

STM 1960

Recensioner

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

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

LITTERATUR

Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (MS. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig). T. 1—2. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1956—60. X, 2, 5 s. facs.reproduktioner, 284 s. nottext. Fol. (Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission. Bd 32—33. Bd 4—5 der Abt. Mittelalter.)

Rudolf Gerber, förf. till den banbrytande avhandlingen om passions-recitativet hos Schütz, rycktes tyvärr bort i sextioårsåldern för ej så länge sedan. Han ägnade en väsentlig del av sin forskning åt den polyfona hymnen på 1400—1500-talet. Den tyska handskrift som nu föreligger färdig i två band (revisionsbandet saknas ännu), »magister Nikolaus Apels mensuralkodex», behandlade Gerber redan 1937 i en uppsats i Schering-festskriften just med hänsyn till hymninnehållet. Förberedelsearbetet på den mönstergilla editionen har tagit försvarlig tid, och därunder sträckte sig Gerbers utforskning över allt vidare områden. Därom vittnar hans två uppsatser i AfMW, Spanische Hymnensätze um 1500 (X, 1953) och Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrh:s (XII, 1955). Det senare bidraget antyder på ett fascinerande sätt utvecklingen av officiehymnsatsen i påvarnas Avignon och betydelsen av Dufays hymncykel, som spelat sin roll in på 1500-talets första tid. Tyvärr blev det Gerber ej förunnat att fullborda sin långt framskridna skildring, »Geschichte der deutschen Hymnenkomposition im 15. Jahrh.»

Om det föreligger någon affinitet mellan den spanska och den tyska förkärleken för hymnsatser må här lämnas därhän. Möjligt är det i varje fall, att hymnens strofiska karaktär [quasi »latinsk visa»] kan ha medverkat till dess starka ställning i Apel-kodex, som ju är en av de viktigaste tidiga polyfona källorna på germanskt område. Dess fyra första lägg består uteslutande av officiehymner, vartill sällar sig ytterligare satser i fortsättningen, sammanlagt 51 stycken. Dessutom förekommer sekvenser, tysktextiga visor, introitus- och magnificatsatser, antifoner och några enstaka mässor m. m. utan påvisbar ordning. Gerber har sökt utskilja c:a 150 »stycken», dvs. ensatsiga el. cykliska kompositioner, men en sådan sortering i denna strida ström av onummerade, titellösa, stundom textlösa stycken, strofiska och genomkomponerade om varandra, är givetvis mycket vanskelig. Tonsättaruppgifterna är få och konkordanserna har ej möjliggjort mer än ett fåtal identifikationer. Representerade tonsättare är *Compère* (nr 74), *Obrecht* (79, 99 = mässan Si deder), *Ghizelin* (= Verbonnet, nr 83, en mässa), *Josquin* (nr 150 men ofullständig), de okända *Ranlequin de Mol* (114) och *J. Jacobit* (138), och framför allt »tyska» eller den tyska musikkulturen närstående mästare

som *Isaac* (81, 96, 140, 142, 145), *Adam av Fulda* (3, 6, 25—26, 31, 100), *Heinrich Finck* (32, 35, 37, 42, 54, 62?, 66, 75, 80, 102, 104, 106, 108, 111), *U. Florigal* (nr 24) och *Conrad Rupsch* (nr 94). Ytterligare märkes en mässa av *Aulen* (nr 110) och en sats av *Gaspar van Weerbeke* (118). Att Luthers medhjälpare vid sidan av Joh. Walter, Rupsch, är representerad [med en ackordisk-homofon sats, *Maria salve virginum*,] är värdefullt, då vi tidigare intet visste om hans förmåga. — Stilistiskt visar satserna i Apel-kodex den germanska repertoarens beroendeskaper av belgisk-nederländsk tradition på — låt oss säga — Ockeghems tid med starkt kvadröjande »provinsiella» drag av rytmisk komplexitet, pauslöst malande stämföring, trestämmighet (i ej mindre än 51 satser) och instrumentala drag från den burgundiska tidens chanson. Hur starkt den »innertyska» traditionen färgat innehållet framgår av den starka ställning som Adam av Fulda och Finck tillmätts med 6 resp. 14 satser av 36 säkra attributioner. — I avvaktan på register- och revisionsbandet har jag velat lämna dessa orienterande upplysningar om innehållet och kan blott tillfoga, att Gerber rest ett vackert minnesmärke över sig själv med denna utomordentliga edition.

Carl-Allan Moberg

Anthony Baines: Bagpipes. University Press, Oxford 1960. 140 s., 78 fig., 16 pl., 14 notex. (The Pitt Rivers Museum, Occasional Papers on Technology, 9.)

Professor Henry Balfour, som en gång i tiden var föreståndare för Pitt Rivers museet i Oxford, efterlämnade en stor samling säckpipor till museet. Det är denna samling plus museets tidigare bestånd, som behandlas i denna skrift, utformad som en catalogue raisonné med utförliga utblickar av spelteknisk och etnologisk art. Förf., själv blåsmusikant och instrumentsamlare, har tidigare visat sin kännedom om blåsinstrumentens historia och teknik i boken *Woodwind instruments and their history* som kom för några år sedan. Där finns även ett kapitel om säckpipor, och det är i stort sett detta kapitel, ehuru korrigerat och utökat med många nya exempel och detaljer, som skriften återger. Det finns en hel del att anmärka på detaljerna även i denna upplaga, irriterande småfel förekommer på många ställen (p. 43: Dr. Stockmanns sista resa gick till norra och inte södra Albanien vilket ur etnologisk synpunkt är mycket viktigt, Dalarna kallas the Swedish Dales, p. 29 förvirring när det talas om hur man sänker eller höjer tonen genom att skrapa klarinettbladet vid basen eller toppen etc.). Likaså är distributionskartorna otillfredsställande. Att visa kulturelements distribution på kartor är ett ganska svårt problem, och den metod som här använts, nämligen att skraffera stora delar av Europa, ger en falsk bild av den aktuella situationen. Så skulle t. ex. enligt denna karta säckpipan förekomma i en jämn kaka i Ångermanland och södra Jämtland.

Men bortsett härifrån har boken många förtjänster. Framför allt när det gäller spelteknik och hithörande problem har författaren mycket goda praktiska insikter, som redovisas på ett trevligt och korrekt sätt. Likaså är redogörelsen för de olika museiföremålen uttömmande och föredömligt illustrerad med mycket goda teckningar.

Det är givet att när det gäller en katalog över ett begränsat museimaterial, så finns det kanske inte anledning att gå in på litteraturen alltför mycket. Författaren har dock en omfångsrik litteraturliste, där man dock saknar sådana relativt lättillgängliga och viktiga arbeten som Macdonald, J., A Compleat Theory of the Scots Highland Bagpipe, 1803, och Bruce, J. C., Lecture on the Northumberland Pipes, 1879. Påpekandet (p. 36, not) om de nordafrikanska säckpiporna förtjänar att jämföras med S. Lagercrantz uppsats »Bagpipes» i Contribution to the Ethnography of Africa (Studia Ethnographica Upsaliensia 1), Uppsala 1950, p. 268 f., där det afrikanska materialet behandlats ingående. Till den litteratur, som där anmälts kan fogas ytterligare ett dussintal belägg, som jag dock inte vill ta upp plats med här. Däremot förtjänar här nämnas beskrivningarna av säckpipor bl. a. hos Bednarik, Slowakische Volkskultur, Bratislava 1943, p. 55, Kaendl, Die Deutschen in Galizien und der Bukowina, Fft/Main 1916, p. 131, Riedesel, Reise durch Sizilien und Grossgriechenland, Zürich 1771, p. 250, Sirelius, Suomen kansanomaista kulttuuria 2, Helsinki 1921, p. 499, samt Winkler, Ägyptische Volkskunde, Stuttgart 1936, p. 36.

Trots att skriften uppenbarligen tillkommit i stor hast med därav följande otillräckligheter, innehåller den en myckenhet vetande om säckpipor, som man är tacksam för.

Carl Gösta Widstrand

Alain Daniélou: Tableau comparatif des intervalles musicaux. Pondichéry 1958. IV, 145 s. (Publications de l'Institut français d'Indologie, 8.)

Ända till på sista tiden har det varit vanligt, att de exakta intervallmagnituderna i musikenografiska arbeten liksom i framställningar om antikens tonsystem har uttryckts i bråktal eller Hertz. Den som hade intresse av att jämföra dessa magnituder med varandra tvingades upplösa talen med hjälp av logaritmer. Detta tidsödande arbete kunde i någon mån underlättas, om man utnyttjade de logaritmiska tabeller, som finns tillgängliga t. ex. i Riemanns Musiklexikon vid uppslagsordet Tonbestimmung. Visserligen är det mycket enkelt att förvandla 10-logaritmer till millioktav. Detta mått, som tillämpas av vissa folkmusikforskare, har emellertid den nackdelen, att det ger alla 12-tonstempererade intervall i irrationella tal. Millioktavtalen blir därför svårare att hålla i minnet än centalen (1200-delar av oktaven), där de 12-tonstempererade intervallen infaller på jämna 100-tal.

Frågan om exakta intervallbestämningar ansågs tidigare vara ett specialintresse för etnografer, fonetiker, antikforskare och instrumentbyggare. Till dessa kommer de som under tidernas lopp har experimenterat med olika tonsystem och temperaturer: ofta matematiker, fysiker, filosofer och andra amatörer på musikens område. Dessa har icke sällan betraktats med en blandning av löje och irritation av den praktiska musikens utövare. Det förefaller emellertid som om man på sistone både bland musiker och praktiska musiker fått större förståelse för dessa problem och icke minst deras betydelse för den teoretiska harmoniläran och dess grundproblem. Möjligen har elektronmusiken bidragit till detta ökade intresse.

Som en »lathund» för dem, som intresserade sig för intervallbestämningsfrågor, publicerade undertecknad i samband med uppsatsen Vårt tonsystem och dess temperaturer (STM 1950) en tabell med ett 100-tal intervallmagnituder inom en oktav uttryckta i relativa stränglängder, millimeter, Hertz och cent. En förkortad dylik tabell återfinnes också i min bearbetning av W. Stauder, En bok om musikinstrument (1958).

För dem, som utom de i vårt tonsystem gängse intervallen behöver de exakta magnituderna på indiska shruti, de arabiska enligt al-Farabi, Avicenna (Ibn-sina) och Safiud-din, de grekiska enligt Pythagoras, Archytas, Erathostenos, Ptolemaios etc. samt dessutom alla kvinter t. o. m. den 665:te och alla tänkbara liksvävande temperaturer, föreligger nu rubr. arbete med sammanlagt över 2 000 magnituder angivna i bråk, faktorer, Savarts, cents och frekvenser (Hertz). Så långt dessa tabeller låtit sig kontrolleras med mina egna uträkningar, är de absolut korrekta.

Tyvärr är centtalen uttryckta endast med två decimaler. Dessa räcker visserligen i regel vid praktiskt bruk. I sådana teoretiska situationer där det blir fråga om multiplicering eller addering av vissa värden, kan den tredje decimalen vara nödvändig för att slutsumman skall bli korrekt. Man kan också ifrågasätta nyttan av att medtaga det ohanterliga Savartsystemet (med sex decimaler), som dessutom endast ger irrationella värden ($2:1 = 301,02997\dots$, $\sqrt{2} = 150,5150\dots$). I vanligt bruk skulle det ha varit bättre att reservera en kolumn för millioktavsystemet. Nu tvingas man, då man behöver millioktavvärden, att företaga den visserligen enkla men icke desto mindre tidsödande operationen Cent : 12.10 = Millioktav.

En olägenhet, som gör frekvenskolumnen oanvändbar i de allra flesta fall, är den omständigheten, att frekvensens bas har satts till $2^9 = 512$ Hertz, vilket för 12-tonstempererade $a^3 = 861,078$ Hz = normal- a 430,539 Hz. Det 1858 fastställda normal- a med 435 Hz har ju i praxis ansetts för lågt under minst ett halvsekel och torde väl numera överallt vara ersatt av normal- $a = 440$ Hz. En omräkning av Hertz-talen ger den som behöver tillämpa Hertz efter nuvarande praxis ett betydligt extra räknearbete. Dessa olägenheter väger emellertid lätt mot den nytta man kan ha av de uträknade bråken, faktorerna och centen.

Det skulle ha varit tacknämligt, om tabellen hade kompletterats med specialtabeller på värdena i de indiska och arabiska tonsystem, som nu är insprängda i den stora tabellen. Eftersom dessa intervallvärden hittills mig veterligen icke finns publicerade i något svenskt arbete vill jag komplettera denna framställning med ett par dylika utdrag.

Indiskt tonsystem

Shruti chandovati	1:1 =	0,00 C
» dayavati	256:243 =	90,23 »
» rajani	273:256 =	111,31 »
» ratika	9:8 =	203,91 »
» raudri	75:64 =	274,58 »
» krodha	32:27 =	294,14 »
» vajrika	6:5 =	315,64 »
» prazarini	5:4 =	386,31 »
» prithi	62:49 =	407,38 »
» marjani	4:3 =	498,89 »

Shruti ksitih	45 : 32	=	590,22 C
» rakta	64 : 45	=	609,78 »
» sandipani	36 : 25	=	631,28 »
» alapini	3 : 2	=	701,96 »
» madanti	49 : 31	=	792,62 »
» rohini	8 : 5	=	813,69 »
» ramya	5 : 3	=	884,36 »
» ugra	27 : 16	=	905,86 »
» kshobhini	16 : 9	=	996,09 »
» tivra	9 : 5	=	1 018,35 »
» kumudvati	15 : 8	=	1 088,27 »
» manda	243 : 128	=	1 109,77 »

Av de tonrika *arabiska* tonsystemen efter al-Farabi, Avicenna och Safiud-din angives här endast värdena inom den diatoniska $\frac{1}{2}$ -tonen (16 : 15):

al-Farabi, Avicenna, Safiud-din	49 : 48	=	35,70 C
» » »	46 : 45	=	38,05 »
» » »	40 : 39	=	43,83 »
» » »	39 : 38	=	44,97 »
» » »	36 : 35	=	48,77 »
» » »	34 : 33	=	51,68 »
» » »	33 : 32	=	53,27 »
» » »	32 : 31	=	54,96 »
» » »	31 : 30	=	56,76 »
» » »	30 : 29	=	58,69 »
» » »	29 : 28	=	60,75 »
» » »	28 : 27	=	62,96 »
» » »	27 : 26	=	65,34 »
» » »	26 : 25	=	67,90 »
» » »	25 : 24	=	70,67 »
» » »	24 : 23	=	73,68 »
» » »	117 : 112	=	75,74 »
» » »	23 : 22	=	76,96 »
» » »	22 : 21	=	80,54 »
» » »	21 : 20	=	84,47 »
» » »	20 : 19	=	88,80 »
» » »	39 : 37	=	91,14 »
» » »	96 : 91	=	92,55 »
» » »	19 : 18	=	93,60 »
» » »	18 : 17	=	98,95 »
» » »	86 : 81	=	103,70 »
» » »	17 : 16	=	104,96 »
» » »	16 : 15	=	111,73 »

Sven E. Svensson †

Documenta musicologica, Reihe 1. Druckschriften-Facsimiles, Bd 12—17, 21. (Association internationale des bibliothèques musicales [&] Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft.)

—, Reihe 2. Handschriften-Faksimiles, Bd 2. (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft.) Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1957—59.

Den på Bärenreiters förlag utgivna serien av viktiga musikedokument i facsimilereproduktion — såväl märkliga tryck som handskrifter — fortsätter under AIBM:s och IGM:s patronat. Ett antal utgåvor har tidigare recenserats. Här redovisas ytterligare några.

I: *XII*. Franciskanmunken *Giov. Batt. Bovicelli* från Assisi, verksam i Rom och Milano under slutet av 1500-talet, har efterlämnat den första utförliga lärobok i *vokal diminution*, *Regole passaggi di musica*, tr. 1594, som bevarats till vår tid, därtill i *endast ett* komplett exemplar (konservatoriebibl. i Bologna). Innehållet fördelar sig på två huvudavsnitt. Det första består dels i en utförlig exemplifiering av improvisatorisk utsmückning till vilande toner och i kadenser, dels i en systematisk genomgång av floskler för utfyllnad av intervaller intill sexten i stigande och intill kvinten i fallande rörelse. (Efterskriften av Nanie Bridgman innehåller ett fel på denna punkt.) Andra avsnittet återger prov på diminuering (dvs. kolorering av överstämman) i ett antal verk av Palestrina (som Bovicellis sättare konsekvent stavas »Pallestina«!), de Rore, da Vittoria, Merulo, Gabucci, Giovanelli och Bovicelli själv.

I: *XIII* gör ett särskilt efterlängtat verk tillgängligt för oss, nämligen den blinde spanske organisten och teoretikern *Francisco Salinas* berömda och gedigna *De Musica* (i 7 böcker) ... tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, som utkom 1577. Efterskriften av Santiago Kastner ger i all sin knapphändighet en levande bild av Salinas liv och verk. Salinas är en skarpsinnig tänkare och fullföljer via sin presumptive lärare i Burgos, Gonzalo Martínez de Bizcargui, den inhemska traditionen från Bartolomeo Ramos de Pareja (Riemann pekar däremot mera energiskt på Walter Odington som proportionslärans verkliga grundläggare) och Zarlino (vilken senare Salinas kanske personligen lärde känna under sin italiensktid 1538—61) med utgångspunkt från den harmoniska delningen av kvinten (2 : 3) i förhållandet 4 : 5 och 5 : 6. — Ofrivilligt betydelsefull har Salinas skrift blivit genom sin utförliga citering av spansk folkmusik — vid behandlingen av rytmiska ting —, låt vara att det gäller incipits utan text.

I: *XIV—XV, XXI*. *Michael Praetorius'* *Syntagma musicum* — »Musikens organisation», 1614—19 — har sedan åtskilliga år tillbaka varit tillgängligt i nytryck och facsimilereproduktion vad gäller banden 2—3. Nu föreligger hela verket åter och därtill fullständigt i och med tillkomsten av I: *XXI*, som återger bd 1 i faksimilerad reproduktion med »efterskrift» av praetoriusspecialisten framom alla andra, prof. Wilibald Gurlitt. Det är ej svårt att förstå, varför band 1 kommit i bakgrunden. Medan bd 2 hade en omedelbart musikalisk-praktisk betydelse som instrumentbeskrivande källa, särskilt för den till äldre stilideal anknyttande orgelrörelsen i början av vårt sekel, och bd 3 sysslar med musikalisk form, noterings-, uppförande- och besättningspraxis — sålunda

av central betydelse för vår forskning och praxis — är bd 1 en kyrkohistorisk översikt av liturgins och kyrkomusikens växelvisa förhållanden genom tiderna och av den enstämmiga, »politiska» och profana musiken hos »de gamle». Men bortsett från att P. i detta band bjuder forskaren på en nästan ousinlig källa av viktiga citat ur kyrkofäderna och andra skrifter, så är den en lärdomshistoriskt fängslande läsning. I sin briljanta, innehållsrika och ändå kortfattade efterskrift har Gurlitt pekat på, hur målmedvetet P. uppbyggt sin framställning i Luthers anda i åtminstone två avseenden: 1) profanmusiken har också den en uppgift och är ej endast ett nödvändigt ont — för de i tron svages skull! — (jfr min Kyrkomusikens historia, 1932, s. 160), 2) den historiska framställningen av liturgi och musik har det självklart nödvändiga och naturliga syftet (i kvällsskymningen före trettioåriga krigets blodiga trosuppgörelse) att ge Luthers reformation dess karaktär av historisk nödvändighet i anknytning till den »urkristna» kyrkan såsom en återgång till äldre och därför »renare» traditioner. — Bd 1 utkom 1614/15, då P. sedan ett decennium tillbaka varit hovkapellmästare hos hertig Heinrich Julius av Braunschweig och boende i eget hus i residensstaden Wolfenbüttel. Förordet är emellertid daterat midsommardagen 1614 i Dresden, där han uppehöll sig, från 1615 som »director der Musica von Haus aus». Här torde han året därpå ha sammanträffat med den trettioårige Schütz och av honom fått färskare intryck av den moderna (»konserterande») stilen i Italien, som ju för P. är den dominerande utgångspunkten i det tre år senare utgivna 3:e bandet av Syntagma.

I: XVI. Dialogtraktaten *La ragionamento di Musica* 1594 av den i Parma födde och døde *Pietro Pontio*, verksam som musiker och präst (även i Bergamo) intresserar väl knappast nämnvärt med sina samtal under fyra »dagar» om musikens filosofiska och matematiska karaktär, dess intervalllära, modala och tonala problem, eller — slutligen — dess tempi och prolationer, alltsammans under flitig citering av standard-autorerna Plutarchos, Platon, Boëthius, Macrobius, eller rent av »moderni» som Aron, Gaffori, Zarlino och Fogliano. Inte heller har den någon diskussion att erbjuda ifråga om de gryende monodiska rörelserna. Det är först Artusi — han som angrep Monteverdi — som 1600 klagar över »den moderna musikens ofullkomligheter», och det är först 1594 som Bottrigari i traktaten *Il desiderio* sysslar med »concerto»-begreppet och de tonala svårigheterna i den nya instrumentalstilen. — Det avgörande skälet att ta upp Pontios traktat i faksimilering synes mig alltså ligga i det av prof. Suzanne Clerc i efterskriften gjorda påpekandet, att traktaten vilar på en imponerande musikalisk källlitteratur, varur sker *citat i partiturform* vid redogörelsen för kontrapunktisk sats. Man måste beundra Pontios kännedom om en rik levande polyfon musiklitteratur både på kyrkomusikens, madrigalens och chansonens område, liksom den flit som utgjort förutsättningen för stämaterialets överförande i partiturform; »... aucun livre moderne ne pourrait la remplacer».

I: XVII. Det är Edward E. Lowinsky som ombesörjt redigering och efterskrift i *Nicolò Vicentinos* ryktbara bok, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Man kunde säga att den utgör en omarbetad form av hans underkända, offentliga disputation den 4 juni 1551 i Rom, då

den unge och radikale willaertlärjungen ville bevisa, att hans samtids musiker var rudis ifråga om kunskaper om sin egen konsts rötter. Men vid disputationens beslog Vicentino med okunnighet om vad de klassiska autorerna lärde om antik musik — i närvaro av hela påvliga kapellet och sin husbonde kardinalen av Ferrara, och därtill förlorade han det ingångna vadet med 2 gulddukater! — I själva verket var Vicentino ej intresserad av antik musik utan av en ny musikstil som ägde förmåga att intensivera ordens emotionella karaktär. Han var en skicklig willaertlärjunge och behärskade sin kontrapunktiska konst, men *om texten fordrade det*, var han beredd att uppoffra även den polyfona satsartens regler. Det epokgörande med hans traktat ligger däri — som Lowinsky framhåller —, att den i varje tum är *en musikestetisk* skrift, den första i egentlig mening överhuvud! Den undersöker varje musikaliskt element med hänsyn till dess uttrycksförmåga i sig själv och i relation till andra element i skilda musikaliska strukturer. V. pekar också på dynamiska, tempomässiga och andra »varietä»-faktorer och accepterar ej den mekaniska temperaturen hos lutor och violor. Det var överväganden av denna art som ledde honom att skapa den komplicerade och tungrodda archicembalomekanismen.

