband med termen atonalitet, men även specialproblem som kadensbildningar hos William Byrd (s. 133) och harmonibegreppet i Bartóks musik (D. Bartha, s. 63). Vad formkategorier beträffar, nämns operan denna gång endast undantagsvis (Rubsamen om The History of a Ballard Opera, Serauky om Wagner i ny belysning, Siegmund-Schultze i ett bidrag om Verdi med sociologisk tillspetsning). En mera framskjuten ställning intager kyrkomusiken, både då det rör sig om problem av formhistorisk och av monografisk art. Bredvid mästare som Bach och Buxtehude har även en Kleinmeister som Chr. L. Boxberg med sina kantater vunnit förnyad uppmärksamhet (S. Sørensen, Århus). Musikhistoriens största gestalter representeras i denna rapport från Köln inte endast av namn som Bach, Mozart, Brahms utan även av moderna tonsättare som Schönberg (s. 305) och Ravel (s. 289). Den nordiska musiken har däremot kommit helt i skymundan, om man bortser från Bo Lundgrens inlägg om organisten Johan Lorentz i Köpenhamn (s. 181).

Värdefulla impulser gav även några bidrag inom sociologien, biblioteksvetenskapen och encyklopedien, bl. a. av K.-H. Köhler (Staatsbibliothek Berlin) och W. Rehm, som eftersträvat att samordna forskningens och praktikens krav. Vidare fick man kontakt med några nya karakteristiska företrädare för musikvetenskapen i östliga delar av Europa, såsom prof. G. Knepler, Berlin (s. 160) och Zdeněk Nejedlýs med ett vägande bidrag om hussiternas sång (s. 150).

I slutet av volymen lämnas uppgifter om insatserna av »die Arbeitsgemein-

schaften». Här påträffar man sammanbindande ämnesrubriker som »Musikalische Stratigraphie Afrikas», »Klassifikation der Operngeschichte» och »Der Musiker in der mittelalterlichen Gesellschaft». Visserligen framstår detta kapitel som ett slags Anhang, men ändå hör denna arbetsform och dess resultat till det värdefullaste vid en kongress av detta slag: här kommer en liten grupp av forskare i närmare kontakt och samlas till diskussion om en problemkrets som ligger dem särskilt varmt om hjärtat. Formen måste åtminstone tvinga till en klar formulering av huvudfrågorna. Denna tidskrifts läsare fäster sig måhända särskilt vid rapporten från en arbetskrets, som under Jens Peter Larsens ordförandeskap sysselsatte sig med »Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts». Just i detta fall föreligger ett särskilt detaljerat referat; dessutom — och framför allt — diskuteras här frågor, som äger utpräglad aktualitet för svensk musikforskning just nu med hänsyn till dess nya uppgifter inom ramen av serien Monumenta Musicae Sveciae.

Richard Engländer

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1682–1765): Quatre Suites de Pièces de Clavecin op. 59, 1736. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi. Leuckartiana Nr. 26. Verlag von F. E. C. Leuckart, München–Leipzig 1959.

Boismortier var en ansedd och mycket produktiv fransk tonsättare ur Rameaus generation. Hans levnadsdata är inte med säkerhet kända. Som dödsår nämner Titon du Tilliet — och i anslutning till honom nutida handböcker — 1755; ett modernt speciallexikon, Dictionnaire de biographies roussillonnaises (tonsättaren var född i Perpignan, huvudstaden i provinsen Roussillon) anger däremot 1765, vilket emellertid verkar osannolikt, då Titon du Tilliet i så fall dödförklarar en ännu levande samtida — sista supplementet till hans »Parnasse françois» utkom 1760.

Boismortier var verksam i Paris och utgav sina kompositioner i eget förlag. Kammarmusiken dominerar bland dem. Ett enda opus är för cembalo solo, och detta, bestående av fyra sviter, har nu för första gången blivit föremål för ny-publication. Denna har ombesörjts av Erwin R. Jacobi och är en omsorgsfullt gjord »urtextutgåva», dvs. avsedd främst för praktiskt bruk. Med tanke härpå hade man kanske önskat att den nutida exekutören hade fått något mera uppförande-praktisk hjälp än den som består honom i förordet. Här redogöres för de av Boismortier använda ornamenten (efterslaget är dock glömt) och omnämnes, om än alltför knapphändigt, »jeu inégal». Men ingenting säges om exempelvis utförandet av åttondelsgrupper mot trioler eller om utförandet av punkterade noter, ehuru båda problemen här blir aktuella. Beträffande taktbeteckningar är det mera förvirrande än upplysande att få läsa »att i början av ett stycke står ofta enbart en siffra i stället för det vanliga... bråktalet. Denna.. siffra.. fixerar, tillsammans med.. dans-, karaktärsbeteckningen eller titeln, entydigt rytm och tempo; notationens enheten.. (eljest angiven genom bråktalets nämnare) var i sådana fall betydelselös och medtogs därför ej; så skedde i synnerhet i sådana fall, då taktbeteckning med två siffror ev. kunde ha lett till ett tempo eller en karaktär, som på resp. ställe hade varit mindre önskvärd.» Det hade varit intressantare att få någon

orientering om den faktiska skillnaden mellan 2, 2/4 och alla breve, mellan 3, 3/4, 3/8 osv. Man saknar vidare — i en dylik praktisk utgåva — en vägledning, om än kortfattad, beträffande spelstil, dynamik osv. Boismortier arbetar flerstädes med — stundom mycket snabba — handflyttningar och -korsningar samt anger här och var växling mellan »doux» och »fort», räknar alltså uppenbarligen med (eller betraktar åtminstone som önskvärt) ett instrument med två manualer. En antydning om de praktiska konsekvenserna härav, såväl för cembalister som för pianister, hade inte varit ur vägen.

En fråga som man med allt större eftertryck måste ställa vid varje ny »utgrävning» av äldre musik för praktiskt bruk, är huruvida just denna nytugåva kan anses motiverad. Under den rådande högkonjunkturen för musik från 1500–1700-talen blir risken allt större för nytryck av en mängd medelmåttigt och likgiltigt gods. Beträffande Boismortiers cembalomusik kan man säga att den visserligen är ganska ojämn och här och var inte fri från banalitet; där den är som bäst har den dock åtskilligt av de kvaliteter som är så betecknande för fransk musik från denna epok: melodisk charm, luftig linjeföring, konstnärlig ekonomi. Sviterna är speltekniskt skickligt gjorda och kan säkerligen väl användas i pedagogiska sammanhang, i synnerhet som ornamentiken är — jämförelsevis! — ganska sparsam, vilket underlättar återgivning på pianot.

Editionstekniskt ansluter sig Jacobi så nära som möjligt till originalet, vilket är tilltalande. Sålunda utskrivs i rondeau-satser ritornelldelen endast en gång (där den inte figureras vid upprepningarna, vilket Boismortier tycks ha en viss förkärlek för). Omtagningar betecknas likaledes på samma sätt som i originalutgåvan (med teckenhänvisningar samt med användning av »chapeau» i stället för siffror vid alternativ 1) och 2), varvid dock flera felaktiga repristecken har insmugit sig.

Samtliga aderton stycken bär, såsom brukligt i fransk svitmusik, överskrifter, här av typen »La Sérénissime», »La Rustique» etc. Jacobi underlåter tyvärr att översätta och tolka dessa titlar; i stället talar han i sitt förord om »aderton kvinnliga typer, vilkas olikheter genom överskrifterna karakteriseras mycket träffande». Härvid begår han — kanske under inflytande av en utbredd uppfattning av fransk rokokomusik som »feminin» — det vanliga felet att tro att varje stycke, vars titel börjar med »la», skall skildra en dam; mycket troligare är emellertid att detta betyder »la pièce...». För övrigt: en rent »kvinnlig» tolkning av titlarna »La Caverneuse» och »La Navette» skulle i varje fall ha berett vissa svårigheter, för att inte tala om »La Puce»...

Hans Eppstein

The British union-catalogue of early music printed before the year 1801. A record of the holdings of over one hundred libraries throughout the British Isles. Ed.: Edith B. Schnapper. Vol. 1–2. Butterworths scientific publications, London 1957. XX, 583 s.; XX s., s. 585–1178.

Robert Eitners »Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten», först publicerat 1900–04 och senare flera gånger omtryckt, var den första samkatalogen ägnad åt musik. Den täcker beståndet i mer än 250 europeiska samlingar, bl. a. några svenska. Detta gigantiska verk torde väl i första hand

ha inspirerat den engelske musikforskaren O. E. Deutsch att föra fram tanken på en gemensam katalog över de engelska bibliotekens samlingar av äldre tryckt musik. Detta skedde år 1945 och samma år konstituerades en kommitté, bestående av representanter för Aslib (Association of Special Libraries and Information Bureaux), Bibliographical Society, British Museum m. fl., som började diskutera planerna på en sådan katalog. I spetsen för det Council, som sedan bildades, stod till en början E. H. Fellowes, och han efterträddes 1952 av C. B. Oldman. Sedan Deutsch 1950 trätt tillbaka som verkets utgivare åtog sig Miss Edith B. Schnapper ansvaret för samkatalogens redigering, och det blev också hon som slutförde arbetet tillsammans med ett antal medarbetare.

Som titeln anger omfattar katalogen de engelska bibliotekens bestånd av musik tryckt t. o. m. år 1800 och begreppet musik har därvid begränsats till att gälla kompositioner för praktiskt utförande eller för undervisningsändamål. Musikteoretiska arbeten har sålunda icke medtagits, men man hoppas kunna redovisa dessa i en särskild supplementvolym. Att observera är att samkatalogen icke är begränsad till utgåvor av engelsk musik eller i England tryckta verk av europeiska tonsättare i allmänhet. Den omfattar nämligen i de brittiska biblioteken befintliga verk, tryckta i många europeiska länder alltifrån nottryckets inkunabeltid och framåt. Antalet bibliotek företrädda i katalogen är icke mindre än 104. Bl. a. har uppgifter insamlats från ett stort antal musiksamlingar i katedraler, museer, colleges och andra institutioner, vilka givetvis på ett utomordentligt sätt kompletterar de stora bibliotekens bestånd. British Museum med sina synnerligen rika samlingar står för huvudparten av de i samkatalogen redovisade musikalierna. Det är nu 50 år sedan W. Barclay Squire publicerade sin katalog över detta biblioteks tryckta musikalier och den nu utgivna samkatalogen utgör därför också en »up-to-date catalogue», som i ett sammanhang förtecknar det äldre beståndet, King's (numera Queen's) Music Library och det år 1936 förvärvade Paul Hirsch Library. Vid de omkr. 55 000 titlarna anges vederbörande bibliotek genom en förkortning av typen LSL (= Cecil Sharp Library), men mängden av sådana sigler gör att katalogen i det fallet blir rätt svårhanterlig, i varje fall för den som icke har närmare kännedom om det engelska biblioteksväsendet.

För varje musiktryck anges utom tonsättare och titel såväl utgivningsort som tryckare eller förläggare. Vidare meddelas antal sidor eller blad, format och givetvis i förekommande fall opustal. För musik tryckt i eller utgiven såsom supplement till böcker eller periodica anges vilka sidor musiken återfinnes på. De större mästarnas verk är systematiskt ordnade i grupper, som dessutom översiktsvis är nämnda i ingressen för varje tonsättare. Som exempel på hur omfattande det engelska beståndet kan vara av i vissa fall kan nämnas, att t. ex. Händels verk omfattar 51 spalter i katalogen, Haydns 34 spalter och Mozarts 27 spalter. Katalogen medtager också ett mycket stort antal anonyma verk, och av dessa har många samlats under vissa konventionella uppslagsord såsom chansons, country dances, dances, madrigals, masses, minuets och motets. Dessa avdelningar är kronologiskt ordnade. De båda mest omfattande samlingsrubrikerna av detta slag är hymns och psalms, med icke mindre än 83 resp. 37 spalter. Den med den allra största akribi utförda katalogen avslutas med ett register, vilket ger hänvisning från titlarna på operor, oratorier, arior och andra vokala verk till tonsättarnamnen.

Redan en hastig genomgång av katalogen visar att insamlingsarbetet — trots rikedomerna på äldre musik i British Museums sedan gammalt kända samlingar — måste ha dragit fram en påfallande mängd av förut okänt eller föga känt material i andra bibliotek. Icke minst med tanke på detta och på de utförliga och noggranna bibliografiska beskrivningarna måste man beteckna utgivandet av denna samkatalog som en enastående viktig händelse för de grenar av musikforskningen, som har anledning att syssla med musiken före år 1800.

Ake Davidsson

JÓZEF M. CHOMINSKI (red.): *Annales Chopin* 2. Utg. Société Frédéric Chopin. Edition Polonaise de Musique, Warschawa 1958. 309 s.

Problemet Chopin står på nytt åtminstone i det slaviska språkområdet i intressets medelpunkt. Genom sin universalitet intar därvid *Annales Chopin* en central plats. Ämnets gruppering i band 2 från 1958 framgår av följande översikt: I. La Vie et l'Œuvre, II. Le Style dans l'Interprétation de Chopin, III. L'héritage et le Culte de Chopin, IV. Rapports. De flesta uppsatserna är publicerade på franska, några få även på ryska och tyska.

Med större eftertryck än tidigare framställs här Chopins relation till den europeiska romantiken å ena sidan, sammanhanget mellan Chopins musik, ungdomsmiljön i Warschawa och hans tids och hembygds poetiska och politiska litteratur å andra sidan. Detta gäller i synnerhet för den grundläggande uppsatsen av Stefania Lobaczewska: L'apport de Chopin au romantisme européen. Vi får närmare besked över föreläsningar som den unge Chopin besökte vid universitetet i Warschawa, och lär oss förstå hans andliga gemenskap med Adam Mickiewicz, författaren till *Ballades et Romances* av 1822. I syfte att försöka klargöra begreppet musikalisk nationalstil diskuteras utförligt de folkloristiska grundvalarna i harmoniskt, melodiskt och rytmiskt hänseende och deras stilisering inom ramen för Chopins pianistiska kompositionsidé i en synnerligen intressant artikel av Zofia Lissa: Le style national des œuvres de Chopin. Vad man här saknar är en klar hänvisning till att det efter nyare forskning inte råder någon tvekan om att Chopins far var fransman, medan hans mor var polska (se även *Die Musikforschung* 1956, s. 316).

Sammanhanget mellan Chopin, ett nytt nationellt patos och en bestämd revolutionär situation accentuerades redan av Anton Rubinstein i hans mycket omtalade bok *Die Musik und ihre Meister* (1892). I *Annales Chopin* 1958 hänvisas uttryckligen även till impulser av helt annan art: till Fields Nocturnes, till Bellinis melodiska stil, till Mozarts och Beethovens pianistiska landvinningar och Bachs Wohltemperiertes Klavier, men även till kontrapunktiska studier i anslutning till Cherubini (Ludwik Bronarski). Mindre känt material och delvis nya synpunkter framföras i de ryska bidragen. Över det relativt tidiga intresse både inom litteraturen och musikodlingen, som Chopin vann i Ryssland, berättar med stor insikt Igor Belza. En annan uppsats av samme författare utgår från frågeställningen: hur lyder omdömena hos ryska tonsättare från Glinka till Skrjabin i fallet Chopin? (s. 274). I denna uppsats (*Ryska böcker om Chopin*) presenteras även Solovzoff,

en inflytelserik rysk författare av i dag, vilken polemiserar med samma livlighet både mot borgerlig uppfattning och mot ansvarslösheten i George Sands berättarteknik.

