

**STM 1959**

## **Litteratur**

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

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

## LITTERATUR

Carl Philipp Emanuel Bach: Doppelkonzert in Es-dur  
für Cembalo, Fortepiano und Orchester. Herausgegeben von Erwin  
R. Jacobi. Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London & New York  
1958. VII, 64 s.

Philipp Emanuel Bachs charmfulla dubbelkonsert för cembalo och hammarklaver (Wotquenne nr 47) är redan bekant för musikpubliken genom en grammofoninspelning under ledning av Karl Haas. Nu finns den också tillgänglig i tryck, dels i form av ett stort partitur, dels i stämmaterial för uthyrning.

För utgåvan svarar Erwin R. Jacobi. Han har följt det handskrivna stämmaterial, som finns bevarat i konservatoriebiblioteket i Bruxelles och bemödat sig om att leverera en originaltrogen, kritiskt granskad not-text. Någon revisionsredogörelse lämnas dock inte, och den bifogade lappen med 22 rättelser tyder på att han haft en smula för bråttom.

I övrigt gör utgåvan ett vederhäftigt intryck. Efter företalet — som mera är riktat till utövande musiker än till forskare — följer ett avsnitt »Zur Ausführung» med högst nödvändiga anvisningar rörande ornamentik o. dyl. En enda invändning: om förlagan har »Strich» utformat som lodrätt streck, varför inte återge detta i notbilden istället för att ersätta tecknet med »kil»?

Jacobi påvisar att cembalo och hammarklaver felaktigt bytt stämmor i mellansatsen på grammofonskivan. Nu är instrumenten egentligen rätt likartat behandlade. »Der Reiz ihrer Gegenüberstellung liegt auf rein klanglichem Gebiet.» Missgreppet borde alltså inte vara så allvarligt. Men Jacobi påvisar att ett egenartat skeende kan utläsas ur solostämmornas disposition och samverkan. I första satsen har cembalon ledningen; hammarklaveret svarar. I andra satsen är rollerna ombytta, och hammarklaveret behandlas just här mera kantabelt, cembalon mera figurativt. I finalen slutligen »hat das Fortepiano sich völlig emanzipiert» och tagit ledningen. Naturligtvis kan bakom detta ligga en medveten avsikt hos tonsättaren att symbolisera hur det äldre instrumentet avlöses av det nyare. Jacobis kommentar är fullt övertygande på denna punkt, men saknar varje antydning om klavikordets betydelse för Philipp Emanuels klaverkonst.

Att stämmaterial till verk av en för mer än hundrafemtio år sedan avliden tonsättare enbart skall finnas för uthyrning är ett oskick. Det torde också effektivt minska antalet framföranden, som denna tack-samma dubbelkonsert eljest vore värd.

*Ingmar Bengtsson*

*Das Buxheimer Orgelbuch*. Herausgegeben von Bertha Antonia Wallner. (Das Erbe Deutscher Musik, herausgegeben von der musikgeschichtlichen Kommission E. V. Band 37—38. Abteilung Mittelalter, Band 7.) Bärenreiter-Verlag, Kassel ... 1958. VI, 286 s.; VI, 143 s.

Härmed föreligger en komplett transkription av denna viktiga tyska 1400-talsantologi. Den bör studeras i anslutning till den tidigare publicerade faksimile-utgåvan, men är ännu så länge ofullständig tills dess att det utlovade bandet med »kritiska anmärkningar» etc. blivit utgivet — och naturligtvis kommer framställningen i hög grad att berikas av ett band som väntas innehålla alla kända konkordanser till de intabulerade satserna. Faksimileutgåvan ingår i serien *Documenta Musicologica*, Zweite Reihe: Handschrift-Faksimiles ... utg. av Bertha Antonia Wallner. Kassel 1955; se i övrigt förordet till första bandet av transkriptionen, s. VI.

I sin utgåva av faksimile-versionen meddelar Bertha Wallner att namnet »Buxheimer Orgelbuch» är av jämförelsevis sent datum, antagligen från 1600-talet, då boken tillhörde kartusian-klostret i Buxheim; en mer adekvat rubrik vore »Münchener Orgelbuch», som skulle stämma bättre överens med bokens ursprungsmiljö. (Handschriften ingår numera i bayerska statsbiblioteket, München, Handschrift mus. 3725.)

En grundligare recension av »Buxheimer Orgelbuch» synes det vara mer befogat att göra först sedan de utlovade kommentarhäften publicerats. Tillsvidare kan man emellertid rent generellt ifrågasätta huruvida termen »Orgelbuch» är lämplig. Finns det m. a. o. något som definitivt tyder på att intabuleringen skett uteslutande för orgel (som man nästan undantagslöst velat göra gällande; se bl. a. den i och för sig goda utredningen av Johannes Wolf i *Handbuch der Notationskunde* II, Leipzig 1919, s. 3 ff.)? Just detta, att a priori låsa hela repertoaren vid ett visst instrument strider i viss mån mot det mesta av vad man vet om äldre uppförandep Praxis och leder lätt till missuppfattningen att orgeln (i kraft av bevarade »orgeltabulaturer» — som dock ursprungligen ej bär denna titel!) skulle dominera som ett rent solistiskt instrument. Kanhända kommer det utlovade häftet med konkordanser och vokalförlagor att ge en nyare aspekt på de gamla tyska orgeltabulaturerna och kanske t. o. m. ge vid handen att de tillkommit som ett slags partitur för en tangent-instrumentalist som hade att musicera tillsammans med stämboksför-sedda sångare och »melodiinstrumentalister»; »orgeltabulaturerna» skulle alltså ej i första hand spegla solistisk konst utan fastmer en generalbas-mässig Praxis! Till denna fråga hoppas jag få anledning att återkomma i annat sammanhang.

Själva utgåvan av den omfattande transkriptionen (229 nr) präglas av föredömlig editionsteknik.

*Bengt Hambræus*

Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532—1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*. Band I. Monographie. Mit 317 Notenbeispielen. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1958. XVI, 980 s.