II: 2. *Codex Escorial. Chansonnier*. Denna chansonnier är den av de bägge codices i Biblioteca del Monasterio El Escorial och bär sign. Ms. V.III.24. Den hör till huvudkällorna för vår kännedom om det tidigare 1400-talets chansonlitteratur, skriven ca 1440, och återspeglade den profana hovkonsten under hertig Filip den gode i Burgund, då Gilles Binchois stod för den musikaliska ledningen; men den har däremot ingenting att göra med samtida spansk musicerpraxis. Faktiskt innehåller volymen hela 19 nummer av Binchois och bland de 14 hittills ej avslöjade anonymerna kan ytterligare några av stilistiska skäl mycket väl vara av Binchois. Sammanlagt rör det sig om 62 chansons med fransk text (så när som två på »dietsch»), alla trestämmiga (så när som en, omarbetad till fyrst., ur Binchois' grupp), de flesta rondeaux (5 ballader) och skrivna i modernt tempus perfectum (14 i prolatio maior). Formatet på kodexen är den nya storoktaven (ca 16 × 25 cm) med musiken placerad med (textunderlagd) superius på verso- och tenor och kontra (utan texter) på recto-sidorna av varje »uppslag», att avläsas på tvären, alltsammans indicier som pekar på volymens tillkomst under central Dufay-tid. Mästaren själv är representerad av 6 nummer. — I samband med bokbindningen (i klostret?) har 1 blad gått förlorat och de sista 6 vänts upp-och-ned med påföljd att superius till »De plus en plus» har sin T och Kontra på nuv. bl. 46 verso osv., ett fel som rättats till i faksimilieuppl., där den ursprungliga (dvs. på 1800-talet gjorda) folieringen kompletterats med de rättställda sidornas besiffring (trycksiffror inom kantig klammer, 40—46).

Samtliga här recenserade volymer utmärkes av sitt klara tryck och sin sobra utstyrsel, och efterskrifterna lämnar en kortfattad och god överblick över volymens uppkomsthistoria och miljö. Vi önskar denna utomordentligt betydelsefulla serie fortsatt lycka och framgång och tackar Bärenreiters förlag för dess betydande insats.

Carl-Allan Moberg

Alfhild Forslin: Runeberg i musiken. Tr. Åbo 1958. 365 s., ill. (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, 367.)

Om man vet hur svårtillgängligt och mångskiftande materialet till solosångerna på 1800-talet är, då är man tacksam för varje förteckning. När nu Alfhild Forslins bibliografi över tonsatta Runeberg-dikter föreligger, är det ett över femtio år gammalt projekt som har förverkligats och det skall genast fastslås, att den är en omfattande (904 nr!) och såvitt man kan se imponerande fullständig bibliografi. Förf:an har inte bara samlat de tryckta runebergkompositionerna, hon har också sökt upp en lång rad tonsättare, både professionella och amatörer, som kan tänkas ha någon sådan i sin produktion — ända fram till de yngsta nu levande. De är sedan i förteckningen fördelade efter huvudgrupperna i Runebergs produktion, Idyll och epigram, Lyriska dikter, Fänrik Stål etc. (vid översättningarna hade man gärna önskat sig hänvisningar till originalen). Man får upplysningar om de mera okända tonsättarna, om verkens tillkomst och uppföranden, privata uttalanden och recensioner — ibland i sådan omfattning att anteckningarna kring en enskild tonsättning kan svälla ut över ett par sidor. Det gör att boken måste sägas bli ett utomordentligt hjälpmedel, när det gäller att foga in Runeberg-musiken i dess musikaliska sammanhang. Användbarheten ökas också av en alfabetisk förteckning över förekommande dikter och en omfattande litteraturförteckning. Och det har blivit en typografiskt mycket vacker bok, illustrerad med många facsimilia.

Det är givet, att denna förteckning (som är utförd med en sådan noggrannhet, att också den mest grinige felfinnare måste stå ganska tomhänt) är av största intresse för musikkorskaren. Alfhild Forslins bok är i själva verket ett praktexempel på ett arbete, där talet om samarbete över ämnesgränserna verkligen på allvar hade bort restlöst förverkligas. Efter förteckningen följer en avslutande studie — och i den har de statistiska översikterna i sammanfattningen sitt givna värde —, men en musikaliskt inställd läsare måste i viss mån bli besviken och säga sig att den ensidigt litterära utgångspunkten har blivit bokens svagaste punkt. Ty egentligen är uppgiften att skriva en studie av musiken till Runeberg-dikterna musikalisk. Den musikaliska begreppsflora som förf:an använder (låt vara sparsamt) är antingen föråldrad eller oklar. Redan i förteckningen dyker t. ex. här och var den förkortade termen »genomkomp.» om en sång upp. Det är en term som är så allmän, att den i ett sådant sammanhang inte säger musikkorskaren — och man får tro inte heller litteraturhistorikern — något väsentligt, när nu genomkomposition kan vara allt möjligt från en struktur på gränsen till visan till en nästan symfoniskt gestaltad kompositionstyp.

Förf:an har avstått från att närmare penetrera det musikaliska materialet (i och för sig en stor uppgift och knappast möjlig att lösa utan att annat musikaliskt stoff måste dras in). I stället får man här och var allmänt estetiska värderingar, förutom en rad mera utförligt formade biografiska uppgifter. Ur musikalisk synpunkt ter sig omdömena många gånger godtyckliga. Att Oskar Torsells Den långa dagen skulle vara den första sång som med harmoniska medel söker uttrycka diktens stämning, är ett från Britta Friebergs studie i STM 1947 lånat påstående, som är vagt och ganska förvånansvärt — och t. o. m. i Runeberg-sammanhang

oriktigt. Torsells sång trycktes 1879. Man behöver bara tänka på Lindblads Mitt liv, som är skriven på 1840-talets början.

En intressant detalj är Runebergs ord när han hade hört Jenny Lind sjunga i Helsingfors 1843. Han hade den gången blivit övertygad om att poesien och musiken kunde »innerligen förenas». Bakgrunden till detta är troligen sängerskans ofta omvittnade förmåga att »tala sjungande» (som hon själv uttryckte det), dvs. att artikulera texten — i ordets vidare bemärkelse — också med musikaliska medel och inte trots självständiga musikaliska tendenser. Det är säkert ett missförstånd att enbart detta skulle ha utlöst hans lust att själv göra melodier till sina dikter (bortsett från att hans melodi till Den övergivna tillkom flera år tidigare) — hela detta viktiga problemkomplex hänger i luften, om man inte tar hänsyn till den konkreta musikaliska situationen, i detta fall Jenny Linds sång.

Ett par detaljer må beröras. Om Abr. Mankell (s. 320) måste man nog säga rent ut att han hade sett att Runebergs vaggvisa är en direkt översättning av Hiemers tyska dikt (tonsatt av Weber); och förf:an tycks på ett ställe ha förbiset sin egen uppgift i bibliografin om en symfonisk dikt »Kung Fjalar» av S. E. Svensson. Hon säger där att verket inte har stått att återfinna; ändå nämns det (s. 334) som ett exempel på mera avancerat tonspråk i Runeberg-sammanhang.

Det är tydligt, att översikten över Runeberg-musiken inte i första hand vänder sig till musikerna; den är snarast avsedd att ge den stora mängden beundrare av nationalskalden Runebergs diktning en föreställning om grupperingar inom musiken till den. Här kan man i förteckningen få många tips på verk som ligger utanför repertoarens allfarvägar. Men vill man veta något om hur de verken är beskaffade, lämnar översikten praktiskt taget inga ledtrådar alls. Trots en sådan inskränkning får man räkna med att för sångare, körledare, kyrkomusiker eller musikkorskare, som mer eller mindre ingående sysslar med 1800-talets vokalmusik, kommer Alfhild Forslins förteckning att visa sig vara givande, ja oundgänglig.

Axel Helmer

Jobst Fricke: Über subjektive Differenzttöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1960. 148 s. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bd XVI.)

Skriftserien Kölner Beiträge zur Musikforschung har hittills ägnats åt undersökningar av rent musikhistorisk art. Med band XVI beträds för första gången det musikpsykologiska området, och kanske kan det sägas vara symptomatiskt för tysk forskning att ämnesvalet härvid kommit att ligga i linje med Helmholtz' och Stumpfs ryktbara pionjärarbeten.

Det problem Jobst Fricke velat belysa med sina experimentella undersökningar har följande resonemang till utgångspunkt. Åtskilliga komponenter i ljudspektra frambringade av musikinstrument, människoröst m. m. är icke direkt hörbara, antingen emedan deras frekvensvärden ligger över det normala hörselområdet eller emedan de inom hörselområdet uppträder med så låga amplitudvärden att den absoluta tröskeln

underskrides. Men därför är det ingalunda uteslutet att dessa komponenter likväl »können wirksam werden durch sekundäre Klangerscheinungen», dvs. betinga percipierbara ljudfenomen i form av differenstoner, svävningar m. m. Det gäller alltså närmare bestämt en hypotes om ett kausalsammanhang mellan subliminala orsaker (bl. a. ultraljud) och en upplevd verkan. (Den antyddes f. ö. redan av Stumpf 1910.)

Frågeställningen kan i förstone verka enkel: antagandet förefaller rimligt, uppgiften klart avgränsad, och undersökningsmöjligheterna väsentligt förbättrade tack vare sentida ljudtekniska landvinningar. Men i själva verket är problemet utomordentligt komplicerat. Kombinations-toner kan uppstå såväl i ljudkällor och i det ljudöverförande mediet som i hörselorganet; Fricke kallar dem resp. objektiva och subjektiva kombinationstoner. Särskiljandet mellan dessa (här närmare bestämt differenstonerna) kräver en rad speciella metodiska överväganden och grepp i den konkreta testsituationen. Fricke intresserar sig speciellt för de *subjektiva differenstonerna*, alltså de som uppstår i örat på grund av icke-lineär »Verzerrung» (distortion). Detta medför i sin tur önskemålet att de objektiva differenstonerna kan nedbringas till lägsta möjliga antal och amplitudnivå eller helst elimineras. I detta syfte har Fricke prövat en rad olika förfaranden (hörtelefoner, ekofritt rum, skiljevägg mellan ljudkällorna sträckande sig ända in i hörselgången m. m.), men förkastat de flesta emedan de ej lett till önskat resultat och dessutom avvikit onödigtvis starkt från »normala lyssnarsituationer». Förförsöken har samtidigt fört honom fram till besvärliga fysiologiska spörsmål, som han inte varit ute efter att besvara (främst frågan om vilka slags icke-lineära funktioner, som skall tillerkännas mellanörat och cochlea, och vilka som kan uppträda redan i hörselgången). Hela denna del av diskussionen har stort principiellt intresse och snuddar vid åtskilliga ännu olösta problem, bland annat av ljudteknisk art.

Det skulle föra allt för långt att här närmare referera Frickes tillvägagångssätt. För den musikpsykologiskt orienterade läsaren finns emellertid mycket att hämta av rent metodiskt värde. Författaren har sett fallgroparna och han har överbryggat de flesta både intelligent och uppfinningsrikt. Hans grafiska sammanfattningar av testresultaten är instruktiva, och ingenstädes faller han för frestelsen att draga mer vittgående slutsatser än vad undersökningen med dess begränsningar ger täckning för. De beräkningar rörande uppkomsten av kombinationstoner genom ljudreflexion i svängande membraner m. m., som sammanförts i ett Anhang, kräver tämligen stora matematiska förkunskaper av läsaren, men i övrigt är den statistiska apparaten påfallande åtstramad och enkel. En väsentlig förenkling nås också genom att alla testvärden uttrycks i fysikaliska storheter (kiloherz och decibel). Sistnämnda förenkling äventyrar icke resultaten, eftersom den endast innebär ett (i detta sammanhang godtagbart) val av beskrivningssystem samt ett medvetet utelämnande av korrelationsaspekterna till mel- och phon-värden:

I största korthet kan konturerna av Frickes undersökningar och rön antydast så här. Han har huvudsakligen arbetat inom frekvensområdet 15—30 kilohertz (khz). Den övre gränsen fixerades av apparaturens kapacitet, den undre valdes bl. a. med hänsyn till att området upp till ca 16 khz är någorlunda väl kartlagt medan man däröver mest varit hänvisad till förmodanden. Antalet försökspersoner är 16, av vilka de flesta i 20—30-årsåldern.

Med begränsning av stimulus till sinustonpar inom ett (fysikaliskt) oktavintervall uppträder normalt endast två klasser av subjektiva differenstoner, nämligen (om vi betecknar den lägre tonen t och den högre h) $D_{11} = h - t$ och $D_{21} = 2t - h$. De övriga ligger under trösklarna och/eller täcks av de starkare klangkomponenterna. Både D_{11} och D_{21} är lättast uppfattbara för primärtonintervall upp till en kvint; för D_{11} är alltid kvarten mest gynnsam. D_{21} uppträder på andra och mera oregelbundna sätt. Den försvinner t. ex. så snart t överskrider ca 20,5—21 khz och uppstår så snart t ligger över 15 khz endast vid primärtonintervall som är mindre än en kvint.

Båda differenstonsklassernas uppträdande företer vidare diverse karakteristika som betingas av primärtonernas absoluta (resulterande) och relativa amplituder. Bland annat visar det sig att resultanten av primärtonernas ljudtryck i genomsnitt måste ligga ca 10 db högre för D_{11} än för D_{21} och att även den sistnämnda kräver ett minsta resultatvärde på omkring 50 db för att alls infinna sig. En jämförelse med motsvarande värden för partialtoner i musikinstrumentklanger leder Fricke i »Zusammenfassung» till antagandet »dass mit der DT. [differenston]-Bildung durch diese Töne wohl nur unter selten eintretenden Bedingungen zu rechnen ist; im allgemeinen also in Klängen und Mehrklängen die untersuchten DT. keinen Anteil an der Gesamt-DT.-Struktur einschliesslich der geschilderten aus ihr erwachsenden Wirkungen haben und dementsprechend sie selbst und die sie hervorbringenden Teiltöne in dieser Hinsicht von untergeordneter Bedeutung im musikalischen Hören sind». Denna negativa slutsats åtföljs emellertid av ett minst lika viktigt förbehåll: »Eine endgültige Entscheidung wird jedoch erst möglich sein, wenn exacte Messungen über die fraglichen Teiltonamplituden vorliegen. Auch wird es weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben, die Bedeutung der Teiltöne hinsichtlich der Bildung anderer sekundärer Klangerscheinungen, zumal bei Intervallen, die grösser sind als eine Oktave, zu bestimmen.» Härtill hör den ej oviktiga fotnoten: »Erscheinungen dieser Art sind in vorliegender Arbeit allerdings nicht aussergewöhnlich hervorgetreten.»

Ingmar Bengtsson

Gottfried Göller: Vincenz von Beauvais O. P. (um 1194—1264) und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1959. 127 s. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bd XV.)

Vincentius är ej så bekant i musikhistoriska sammanhang som hans kollega Hieronymus av Mähren, som han troligen kände personligen från den tid de vistades i dominikanklostret S:t Jakob i Paris i mitten av 1200-talet. Vid den tidpunkten synes Vincentius ha fått uppdraget (av kung Ludvig IX?) att skriva opus quodam universale, som forskningen förmodar vara liktydigt med hans »Speculum doctrinale» — medeltidens våldigaste encyklopedi. Efter V:s mening skulle den sammanfatta tidens hela vetande, även musiken. Såväl musiktraktatens plats i framställningen som dess omfång ger oss en bestämd fingervisning om förf:s mening om musikens plats och betydelse i världsordningen. Den tillhör

jämte aritmetik, geometri och astronomi den s. k. scientia doctinalis, som i sin tur utgör den tredje avdelningen inom den s. k. disciplina theoricæ, den främsta av de fyra vetenskapsgrenarna (theoricæ, practica, mechanica och logistica scientia). Bland kvadriviumfacken har V. tilldelat musiken 26 kap., varemot aritmetiken och geometrin får nöja sig med vardera 9 och astronomin med 10 kapitel. Men så leder också scientia doctinalis — och med henne musiken — via metafysiken till alla vetenskapers och konsters slutmål — teologin! — Den ur encyklopedin utskalande musiktraktaten har Gölle publicerat i sin bok ss. 86—118 och försett med en kommentar, ss. 46—78, en förteckning över källor, ss. 79—84, 119, (bl. a. en handskr. fr. UUB, C 616) och litteratur, ss. 120—127, som fyller högt ställda anspråk, så långt man vågar bedöma utan att själv ta ställning till materialet. På de avsevärda svårigheter som står i vägen för en tillförlitlig bild av V:s arbete har förf. själv pekat i sin Inledning (s. 3 f.), framför allt att någon textkritisk uppl. av Speculum ej existerar. Dess *nyaste* uppl. är alltså från — 1624! Åtskilligt av vad som tillkommit en filolog och vetenskapshistoriker har förf. sålunda själv nödgats göra för att skapa sig en någorlunda tillförlitlig bild av källäget och V.-forskningens mer än 2 000 skrifter. — Vad värde har då en utgivning av V:s traktat? Förf. har påvisat att denna består i en skicklig kompilation: ss. 61—64 i förf:s bok resummeras V:s lån, kapitel för kapitel, främst från Boëthius (De institutione musica), Isidor av Sevilla (Liber etymologiarum), Rikard av S:t Viktor (Liber excerptorum), Petrus Comestor (Historia scholastica) och Alfarabi (De scientiis). Kompilationstekniken sammanhänger ej blott med medeltidens sedvanliga »cento»-förfarande utan också med V:s uttryckliga avsikt med hela sitt verk (att förena ett helt ordensbibliotek i en enhet). Kapitelgrupperingen och urvalet av auktorer är bestämd av dominikanordens studieordning och tendensen återspeglar uppenbarligen å ena sidan den musikteoretiska undervisningen vid parisuniversitetets artistfakultet (som V. av allt att döma själv tillhört), å den andra kungens bildningssträvanden inom ramen för V:s konservativa »augustinism». Utgåvan synes betydelsefull i den allt intensivare diskussionen av den musikaliska världsbildens problemhistoria.

Carl-Allan Moberg

H. C. Robbins Landon: The symphonies of Joseph Haydn. Universal edition & Rockliff, London 1955. XVII, 863 s., ill., notbil.

Alla musikälskare sätter en ära i att känna till Haydns 12 s. k. London-symfonier (GA nr 93—104), skrivna i England under åren 1791—95 och framförda vid den bekante impressarion J. P. Salomons konserter i London. Men den som därutöver önskar höra eller studera diverse andra av Haydns över 100 symfonier, han gör samma nedslående erfarenheter som den då unge musikstuderande förf. till denna bok gjorde hemma i USA: det finns ingen komplett och kritiskt granskad Gesamtausgabe av symfonikens faders samtliga verk. Breitkopf & Härtels GA upptar t. v. ca 1/3 av mästarens produktion på området, och den nya GA, som redigeras genom Haydn-institutets i Köln medverkan och med professor J. P. Larsen som huvudredaktör, framskrider visserligen i ganska god fart

men ägnar sig ju åt mycket annat än bara symfonierna, varför det väl ännu dröjer åtskilligt, innan symfoniserien är komplett. Mr Landon bidrog själv på bästa sätt till att få sina önskemål realiserade, och efter tränga och på sitt sätt rekordsnabba forskningar beredde han väg för en samlad symfonikutgåva genom att överraska den musikalärda världen med denna väldiga monografi över mästarens måhända betydelsefullaste produktionsområde.

Man tycker sig ana, att den ungdomliga entusiasmen under arbetets gång snart har satts på mycket hårda prov. Anledningar fanns det givetvis i mängd, men några av de mest iögonenfallande var följande: 1. trots den rika bibliografiska förteckning som förf. själv redovisar i sin bok, vet man alltför litet rent musikvetenskapligt om Haydn själv, hans personliga förhållanden och inre utveckling; 2. man saknar en »Haydn-Köchel» med komplett och helt tillförlitliga verk- och källförteckningar. — Själv har Landon redan hunnit att i någon mån avhjälpa bristerna i den första punkten genom att sammanställa och utgiva Haydns korrespondens och anteckningsböcker. (Se recension i STM 1959, s. 176 ff.) Antony van Hoboken har som bekant givit ut första delen av sin Haydn-Werk-Verzeichnis, som omfattar mästarens hela instrumentala produktion (men tyvärr inte helt håller måttet från katalogteknisk och vetenskapligt bibliografisk synpunkt). Tilläggas bör att Mr Landon kommit överens med de nuvarande ungerska myndigheterna om en ny utg. på tyska med alla brevcitat på orig. språken, vilket onekligen blir av stort värde för musikforskarna. — För åtskilliga år framåt har Mr Landon numera slagit sig ner i ett förhyrt italienskt slott utanför Florens, där han gripit sig an den krävande men ofrånkomliga uppgiften att i O. E. Deutschs anda (eftersom dennes krafter knappast kan räcka till för ett sådant jättearbete) med hjälp av allt tänkbart dokumentärmaterial kartlägga Haydns långa liv på ett för modern musikforskning ändamålsenligt sätt.

Dispositionen av ett så omfattande arbete blir av flera orsaker svåröverskådlig, men av dess tre stora huvuddelar är den första på sätt och vis den värdefullaste och från forskningssynpunkt speciellt lärorika. Med utgångspunkt från den moderna Haydnforskningens fader, Jens Peter Larsen, angriper förf. en hel rad grundläggande källforskningsproblem, och dessa drygt 150 sidor är värdefulla som en liten vetenskaplig undersökning för sig. Utöver själva autografernas kronologi diskuterar förf. utförligt tillförlitlighetsgraden hos kopisterna och deras insatser, vidare de bevarade kopiornas fynd- och förvaringsplatser samt dessas sammanhang med Haydn och traditionerna. Två kapitel behandlar uppförandep Praxis och läsararter, Haydns orkesterbehandling och noteringsätt (ett särskilt instruktivt avsnitt berör *appoggiatura*), olika ornament etc.

Så följer ett centralt parti om symfonierna nr 1—92. Där gäller det bl. a. att i början klargöra, var i raden av verk termen symfoni verkligen blir helt entydig och inte likaväl kan täckas av fältpartita, uvertyr (sinfonia), scherzando eller rätt och slätt en utvidgad typ av stråkkvartett. Analyserna av själva verken, deras periodindelning och släktskapsförhållanden till Haydns egna och andra tonsättares samtida verk är mycket stimulerande, och förf. kommer i det sammanhanget ofta med viktiga forskningsrön, som det inte är så lätt för icke-specialister att värdesätta bland mängden av uppgifter, och framför allt dröjer det ofta länge, innan sådana fakta kommer notförläggare och grammofonfirmor

till godo. Som ett exempel bland många må nämnas, att det tjeckoslovakiska grammfonbolaget Supraphon för några år sedan gav ut en Haydn-symfoni, »okänd och efter ms i Hermannstadt» (Bruckenthals bibl. i Rumänien). Jag underrättade recensenten i »The gramophone», att han i själva verket inte alls anmält någon ny och okänd symfoni utan helt enkelt nr 27 i G-dur, inspelad efter kopierat material. Recensenten försvarade sig med, att skivbolaget borde lämna korrekta uppgifter, och skivbolaget anmälde sedan i sin tur, att man ännu inte hunnit ta del av Mr Landons arbete (som jag i sammanhanget hänvisade till).

Den tredje stora huvuddelen i boken ägnas helt åt de 12 London-symfonierna, där förf. lämnar mycket vidlyftiga och delvis onödigt detaljerade men unika referat från samtida engelska tidningar och på det viset bl. a. lyckats påvisa, att symfoni nr 96, som hittills haft epitetet »Miraklet» (The miracle), på grund av en samtida sagesmans misstag blivit förväxlad med nuvarande nr 102 i B-dur, som alltså i framtiden bör förbindas med benämningen »Miraklet» och den tydliga sanningsenliga berättelsen om den nedramlade ljuskronan. — Som en hel bibliografisk avhandling ter sig sedan appendix I, där alla symfonierna är uppräknade i nummerordning med alla tänkbara kronologiska och bibliografiska data samt värdefulla komplement till stämmor och tidigare, ofta ofullständiga, utgåvor. Där kan dirigenter med ansvar göra värdefulla iakttagelser och bl. a. förstå, att inte ens London-symfonierna får spelas med alltför stort tilltagen orkester. I appendix II får man en förteckning över symfonier som utgivits i Haydns namn men numera avslöjats såsom skrivna av andra eller inte säkert identifierade tonsättare.

Intressant är också listan på de många fyndorterna, där särskilt de så kulturmedvetna klosterbiblioteken i Österrike visar sig äga rika musikaliska skatter. I det utförliga registret kan man övertyga sig om, att förf. fått tillfälle att omnämna och jämföra med ett mycket stort antal av Haydns övriga verk inom helt skilda former, och nämnas bör till sist att mr Landon i The music review för 1958 och 1959 har meddelat en lång rad rättelser, tillägg och värdefulla nya rön.