En polemik av annan art möter vi i ett bidrag av J. Chomínski (s. 179). Den riktar sig mot Hugo Leichtentritts musikanalytiska metod, som enligt författarens mening lider av tvångsföreställningar i metriskt och harmoniskt avseende. Problemet med interpretationens omvandlingar berörs flerstädes och behandlas principiellt i ett bidrag av Zbigniew Drzewiecki. Frågan lyder: Finns det normer för interpretationen av Chopins musik? Och vidare: Hur hävdar sig falangen av stora Chopin-interpreter, som uppväxte under intryck av Anton Rubinssteins dramatisk-emotionella framställning, mot uppfattningen av i dag? Hyste man tidigare åsikten, att endast en musikpersonlighet av slavisk, helst polsk börd helt kunde göra rättvisa åt Chopins specifika stil, blev det annorlunda efterhand som betydande pianister och Chopin-specialister började att ändra sin repertoar och sin spelstil för att anpassa sig till internationella utvecklingslinjer. Men dessutom kom nationella artistgrupper, som tidigare knappt hade nämnts i samband med namnet Chopin, i förgrunden tack vare utomordentliga tekniska anlag, oförbrukad kraft och en så att säga naiv inställning gentemot folkmusikaliska källor. Man behöver endast tänka på de succéer som kinesiska pianister i nyare tid har gjort eller på den överlägsna seger den unge italienaren Maurizio Pollini vann i den stora internationella tävlingen i Warschawa förra året. Detta allmänt intresserande resonemang hade fått ännu större räckvidd, om Drzewiecki i sina jämförelser även hade dragit in sådana ledande pianister i nyare tid, inom vilkas repertoar Chopin endast befann sig i periferin, t. ex. Artur Schnabel och Edwin Fischer.

Det givande och även typografiskt attraktiva bandet *Annales Chopin 2* hade i sin helhet kanske vunnit i koncentration av ett ännu närmare samarbete mellan de olika författarna. Volymen avslutas med en värdefull översikt över nyare polsk litteratur om Chopin.

Richard Engländer

Code for cataloging music and phonorecords. Prepared by a joint committee of the Music library association and the American library association division of cataloging and classification. American library association, Chicago 1958. VI, 88 s.

En år 1946 tillsatt kommitté med representanter från den amerikanska Music library association och American library association har sammanställt dessa regler för katalogisering av musikalier och grammofonskivor m. m. Det första kapitlet avhandlar uppslagsordets formulering ifråga om olika kategorier och har tidigare publicerats i A. L. A:s Cataloging rules for author and title entries (1949). Kapitel 2 behandlar principerna för den deskriptiva katalogiseringen och det tredje avsnittet har rubriken »Phonorecords». Under denna återfinns man även regler för behandling av fonografrullar, bandinspelningar och film. Bestämmelserna i kap. 2–3 överensstämmer i huvudsak med motsvarande delar av Library of Congress Rules for descriptive cataloging (1947).

För de bibliotek som finner de nu nämnda kapitlen alltför ingående har sammanställts »Simplified rules», som ger möjlighet till ett snabbare men ändå lika effektivt katalogiseringssätt. Arbetets sista kapitel slutligen ger exempel på regler för ordnandet av s. k. konventionella titlar, en förteckning över katalog- och musiktermer samt ett sakregister.

Arbetet är ju i första hand avsett för amerikanska förhållanden och torde för de svenska biblioteken ha huvudsakligen teoretiskt intresse.

Ake Davidsson

Dansk Aarboeg for Musikforskning 1961 utgivet af Dansk Selskab for Musikforskning i samarbejde med Det Unge Tonekunstnerselskab under Redaktion af Nils Schjørring og Søren Sørensen. København 1961. 85 s.

Den nordiska musikforskningen har 1961 blivit en tidskrift rikare. I Sverige har vi ju haft STM sedan 1919, i Norge började Norsk Musikkgranskning utkomma 1937, men i Danmark har det länge »været følt som et alvorligt savn» att det där inte funnits en motsvarande »regelmæssigt udkommende publikation» för placering av musikvetenskapliga avhandlingar och uppsatser. Med W. Behrend och G. Skjerne, senare Skjerne ensam i redaktionen utkom 1923–26 en dansk Aarboeg for Musik och 1931–33 samt 1939 fyra häften kallade Musikhistorisk Arkiv. I övrigt har man i Danmark varit hänvisad till Dansk Kirkesangs Aarskrift för bidrag av kyrkomusikalisk karaktär och till Dansk Musiktidskrift, som dock inte är »direkte forskningsbetonet». Till denna bakgrund — som kort (och med utelämnande av DMT) tecknas i den första nya tidskriftsårgångens förord — vill man gärna foga påpekandet, att den danska musikforskningen lämnat många väsentliga bidrag i utländska facktidskrifter, ett förhållande som än mera understrykes av professor Knud Jeppesens mångåriga och internationellt uppskattade insats som huvudredaktör för *Acta Musicologica*.

Den nya tidskriften, som utges av Dansk Selskab for Musikforskning i samarbete med Det Unge Tonekunstnerselskab (DUT) har fått namnet *Dansk Aarboeg for Musikforskning*. Som redaktörer fungerar professor Nils Schjørring i Köpenhamn och professor Søren Sørensen i Aarhus. Årgång 1 innehåller fem bidrag, som tillsammans ånyo bekräftar den danska musikforskningens internationella inriktning.

Det mest omfattande bidraget är Søren Sørensens inledande uppsats om Instrumentalforspillene Buxtehudes kantater, en formhistorisk och typologisk undersökning, som utmärkt kompletterar hans doktorsavhandling från 1958. Av Jens Peter Larsen publiceras ett föredrag om Handel Traditions and Handel Interpretation, hållet i London 1959 i samband med jubileumsårets Purcell-Handel Festival. Speciellt frågan om Handels tempi dryftas utförligt och belyses med uppgifter från vitt skilda tidpunkter. Børge Saltoft behandlar under rubriken »Musik og Matematik» ett kapitel ur 1700-talets musikestetik (väsentligen kring J. A. Scheibe). Med titeln Neue Ansichten über die früheste Periode Edvard Griegs presenteras in extenso Dag Schjelderup-Ebbes intressanta föredrag vid Köpenhamnkongressen 1958 om Griegs Leipzig-studier. Vidare diskuterar Jan Mægaard Some

Formal Devices in Expressionistic Works med utgångspunkt från satser ur Weberns op. 9 och Schönbergs op. 19. De sista tio sidorna av årsboken ägnas åt en resumé av programmet och huvudföredragen vid »Den 3. nordiske musikforskerkongres København d. 18.–21. juni 1958».

För Svenska Samfundet för musikforskning och redaktionen av Svensk Tidskrift för musikforskning är det en stor glädje att få hälsa den nya danska tidskriften välkommen. Må den vinna många läsare både i Danmark och i de övriga nordiska länderna och beskåras ett lika långt liv, som så mirakulöst kommit den svenska tidskriftskollegan till del.

Ingmar Bengtsson

OTTO ERICH DEUTSCH: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961. (Neue Mozart-Ausgabe X/34.) 606 s.

För alla musikforskare och särskilt brevmottagande kolleger är prof. Deutsch känd för sin ovanliga förmåga att på ett distinkt men ändå otroligt koncentrerat sätt meddela eller begära fakta. När därför föreliggande arbete räknar drygt 600 sidor utan några illustrationer eller notexempel men med författarens kommentarer och litteraturhänvisningar i förminskad typografi, så förstår man utan vidare, att materialet är enormt rikt och omfattande. Än mer imponerad blir man av den nära 80-årige forskarens arbetskapacitet, då man betänker att han dessutom varit medredaktör i det kompletterande vackra bildbandet (NMA X/32) samt den stora nytugåvan av familjen Mozarts brevväxling (NMA X/33). Men självfallet var Deutsch den rätte mannen för ett arbete av detta slag, och hans dokumentärforskningar rörande främst Schubert och Händel har nu med detta material bildat en trio av bestående värde i hans produktion.

Liksom i de tidigare arbetena av samma typ låter förf. dokumenten tala sitt eget tydliga språk, kronologiskt ordnade och återgivna med största exakthet. Från uppgifter om förfäderna 1712 sträcker sig materialet långt förbi Mozarts egen tid och återger yttranden och skrivelser med trohetsvärde långt in på 1800-talet. Deutchs förmåga att spåra upp värdefulla uppgifter i snart sagt alla sammanhang är ju välbekant, och hans kommentarer innehåller ofta tillrättaläggande och kompletterande detaljer, som andra forskare därigenom slipper att ödsla lång och dyrbar tid på utan att ändå ens vara säkra på ett entydigt resultat. Varje dokument är redovisat på ett noggrant sätt även ifråga om data, fyndort, tidigare publicering osv. Många nya och värdefulla bidrag lämnar förf. med hjälp av tidningsnotiser från skilda länder, teater- och konsertprogram, officiella notiser m. m. sådant, som helt prosaiskt och utan några som helst försök till glorifiering meddelar hur, när och var.

En väsentlig förutsättning för att kunna åstadkomma ett verk av detta slag är givetvis författarens förtrogenhet med ämnet och stora beläsenhet i allt som direkt eller indirekt har med det att skaffa. Yngre forskare bör dock även betänka, vilken hög grad av energi som fordras för att genom personliga besök eller tidsödande och långgrandiga brevkontakter komma åt nödvändigt källmaterial i andra

länder och där hos såväl arkiv och bibliotek som privatpersoner, förläggare osv. Deutsch har gjort boken än mer användbar för andra forskare genom de många utmärkta registren i slutet. Där finner man förutom en hänvisning till motsvarande aktuella bilder i bildbandet även en förteckning över alla i boken omnämnda verk, ordnade dels i nr-ordning efter KV, dels systematiskt uppställda, och generalregistret — som är en guldgruva för alla och envar — upptar alla person- och saknamn samt orter.

Som ett litet exempel på nyttan av jämförande forskning kan till sist omnämnas en liten detalj med anknytning till vårt land. I ett mycket värdefullt *Nachtrag* återger förf. bl. a. ett tidigare ej publicerat brev från Constanze till musikhandlaren J. A. André, vilket bekräftar den på sina håll ifrågasatta uppgiften av F. S. Silverstolpe, att utom honom verkligen abbé M. Stadler varit närvarande vid kollationen av änkans avskrift av *Requiem* med autografen.

C.-G. Stellan Mörner

R. FRANCÈS: La perception de la Musique. (Etudes de Psychologie et de Philosophie XIV, publiées sous la direction de P. Guillaume et I. Meyerson.) Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1950. 408 s.

En av musikpsykologiens uppgifter just nu är att finna vägar att överbrygga klyftan mellan tonpsykologi (vad A. Wellek vill kalla *Gehörpsychologie*) och egentlig musikpsykologi och att bringa reda i den senares teori, terminologi och metoder. Så pass mycket har dock nu gjorts av experiment och undersökningar att ett sådant företag borde kunna få en viss framgång.

Men därvid måste man också ta upp ett annat av musikpsykologiens problem. Hittills har vetenskapsgrenen i sina båda delar varit nästan enbart ett studium av den västerländska människans beteende inför västerländsk musik och beståndsdelar av sådan musik. Därvid har många iakttagelser generaliserats, som globalt sett endast är specialfall. Mycket av den förståelse vi nu har för hur ett gehör utbildas, hur konventioner skapas och hur attityder till musik uppstår har vi fått genom kunskap om andra musikstycken, alltså från musikforskningen och musik-etnologien. Här finns ett område för musikpsykologien — tillika av stort musikpedagogiskt intresse — där nästan det mesta är kvar att göra. Tyvärr blir med varje år möjligheterna allt mindre att få material för sådana forskningar, och ett intimt samgående med musikforskningen blir nödvändigt, om något skall kunna uträttas.

För att kunna angripa de två nämnda problemen behövs det sammanfattningar av forskningsresultat och metoder. Det finns också en del handböcker, men aningen är de begränsade av någon speciell teori (t. ex. Robert W. Lundin, *An objective Psychology of Music*) eller alltför mycket allmänt refererande och populärt sammanfattande (som James Mursell, *The Psychology of Music*).

Det är därför man med intresse tar del av R. Francès' *La perception de la Musique*. Arbetet är inte på långt när den handboksframställning man skulle vilja ha, men ger ändå genom mångfalden av ingående experimentredogörelser en konkret översikt av metoder och frågeställningar, som täcker både ton- och musik-

psykologiens områden. Därmed bidrar den till det förstnämnda problemets lösning. Den andra frågan blir däremot endast berörd i allmänna resonemang och genom att vissa experiment inrymmer musik och musikkonstruktiva principer av nutida karaktär.

Författaren är fransk fil. dr, forskningslektor vid *Centre National de la Recherche Scientifique*, konrektor för *l'Institut d'Esthétique et des Sciences de l'art* samt lärare i psykologi vid pariskonservatoriet. I sin bok har han sammanfattat sina egna forskningar och flera av experimenten har tidigare varit publicerade i olika franska vetenskapliga tidskrifter. Inte mindre än 16 stora försök redovisas. Framställningen blir värdefull genom tre omständigheter. Experimenten ger prov på nästan alla de viktigaste metodiska grepp, som hittills har utnyttjats, frågelistor och systematisk observation undantagna. Några av försöken prövar nya möjligheter för musikpsykologisk metodik. Experimentbeskrivningarna är i de flesta fall tillräckligt grundliga för att man skall kunna kontrollera författarens experimentella och statistiska tillvägagångssätt.

Den franska undervisningens betonande av språket som människans viktigaste instrument synes gå igen i författarens sätt att disponera sin bok. Den har tre olika delar med följande titlar: *La syntaxe*, *La rhétorique* och *Expression et signification*. Med den förstnämnda rubriken menas de musikaliska elementens organisation och deras beroende av de sammanhang där de står. Med *La rhétorique* menas allt det som karakteriserar ett enskilt musikverk, alltså bl. a. uttryck, sammanhang mellan delarna, strukturen i konstnärlig mening. I avdelningen *Expression et signification* går författaren in på mottagarsidan och försöker belysa den musikaliska estetiken med undersökningar om hur lyssnare tolkar den musik de hör och om betydelsen av konventioner och av lyssnartyper.

På dessa tre avdelningar fördelar han sina experiment. Men det är inte så säkert att denna indelning är verkligt ändamålsenlig. Över huvud taget bör man vara rädd för att binda sig för hårt vid systematiseringar hämtade från andra områden, vilket väl kan ge spirituella analogier och perspektiv men varvid man också kan lockas att driva analogierna hårdare än vad de tål och vad man från början avsåg. I det här aktuella fallet synes den tredje avdelningen — *Expression et signification* — vara rätt invändningsfri, medan flera experiment lika gärna skulle kunna fördelas på annat sätt mellan de båda första avdelningarna. Med kanske mera adekvat terminologi skulle man kunna gruppera samtliga försök på följande sätt:

- stimulusvariation och perceptiv gestaltinordning;
- gestaltvariation och det omedelbara minnet;
- identifikation av strukturskapande gestalter;
- musikintryckens integration i personlighetsinnehållet till musikupplevelse.

Till den första gruppen skulle kunna föras t.ex. Francès' experiment I, som illustrerar toleransen mot intonationsfluktuationer och experiment II, som demonstrerar hur ett alltför lågt *ess/diss* och *d:o ass/giss* märks mindre i *c-moll* än i *E-dur*. Till den andra gruppen hör sådana experiment, som avser att undersöka förmågan att märka ändringar av olika slag vid ett andra utförande (experiment II, V, VI). Till den tredje gruppen kan föras de experiment, som prövar förmågan att iakttaga *temainsatser*, *kadenser*, *frasslut* etc. Den fjärde gruppen ovan är bara en

omformulering av författarens tredje avdelning, och dess experiment passar gott till rubrikerna.

Till de intressantaste undersökningarna hör nr V. Den ger exempel på ett sätt att statistiskt analysera harmoniken i ett musikverk, varvid några av informationsteoriens formler används. En annan undersökning, som vederligen är ganska ensam i sitt slag (nr VII) studerar genom elektroencefalogram sambandet mellan inhibition av alfarytmerna och *temainsatser* vid aktivt lyssnande. Experiment XIII arbetar med tidskontrollerade reaktioner på *temainsatser* och har gett anledning till diagram visande samband mellan reaktionssnabbhet och igenkänningsförmåga.

I experiment XIV kommer författaren med en intressant jämförelse mellan tre metoder att få lyssnare att ge uttryck för vad de upplever: instruktion att välja mellan givna verbala alternativ, instruktion, som antyder användbara alternativ, och instruktion, som ger lyssnarna helt fria händer, detta även bokstavligen, eftersom de uppmanas att teckna under intryck av lyssnandet.