Man sänder omedelbart en beundrande tanke till var och en som ger sig in i 1500-talets musikdjungel för att upptäcka ett nytt forskningsfält. De gångna årens forskning har nämligen tillfört vetenskapen en så enorm mängd av arkivmaterial att den musikaliska snårskogen växt med enorm kraft. Djungel och snårskog — på annat sätt kan man nämligen knappast beteckna det förvirrande område av musikvetenskapen som sysslar med t. ex. attributionsproblem inom 1500-talets tonkonst. Auktorsredovisningarna skiftar stundom för en och samma sats från den ena upplagan till den andra, som kunde utges med blott något års mellanrum! En anonym sats dyker plötsligt upp i en känd mästares madrigalsamling för att vid ett annat tillfälle förekomma under ett fullständigt nytt och tidigare okänt namn.

Även om man i fallet Orlando di Lasso kan stöda sig på ovanligt många faktiska belägg (i förhållande till vad som gäller många andra 1500-talsmästare) blir även attributionsproblemen aktuella när man har att göra med satser av honom eller hans krets. Vissa sådana attributionsproblem har kanske förbigått Wolfgang Boetticher — t. ex. att döma av fotnot 57 på s. 15, där han i förbigående sysslar med en sats som förmodligen är identisk med den »Canzona sec. de incerto» som förekommer i Lassos första madrigalbok: den okände tonsättaren är förmodligen Simone Boyleau. Ej heller blir det fullt klart ifall den i fotnot 28, s. 91 omnämnda satsen »Con lei fuss'io» av Jacques de Ponte är identisk med en med samma titel av Giaches Berchem: en förväxling synes nämligen ha skett åtminstone i en (av Boetticher ej citerad) utgåva från 1588 — *Musica Divina* di XIX autori illustri ... Pietro Phalesio & Giouanni Bellerio ... Anversa —, där Berchems sats uppträder under Pontes namn.

Men dessa (och möjligen också ett par andra) inadvartenser väger skäligen lätt i ljuset av Boettichers för övrigt utomordentliga akribi i den nära 1000 sidor starka volymen. Det är ett imponerande verk han lagt fram, som med sin metodiska skärpa hör till de vetenskapliga bragderna inom detta hårdarbetade forskningsfält. Som redaktör för den nya urtext-utgåvan av Lassos samlade verk är Boetticher väl förtrogen också med praktiska musikproblem. Och vi väntar nu med största intresse på den utlovade fortsättningen på detta monografiska standardverk: det är denna art av källstudier som på allvar kan bana väg för nya forskningar!

*Bengt Hambræus*

Johann Nepomuk David: *Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959. 35 s.

Den kände tonsättaren Johann Nepomuk David — numera verksam som kompositions- och teorilärare vid Musikhögskolan i Stuttgart — ger här fortsättningen på ett arbete om Bachs tvåstämmiga inventioner som publicerades på samma förlag för några år sedan och tidigare har anmälts

I skriften om de tvåstämmiga inventionerna lade han grunden till de resonemang som föres i det nu publicerade arbetet. De skenbart enkla satserna blev i den förra boken föremål för en ytterst ingående analys, som avslöjade ett i det närmaste abstrakt (och fullt genomfört) spel med tonfigurer. Beträffande de trestämmiga sinfonierna påvisar David, att de mer eller mindre direkt synes hänga samman med de tvåstämmiga satserna i fråga om motivbildning: var och en av satserna i en viss tonart korresponderar med en annan i samma tonart, något som visas med hjälp av tontabeller och diagram.

Att David är en skarpsinnig analytiker och teoretiker står utom allt tvivel. Hans framställning kan synas överdriven i vissa fall, där man har svårt att inse de påstådda likheterna: de gå lättast att bevisa i de fall där Bach begagnat sig av relativt enkla och för tiden »neutrala» tematiska floskler. Å andra sidan kan skriften ge en ganska vidgad och fördjupad syn på dessa 15 små sinfonior. Den bör absolut studeras av alla pedagoger som använder styckena i sin undervisning — säkert kan analyserna klargöra många principiellt viktiga tonsammanhang som blir mönster också för andra Bach-satser på ett mer avancerat stadium. Själva analysmetoden som sådan är mycket klar och redig — man kommer att tänka på böjningsmönster och paradexempel i en språkgrammatik!

Bengt Hambræus

G. F. H ä n d e l: Das Alexander-Fest. Herausgegeben von Konrad Ameln. (Hallische Händel-Ausgabe Serie I, Band 1.) Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1957. XII, 155 s.

— Kritischer Bericht von Konrad Ameln. Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London & New York 1958. 51 s.

Den variant av kompromisslinje mellan vetenskaplig och praktisk utgåva, som Hallische Händel-Ausgabe försökt följa, har blivit utsatt för åtskillig kritik i flera facktidsskrifter, däribland STM. I vilken utsträckning dessa recensioner bidragit till att få redaktionskommittén på bättre tankar är svårt att avgöra, men i alla händelser måste man livligt välkomna den förändrade inriktning, som varslas fr. o. m. band 1 i serie I, upptagande Das Alexander-Fest eller — som det rätteligen skall heta — Alexander's Feast.

Den stora och avgörande nyheten består i att musikalieutgåvan (BA 4001) kompletterats med ett separathäfte Kritischer Bericht av utgivaren Konrad Ameln. I denna redogörelse ingår en »Vorbemerkung», som bl. a. innehåller följande viktiga uttalande: »Die bei dem vorliegenden und bei den anderen inzwischen erschienenen Bänden der HHA gemachten Erfahrungen und die von Händel-Forschern und Kritikern des In- und Auslandes geäußerten Wünsche und Bedenken bewirken, dass die Richtlinien für die Neuauflage der Werke Händels neu gefasst und ergänzt wurden mit dem Ziele, die wissenschaftliche Genauigkeit und Zuverlässigkeit der HHA durch die Heranziehung aller originalen Quellen zu sichern.» Så har skett för denna volym, och utgivaren (eller förlaget?) beklagar blott: »Lediglich die Anordnung der Partitur, in der nach den

alten Richtlinien der deutsche Text an erster, der englische Originaltext an zweiter Stelle steht, konnte nicht mehr nach den neuen Richtlinien geändert werden, die den Originaltext an die erste Stelle zu setzen vorschreiben.»