The symphonies of Joseph Haydn är knappast en bok som man »läser igenom»; därtill är den alltför okoncentrerad och i verkanalyserna stundom ganska plottrig. Men som prestation av en enda forskare med relativt få års erfarenhet bakom sig är den imponerande och som uppslagsbok ovärderlig, speciellt tack vare appendix I, som kan användas med större utbyte och pålitlighet än motsvarande uppställning i van Hobokens förteckning. I boken ingår också ett stort antal förtydligande notexempel och många exklusiva illustrationer. Men för att kunna utnyttja detta verk till fullo fordras träning och noggrann genomläsning av alla anvisningar och förkortningslistor!

C.-G. Stellan Mörner

Lyndessay G. Langwill: An Index of Musical Wind Instrument Makers. Eget förlag, Edinburgh 1960. 140 s.

Lyndessay G. Langwill, som vi värderar som en eminent kännare av fagottens historia och en av grundarna av the Galpin Society, har efter 20 års samlande äntligen publicerat sitt register över blåsinstrument-

makare. Äntligen, — dels därför att det för honom själv måste vara oändligt tillfredsställande att få se slutet på detta mödosamma och många gånger säkerligen otillfredsställande arbete, dels därför att vi nu äntligen fått en handbok av det slag som vi länge avundats våra kolleger som sysslar med violin- och klaverinstrumentens historia. Detta är den första samlade förteckningen över blåsinstrumentmakare med några anspråk på fullständighet och korrekthet. Tidigare har vi endast (förutom Langwills egna stencilerade listor) haft tillgång till svårfunna utställnings- och museikataloger, och verk som vimlar av felaktigheter (t. ex. L. F. Valdrighi's Nomocheliurgografia, Modena 1884—94) eller enstaka monografier över en instrumenttillverkare eller en familj av sådana.

Indexet bygger på genomgång av en lång rad musei- och utställningskataloger, instrumenttillverkartidskrifter och historiska framställningar samt naturligtvis de största musikinstrumentsamlingarna i många länder. En förteckning på dessa samlingar finns även i boken.

Det är många svårigheter utom de rent insamlingstekniska som ställer sig i vägen, när man försöker sig på ett sådant arbete. Förutom rena felaktigheter i utställningskataloger, vari firmor ibland anmäler en detaljerad produktion av träblåsinstrument men i själva verket blott gjort ett fåtal klarinetter själv och i stället saluför andras tillverkningar under eget namn, finns det många problem när det gäller de namn som står stämplade på blåsinstrumenten. Tillverkarnamn på träblåsinstrument förekommer endast i undantagsfall före 1690, och efter 1900, då grosshandeln med metallblåsinstrument börjar, utelämnas ofta tillverkarnamnet och instrumenten »döpes» först av detaljhandlarna till »True Sound», »Brass Band», etc., etc.

Sådant var också mycket vanligt under 1800-talet, då franska fabrikanter exporterade trä- och bleckblåsinstrument *en pacotille* och lät återförsäljarna stämpla sina namn på instrumenten. Vidare förekommer det också att ägaren låter gravera eller bränna in sitt namn på instrumentet. Det är sålunda inte alltid klart att det namn som man hittar på ett instrument verkligen avser tillverkaren. Men enär problemet med ett instrument ofta är dess datering, har också namn och adresser (under olika år) för en lång rad detaljhandlare angivits i registret, vilket är mycket tacknämligt. Så långt om index-omfånget.

Granskar man nu denna lista i detalj, finner man naturligtvis en del smärre felaktigheter. Sådana är ofrånkomliga när det gäller ett arbete av denna typ och av detta omfång. Men då attribution och datering av ett instrument många gånger hänger på smådetaljer såsom enstaka bokstäver, avdelning av namn, punkter och streck, har man anledning att fordra att arbetet utföres med en utomordentlig acribi. Speciellt gäller det då naturligtvis namn och beteckningar från språkområden, som är främmande för författaren och där har han inte utnyttjat de möjligheter till hjälp, som han har haft. Detta gäller bl. a. de svenska inslagen, som har en del irriterande stavfel. Å-, ä- och öprickar utelämnas ofta. Här några rättelser och tillägg: Agren & Cni, skall vara Ägren & Cni; Ahlberg & Ohlsson: firman grundades 1850 och lades inte ner förrän i mars 1959; Berg, N. C.: antagligen ägaren och inte tillverkaren, cf. Fryklunds katalog 1945, p. 38; Bodell, A(nders) U(rik): död 1866; Fredenheim, C. Fr.: torde vara ägandestämpel, själv gjorde han säkerligen inga instrument; Frösselius: ej från Stockholm utan från Borgå i Finland, ett av

hans horn visades upp i Mus. Akademien 15/1 1803; Geyer: cf. även Forkel, *Musikalische Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, p. 205; Lindholm: kan antagligen vara E. S. Lundholm? Denne verkade efter 1805 i St. Petersburg. Pettersen, A. B. E.: skall vara AB. Eric Pettersen; Söderman: skall ha initialerna A. F.; Taström: ytterligare en benämning på Mauritz Tåström, som omväxlande också kallas Torström och Håström.

Några tillägg: Hasselgren, Hans Jacob, I. W. Wahls efterträdare i Landskrona, ställde ut i Köpenhamn 1872. Kiörning, Johan, konstsvarvare i Stockholm, får enl. Kungl. Maj:ts brev 16. 12. 1691 befallning att förfärdiga alla hautboiser och skalmajor, samt flöjter och dulcianer som erfordrades för regementenas musikkårer.

Man saknar också ryska tillverkare. Några är med och det finns inte så många till, bl. a. dock en viktig: Sediva, J., i Odessa som tillverkade stora delar av den ryska militärmusikens instrument. Han uppfann dessutom 1888 Herculesophonen, en familj mässingsinstrument med utomordentligt väl mensur, stort kubikinnehåll och motsvarande luddig och oprecis ton.

Men dessa anmärkningar är obetydliga, vi har all anledning att vara tacksamma för detta rejäla standardverk, som kommer att vara till mycket stor nytta för museer och samlare.

Carl Gösta Widstrand

Lapska sånger. Texter och melodier från svenska Lappland. Fonografiskt upptagna av Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala. (Lappische Lieder etc.) I. Jonas Eriksson Steggos sånger. Texten utg. av Harald Grundström. Musikalisk transkription av A. O. Väisänen. Med svensk och tysk översättning. Uppsala 1958. 88 s. (Skrifter utg. genom Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala. Ser. C: 2.)

Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala gjorde under 1940-talet omfattande inspelningar av jojkar i de svenska lappmarkerna. Även Sveriges Radio har visat stort intresse för denna sångkonst, och ett tämligen rikhaltigt material finns nu arkiverat vid dessa båda institutioner. Givetvis får man inte betrakta insamlingsarbetet som avslutat, men en bearbetning av det redan inspelade materialet framstår ändå som en angelägen uppgift för den svenska folkmusikforskningen. I första hand fordras då en inventering, nedteckning och katalogisering av samtliga inspelningar och därefter jämförande undersökningar i samband med kritisk granskning av tidigare utgåvor (en del av Tiréns material kan t. ex. belysas med hjälp av nyare upptagningar). Detta kräver ett samordnat utnyttjande av skilda erfarenheter på området och — framför allt — en uppoffrande arbetsinsats av såväl språkmän som musikforskare. Kanske är detta en utopi, något som kan förverkligas först när det av Ingmar Bengtsson i förra årgången av STM efterlysta folkmusikinstitutet kommer till stånd?

Med Lapska sånger I har Landsmåls- och Folkminnesarkivet tagit initiativet till ett vetenskapligt utgivande av transkriberade jojkar. Det är den erfarne finländske folkmusikforskaren A. O. Väisänen och en av vårt lands främsta kännare av lapska språket, den nyligen avlidne fil. dr

Harald Grundström, som svarar för denna utgåva. Ännu ett häfte föreligger nästan färdigt för tryckning, men hur kommer det att bli i fortsättningen? Dr Grundströms stora sakkunskap och levande intresse var en ovärderlig tillgång för forskningen, och det blir svårt, kanske omöjligt att finna någon som kan fullfölja hans arbete.

Jonas Eriksson Steggos sånger utgör ett fascinerande personligt dokument, en levnadsbeskrivning i ord och toner, som i sin okonstlade enkelhet inte kan undgå att göra ett starkt intryck på läsaren. »Denna märkliga enhet av berättelse och sånger var komponerad med tanke på inspelningen; det är inte en improvisation. När Steggo kom till kyrkplatsen första gången för att sjunga för oss, möttes han av återbud, och därigenom fick han ett år på sig för att forma ut det konstverk, som nu läggs fram för offentligheten.» (Ur Björn Collinders förord.)

Tyvärr är redigeringen av det musikaliska stoffet inte den bästa. Notskriften misspyrades av ett flertal felaktigheter och inkonsekvenser i korrekturet, ibland av sådan art, att det är omöjligt att förstå, vad som avsetts. Även i övrigt synes det musikaliska materialet ej ha behandlats alldeles noggrant. I professor Väisänens originaluppteckningar ingår en systematisering av melodierna med utgångspunkt från melodirader och taktfötter. Härvid användes olikthjocka taktstreck i kombination med bokstavs- och sifferbeteckningar. Dessa beteckningar saknas i utgåvan; kvar står endast de olikthjocka taktstrecken, som måste göra ett ganska förvirrande intryck på den onitierade. En kort beskrivning av transkriptionsmetodik och de diakritiska tecken som använts borde ha sin givna plats i varje publikation av folkmusik.

Notskriftens överensstämmelse med texten lämnar en hel del övrigt att önska. Steggos framförande växlar hela tiden mellan tal och sång, vilket medför en del svårigheter med avseende på textplaceringen. Dessa problem har ibland behandlats på ett så otillfredsställande sätt, att man inte kan få någon säker uppfattning om på vilken melodi ett visst textavsnitt sjungs (se t. ex. nr 44). I regel är dock textunderläggningen förståelig, även om man oroas av att antalet textstavelser ofta ej stämmer med antalet noter. Ett intimt samarbete mellan texttolkare och musikforskare framstår som en av de viktigaste förutsättningarna för att dylika fel skall kunna undvikas. Ett sådant samarbete nödvändiggör, att bägge parter helst bor i närheten av varandra.

Sune Smedeby

Raffaello Monterosso: Musica e ritmica dei trovatori. Milano 1956. 121 s. (Università di Parma. Collezione di studi, testi e manuali a cura della scuola di paleografia musicale Cremona.)

Många är de som har försökt transkribera 1100-talets trubadurm melodier i modern notskrift. Företaget är förhållandevis lätt i melodiskt avseende, men desto svårare i rytmiskt, eftersom majoriteten av melodierna föreligger i kvadratisk notering. Man har då tillgripit olika rytmiska teorier, bland vilka den »modala» vunnit de största framgångarna. R. Monterosso har nu företagit sig att kritiskt granska alla hittills framlagda rytmiska tolkningsförsök och lägger till slut fram ett eget förslag. Hans bevisföring är klar och övertygande och hans resultat är värda att uppmärksammas.

Monterosso går tämligen hastigt förbi tolkningsförsöken av Ravalière

(1742), Laborde (1751), Fischer (1838) och även Hugo Riemann, vars symmetriska 8/4-system är alltför mekaniskt. Den verkliga musikaliska filologin börjar på detta område med Restoris uppsatser i Rivista musicale italiana 1895–96, anser Monterosso. Över trettio sidor ägnas åt en kritik av modalisterna Beck, Aubry och Ludwig, av vilka dock Aubry behandlas skonsammast. De tillämpar en rytmisk tolkning enligt ett modalt system, som *inte* har tillkommit för att tjäna trubadurernas musikaliska intressen utan för att systematisera 1200-talets begynnande mensurala tänkesätt. Valet av modus blir gärna godtyckligt. Exempelvis antar Beck genom invecklade resonemang att en betonad stavelse kan falla på obetonad taktadel och kompenseras genom ett längre tidsvärde. Monterosso granskar också Liuzzis laudaupplaga av 1934, Sesinis utgåva av »codex G» i Studi medievali (N. S. vol. XII–XVI) och nyare studier av Gennrich och Husmann i ämnet.

I det tredje och sista kapitlet ägnar sig Monterosso åt att utforma sin egen tolkning av rytmen. Hans huvudtes är den att 1100-talets trubadurer inte uppfattade den musikaliska rytmen och versrytmen som två skilda ting, vilket däremot vi (och de nämnda forskarna) är alltför benägna att göra. Rytmen var för dessa diktare inte ett abstrakt betoningsschema utan en naturlig följd av att vissa stavelser betonades. Förf. underbygger sin tes genom citat från medeltida skriftställare och genom versmetriska iakttagelser. Det är ju bl. a. känt att betoningsschemat i trubadurversen är synnerligen oregelbundet, medan antalet stavelser är konstant. Monterosso kommer till den slutsatsen att stavelsen, vare sig betonad eller obetonad, måste tas som rytmisk enhet för melodin, som därigenom får samma längd och utseende för varje strof. Men betoningarna skiftar i varje strof, vilket också ger melodin andra betoningar. Om man vill använda taktstreck i en modern transkription bör man således sätta taktstrecken före de betonade stavelserna. Varje strof måste då transkriberas för sig, eftersom betoningsschemat nästan aldrig är lika från strof till strof. Även paustecknet i trubadurmelodiernas notering — eller rättare frasdelningstecknet, ett vertikalt streck — ägnas en utförlig diskussion.

Monterosso anser codex »R» (Paris, Bibl. nat. fr. 22543) vara den värdefullaste handskriften med melodinoteringar av trubadursånger. Av de 1 100 sångerna i denna handskrift har över hälften försetts med notsystem, men endast i 160 fall förekommer noter. Förf. förbereder (och har kanske redan avslutat) en komplett transkription av R-handskriften, vilket med hans principer inte bara innebär en utskrift av 160 melodier utan också en utredning av betoningsschemat och därmed taktstreckens placering i var och en av sångstroforna. Dessa taktstreck får på detta sätt en i första hand uppförandepraktisk betydelse för melodins »skandering». Boken avslutas med en transkription av tre verser av Marcabru's »L'autrier, just'una sebissa», och Monterosso inbjuder läsaren att »se, och framför allt höra, och sedan döma». Domen kan inte bli annat än den att förf. på ett lika enkelt som sinnrikt sätt har löst svårigheterna vid transkriberingen av dessa melodier. Rent musikaliskt är hans rytmiska tolkning ungefär lika sannolik som föregångarnas. Men hans resonemang får en särskild styrka därigenom att han också utgår från vissa iakttagelser rörande trubadurdiktarnas kulturella situation i allmänhet och deras syn på diktens metriska problem i synnerhet. Monterosso har också i

fråga om de språkligt filologiska problemen samarbetet med en fackman, Aurelio Roncaglia.

Fastän ändamålet med den lilla boken är att ge en riktig metod att transkribera trubadurmelodier, vidgar den sig som synes till en viktig och intressant studie rörande vissa för 1100-talet centrala musikaliska problem.

Martin Tegen

G. P. da Palestrina: O magnum mysterium. Motette för 6-st. Chor. (Chor-Bibliothek, 3061.) — Missa Aeterna Christi munera för 4-st. Chor. (Ibid., 3062.) — Hodie Christus natus est. Motette för 8-st. Chor. (Ibid., 3064.) — Missa Assumpta est Maria för 6-st. Chor. (Ibid., 3067.) — Missa Lauda Sion för 4-st. Chor. (Ibid., 3068.) — Missa Dies sanctificatus för 4-st. Chor. (Ibid., 3069.) — Missa Tu es Petrus för 6-st. Chor. (Ibid., 3070.) Chor-Partitur. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Rudolf Ewerhart. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958–60. 4:o.

I sin serie, Breitkopf & Härtels Chor-Bibliothek fullföljer förlaget genom Rudolf Ewerhart (Münster i Westf.) sin utomordentliga utgivning av kyrklig körlitteratur: förebildligt klart tryck, moderna editionsprinciper, några få men väsentliga uppgifter av utgivaren i förorden. I samtliga nr går motsatsen tillbaka på originaltrycken eller på äldsta tillförlitliga handskrift, i samtliga är det också fråga om välkända, allmänt beundrade verk i Palestrinas produktion, mässor som Assumpta est Maria, Lauda Sion och Tu es Petrus, eller motetter som O magnum mysterium och Hodie Christus natus est i jultiden. Priset är facilt: 2–3 DM stycket.

Carl-Allan Moberg

Michael Praetorius: Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Schlussbericht des Hrsg. Mössler Verlag, Wolfenbüttel 1960. 8 s. 4:o.

Den på annat ställe omnämnda facsimile-uppl. av Syntagma musicum återger P:s teoretisk-historiska livsverk, och ehuru förf. blev endast 50 år gammal, upplevde han de tre digra bandens utgivning i tryck. De representerar likväl kvantitativt blott en ringa del av den förunderligt produktive mannens œuvre. Första rummet intar hans jättelika samlingar av egna kompositioner, halvtannat tusental, som utkommit tidigare och i viss mån utgör självklara komplement till de historisk-teoretiska diskussionerna. Sedan 1940 föreligger de utgivna i nytryck, ett företag som sattes igång 1928 av Jöde, musikförläggare Kallmeyer och Fr. Blume, som i ett slutord recapitulerar utgivningsgången. Pastor Walther Engelhardt har utarbetat registerbandet, varemot källredovisningen ej mera kan utföras, eftersom förarbetena här till förintades under 2:a världskriget. Lyckligtvis ser man av Blumes redogörelse, att nyuppl. praktiskt taget vilar helt på de av P. själv minutöst korrekturlästa tryckta upplagorna från hans egen livstid. Blott tre verk av honom har påvisats i samlingsverk, varöver han ej rådde själv. Han lämnade tydligen ej ut sina kompositioner till tryckning annat än i egen regi.

Carl-Allan Moberg

Joachim Roth: Die mehrstimmigen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1959. 140 s. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bd XIV.)

Studien av den polyfona litanian är välkommen, därför att den monografiskt behandlar en textgrupp som sällan får någon musikstilistisk belysning i den svällande floden av mäss- och motettsatser, som dominerar historiska framställningar vid sidan av madrigal- och chansonlitteraturen. Boken är därtill av metodologiskt intresse, därför att den är en av de fåtaliga studierna av yngre datum som begränsar sig till en enda, förhållandevis enhetlig textgrupp och söker fastställa vad som sker i princip, då tonsättarna skall lösa sin uppgift. — Roth har undersökt 106 litanior mellan ca 1540 (Maria-litania av G. de Maque) och 1615 (Giov. Gabrielis lauretanska lit.), flertalet tryckta i G. Victorinus' Thesaurus i tre delar, München 1596. Alla de stora och flertalet av de smärre mästarna under århundradets senare hälft är här representerade, och produktionen synes ha stegrats på 1590-talet, då 84 nr påvisats, en livaktighet som troligen sammanhänger med en av tidsomständigheterna framkallad exalterad folklig religiositet och tridentinska kyrkomötets allmänna själasörjande, pedagogiska och motreformationsmässiga arbete. — Ingen liturgisk bönetext har utövat så avgörande inflytande på sin egen musikaliska utgestaltning som litanian. Ifråga om textmängd erinrar den om mässans credo- och gloriasatser. Men litanians regelbundna växling mellan anrop och bön och dess naturliga storform A-B-A, där B-delen avgör litanians rubrik (Deiparae Virginis Mariae..., De Domine Jesu, De venerabili sacramento etc.) och A-delarna är de formelmässiga inlednings- och avslutningstexterna, har lockat till antifoniskt (och polychort) växelspel. Det är dessa textens egenskaper mot bakgrunden av 1500-talets allt starkare utpräglade känslighet för ordens integritet och tydliga, begreppsmässiga framhävanande inför de kristna lyssnarna, som — man kan säga i detalj — bestämt litaniatypens säregna musikaliska struktur, dess blandning av c.f.-teknik, falsobordonsats, trångförd imitation, figurerad homofoni och kördialogi. Förf. har med systematisk samvetsgrannhet undersökt sitt material ur dessa synpunkter och därmed givit flera beaktansvärda rön till en fördjupad förståelse av förändringarna i musikalisk konception under högrenässansens förlopp. Vad man kan anmärka på är en något konservativ litteraturlista, en i all sin korthet onödigt lärdomsbehängd utredning av litanians ursprung, som är helt otillräcklig i studiet av recitationsformler efter Stäbleins art. i MGG, vilken å sin sida ej kunnat dra nytta av förf:s utredning. Anmärka kan man väl också på de visserligen vackert skrivna och klara men ej alltigenom välredigerade notexemplen. En olyckshändelse har också drabbat fotnoten, s. 110.

Carl-Allan Moberg

Alphons Silbermann: Musik, Rundfunk und Hörer. Die soziologischen Aspekte der Musik am Rundfunk. Köln und Opladen 1959. 214 s. (Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation, hrsg. von Alphons Silbermann. Bd 1.)

Denna studie över radiomusikens sociologi är delvis resultatet av den undersökning av franska radions musikverksamhet, som Silbermann företog åren 1951—53. Resultatet redovisades först i ett franskt arbete (La musique, la radio et l'auditeur, Paris 1954), men föreligger nu i en tysk upplaga, som är reviderad och moderniserad. Boken är ett utmärkt komplement till den tidigare anmälda »Wovon lebt die Musik?» Silbermann har i den sistnämnda boken, en musiksociologisk programförklaring, skisserat en ofta rätt abstrakt bild av sambandet musik—samhälle. I den föreliggande utredningen tar han ställning till radions — och särskilt den franska radions — musikaliska verksamhet och programpolitik. Han behandlar också lyssnarens situation och den »distan» mellan lyssnare och radiomusik som det gäller att på olika sätt överbygga. Boken har det praktiska syftet att kunna hjälpa radions musikansvariga att på bästa sätt planera sin verksamhet. I kap. 7—10 kommer också en rad förslag i denna riktning. Främst kap. 7 »Die Distanz und ihre Überbrückung» ger utan tvivel flera utmärkta råd. Bl. a. uppmanar Silbermann försök med offentliga radiokonserter (ej brukliga i Frankrike), medan han däremot i skarpa ordalag vänder sig mot musikkommentarernas överdosering, frasmakeri och »arroganta överlägsenhet». Hans råd att planera programmen med utgångspunkt från en »kulturtabell» (kap. 10) har utan tvivel fog för sig, medan rådet att också ta hänsyn till »sonoritetsgrupperna» (dvs. människor som föredrar låga, medel- eller höga tonlägen, kap. 9) förefaller alltför smalspårigt och löst grundat. Innan Silbermann kommer fram till dessa praktiskt inriktade kapitel har han dock i 2/3 av boken utvecklat sin teori om radion som en sociokulturell institution. Det är delvis en dubbling av innehållet i »Wovon lebt die Musik?», dock med något större hänsynstagande till just radions plats i sammanhanget. Silbermanns eleganta polemiska konst förnekar sig inte heller här, och hans beläsenhet är imponerande, liksom litteraturlistan på ca 600 titlar. Boken gör också som helhet ett bättre intryck genom sin större konkretion och sina försök att genom detaljundersökningar belysa problemen. Just på denna punkt måste man dock beklaga Silbermanns lättvindiga sätt att presentera sina undersökningsresultat. Apropos sonoritetsgrupperna säger han t. ex. att »an über vierhundert Beobachtungen konnte festgestellt werden, dass sich die primäre Reaktion stets gegen eine Tonhöhe wendet, die nicht wenigstens in der Nähe der Tonhöhe der eigenen Stimme liegt» (s. 172). Ingenting meddelas om hur dessa iakttagelser gjorts, ännu mindre någon analys av undersökningsmetoden. Eftersom detta genomgående är fallet måste man ställa sig rätt kritisk mot Silbermanns anspråk på vetenskaplig bevisföring, även om man erkänner logiken i hans konstruktioner och elegansen i hans stil.