Några invändningar: i många fall kunde författarens allmänna diskussioner ha vunnit på större koncentration. Men i stället är i några experimentredogörelser framställningen väl komprimerad. Så t.ex. är tillkomsten av ovanstående diagram mycket oklart beskriven och vällar läsaren avsevärt funderande. En kontrollberäkning av en signifikansbestämning med s. k. *chi-kvadrat* kan anmälaren inte få att stämma med författarens egen kalkyl, och där talar även andra skäl för att det måste föreligga en omkastning av siffror. Andra detaljer, som kunde varit bättre, är några plottningar, som är så otydliga, att man behöver förstöringsglas för att få något ur dem. Över huvud taget är alla diagram slarvigt ritade och textade, och till detta kommer bokpapperets dåliga kvalitet. Tabellernas typografi är i gengäld mycket god.

En utförlig litteraturlista, som ger en begärlig information om vad som finns av fransk musikpsykologi, samt en rik notapparat, ökar bokens värde.

Bengt Franzén

ANNETTE FRIEDRICH: Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauenchores im 19. Jahrhundert in Deutschland. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd 17. Hrsg. K. G. Fellerer.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1961. 166 s. Pris DM 15:—.

Jämfört med manskören intar damkören en undanskymd ställning även i det avseendet att så få musikforskare intresserat sig för den. Därför välkomnar man Annette Friedrichs undersökning, som med sina tre avsnitt har intresse främst ur historisk-sociologisk synpunkt. Först tecknar hon utvecklingen från flerstämmig kvinnosång i hem och skola över blandad körsång fram till de separata framträdanden, som de blandade körernas damer omkring 1850 började göra. Därifrån var steget inte långt till särskilt organiserade damkör. Det uppstod t. o. m. kringresande damkvartetter. Författarinnans tidigaste belägg för detta är f. ö. en svensk damkvartett som 1873 uppträdde i Trieste.

I bokens andra del behandlas de kompositionstekniska problem som damkören erbjuder. Med material främst från Brahms och hans krets (von Herzogenberg

och Gustav Jenner) undersöker författarinnan textval, ackompanjemang, satsteknik, deklamation och form. Författarinnan hävdar att 1800-talets damkörskompositioner rymmer höga konstnärliga värden, som i dag lämnas otillbörligt i skymundan. En orsak här till anser hon vara bristande kännedom om denna också kvantitativt betydande produktion. I slutet av 1800-talet beräknade Kretzschmar att ung. en tredjedel av alla samtida kompositioner för flerstämmig sång var avsedd för damkör. Författarinnan har därför i bokens tredje del infört en omfattande bibliografi över musik för damkör. I en fotnot hänvisar hon till Hofmeisters Handbuch der musikalischen Literatur 1850–1900 och bibliografin synes helt enkelt utgöras av ett utdrag ur Hofmeister. Flera tonsättare som diskuterats tidigare i boken, bl. a. Schubert och Schumann, saknas i bibliografin. Däremot nämns t. ex. Södermann(!), representerad med Ett bondbröllop. Som flitigaste damkörskomponister framstår annars K. Reinicke, Fr. Abt och P. Schneeberger. Trots bibliografins begränsade värde är Annette Friedrichs bok ett betydelsefullt och synpunktsrikt bidrag till ett förbisett forskningsområde.

Folke Bohlin

HANNELORE GERICKE: Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778. Hermann Böhlau Nachf., Graz/Köln 1960 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge unter Leitung von Erich Schenk, Bd 5). 150 s. Ill. Pris DM 12:—.

Musikhandelns betydelse för kultur och samhällsliv är ett mycket förbisett kapitel i musikhistorien. Betecknande härför är det förhållandet, att våra vanliga allmänna uppslagsverk och lexika nästan helt saknar kännedom om att det finns något som heter musikhandel och därför naturligtvis också saknar uppslagsorden musikhandel eller musikaliehandel. Men detta gäller även våra musiklexika, större som smärre! Visserligen finns någon gång uppslagsordet *musikförlag* uppdraget, men då är artiklarna oftast ytterst osakkunniga och vimlar icke sällan av oriktiga uppgifter. Man läse allenast artikeln *musikförlag* i Svensk uppslagsbok! Vad här sagts gäller icke bara svensk uppslagslitteratur utan även den utländska. Ett fåtal verk har artiklar om musikhandeln; bland dem kan nämnas Mosers Musiklexikon och Aberts Illustriertes Musik-Lexikon, vilka båda har artiklar om *Musikalienhandel*.

Orsakerna till att musikhandelns verksamhet tillmätts så ringa betydelse inom den musikhistoriska forskningen är flera. Musikhandelns historia har sålunda icke blott musikhistoriska aspekter; den är samtidigt också ett icke alldeles obetydligt stycke ekonomisk historia. Musikforskningen är i allmänhet intresserad av helt andra problem än de ekonomiska, och det är därför ganska naturligt att musikhandelns historia delvis kommit att ligga utanför musikforskarnas centrala blickfält. Häri håller dock en ändring på att ske. Man har insett musikhandelns avgörande betydelse för den allmänna musikkulturen. Det är i avsevärd grad musikhandeln som numera förmedlar kompositörernas verk till allmänheten.

Förarbeten till en mera sammanfattande framställning av musikhandelns historia har man i de allt oftare förekommande förlagskrönikorna och jubileumsskrifterna. Man kan erinra om O. Hases framställning av den breikopfska firmans öden eller om M. Schumanns Geschichte des deutschen Musikalienhandels. Från nordiskt område kan nämnas Axel Kjerulfs Wilhelm Hansen-jubileumsskrift

»Hundrede år mellem Noter». Ett ytterligare exempel på det stigande intresset för musikhandelns historia har man i det arbete, vars titel återgives här ovan.

Gericke anmärker inledningsvis, att man knappast kan tala om någon egentlig musikhandel i början av det tidsskede (1700–1778) som hon behandlar. Noter och annan musiklitteratur förmedlades av bokhandeln och den allmänna handeln på det mest växlande sätt. Härvidlag syns förhållandena i Wien i stort överensstämma med dem på andra håll. Att författaren satt punkt vid året 1778 motiverar hon med att firman Artaria & C:o detta år grundades och att därmed ett nytt skede vidtog inte bara inom stadens musikhandel utan även i dess musikhistoria.

Sedan författaren på detta sätt avgränsat det tidsrum hon velat behandla, övergår hon till att i särskilda kapitel behandla Die Wiener Buchhändler als Verkäufer von Musikalien med en mycket utförlig redogörelse för bokhandlarnas musikförmedling, privatförsäljarna av musikalien, kopisternas och kopparstickarnas roll vid musikalieproduktionen. Tack vare en mycket noggrann genomgång av de utslagsgivande källorna — icke minst den samtida tidningspressen — kan hon bringa många nya fakta i dagen och sprider nytt ljus över Wien-musikhandelns förhistoria och begynnelseskeden. Tyngst vägande syns mig härvid vara kapitlen om bokhandlarnas roll — särskilt firmorna v. Tratten, v. Gehlen och Krüchten — och om kopisternas verksamhet. Gericke avslutar sin bok med en alfabetisk förteckning över de noter, som tryckts i Wien under den behandlade tidsperioden, och med en kort lista över förbjuden musiklitteratur.

I boken finns även en så vitt anmälaren kan bedöma synnerligen värdefull litteraturförteckning och ett ort- och namnregister, som gör arbetet till ett på sitt område mycket händigt uppslagsverk.

Albert Wiberg

JOHANN WILHELM HERTEL: Autobiographie. Hrsg. und kommentiert von Erich Schenk. Hermann Böhlau Nachf., Graz & Köln 1957. 119 s. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Bd 3.)

Den tyske tonsättaren Johann Wilhelm Hertel (1727–1789) torde icke vara närmare bekant i vårt land, men hans nu utgivna självbiografi ger så många upplysningar om musiklivet i Nord- och Mellantyskland under 1700-talet att den bör kunna påräkna ett visst intresse även bland svenska musikforskare. Därtill kommer att man då och då skymtar svenska namn i Hertels skildringar från olika platser, där han varit verksam, t. ex. Arvid Niklas von Höpken.

Självbiografin tillkom från början på föranstaltande av en J. C. Koppe i Rostock, som ämnade ge ut en serie autobiografier av mecklenburgska skriftställare under titeln »Jetzt lebendes gelehrtes Mecklenburg». Uppmanad att medverka hade Hertel sitt bidrag färdigt år 1783. Det hade dock blivit alltför omfattande, och trots omarbetning kunde Koppe icke använda det. Hertel erbjöd i stället sin biografi till J. A. Hiller för hans »Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler». Icke heller här kom den till användning utan de tre versioner av framställningen som Hertel utarbetat kom i organisten J. J. Westphals ägo för att under 1800-talet tillsammans med dennes rika musikaliessamling hamna i Bibliothèque Royale de Belgique i Bruxelles.

Från dessa tre handskrifter har prof. Erich Schenk i Wien sammanställt en diplomatiskt trogen utgåva av Hertels biografi, vilken också omfattar tonsättarens egen verkförteckning och anmärkningar. Härtill har utgivaren fogat en notapparat, som ger ett värdefullt och oundgängligt komplementmaterial till Hertels intressanta musik- och kulturhistoriska dokument.

Ake Davidsson

ANNA HARRIET HEYER: Historical sets, collected editions and monuments of music. A guide to their contents. American library association, Chicago 1957. IV, 485 s.

Om det tidigare varit svårt att få en överblick över innehållet i denkmäler- och monumentautgåvor av olika slag så synes detta problem nu vara till största delen löst genom det bibliografiska hjälpmedel vi fått i ovannämnda publikation. Detta arbete förtecknar nämligen den musik som fram till juni 1956 utkommit i serier av nämnda slag, i olika tonsättares »Gesamtausgaben» och i musikvetenskapliga institutioners publikationer. Bakom utgivandet av boken står American library association.

Materialet presenteras först i ordning efter publikationernas titel eller i vissa fall med utgivarens namn som uppslagsord. Rikligt med hänvisningar gör den omfattande förteckningen lätthanterlig. På denna avdelning, som utgör arbetets huvuddel, följer ett tonsättarregister, i vilket man får upplysning om var de olika kompositionerna kan återfinnas i de medtagna serierna. Samlingsupplagor av en tonsättare redovisas dock endast i katalogens huvuddel, där innehållet utförligt specificeras.

Börjar man undersöka vad som tagits med och vad som av en eller annan anledning utelämnats finner man lätt luckor, framför allt när det gäller nyare publikationer. Här några slumpvis valda exempel på utgåvor, vars innehåll borde ha redovisats: Capella (1950 ff.), Musik alter Meister (1949 ff.), Polifonia vocale sacra e profana sec. XVI (1940 ff.), Madrigalisti italiani (1952 ff.), Maestri bolognesi (1953 ff.), Orgue et liturgie (1949 ff.), L'organiste liturgique (1953 ff.) och Instituta et monumenta (1954 ff.). Joh. Wolfs utgåva av Squarcialupihandskriften (1955) borde också ha hunnit med. Das Musikwerk (1951 ff.), som ju egentligen är en omfattande exempelsamling, faller troligen på sidan om vad utgivaren ansett höra till ämnet. Så kanske också är fallet med A. Z. Idelsohns innehållsrika Hebräisch-orientalischer Melodienschatz (1914-32). Av äldre material som utgivaren förbisett kan nämnas den av J. Walsh utgivna Le delizie dell'opere (14 vols. o. 1743-63).

Den i Sverige utgivna musiken synes endast vara företrädd av Svenska samfundets för musikkforskning serie Äldre svensk musik. Däremot har icke Musikaliska konstföreningens publikationer (1860 ff.) varit kända för utgivaren, icke heller de av Olof Åhlström ombesörjda musikaliska serierna. De av Samfundet för Udgivelse af dansk Musik publicerade verken (1871 ff.) saknas likaså. Slutligen bör också nämnas, att en lista över i katalogen använda förkortningar hade underlättat tolkningen av de lämnade bibliografiska uppgifterna, men en sådan saknas tyvärr.

Vad som här invänts mot arbetets omfattning inverkar icke på något sätt på det slutomdöme man vill avge om ett verk av detta slag. Anna Harriet Heyers katalog är ett utomordentligt värdefullt hjälpmedel för både enskilda musikkforskare och de vetenskapliga universal- och specialbiblioteken. Dess oumbärlighet kan icke sättas ifråga.

Ake Davidsson

Ny litteratur om jazz

LEROY OSTRANSKY: The Anatomy of Jazz. University of Washington Press, Seattle 1960. XIII + 362 s.

REX HARRIS: Enjoying Jazz. Phoenix House LTD., London 1960, Excursions series. 160 s.

DIETRICH SCHULZ-KÖHN: Jazz in der Schule. (Unter mitarbeit von Walter Gieseler.) Martens-Münnich: Beiträge zur Schulmusik nr 6. Utgivare: W. Drangmeister/H. Fischer. Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1959. 119 s.

FREDERIC RAMSEY JR.: Been Here and Gone. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1960. XIII + 177 s.

NAT HENTOFF-ALBERT J. MCCARTHY: Jazz. (New perspectives on the history of jazz by twelve of the world's foremost jazz critics and scholars.) Holt, Rinehart & Winston Inc., New York, Toronto 1959. 387 s.

MARTIN T. WILLIAMS: The Art of Jazz. (Essays on the nature and development of jazz.) Oxford University Press, New York 1959. VI + 248 s.

KEN WILLIAMSON: This is Jazz. Newnes, London 1960. 256 s.

De här behandlade böckerna utgör endast en liten del av all den litteratur om jazz, som utkommit under åren 1959-61. Det har utkommit många böcker, förutom de här upptagna, vilkas innehåll skulle motiverat en behandling i denna samlingsrecension, men på grund av det begränsade utrymmet har en stark gallring varit nödvändig. Alla de här behandlade böckerna tillhör inte det bästa som skrivits om jazz, för det är av stor vikt att även varna för undermåliga böcker, vilket det är mycket gott om på detta område. De flesta tillhör dock det mest läsvärda, som utgivits i ämnet de senaste åren.

André Hodeirs försök att i sin bok »Jazzens musiker och idéer», som utkom år 1954, behandla jazzmusiken på ett musikvetenskapligt vis och få slut på det »sportjournalistiska» sätt, på vilket jazzen tidigare behandlats och till stor del än i dag behandlas, har manat många till efterföljd. Det är dock ingen lätt uppgift att försöka bringa reda i den vildvuxna semantiska snårskog, som jazzens terminologi utgör, och dessutom försöka applicera gängse musikvetenskaplig terminologi på jazzmusiken, för att sedan med ett för alla begripligt språkbruk beskriva och analysera denna musikforms speciella särdrag. Därför har de flesta försök att göra detta varit mer eller mindre misslyckade, ibland såsom hos Hodeir beroende på bristande förmåga att skilja på objektiv analys och subjektivt tyckande och tänkande, ibland beroende på bristande musikteoretisk skolning hos författaren. Leroy Ostransky, professor i musikteori vid University of Puget Sound, Washington, kompositör, musikkribent och jazzmusiker är dock en person som har alla förut-

sättningar att lyckas när han ger sig i kast med den svåra uppgiften att skriva en bok om jazzens anatomi. Det är därför med stora förväntningar man börjar läsa »The Anatomy of Jazz», och man blir sannerligen inte besviken.

I förordet skriver författaren »This book is an attempt, first, to present jazz in its proper perspective to those whose primary interest is in 'serious' or classical music, and to relate jazz theory to music theory in general...» Han skriver också att boken även vänder sig till jazzmusiker och andra jazzintresserade personer.