Med dessa citat är egentligen det väsentligaste sagt om utgåvan. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft har omsider reviderat sina editionsprinciper, och det finns alla skäl att hoppas på ur vetenskaplig synpunkt mera tillförlitliga och väldokumenterade utgåvor i fortsättningen.

Om den berömda Alexander's Feast finns numera en rikhaltig litteratur att tillgå tack vare Larsen, Serauky, Dean och Ameln. Den sistnämnde redovisar utförligt källäget, anför Drydens originaltext i extenso och diskuterar sakkunnigt de olika tillägg, som gör det praktiskt taget omöjligt att fastställa en »definitiv» version för verkets avslutning. I ett »Anhang» meddelas recitativversionen av Your voices tune, duetten Let's imitate her notes och kören Your voices tune, däremot inte recitativet Tune ev'ry string. Också om skäl för denna utelämnning kan anföras innebär den nog räknat att utgåvan ändå inte till hundra procent inställts på att uppfylla vetenskapliga krav. Recitativet ifråga återfinnes inte heller i Chrysanderutgåvan. Den forskare som vill taga del därav är således fortfarande hänvisad till att uppsöka källan.

Partiturutgåvan är mycket tydligt och vackert utförd. Continuostämman representeras endast med originalets *basso*-system jämte besiffring; ett utskrivet förslag till generalbasstämma ingår förmodligen i »das gesamte Aufführungsmaterial», som också finns att tillgå. Klaverna har stillatigande moderniserats (exempelvis med G-klav med 8 för tenorklav). Distinktionen mellan original och utgivarettillsatser ifråga om dynamiska beteckningar är liksom i andra HHA-volymer inte helt tillfredsställande. Händels noteringsteknik i stortakter (t. ex. i  $2 \times C$ -takter i uvertyren och  $4 \times 3/4$ -takter i nr 18) nämns i den kritiska redogörelsen, men ersättes i partituret med idel heldragna taktstreck. Hur lätt hade det inte varit att återge dessa ur rytmisk och formell synpunkt intressanta och upplysande grupperingar t. ex. med omväxlande heldragna och »prickade» taktstreck el. dyl.! Detaljen är inte bara av »vetenskapligt» intresse; den ger också en värdefull ledtråd rörande utförandet.

Händels tonsättning av Drydens ode ger nära nog en provkarta på mästarens musikaliska karakteriseringskonst. Det låg så att säga i uppgiftens natur. Resultatet har blivit ett verk, som borde ha stora förutsättningar att även i vår tid vinna något av samma popularitet, som kom det till del redan under Händels livstid.

Ingmar Bengtsson

Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts herausgegeben von H e i n z B e c k e r. (Das Erbe deutscher Musik Band 41, Abt. Orchester-musik Band 4.) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957. XI, 105 s.

Kännedomen om klarinetterns äldre historia och repertoar har under de sista åren ökat högst väsentligt genom Heinz Beckers energiska forskning. Främst har han redovisat sina resultat i den utförliga MGG-artikeln Klarinette och den lika läsvärda uppsatsen Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert i Die Musikforschung 8 (1955), s. 271—292.

I band 41 av *Das Erbe deutscher Musik* framstår Becker (liksom i utgåvan av klarinettduetter 1954) också som den idealiske utgivaren av klarinettmusik från 1700-talet. Volymen innehåller fyra klarinettkonserter av Johann Melchior Molter (ca 1695?—1765) och två av Frans Xaver Pokorny (1729—efter 1770). Becker gör gällande att Molters konserter är »die frühesten bisher bekannten Solokonzerte für Klarinette». I en fotnot antyder han att den av Gradenwitz 1953 utgivna konserten av Johann Stamitz skulle kunna vara ett ungdomsverk av Carl Stamitz. Gentemot Pincherles och Kolneders utsagor om klarinetterns användning hos Vivaldi uttalar han sig i förordet mera reserverat än annorstädes (»noch nicht endgültig geklärt»).

J. M. Molter verkade vid Durlach-hovet och studerade en tid i Italien. Under 1730-talet var han också en tid Kirchenmusikdirektor i Eisenach. Klarinettkonserterna dateras av Becker till slutet av 1740-talet. Tidigare har anförts ca 1740. Båda antagandena förefaller dock något lösliga; ingenting tycks utesluta att konserterna tillkommit först under 1750-talet. De föreligger i handskrift i Badische Landesbibliothek.

Pokorny föddes i Böhmen, verkade först vid Oettingen-Wallenstein-hovet och hamnade sedan i familjen Thurn und Taxis' hovkapell i Regensburg. En tid omkring 1753—54 gjorde han ett längre studiebesök i Mannheim. Pokornys omfattande instrumentalproduktion (med bl. a. över 100 klaverkonserter!) är alltså i huvudsak okänd och obearbetad. Hans båda nu utgivna klarinettkonserter — bevarade i handskrift i Regensburg — kan dateras till 1765.

Båda konsertgrupperna belyser på ett utomordentligt intressant sätt stadier i klarinettspelets utveckling kring mitten av 1700-talet. Molters konserter (för D-klarinet) har ännu kvar drag av clarin-blåsning. De högsta registren utnyttjas flitigt, chalumeau-registret inte alls. Sannolikt har konserterna utförts med »Übersichblasen», dvs. med rörbladet uppåtvänt. Denna under 1700-talet utbredda spelteknik underlättade frambringandet av de höga tonerna och torde över huvud taget ha medfört en tonskärpa vitt skild från den fylligare och mera »romantiska» klarinettklang, som senare blev norm. Hos Pokorny har redan en förskjutning inträtt. Närmare bestämt tycks de båda konserterna vara skrivna för respektive en »försteklarinettist» hemmastadd med omfånget ca  $c^1$ — $g^3$  och en »andrekларinettist» inställd på omfånget ca  $f$ — $d^3$ , detta trots att det i båda fallen är fråga om B-klarinet. Becker förmodar — säkert med all rätt — att denna uppdelning (som bl. a. finns belagd i L. J. Francoeurs *Diapason général* 1772) motsvarar en utbredd metod att medelst två olika skärningar av rörbladet gynna respektive högre och lägre register. (Fördelningen på två musiker i en orkester blir alltså en parallell till den välkända specialiseringen inom en valthornsgrupp.)