Martin Tegen

Agostino Steffani: Tassilone. Tragedia per musica (in 5 atti) rappresentata alla Corte Elettorale Palatina l'anno 1709. Text: Stefano Benedetto Pallavicini (1672—1742). Musik: Agostino Steffani (1654—1728). Hrsg. von Gerhard Croll. Düsseldorf 1958. XII, 276 s. (Denkmäler rheinischer Musik, 8.)

En imponerande mängd instrumentalmusik från 1700-talets förra hälft finns numera tillgänglig i nytryck. Däremot är det högst överraskande att stöta på en kritisk upplaga av ett operapartitur från denna tid. Sedan länge har visserligen Händels och Rameaus operor funnits tillgängliga, och även Pergolesis verk finns i en bristfällig upplaga. Men fortfarande saknas representativa verk av Al. Scarlatti, Vivaldi, Bononcini, Porpora, Galuppi och åtskilliga andra. Till denna grupp av betydelsefulla operationsättare hör också Steffani, som redan Hugo Riemann m. fl. på sin tid presenterade i tre band av Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Nu har ytterligare ett verk av Steffani givits ut, Tassilone från 1709, dvs. just från den tid då Steffani kom att ingripa i Händels karriär.

Man kan naturligtvis undra över att just Tassilone valts i detta sammanhang. Delvis tycks lokalpatriotiska skäl ha spelat in. Operan gavs nämligen just i Düsseldorf (Denkmälerseriens utgivningsort) för nämnt 250 år sedan, enligt förordet för att fira kurfursten Johan Wilhelms upphöjande till bayersk kurvärdighet (förutom hans tidigare pfalziska). Det är också möjligt att operans innehåll, en episod från Karl den stores tid, står i ett visst samband med kurfurstens egen historia, vilket utgivaren hävdar, ehuru sambandet tycks vara något långsökt.

Ett studium av Pallavicinis och Steffanis verk visar dock att valet är i hög grad berättigat. Texten behandlar visserligen seria-operans typiska personer och känslokonflikter men den håller sig, så vitt jag kan bedöma, på en relativt hög litterär nivå och undviker vissa klichéer och förkonstlingar som bl. a. misspnyder texterna i flera av Händels operor. Ariatexterna är knappa och koncisa, och recitativet har ofta en verkkningsfull dramatisk tillspetsning. Steffani har dragit fördel av detta, och har i synnerhet utformat recitativet med en omsorg och variationsförmåga som är värd beundran. Han har inte bara fått fram uttrycksfulla betoningar av språket utan också smyckat vissa höjdpunkter i recitativet med kortare eller längre melismer, som ibland kan föra tanken till Monteverdis recitativkonst. Steffanis recitativ är utan tvivel värda ett specialstudium.

Även ariatexterna har den högt bildade Steffani behandlat med stor förståelse för deras innehåll och det dramatiska sammanhanget. Det ligger naturligtvis nära till hands att jämföra med Händel, som var 21 år yngre än Steffani. Händel representerar en »modernare» stil och arbetar med ett större antal motiv i varje aria och uppvisar dessutom ett rikare motiviskt arbete än Steffani. Men däremot är Händel-ariorna storformellt mera ensartade. Steffani arbetar (liksom Scarlatti) med en rikare formflora. Intrycket av omväxling vid en genomläsning av operan beror till stor del just på formrikedomen. Bland de 53 numren — av vilka några är körer och instrumentalstycken — kan man peka på *enbart generalbasackompanjerad aria* med expressiv melodilinje utan koloraturer (nr 15 och 23), *generalbasaria* (i regel i da-capo-form) *med tillagd ritornell för*

orkester (nr 8), stor da-capo-aria med *continuo och soloinstrument*, i detta fall en oboe och en violin (nr 14). Denna aria är dessutom intressant genom den utsatta ornamenteringen, som i anslutning till textens »lagrime» antyder en tonupprepning av liknande slag som Caccinis affektuösa »trillo». Detta manér, som ej får förväxlas med vår drill, försvann tydligen senare under 1700-talet. Början av sångstämman är bifogad i facsimil. Man lägger märke till att de dubbla 3/2-takterna i nytrycket förvandlats till enkla, möjligen efter mönster av partituret, som finns i Madrid. Dessutom är en mordent felplacerad, vilket kanske får räknas på tryckfelens konto. En vanlig ariatyp ännu hos Händel är *da-capo-arian* med *orkesterackompanjemang med endast continuo i B-delen*. Flera exempel på den finns i Tassilone, t. ex. arian nr 1. En rad exempel finns också på den *helt igenom orkesterackompanjerade da-capo-arian*. Men även här finns många varianter (nr 4, 19, 25, 41).

Steffanis styrka ligger otvivelaktigt i helhetsgestaltningen. Han visar där prov på en överlägsen behärskning och balansering av operans delar. Detta är kanske vad man kan vänta av en komponerande nuntie. Däremot är han inte direkt märklig eller originell i fråga om de musikaliska detaljerna. Han har visserligen en personlig och varierande stil, men den ansluter sig i huvudsak till Alessandro Scarlattis stilideal. Förmodligen skulle man kunna förklara en del skillnader med påverkningar från romersk och veneziansk operastil. Men jämförelsematerialet ligger tyvärr till allra största delen begravt i de italienska arkivens handskriftsamlingar.

Croll's företal och kritiska apparat är föredömligt klara och överskådliga. Bandet är också utgivet under K. G. Fellerers överinseende. I de olika källorna (i London, Marburg och Madrid) finns flera varianter och nykomponeringar, som tyvärr inte har fått plats i bandet. I övrigt har utgivaren främst strävat att återge originaltexten, och han har varit mycket sparsam med egna tillägg och bl. a. helt avstått från förslag till ornamentering. Cembalons högerhandsackord är inte utsatta, vilket snarast bidrar att höja partiturbildens stilriktighet (man kan jämföra med Riemanns överlastade continuoparti i de äldre steffanibanden). Kompletteringen av förtecknen förefaller genomgående riktig och naturlig. Över huvud gör partituret ett synnerligen klart och redigt intryck.

Martin Tegen

Liturgisk-musikaliska problem

Ulf Björkman: Stilla veckan i gudstjänst och fromhetsliv. Med särskild hänsyn till svensk medeltida tradition. Lund 1958. (Bibliotheca theologiae practicae, 2.)

I ett inledande kapitel till sin doktorsavhandling skriver Ulf Björkman: »Ofta har man i liturgihistoriska arbeten gått så tillväga, att man beskrivit liturgien genom att foga moment till moment utan att egentligen fråga efter innehåll och ledande tankegångar i de olika delarna och i ritualen som helhet betraktade... Ett sådant tillvägagångssätt har här inte valts... Det måste bli en tillfällighet, vilka liturgiska paralleller man eventuellt skulle kunna spåra upp [i det svenska materialet], eftersom det tryckta källmaterialet inte är särskilt fullständigt. Detta arbete

vill dock sätta in stilla veckans liturgi i det allmänliturgiska sammanhanget, men avsikten har inte varit att samla en mängd paralleller till svensk liturgi... För en sådan undersökning är detta avsnitt av kyrkoåret alls inget lämpligt material... [i stället] är den [stilla veckan] desto lämpligare som utgångspunkt för en granskning av *hur medeltiden såg på det liturgiska handlandet*...» (Problemet och uppgiften, s. 9—11; kurs. av rec.) Björkmans specialisering kring *en* tid av kyrkoåret ger rika teologiska aspekter på skilda tiders sätt att se på Kristi försoningsverk, skilda tiders sätt att i sitt påskfirande ge uttryck för sin uppfattning om innebörden i Kristi död och uppståndelse. Men det reflexiva och reflekterande moment, som därmed skjuter sig in mellan forskaren och det liturgiskt-musikaliska skeendet, hindrar ett närmande till själva kultgestaltningen som objektivt fenomen. Specialiseringen är hos Björkman ur kyrkomusikalisk synpunkt en svaghet, trots hans sporadiska intresse för ett par musikaliska frågor. Detta beror på att musiken i eminent grad är ett objektivt gestaltande, inte ett synsätt eller uttryck för en värdering. Musikforskaren har större nytta av en liturghistorisk avhandling, som representerar materialet och låter musikforskaren anknyta direkt med specialstudier, än av en »liturgisymbolisk» avhandling, där musikforskaren måste komma med problemlösningar och hypoteser som konkurrerar med författarens.

Å andra sidan är avhandlingen fascinerande, tankeväckande och ytterst rikhaltig inom sitt huvudfält: i redogörelsen för *de tankar och föreställningar*, som skilda tider haft om påskfirandet och dess innebörd, och om stilla veckans kyrkliga ceremonier och deras innebörd. Här rör sig Björkman i stora svep över århundradena, på ett sätt som ibland förbluffar och väcker kritiska frågor, men som syns väl garanterat och underbyggt genom en klar källbehandling och sobra slutsatser. Björkman har också en fast punkt för sin framställning, men inte inom tidskategorien, utan inom det kristna trosinnehållet: korset och uppståndelsen och församlingens ställning härtill är avhandlingens fasta punkt, till vilken Björkman alltid återvänder. Man får en god inblick i vad som på senmedeltiden ansågs värdefullt och gott inom religionen genom att följa, hur man då i de liturgiska momenten lade in en delvis annan betydelse än den, som framkommer för oss i dag vid ett förbehållslöst studium med moderna forskningsmetoder av de liturgiska texterna själva och deras innehåll. Att musikforskaren har Björkmans arbete att gå till, när han på sitt fält vill söka spåra upp och bearbeta skilda tiders attityd inför kyrkosången, parallellt med ett studium av de musikaliska primärkällorna, är utan tvekel en stor vinst för forskningen.

Några ur *musikesletisk* synpunkt intressanta detaljer skall först beröras. Symboliken kring passionsläsningen, dennas fördelning mellan tre sångare symboliserande Kristus, berättaren och andra uppträdande personer, ibland också med inlagda körrepliker från »folket», behandlas i huvudsak med stöd av äldre litteratur (s. 171 ff.). Här kunde det möjligen vara motiverat att fråga, om man verkligen inte någonstans kan finna ett vittnesbörd om vad det ansågs betyda, att Kristus sjöng i det djupaste registret, berättaren i det mellersta och den tredje personen eller folket i det högsta registret? Att bokstaven t, tonaliter, skulle avse en melismatisk utsmyckning typisk för Kristusreplikerna, är ett uppslag, som bör kunna verifieras eller motsägas på grundval av de musikaliska primärkällorna (s. 172 not 79). Att man i Kristusorden kan märka »en ten-

dens till soloframförande», en tydligen efter E. Gebhardt citerad uppfattning (samma fotnot), borde dock ha uttryckts något klarare, eftersom alla partierna utom »folkets» var solopartier; det förekom inte att en kör sjöng Kristusorden. Avser Björkman med »soloframförande» ett solistiskt, individuellt varierande utsmyckningsmanér i ordets senare betydelse? — En annan intressant fråga rör den betydelse man inlade däri att officiet skulle sjungas med »lägre röst» under triduum sacrum (s. 206). För systrarna i Vadstena hade Prior Petrus föreskrivit detta uttryckligen, men med tillfogande av att de inte skulle avstå från att sjunga de tillhörande melodierna, utan bara »sänka rösten» (s. 206 not 35). Codex A 11 (KB) stadgar sångsättet »submissus et mediocri voce» för bröderna (s. 206 not 34). Nu försvagas Björkmans sammanställning av dessa båda föreskrifter med citaten från Johannes Belet och Konrad Rogge (s. 206 not 33) därigenom, att de två vadstenaföreskrifterna *inte ger skiljaktlig föreskrift för dagofficiet och naltofficiet*. Den symboliska tillämpningen av denna Belets och Rogges åtskillnad var, att profeterna på natten med *hög röst* förkunnade det som apostlarna dessa dagar *förleg eller förkunnade i hemlighet*; därför skulle naltofficiet sjungas med *hög röst*, dagofficiet med *sänkt röst*. Denna skillnad i natt- och dagofficium saknas i Vadstena. Är inte då en rakt motsatt tolkning möjlig mot Björkmans: att Vadstenaföreskrifterna speglar *en reaktion mot en alltför långt driven symbolism* — en reaktion i kristocentrisk riktning, med tonvikt på det väsentliga och förenkling av en alltför rikt utvecklad tradition av rituella adiafora?

När det rör sig om företeelser, där man väl känner till det musikaliska utförandet, kan diskussionen inskränka sig till det estetiska planet, till frågan hur man *uppfattade* den rituella detaljen. Större frågor kan aktualiseras, när själva det musikaliska utförandet inte är klarlagt. Åtminstone ett sådant fall stöter Björkman på, utan att man fördenskull kan kritisera hans framställning, eftersom han bara utgått från musikforskningens dittills *säkrade* slutsatser. Detta fall rör frågan om *graduale* och *tractus*. Med hänsyn till sin stora betydelse har det tagits till utgångspunkt för en särskild granskning på annan plats i denna årgång (se ovan sid. 92 ff.). Björkman berör också några på enkel recitationston utförda stycken: långfredagens stora förböner (s. 261 ff.) och palmsöndagens passionssjungning (s. 171 f., se ovan). Av hymner behandlar han palmsöndagens processionshymn (s. 164), Crux fidelis vid långfredagens korshyllning (s. 273 f.) samt hymnen vid processionen före ljusvigningen i påskvigilien (s. 320). I samtliga dessa fall aktualiseras, förutom problem av symbolisk och estetisk art, rena uppförandepraktiska frågor, t. ex. växlingen av körer i palmsöndagens hymn, utförandet av Flectamus genua och Levate i långfredagens förböner.

Björkmans avhandling kan i viss omfattning tas som utgångspunkt för vidare musikaliska undersökningar. Källmaterialet har dock föga att ge musikforskaren. Sålunda fattas vägledning till källmaterial, som rör sånger på folkspråket i medeltidens gudstjänst, liksom hänvisning till författare och teologer på medeltiden, som yttrat sig om sådana frågor. Fromhetslivet har sålunda uppfattats som gestaltat i ceremonier och åtbörder, inte i böner och sånger av vad man skulle kalla utomliturgisk karaktär. Detta sammanhänger med, att Björkman inte gör väsentlig skillnad mellan den del av liturgin, som verkligen är ålagda böneförplik-

telser och vars underlåtande medför kyrkliga straffpåföljder, och den del, som är fritt utvecklade tillsatser till den ålagda liturgin. Andra luckor är t. ex. hymnsången vid de regelbundna läktarprocessionerna i Vadstena kloster, processioner som dock måste ha utövat ett visst inflytande på pilgrimerna särskilt under passionstiden. Inom detta fält finns också källor bevarade. Man kan i stort sett säga, att Björkman väjt undan för vissa delar av sitt ämne, utan att fördenskull ha angivit en inskränkning genom en underrubrik eller i sin inledning. Avhandlingen aktualiserar behovet av musikaliskt källstudium av utomliturgiska former inom gudstjänstlivet i senmedeltidens Sverige.

Tore Nyberg

Sven Helander: *Ordinarius Lincopensis* och dess liturgiska förebilder. Uppsala 1957. (Bibliotheca theologiae practicae, 4.)

I det yttre återhållsam inför kyrkomusikaliska problem har Sven Helander i sin liturghistoriska doktorsavhandling presenterat ett arbete, som inte saknar aktualitet för musikkforskaren. Helanders avhandling är allsidig. Detta ger den dess speciella prägel och värde. Helander får med sitt ämnesval möjlighet att ta upp både mäsas och tidegård, hela det liturgiska årets förlopp, alla liturgiska kategorier (läsningar, sånger, böner) och ett stort antal liturgiska traditioner på tysk, engelsk och fransk botten till behandling. Detta blir möjligt genom att Helander utgår från en enda liturgisk bok och från denna förmedlar utblickar framåt och bakåt i tiden och i alla väderstreck.

Musikkforskaren noterar med tillfredsställelse, att författaren strikt begränsat sig till den uppgift han ställt, noga redogjort för sin arbetsmetod och motiverat denna på alla viktigare punkter. Därmed har han ställt ett värdefullt material till musikkforskarens förfogande utan att föregripa dennes egna slutsatser, vunna efter andra än blott liturghistoriska linjer. Det kan vara skäl att något stanna vid teologens och musikkforskarens skilda sätt att närma sig ett för båda gemensamt material. Att sammanställa och vinna klarhet över de texter, som framförs i liturgin, är en elementär uppgift både för teologen och musikkforskaren. Men teologen följer ofta bara de liturgiska styckena endast ur textlig synpunkt i deras funktion i gudstjänsten, alltså som uttryck för det religiösa fenomenet och som vittnesbörd om tron eller gudsuppenbarelse. Musikkforskningen är för honom en hjälpetenskap. Musikkforskaren däremot följer de liturgiska styckena som bärare av en musikalisk gestaltning. Visserligen betraktar han aktiviteten hos samma sociala grupp som teologen: den gudstjänstfirande församlingen. Men likväl är teologen för honom endast en hjälpetenskap. Musikkforskarens egna jämförelsepunkter vid studiet av kyrkosången är andra. De kan vara t. ex. folkmusiken för studiet av melodibildningen, hovmusiken för den sociala funktionen, instrumentalmusiken som normbildare vid utförandet av kyrkosången, mensuralmusiken till förståelse för kyrkosångens rytm. Sådana jämförelsepunkter är musikkforskarens egna och ryms inom ramen för hans egen vetenskap. Studiet av teologin däremot ligger utanför hans egen vetenskaps ram. När teologen presenterar ett arbete i liturghistoria, är det alltså i första hand för musikkforskaren fråga om hur han skall kunna nyttiggöra sig resultatet av denna liturghforskning.

Först några frågor av betydelse för musikkhistorien. Två av Helanders resultat syns mig värda speciellt intresse ur historisk synpunkt. Det ena är själva dateringen av *Ordinarius Lincopensis* (OL) och dess betydelse för Vadstena kloster, där den begagnats. Det andra är den dominikanska traditionens inflytande på liturgin i Linköpings stift. Från *birgittinsk* synpunkt har båda dessa punkter stor betydelse. Under sådana förhållanden har de också betydelse för vår medeltida musikkhistoria.

En *ordinarius* är, som förf. utför s. 13 ff., en liturgisk mall, där de förekommande liturgiska texternas *inledningsord* anges för varje dag och varje gudstjänst under året. OL var avsedd att uniformera liturgin i Linköpings stift. Den föreliggande handskriften har tillhört Vadstena kloster. Enligt Birgittas föreskrift skulle Vadstenabrodrerna utföra sitt stifts och sin domkyrkas ordinarie liturgi (s. 39). Genom en analys av OL:s förord och andra källuppgifter kommer Helander fram till, att den föreliggande handskriften (den ena av de två kända, s. 25) ej kan ha överlämnats till Vadstena kloster år 1384, som man hittills menat, utan snarare efter 1388 års brand, möjligen under biskopsvakansen efter Nicolaus Hermannis död 2/5 1391. Helander nämner som möjlig tidpunkt skrinläggningsfesten i Vadstena den 1 juni 1393 (s. 46 f.). OL skulle då ha tillkommit i Linköping såsom en avskrift av det i dess domkyrka förvarade huvudexemplaret »möjligen under själva biskopsvakansen» (s. 47), i varje fall som en direkt följd av att liturgiska böcker förstörts genom eldsvådan i Vadstena 1388.

Ser man dessa slutsatser i ljuset av förf:s redovisning av ett dominikanskt inflytande på linköpingsliturgin, så ger sig några intressanta aspekter också på Vadstena klostrets äldsta historia. Det mest slående dominikanska inflytandet finner förf. i anordningen av mässans *alleluja-sånger* under påsktiden och under söndagarna efter pingst (s. 221). Överensstämmelserna mellan OL och *dominikanernas* och *cisterciensernas* tradition — i fortsättningen kallad *ordnarnas* tradition — för söndagarna efter pingst är total utom just i början, vid anordningen av helga Trefaldighets dag (s. 230 ff.). Men *ordnarnas* tradition hade redan tidigare vunnit insteg i Uppsala ärkestift. Detta gör, att förf. inte med bestämdhet vågar säga, om Linköpings stift övertagit *ordnarnas* tradition direkt från dessa eller över Uppsala ärkestift (s. 236). Å andra sidan förlägger han i sin slutöverblick (s. 277 ff.) en tid av stark liturgisk nyordning i Linköping till tiden omedelbart före den undersökta handskriftens tillkomst och menar, att mannen bakom reformen varit Nicolaus Hermann som ärkediakon och biskop i Linköping. OL skulle vara resultatet av hans strävanden att uniformera hela stiftets liturgi efter moderna principer. Är detta så, blir Nicolaus Hermanns roll i Vadstena klostrets liv både märklig och genomgripande ur liturgisk synpunkt. Birgittas föreskrifter härstammar från hennes år i Alvastra 1344—49. *Ordnarnas* tradition torde hon ha lärt känna hos cistercienserna i Sko och Alvastra och hos dominikanerna i Sigtuna och Skänninge. Om Helanders resultat är riktiga, skulle *ordnarnas* liturgi ha skilt sig betydligt mera från Linköpingstraditionen före Nicolaus Hermanns reformer, än vad som blev fallet senare. Det måste i så fall ha betytt en medveten anslutning till något *annat* än *ordnarnas* tradition, när Birgitta föreskriver, att hennes ordens präster skulle sjunga mässorna och tiderna så som i stiftets domkyrka. Att detta stift var Linköpings stift, visste Birgitta vid tiden för

ordensregelns tillkomst. Genom de reformer Helander tillskriver Nicolaus Hermannus skulle nu denne biskop, Birgittas mångårige förtrogne, ha varit den som överbryggat distansen mellan ordnarnas och Linköpings stifts liturgi och därmed minskat skillnaden mellan ordnarnas liturgi och Vadstena klostets.

Ett sådant närmande mellan ordnarnas och det nygrundade Vadstenas liturgiska tradition har flera musikaliska aspekter. Birgitta skrev ned sin regel i en period av starkt dominikanskt inflytande inom ärkestiftet, som hon i sin ungdom lämnat för Linköpings stift. Ärkebiskop Olov Björnsson hade starka sympatier för dominikanerna (1317—1323), Petrus Philippi, ärkebiskop 1332—1341, var själv dominikan från Sigtuna. (Se J. Gallén, *La province de Dacie de l'ordre des frères prêcheurs*, Helsingfors 1946, s. 143—151, 251 f.) För Birgitta måste det ha inneburit en uttrycklig motsättning mot ordnarna att föreskriva Linköpings stifts oreformerade liturgi för sitt kloster, en liturgi, som enligt vad Helander nu visat har starka beröringspunkter med Lunds tradition. När Vadstena sedan blev verklighet, betydde Birgittas föreskrift inte längre detsamma som följd av biskopens reformer. Nicolaus Hermannus skulle då själv ha bidragit till att minska Vadstenas särart från ordnarna genom att eftersträva uniformitet med dessa och med Uppsalatraditionen! Att detta varit till gagn för Vadstenas uppblossning som pilgrimscentrum är högst troligt. Pilgrimer har givetvis väntats från ärkestiftet. Även dominikanernas egen musikkultur, som behandlats av C.-A. Moberg i *Situne Dei* 1946—47, kan ha inneburit ett inflytande över lekmännen, som varit att räkna med för pilgrimernas kontakt med vadstenaliturgin. Reformerna av Linköpings stifts liturgi skedde måhända i medvetandet om hur viktigt det var att Vadstena inte i onödan skilde sig från ordnarnas och ärkestiftets gudstjänstordning. När man betänker, att Birgitta motiverar sin föreskrift med hänsynen till gamla och älderstigna världspräster, som vid sitt inträde i Vadstena inte skulle ha alltför stora svårigheter med att lära sig en ny liturgi, låg detta närmande av de liturgiska traditionerna i Uppsala och Linköping måhända helt i linje med Birgittas intentioner. En stark ansats till hela landets liturgiska uniformitet ligger i varje fall i de reformer Helander påvisat.