I bokens första hälft behandlas de särdrag, som utmärker jazzen som helhet. De mest intressanta avdelningarna här är »Understanding Improvisation» och »The Musical Elements of Jazz», där Ostransky på ett banbrytande sätt ger för jazzteorin helt nya synpunkter på dessa områden. Bl. a. uppfattar han bluesskalan som en bimodal företeelse istället för att som förut varit brukligt se den som en niotonig skala. Detta betraktelsesätt öppnar många nya perspektiv vid analys av jazzens tonala strukturer. Det viktigaste i denna del av boken är dock inte de nya teorier, som framförs, utan den jämförande diskussion Ostransky genomför av de terminologier, som jazzskribenter, vilka tidigare behandlat ämnen av jazzteoretisk art, har använt. Det är ju tyvärr så, att varje skribent i brist på en standardiserad terminologi till stor del skapat en egen sådan. Detta har givit upphov till åtskilliga allvarliga och onödiga missförstånd. Ostransky jämför här med hjälp av väl valda citat de olika terminologierna och klargör vilka termer, som har samma betydelse och vilka som har skiftande betydelse hos olika skribenter. Lyckligtvis ställer han inte upp något eget förslag till terminologi, vilket bara ytterligare skulle förvärrat situationen, utan nöjer sig med en jämförande diskussion av de redan existerande termerna. I och med detta har han lagt en god grund för den standardisering av terminologin, till vilkens förverkligande det ännu tycks vara lång väg.

Bokens andra hälft upptar analyser av de olika jazzstilarna. Dessa är mycket väl genomförda, speciellt de delar, som behandlar harmonischema och rytmiska strukturer. Jazzsången behandlas inte alls, något som författaren i förordet motiverar med att denna inte skulle ha utvecklats sedan Bessie Smiths död (1937). Detta påstående verkar mycket underligt för den, som hört Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan, Billy Eckstein m. fl., och även om så skulle vara fallet, borde det intima samband som råder mellan röstbehandlingen i bluessången och instrumentbehandlingen i den tidiga jazzen mer än väl motivera en analys av jazzsången.

Boken avslutas med ett kapitel betitlat »Toward the Future». Där vänder sig Ostransky till den unga generationen utövande jazzmusiker och pekar ut några av de vägar, som han anser att jazzen bör beträda. Bl. a. rekommenderar han Béla Bartóks »Mikrokosmos» till studium. Detta kapitel med sitt subjektiva innehåll kanske inte har så stort samband med boken i övrigt, men bildar i alla fall en värdig avslutning på det verk, med vilket jazzteorin definitivt har trampat ur barnskorna och nått en ur musikvetenskaplig synpunkt godtagbar nivå.

Rex Harris är en engelsk veteran inom jazzen, och hans senaste bok »Enjoying Jazz» gör anspråk på att vara en introduktion till jazzen för nybörjare, som vet litet eller intet om musik. Om en nybörjare läser denna bok, kommer han eller hon otvivelaktigt att få en total vrångbild av jazzen. Författaren blandar på det

mest förvillande sätt ihop olika begrepp, och ger på många ställen en helt felaktig bild av utvecklingen. T. o. m. ordet »jazz» lyckas han på flera ställen med bara ett par raders mellanrum använda i två olika betydelser, dels i den betydelse Hugues Panassié och några få med honom använder det, dvs. endast som benämning på vad man annars kallar New Orleans-jazz och dixieland, och dels i den allmänt vedertagna betydelsen. Vid behandlingen av cool jazz uppges Lennie Tristano och Lee Konitz som grundare av denna skola och att sedan andra musiker vanns över till deras idéer. Som exempel på dessa andra musiker nämns Lester Young och Miles Davis. Detta måste betraktas som ren historieförfälskning. Lester Young, som ju ändrade sitt spelsätt mycket litet mellan åren 1937–55, är ingalunda någon efterföljare till Tristano-Konitz, utan förhållandet är precis det motsatta. Det är Lester Young, som är att betrakta som anfader till cool jazz. Miles Davis är inte heller att uppfatta som någon efterföljare utan var i hög grad aktivt med och utformade stilen, vilket hans oktettinspelningar från 1949 med all önskvärd tydlighet visar.

I avdelningen »Great men of jazz» undrar man verkligen vilken urvalsprincip Harris har gått efter. Sådana andraplansmusiker som Mezz Mezzrow och Richard M. Jones (de flesta har väl aldrig hört namnet förr) och t. o. m. Josh White, vars klassificering som jazzartist är mycket diskutabel, är med, medan verkligt stora musiker som Lester Young, Coleman Hawkins, Charlie Parker m. fl. utelämnats.

Alla nybörjare inom jazzen varnas på det bestämdaste för att läsa Rex Harris »Enjoying Jazz», ty denna bok är ett sorgligt exempel på den subjektivitet och oklarhet som tyvärr fortfarande råder inom mycket av det som skrivs om jazz.

»Jazz in der Schule» av Dietrich Schulz-Köhn och Walter Gieseler ingår som nr 6 i en serie benämnd »Beiträge zur Schulmusik» och vänder sig till musiklärare på realskole- och gymnasiestadiet. Boken är avsedd att ge dessa lärare hjälp att fackmässigt behandla jazzen i sin undervisning. Den har därför uppdelats i två avdelningar, dels en som behandlar jazzens väsen och historia, skriven av jazzskribenten Dietrich Schulz-Köhn, och dels en rent didaktisk, skriven av musikläraren Walter Gieseler.

Schulz-Köhn börjar sin del med en beskrivning av de musikaliska element, som utmärker jazzen, fortsätter med en genomgång av det material, jazzen arbetar med (temata och instrument) och en kortfattad historik samt slutar med ett kapitel om de olika stilarterna och deras främsta företrädare. Denna uppdelning är lyckad, även om de två sista avdelningarna behandlar så pass intimt sammanhängande saker, att en sammanslagning av dem vore motiverad. Dessa två avdelningar, den historiska och den stilbeskrivande, är annars mycket väl utförda och ger även den i jazzens värld helt oinitierade läsaren en god överblick över dessa områden. I det inledande kapitlet om jazzens musikaliska element märks det dock att författaren är ute på hal is. Särskilt vid behandlingen av begreppet swing svävar han ut i intetsägande metaforer, men detta ämne är också mycket svårbehandlat. I kapitlet om jazzens material tages problemet om vad som skiljer jazzen från rock'n'roll och annan populärmusik upp på ett förtjänstfullt sätt. Svårigheten för den i jazzen oinsatte att skilja jazz från populärmusik förbises alltför ofta av jazzskribenterna, och det är därför viktigt, att på det sätt som Schulz-Köhn här gör försöka sätta pekfinger på några avgörande skillnader. Några smärre misstag förekommer, som

t. ex. när »I can't give you anything but love» fullt riktigt anges vara ett typiskt trettiotalstema och sedan när några rader längs ner som exempel på fyrtiotalets mer avancerade harmonik anges »Pennies from heaven», som bygger på i stort sett samma harmonischema som »I can't give you»; man får hoppas att de är rent tillfälliga.

Walter Gieselers didaktiska avdelning upptas till större delen av ett förslag till en lektionsserie på fem lektioner om jazz. Den verkar väl upplagd. Skivexemplen är välvalda, och inspelningarna är relativt lätta att anskaffa. Man undrar dock, om det finns någon musiklärare, som kan hinna med att behandla alla de områden Gieseler har tagit upp på fem lektioner.

Som helhet betraktad är »Jazz in der Schule» trots vissa brister främst av musikteoretisk art god läsning inte bara för musiklärare utan även för alla andra, som utan större förkunskaper vill sätta sig in i jazzmusiken.

Man kan aldrig helt förstå något slags folkmusik utan att känna till den omgivning och de sociala förhållanden, i vilka den har vuxit fram och utövas. Detta gäller inte minst den amerikanske negerns folkmusik, dvs. blues, spirituals, field hollers, work songs m. m., ur vilken jazzen har vuxit fram. Därför är Frederic Ramseys bok »Been here and gone» av mycket stort värde för den som vill tränga in djupare i denna folkmusik.

»Been here and gone» är upplagd som en resa genom USA:s sydstater och ger glimtar från sydstatsnegrernas vardag och helgdag, ofrast från sådana situationer där musiken ingår som en integrerande del. Där skildras järnvägsarbetare, fiskare och jordbrukare, bydanser och gudstjänster, New Orleans berömda brass band parades och mycket mera. Texten är delvis av rent beskrivande art och delvis hämtad från blues- och spiritualtexter eller från intervjuer. Men det är inte texten, som berättar mest i denna bok, utan bilderna. Dessa är tagna under resor i sydstaterna, som Ramsey gjort under femtiotalet, och är mycket goda både ur konstnärlig och beskrivande synpunkt.

Det har länge inom musikkonstnärskapet rått en stark aversion mot metaforer och skönlitterära uttrycksätt. Denna aversion har givetvis till stor del varit fullt berättigad enär dessa uttrycksmedel, när de brukas utan urskillning, kan leda till att texten blir totalt osaklig och obrukbar, vilket det under tidernas lopp funnits många avskräckande exempel på. I »Been here and gone» visar emellertid Frederic Ramsey, att man med dessa språkliga medel brukade på rätt sätt i vissa fall kan nå väl så långt som och ibland t. o. m. längre än med en strängt vetenskaplig terminologi.

Det är ett mycket välbehövligt arbete Frederic Ramsey har utfört och redovisat i »Been here and gone», ty de miljöer, som såg den amerikanske negerns folkmusik och jazzen födas, försvinner snabbt i skördetörskornas och bilismens tider.

Nat Hentoff och Albert J. McCarthy: »Jazz» innehåller fjorton artiklar skrivna av kända jazzskribenter, som behandlar områden inom jazzen, vilka förut inte alls behandlats eller varit mycket bristfälligt behandlade. En del av detta material har tidigare publicerats i tidskriften »Jazz Review», men det mesta är helt nytt stoff.

Boken inleds med en ingående analys av jazzens rötter skriven av musiketnologen Ernest Borneman, som väl mer än någon annan ägnat sig åt detta ämne och i ett flertal artiklar (bl. a. i danska »Jazzbladet») tidigare behandlat frågan om

jazzens ursprung och uppkomst. Att svaret på den frågan är betydligt mer komplicerat än de »patentsvar», som förut existerat, visar Borneman klart när han här lägger fram de resultat han hittills uppnått.

Charles Edward Smiths artikel om New Orleans-jazz innehåller inte några direkta nyheter, men den följande artikeln »Ragtime» av Guy Waterman berör däremot ett område, som förut varit mycket styvmoderligt behandlat. Man kan diskutera om ragtime skall räknas som tillhörande jazzmusiken eller ej, men det står fast, att både den repertoar och det spelsätt, som är karakteristiskt för ragtime, har utövat stor påverkan på den senare jazzen. Därför är denna studie över de mest kända ragtime-kompositörerna och deras verk mycket välkommen.

Artiklarna om Jelly Roll Morton av Martin T. Williams och om blues av den engelske bluesspecialisten Paul Oliver är goda bidrag till jazzlitteraturen, den förra främst som stilstudie, och den senare som sociologisk utredning av bluesångens miljöer. Max Harrisons genomgång av boogie-woogistilens särdrag är föredömligt gjord med goda och överskådliga notexempel. Nat Hentoff ger i sitt bidrag betitlat »Whose art form?: Jazz at midcentury» en skrämmande bild av de kommersiella intressen, som behärskar det mesta av dagens jazz. Amerikanska musikerförbundet, managers och booking agencies gör sitt bästa för att göra pengar på jazzen, och med den makt de har förhindrar de effektivt de flesta försök till konstnärligt nyskapande. Det gamla och beprövade ger störst ekonomisk utdelning. Man kan bara t. ex. betrakta de förhållanden, under vilka jazzmusiken oftast utövas. Det är i nattklubbssmiljö, där endast en liten del av publiken verkligen lyssnar på musiken, resten sitter och skramlar med glas och pratar. Man kan lätt förstå, att detta kan vara i det närmaste outhärdligt för en allvarligt syftande musiker. Hentoff gör också upp räkningen med de väldiga shows, som benämns »jazzfestivaler», där varje grupp får tjugo minuter på sig och sedan genast efterträds av en annan. Sedan Hentoff skrev denna artikel har det dock börjat hända en del saker på detta område. En musikergrupp under ledning av basisten Charlie Mingus har brutit sig ur amerikanska musikerförbundet och bildat ett eget sådant för att komma till rätta med de ovan skisserade problemen. Bland dessa musiker finns t. ex. Modern Jazz Quartet's medlemmar, vilkas musik ju inte på något sätt kan komma till sin rätt i nattklubbssmiljö utan helt enkelt kräver konsertsalen med dess koncentrerade publik. Man får hoppas, att det nya musikerförbundet lyckas i kampen mot de starka kommersiella krafterna, även om chanserna inte verkar stora.

Bokens mest givande bidrag på jazzhistoriskt område är Franklin S. Driggs »Kansas City and the southwest» och på jazzteoretiskt område Gunther Schullers »The Ellington style: Its origins and early development.» Om den viktiga del av jazzens utveckling, som försiggick i Kansas och Texas med Kansas City som centrum under tjugo- och början på trettiotalen har ytterst litet skrivits. Man har nöjt sig med att konstatera att de flesta av de banbrytande musiker, som lade grunden för den moderna jazzen i slutet av trettitalet — t. ex. Lester Young, Charlie Parker och Count Basie — kom från Kansas City, men utan att närmare undersöka bakgrunden till detta. Driggs tycks noggrant ha studerat denna bakgrund, och hans artikel ger en ytterst vidgad syn på jazzens historia under trettiotalet. Enligt den gängse uppfattningen skulle det under detta decennium knappast

ha spelats någon jazz av värde utanför New York och Chicago, även om Kansas City alltid har nämnts i förbifarten. Driggs artikel är på varje sida full med hittills okända musikernamn, som i sydvästra USA förde jazzen in på nya vägar långt innan revolutionen kom i öststaterna.

Gunther Schuller är en av de få, som på ett musikvetenskapligt övertygande sätt kan analysera jazzmusik. Hans artikel om Duke Ellingtons tidiga stil stärker i hög grad denna uppfattning. Här visar Schuller bl. a. på den oerhörda betydelse, som trumpetaren Bubber Miley hade för Ellingtons utveckling på tjugotalet. Denna artikel utgör även ett slagkraftigt argument i striden om hurvida jazz är noterbar musik eller ej. Schuller nämner aldrig detta problem i texten, men hans notexempel visar, att t. o. m. Ellingtons rika klangvärld kan fästas på notpapper och med gott resultat läsas, förutsatt att läsaren är insatt i den uppförandepraxis, som gällde i Ellingtons orkester den aktuella tiden. Denna förutsättning gäller ju även (i brist på bättre ord) »seriös» musik. Man kan inte spela ett stycke av t. ex. en barocktonsättare på ett riktigt sätt utan att känna till tidens uppförandepraxis. Jag vill därför inte helt jämställa de problem, som möter en vid notering av jazz och »seriös» musik, men skillnaderna är inte alls så stora som det påstås av dem som hävdar att jazzen är onoterbar.

Förutom de ovan nämnda ingår i boken följande artiklar: »Chicago» av John Steiner, »The spread of jazz and big bands» av Hsio Wen Shih, »Charlie Parker» av Max Harrison, »Bebop and after: A report» av Martin T. Williams, »The re-emergence of traditional jazz» av Albert McCarthy samt i slutet en selektiv diskografi.

»Jazz» är ett mycket lovande prov på vad som kan åstadkommas om man närmar sig ämnet med en solid musikalisk utbildning bakom sig, och man kan säkert vänta sig många nya högklassiga bidrag till jazzlitteraturen från de skribenter, som bidragit till denna bok.

Martin T. Williams' »The Art of Jazz» är till sin uppläggning i stort sett synonym med den ovan behandlade Hentoff-McCarthy »Jazz», alltså en artikelantologi. Det är också till stor del samma skribenter, som bidragit till de båda samlingarna. I ett par fall, nämligen beträffande Guy Watermans och William Russels artiklar om ragtime respektive boogie-woogie, är innehållet i det närmaste identiskt, något som med tanke på de goda kontakter som råder mellan de båda böckernas utgivare lätt kunde och borde ha undvikits. På två punkter skiljer sig dock uppläggningsarna av »Jazz» och »The Art of Jazz» från varandra. Medan artiklarna i »Jazz» samtliga är nyskrivna eller relativt nya och övervägande behandlar allmänna problem inom jazzen, är bidragen i »The Art of Jazz» utvalda ur de senaste fyrtio årens samlade publikationer om jazz, och inte mindre än fjorton av de tjugoen artiklarna i samlingen behandlar enskilda musiker eller orkestrar. Bidragen i »The Art of Jazz» är dock valda så, att de är lika aktuella i dag, som när de skrevs, och eftersom jazzen liksom all annan konst skapas av individer, tillhör det jazzskribentens inte minst viktiga uppgifter att publicera biografiska fakta och stilanalyser rörande de främsta av dessa individer. Därför kompletterar »Jazz» och »The Art of Jazz» — med undantag av de två ovan nämnda tangeringarna — varandra på ett utmärkt sätt.