Molters konserter är sinsemellan ganska likartade. De starkt typiserade motivbildningarna är ytterst karakteristiska för 1740—50-talens »icke längre barocka» instrumentalmusik. (Som ett kuriosum kan i förbigående nämnas att här finns frapperande likheter med motivik och formdetaljer i J. H. Romans sena cembalosviter.) Pokornys konserter står närmare Mannheimskolan.

Den vackra utgåvan är mönstergillt genomförd. I företalet lämnas allehanda biografiska och bibliografiska notiser samt en diskussion om instrumentbruk och -omfång. Sist i volymen återfinns en Kritischer Bericht på över tio sidor med detaljerad redovisning av oklarheter, fel och rättelser.

Ingmar Bengtsson

Gottfried Mayerhofer: »Abermals vom Freischützen». Der Münchener »Freischütze» von 1812. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd VII.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1959. 46 s.

Textboken till Webers Friskyttan och dess uppkomst har gång på gång givit anledning till funderingar. Bl. a. har diktaren Friedrich Kinds originalmanuskript, vidare en kopia av okänd hand med tillägg av Weber, samt den första regiboken tjänstgjort som viktiga källor. Man har länge trott, att ämnet går tillbaka på en gammal originalsaga. I själva verket måste en berättelse ur Paul Apels s. k. *Gespensterbuch* betraktas som utgångspunkt för operatexten. Friedrich Kind har själv försökt bagatellisera Apels andel i fråga om Friskyttanämns grundidé och utformning. Detta visar sig framför allt i Kinds egen framställning av »Die Schöpfungsgeschichte des Freischützen» (1843). Följden blev att August Apel, en musikentusiast ur leipzigmiljön, så småningom nästan glömts bort. Faktum är dock att inte endast Weber utan redan tidigare (1812) en bayersk hovmusiker vid namn Carl B. Neuner genom Apel indirekt inspirerats att skriva musik till en »romantisk tragedi» i fyra akter med samma namn (uvertyr, körer, balett, mellanaktsmusik). Textförfattare i sistnämnda fall var Franz Xaver von Caspar i München. Sammanhanget har tidigast uppmärksamats av Georg Schünemann i inledningen till faksimiletrycket av Friskyttan-autografen (se även H. Schnoor; Weber. *Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, s. 128 ff.). Själva texten till münchenversionen från 1812 behandlas närmare i en källkritisk studie från 1933 i München, i form av en dissertation om Neuner. En del av denna studie, närmast diktaren von Caspars fullständiga text, föreligger numera i tryck. Förf., G. Mayerhofer, söker bevisa att Weber-Kinds operatext är helt beroende av denna »romantiska tragedi», som f. ö. aldrig kom upp på scenen. Han fäster sig framför allt vid eremitens gestalt, som inte finns i Apels berättelse, men — i överensstämmelse med den nämnda münchenversionen — även förekommer i Webers text. Så instruktiv Mayerhofers framställning än är och så förtjänstfull presentationen av den äldre texten i sin helhet än må vara, måste dock sägas, att förf. överdriver sina slutsatser och inte är rättvis mot de konstnärliga och dramaturgiska förtjänsterna hos Friedrich Kind. Ovillkorligen kommer man i detta sammanhang att tänka på E. T. A. Hoffmanns kända recension efter urpremiären på Friskyttan i Berlin, då Hoffmann — visserligen efter många vackra ord — beskyllde Weber för ett melodiskt plagiat från — Spontini!

Richard Engländer

H. J. Moser: *Das deutsche Sololied und die Ballade*. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Heft 14/15.) Arno Volk Verlag, Köln 1957. 139 s.

Det är inte svårt att förstå, att H. J. Moser fick i uppdrag att överta utformningen av just detta band i serien *Das Musikwerk*. Både hans rika vetenskapliga insatser på detta område och hans framgångsrika

verksamhet i unga år som konsertsångare gör honom predestinerad för denna uppgift. Utan tvivel kommer detta vackra tillskott till K. G. Fellerers samling att ofta och gärna användas både i teori och praxis. Redan i början gläder oss en reflex av Mosers förtjusande samling Corydon, dvs. en lied-genre som odlades i H. Schütz' omgivning och vari förf. är bättre hemmastadd än någon annan. Särskilt värdefulla är kommentarerna till den barocka liedens uppförandep Praxis, delvis med citat av uttalanden från tonsättarna själva. I fråga om 1700-talet efter »die liederlose Zeit» är förf:s upplysningar om sydtyska liedtraditioner och om parodistilen i leipzigjuristen Sperontes' samling en tankeställare även för bellmansforskningen. Kärleksfullt behandlas berlinskolan och naturligtvis kretsen kring Goethe. Värme och pregnans kännetecknar framställningen av liedkonstens storhetstid hos Schubert, Schumann och Brahms. Brahms' positiva inställning till strofisk struktur och strofisk variation förtiges ej, förf. är också en svärmisk beundrare av Hugo Wolf. Han avslutar sin samling med några sånger av R. Strauss, M. Reger, Hindemith, Fortner, schweizaren Schoeck och den i Tyskland (i kretsen kring tidskriften Der Kunstwart) en gång i tiden varmt uppskattade Armin Knab.