Av direkt betydelse för den musikaliska *forskningen* är förf:s slutsatser rörande allelujaverserna i påsktiden och söndagarna efter pingst. Förf. refererar till en artikel av R.-J. Herbst i *Revue Grégorienne* 1932—33, som behandlar mässan *Omnes gentes* för sjunde söndagen efter pingst. Inskottet av detta mässformulär i en förut obruten rad av 17 söndagar för denna kyrkoårstid hänger samman med en förändring i sättet att räkna söndagarna efter pingst, ett problem som berörs i en granskning på annan plats i denna årgång. Företeelsen har studerats även av musikforskarna, senast av W. Apel i *Gregorian Chant* 1958 (Indiana University Press), s. 61—74, spec. s. 70 ff. Men speciellt söndagarna efter pingst har sedermera ingående granskats av Antoine Chavasse i *Revue Bénédictine* 1952, en artikel som Helander tyvärr inte tagit del av. Mot bakgrunden av den bättre överblick Chavasse förmedlar ter sig Helanders slutsatser ur svenskt material än värdefullare, som t. ex. när han trots fragmentariskt material konstaterar den äldre linköpingstraditionens överensstämmelse med lundatraditionen (t. ex. s. 221 not 9). Ändå är det just här som teologen går sina egna vägar, musikforskaren sina. Det

känns som en brist, att de tabeller förf. meddelar över »med OL identiska traditioner» inte ger annat än *antalet* överensstämmande stycken i Linköpings och andra stifts traditioner. Man kan i längden icke komma förbi behovet av enskilda undersökningar, där ingen annan utväg till slut finns än att med namn räkna upp de för två traditioner gemensamma styckena. Apels tabell s. 71 ger härvid god hjälp. Vilka konsekvenser det ibland får att endast antalet för två traditioner gemensamma stycken anges, visar en detalj i tabellen hos Helander s. 231. Utgångspunkten i tabellen är de 25 mässformulär som OL har för tiden efter pingst. Helander sätter upp varje sångdel i en egen kolumn och jämför sedan, hur många av dessa sånger som återfinns i en rad andra stiftstraditioner. En test företagen för allelujasångerna och omfattande OL och lundatraditionen, representerad av det i facsimile utgivna *Missale Lundense*, ger följande resultat. Helander anger: OL 25 allelujaverser; av dessa förekommer 13 i Lund. Inskränker man sig till söndagarna och räknar bort kvatemberfastedagarna i september blir siffrorna: OL 23 allelujaverser; av dessa förekommer 12 i Lund. De 12 för OL och Lund *gemensamma och på identisk söndag* infallande allelujaverserna är de för 2—5, 10—14 och 19—21 söndagarna efter trefaldighet. Det borde alltså vara så, att på 1, 6—9, 15—18 samt överblivna onummerade söndagar efter trefaldighet allelujaverserna skulle vara olika i OL mot i *Missale Lundense*. Men nu är detta fallet endast om man räknar med *identisk söndag*. Däremot inte om man räknar med förekomsten av en bestämd allelujavers över huvud taget! OL har 11 allelujaverser för de sist uppräknade söndagarna, *Missale Lundense* 10. Av dessa 11 verser saknas 7 i *Missale Lundense*. 4 *däremot förekommer, fast på en annan söndag än i OL*. Räknar man efter denna måttstock, skulle alltså siffrorna i tabellen bli: OL 23 allelujaverser; av dessa förekommer 16 i Lund. Om en reform sålunda ägt rum med just den innebörd Helander tänker sig, så att en tidigare nära anknytning till Lund ersatts av anknytning till Uppsalas och ordnarnas tradition, så har prästerskapet i Linköpings stift ändå inte behövt lära sig mer än 7 nya allelujaverser under tiden efter pingst. De övriga 16 var alla redan kända, ehuru några fick byta plats till annan söndag. Det sagda illustreras av tabell 1. Testens resultat har för Helanders framställning den betydelsen, att den belyser vad införandet av en ny tradition kunde innebära i praktiken. Men den visar också de felkällor eller de källor till möjliga missförstånd, som kan uppstå, om sångstyckena i liturgin inte behandlas som enstaka företeelser, vart och ett med sin egen absolut säregna historia. Det är svårt att få kvantitetsberäkningar ensamma att ge ett tydligt och slutgiltigt utslag för bedömandet av liturgiska traditioner.

Tabell 1

utvisande förhållandet mellan lundatraditionens anordning av efterpingst-söndagarnas allelujaverser (*Missale Lundense*, ML) och den senare linköpingstraditionens anordning av samma söndagars allelujaverser (*Ordinarium Lincopense*, OL). Beteckningssättet är i båda söndagarna detsamma: söndagar efter Trefaldighet. OL:s anordning är i alla delar identisk med dominikanernas ännu idag gällande ordning, blott med det undantaget, att Verba mea för 1 sönd. e. Tref. försvunnit, och Deus iudex i stället ryckt upp på denna plats, varigenom hela serien förskjutits enligt följande:

1 e. Tref.	Deus iudex	kallas 1 post Trin.
2 e. Tref.	Diligam	» 1 post <i>octavam</i> Trin.
3 e. Tref.	Domine in virtute	» 2 post <i>octavam</i> Trin.

osv.)

Siffran efter versen anger den psalm varur texten är hämtad. Ett x före versen anger, att den förekommer i Cod. St. Gallen 339, där alleluja-verserna återfinnas som en enhet i slutet av gradualet utan fördelning på enskilda söndagar. (Efter P. Wagner, Einführung, I.)

Sönd. e. Tref.	ML 1514	OL 1390-talet
1	x Domine deus meus 7	x Verba mea 5
2	x Deus iudex 7	
3	x Diligam 17	
4	Domine in virtute 20	
5	x In te domine 70	
6	x Omnes gentes 46	x Eripe me 58
7	x Eripe me 58	x Te decet 64
8	x Te decet 64	x Attendite 77
9	x Attendite 77	Propitius esto 78
10	x Exsultate deo 80	
11	x Domine deus salutis 87	
12	x Domine refugium 89	
13	x Venite exsultemus 94	
14	x Quoniam deus 94	
15	x Paratum cor 107	Timebunt gentes 101
16	In exitu 113	x Confitemini 104
17	x Dilexi 114	x Paratum cor 107
18	x Laudate dominum 116	x Qui timet 113
19	x Dexter domini 117	
20	Qui confidunt 124	
21	x De profundis 129	
22	x Lauda anima 145	x Qui sanat 146
23		x Qui posuit 147

En iakttagelse i detta sammanhang rör den inre strukturen av de olika serier som tillsammans utgör efterpingstidens liturgi — serierna av introitus, epistlar, evangelier, allelujaverser osv. Som tabell I utvisar, följer allelujaverserna både i Lund och enligt OL med endast ett gemensamt undantag psaltarens psalmer i stigande serie. Det enda undantaget är In te domine ur psalm 70. Det är ingen tillfällighet att så är fallet. Förskjutningarna har skett med bibehållande av psaltarpsalmernas ordning. Detta förhållande är detsamma i Graduale Romanum i dag: alla dess allelujaverser (utom det nämnda undantaget) följer i psaltarpsalmernas ordning, fast beståndet som helhet skiljer sig från både Lunds och Linköpings medeltida ordning. Bakgrunden är helt enkelt den, att man utgått från en serie av allelujaverser som *inte* fördelats på bestämda söndagar. P. Wagner har avtryckt en sådan serie ur Cod. St. Gallen 339 i Einführung I, 1911³ s. 342 f. Gör man en sammanställning av hela

beståndet i både denna lista och i Lundamissalet, Graduale Romanum och OL, visar det sig, att följderna av stigande psaltarpsalmer inte bryts på någon enda punkt utom i det ovan nämnda undantaget, som är konstant i de flesta källor. Se tabell 2.

Med andra ord: de olika serierna av allelujaverser grundar sig på skilda urval ur ett ursprungligen gemensamt helhetsbestånd. Allelujaverserna är i extremt hög grad fria från anknytningen till bestämd liturgisk kontext och likgiltiga för sambandet med ett bestämt graduale eller ett bestämt evangelium. De utgör alltså som serie en helhet för sig med synnerligen högt bevisvärde för liturgiska påverkningar, så som också Helander uppfattat det.

Men detta förhållande är unikt för allelujaverserna. Övriga delar av efterpingstidens liturgi, speciellt introitus, evangelier och kommunion-sånger, visar starka tendenser till inbördes beroende. I praktiken har Helander gjort åtskillnad mellan sådana liturgiska kategorier, som har starkt bevisvärde för hans undersökning, och sådana, som inte kan tillmätas samma beviskraft. Han har sålunda inte tillmätt skiftningarna i lektionariet under söndagarna efter pingst stor betydelse. Att det också skulle ha varit helt oriktigt att göra detta, framgår bl. a. av den undersökning av Chavasse jag nyss refererade till. Den beundransvärda överblick Chavasse där presterar, behandlas något utförligare i annat sammanhang i denna årgång. Kanske skulle läsarens förståelse för den liturgiska bakgrunden till Helanders arbete ha blivit större, om Helander tillgodogjort sig och förmedlat de synpunkter, som Chavasse framfört. Musikforskaren måste här gå sin egen väg. Det är alldeles uppenbart, att den skilda anordningen av allelujaverserna gentemot flera andra kategorier speglar allelujats *renodlat musikaliska betydelse*. Inget stycke har som allelujat *uteslutande* ägnats åt musiken. Inte ens gradualsången har enligt Chavasse stått så fristående från den liturgiska kontexten. När det gäller en undersökning av liturgiska förebilder, som den Helander utfört, måste därför en tydlig skillnad göras mellan *sådana liturgiska kategorier, som låter sig undersökas som serier*, och *sådana som inte längre framstår som serier, utan fått sin plats anvisad genom den liturgiska kontexten*. Helander ställer här fram ett antingen—eller: *antingen* undersöka varje enskild mässa som helhet, *eller* varje liturgisk kategori som serie (s. 133 f., 194). Denna uppdelning är för varje i enskildheter gående undersökning för mekanisk. Man behöver inte betvivla nödvändigheten av enkla och klart fattade metodiska grundsatser, när man rör sig med ett så stort jämförelsematerial som Helander. Men den stora bredden måste kompletteras av ingående och inträngande detaljstudium. För musikforskaren är detta oundgängligt, eftersom det för honom just gäller den individuella musikaliska gestaltningen, inte i första hand frekvenser och kvantitativa överensstämmelser. Helander har i fråga om helgondelen undersökt både serierna och de enskilda mässorna. För efterpingstidens söndagar har han avstått från det senare, i den uppfattningen att en sådan undersökning inte skulle ge stort resultat (s. 229). Chavasse visar hur långt en sådan undersökning kan leda, även om eller speciellt där seriernas betydelse är stor, de enskilda mässformulärens individuella gestaltning ett undantagsfall. Det visar sig, att varje liturgisk kategori måste behandlas från båda hållen: som serie och som delar i enskilda mässformulär. Utan en viss elasticitet kan man inte få grepp om den

Tabell 2

Allelujaverser i följd efter de psaltar- psalmer varur de hämtats (undantag: In te domine ur ps. 70).	Förekomst i Cod. St. Gallen 339	Söndag post Trin: i ML	Söndag post Pent: i OL	Söndag post Pent: i GR
Verba mea 5	x	—	1	1
Domine deus 7	x	1	—	2
Deus iudex 7	x	2	2	3
Deus qui sedes 9	—	—	—	4
Diligam te 17	x	3	3	—
Domine in virtute 20	—	4	4	5
In te domine 70	x*	5	5	6
Omnes gentes 46	x	6	—	7
Magnus dominus 47	—	—	—	8
Eripe me 58	x	7	6	9
Te decet (-Replebimur) 64	x	8	7	10
Attendite 77	x	9	8	—
Propitius esto 78	—	—	9	—
Exsultate deo 80	x	10	10	11
Domine deus salutis 87	x	11	11	12
Domine refugium 89	x	12	12	13
Venite exsultemus (-Praeoccupemus) 94	x	13	13	14
Quoniam deus 94	x	14	14	15
Cantate domino 97	—	—	—	16
Domine exaudi 101	—	—	—	17
Timebunt gentes 101	—	—	15	18
Confitemini 104	x	—	16	19
Paratum cor 107	x	15	17	20
In exitu 113	—	16	—	21
Qui timet 113	x	—	18	22
Dilexi 114	x	17	—	—
Laudate dominum omnes 116	x	18	—	—
Laudate dominum et collaudate 116	x	—	—	—
Dextera domini 117	x	19	19	—
Qui confidunt 124	—	20	20	—
De profundis 129	x	21	21	23
Confitebor 137	x	—	—	—
Lauda anima 145	x	22	—	—
Qui sanat 146	x	—	22	—
Lauda Jerusalem — Qui posuit 147	x	—	23	—

* Saknas i andra Mss., t. ex. Cod. St. Gallen 359.

komplexa verklighet som speglas i de liturgiska böckerna. Att förf. varit något för statisk i sitt betraktelsesätt har visserligen inte stört det huvudresultat rörande svenska medeltida liturgiska påverkningar, som han kommer fram till. Men däremot tenderar detta att dölja det egentliga, bakomliggande skeendet för läsaren bakom alla de tabeller och kvantitetsberäkningar, som — dessvärre! — ibland är de grova men ofrånkomliga verktygen i en primärundersökning.

Tore Nyberg

Jacob Jacobsson: Mässans budskap. En studie i de fasta sångpartierna i svenska mässan under reformationstiden. Lund 1958. (Bibliotheca theologiae practicae, 7.)

Avhandlingsförf. Jacob Jacobsson har under titeln *Mässans budskap* behandlat ett liturgiskt ämne, som går in på musikaliskt område. Som avhandlingens undertitel antyder, studerar Jacobsson mässans ordinarie delar, sådana de framträder i kyrkoårets alla lägen i 1500-talets Sverige. Men trots att avhandlingen begränsats till 1500-talet, har den ett stort värde för vår kunskap om medeltida förhållanden. Det är ej förf:s inledning, som ger de värdefulla synpunkterna härvidlag. Inledningens tre underrubriker »Från fornkyrkans kristusbudskap till högmedeltidens transsubstantiationslära», »Den svenska medeltidskyrkan: transsubstantiationsläran och det tillbakaträngda kristusbudskapet», och »Reformationen på kontinenten: kristusbudskapets återupprättande i mässan» ger en antydning om förf:s programförklaring och bör ses mot avhandlingens bakgrund, framför allt den teologiska. Det nya ur musikalisk synpunkt ligger i det följdriktiga sätt, varpå förf. använder reformationstidens svenskspråkiga mässordinarier för att av dem få kunskap om de svenska stiftstraditionerna i deras medeltida förankring. Detta innebär ett förnämligt metodiskt grepp om en materia, som inte är så lätt att samla och ordna systematiskt. Efter rec:s uppfattning är detta metodiska grepp ensamt tillräckligt för att göra avhandlingen till ett betydande pionjärarbete för svensk musikkforskning, alldeles bortsett från om förf. kan anses ha lyckats i sina enskilda bevis och ställningstaganden eller inte.

Avhandlingen är en redovisning av ett svenskt material från 1500-talet. Den ökar därför i första hand vår kunskap om kyrkosången under detta århundrade. Förf. fullföljer inte sina tankar in på 1600-talet utan sätter punkt ungefär vid kyrkohandboken 1614. Förf:s framställning utmynnar på alla punkter i svenska mässans anknytning till de medeltida svenska stiftstraditionerna med deras musikaliska särdrag. Dessa särdrag är av största vikt, därför att de ofta ger de enda ledtrådarna till manuskriptens proveniens, om manuskripten själva eller deras fyndorter därvidlag inte ger någon ledtråd. Men förf. betonar därjämte vilka problem det innebär att förena det latinska mässordinariets melodier med det svenska språket. Han låter med en viss pessimism försöken att underlägga svensk text till de gammalkyrkliga melodierna på lång sikt misslyckas (s. 235).

Reformationen framstår i avhandlingen som den dynamiska epoken mellan två tidevarv av musikalisk kodifikation: en äldre, där varje medeltida stift är en enhet, en yngre för hela riket. Kapitelrubrikerna ger så förf:s programförklaring: han följer hur kristusbudskapet i mässfirandet återupprättas (kap. 1), befästes (kap. 2), försvagas under Johan III (kap. 3) och restaureras efter Uppsala möte (kap. 4). Bakgrunden till detta schema är, att förf. programmatiskt ställer *idén om mässan som ett kristusbudskap och idéen om en i nattvardselementen lokaliserad kristusnärvaro* mot varandra. När Jacobsson tillämpar sitt motsatsspar i mässuppfattningen, uppstår oundvikligen vissa förenklingar. Dessa förenklingar bör dock inte undanskymma den hjälp motsatsställningen ger för förståelsen av reformationen. Ty på 1500-talet var motsatsparet offermessa — kristusbudskap säkerligen en mycket klar realitet. För

inlevelsen i just denna tid är det ofrånkomligt att känna detta motsatspar. Jacobssons framställning kan dock i dessa punkter med fördel läsas parallellt med Sven Kjällerströms analyserande studie Västerås ordinantia i Scandia 1960: 1. Kjällerström påvisar den *politiska* betydelsen av ordinantians artikel 4 om Guds Ords förkunnande. Idén om mässan som ett kristusbudskap torde stå mycket nära idén om Guds Ords förkunnande i denna artikel 4.

Mot denna bakgrund kan man närma sig de för musikhandskrifternas centrala problemen i Jacobssons avhandling. För att underlätta läsarens arbete skall inledningsvis något sägas om bokens uppläggning. Jacobsson upp-räknar två kategorier av musikaliska källor: »Otryckta källor» och »Tryckta källor» med inskrivna musiknoter eller (och) tillägg i handskrift» (s. 271, 274). Vid varje musikhandskrift meddelas sidan där denna beskrivs. Detta är det ena av Jacobssons två referenssystem. Det andra utgörs av hänvisningarna till musikbilagan, som fyller s. 237—252. I denna musikbilaga (Mb) jämte förteckningen över initia s. 188—192 ryms *alla* de musikexempel Jacobsson använder sig av. Musikbilagan är indelad i 16 numrerade sidor. Varje sida ger ett antal musikaliska fraser, där varje sats och varje avvikande detalj numrerats. Referens sker alltså med Mb och två siffror, en för sida, en för musikalisk fras. Musikbilagan meddelar ett antal ordinariesatser enligt Uppsala-Strängnäs-traditionen och som jämförelser påträffade avvikelser, som hänförs till övriga stiftstraditioner. Med hjälp enbart av dessa två referenssystem måste läsaren hjälpa sig till rätta, ty namn- och ämnesregister saknas beklagligtvis. Man saknar också ett register över samtliga de ställen där de olika handskrifterna omtalas. Till dessa brister av allmän art fogar sig ett speciellt musikaliskt problem. Jacobsson har i sin resonerande framställning kap. 5—6 upphörligen refererat till de melodiska skiljaktligheter, på vilka han bygger sin tes om olika stiftstraditioner. Melodielementen omtalas då med *bokstäver*. Detta gör framställningen oläsbar om man inte samtidigt slår i musikbilagan. Det är säkerligen till betydande nackdel för förf., att framställningen blir svårsmält speciellt i de musikaliskt viktiga kapitlen. Jag vill ge ett exempel på detta språk, hämtat från s. 222. »I motsats till skarakällorna ha västeråskällorna åtskilliga ganska betydande självständiga drag. De taga sin början redan i orden '(Och) fridh på iordenne menniskiomen en godh vil(ie)'. Det är följaktligen samma ganska betydande avsnitt, där också linköpingskällorna ha avvikande melodisättning. Den högsta tonen *d* i 'fridh' överföres i västeråskällorna till 'på'. Detta har som följd, att melodin förskjutes i västeråskällorna. Den nedåtgående rörelsen med en ambitus på en hel oktav, *c—c*, i ärkestiftet m. fl. *c—d*, börjar i västeråskällorna sålunda först på sista tonen i 'iordenne'. I likhet med linköpingskällorna nå västeråskällorna ända ned till *c*. Detta sker först på tredje stavelsen i 'menniskiomen'. Man har *sålunda* [kurs. av rec.] också i Västerås stift haft en självständig uppfattning om hur den nya svenska texten skulle anpassas till den gamla melodin, vilken med ett undantag är en och densamma i de nu beskrivna traditionerna.» Det är omöjligt för läsaren att på grundval av det lästa instämma i författarens »sålunda». Texten blir förstälig bara genom musikbilagan. Det är visserligen svårt att säga hur detta med rimliga kostnader skulle kunna göras bättre. Möjligen hade man på två eller tre ställen kunnat samla några typiska exempel och låta dessa stå vid de sidor

där de behandlades i texten. Behandlingen hade då kunnat koncentreras, så att exempel, relevanta för en och samma tes, samlats till ett ställe både i text och noter.

Stoffets disposition i stort syns mig mycket väl vald. Källmaterialet presenteras successivt under den fortlöpande framställningen i de fyra första kapitlen. Så är a-avdelningen inom vart och ett av de fyra första kapitlen ägnad en teologisk överblick, b-avdelningen en presentation och behandling av det liturgiska och musikaliska materialet. (Att skillnaden mellan a- och b-avdelningarna i kap. 4 kommit bort är ett misstag under tryckningen; a-avdelningen omfattar där s. 145—151, b-avdelningen börjar s. 151, »Självfallet skulle...», enligt benäget meddelande från förf.) Källpresentationerna är korta men sammanfattar det väsentliga.

Det musikaliska källmaterialet dras successivt fram som stöd för en starkare eller svagare poängterad reformatorisk grundsyn. Ibland måste läsaren möjligen ställa sig tveksam inför förf:s bestämning av vad som är evangelisk grundsyn. Är denna grundsyn hämtad ur samtida källor? De tycks så ofta verifieras av musikhandskrifternas struktur, att man ibland kunde tro, att förf. utgått från sin handskrifts innehåll och därav skapat sitt omdöme om det reformatoriska, vilket han sedan åter tillämpar på sin handskrift och finner verifierat där. Så t. ex. s. 63, när förf. framhåller: »Under reformationens begynnelsestid hade man dock att räkna med en levande mariakult... Detta återspeglas i de konservativa musikhandskrifternas kyriale för mariadagar...» Att man hade att »räkna med» en levande mariakult, därom ger oss ju bl. a. just musikhandskrifter som dessa visshet! Men även reformatörerna predikade över Maria. Frågan är om just i detta fall förekomsten av ett kyriale för mariadagar nödvändigtvis är ett uttryck för mariakult. Kyrialets förekomst kan måhända också tydas som ett utslag av en känsla för musikens egenvärde, däri att utan tanke på ideologiska hinder mariakyrialet bibehållits (mässan Cum jubilo, Graduale Romanum IX) för sin musikaliska skönhets skull — till användning på de bevarade, även i evangeliskt perspektiv kristocentriska mariadagarna. Speciellt Sanctus och Agnus Dei har där en melodikaraktär, som på grund av durtonaliteten oftast anses vara av yngre datum; endast Eric Werner tycks i sin The Sacred Bridge mena att denna melodi är av hög ålder. Men invändningar som dessa får inte undanskymma det principiellt riktiga i att *avläsa den reformatoriska inställningens seger i de i praktiskt bruk varande liturgiska böckerna själva*. Jacobsson har inte speciellt framhävt sin insats häri. Men det är klart, att reformatörernas egna skrifter, traktater, predikningar och trosförklaringar, lika litet som kyrkoordningarna och handböckerna, aldrig kan utgöra *hela* källmaterialet för ett studium av den reformatoriska grundsynens utbredning. De i församlingarna begagnade liturgiska böckerna är ett primärmaterial, som inte kan förbigås. En annan sak är, att även de i praktiskt bruk varande liturgiska böckerna har olika källvärde för detta studium. Ju närmare rikets centrum en musikhandskrift kommit till, desto mindre säger den om hur spridda reformationens radikala grundidéer var. Det bör ha större beviskraft, om vi i en skarahandskrift finner att alla helgon- och mariaerinringar bortfallit, än om vi finner det i en uppsalahandskrift. (Se särsk. s. 83—88.)