»The Art of Jazz» inleds av den studie över Southern Syncopated Orchestra

och speciellt orkesterns unge klarinettist, Sidney Bechet, som dirigenten Ernest Ansermet skrev vid orkesterns besök i Europa år 1919. Ansermet har en för tiden ovanligt god uppfattning om den musik, som Southern Syncopated Orchestra spelade, vilket visas av, att han genast märker den unge Bechets speciella begåvning. När man läser denna artikel i ljuset av de mellanliggande fyrtio årens utveckling, får den nästan en biklang av profetia.

George Avakians bägge monografier över Bix Beiderbecke och Bessie Smith rensar på ett välgörande sätt upp den legendflora, som bildats kring dessa artister och visar att man på ett mycket medryckande sätt kan ge biografiskt material utan att berätta sagor eller relatera alltför fantasifulla yttrande av musiker, som ofta bara är ute efter att framhäva sin egen betydelse i sammanhanget och därför handskas väl vårdslöst med sanningen.

Den enda swingmusiker, som behandlas i boken, är Duke Ellington, men han får desto större utrymme. I två artiklar på en sammanlagd längd av fyrtio sidor avhandlas Ellingtons musik utan att så mycket av värde sägs. Man har en känsla av att Ellingtons musik är av det slaget, att ytterst få jazzskribenter har de musikteoretiska kunskaper, som behövs för att med positivt resultat kunna analysera den. Gunther Schullers artikel om Ellington under tjugotalet i »Jazz» är dock fördömlig, och en fortsatt analys av Ellingtons senare produktion i Schullers anda skulle vara mycket välkommen.

Det mesta av det, som skrivs om olika jazzartister, brukar präglas av författarens ohöljda entusiasm för artistens verk. André Hodeirs bidrag betitlat »The genius of Art Tatum» visar, liksom Max Harrisons artikel om Miles Davis i Ken Williamson: »This is Jazz» (se nedan), att man genom objektiv analys av en artists verk också kan avslöja de brister som finns och på så sätt ge en riktigare bild av artistens prestationer.

Eftersom utrymmet inte tillåter att alla bidrag i denna digra antologi skärskådas får jag nöja mig med de ovan behandlade.

Det finns en svaghet, som inte är speciell för denna bok utan vidlöder nästan allt som skrivs om jazz, nämligen svårigheten för den läsare, som inte har tillgång till de grammofoninspelningar vilka bildar underlaget för de analyser som utförs, att följa med i en analys. När man läser analyser av »seriösa» verk, kan man lätt för en billig penning köpa ett fickpartitur eller låna partituret på ett bibliotek. Jazzen är ju en musik, som i högre grad än annan endast existerar i det ögonblick den klingar, och därför blir det grammofonskivan, som i viss mån får övertaga partiturets roll inom den »seriösa» musiken. I »The Art of Jazz» nämns på nästan varje sida en grammofoninspelning, och efter varje artikel finns en s. k. »Record Note» med uppgifter om på vilka skivmärken och under vilka katalognummer inspelningarna är utgivna. Dessa record notes är dock till föga hjälp för den genomsnittlige läsaren, som väl knappast har råd att gå till grammofonaffären och inhandla alla dessa skivor. Har man händelsevis inte skivorna i sitt privata diskotek eller förut hört dem och kommer ihåg hur de låter, så kan man inte med någon större behållning tillgodogöra sig innehållet i en analys. Detta problem verkar olösligt, och något hopp om att offentliga diskotek innehållande jazzskivor upprättas inom överskådlig framtid lär väl inte finnas. I Hentoff-McCarthy »Jazz» förekommer i stor utsträckning notexempel. Visserligen underlättar dessa läsandet

mycket, men exemplen kan aldrig ersätta inspelningar utom i vissa fall, där läsaren har hört så mycket inspelningar med den orkester eller solist, som behandlas, att han är väl förtrogen med dess stil.

»This is Jazz», redigerad av Ken Williamson, är liksom Hentoff-McCarthy »Jazz» och Martin T. Williams »The Art of Jazz» en samling artiklar skrivna av olika jazzskribenter. I detta fall är de flesta av dessa engelsmän, vilket i viss mån sätter sin prägel på boken. Som helhet betraktad är denna mycket ojämn och innehåller både viktiga bidrag och löst gods. Till det senare hör t.ex. Benny Greens »An ABC of the world of jazz» och Pat Lynns »The instruments they play», båda skrivna i en stil, som Falstaff Fakir och andra humorister behärskar betydligt bättre än dessa jazzskribenter. Så mediokra bidrag som dessa borde inte tagas med i en sådan här samlingsutgåva. Dess bättre är många av bidragen utmärkta, och bland dessa märks särskilt André Hodeir: »Improvisation and composition», Barry Ulanov: »The Ellington programme», Max Harrison: »Miles Davis — A reappraisal», Ken Sykora: »Six string jazz», Kenneth Hulsizer: »Jelly Roll Morton in Washington» samt Nat Hentoff: »Collective improvisation: A diminishing element?».

Hodeir reder klart och tydligt ut den flytande gränsen mellan improvisation och komposition inom jazzen, en gräns som ibland inte ens existerar. Barry Ulanov visar på det intressanta faktum, att Duke Ellington i sin programmusik använder program av huvudsakligen tre kategorier, nämligen de som handlar om rasfrågor, de som handlar om stadsdelen Harlem och de som är porträtt av personer i Ellingtons omgivning. Ulanov glömmar dock, att en möjlig bakgrund till den sista kategorin av program, porträtten, kan vara att Ellington från början avsåg att utbilda sig till porträttmålare. Harrisons försök till omvärdering av Miles Davis' prestationer är mycket välkommet. Man har länge haft en känsla av, att Miles Davis har fått ett betydligt större rykte som modern jazzmusiker än han egentligen förtjänar. De soloinSATser av honom, som man hört på skiva och på konserter, har inte motsvarat den ström av lovord som kommit honom till del. Harrison värderar här på ett övertygande sätt hans insatser i förhållande till andra moderna jazzmusikers och försöker återföra honom till hans rätta plats inom modern jazz.

Den engelske gitarristen Ken Sykoras genomgång av jazzens gitarrister och skarpa vidräkning med de många »treackordsgitarrister», som florerar inom rock'n'roll och skiffle, är mycket läsvärd. Sykoras omdöme brister dock på vissa punkter, som t.ex. när han skriver, att den störste jazzsolisten på gitarr genom tiderna är den franske zigenaren Django Reinhardt. Om någon gitarrist överhuvudtaget skulle tilldelas denna benämning, vore väl Charlie Cristian en betydligt bättre kandidat än Reinhardt. Kenneth Hulsizers artikel om Jelly Roll Mortons år i Washington i mitten på trettioalet, dvs. under en tid då Morton var fullkomligt bortglömd av den stora publiken, ger en utmärkt bild av den excentriske pianisten. Denna artikel borde läsas av alla, som tager del av Alan Lomax' godtrogna biografi »Mr. Jelly Lord», ty den är ett utmärkt komplement till denna bok. Nat Hentoff betonar i sitt bidrag den viktiga position, som den kollektiva improvisationen intar även i dagens moderna jazz, ett förhållande som lätt förbises enär man stirrar sig blind på den kollektiva improvisation, som finns i den traditionella jazzen.

Förutom de här nämnda ingår ytterligare elva artiklar i boken, samtliga av medelgod klass, en frågeavdelning, där kända jazzskribenter fått svara på vissa frågor om hur de blev intresserade av jazz, vilken typ av jazz de helst lyssnar till m.m. samt en mängd fotografier och tecknade illustrationer. »This is Jazz» är inte i klass med de två andra här recenserade samlingarna av liknande typ, men är ändå läsvärd för den specialintresserade.

Krister Malm

GERHARD KIRCHER: Der Generalbass bei Heinrich Schütz. (Musikwissenschaftliche Arbeiten herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 18.) Bärenreiter-Verlag, Kassel 1960. 111 sid. [inkl. 3 s. Tafeln.].

I en uppsats till Sandberger-festskriften 1918 beklagade L. Landshoff tendensen »die gesamte Praxis des Generalbassspiels ... zu uniformieren und etwa auf das simple, von allen Künsten des Kontrapunkts und sonstigen Ausschmückungen absehende, auf jede individuelle künstlerische Freiheit verzichtende vierstimmige Accompagnement, wie es sich in G. Ph. Telemanns Generalbassbeispielen findet, ein für allemal festzulegen.» Uttalandet har tyvärr inte förlorat aktualitet sedan dess. I synnerhet gäller detta den falska identifieringen av senbarock continuo-stil (underförstått av enkelt didaktisk typ) med generalbassspel överhuvud taget.

Därför är alltså varje bidrag till kännedomen om olika slags generalbaspraxis under 1600-talet välkommet. Visserligen redovisar F. T. Arnold alla viktigare skrifter i sitt kända encyclopediska arbete, och flera specialstudier har publicerats från Kinkeldey och Max Schneider till Blume och Eggebrecht. För mer detaljerade undersökningar räcker det emellertid inte att begränsa sig enbart till dåtidens generalbasläroböcker (som för det mellersta 1600-talet för övrigt är frapperande fåtaliga), och som vad hittills skrivits i ämnet är långtifrån uttömmande.

Gerhard Kirchers skrift »Der Generalbass bei Heinrich Schütz» fyller både i sistnämnda och andra hänseenden en hittills kännbar lucka. Schütz nämns ganska sällan i de större översiktsarbetena om generalbas, och de små uppsatserna av Blume, Birtner m. fl. är närmast att betrakta som punktvisa förstudier. Kircher bygger väsentligen sina studier på Praetorius och Christoph Bernhard, vilket får anses rimligt, också om man i den sistnämndes skrifter inte längre förbehållslöst ser »Die Kompositionslehre Heinrich Schützens». Dessutom utnyttjas — förutom andra samtida källor — originalstämmaterialen till Schütz' verk och dennes egna värdefulla företal; om de senare framhålls f.ö. med klok försiktighet att »jedes Schützsche Vorwort nur in bezug auf das zugehörige Werk verstanden werden darf».

Skriften inleds med en gruppering av Schütz' produktion med hänsyn till generalbasens förekomst och ställning. Särskilt uppmärksammas Schütz' stämbeteckningar och företal. Formuleringar av typen »Benebst den Basso Continuo nach beliebung» blir led i en bevisföring, som går ut på att Schütz i talrika av sina mångstämmiga kyrkliga verk räknat med den redan traditionsrika *basso seguente*-typ, som i allt väsentligt är en intabulering av vokalsatsen. Möjligheten av sådan beledsagning även i de sena passionernas turba-partier har stöd i både tidigare

och samtida källor; mindre övertygande är Kirchers diskussion om det eventuella continuostödet till soliloquentes.

I åtskilliga stämmaterial nämns endast orgel som det självskrivna generalbas-instrumentet; Kircher bidrar bl. a. med nyanseringen att »Organum» eller »Orgell» givetvis avser instrumentet men att »Organist» i överensstämmelse med Praetorius kan vara liktydigt med »den som spelar tangentinstrument» utan närmare specifikation. Schütz skrev dock själv i ett memorial från 1663 »Sintemal solch Wercklein bey aller und ieder Musick zum fundament mit gebraucht müste werden», och denna regel tycks gälla utan undantag för alla hans verk med andlig text. En helt annan sak är, att Schütz i flerköriga sammanhang föreskrivit även andra continuoinstrument för vissa »körer» och att en sådan grupp understundom kan vara rent instrumental, t. o. m. vara en »Coro di Liuti» (sannolikt liktydigt med Praetorii begrepp »Lautenchor»). Kircher sammanfattar sina undersökningar av dessa besättningsfrågor i en regel, som säger, att till rent vokal besättning hör orgel, till blandad vokal-instrumental besättning »eine gemischte Besetzung des Generalbasses». Beträffande orgelregistreringen inskräps Schütz' egna ord — »mit discretion» och »ein still Orgelwerck» — och nödvändigheten av att helt rätta registerväxlingarna efter storform och besättningsgrupperingar.

Efter givande diskussioner om bl. a. förenkling resp. figurering av Bc-stämman och om förhållandet mellan partiturmässig uppställning och förekomst av Bc-besiffring (vilka oftast utesluter varandra), övergår Kircher till att behandla själva generalbasrealiserandet. På övertygande grunder hävdas att fyrstämighet måste betraktas som norm; organisten bör, som det heter hos Chr. Bernhard, »wo es möglich ein richtiges Quatuor schlagen» men kan spela trestämmigt »wenn wenig Stimmen singen» (Praetorius); tesen stödes bl. a. av en facsimile-sida ur Symph. sacrae II med — undantagsvis — utskrivna ackord. Grundsatsen att generalbas-spelaren bör känna och följa tidens gängse kontrapunktregler nämns men kunde ha understrukits och kommenterats med större tyngd. (Tesens vikt försvagas inte nämnvärt av de »friheter» man medgav t. ex. vid intabulering av stämkorssnings-situationer.)

Av särskilt värde för praxis — dvs. för både utgivare och exekutörer av generalbasstämmor — är de följande avsnitten (s. 58 ff.) om ackord, fortskridningar, dissonansbehandling, tersfördubblingar etc. hos Schütz. Resonemangen är välbe-lagda och fylligt exemplifierade. Här dryftas bland mycket annat vissa »givna» (ehuru ej med 6 besiffrade) sextackord-situationer, den stränga behandlingen av septimor, D7-formernas ytterliga ovanlighet, den viktiga regeln att kromasteg bör undvikas till förmån för tvärstånd, vidare de stundom vanskliga valen mellan »naturaliter» och »accidentaliter» (spec. ifråga om terser) på obesiffrade ställen; Kircher kritiserar här detaljer i Spittas etc. Gesamt-Ausgabe och visar att ♭-tecken sällan men ♯-tecken rätt ofta utelämnats av Schütz. Tämigen stort utrymme ägnas åt *syncopatio*-situationer i Chr. Bernhards betydelse av termen liksom åt typfall av tersfördubbling för undvikande av kromasteg samt av överstigande och för-minskade intervall. Till sist berörs basutsirningar med »Tirata vnd Läufflin» och förhållandet mellan dessa och den övriga Bc-satsens »Harmoniegeschwindigkeit», en del transpositionsfrågor, behandlingen av »Fugenanfänge» samt utförandet av rena Bc.-mellanspel.

Kirchers arbete präglas av omsorg och sakkunskap. Det är ett bidrag till känne-dom om Schütz' musik som också kan bli till stor praktisk nytta. Skriften bör i hög grad intressera var och en som har anledning att befatta sig med 1600-talets gene-albas, det må vara hos Schütz, i Düben-samlingen eller annorsrådes.

Ingmar Bengtsson

VINCENT PERSICHETTI: Twentieth-Century Harmony. Creative Aspects and prac-tice. W. W. Norton & Company, New York 1961.

Den amerikanske tonsättaren Vincent Persichetti är i femtioårsåldern och sedan 1948 knuten till kompositionsklassen vid Juilliard School. Kanhända fyller före-liggande bok — med sin nästan genomgående frejdigt skolfuxiga ton! — en sär-skild mission vid detta förnämliga institut. Årminstone kan detta läsas ut indirekt ur William Schumans hänfödda panegyrik i »The Musical Quarterly» (Juli 1961) — Persichetti kallas där i stil med olika berömmade 1700-talsepitet (jfr Mattheson!) för »the compleat musician». Det kan vara intressant att jämföra den recensionen med en betydligt mer kritisk, som publicerats i novembernumret 1961 av Yale-universitetets skriftserie »Journal of Music Theory» — de grava anmärkningarna väger ganska tungt mot de schumanska lovorden!