Som alltid måste man beundra Mosers mångsidighet och förtrogenhet med ett färgrikt material; den visar sig både i den detaljrika historiska inledningen och i de exempel han bjuder. Vår uppskattning bör dock ej hindra oss att peka på vissa svagheter eller ensidigheter som präglar både den praktiska delen och den litterära inledningen. Då det gäller de musikaliska exemplen har jag en känsla av att förf. i viss mån varit bunden vid en epok, då han själv gjorde en insats som sångare och vid denna epoks sedvanor. Ibland verkar det också som om en dragning till vissa texter på gammalt tyskt manér, helst av tidssatirisk karaktär, bestämt urvalet. Att Zelter endast representeras av två stycken av typen Männerlied, Neefe av den tämligen banala Hermann und Thunelda, J. A. P. Schultz av ett intetsägende kuriosum, Ein Lied in der Haushaltung, är svårt att förstå. A propos J. F. Reichardt hade den musikaliska tolkningen av Das Veilchen som entusiasmerade Mendelssohn eller hans bidrag till Goethes Lila (»Feiger Gedanken bängliches Schwan-ken . . .») varit av värde framför den alltför utdragna, ehuru formellt och klangligt fängslande balladen Johanna Sebus. Om man vidare träffar på C. D. Schubarts Die Henne till M. Claudius' text, kan man knappast tro att det är fråga om samma tid, då J. M. Kraus skrev sin spirituella, artistiskt intagande komposition till precis samma text. Löwes Die drei Lieder och H. Wolfs Der Feuerreiter är visserligen två fascinerande exempel på den romantiska balladen men i båda fallen verkar pianopartiet mera som ett slags klaverutdrag. I synnerhet då det gäller Wolfs verk, måste man säga att hans omarbetning av samma sång till en ballad för kör och orkester faktiskt är avgörande för oss. Schumanns Löwenbraut, en gång i tiden ett av kända kvinnliga sångartister omtyckt repertoarstycke, har numera något av skräckballad över sig.

Bandets historiskt-estetiska inledning har sin styrka i den mycket instruktiva första delen om generalbasliedens betydelse och historia. Därtill kommer hänvisningar till fel och missuppfattningar i äldre litteratur, vidare uttryck för förf:s intresse för sociologiska frågor och lokala centra i tysk romansodling. Man saknar dock den sachsiska skolans senare bidrag vid 1700-talets slut i Dresden, dvs. kretsen kring Elisa

von der Recke, J. G. Naumann, och schillervännen Ch. G. Körner. Då det gäller 1900-talets andel har H. Pfitzner enligt min mening övervärderats på bekostnad av Reger, medan vid omnämnandet av den moderna franska vokalkonsten G. Fauré helt glömts bort. Det bör inte heller förtigas att i en publikation för internationell publik förf:s välkända och på sitt sätt älskvärda stilistiska manierism ibland verkar störande. Jag syftar på vissa överlastade relativsatser och på adjektiv av typen »behaglich bummelnder Humor», »unheimlich wispernde Vision», »halb chromatisch ausgewelltes Melos». Av en kännare som Moser hade man gärna väntat sig mera om liedcykelns väsen. Ett så karakteristiskt bidrag i nyare liedkonst som Ernst Kreneks »Reisebuch aus den österreichischen Alpen» omnämns inte.

Till sist må — trots de reservationer som gjorts och som på sätt och vis hänger samman med ämnets särart och musikaliskt och litterärt rikt facetterade väsende — fastslås att Mosers bidrag till Das Musikwerk ej blott i sig själv är en värdefull impulsgever åt vetenskapsmän och yrkesmusiker; detta band kan dessutom betraktas som en viktig komplettering till M. Friedländers studier och till H. Kretzschmars Geschichte des neuen deutschen Liedes, vilken som bekant aldrig fullbordades.

*Richard Engländer*

Mozart in Ungarn. Bibliographie zusammengestellt von Lidia F. Wendelin. Mit einer Einleitung von Ervin Major. Budapest 1958. 203 s.

Den lilla boken ger en klar bild av ett förvisso perifert område inom mozartforskningen som hittills nästan helt förbisetts. Kärnpunkten utgör en bibliografisk översikt (s. 87 ff.), som även tar hänsyn till sådana författare av ungersk börd, vilka varit verksamma utanför sitt hemland och vilkas litterära insats gett en reflex av mozartkulten i andra länder. Genomgående hänvisas till Köchel-Einstein av år 1937 för att precisera eller korrigera uppgifter. Tack vare ett rikt teaterhistoriskt material framträder mozartoperornas kronologi och ställning på ungerska scener klart. Även översättningar av vokalverk samt litteratur om Mozart (inklusive journalistisk aktivitet) har förtecknats. Bibliografien imponerar genom mångsidighet och klar disposition. En värdering i detalj sker i en inledning, »Mozart und die ungarische Musikgeschichte», författad av E. Major. Denne visar sig som en verklig kännare över hela området. Ibland tycker man kanske att han går för långt i detaljkritik och att petitesseer dominerar — som i en polemik mot den förtjänte operabibliografen Löwenberg. Men Majors kommentarer till bibliografien innehåller onekligen en hel del av intresse, i synnerhet om sådana personligheter som Johann Nep. Hummel, Franz Liszt, J. Joachim, B. Bartók, Robert Volkmann och den kände liszteleven greve Zichy. Man får också värdefulla upplysningar om den offentliga konsertverksamhetens och den ungerska operans insatser i fråga om Mozart. Boken i sin helhet visar, hur starkt Mozart har påverkat och berikat det ungerska musiklivet och den ungerska musikaliteten, inte minst med sina pianokonsorter och andra klaververk. Å andra sidan är det uppenbart, att Ungern har saknat

den personliga, nästan familjära kontakt med Mozart, som förbinder tonsättare som bröderna Haydn, Albrechtsberger och — under en viss tidsperiod — även J. M. Kraus med Ungern och i synnerhet med Esterházy. I detta sammanhang må ytterligare hänvisas till två värdefulla arbeten som helt nyligen (1959) publicerats på Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften i Budapest, nämligen Das Esterházyische Feenreich av Mathyas Horanyi och Katalog der Haydnschen Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Szechenyi in Budapest. — Ett allmänt register till bibliografin gör Lidia Wendelins bibliografi särskilt användbar.

Richard Engländer

William S. Newman: The Sonata in the Baroque Era. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959. 448 s.

Det är ingen tvekan om att William S. Newmans arbete *The Sonata in the Baroque Era* hör till de grundliga och grundläggande handboksframställningar, som bör finnas i musikforskarens handbibliotek. Den hävdar sig utmärkt vid sidan av exempelvis Norton-serien och W. Apels *Gregorian Chant* och är överhuvud taget representativ för nutida amerikansk *musicology*, när denna är som bäst. Framställningen är gedigen, väldokumenterad och pedagogiskt klar. Den summerar många nyare rön, inklusive författarens egna, och gör rent hus med åtskilliga äldre felbestämningar och vanföreställningar. Arbetet har också sina begränsningar, av vilka några skall antydast i det följande.