Behandlingen av det musikaliska materialet företas i kap. 5—6. Kap. 5 ägnas åt prefationstonerna och andra recitativiska delar av mässordi-

nariet. Kap. 6 ägnas åt kördelarna Kyrie, Gloria osv. Mot dispositionen i stort finns ingenting att invända. Men bristen på realregister är kännbar. Det finns ingen möjlighet att finna alla de ställen, där t. ex. »församlingens deltagande i mässordinariet», »melismatiska sånger» eller »modersmälet i gudstjänsten» behandlas. Möjligen hade förf. själv haft nytta av ett sådant register. Så kan det ibland synas föreligga motstridiga formuleringar, t. ex. om församlingen på medeltiden sjöng ordinariet eller inte. S. 53 heter det, att »ordinariets sånger... i motsats till propriets... varit tämligen förtrogna för folket...». S. 203: »Flera av dem [melodierna] i ordinariet voro, som antytts, knappast ägnade som församlingssång, då de voro alltför krävande.» Förf. menar i själva verket, att församlingen inte själv sjöng ordinariet, men genom *öral* var väl förtrogen med dess melodier. Svårigheten är, att man hittills inte dragit fram källor, som säger oss vad som i realiteten sjöngs i de medeltida församlingarna. Det torde vara omöjligt att avgöra, vilka melodier som varit för krävande för en musikaliskt skolad församling. Å andra sidan vet man heller inte, hur djup den musikaliska utbildningen under ogynnsamma betingelser kunde vara på medeltiden — i hur hög grad man alltså kunde *undgå* att bli förtrogen med kyrkans melodiskatt. Förekom det t. ex. att man föredrog liturgiska sånger på recitations- eller psalmtön, fast de egentligen skulle ha haft melismatisk melodi? Jacobsson har ej gått in på sådana frågor. Ändå är de av största vikt för hans undersökning. Arbetet på att överföra ordinariet till svensk språkdräkt blir något helt annat, om det görs för en musikaliskt bildad församling, än om det sker i missionerande avsikt mot bakgrunden av total musikalisk försoffning. Utan belägg för hur spridd sångkulturen var får vi inget grepp om vad reformatörerna egentligen ville. Vilka av reformatörerna ville föra ut kristusbudskapet med hjälp av en melodiskatt, som var känd för alla? Vilka ville föra ut en melodiskatt, som dittills förbehållits präster och munkar, med hjälp av en gynnsam konjunktur som anbefallde sång på folkets eget språk? Om det låg i de radikala reformatörernas intresse att kalla de gamla melodierna för yttre sedvänjor, som fick tolereras sedan man gjort dem tjänliga för evangeliet, så låg det utan tvivel i det vanliga pastoralas intresset att utbreda kyrkans melodier till nya folkgrupper och på så sätt knyta dessa närmare kyrkan. Detta problem har Jacobsson aktualiserat, men han har ej uttryckligen ställt det. Han har presenterat en del av materialet, och detta är ett synnerligen värdefullt steg.

Jacobssons arbete har sin betydelse som vägröjare i ett primärmaterial. Redovisningen av de musikaliska enskildheterna är ingående och huvudresultatet av granskningen, uppdragandet av de skilda stiftstraditionerna, förblir Jacobssons väsentligaste forskningsresultat. I själva verket visar han vägen för en penetrering av vårt medeltida material bl. a. ur dessa synpunkter. Är olikheterna mellan stiftens melodier på 1500-talet resultatet av svårigheter vid svenska språkets anpassning till melodin, eller återgår de på medeltida stiftstradition? Helt kortfattat ger förf. s. 193—195 några uppslag i *sistnämnda* riktning, speciellt när det gäller *urvalet* av melodier i de olika stiften. Men för övrigt tycks han mest luta åt den uppfattningen, att språkunderrättningen är orsak till de melodiska olikheterna i de olika stiften, när det gäller de melodiska detaljerna inom en och samma melodi. Anknytningen till medeltiden tycks

vara säker bara i Åbo och ärkestiftet med deras dominikanska tradition, samt det därav avhängiga Linköpings stift (jfr min recension av Sven Helanders avhandling s. 92 f. i denna årgång). Även Jacobssons undersökning visar alltså betydelsen av den dominikanska traditionen, som via de två mäktigaste stiftens genom reformationstidevarvet och den därefter följande kodifieringen av melodiskatten för hela riket blivit svenska kyrkans dominerande sångtradition. För övriga traditioner är analysen s. 216—235 mycket vägande. Överviner man framställningens motstånd och följer hänvisningarna till musikbilagan, framstår med klarhet Jacobssons omisskännliga strävan till ställningstagande mellan de båda alternativen: medeltida tradition eller språklig anpassning som orsak till melodivarianter. Det är naturligt, att man kan diskutera detaljerna. Principen är i alla fall klar: med företeelser som dessa måste analysen röra sig — andra musikaliska fakta står inte till vårt förfogande än dem våra musikhandskrifter presenterar, som låter oss följa melodiska varianter av *skenbart* mycket ringa betydelse.

Här öppnar sig vidare problem för musikkforskaren, problem, som givetvis inte finner sin lösning inom en praktisk-teologisk avhandlings ram. Vad är inom kyrkosången en väsentlig och vad är en oväsentlig melodisk variant? Vad är »litet» och vad är »stort»? Kyrkosången måste granskas utifrån allmänmusikaliska premisser, för att man skall kunna skilja strukturer, linjer och grundmönster från tillfälliga förändringar, eller avgöra när två melodiers eller typers likhet med varandra bara är tillfällig och de båda stammar från helt olika grundtyper. Det är betecknande, att inte ens den nyaste handboken i gregoriansk sång, Willi Apels *Gregorian Chant* (1958), vågar ge sig in på ett försök att återföra rikt utvecklade melodiska mönster till enkla grundstrukturer. Men hans försiktighet är utan tvivel väl överlagd. Grunden måste läggas efter systematiska principer tillämpade över ett stort material. Exempel härpå har Walter Wiora givit i sin *Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens* i JbfVlf, Berlin 1941. Han utgår från folkmusiken och urskiljer där alla de tänkbara faktorer, som åstadkommer en förändring i en folkmelodi, vare sig det är tonens höjd, längd, rytmen, tonarten eller någon annan faktor som ändras. Wiora har valt ett material, där melodiska varianter av samma melodi *kan* påträffas. Inom kyrkosången är detta svårare, därför att det gregorianska materialet föreligger dels i 900-talets projicering på linjesystem, dels i ett äldre men svårtolkat neummaterial utan linjer. Ändå har försök gjorts. Jag tänker på Eric Werners *The Sacred Bridge*. Werner jämför kristna och judiska melodier och anser sig berättigad att anta »grundstrukturer» av melodier, av vilka i källorna framträder kanske en judisk och flera kristna varianter. Så går han till väga i sin jämförelse mellan tractustonerna. Likaså är detta hans metod när han jämför Credo III, Sanctus IX och Agnus IX för mariamässor, samt Sanctus VIII ur missa de angelis (numren efter *Graduale Romanum*) med en gammal judisk recitationston och anser alla dessa melodier kunna återföras till ett enda ursprung! Tanken är häpnadsväckande. Men man har en känsla av, att sådana jämförelser, även om de utan minsta tvekan träffar rätt i många fall, är utsatta för felkällor. Vad man efterlyser, är ett rent musikaliskt kriterium, som möjliggör utsagor om vanligen inträffande förändringar av melodier inom bestämda kultursfärer. Neumkunskapen måste i ett sådant studium bli

av primär betydelse, eftersom neumerna *kan* vara till en del konventionella tecken, i en sen epok representerande ett musikaliskt utförande som föga svarar mot tecknets utseende, men i äldre tid kanske en mera adekvat »avbildning» av en musikalisk rörelse eller företeelse.

Dessa frågeställningar behöver inte bli betydelselösa för frågan om den gamla kyrkosångens anpassning till det svenska språket under reformationstiden. Känner man melodiförändringens grundläggande fakta, är man också i stånd att bedöma, vad som egentligen sker musikaliskt sett, när ett latinskt Gloria förses med svensk text: är det skapandet av en ny melodilinje, eller är det en till misslyckande dömd, konstgjord efterapning? Möjligen skall det därutöver visa sig, att samma melodistrukturer skall påträffas i den gamla kyrkosången som i folkvisan och kyrkovisan, och att alltså kyrkovisans seger betyder en adekvat nyanpassning av urgamla melodimönster till moderna språkidiom. Att detta forskningsområde med tiden måste angripas, syns mig lika ofrånkomligt som att språkmannen vänt sitt intresse till den jämförande språkforskningen. Kanhända skall vi inte ha lyckan att finna det musikaliska »urspråket», något som möjligen vore en diskutabel lycka. Men bara kunskapen om ett fåtal tämligen allmängiltiga »lagar» för den musikaliska förändringen som sådan skulle oerhört vidga och fördjupa vår bild av musiken som mänsklig kulturföreteelse.

Tore Nyberg

Horst Scharschuch: Analyse zur Igor Stravinsky's »Sacre du Printemps». Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1960. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd VIII.)

Den problematik som är förknippad med harmonisk analys hänger ofta samman med att både utgångspunkterna och avsikterna i regel är flera. Analysen skall tjäna flera herrar. Den skall låta inordna sig i teoretisk systematik och samtidigt ha fotfäste i något slags »hållbar» akustisk grundforskning, kunna svara mot stilhistoriska avgränsningar, vara estetiskt »meningsfull» och gehörsmässigt, psykologiskt »riktig», ha en praktisk terminologi osv.

Tyvärr antyder alltför sällan arbeten inom det här området, vilket eller vilka av dessa krav de avser att i främsta rummet tillgodose. Det gäller t. ex. den rika litteratur som direkt eller indirekt anknyter till Riemanns funktionslära. I en dissertation över »ledtonsväxlingsklanger» gjorde Horst Scharschuch för några år sedan ett energiskt försök att förena historiska perspektiv med teoretisk systematik. I sin nu utkomna bok *Analyse zur Igor Stravinsky's Sacre du Printemps* försöker han utvidga användbarheten hos sin begreppsapparat, samtidigt som han starkt betonar gehörsmässiga synpunkter, sålunda ger han intet enda notexempel från *Sacre* utan uppmanar läsaren att följa och kontrollera framställningen med grammofonskivans hjälp! I själva verket rör det sig här om en utgåva av författarens dissertation från 1955 plus ett repeterande översiktsavsnitt och en harmonisk-klanglig analys av *Sacre*. Den senare upptar endast ett av bokens sju kapitel.

Det riemannska begreppet ledtons(-växlings-)klang har hos efterföljande teoretiker ibland ersatts med andra: här i Sverige har på senare

tid ofta termerna kontraklang eller motklang kommit till användning. Förebilden har bl. a. varit Grabners »Gegenklänge». Men bakom denna termväxling döljer sig också ett delvis förändrat betraktelsesätt. Det neapolitanska sextackordet beskrivs t. ex. hos Riemann och Svensson som mollsubdominantens ledtonsväxlingsklang, hos Grabner som mollsubdominantens undre tersklang i första omvändningen och hos Distler som en altererad subdominantvariant. Hos Grabner är alltså den riemannska funktionsbeteckningen förenad med termer för ackordisk intervallstapling och hos Distler uppträder den term som för många varit en »räddare i nöden» — alteration — tillsammans med två riemannska funktionstermer, av vilka den ena (variant) berövats sin innebörd av durmollväxling i ackord med samma grundton!

Hos andra teoretiker har förståelsen för poängerna i Riemanns betraktelsesätt varit större. Den som framför allt fört begreppet ledtonsväxlingsklang vidare är Hermann Erpf. Det är på honom som Scharschuch nu i sin tur bygger, när han ytterligare försöker bredda tillämpningsområdet för det riemannska begreppet. Utgångspunkten är inte de konsonanta ledtonsklangerna (t. ex. *c—e—g*-treklangens *e—g—h*, *f—a—c*-treklangens *a—c—e* osv.) utan molltreklangens dubbelledtonsväxlingsklang (»Doppelleitonklang» — förf. har av praktiska skäl slopat mellanledet »-växlings»). Termen syftar på det »septimackord» som uppstår när en molltreklangs kvint spaltas i sin nedre och övre ledton: från *c*-molltreklngen avledes så t. ex. dubbelledtonsklangen *c—ess—fiss—ass*. Så långt »systematiken».

Till arbetets förtjänster hör nu inskräpandet av att en klang inte bara kan vara flertydig i sig själv, i samma sats, hos samma tonsättare och under samma tid utan att den också är utsatt för en i tiden fortlöpande betydelseskridning. Den teoretiska fixeringen liksom den psykologiska »innebörden» av en klang är något annat än dess genesis. Scharschuch följer alltså även historiska linjer, vilka leder honom tillbaka till — i första hand — generalbastidens »överstigande treklanger» och — i andra hand — till tiden för de första klangerna med dubbelledtonsklangernas »yttre» struktur: 1400-talet. Med riklig exemplifiering visar han, hur klanger av typen *ass—c—fiss(gess)* och *ass—c—ess—fiss* fr. o. m. 1780-talet, och då framför allt hos Mozart, börjar anta funktionen av ledtonsklanger.

Därmed har Scharschuch gett de av Erpf påvisade dubbel- (och flerfaldiga) ledtonsklangerna en systematisk-historisk utbyggnad. Han går nu vidare och fastlägger begreppsmässigt en rad av alltmåra komplicerade ledtonsklanger enligt regeln »*musica non dat saltus*» (musiken gör inga språng). I de sexfaldiga ledtonsklangerna, exemplifierade från Bartóks pianosonat 1926, när han den principiellt yttersta gränsen för begreppets användbarhet, och frågan är om han därmed inte i systematikens intresse ibland överskrider de möjligheter som finns att förutsätta tonalt funktionsvärde i så mångtoniga klangbildningar. Det är emellertid ovedersägligt att den utbyggnad av de exakta funktionsbegreppen, som hos Scharschuch bl. a. ersätter en del av Kurths och Erpfs vagare termer (som »fri ledtonsinställning»), svarar mot den utvidgning av vårt gehörs tonalitetsuppfattning som ägt rum mellan 20- och 50-talen.

Man förstår alltså att han fallit för frestelsen att pröva sin begreppsapparat i en analys av ett verk som vid tiden för Erpfs *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik* fortfarande betraktades

som »atonalt» eller i varje fall som oåtkomligt för funktionell harmonisk analys. Naturligtvis »passar» den på Sacre: ett sådant till den yttersta gränsen utvecklat ledtonsklangsystem, kombinerat med »Ineinander-schieben von Klängen», »Hinzufügen einer Sekunde . . .» osv. *måste* helt enkelt passa i ett verk med tonal basstruktur! Det förringar inte värdet av Scharschuchs undersökning. Den visar i sina konsekventa tillämpningar av en vidare-utvecklad funktionsanalys och en rikt differentierad klangskrift, hur det med ledtonsklang-begreppet är möjligt att teoretiskt »fastställa» vårt gehörs känsla av tonala funktioner i åtminstone flera av t. ex. Stravinskys, Bartóks och Schönbergs tidigare verk.

Dessvärre är det ju så att även en rad *andra* faktorer är med i spelet och bestämmer vår tonalitetsuppfattning. Framtida, »efterriemannska» teoretiker kommer väl sannolikt också att ge exempel på hur många av detta arbetes »komplizierte mehrfache Leittonklänge» som uppträder i helt andra sammanhang än de av författaren till Sacre-analysen påvisade, — på samma sätt som vi 1960 iakttar, hur hos Mozart den »överstigande treklängen» förvandlades till en dubbelledtonsklang, vilket naturligtvis hans samtida inte »insåg».

Scharschuchs arbete är dock i sin konsekventa och »slutgiltiga» utbyggnad av det riemann-erpska ledtonsklang-begreppet och dess möjligheter på många sätt beundransvärt. Litteraturförteckningen är inte fullt så beundransvärd: flera verk av allmänt musikhistorisk karaktär finns med; däremot saknar man en rad arbeten inom det direkt aktuella området: Karg-Elert, Kurths Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, m. fl.

Lennart Reimers

ÖVRIG TILL REDAKTIONEN INSÄND

MUSIKALISK LITTERATUR*

Alte Musik. Joseph Bodin de Boismortier (1682—1765): *Quatre suites de pièces de clavecin*. Op. 59 (1736). Hrsg. v. Erwin R. Jacobi. Leuckartiana Nr. 26. Verlag v. F. E. C. Leuckart, München—Leipzig 1960. — Antifonale, det svenska. II. Antifonale till kyrkoårets tideböner. (Utg. av Knut Peters † och Arthur Adell.) Lund 1959. — Aulén, Gustaf. Bibliografi över G. A:s tryckta skrifter (upprättad av Kr. Gierow). Lund 1959. — Bach, J. S.: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von Joh. Seb. Bach-Institut Göttingen und von Bach-Archiv Leipzig. Ser. VI. Kammermusikwerke. Bd 1 (Rudolf Gerber). Kritischer Bericht von Günter Hausswald und Rudolf Gerber †. Serie I, Kantaten. Bd 12: Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi... Hrsg. von Alfred Dürr. Bd 21: Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Werner Neumann. Kritischer Bericht von Werner Neumann. Bärenreiter-Verlag, Kassel—Basel—London—New York, 1958—60. — Beiträge, Kölner, zur Musikforschung. Bd XVII: Friedhelm Onkelbach, Lucas Lossius und seine Musiklehre. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1960. — Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Hrsg. von G. Abraham, Susanne Clercx-Lejeune, H. Federhofer, W. Pfannkuch. Bärenreiter-Verlag 1959. — Bibliotheca Musica, 1: H. Scheidemann: Toccata; Franz Tunder: Canzona. Ed. Bo Lundgren. Sth. 1958. — Blume, Friedrich: Was ist Musik? Ein Vortrag. (Musikalische Zeitfragen. Eine Schriftenserie im Auftrage des deutschen Musikrates hrsg. von Walter Wiora. Bd 5.) 1959. — Caldara, Antonio: Laudate pueri Dominum. Kantate... (R. Ewerhart). Köln 1959. — Carpenter, Nane Cooke: Music in the medieval and renaissance universities. Univ. of Oklahoma Press, 1958. — Chantry Press Ltd, Fremont, Ohio, 1958—59. Buxtehude: Lauda Sion salvatorem. A cantata (Günter Raphael); Schütz: Four psalms (U. S. Leupold); Richard T. Gore: A new commandment for the choir of the college of Wooster; John Amner: Two motets (R. T. Gore); August Maeckelberghe: To day Christ is risen. 4:o. — Dahlback, Karl: New methods in vocal folk music research. (Publications from Norwegian Folk Music Institute, 2.) Oslo 1958. — Dencker, Nils: Sveriges sånglekar, sammanparningslekar och friarlekar. Med förord av Dag Strömbäck. (Skrifter utg. genom landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala. Ser. B: 9.) Uppsala och Köpenhamn 1960. — Fylkingen 1933—59. Utg. med anledning av Kammarmusikföreningen Fylkingens tjugofemårsjubileum. Sth. 1959. — Goethe in der nordischen Musik. Unter Mitwirkung von Erling Winkel, Dänemark, Greta Dahlström, Finnland, Øystein Gaukstad, Norwegen, (hrsg. von) Åke Eliaeson (& Gösta Percy. Sth. 1959. — Graduale Arosiense impressum. Ed. Toni Schmid. (Laurentius Petri Sällskapets urkundserie, VII: 1—2.) Malmö 1959—60. — Huber, Anna Gertrud: Johann Sebastian Bach, seine

* Särtryck upptages ej.

Schüler und Interpreten. Querschnitt durch die Geschichte der Bachinterpretation. I. Von 1720 bis zur Aufführung der Matthäus-Passion (1829) durch F. Mendelssohn-Bartholdy. Ed. Eulenberg Ltd. Zürich—London—New York 1958. — Haydn, Joseph. Sein Leben in Bildern. Textteil: R. Petzoldt, Bildteil: Ed. Crass. Lpz. 1959. — Händel, G. Fr.: Donna che in ciel. Kantate für Sopran-Solo, gem. Chor, Streichorch. und B. C. (R. Ewerhart). Köln 1959. — Händel-Jahrbuch. Herausg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 5. Jahrg. Lpz. 1959. — Ingman, Olavi: Linearinen rakennemalyysi mozartin g-molli-sinfoniasta K.-V. N:o 550. (Diss. Helsinki 12/12 1959.) Jyväskylä 1959. — Jahrbuch, Deutsches, der Musikwissenschaft (olim Jb. d. Musikbibl. Peters) für 1958. Herausg. von Walther Vetter. 3. Jahrg. Lpz. 1959. — Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd 4, 1958/59. Hrsg. von K. Ameln, Chr. Mahrenholz, K. F. Müller. Kassel 1959. — Journal of the international folk music council, Vol. XI, 1959, Vol. XII, 1960. Ed. Miss Maud Karpeles. Index Vol. VI—X. Cambridge 1959—60. — Kunst, Jaap: Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. 3rd ed. The Hague 1959. — Liedgren, Emil, Psalm och sång. Studier tillägnade Emil Liedgren den 21 februari 1959. Bibliografi ... utarbetad av G. Engström och Birgitta Sundler. Lund (Malmö) 1959. — Labhardt, Frank: Das Sequenziar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen. (Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Ser. II, Vol. 8.) 1. Textband. Bern 1959. — Lellky, Åke: Musikaliska konstföreningen 1859—1959. Sth. 1959. — Lorentz, Johan (1610—1689): Klavierwerke. Hrsg. von Bo Lundgren. Lund 1960. — Mahrenholz, Christhard: Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze. Als Festgabe zu seinem 60. Geburtstag am 11. August 1960 hrsg. von K. F. Müller. Bärenreiter. 1960. — Mante, Axel: Ein niederdeutsches Gebetbuch. Aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh:s (Bistumsarchiv, Trier, Nr. 528.) (Lunder germanistische Forschungen. 33.) 1960. — Mitteilungen des Max-Reger-Instituts, Bonn. Im Auftrag des Kuratoriums ... hrsg. von Ottmar Schreiber. H. 8—10. 1959. — Musikwerk, Das. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln. H. 13: Egon Wellesz: Die Musik der byzantinischen Kirche. H. 15: Franz Giegling: Die Solosonate. Köln 1959. — Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung. H. 13: Walther Krüger: Die authentische Klangform des primitiven Organum. Bärenreiter. 1958. H. 16: Hermann Zenck, Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte. Hrsg. v. W. Gerstenberg. Bärenreiter 1959. H. 17: Unverricht, Hubert: Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik. Bärenreiter. 1960. — Musica popolare, Attività del centro nazionale studi di, dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia e della Radiotelevisione Italiana. Roma 1960. — Norsk folkemusikk. Ser. I. Band 1—2. Hardingfeleslåtter. Redaktör Olav Gurvin. Universitetsforlaget, Oslo 1958—59. — Ny musik. Att sjunga och spela. Serie ... red. av Bengt Franzén. H. 1—2. Sth. 1958. — Nystroem, Gösta: Stråkkvartett. 1956. (Partitur och stämmor.) Musikal. Konstfören. Sth. 1958. — O. D. Skildringar ur Sångsällskapet Orphei Drängars levnad. Årg. 30—31, 1957—59. Red. T. Wetterqvist. Uppsala 1960. — Palme, Sven Ulric: Kristendomens genombrott i Sverige.