Bortsett från en kanske tillspetsad idémotsättning mellan två lärdomssäten (Juilliard och Yale) kan man konstatera att boken i fråga är en typisk arbetsbok, som fordrar noggrann prövning innan man slutgiltigt kan yttra sig om de praktiska konsekvenserna av Persichettis maximer. Många av förf:s synpunkter vittnar om klarsyn och ambition. Men många fler präglas tyvärr av en veritabel »dimbildning av både musikalisk och språklig art» (såsom Yale-kritikern Randall formulerade en träffande karakteristik). Man kan i den digra volymen hitta talrika löst grun-dade påståenden, som spikas fast som orubbliga trossatser. Redan framställningen i det första kapitlet, Intervals, kan diskuteras i åtskilliga detaljer.

Naturligtvis är det en nästan hopplös uppgift att kartlägga 1900-talets har-monilära och skapa en de moderna samklangernas morfologi. (Frågan är om det egentligen är nödvändigt — om inte andra faktorer blivit mer väsentliga!) Per-sonligen finner jag det svårt, ja kanske omöjligt att diskutera samklangspenomen i ny musik utan att ta hänsyn till instrumentation; ett abstrakt arbete med »kon-sonanta» eller »dissonanta» intervall blir ju ingen-verklighet innan dessa har tagit klingande gestalt — varvid det ofta visar sig att en viss intervallbildning ändrar karaktär i hårdhetsskalen alltefter ändringar i instrumentation och dynamik. Na-turligtvis är detta sannolikt ett känt faktum också för Persichetti. Det är bara skada att han inte i större utsträckning gått in på dessa problem i sin bok, som ju dock avser att spegla en sida av vår tids musikteori — jag bortser från de enkel-fattade formuleringarna på s. 26. Hans metodiska uppläggning och för ändamålet konstruerade notexempel blir, trots åtskilliga hänvisningar till en levande repertoar, ganska godtyckliga till sin karaktär, delvis rent missvisande.

Bengt Hambræus

Portugaliae Musica. Utg. Fundação Calouste Gulbenkian. Lissabon 1959 ff.
Serie a (vol. I och III): MANUEL RODRIGUES COELHO: Flores de Musica

pera o instrumento de tecla & harpa, transkriberade och redigerade av Macario Santiago Kastner (två volymer, utg. 1959 och 1961). Serie b (vol. II): JOAO DE SOUSA CARVALHO: *L'amore industrioso* (uvertyr), reviderad och kommenterad av Filipe de Sousa partitur och stämmor, utg. 1960).

Musikaliska nationalmonumentet hör sedan många år till de kulturella minnesmärkena i åtskilliga länder, antingen de olika företagen bedrivs i statlig eller privat regi. Med ovan nämnda tre volymer inträder Portugal i det internationella sällskapet. Några närmare uppgifter om den vidare planeringen av »Portugaliae Musica» föreligger inte; att döma av dessa prov skulle utgivningstakten bli en volym per år — det torde således röra sig om ett arbete på lång sikt.

Den första volymen i »serie a» ägnades (som det kan tyckas ganska naturligt) åt en av Portugals stora mästare, Manuel Rodrigues Coelho. Jämte en avslutande del (vol III) föreligger därmed en värdefull nyutgåva av hans viktiga verk »Flores de Musica» från 1620. För redigeringsarbetet och kommentarerna svarar Santiago Kastner, som är välkänd från tidigare urtextutgåvor av liknande verk. (I sammanhanget kan nämnas hans mönstergilla edition av Francisco Correa de Arauxos »Facultad Organica», 1948–52.) Det är också Kastner som med känd källkritisk noggrannhet har reviderat data för Coelho verksamhet (i förhållande till äldre lexikonuppgifter): födelseår 1555 (ej, som tidigare angivits, 1583) och dödsår 1635, sedan Coelho alltsedan 1573 i tur och ordning varit organist vid katedrallerna i Badajoz, Elvas och Lissabon samt under åren 1604–1633 verkat som organist vid hovet i Lissabon.

»Flores de Musica» är, som framgår av titeln, en antologi (jfr Frescobaldis »Fiori musicali»!) med *ricercare*-artade *tentos* (=de spanska *tientos*) och smärre liturgiska orgelstycken (variationscykler över *Pange lingua* och *Ave maris stella*, ett stort antal versetter och Kyrie-satser i olika kyrkotoner). Som många andra kompositioner från äldre tid har väl många av satserna ett mer lärdomshistoriskt än levande musikaliskt intresse. Ett av de mest givande numren i samlingen är emellertid den rekonstruktion av stilenlig utförandepaxis (med ornament och figurationer), som Kastner gjort av en sats och meddelat som appendix i första bandet. I sitt slag hör den rekonstruktionen till de mest positiva nyutgåvorna från senare tid och ger en välbehövlig attack mot alla gängse uppfattningar om ett könslöst *res facta*-ideal (med därav följande snedvriden syn på renässanstidens musik!). Den som studerar innehållet i »Flores de Musica» bör först grundligt penetrera Kastners rekonstruktion av »Terciero Tiento do Primeiro Tom» och därav dra slutsatser för egna rekonstruktionsförsök till den sats han tänker öva in.

Om Padre Coelho är en typisk företrädare för sin tid gäller detsamma om João de Sousa Carvalho (1745–98) som har brukat kallas för »Portugals Mozart». Ur hans enorma produktion, som genomgående lär kunna betecknas som en portugisisk företrädare för tidens italienska manér, har här publicerats uvertyren till hans första opera, *L'amore industrioso* från 1769, en komposition som följer det typiska schemat för italiensk uvertyr och naturligtvis också kan framföras separat. Med sin begränsade orkesterapparat (stråkar, två oboer, två horn och fagott) kan stycket med fördel införlivas med våra landsortsorkestrars repertoar.

Bengt Hambraeus

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Pièces de Clavecin en concerts avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* (1741). Mit den originalen »Anweisungen» des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben herausgegeben, mit einem Vorwort, von Erwin R. Jacobi. Bärenreiter-Verlag, Kassel &c. 1961.

Kammarmusikens utveckling under 1700-talet är ett synnerligen fängslande kapitel i musikhistorien. De förändringar som klaverets position gentemot melodiinstrumenten undergår under denna tid bör inte ses enbart ur generalbasspelets synvinkel. Redan innan detta började bli omodernt hade nämligen klaveret vunnit ny terräng som seriöst konstnärligt uttrycksmedel och anförtrötts allt mera betydelsefulla uppgifter; det räcker här med att påminna om sådana namn som Couperin, den yngre Scarlatti och Bach. Som en naturlig konsekvens av denna tendens uppkom idén att ge klaveret också en självständig funktion i kammarmusiken. Det mest kända exemplet härpå är Bachs sonater för melodiinstrument och obligat cembalo, där utom sträng triosats olika ackompanjemangstyper från enkel ackordfiguration till rik polyfoni kommit till användning. En sonat för gamba och obligat cembalo tillskrives Händel. I Frankrike gjordes flera ansatser i samma riktning, den märkligaste av Jean-Joseph (dvs. den äldre) Mondonville. Denne utgav omkring 1734 som sitt opus 3 sex sonater för cembalo »avec accompagnement de violon», nyutgåva av M. Pincherle (1935), i själva verket äkta duosonater, i vilka han ej enbart beträffande satsstrukturen utan delvis också i formhänseende söker nya vägar; sålunda är den sista sonaten en »concerto» och utgör i viss mån en parallell till Bachs Italienska konsert. Det är antagligen detta sonatverk som har inspirerat Rameau till hans »*Pièces de clavecin en concerts*», vilka han publicerade 1741 och där han — dock utan att namnge kompositören — i förordet åberopar »le succès des Sonates qui ont paru depuis peu, en *Pièces de Clavecin avec un Violon*». Rameaus verk består av fem relativt korta sviter, där efter franskt manér dans- och karaktärsstycken är sammanställda utan strängare ordning. Besättningen är ganska fri: i princip deltar tre instrument, nämligen en violin eller flöjt (för vilket alternativ den omsorgsfulle tonsättaren lämnar speciella anvisningar), gamba, som i nödfall kan ersättas av en andra violin (med separat tryckt stämma!) och cembalo, den senare dock ingalunda så konsekvent tvåstämmigt förd som Rameaus beskrivning av ensemblesstruktur »*le Quatuor y règne le plus souvent*» skulle låta förmoda. Därutöver ger Rameau en anvisning som lätt kan misstolkas: »*Ces Pièces exécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à désirer; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément*» (»Dessa stycken lämna, utförda på cembalo solo, ingenting att önska; man misstänker inte ens att de kunde vara tänkta för en annan besättning»). Här om mera senare. Rameaus besättningsanvisningar tyder också på ett visst samband med Couperins ensemblesviter, publicerade i samlingarna *Concerts royaux* och *Les goûts réunis* (1722 resp. 1724). Couperin har dock gått den motsatta vägen och nedtecknat sina sviter i cembaloversion, fastän han lika mycket avsåg kammarmusikaliskt utförande.

Såsom de tidigaste försöken inom klavertrions genre har Rameaus »konserter» självfallet ett stort musikhistoriskt intresse. Men långtifrån enbart detta. Inom svi-

tens ram, där musiken alltid måste behålla något av konversationston över sig, t. o. m. i en »fugue» (»La Forqueray» i sista sviten), har Rameau tagit upp det av Mondonville uppställda problemet att inlemma en obligat — dock ej konsertant — cembalo i en kammarmusikalisk ensemble, och han har löst det med en stor musikers fantasi, intelligens och tekniska kunnande. Hans ingivelse är pregnant och transparent på en gång. Samspelet mellan de tre instrumenten följer ej någon bestämd mall; cembalon kan lika väl vara melodibärande som ackompanjerande (den förstnämnda funktionen är dock den viktigaste), och detsamma gäller stråkarna. Den som är hemmastadd i 1700-talets musikaliska värld, speciellt Frankrikes, finner här utomordentligt fängslande uppgifter. Man hälsar därför Jacobis sobra och vackert utstyrda nyutgåva, en pendang till hans nyedition i samma förlag av Rameaus verk för cembalo solo, med stor tillfredsställelse. Såvitt man kan döma utan tillgång till originaltrycken och enbart med hjälp av något enstaka faksimil är Jacobis nottext korrekt och i fråga om ornamentiken — en integrerande detalj i äldre fransk musik — klart bättre än den av Saint-Saëns redigerade samlingsupplagan. I den senare har ornamenten behandlats ganska valhant: en del är utskrivna, andra ändrade, åter andra helt borttagna. Den nya utgåvan ansluter sig däremot strikt till originalet, vilket givetvis innebär att de ofrånkomliga tolkningsproblemen helt lastas över på exekutören. Jacobi återger efter sitt eget förord Rameaus mycket intressanta »avis» samt hans ornamenttabell från *Pièces de clavecin*, vilket är speciellt motiverat genom tonsättarens egen hänvisning till den. För övrigt är utgivaren lika återhållsam med uppförandepraktiska råd som i sin nyutgåva av Boismortiers klavermusik, och vad som sagts härom i anmälan av den sistnämnda i denna årg. av STM gäller även här. Man saknar också här en kommentar till de enstaka styckenas titlar, varav en del är karaktärsbeteckningar, andra personnamn och att betrakta som dedikationer — ej utan stolthet omtalar Rameau i sitt förord »plusieurs personnes de goût & du métier... dont la plûpart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques-unes».

Fem av dessa svitsatser har Rameau bearbetat för cembalo solo och i första upplagan bifogat trioversionen. Det är synd att Jacobi har flyttat dessa stycken till volymen med solosviterna för cembalo, och helt obegriplig är hans motivering att detta »underlättar den ytterst lärorika jämförelsen med styckena med samma namn i det föreliggande häftet». För den som inte har tillgång till bägge volymerna förhåller det sig ju precis tvärtom. Alldeles i onödan tilltrasslas transkriptionsproblemet ytterligare genom Jacobis felaktiga beskrivning av stråkinstrumentens roll i triosatserna; han talar om »stämmor för melodiinstrument, vilka ha att ackompanjera (spärr i orig.) huvudinstrumentet — den obligata cembalon». I själva verket förekommer, som ovan antytt, de mest skiftande konstellationer mellan de tre instrumenten, vilket gör att varje svitsats fordrar en individuell behandling, då man ämnar spela den som solostycke. Rameau själv ger en diskret vink om dessa transkriptionsproblemen i sin »Avis pour le Clavecin»: »J'ai tiré de ces Concerts cinq petites Pièces pour le Clavecin seul, à cause de quelques différences qui s'y trouvent lorsque le Violin & la Viole les accompagnent». Studerar man dessa fem transkriptioner så blir det fullt klart att Rameau själv visst inte alltid betraktar cembalons stämma som »obligat». Utan vidare borttar han t. ex. i »L'Indiscrete» en så karakteristisk detalj som cembalons ackordfigurationer

i kvintoler och bibehåller således endast violinens enkla åttondelsmelodi samt gambans något slätstrukna understämma i decimparalleller. Också i »La Livri» anser han att ritornelldelen mycket väl kan spelas utan det ursprungliga cembaloackompanjemanget, som är trestämmigt, rikt på dissonanser och så fängslande att »one scarcely feels that it calls for a melodic comment», såsom C. Girdlestone utbrister i sin Rameaubiografi (1957). Transkriptionerna är stundom harmoniskt ganska fria och förändringarna i den polyfona strukturen ej helt obetydliga. Vill man spela andra »pièces de clavecin en concerts» som solostycken, får man alltså utan falsk pietet och med ständig hänsyn till det klavermässiga göra ett sammandrag av de melodiska huvudstämmorna, medan ackompanjemanget reduceras efter behag. Konstnärligt sett innebär detta utan tvekan en utarmning. Men Rameau har gjort sina mönstertranskriptioner troligen enbart för »hemmabruk» och för att möta vissa krav på popularisering av sin kammarmusik. Man kan alltså knappast instämma i Jacobis åsikt att kammarmusiksviterna, utförda som solostycken, skulle utgöra »eine bedeutsame Repertoire-Erweiterung für den Cembalosolisten». Men det är en fascinerande uppgift att s. a. s. i tonsättarens fotspår företa egna transkriptionsförsök, och man kan bara beklaga att utgivaren inte känt sig förpliktad att genom återgivning av de fem autentiska cembaloversionerna och en analys av Rameaus bearbetningsteknik underlätta denna allvarsamma lek.

Hans Eppstein

H. C. ROBBINS LANDON: Supplement to The symphonies of Joseph Haydn. Barrie & Rockliff, London 1961. 62 s., ill.

Författarens outtröttliga fältarbete inom Haydn-forskningens område har resulterat i en rad nya rön och fakta, som motiverar denna separata volym med ändringar och tillägg utöver dem, som förekom i huvudverket och »Music review» (jfr rec. i STM 1960). De flesta uppgifterna kan förefalla torra och rämligen obetydliga, men i många fall utgör de en ofrånkomlig del i det förarbete som fordras inför den nya stora utgåvan av Haydns samtliga symfonier. Förf. visar också vikten av noggrann undersökning av allt samtida källmaterial i alla länder (något som brister åtskilligt i van Hobokens verkförteckning och gör den än mer otillförlitlig), även om autografen också finns bevarad. Ty i de fall då endast kopistpartitur står till forskningens förfogande, är det av vikt för oss att veta, hur deras arbete i regel kom att motsvara alla viktiga detaljer i originalet. — Förf. har fått fram ett imponerande material av avskrifter och tidiga tryck, allt fördelat över snart sagt hela Europa och USA, och särskilt betydelsefulla visar sig de tidigare i stort sett ogenomgånga handskrifterna i Spanien, Tjeckoslovakien, Ungern, Rumänien etc. vara. Donaueschingen har som tidigare bidragit med många fina fynd; i Stockholm har MAB också många sekundärkällor, men ännu återstår material i Ryssland, som det väl lär taga sin tid att komma åt.