Newman har publicerat åtskilliga tidskriftsuppsatser om 1700-talets instrumentalmusik under de sista 10—15 åren. Han har också stått för ett antal musikalieutgåvor, speciellt av klaversonator. Som ledstjärna för hela denna verksamhet har Newman haft sitt i sanning överväldigande projekt att småningom framlägga en *History of the Sonata Idea* i flera volymer. Planen har tidigare framskynt i en eller annan fotnot och bekräftats uttryckligen i inledningen till denna första volym.

I kapitel 1, *Introduction, Confession, and Apologia*, drar Newman upp de riktlinjer han följt. Först ville han skriva »the history of a single principle, by whatever terms it might be called». Småningom övertygades han emellertid om nödvändigheten av att formulera målsättningen annorlunda. Materialet tvingade honom till »a semantic approach». Uppgiften blev att skriva »the history of a single term, by whatever principles it might be governed». Ett huvudskäl för avståndstagandet från den förstnämnda inriktningen var för Newman, att den »almost inescapably requires an 'evolutionary' approach». Detta ville han till varje pris undvika, då han blivit allt mera medveten om metodens »fallacies».

Sin diskussion av hur termen *sonata* använts genom århundradena sammanfattar Newman i sex »basic traits» (s. 7) och reducerar sedan dessa till följande arbetsdefinition: »Primarily, the sonata is a solo or chamber instrumental cycle of aesthetic or diversional purpose, consisting of several contrasting movements that are based on relatively extended designs in 'absolute' music.» Flertalet invändningar som kan resas mot denna generella karakteristik har Newman insett och kom-

menterat. Beträffande den första volymens periodbegränsning understryker han att den är »loosely defined for our purposes by the thorough-bass practice» och att den bakre tidsgränsen måste göras avhängig av stilistiska faktorer, främst förekomsten av »Classic traits».

Framställningen är uppdelad i två huvudpartier. Den första — med rubriken *The Nature of the Baroque Sonata* — behandlar i tur och ordning terminologi (bruket av ordet *sonata*), sociologisk funktion, spridning och publicering, instrument och besättning, samt »structure». I den andra delen behandlas systematiskt »The Composers and their Sonatas». Här tilldelas Italien tre kapitel enligt de approximativa tidsgränserna 1597—ca 1650, ca 1650—1700 och ca 1700—1750. På motsvarande sätt ägnas tre kapitel åt »Austria and Germany», två åt England, ett åt »Other Northern Countries» och två åt Frankrike. Del I upptar ganska noga en femtedel av hela boken. Texten illustreras med ett åttiotial korta notexempel och kompletteras av en mycket fyllig bibliografi (41 fsdor), där man dock gärna hade sett att musikalieutgåvorna skilts från iacklitteraturen.

Del II är väsentligen av handboks- och uppslagsbok-karaktär. Det är inte en text, som man vanligtvis har anledning att läsa rakt igenom. Desto mera lockar del I till omsorgsfull genomläsning. Där har Newman summerat alla sina mera principiella konklusioner.

Diskussionen av termbruk och äldre definitioner av *sonata* är utmärkt och klargör alla de oklarheter som rådde under särskilt den tidiga barocken. Under rubriken *Other Contemporary Views* antyder Newman dels sambandet bakåt med begreppet *fantasia*, dels existensen av »musikaliska konstböcker» (Newman kallar dem »intellectual tours de force»). På båda punkterna kunde han dock ha varit utförligare och givit fylligare litteraturhänvisningar.

Kapitlet om »The Uses of the Sonata» är välkommet. Denna aspekt negligeras alltför ofta. Vad Newman har att säga om sonatans funktion i kyrkan och vid hoven är knappt men koncist. Däremot får man inte veta mycket om de sociologiska aspekterna på »Kenner und Liebhaber». Newman endast snuddar därvid i sitt följande avsnitt om »spridningen», där han väsentligen sysslar med geografiska områden, skolbildningar och publikationsverksamhet. Kanske har han avsiktligt sparat behandlingen av sonatans roll i amatörmusicerandet till nästa volym?

Behandlingen av »Instruments and Settings» är instruktiv. Det mesta Newman har att anföra återfinns dock redan och delvis betydligt utförligare hos Ruth Halle Rowen (*Early Chamber Music*, 1949). Jag avstår från att sia om i vilken utsträckning Newmans förkortningssystem av typen »multivoice», »melo/bass» o. l. blir allmänt accepterade. Men de resonemang som fört honom till dessa hemmagjorda beteckningar är helt övertygande.

Antagligen är det flera läsare än anmälaren, som med särskilt intresse slår upp kapitlet *The Structure of the Baroque Sonata*. Den som väntar sig någonting nytt och väsentligt måste emellertid bli besviken. Framställningen är även här klar, pedagogisk och balanserad. Men här om någonstans måste man fråga sig till vilken läsekrets Newman egentligen vänder sig. För genomsnittsstuderande och musikintresserade lekmän är det en förträfflig översikt. I fackmannens ögon är den däremot till den grad allmänt hållen att det allra mesta är välbekant. Man finner inte ens ansatser till det slags analytiska betraktelsesätt och förfaranden be-

träffande fortspinningsteknik m. m., som redan W. Fischer gav sig i kast med och som sedermera utvecklats i skilda riktningar, än mindre några nya tillskott till begreppsapparaten. Vid sidan av en rad generella — och mycket initierade — konstateranden har Newman s. a. s. centrerat sina resonemang kring två huvudteser, vilka båda uppenbarligen hör till hans käpphastar. Den ena är att A. Corellis sonator (op. 1—5) inte bara var ett föredöme för många samtida och efterföljande tonsättare: de ger »in all the main aspects of structure the most central point of reference» och kan följaktligen utnyttjas som ett slags »likriktare» (i strukturellt hänseende) för åtminstone tiden ca 1650—1750. Den andra tesen — eller snarare schematiseringen — består i att »barocka» stildrag och strukturella kännetecken ställs i kontrast med vad Newman kallar »Classic trends» (vilka börjar dyka upp i »pre-Classic music»). Närmare bestämt fixeras denna skillnad med termer som »motivic play» contra »phrase grouping».