Den stora omvälvningen i svensk historia: vikingatågen, missionen och det svenska rikets uppkomst. Sth. 1959. — Publikationer, se Årsskrift. — Rabe, Julius, Dikt och ton. En bok om den romantiska diktsången. Sth. 1959. — Samlingar utg. av Svenska fornskriftsällskapet. Ser. 2, Latinska skrifter, bd VI: Birger Gregerssons Birgitta-officium utg. av Carl-Gustaf Undhagen. Diss. Vps. d. 19/5 1960. Uppsala 1960. — Sauer, Wilhelm: Beethoven und das Wesen der Musik. Max Hesses Handbücher der Musik, Bd 107. Berlin(-West) 1958. — Schiørring, Nils, Musikkens veje. (Berlingske leksikon bibliotek.) Kbhvn 1959. — Schütz, Heinrich: Cantiones sacrae (G. Grote). Tischgesänge. Bärenreiter-Ausg. 1963. Kleine geistliche Konzerte, H. 11—15. Bärenreiter-Ausg. 3431—35. Bärenreiter Verlag, 1958—59. — Schütz, Heinrich: Twaalfde H.-S.-Feest 21—25 september te Utrecht en Amersfoort. Programma-book. 1959. — Sørensen, Søren: Liturgisk musik til højtiderne. Kbhvn 1958. — Stevenson, R.: The music of Peru. Aboriginal and Viceroyal epochs. Pan American Union. Washington. Lima 1960. — Strömbäck, Dag: Folkloristica. Festschrift ... 13 augusti 1960. Uppsala 1960. — Sweden in music. Musikrevy international. Nordisk tidskrift för musik och grammofoon. Årg. 15, 1960. Nr 3 extra. — Tawaststjerna, Erik: Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina. Helsinki 1960 (Diss. Hels. 31/1 1960). — Valentin, Eric: Beethoven. En bildbiografi. Till svenska av Torkel Stålmarch. Sth. 1959. — Wirén, Dag: Triptyk för liten orkester op. 33. (Partitur.) Musikal. konstfören. Sth. 1959. — Weman, Henry, African music and the church in Africa. (Uppsala universitets årsskrift 1960: 3.) Uppsala 1960. — Wunderhorn, Des Knaben, in den Weisen seiner Zeit. Hrsg. von Erich Stockmann. Akademie-Verlag, Berlin. (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd 16.) Berlin 1958. — Årbok 1956—1958 av Norsk musikkgranskning. Redaktör: O. M. Sandvik. Oslo 1959. — Årsskrift, Kungl. Musikal. Akademiens, 1958. Bil.: Publikationer utg. av Kungl. Musikal. Akad. med Musikhögskolan 2: Bengt Franzén, Att bedöma musikelever. Sth. 1959. — Årsskrift 1958—59: Musica sacra. Samfunn for kirkemusikalsk fornyelse. Oslo 1960.

GRAMMOFONINSPELNINGAR

Barockmusik med danska artister

Italianische Kammermusik I—II. Mitglieder des Societas Musica Kammerorchesters, Kopenhagen. Leitung: Jørgen Ernst Hansen. (Metronome Records MCLP 85019-20.)

J. S. Bach: Präludium und Fuge in c-moll (BWV 546), Präludium und Fuge in C-dur (BWV 547), Fantasie in c-moll (BWV 562), Toccata und Fuge in F-dur (BWV 540). Finn Viderø an der Orgel zu St. Johannis, Vejle. (Metronome Records MCLP 85023.)

J. S. Bach: Sonata in E Major BWV 1035. Poul Birkelund, Hans Erik Deckert, Liselotte Selbiger. (HMV 7EB6035, 45-v.)

Åtskilliga danska musiker och musikergrupper har under de sista årtiondena ägnat sig flitigt åt barockmusik. En del av deras resultat kan numera avlyssnas per skiva. I fjol utkom två stora LP-skivor med italienska instrumentalverk, utförda av medlemmar ur ensemblen Societas Musica under ledning av Jørgen Ernst Hansen. Verkurvalet är så pass intressant och för pedagogiska ändamål brukbart, att en fullständig förteckning kan vara på sin plats. Skivorna innehåller A. Corelli: Concerto grosso D-dur op. 6: 1 och Sonata a 3 F-dur op. 4: 7, G. Torelli: Concerto a-moll op. 8: 2, A. Stradella: Sinfonia d-moll, A. Vivaldi: tre concerti ur op. 3 (den välkända i d-moll, nr 11, nr 8 i a-moll och violinkonserten a-moll nr 6) jämte triosonatan över La Folia op. 1: 12, G. M. Ruggieri: Triosonata G-dur op. 3: 8, R. Valentino: Triosonata a-moll och G. Sammartini: Triosonata G-dur op. 6: 9. De båda sistnämnda verken utförs med blockflöjter, övriga med stråkinstrument. Speciellt värdefullt är att den italienska orkestermusiktraditionen blir belyst med ett så tidigt exempel som Stradellas ståtliga »sinfonia» och att även Torelli är företrädd, om också endast med en konsert ur den sena, posthumt utgivna samlingen op. 8.

Den tekniska kvaliteten på upptagningarna (utförda under ledning av Peter Willemoës) är oklanderlig. Det musikaliska utförandet står genomgående på en högre nivå i orkesterverken än i triosonatorna. Härtill tror jag man vågar knyta följande diagnos. Ensemblen förverkligar en kombination av (f. ö. mycket vältrimmat) modernt spelsätt och urtextrohet. Bakom dess interpretationer anar man övertygelsen, att barockmusik skall utföras »sakligt» och att detta bäst uppnås genom att till punkt och pricka följa en tillförlitlig nottext med minimum av tillsatser eller »friheter» från exekutörernas sida. Denna inställning — man kunde kalla den »pappersobjektivitet» — har som bekant varit mycket utbredd under ca 1920—40-talen. Den kan t. ex. iakttagas i åtskilliga inspelningar på Archiv-Produktion (med ett par remarkabla undantag), och vissa tecken tyder på att den alltså är seglivad just i Danmark.

Vad nu hög- och senbarockens orkestermusik beträffar, ger den avgjort mindre spelrum för improvisatoriska moment än den solistiska kammarmusiken. I concerti o. dyl. kan ett direkt urtext-realiserande ofta ge acceptabla resultat på basis av gott samspel och allmän vitalitet i utförandet. Kanske är det blott vissa långsamma satser, pausbemängda adagio-avsnitt och kadenser som blir alltför nakna, fransett att en del rytmiska finesser slätas ut i nottrohetens tecken. Så är fallet i föreliggande inspelning. Värre är det med kompositionerna för solistiska ensembler. Här krävs av exekutörerna en betydligt större personlig insats i framför allt två inbördes sammanhängande hänseenden: tillägget av improvisativa utsmyckningar (från drillar m. m. till »cadenza»-arabesker) och — delvis med hjälp av dessa medel — understrykandet av affektkaraktären. Triosonata-ensablerna ur Societas Musica är härvidlag genomgående så respektfullt försiktiga, att de i stort sett presenterar propria skelett av kompositionerna. Detta är återigen — och inte oväntat — mindre störande i rörliga satser än i långsamma.

Som största skönhetsfläckar på de båda skivorna kan utpekas de solistiska ensemblernas rent torftiga återgivningar av långsamma satser och orkesterensemblens manér att överexponera slutackord med pressad klang och svajigt vibrato. Som största förtjänster kan framhållas ett mångsidigt repertoarval, trofasthet gentemot »riktiga» nottexter, god precision i utförandena och stark motorisk vitalitet i alla rörliga orkestersatser.

Finn Viderø's orgelspel kan nära nog karakteriseras som en dansk »individualtradition» i förhållandet till barockmusik. *En passant* må här framhållas hans fullständigt unika HMV-skiva KALP 14 med 1500- och 1600-talsmusik utförd på den berömda Compenius-orgeln i Frederiksborgs slottskapell. Den ger tidens orgelklanger och medeltontemperatur som i ett nötskal och borde förvärras av alla orgelintresserade. På den nya Metronome-skivan spelar Viderø Bach på Frobenius-orgeln i Vejle från 1956. Instrumentet är en »äkta» barockpastisch (dispositionen meddelas på skivmappen) och torde klinga förträffligt för all orgelmusik från och med Sweelinck till och med J. S. Bach. I sina egna kommentarer till inspelningarna meddelar Viderø alla registreringsdetaljer, en förträfflig åtgärd som också indirekt orienterar om hans personliga »Bachestetik» och om hur sorgfälligt han avvägt klangväxlingarna med hänsyn till kompositionernas formella struktur.

Tolkningarna av de fyra orgelverken kunde tas till utgångspunkt för en lång och spännande diskussion av både mera principiell och mera specifik stilhistorisk art. På det förstnämnda planet kunde man t. ex. diskutera huruvida Viderø möjligen förväxlat (eller satt likhetstecken mellan) rytmiskt spel och metronomisk-mekanisk regelbundenhet. I kortast möjliga sammandrag kan man säga, att tolkningarna utmärks av maximal »objektivitet». Viderø spelar bokstavligen som det står i noterna, övervägande enligt sin legato-doktrin, med minimala registerförändringar (vilket verkar övertygande) och med en orubblighet i metrisk-rytmiskt hänseende, som med suverän indifferens passerar förbi harmoniska uppladdningar, spänningsmoment och kadensverkningar som om de inte existerade. Eller kanske: som om de må tala för sig själva men likväl inte bör understrykas till förfång för helhetsverkan, vilken (enligt Viderø) förutsätter upprätthållandet av en symaskinsmässig regelbundenhet från den första tonen till den sista. Vilken uppfattning man än må ha om

detta slags idealbildningar, genomför Finn Viderø dem med en imponerande konsekvens. Hans tolkningar på denna skiva ger en ytterst enhetlig bild av en lika enhetlig Bach-uppfattning. I vad mån det är fråga om »pappersobjektivitet» överlåter jag åt lyssnaren att för egen del avgöra.

På en EP-skiva berikar slutligen Poul Birkelund et consortes den inspelade Bach-repertoaren med den charmfulla flöjtsonanen i E-dur BWV 1035, vilken i motsats till de populära »obligatocembalo-sonaterna» BWV 1020 (g-moll) och BWV 1031 (Ess-dur) torde vara äkta. Inspelningen är klangligt tillfredsställande och lever högt på flöjtsolistens enkelt naturliga och musikantiska spel.

Ingmar Bengtsson

Bellman på skiva

»Ur Fredmans Epistlar.» Folke Sällström, sång, och Roland Bengtsson, cister. Med textbok. Swedish Society/Discofil 33141-43.

Fredmans sånger och epistlar [urval] sjungna av Sven-Bertil Taube. Medlemmar ur Stockholms filharmoniska orkester under ledning av Ulf Björnin. HMV SCLP 1003.

Önskemål och projekt kring »Bellman på skiva» har legat i luften under en stor del av LP-skivans unga tillvaro här i landet. Nu har det slumpat sig så, att tre ting gjort 1960 till något av ett Bellman-år på den svenska radio- och grammofonfronten. Två inspelningar — Folke Sällströms och Sven-Bertil Taubes — samt en serie radioprogram har sett dagens ljus och animerat till heta debatter i och utanför tidningsspalterna.

Det finns ingen anledning att här referera debatten, inte heller att draga fram de fängslande och ofta vägande synpunkter på Bellmans musikalisk-poetiska konst och på mer eller mindre äkta Bellmanstraditioner, som ventilerats av bl. a. Olof Byström, Richard Engländer och Örjan Lindberger. Särskilt förtjänar dock nämnas Byströms initierade orientering om de främsta traditionsbärarna från Hjortsberg, Raab och Kernell till Scholander och Ödman och de intressanta prov på de båda sistnämndas samt Åke Claessons Bellmans-sång, som framdragits i sammanhanget.

De två aktuella inspelningarna är inte bara mycket olika: de framhäver varandras förtjänster och brister på ett nästan utmanande sätt — om man nu alls anser dem jämförbara. Måhända har redan något av det viktigaste sagts när man konstaterar att var och en har sina fördelar och sina begränsningar; därav följer också att det alltjämt finns plats för Bellman-insjungningar, som skulle kunna överträffa dem båda.

Discofils vackra album med tre stora LP-skivor och väredigerat texthäfte är det ojämförligt mest ambitiösa företaget. De 24 epistlar som ingår (nr 2, 3, 7, 9, 10, 28, 30, 34—36, 38, 39, 42, 45, 50, 67, 69, 71—73, 80—82) — utvalda av Discofil-chefen och ljudteknikern Hans Kempe — presenteras alla komplett, alltså med oförkortad text. Musikaliskt följs Åhlströms utgåva och återgivningen sker genomgående med soloröst och cisterackompanjemang (f. ö. med ett Mathias Kraft-instrument från 1782, tillhörande Musikhistoriska muséet). Texthäftet innehåller en essay

»Bellman, människan och skalden» av Olof Byström och en om »Bellman och musiken» av C.-G. Stellan Mörner (som också fungerat som konstnärlig och musikalisk konsult). Efter en sida med detaljerade inspelningsdata följer Kellgrens berömda företal från 1790, förteckningen över »Personer som nämnas i Fredmans Epistlar» och fullständiga texter till samtliga 24 epistlar. I alla dessa hänseenden har Discofil, dvs. Hans Kempe, löst uppgiften med beundransvärd ansvarskänsla och omsorg.

HMV:s 33-varvsskiva med Taube d. y. är helt annorlunda till sin art och uppenbarligen också till sitt syfte. Den åtföljs av ett typografiskt tilltalande litet häfte som innehåller en »introduktion» om Bellman av Åke Janzon, däremot inga sångtexter. På skivan återfinns epistlar och sånger i fri blandning (Ep. 1—2, Sång 7, Ep. 73, 12, Sång 21, Ep. 33, Sång, 35, 49, 41, Ep. 82, Sång 6, 19, Ep. 79 och Sång 32). De samman knyts än med talade partier, än med modulerande ackord och sången beledsagas av högst skiftande instrumentalensembler. Arrangören Ulf Björnin har följande att säga härom: »Bellmans stil har ofta helt förfuskats och jag har sett det som en uppgift att om möjligt föra tolkningarna tillbaka i dess rätta miljö. Jag har försökt realisera Bellmans egna instrumentala anteckningar och återställa något av den ornamentik som skalats bort och förvanskats under senare tid.» Hans intentioner tar sig bland annat uttryck i att Ep. 1 »Til Cajsas Stina» beledsagas av luta, cello, flöjt, oboe och horn, »Joachim uti Babylon» av oboe, klarinett och fagott, Ep. 33 av en hel liten orkester och Ep. 12 av flöjt och cembalo etc.

De jämförande reflexionerna kan företrädesvis knytas dels till utförandet av ackompanjemanget, dels till de båda sångartisterna.

Betraktar man inspelningarna ur ett snävt historiskt-källkritiskt perspektiv kunde det synas lätt att tveklöst och omedelbart räcka lagern till Sällström—Bengtsson och varna för Taube—Björnin. De förra följer den åhlströmska texten nästan till alla delar (med undantag för bl. a. ett par missförstådda förslagsnoteringar och ett felaktigt ackord i tredje takten från slutet av »Liksom en herdinna») och kan egentligen inte beskyllas för att ha missuppfattat någon epistel, även om karakteriseringen stundom blir tam och vissa tempi kunde diskuteras. Taube & Co. tar sig däremot allehanda friheter och har snarast snickrat ihop ett slags Bellman-rapsodi med klart syfte att popularisera nationalskalden inför en bredare publik. Frejdigheten i greppet på ämnet besinnar sig inte ens inför Ep. 79 »Charon i Luren tutar».

Men fullt så enkelt är avgörandet inte. Vad först ackompanjemanget beträffar, är cister självfallet ett korrekt val. Eftersom Åhlströms versioner är klavermässiga och räknar med rätt stort omfång nedåt basen måste samtidigt vissa modifikationer accepteras. (Stellan Mörners upprepade kritik mot sättningsarnas torftighet förefaller mig däremot överdriven.) Bellmans instrumentanvisningar är adresserade till sångaren. De behöver ingalunda klädas i motsvarande klanglig dräkt, men förutsätter att exekutören kan imitera dem illusoriskt och trolle en smula med sin cister. Roland Bengtsson, städse följsam och skicklig, är blott alltför diskret. I synnerhet gäller detta baslinjerna, som ibland alldeles kommer i skymundan, mest beklagligt i »Undan ur vägen», vars snabba trumbas är så väsentlig för helheten. Men om arrangemang för instrumentalensemble sålunda är en överloppsgärning — förutom att den saknar källmässigt stöd — måste om Björnins bearbetningar likväl fram-

hållas, att de är gjorda med god smak och inte utan pietet. Instrumentariet är uteslutande det, som fanns kring Bellman själv, och har tydlig affinitet till de besättningarna, med vilka dennes ofta instrumentala musikkörlagor en gång klingat. I motsats till vissa andra sentida arrangörer har Björlin också i allt väsentligt hållit sig till de åhlströmska sättningsarnas harmoniska medel och undvikit alltför stilfrämmande ackordinslag.

Om Bellmans föredragskonst finns ju flera äldre beskrivningar, och några citeras i kommentarerna till båda inspelningarna. »Bellmans röst var mycket smidig och böjlig. Den tillät de mest fina accentuationer och hastiga styrkegrads-förändringar.» (Mankell.) »Hans gester, hans röst, hans spelning, som äro oförläpneliga, föröka ännu mer det nöje, man har av själva versen, som alltid är vacker och som innehåller tankar, ömsom löjliga, ömsom sublima, men alltid nya, alltid starka, alltid oväntade, över vilka man ej kan undgå att häpna och antingen komma utom sig af förundran eller af skratt.» (Oxenstierna.) Säkertligen med rätta har man — och inte endast apropos Ep. 33 o. dyl. — talat om virtuos enmansteater.

Att med vederbörlig förening av stilkänsla och artistisk djärvhet återuppväcka något av denna lika geniala som personliga föredragsstil är en nästan orimligt svår uppgift. Och den blir inte lättare när resultatet skall fixeras på en skiva: det finns väsentliga kvaliteter i Bellmans konst, som kan och bör få verka med ny friskhet, ny utstrålning, ny chockverkan för varje gång och för varje lokalt, på olika sätt avstämt auditorium, kvaliteter som egentligen är oförenliga med reproduktiv fixering och identiska upprepningar.

»Smidig och böjlig»: uttrycket behöver givetvis varken implicera »stor» röst eller välskolad skönsång. Betydligt viktigare är att stämman har just utstrålning. Den skall inte blott låna sig till allehanda skiftande karakteriseringar. Den borde i klang och tonfall innesluta dem alla som latenta möjligheter, utstråla det slags temperament och rika livserfarenhet, som kan fascinera genom det dubbelbottnade och utsagda, låta ana ömhet i genomsådandet, avgrunder under en burlesk yta, malört i vinbägaren, sorg i rosenrött.

Det är egentligen enbart i detta hänseende Folke Sällström förefaller mig komma till korta. Hans röst är alldeles ovanligt till sin fördel på dessa skivor, hans svenska och diktning oklanderliga. Han härmar instrument väl och gör en briljant imitation av Jergen »elend sinder» i Ep. 73. I övrigt har Sällström följt det recept Hans Kempe formulerat i sitt företal: han överdrifter av såväl burlesk som sentimental karaktär har försiktigt undvikits. Var gränsen mot överdrifter skall dragas blir naturligtvis till viss del alltid ett subjektivt avgörande. Man kan t. ex. finna sådan försiktighet synnerligen välbetänkt men likväl tycka att den här ibland tagits till i överkant. Men det är inte på detta plan den enda i mitt tycke vägande invändningen bör sättas in, utan på ett helt annat. Kring Sällströms tolkningar finns en air av gustaviansk ämbetsman — men en ämbetsman om vilken man aldrig skulle kunna ens drömma att han vaknat i rännstenen, suttit på bystuga eller sovit hos en stockholmsnymf. Det finns en distans mellan personligheten och ämnet. Till undantagen hör »Bröderna fara väl vilse ibland»: episteln har blivit en av höjdpunkterna just genom att en utstrålning av det självupplevdas

engagement fått bryta fram mer än eljest. (»Ack vad för en usel koja» ville man också räkna dit, om inte den underbara nynnande melodin behandlats lite för jäktigt.) Om instuderingen som helhet kan sammanfattningsvis sägas att den är en prestation av beundransvärd jämnhet och gedigenhet men av mycket litet magnetism.

Hos Sven-Bertil Taube anar man desto tydligare ett beslut att umgås med Bellman i skjortärmarna och att skaka av allt eventuellt kulturhistoriskt damm. Någoting häri står avgjort i god samklang med skaldens naturell, om inte i förverkligandet så i uppsåtet. Det allmänna intrycket av gåpåaranda blir emellertid till den grad dammfritt, att 1900-talet ofta överröstar 1700-talet. När Taube talar, kommer hans uppenbara skådespelaregry och hämningslöshet till full rätt. Han skulle bara inte ha sjungit. Varken hans roade engagement eller det fräsiga humöret kan överskyla att det sångligt sett är fråga om diletterantarbete, till på köpet varken särskilt rent eller särskilt rytmiskt. Att sådant nuförtiden går för sig både i radio och på skiva är välbekant, men varför utsträcka det till Bellman?

Därför återvänder man tacksamt till Sällströms insjungningar — i avvaktan på ännu en Bellmanssångare, helst med samma kultur och kunnande men med än större förmåga att roa och oroa.

Ingmar Bengtsson

Tolkningsproblem

Johannes Brahms: Symfoni nr 1 c-moll. Dir. Wilhelm Furtwängler, ork. Wiener Philharmoniker. (Electrola/His Master's Voice E 90992.) — Symfoni nr 3 F-dur. Dir. Wilhelm Furtwängler, ork. Berliner Philharmoniker. (Electrola/His Master's Voice E 90994.)

Den uppförandepraktiska forskningen genomgår — eller rättare borde genomgå en ständig aktualisering. Ur en strängare vetenskaplig synpunkt har vi faktiskt en betydligt klarare bild av vissa äldre epoker än av romantiken och vår egen tid: där får det oftast räcka med vad intuitionen och den känslomättade upplevelsen väcker till liv och tanke inom oss.

Ibland händer det emellertid, att man möter tolkningar och tolkare som helt plötsligt levandegör, som det tycks, en hel epoks gestaltningssmässiga idéer, en hel uppförandeestetik. Dit hör de två brahmsinspelningar (symfonierna 1 och 3) av Wilhelm Furtwängler som Electrola/His Master's Voice släppt ut i marknaden. Båda är från offentliga konserter — passade något annat egentligen Furtwängler?: c-mollsymfonin med berlinfilharmonikerna från 1947 och F-dursymfonin med wienfilharmonikerna från 1949. Intrycken och funderingarna vid åhörandet av dessa märkliga upptagningar är så många och så skiftande att jag här endast kan notera några av dem: den djärva profileringen, konstfullheten — men sällan enkelheten — i fraseringsarna; de poetiska rubateringarna, som ibland — som i c-mollsymfonins final — ställs i effektfull kontrast till en nästan metronomisk stramhet i början av finalallegrot; de extatiska, ofta tempoökande uppladdningarna i symfonisatsernas monumentala delar; en viss egocentricitet gentemot notbilden, men samtidigt

också en identifikation med tonspråket som hör till det sällsynta i vår tid, då dirigenterna måste hålla sig med en stilistiskt allt brokigare repertoar.

I tolkningar som dessa måste inspirationsfaktorn vara av största betydelse. Vilket intressant ämne vore det inte att jämföra olika furtwänglerupptagningar, att jämföra med andras, att söka få fram vad som i detta är romantisk tradition, vad som är Furtwängler, i vad mån de tekniska hjälpmedlen (t. ex. grammfonen) tvingat till viss åtstramning etc.! Finns det inte här en möjlighet att kanalisera in den »jämförande diskofilin» i ett för musikkforskningen produktivt spår: det levande uppförandepraktiska?

Bo Wallner

Kerstin Meyer chante Johannes Brahms et des chansons nordiques. Kerstin Meyer, mezzosopran, Jacqueline Bonneau, piano. (La voix de son maître FALP 568; insp. u. å.; stor LP-skiva.)

Titeln på föreliggande LP-skiva röjer att den först och främst är avsedd som en presentation av Kerstin Meyer som vokallyrisk artist. Den är inspelad i Frankrike någon gång 1958 eller senare (man får inte uppgift om vare sig datum eller lokal, — jfr härvidlag de föredömliga arrangemangen på Discofil's utgåvor!). Texten på skivmappen har med sina reklamtekniskt sangviniska överord uppenbarligen intet annat syfte än att locka till köp av skivan. Det känns nästan bortkommet i sammanhanget att påpeka, att en utländsk lyssnare, som inte har tillgång till vare sig texten eller ens översättningar av de svenskspråkiga dikterna, knappast kan få grepp om de många fina förbindelselinjerna mellan texten och dess tonsättningar i t. ex. Rangströms Bön till natten och de Frumeries sånger.