För forskare och musikälskare i allmänhet får det här räcka med att nämna några av supplementets värdefullaste nyheter. Bland återfunna, tidigare såsom förlorade uppgivna autografpartiturer bör främst de till symfoni nr 92 G-dur (Oxford) och till »Schöpfungsmesse» framhållas. Man bör också notera, att den s.k. »Barnsymfonin» definitivt måste avskrivas ur Joseph Haydns verkförteckning;

möjliga är den helt av brodern Michael, medan Leopold Mozarts namn i sammanhanget alltmör försvinner i bakgrunden. Särskilt intressant är författarens bevis för, att den sedan länge dubiösa oktetten i F-dur med stor sannolikhet skrivits av en av de dugande men alltför outforskade bröderna Wranitzky.

C.-G. Stellan Mörner

ECKART ROHLFS: Die deutschsprachigen Musikperiodica 1945–1957. Versuch einer strukturellen Gesamtdarstellung als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Fachpresse mit Bibliographie der Zeitschriften 1945–1957 und Bibliographie der bisherigen Literatur über Musikzeitschriften. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1961. XII, 108, (14), 115 s. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Bd 11.)

Denna historiska framställning om en del av vår tids musiktidskrifter vill ge en överblick över speciellt tyskspråkiga musikperiodicas utveckling och struktur under tiden från det andra världskrigets slut med dess kaotiska förhållanden till år 1957. Att författaren begränsat sin skildring till endast denna korta epok förklaras av svårigheterna att få fram material rörande äldre tider. Han har sålunda betraktat 1945 som ett år noll och räknat ett nytt avsnitt i det tyska tidskriftsväsendets historia från detta år.

Efter ett kapitel med definitioner och terminologiska utläggningar ägnar sig Rohlf först åt den historiska grundvalen för vår tids musikaliska fackpress och redogör för den litteratur som publicerats före 1945 angående musiktidskrifter. Att han därvid förbisett vad som skrivits om vårt lands periodiska publikationer på musikens område beror väl närmast på språksvårigheter. I övrigt synes han i sin resonerande bibliografi ha fått med allt väsentligt. Efter en redovisning av källorna rörande de tyska tidskrifterna från och med 1945 följer skildringen av de tyskspråkiga musiktidskrifternas utveckling, gestaltning och betydelse. Dessa kapitel kompletteras av ett antal grafiska framställningar, som genom tabeller och kurvor visar vilka resultat författaren kommit till i statistiskt avseende.

Senare delen av arbetet utgöres av en bibliografi, vilken representerar de behandlade tyska, schweiziska och österrikiska musiktidskrifterna i systematisk ordning. Förteckningen upptar icke mindre än 589 nummer, vilka sålunda utgivits under i titeln angivna tidrymd. Tidskriftstitlarna uppräknas slutligen kronologiskt och denna förteckning inledes med en i Zürich ännu utkommande publikation, som började utgivas år 1685 (!).

Sammanfattningsvis kan sägas att Rohlf's framställning, som för övrigt först framlades som dissertation vid universitetet i München år 1957, redovisar ett mycket intressant material. Det värdefullaste i arbetet torde vara de bibliografiska avsnitten. I övrigt lider framställningen givetvis av de brister som måste vidlåda en behandling av ett material, som ligger så nära i tiden att det icke kan överblickas i rätt perspektiv.

Ake Davidsson

JOHANN SCHOBERT: Sechs Sinfonien für Cembalo mit Begleitung von Violine und Hörnern ad lib. op. 9 och op. 10. Bearbeitet von Gustav Becking. Aus

dem Nachlass herausgegeben von Walter Kramolisch. (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe, Bd 4.) Johann-Philipp-Hinrichthal-Verlag, Kassel 1960. VIII, 87 s.

Johann Schoberts betydelse för den unge Mozarts utveckling är välkänd, och nyutgivningar av hans kammarmusik bör väcka intresse såväl av denna orsak som för Schoberts egen skull. Det urval som Hugo Riemann hade presenterat redan 1909 (i DTD bd 39) har nu kompletterats med ett nytryck av två av Schoberts senare kompositionsserier, »symfonierna» op. 9 och 10 för »clavecín seul, qui peut se jouer avec accompagnement de violon et cors de chasse» (ur titeln till op. 10; op. 9 har en liknande). Läger man uppförandepraktiska aspekter på denna anvisning — vilket utgivaren knappast gör — så upptäcker man snart att den inte bör tolkas alltför snävt. Visserligen är stråk- och blåsstämmornas funktion övervägande av rent klanglig natur, men det finns dock undantag, främst menuetternas triosatser i op. 10 nr 2 och 3, där vid återgivning på cembalo solo violinstämman (i det senare fallet även hornstämman) måste arbetas in i klaverparten, om denna inte skall förefalla meningslös. En annan intressant fråga, som utgivaren likaledes lämnat obeaktad, är huruvida dessa stycken bör betraktas som specifik kammarmusik. I de parisiska originaltrycken från Schoberts sista levnadsår — han dog, ännu ung, år 1767 i svampförgiftning — kallas de, åtminstone kollektivt, »sinfonies», men i nyutgåvan betecknas varje nummer för sig som »sonata», även detta antagligen med stöd i källorna. Stilistiskt sett har bägge beteckningarna fog för sig, den förra dock främst om man föreställer sig violinstämman koriskt besatt, vilket emellertid förefaller riktigtast med tanke på klangbalansen mellan stråk- och blåsinstrument. Vid ett dylikt quasi-orkestermässigt utförande kommer också klaverets konsertanta roll till klart uttryck.

Nyutgåvan har en säregen tillkomsthistoria. Gustav Becking, ett välkänt namn inom tysk musikkforskning, 1930–45 (då han omkom) professor vid Prags tyska universitet, hade förberett hela editionen 1943, men genom krigshändelser förstördes materialet. Han iordningställde omedelbart en ny tryckförlaga, vars publikation emellertid förhindrades genom Tredje rikets sammanbrott och först mot 1950-talets slut kunde få ett postumt förverkligande. Att så skedde var mera än en gård av pietet. Ty Becking hade inte enbart hunnit färdigställa nottexten utan därutöver försett denna med källkritisk apparat och ett sakrikt, utomordentligt välformulerat förord. Det är således förståeligt att utgivaren nummer två, Walter Kramolisch, velat bevara Beckings arbete som helhet. Men knappast försvarligt är det att han inte i sin efterskrift åtminstone på vissa punkter reserverat sig mot det — milt uttryckt — tidsbundna i sin föregångares insats. Becking hemfaller nämligen ej sällan åt en ganska trångsynt nationalism. Han talar exempelvis — i samband med förhållandet Schobert–Mozart — om Mozarts »weiten und schweren Weg zur deutschen Tradition und zur Klassik», en alltför djärv och summarisk koordination, vilken han något senare upprepar nästan ordagrant. Värre ändå är Beckings tro på statiska folkkaraktärer. »In einer reiseligen Zeit, da man Nichtigkeiten aufzumachen verstehen musste, war er (dvs. Schobert) ein Eigener und Fremder. Wir gehen nicht fehl, wenn wir hier Zusammenhänge sehen mit einer hervorragenden Charaktereigentümlichkeit seines heimischen Stammes. Schobert

war *Schlesier*...» För att bevisa detta (varvid vi dock aldrig får veta vad som skiljer den schlesiska »stammen» från andra) åberopar Becking den liksom Schobert i Paris bosatte baronen Melchior Grimm, encyklopedisternas vän, vilken »såsom född tysk bör ha känt till landskapsförhållandena i Tyskland», medan lexikografen Gerbers i detta sammanhang mindre »givande» förmodande att Schobert var från Strassburg »torde bero på ett missförstånd», och Ch. F. D. Schubart, som i sin autobiografi säger att han var släkt med Schobert och att denne härstammade från Nürnberg, underkännes då han ej »lämnar bevis» för sitt påstående. Men ej enbart bevisföringen utan även logiken står på svaga fötter i detta avsnitt. Becking antar nämligen att Schobert — som »sannolikt» hade studerat i Wien, då hans tidigare kompositioner röjer impulser från Wagenseil — var född i södra delen av (det då ännu ej delade) Schlesien, »wo die fränkische Sippe der Schubert weit verbreitet ist». Men borde han då inte uppvisa också någon »Charaktereigentümlichkeit» av frankiskt märke...?

Becking understryker elementet av »Sturm und Drang» hos Schobert, hans böjelse för »Schwung und Tempo, zu überlegenem Gestalten und zu dem kühnen Flug». Han påvisar den inre oron i Schoberts musik och belägger den med sådana drag som en ofta abrupt eller överdrivet knapphändig formgivning; han påpekar hur tonsättarens geniattityd t. o. m. färgar hans dedikationer. Utan tvivel träffar Becking därmed mycket väsentliga drag i bilden av Schoberts personlighet, men det förefaller som om han poängterade dem något ensidigt. Alfred Einstein karakteriserar i sin Mozartbok (Stockholm 1947), s. 166, Schobert med dessa ord: »Schobert bot was die Pariser von 1760 verlangten: 'Geschmack', Grazie... Aber er hat mehr: nämlich echte Leidenschaft, Ernst, Fatalismus», och denna avvägning förefaller träffande. För övrigt är det mycket intressant vad Becking har att säga om Schoberts musikaliska relationer till Johann Stamitz, Mozart och Beethoven.

Editionstekniskt konstaterar man enbart förtjänster hos utgåvan, som följer praxis i moderna monumentapublikationer och eftersträvar en förening av filologisk akribi och praktisk användbarhet, för vilket musik från 1700-talets senare hälft ju knappast erbjuder några alltför stora problem. Typografin är utmärkt. Man förvånas en smula när Becking talar om »der vorwiegend verwendete umgekehrte Doppelschlag»: i nottexten finner man uteslutande »vanliga» dubbelslag. Vems är felet? Och Beckings påstående att »drillarna torde — avvikande från den klassiska regeln — genomgående börja med stamtonen» förblir tyvärr obevisat.

Hans Eppstein

Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe. Im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Bittinger. Bärenreiter, Kassel &c. 1960. 191 s.

På uppdrag av Neue Schütz-Gesellschaft har Werner Bittinger förfärdigat en »liten» Schütz-verksförteckning i anslutning till Bärenreiters Neue Schütz-Gesamtausgabe (NSA). Förteckningen anges i förordet uttryckligen vara preliminär och avser huvudsakligen att tillmötesgå praktiska behov. Den är framställd genom offset-reproduktion av maskinskrift och innehåller inga tematiska notexempel.

Ur vetenskaplig synpunkt har Bittingers förteckning mycket begränsad användbarhet och kan, okritiskt begagnad, i vissa hänseenden vara vilseledande. För kyrkomusiker — åtminstone i Västtyskland — kan den däremot vara till nytta, också om den även ur rent praktisk synpunkt har åtminstone en allvarlig brist. Kanske en kort sammanfattning av Bittingers förfaranden kan ge såväl forskare som kyrkomusiker erforderliga upplysningar och varningar rörande förteckningens användbarhet.

I »SWV» har Schütz' verk uppdelats i två huvudgrupper: 1) verk som föreligger i originaltryck och 2) »Die in Handschriften überlieferten Werke» (borde heta: »Die nur in» etc.). Den första avdelningen omfattar SWV-numren 1-435, den andra numren 436-449; i en första bilaga förtecknas därefter 11 »Zweifelhafte Werke», i en andra bilaga återges uppgifter om »Verschollene Werke» helt efter Moser.

I förteckningen ingår ej litteraturhänvisningar till enskilda verk eller verkgrupper. Varje komposition anges endast med textincipit. För de dåtida trycken anges ej fyndorter, ej heller ges uppgifter om (vad Bittinger ansett vara) sekundärkällor. För verk endast bevarade i handskrift hämtas många uppgifter direkt från Spittas etc. Gesamt-Ausgabe (SGA) och ger alltså oklart besked om nuläget. Själv har Bittinger granskat källmaterial endast i två västtyska bibliotek.

Ur trycken meddelas originaltitel, däremot ej företal och andra enskildheter (t. ex. förekomsten av opusförteckning i *Symphonae sacrae* II 1647). Efter varje verktitel ges uppgifter om tillkomstid (huvudsakligen kompillerade) samt innehållsförteckning. I förekommande fall — dvs. de flesta — ger därpå uppgifter om »Text und liturgische Stellung». Det sistnämnda avser märk väl icke förhållanden på Schütz' tid annat än undantagsvis och då, i likhet med utgivarens egna förslag, angivet inom klamrar! Hänvisningar utgör istället ett försök »Schütz' Werke in das heute gültige oder erstrebte Detempore einzuordnen» (enligt den nya »Agende I» från 1955). Besvärande i sistnämnda förteckningar är, att varje verk enbart markeras med sitt SWV-nummer, däremot inte med resp. nummer inom *samlingen*. Dubbla numreringar hade underlättat begagnandet.

Närmast följer för varje opus uppgifter om verkens besättningar. Bittinger påstår i företalet, att han »grundsätzlich» begränsat sig till »Mitteilung der in den Quellen niedergelegten Besetzungsvorschriften», vilket förefaller egendomligt med hänsyn till att han granskat så få källor. I själva verket har data om besättning ofta nog hämtats från SGA (eller där angivna klavkombinationer) och med få undantag återgivits i modern terminologi. Detta har fått åtminstone två även för praxis beklagliga konsekvenser. Dels framgår ej tydligt i verksförteckningen vilka stämbeteckningar, som är original och vilka som är Bittingers (de senare förenklade och moderniserade i förenhetligande syfte). Dels — vilket är värre — har åtskilliga besättningsanvisningar i originalmaterialen alldeles kommit bort i förteckningen. Till »Haus und Güter...» från 1618 anvisas t. ex. i källan »Bassus continuus. Insonderheit auff den dritten Chor, zu welchem *Lauten* und *Clavimbel* füglich gebraucht werden können». Bittinger anger intet om Bc. speciellt för kör III och sammanfattar Bc.-besättningen för alla tre körerna sålunda: »Orgel; in den selbständigen Partien des Chorus III: Lautenchor.» Om Psalmen Davids... (1619) anger Bittinger »Orgel ;Vne. ad lib»; på originaltitelbladet står »Basso

Continuo, vor die Orgel [Lauten] Chitaron...». Till sista kompositionen i samma samling, »Jauchzet dem Herren», anges i originalet beträffande kör II »duarum Vocum» beledsagning av »Coro di Liuti»; uppgiften saknas hos Bittinger, som endast ger klumpanvisningen »Orgel; Vne. ad lib». för hela verket.

Partiturruppställning är ytterligt sällsynt i källmaterialet till Schütz' verk; av de källor, som finns nämnda i Bittingers förteckning, hör det i Kassel bevarade partituret till dialogen »Weib, was weinst du?» (SWV 443) och »particella» — nedskriften i »Berlin-versionen» av Juloratoriet till de markanta undantagen. Likväl förvånas man över, att Bittinger ingenstädes uttryckligen anger, att originaltryck och handskrifter i regel föreligger i stämmor.

Vad man främst fäster sig vid i förteckningen är löftet (rad 6 ff. i företalet) om att denna »Kleine Ausgabe» efter fullbordandet av »NSA» skall ersättas av en »sinngemäss erweiterte, auch detaillierte wissenschaftliche Ansprüche erfüllende »Grosse Ausgabe».

Ingmar Bengtsson

GIUSEPPE TARTINI: *Traité des Agréments de la Musique*. Ungekürzt, mit Erläuterungen, einem Anhang, mehreren photographischen Reproduktionen und einer Beilage mit dem Faksimile des italienischen Originaltextes. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi. Edition Moeck Nr. 4002, Hermann Moeck Verlag, Celle & New York. Obl. 139 s.