Med denna välbekanta, skolmästaraktiga antites och Corelli-modellen som främsta dissektionsinstrument kan man inte vänta sig någon mera nyanserad beskrivning av de stilistiska förskjutningarna och förvandlingarna under hundraårsperioden i fråga. Och frågan är om detta ens varit Newmans avsikt! Apropos det tysk-österrikiska området anför han: »Four geographical regions are distinguished for our purposes, and have been so distinguished by other historians, who also had stylistic differences in mind.» Meningen kan vara: »som i likhet med mig haft stilistiska» etc. Men formuleringen kan också betyda: »andra historiker, som även haft stilistiska olikheter i åtanke». Newman ger själv indirekt stöd för den senare läsorten på flera ställen i del II, exempelvis i avsnittet om G. Tartini. Det heter att »Corelli must once more be regarded as the chief influence»(!). Litet längre fram nämns att det finns »romantic lyricism» i Tartinis musik. Men om dennes intressanta och alls inte entydiga position i förhållande till tidens stilströmningar ges inget klart besked. Naturligtvis kan man inte begära att Newman själv skall ha arbetat ut ett finmaskigt nät av stilistiska karakteristika för de många faserna i hög- och senbarockens instrumentalmusik. Men han har knappast heller begagnat sig av de maskor som trots allt redan knutits i skilda monografiska m. fl. studier.

Sedan dessa invändningar blivit anförda, återstår att uttrycka ohöjd beundran för det sätt på vilket Newman genomfört sin huvuduppgift i andra delen. Denna huvuduppgift är nämligen inte så mycket av stil-analytisk som materialsamlade art. Snarast kunde framställningen karakteriseras som en med rikliga kommentarer försedd bibliografi över sonata-samlingar, grupperad efter länder, femtioårsperioder och tonsättare. Och här imponerar Newmans flit, hans förtrogenhet med källmaterialet och hans kritiska blick över hela linjen. Totalt passerar ca 300 tonsättare och över 7 500 sonator revy. Genomgående redovisar Newman i detalj samlingarnas originaltitlar och rätta eller sannolika tillkomstår i överensstämmelse med nyaste forskningsresultat (inklusive Cari Johanssons). Oupphörligen kan han anföra korrigeringar och kompletteringar av Eitner och andra tidigare bibliografiska eller monografiska översiktsarbeten. I sådana stycken är Newmans arbete oundgängligt för forskaren och biblioteksmannen.

Förhållandet att författaren med egna ögon granskat ett så väldigt stoff av originaltryck och handskrifter gör det också möjligt för honom att bedriva saklig kritik av tidigare forskares ibland förhastade slutsatser.

Av särskilt intresse är härvidlag hans värderingar av den italienska sonata-produktionen före ca 1650, som aldrig blivit föremål för en så fullständig ventilerings som här. Stundom spetsas diskussionen till en smula, såsom när det om Lodovico Giustinis tolv cembalosonator (1732) fastställs: »They deserve a better niche than they have been given in the history of Italian keyboard music. Torrefranca would probably have had much more to say if he had had access to them.» Dylika »omvärderingar i detalj» finns det gott om, och läsaren får även där han inte är i tillfälle att kontrollera uttalandena ett starkt intryck av att Newmans värderingar har fog för sig.

En svensk läsare — och då inte minst anmälar — slår givetvis upp s. 349—350 för att läsa om »the violinist and conductor Johann Helmich Roman». Han finner där en dryg halv sida med referenser till Vretblad, Walin, Lellky och Sohlmans musiklexikon IV. De siffror om antalet sonator m. m. som anföras är föråldrade, och Newman tycks inte ha fått klart för sig existensen av Romans assaggi för soloviolin. (Beteckningen »S/» torde avse cembalosonatorerna.) Ehuru »no single feature . . . distinguishes his music» får Roman dock ett vackert vitsord för kvaliteter, som tyder på »a mastery of composition well above the average». Men man är inte alldeles villig att skriva under sammanfattningen: »In short, here again was the noble Baroque Sonata at its Corellian peak and before it was transformed through preoccupation with details and other auspices of newer styles.» Med så grova distinktioner fångar man inte en enskild »barocktonsättare» egenart.

Ingmar Bengtsson

**F r i t s N o s k e:** Das ausserdeutsche Sololied 1500—1900. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Heft 16.) Arno Volk Verlag, Köln 1958. 84 s., 6 pl.

Sedan 1953 pågår utgivandet av serien Das Musikwerk, som i färdigt skick beräknas omfatta 32 häften. Vart och ett sysslar med en bestämd verkform i dess skiftande gestalter genom tiderna. Urvalet är påfallande mångsidigt; här finns häften med byzantinsk kyrkomusik, gregoriansk koral, olika stadier av flerstämmighet etc. fram till symfonin och instrumentalkonserten. Och uppdraget har gått till en lång rad specialister på respektive områden, som skall borgen för att urvalet blir så representativt som möjligt.

Vad fyller en serie som denna för funktion? Vilka sammanhang är den avsedd för? Man gör sig sådana frågor, när man kommer till de enskilda häften. Ty den svagaste punkten ligger säkerligen i att utrymmet i de flesta fall är så begränsat, att det äventyrar också det representativa värdet hos de valda styckena. Närmast får man tänka sig, att serien kan användas i det allmänna bildningsarbetet, kanske också i skolundervisningen och i den akademiska kursplanen som den exemplarsamling den är avsedd att vara.

Både historiskt och geografiskt sett är titeln Das ausserdeutsche Sololied på Noskes bidrag något av en orimlighet. Visserligen är (särskilt

1800-talets) tyska lied den mest kända och inflytelserika formen, men inom seriens ram kan titeln ha sitt berättigande som ett komplement till H. J. Mosers band *Das deutsche Sololied und die Ballade* (anmänt på annan plats i denna årgång av STM).