Skivan upptar på ena sidan några av Brahms' mest kända sånger, på den andra utom de nämnda »nordiska» sångerna Sibelius' Säv, säv susa, Flickan kom. . . , Den första kyssen, Rangströms Den enda stunden, Vingar i natten och Melodi, av de Frumerie Som en våg och När du sluter mina ögon. Urvalet kunde alltså inte ha varit mera konventionellt. Det är också i första hand för Kerstin Meyers skull som man tar del av skivan med särskilt intresse: här finns en mångsidig presentation av hennes sångkonst, som har starkt positiva egenskaper och rymmer påtagliga problem. Vad man uppfattar som det grundläggande är en sorts objektivisering av det lyriska uttrycket och en på en gång inträngande och egenartat neutral gestaltning, som många gånger är så disciplinerad att en mera flexibel uttrycksskala inte lyckas göra sig gällande. Här finns små underverk av formell avvägning och fint spunnen mezza-voce-linje i t. ex. Bön till natten och Den enda stunden, och mellandelen i Säv, säv susa saknar visst inte sina dramatiska moment. Men samtidigt skönjer man en bestämd problematik. Man skulle kunna formulera den så: gestaltningen koncentreras så övervägande på den musikaliska formgivningen, att de spänningar i förhållande till denna som texten kan — och bör — medföra för helhetsintrycket mer än en gång blir undanskymda. Därför får hennes tolkning ofta ett drag som verkar, inte operonligt, men präglad av det musikaliska elementets mångtydighet.

Detta förefaller mycket subtilt och skall inte fattas som en värdering utan som en karakteristik. Man kan inför Brahms' Die Mainacht få ett grepp om situationen: här sjunger Kerstin Meyer i själva verket förbi de mycket komplicerade växlingarna mellan olika stämningsslagen. Här blir hennes gestaltning alltför statisk, här om någonsin vore en gestaltning nödvändig, som hämtar sina tonfall ur vår psykologiska kunskap om mänskligt känsloliv och dess (inte minst språkliga) uttryck. Däremot passar den hos Brahms närmast typiserande personteckningen i raden av flickgestalter sångerskan precis. Dessa instuderingar hör till de bästa på skivan.

Som helhet gör inspelningen ett mycket sympatiskt intryck. Den har akustisk rymd och Kerstin Meyer utvecklar hela sitt generösa temperament. Dessutom löser hon många gånger mycket skickligt de svårigheter som ligger i att några av de »nordiska» sångerna inte riktigt är avsedda för hennes röstläge. Brahmsångerna är i de flesta fall nedtransponerade en helton eller mer, ett i och för sig diskutabelt förfarande, vars enda motivering får sökas på sångtekniskt område. Ty givetvis är tonartsvalet varken godtyckligt eller tillfälligt, allra minst hos en tonsättare av Brahms' kaliber.

Pianisten Jacqueline Bonneau är följsam, men kan ibland bli klangligt något påträngande. Särskilt i några av Brahmsångerna (som Die Mainacht och Botschaft) hade man önskat mindre av homofon jämnhet, mera av stämföringsmässigt differentierad fraserings.

Axel Helmer

Svensk orkestermusik

Hugo Alfvén: Festspel op. 25 — Dalarapsodi op. 48. Radioorkestern, dir. Stig Westerberg. — Den förlorade sonen, balettsvit (1957). Kungl. hovkapellet, dir. Hugo Alfvén. (Discofil 33134 B; insp. 1957).
Gösta Nystroem: Sinfonia concertante för violoncell och orkester — *Erland v. Koch:* Nordiskt Capriccio op. 26. Solist: Erling Blöndal-Bengtsson, violoncell; Stockholms radioorkester, dir. Stig Westerberg. (Discofil 33136 B; insp. 1958.)

Discofil's insats för den svenska musiken blir allt mer omfattande och värdefull! Närmast föreligger nu en LP-skiva med några verk av Hugo Alfvén. Och den måste betecknas som viktig för vår kännedom om den nationalromantiska musiken — på sitt sätt är den ett inlägg i diskussionen om vad detta nationalromantiska innebär. Dessutom har den ett stort dokumentariskt värde genom att alla inspelningarna på olika sätt bär Alfvén's egen signatur. De är gjorda i maj 1957 (datum finns angivet på skivmappen, liksom lokal och orkestrens numerär och sammansättning; uppgifter som borde vara självklara på alla skivomslag!). Dalarapsodin och Festspelet op. 25 spelas av Radioorkestern under Stig Westerberg, men Alfvén hade varit närvarande vid repetitionerna och givit »noggranna direktiv angående tempi och fraseringar». Dessutom skildrade han det tänkta programmet till Dalarapsodin (som snarare förefaller vara en översättning i ord av verkets musikaliska plan än en i förväg utformad litterär förlaga). Skildringen spelades också in och finns på skivan som en inledning till själva rapsodin.

Man lär inte kunna förbise dessa inspelningar, när det gäller att förstå och värdera Alfvéns insats, hans förening av maximal disciplin i det musikaliska hantverket och ett uttryck som i praktiskt taget alla musikaliska situationer är glänsande värtaligt snarare än lågmält och inträngande. Att han på väsentliga punkter kom att påverka de svenska tonsättarnas sätt att förhålla sig till folkmusiken vet man redan, även om hans sätt att gå till väga bara representerar en sida av det mångfacetterade problemet. Och i Dalarapsodin ligger det märkliga i den symfoniska behandlingen av ett »ädel» (S. E. Svensson) melodiskt stoff — varvid den gripande sköna och kärva fåbodpsalmen från Älvdalen blir utstyrd i en färggrann kromatisk skrud som ibland för tanken till César Franck.

Ett drag slår alltid igenom i Alfvéns musik, och det är den ytterst smidiga klangen. Man kunde tycka att häri ligger något som skulle förläda honom att frisera och putsa de robusta och oslipade ytorna hos låtarna. Just därför är det ytterst intressant att jämföra inspelningarna. Bortsett från det schwungfullt retoriska festspelet, som inte erbjuder några problem härvidlag, är det påfallande att Stig Westerbergs handlag i Dalarapsodin präglas av en ibland nästan snärtig effektivitet i accentueringen. Och den första bröllopsmarschen får en sirlig och graciös frasering, som ger den en närmast högreståndsmässig karaktär. På ett helt annat sätt låter det i balettmusiken till Den förlorade sonen under Alfvén själv. Här spelar Hovkapellet bredare, mera »jordbundet» och med en ofta pulserande motorisk kraft i de dansrytmiskt ackompanjerande stämmorna — man tycker sig här mera känna igen karaktären på inspelningar av »riktiga» spelmän. Här har man en skillnad som kunde tas till utgångspunkt för en diskussion. Också denna musik har sina uppförandepraktiska problem, och de aktualiseras på ett högst intressant sätt av denna inspelningstekniskt mycket lyckade skiva.

Den andra skivan från Discofil med verk av Nystroem och V. Koch kommer säkert att fungera som en presentation av två lättare tillgängliga svenska verk. Erland v. Kochs Capriccio är en fyndigt turnerad scherzolek med till allmångods vordna nationella musikaliska formler och spelas som en sådan. Tyngdpunkten ligger i Nystroems Sinfonia Concertante, där Erling Blöndal-Bengtsson som väntat utvecklar ett överlägset cellospel, denna gång mer än någonsin intensivt och kraftfullt.

Bara ett par påpekanden om uppgifterna på skivmapparna: Alfvéns Dalarapsodi *trycktes* 1937 — den blev efter en ganska lång tillkomsttid färdig redan 1932. Och Nystroems Sinfonia skrevs 1945 (verkkommentaren uppgår 1941).

Axel Helmer

Nordisk pianomusik

Grieg in words and music. Kjell Baekkelund, piano; Alfred Maurstad, narration. (HMV KCLP 2. LP-skiva.)

Wilhelm Peterson-Berger: Frösöblomster och annan pianolyrik. Stig Ribbing, piano. (HMV SCLP 1002. LP-skiva.)

Skandinaviska grammophon aktiebolaget har utgivit två LP-skivor nordisk pianomusik, »Grieg in words and music», (KCLP 2), och »Frösöblomster och annan pianolyrik» (SCLP 1002).

Av titlarna framgår, att vi inte bjuds på några sensationer vad musikvalet beträffar. »Grieg in words and music» är en historisk exposé över Edvard Griegs liv och verk. Pianisten Kjell Baekkelund exekverar musiken, som inflåtats i Alfred Maurstads norska kommentar. Berättelsen är inte litet sentimental i sin uppläggning och som effektiv slutvinjett reciterar Maurstad Åses död. Intressant är emellertid den bild, som ges av Grieg och hans förhållande till folkmusiken: visor och instrumentala låtar, som Grieg använder sig av i sina pianostycken, sjunges eller spelas på hardingfele och därefter följer den griegska bearbetningen. Det är förbluffande hur nära Grieg lyckas fånga den folkmusikaliska karaktären, även om musiken naturligtvis är åtskilligt kolorerad efter romantiska stilideal. Kommentaren är ibland en smula påfrestande i sin nationella entusiasm, men detta kompenseras av Kjell Baekkelunds genomtänkta och välbalanserade tolkningar, som utgör skivans stora värde.

Kommentarer på skiva i all ära, har man lyssnat tre eller fyra gånger på dem äger de inte samma intresse, medan musiken kvarstår oförändrad i sin förmåga att fånga lyssnaren. Skivan går non-stop utan »bandning», och den som endast vill höra Baekkelunds Grieg-tolkningar får det sålunda ganska besvärligt.

Peterson-Bergers populära Frösöblomster tillhör otvivelaktigt skivmarknadens bestsellers. Pianisten Stig Ribbing har spelat in Frösöblomster på 78-varvsskiva (Musica) och 1957 på en 45-varvsskiva (Husbondens röst). Den sistnämnda versionen presenteras nu i en ompressning tillsammans med några av P-B:s senare pianominiatyryr, Nachspiel ur Sex låtar, Fjärrsyn och Solregn ur Färdminnen, Intåg i sommarhagen ur Frösöblomster III, Långt bort i skogarna ur Frösöblomster II samt Polska i g-moll ur Damernas album.

Frösöblomster I har utsatts för en obarmhärtig förslitning genom högfrekvent användning vid hemmusicerande, i pianoundervisning och inte minst i radio, och därför utgör småstyckena utanför denna samling en välbehövlig krydda. Stig Ribbing tolkar denna salongsmusik med musikalisk sensibilitet. Han har lyckats skapa den romantiska stämningssfär, som onekligen ligger förborgad i P-B:s musik, men som helt försvinner i de banala orkesterarrangemang man bjuds på i skvalmusiksammanhang.

P-B-kännaren Bertil Carlberg presenterar tonsättaren och de ifråga-varande pianostyckena i en trevlig kommentar på skivmappens baksida.

Jan Ling

Ny dansk musik

Carl Nielsen: Sonat för violin och piano op. 35; Preludium och Tema med variationer för soloviolin op. 48; Preludium och Presto för soloviolin op. 52. Kai Laursen, violin, och Eyvind Möller, piano. (Metro-nome Records MCLP 85035.)

Musik der Zeit 1. Dänische Kammermusik: *Flemming Weis*: Divertierende Musik für Flöte, Violine, Viola und Violoncelli. — *Jens Bjerre*: Serenade für Flöte, Oboe und Viola. — *Niels Viggo Bentzon*: Variationen für Solo-Flöte, op. 93. — *Svend Erik Tarp*: Serenade für

Flöte, Violine, Viola und Violoncello, op. 28 b. — Mitwirkende: Poul Birkelund, Flöte, Paul Tofte-Hansen, Oboe, Arne Karecki, Violine, Herman Holm-Andersen, Viola, und Alf Petersen, Violoncello. (Metronome Records MCLP 85024.)

Nyare dansk musik har ganska länge varit en sällsynthet på gramfonmarknaden. Situationen tycks emellertid sedan någon tid långsamt förbättras. Sålunda har Metronome Records utgivit dels en skiva med verk för soloviolin och violin och piano av Carl Nielsen, dels en skiva med mindre kammarmusikverk av fyra nu levande danska komponister.

Nielsenskivan täcker en länge besvärande lucka, eftersom framförallt de båda soloviolinverken — Preludium och tema med variationer op. 48 och Preludium och Presto op. 52 — hör till tonsättarens mest egenartade kompositioner i det mindre formatet. I synnerhet gäller detta preludiet op. 52, där Nielsen lämnat bachska och regerska förebilder och kommit in i ett tonspråk och en teknik som även med detta medium helt är hans egen. Den fria tonaliteten — mycket liknar den 6:e symfonin — har säkert bidragit till detta. Mönstren från traditionen dominerar inte. Att som kommentatorn, den mångkunnige Mogens Heilmann, tala om förbud till Bartoks solosonat saknar inte täckning.

Skivans »baksida» upptar sonaten för violin och piano (i g) op. 35, en musik som i varje fall i första satsen hör till höjdpunkterna i Nielsens kammarmusikproduktion: strukturen lider inte av den »orkestrala stelhet» som ibland vidlåder Nielsens kvartettsats.

De medverkande på skivan, Göteborgsorkesterns danske konsertmästare Kai Laursen och köpenhamnsplanisten Eyvind Möller, svarar båda för goda instrumentala insatser, även om man väl kan tänka sig violin-satsen spelad mindre tungt och framförallt något enklare.

Inför skivan nr 2 — som vunnit Den danske grammofonpladepris 1958 — ställer man sig mera tveksam. Man kan säga att den alltför tydligt visar upp bara ett av den nya danska musikens ansikten: det lekfullt idylliska, kammarensemblen med blåsare och stråkar, serenaden i 30-talsstil, för att tala med svensk terminologi. Följden blir att för den oinvigde det blir ganska svårt att finna den nödvändiga kontrasten mellan tre av verken: de av Weis, Bjerre och Tarp. Det *skulle* kunna vara samma upphovsman till dem alla, samme komponist med några års mellanrum och på litet olika humör.

Ur denna enformighet — genom konstellationen! — bryter sig emellertid ett verk: Niels Viggo Bentzons sonat för soloflöjt op. 93 från 1953. Det är något av det mest samlade och förfinade som Bentzon skrivit, intressant inte minst ur melodisk variationssynpunkt.

Utförandet står genomgående på hög nivå.

Bo Wallner

Fyra samtida svenska verk

Ny svensk kammarmusik. *Dag Wirén*: Stråkkvartett nr 4 (Kyndelkvartetten). — *Bo Nilsson*: Quantitäten (pianisten David Tudor). — *Sven-Erik Bäck*: Sonat för soloflöjt (Alf Andersen). — *Ingvar Lidholm*: Canto LXXXI (Kammarkören, dirigent tonsättaren). (Sveriges Radio RELP 5002.)

På denna 33-varvsskiva återfinns man fyra av det sista årtiondets mest uppmärksammade svenska kammarmusikverk. Wiréns finstämda och tätvävda fjärde stråkkvartett från 1952—53 är högst representativ för hans senare produktion (den fas som inleddes vid mitten av 40-talet); han har f. ö. själv valt att behandla denna komposition i antologin »Modern nordisk musik». Bäckes soloflöjtsонат — f. f. g. publicerad i Prisma 1950 och tillkommen året innan — är en lika renodlad som fängslande studie i den odogmatiska melodiska plasticitet och expressivitet, som tonsättaren sedan oavbrutet vidareutvecklat jämsides med sitt ökade intresse för klanglig integration. Lidholms Canto LXXXI till text av Ezra Pound är som bekant den först tillkomna men enligt planen sista och krönande etappen i hans »a cappella-bok» och har från början framstått som värdig motsvarighet till hans bibliska körverk *Laudi*. Med inspelningen av Bo Nilssons Quantitäten har vår yngste radikalist fått ett betydligt mera positivt erkännande från Sveriges Radios sida än vad som hittills kommit honom till del från Föreningen Svenska Tonsättare. Kompositionen är ett artistiskt spel med tätheter och tystnader, vilkas spänningskvaliteter har en fascinerande verkan bortom alla de matematiska spekulationer som eventuellt ligger bakom.

Varför just denna kombination på en och samma skiva? Kanske är det snarare instuderingarna än själva kompositionerna som motiverat sammanställningen. De har en gemensam nämnare: alla fyra hör till de finaste kammarmusiktolkningar, som åstadkommit i Sverige under magnetofon- och LP-eran. Någon närmare kommentar är egentligen överflödig; flertalet av samtida musikintresserade läsare torde ha dem i gott minne. Kyndelkvartetten respektive Kammarkören är inhemska elitensembler av internationell klass. Valet av de mirakulösa instrumentalsolisterna Alf Andersen och David Tudor visar att kvaliteten fått fälla utslaget, inte exekutörernas nationalitet, något som också bör noteras på pluskontot.

Sveriges Radio borde ha stora förutsättningar att fortsätta på den inslagna linjen. Visserligen kan inte vilken som helst bandupptagning överföras på skiva; lokalens egenskaper, tillfälliga skavanker i utförandet och ojämn teknisk inspelningsstandard kan spela allehanda spratt, som kanske röjs först vid närmare nagelfarande. Men åtskilligt borde dock finnas som kunde överföras utan omsvep, och ännu flera instuderingar kunde framgent göras under den skärpta kontroll, som fordras för att en inspelning skall kunna sändas ut i marknaden. Förstärkt aktivitet på den linjen skulle kunna göra svensk musikkultur stora tjänster, både med avseende på internationella kontakter och på broslagning till inhemsk publik.

Skivmappen till »Ny svensk kammarmusik» (som man gärna ville få beteckna nr 1) upptar originaltexten till Canto LXXXI jämte svensk tolkning av Lars Forssell samt en kort kommentar om verken av Bo Wallner. Av utgrundlig anledning har kompositionernas tillkomstår utelämnats. Det hade också varit värdefullt att få vissa inspelningsdata. Har instuderingarna framförts extra för skivan eller har upptagningarna hämtats från något visst konsert- eller radiotillfälle? Är det i något fall rent av fråga om ett uruppförande? Öppet visir härvidlag är av klart musikhistoriskt intresse.

Ingmar Bengtsson

Pedagogisk musik

Orff Schulwerk. *Carl Orff—Gunhild Keetman: Musik für Kinder. T. 1—2.* (Columbia C 80107/8; 2 LP-skivor.)

I en skivrecension i denna tidskrift 1958 framhöll Bengt Franzén att skrivproduktionen för musikundervisning hittills huvudsakligen varit inriktad på musikhistoriska antologier. Med ett par undantag har av det svenska studiematerialet även de övriga audio-visuella hjälpmedlen litet att erbjuda. Det skulle i så fall — som B. Franzén framhåller — vara filmen »Musik i skolan» och Bandcentralens »Från Armstrong till Stravinskij». Till detta kan nu tillfogas det förra året utkomna »Hemmets konservatorium», den lilla kortfilmen om Orff Schulwerk »Musik för barn», som är tillgänglig här sedan några år i en svensk version samt Columbias inspelning (C 80107-8) på 2 LP-skivor av ett urval ur Orff Schulwerk bd 1 och 2. Till dessa skivor bifogas en stencilerad textöversättning av musikdir. Daniel Helldén, om ju också svarat för den svenska notutgåvan.

Dessa skivor med musicerande barn från Augsburgs Singschule och Münchener Chorbuben under ledning av Carl Orff och hans berömda medarbetare Gunhild Keetman, vill väl i första hand ge en klingande introduktion till den av Orff konsekvent utvecklade musikpedagogiska metoden. Skivorna med de mönstergilla inslagningarna är givetvis av stort pedagogiskt värde för musklärarna i Tyskland och även annorstädes, som arbetar med detta stort upplagda försök att skapa en om man så får säga idiomatisk musikstil för barn. I de böcker och kommentarer som ägnats Orff Schulwerk döls inte musikens samband med en livsåskådning, som hämtar sina formuleringar ur germansk filosofi och bildningshistoria. Man eftersträvar en livsnära, vitalistisk attityd till musiken. Det talas utan skygghet för det anspråksfulla om musisk bildning, grundad på en både primitiv och naiv förankring i barnens föreställningsvärld. Skivorna visar också mycket instruktivt anknytningen till barnens språkutveckling med den infantila talmelodins uppenbara samband med delpentatoniska formler.

Historiskt sett har Orff-metoden rötter i 20-talets pedagogiska livsåskådningsdebatt med anknytning till Dalcroze-rörelsens vitalism och Jugendmusikrörelsens kollektiva Gebrauchsmusik. På för barn specialbyggda slagverksinstrument vill Orff-pedagogerna anknyta till barnens aktivitetsbehov och stärka improvisationslusten med träning i vad Orff kallar de fundamentstekniska formerna (ostinato, bordun, rytmiserade orgelpunkter, upprepningar av enkla harmoniska mönster etc.). Med tanke på detta centrala framhävande av improvisationsmomenten och det nästan föraktfulla sättet att på nybörjarstadiet ta avstånd från notinlärning hade det varit av större intresse att få ta del av spontana icke preparerade improvisationer av nybörjarelever än det i och för sig välspelade återgivandet av nottexterna i Schulwerk.

Ofta uppleves vid ett genomlyssnande det monotona och även klangligt starkt begränsade intryck musiken ger. Det har något negativt sagts att denna musik främst är en introduktion till Orffs egen musikproduktion med dess stilistiska begränsning till arkaiserande teknik och det envetna fasthållandet vid tonalitetsprincipen i en tid då den seriösa musiken söker sig mot alltmer differentierade kompositionsprinciper. I

ett förord till skivorna tar man avstånd från »falsche Modernität» och »jeden Fortschrittswahn». Med förstuckna formuleringar som dessa legitimeras alltså ett inpräglade av en anti-intellektuell musiksmak.

För en svensk iakttagare faller det sig naturligt att reflektera över skivornas användbarhet i Sverige. Orff-instrumenten har här inköpts till ett förvånansvärt stort antal musikskolor. Intresset för Orff-metodiken är stort bland musklärarna: lärare utbildas vid Musikhögskolan och vid instruktörskurserna i Arvika och Framnäs. Liksom i Tyskland är det här de kommunala musikskolorna som är den naturliga användningsmiljön. Det torde dröja länge innan instrumenten får en allmän spridning på lågstadiet i skolan eller i lekskolorna, där de dock skulle vara mycket lämpliga. Att i detta experimenterande skede använda skivorna hos oss i undervisningen på lågstadiet förefaller mig synnerligen diskutabelt. Detta hindrar inte att skivorna har stort värde som orientering för musklärarna, varför de borde finnas i varje skolas och musikskolas skivarkiv.

Gunnar Larsson

Engelska folksånger

Folk Songs arr. (by) Britten (The foggy, foggy dew— The ploughboy — Come you not from Newcastle — Six dukes went afishin — O waly, waly). Peter Pears, tenor; Benjamin Britten, piano. (HMV 7EP 7071; EP-skiva.)

Att av allmogens råa sångkonst skapa fullgoda »romanser» i sättning för en röst och piano var romantikens särpräglade behandlingssätt av den vokala folkmusiken, och detta musikaliska förfarande har fortlevt ända fram i våra dagar.

Benjamin Britten besitter speciella kvalifikationer för att lyckas med sådana arrangemang av folkvisor, en lyhörd musikalitet, originalitet och humor, som framhäver melodins och textens särart.

»Folk Songs» är namnet på en EP-skiva utgiven på His Masters Voice, innehållande 5 välkända folkvisor, The foggy, foggy dew, The ploughboy, Come you not from Newcastle, Six dukes went afishin, och O waly, waly. Den fjärde i ordningen har arrangerats av Percy Grainger, känd genom ett vidsträckt fältarbete för insamling av folkmusik.

Peter Pears böjliga och säregna röst gör sig utmärkt i denna genre, och han är väl sekunderad av tonsättaren vid pianot.

Jan Ling