Erwin R. Jacobis vackra och påkostade utgåva av Tartinis mångomtalade »*Traité des Agréments...*» har en dramatisk förhistoria. Tartinis originalskrift på italienska har sedan länge ansetts förlorad. Den tillkom före 1756, då L. Mozart utgav sin violinskola, men är sedermera känd endast genom den franska översättning, som ombesörjdes av Tartini-lärjungen Pierre La Houssaye och f. f. g. annonserades 1771 (1776 följde ytterligare ett tryck hos Chevardière. Årtalet 1782, som uppges i flera lexika, är således felaktigt.) Jacobi förberedde i mitten på 1950-talet en utgåva av den franska översättningen. Just när arbetet skulle tryckläggas fick han besked om D. D. Boydens fynd i en bunt musikalier från Norditalien, inköpt 1958 av California-universitetet. (Se härom Boyden i MQ 1961 nr 2.) Buntens innehåll bl. a. en visserligen ofullständig men dock *italiensk* avskrift av Tartinis traktat. (*Libro de regole ed Esempi necessari per ben Suonare...*) Kort därpå nåddes Jacobi av ännu ett sensationellt meddelande: i Venedigs »Marcello-konservatorium» hade ungefär samtidigt ännu en italiensk avskrift blivit återfunnen. Denna är inte endast fullständig utan innehåller avsnitt som saknas (ute-lämnats?) i de franska trycken! (Se Jacobi i MQ 1961 nr 2.)

Genom dessa lyckliga tillfälligheter har Jacobi kunnat publicera Tartinis skrift i en form, som så vitt man för närvarande kan bedöma är komplett. Den riktiga titeln lyder enligt lärjungen G. F. Nicolais avskrift »Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti quelli ch' essercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori». Arbetet har alltså — såsom man tidigare delvis vetat men delvis endast kunnat ana — större räckvidd än den franska titeln »*Traité des Agréments*» låtit påskina; samtidigt inskräper originaltitelns formulering i relation till inne-

hållet vilken vikt Tartini tillskrev den improvisativa utsmäckningens konst — men i en vidare och mera italiensk mening än »*agréments*».

Bland de genom »Regole» nyvunna partierna märks särskilt inledningskapitlet med regler för stråkföringen. I det följande behandlas inom en första del olika slag av appoggiatura, drillar, det speciella »*espece d'agrément*» som utgörs av ett metriskt regelbundet, ej med armen utfört vibrato, vidare dubbelslag och mordenter. I andra delen beskrivs i fyra kapitel friare improvisationsformer, från »naturliga» utsmäckningar av halvkadenser och liknande insnitt till »artificiella kadenser» (dvs. större *cadenza*-improvisationer över D⁹), för vilka Tartini i not-exempel ger »skelett» för exekutören att figurativt utfylla. Texten är genomgående späckad med instruktiva notexempel.

Jacobi har i sin utgåva gjort det värdefulla materialet all tänkbar rättvisa. Såväl hans egen kommenterande inledning som hela Tartinis text presenteras på både tyska, franska och engelska. Nicolais italienska avskrift bifogas in extenso i facsimil; denna bilaga kan lösgöras, vilket underlättar jämförelser med den franska texten. Som appendix återger Jacobi dessutom Tartinis berömda brev från 1760 till sin lärjunge Maddalena Lombardini-Sirmen. På så sätt får man allt det viktigaste Tartini skrivit om violinspel i en och samma volym. Ytterligare några facsimileillustrationer och en färgreproduktion av det anonyma, gyllenbruna Tartini-porträttet (från ca 1765–68) i Conservatorio Musicale G. B. Martini i Bologna förhöjer utgåvans värde. Mot översättningarna av traktatens text till tyska och engelska kan detaljinvändningar resas, men de blir av underordnad betydelse i och med att man har tillgång till det italienska originalet och — med lätta ortografiska justeringar — den franska versionen.

Tartinis »Regole» kompletterar på ett storartat sätt förrådet av källskrifter om det mellersta och senare 1700-talets uppförandep Praxis. De har en delvis annan målsättning och tillhör ett annat stilskick än Geminianis skrifter. I förhållande till Leopold Mozarts långt fylligare framställning har de förtjänsten att återspegla en renodlat italiensk Praxis. Att närmare precisera reglernas giltighetstid är vanskligt, men med hänsyn till Tartinis livstid och stilorientering vågar man påstå, att hans skrift är aktuell i samband med praktiskt taget all slags italiensk eller italienskt orienterad, solistisk instrumentalmusik (och i någon mån för »Cantanti») av »antibarock» prägel under det mångfacetterade halvseklet ca 1730–80.

Ingmar Bengtsson

HUBERT UNVERRICHT: *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung.) Kassel 1960. 79 S. nebst Anhang (Faksimiles zu Klaviersonate op. 111).

Der Verfasser, der schon an einem früheren Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung verdienstvoll mit beteiligt war, begibt sich hier wiederum auf ein musik-philologisches Gebiet, das für die kritisch-wissenschaftliche Editionsarbeit von Bedeutung ist. Es handelt sich um bestimmte Fragen der Terminologie und der Methodik in Exemplifizierung auf Beethoven, wobei von der bekannten Tatsache ausgegangen wird, dass im Falle Beethoven der briefliche und persön-

liche Kontakt mit Verlegern över tidigare Gepflogenheiten weit hinaus ging. Was zunächst den terminologischen Teil betrifft, so varnar Verf. nachdrücklich davor, die Ausdrücke *Urschrift* und *Autograph* in gleichem Sinne zu verwenden, wie es noch immer gern geschieht. *Urschrift* sollte ebenso wie *Originalhandschrift* nur zur Bezeichnung für die *erste vollständige Niederschrift* eines Werkes durch den Komponisten ... verwendet werden (S. 13) d.h. also nicht zur Bezeichnung einer blossen Reinschrift des Komponisten dienen, wie sie in Spätwerken Beethovens gelegentlich *neben* der *Urschrift* vorkommt. Der Klarheit der Argumentierung kommt es in der vorliegenden Studie zu statten, dass der Aktionsradius begrenzt werden konnte: Verf. stellt fest, dass Beethoven erstmals 1801 beim Klavier-Auszug des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“, und dann im gesteigerten Masse ab 1802/03 von den Verlegern Probeexemplare zum Zwecke der Korrektur-Durchsicht zu verlangen pflegte. Erst in Fällen der letztgenannten Art können Original-Drucke bis zu einem gewissen Grad wichtiger sein als das *Autograph*. Hier gilt es, gegebenen Falles ein vielgestaltiges Beweismaterial zu berücksichtigen und für die textkritische Arbeit zu erschliessen, z.B. ein vom Komponisten selbst korrigiertes Druckexemplar, briefliche Ausserungen, Korrekturverzeichnisse der Verleger und dgl.

Die methodologischen Grundsätze und Absichten des Verfassers treten bei der minutiösen Quellenanalyse der Vorlagen von Beethovens Klaviersonate op. 111 klar hervor. Es ist dies zweifellos der interessanteste Abschnitt der Studie. Durch Charakterisierung der vorhandenen Autographe, Abschriften und Drucke, durch die Scheidung von authentischen und sekundären Lesarten und — ganz besonders — durch Klärung der Abhängigkeit der einzelnen Quellen von einander (zu dem dabei verwandten Ausdruck „*Filiation*“ vgl. den Musikwissensch. Kongress-Bericht Köln 1958, S. 167) werden überraschend neue, bisher unbekannte Erkenntnisse vermittelt. In einem separaten Abschnitt wird, wiederum bei besonderer Bezugnahme auf op. 111, die Bedeutung der „*Kurzschrift*“ und der „*Behalsung*“ in den Beethovenschen Autographen betont. Verf. wendet sich wiederholt gegen den einseitigen Standpunkt M. Friedländers, für den die Stichvorlage eines opus absolut bestimmend ist, sobald der Komponist persönlich dabei nachweislich irgendwie mitbeteiligt war. Unverricht distanzierter aber — bei aller Anerkennung der Verdienste H. Schenkers um die Erforschung Beethovenscher Notationsfeinheiten — auch von diesem Wiener Musikgelehrten, der nur für die *Urschrift* ein lebendiges Interesse aufbringen konnte. Dass in der Frage der Quellenbewertung bei Beethoven von P. Mies wichtige Vorarbeit geleistet wurde, ist offenbar und wird auch vom Verf. der vorliegenden Studie bestätigt. Aber ebenso offenbar ist, dass die Diskussion mit dem Erscheinen dieser Arbeit nicht als abgeschlossen gelten kann, dass eine Erweiterung der Diskussion über den Fall Beethoven hinaus wünschenswert und notwendig ist. Darauf deutet auch neuerdings der Beitrag G. von Dadelsens in *Acta Musicologica* 1961, Vol. XXXIII, Fasc. 1 (Die „*Fassung letzter Hand*“ in der Musik).

Richard Engländer

GÖSTA WESTBLAD: Kyrkoorgeln. Handbok för organister och övriga orgelvänner. 3:e omarb. och tillökade uppl. Orgelboks-förlaget, Stockholm (tr. Oskarshamn 1962). 275 s. Ill. Pris 24: —, inb. 30: —.

Behovet av en tredje upplaga av Westblads bok (antagen som obligatorisk lärobok vid Kungl. musikhögskolan) har länge varit känt. Sedan 1941, då den andra uppl. utkom, har orgelrörelsen slagit igenom. Tiden omkring 1940 får närmast betecknas som en övergångs- och kompromissid.

Förf. redogör ingående och grundligt för de tre orgeltyperna, den mekaniska, elektriska och pneumatiska.

Ett jämförelsevis begränsat utrymme tillåter inte en alltför ingående recension, utan denna får inskränkas till några punkter. I sin redogörelse för *dispositionen* utgår förf. från Klotz' indelning av stämmorna i tre grupper, huvudsakligen principaler i grupp I, flöjtsämmor i II och solostämmor i III, till vilka räknas stråk- och rörstämmor. Inledningen är något diskutabel, framförallt beträffande den tredje gruppen. I denna nya upplaga hade det varit önskvärt, om författaren även tagit ställning till E. K. Rösslers indelning i pleno, electo och variano (Klangfunktion und Registrierung, 1952). Rössler skiljer t.ex. mellan varianörverk och plenumrörverk. Till den förra gruppen hör Krummhorn, Regaler av olika slag m.m., till den senare hör Trumpet, Fagott och Basun. Enl. Klotz och Westblad räknas t.ex. Trumpet 8' och Basun 16' tillsammans med Krummhorn till solo-gruppen; dit hör också Gamba och Fugara. Både Rösslers och Klotz' principer kunde här ha diskuterats. Nu nämner förf. ingen källa alls, vilket gör att indelningen får något utpräglat auktoritativt över sig.

Kapitlet om mensurer är intressant och välskrivet och vittnar om stor kunskap. Det behandlas dels i ett översiktligt kapitel och dels i samband med beskrivningen av stämmorna. Några detaljmarkeringar kan dock göras. Förf. har ett schema över Silbermanns mensurer (s. 146), där han anger de olika oktavernas förhållande i halvtoner till Töpfers normalmensur. I de sju avsnitten finnas bl.a. den trängre principalmensuren och den vidare italienska. På s. 216 framhåller förf., att Silbermann frångick denna indelning, som i stället skulle vara utmärkande för den nordtyska högbaren.

Mensurdiagrammet för en Nasard enl. A. Schnitger (s. 157) är inte tillräckligt klargörande. Det är framställt i ett koordinatsystem. På den horisontella axeln av-sättes oktaverna C till c³ logaritmiskt. Däremot framgår det inte klart, vilken variabel som avses med den vertikala axeln. Där av-sättes både uppskarning, labiebredd samt övre och nedre omfång. För var och en av dessa faktorer förbindes C och c³ med en linje. Ett sådant diagram kräver en ganska utförlig kommentar. Men här lämnas ingen kommentar alls! En läsare kan inte få klart för sig avsikten med diagrammet och vad man kan få ut av det.

Historik. Kapitlet Allmän orgelhistoria är ytterst kortfattat och kan kanske inte bli annat, då bokens uppgift inte ligger på det historiska planet. Kompletteringar kunde här ha gjorts i texten genom hänvisningar på varje område till speciallitteratur.

Även om boken är en lärobok och inte i första hand ett vetenskapligt arbete (eller kanske framförallt då!) kunde förf. ha omnämnt diskussionen om en del

gamla åsikter i stället för att endast acceptera dem som fakta, t. ex. om de vida italienska principerna. Den italienska förbarocken (Jeppesen; förf. kallar den renässans) anses ha kännetecknats av vida italienska principer. Utgångspunkten är bevarat stämmaterial från domkyrkan i Brescia. En uppmätning, som redovisas av Mertin, visar dock att antagandet inte har fog för sig.

Terminologin är ibland något diskutabel. Med »högbarock» menar förf. nordtyskt 1600-tal (1650–1700). Med »senbarock» menar han Silbermann. Förf. skiljer inte mellan de nord- och sydtyska stilarna, ty även Nordtyskland har ju sin senbarock, vilket är något helt annat än silbermannstilen, som gick segrande fram. En läsare kunde kanske få den uppfattningen, att den nordtyska stilen helt plötsligt upphörde att finnas till eller med en enda gång övergick till den sydtyska, alltså silbermannstilen. Det gäller inte minst att observera att det svenska orgelbyggeriet fr. o. m. J. N. Cahman ansluter sig till nordtysk senbarock.

Förf. redovisar klart och otvetydigt sina sympatier för silbermannorgeln, sedd i relation till nordtysk högbarock. Barockorgeln (dvs. schnitgerstilens) klang karakteriseras som kylig och objektiv, silbermannorgeln säges ha mänsklighet, känslighet och värme (s. 217). Förf. anser, att silbermannorgeln bättre än den nordtyska lämpar sig för tolkningen av J. S. Bach, vilket är en mycket omdiskuterad uppfattning.

Romantiken utgick från Gottfried Silbermann. Den främsta representanten i Frankrike under 1800-talet är A. Cavaillé-Coll (1811–99). Förf. betecknar hans orglar som höjdpunkten av orgelbyggeriet. En av Cavaillé-Colls lärjungar var P. L. Åkerman.

Man får ett intryck av att förf. intar en tämligen kylig attityd gentemot nutida orgelbyggeri, såsom det representeras av Marcussen, Frobenius, Hammarberg och Grönlund. I ett flera gånger återkommande citat talas om övertonen i grundtonens tjänst (jag tror, att det är Silbermann, som först fällt yttrandet). På ett annat ställe i boken citeras A. Schweitzer, och resonemålet fortsättes med att denne »avgjort skulle föredraga ett verk med sund klanguppbyggnad framför ett med de högt klingande stämmorna som herrar i st. f. tjänare» — detta oavsett överföringssättet (mekaniskt, pneumatiskt eller elektriskt).

En annan punkt som avviker från uppfattningen inom nutida orgelbyggeri utgör dispositionen och beskrivningen av mixturer (s. 159 ff.). Det är fransk, sydtysk, silbermannstilens och romantikens uppbyggnad av mixturerna, som här redovisas som typexempel, alltså där mixturerna grundas på 2' till skillnad från de nordtyska, som grundades på 1¹/₃'. Fottalet blir lägre i de mer romantiskt färgade mixturerna. Förf. anger på s. 162 en mixturdisposition med 8' i trestrukna oktaven.

Boken färgas på detta sätt här och var ganska tydligt av författarens egen uppfattning om vilken stil, som är den bästa. Detta gäller särskilt avsnittet om den »tredje linjen» (s. 217 ff.; endast två är numrerade; den tredje återfinnes i linje 2), där det talas om behovet av universella orglar, en linje som nu börjar göra sig gällande inom orgelbyggeriet. Denna linje skulle ha behövt en vida längre utredning. Den sammanfattas nu mycket kortfattat på en halv sida men visar dock, att förf. tydligen inte är helt nöjd med nutida orgelbyggeri.

Westblads bok är liksom den förra mycket välskriven. Förf:s omdömen är intressanta. Subjektiva omdömen ger färg åt framställningen. Arbetet vittnar om stor

kunnighet och stor beläsenhet. De beskrivande delarna om t. ex. regerverk, bälgtyper osv. är tillsammans med de utmärkta illustrationerna klara och tydliga.

Torild Lindgren

INSÄND LITTERATUR

POVL HAMBURGER: Musikens Historie. Aschehoug Dansk Forlag, København 1961. 3. uppl.

LUISE KORNGOLD: Lieber Meister Chopin. Eine romantische Biographie. Amalthea-Verlag, Wien 1960.

Sveriges orkesterföreningars riksförbund: Årsberättelse 1959/60. (Stencil.)