I inledningen anger Noske som grund för sitt urval noteringen med sångstämma och ett uttryckligen för ackordinstrument skrivet ackompanjemang. Det är rent teknisk indelningsgrund som drar sig undan svårigheten att närmare precisera vad en lied egentligen är och helt utesluter en rad viktiga synpunkter, särskilt dem som har med texten att göra. Givetvis behövs det en rent praktisk indelningsgrund för utgivningen, och *någon* norm måste finnas. Den som utgivaren har valt lämnar rum för den ganska heterogena grupp som här samlats på en plats och är väl den enda som tillåter ett åtminstone någorlunda rättvist urval. Men man märker att Noske inte har kunnat eller velat utesluta en del sånger med ensembleackompanjemang (t. ex. med obligata instrumentaltämmor) — det finns sådana i häftet. Noteringen som urvalsnorm lämnar en också i sticket, om man frågar efter stilistiska kriterier. Ur den synpunkten är det t. ex. svårt att betrakta Bellinis *Arietta* som en lied, om man inte vill tänja ut termen allt för mycket.

Om urval kan man ju alltid ha sina önskemål. I vart fall kan en läsare från våra breddgrader inte låta bli att märka, hur litet som har kommit med av den omfångsrika och i många avseenden genuina produktionen i de nordiska länderna på 1800-talet: nästan ingenting, bara en liten strofisk visa av Rikard Nordraak. Att sedan inte en enda dansk, svensk eller finländsk sång har upptagits är inte att förvåna sig över — det rör sig om ett redan av den inhemska forskningen i stora drag ganska obearbetat område. Man saknar också prov på balkanländernas repertoar, t. ex. tonsättare *före* Bartók och Kodály. Och italienska, spanska, engelska sånger? Listan kunde bli lång. Därför är det på sätt och vis synd, att Noskes speciella förtrogenhet med fransk *mélodie* har fått göra sig så pass starkt gällande — otvivelaktigt till förfång för exempel ur sångförrådet i andra länder. Men här finns i alla fall en detalj, som ger häftet ett visst värde utöver den rena exempelsamlingen: det innehåller två hittills inte publicerade sånger av Saint-Saëns och G. Fauré som Noske har påträffat i Bibliothèque du Conservatoire i Paris.

Sex planscher med facsimile av tre tidiga tryck och av instrumentbilder ur Mersennes *Harmonie universelle* (1636) ingår också. Här hade man gärna sett, att det vid notfacsimilia hade funnits hänvisningar till transkriptionerna av motsvarande stycken inne i samlingen.

I slutet följer en tämligen utförlig källredovisning.

Axel Helmer

H. C. Robbins Landon: *The collected correspondence and London notebooks of Joseph Haydn*. Barrie & Rockliff, London 1959. XXIX, 367 s. Ill.

Den amerikanske musikologen H. C. Robbins Landon har på senare år blivit en internationellt alltmör uppmärksammas forskare, som med förvånansvärd snabbhet och noggrannhet bidragit med värdefulla rön kring framför allt Haydn och Mozart och deras musik. Sitt mästarpöv

kan han sägas ha avlagt med »The symphonies of Joseph Haydn» (1955), och redan under arbetet på denna boks rent biografiska material kom Landon på idén att försöka ge ut en samlad och så komplett version som möjligt av Haydns bevarade brev. De flesta av dem har visserligen varit tryckta i olika sammanhang men på vitt skilda håll, men de har aldrig tidigare samlats i en volym med tillägg av kommentarer.

Med en för Landon mycket kännetecknande beslutsamhet och energi gick han till verket, vilket inte bara kom att betyda ett ihärdigt forskningsarbete, en vitt omfattande korrespondens med otaliga institutioner och privatpersoner och ett krävande översättningsarbete utan också långa och tidsödande resor till olika platser, främst då Eisenstadt och Esterháza, där ett rikt, tidigare outnyttjat källmaterial fanns att tillgå.

Tyvärr — och det är den väsentligaste anmärkningen mot hela arbetet — har Landon och hans förläggare ansett det lämpligt att med tanke på engelsktalande men ej tyskkunniga läsare trycka hela boken på engelska. Visserligen har, som förut sagts, det stora flertalet av breven tidigare publicerats i olika källor och då så gott som undantagslöst på originalspråket, och visst är Landon efter sina många år i Wien och genom sin maka, cembalisten Christa Fuhrmann, fullt kompetent att översätta även invecklade satsvändningar till en fullt överensstämmande engelsk version, men det kan inte hjälpas, att många fraser, ordval och nyanser inte kan komma till sin rätt i en översättning. Vill man alltså som forskare citera ett Haydn-brev via Landon, blir man föga hjälpt, ty det är nästan ogörligt att översätta den engelska ordalydelsen tillbaka till Haydns originaltext. Det engelska språket har alltför många ord och synonymer i förhållande till tyskan, franskan eller italienskan, och man har i tillämpliga fall intet annat val än att gå till motsvarande angivna tryckta källa med originalversionen av Haydns epistel för att verkligen kunna vidarebefordra mästarens egna ord. Detta är en stor nackdel och i fråga om de tidigare ej publicerade breven ett ur vetenskaplig synpunkt oförläpligt missförhållande. Man måste verkligen önska, att hela samlingen kunde ges ut även på tyska i Österrike eller Tyskland, med varje brev på sitt originalspråk.

Men Landons bestående — och av språkproblemen oberoende — insats är att ha åstadkommit denna samlade utgåva (som också omfattar Haydns summariska dagboksanteckningar från de engelska resorna) och att samtidigt ha försett den med kortfattade men intelligenta och ofta synnerligen upplysande kommentarer. Här har hans tidigare verksamhet kommit honom väl till pass, och hans omfattande beläsenhet och förtrogenhet med epoken och persongalleriet är imponerande.

Hur är nu Haydn som brevskrivare? Ja, det är väl redan allmänt känt, att han aldrig var eller hade anledning att vara en så flitig brevskrivare som Mozart, att han inte hade samma sprudlande idérikedom i sin framställningskonst som kollegan, och att han lika litet som denne påtagbart har blottat något av sitt allra innersta. Ett mycket stort antal brev belyser Haydns affärsförbindelser med de stora notförlagen, främst Artaria i Wien. De kan verka rätt enahanda och opersonliga, men som kompletterande forskningsmaterial är de mycket värdefulla. Man får en ganska mångsidig bild av Haydn som »sin egen lyckas smed» också i ekonomiska frågor. Men mycken tid och möda har det kostat honom, och ständigt gällde det att motarbeta eller förneka rovtryck respektive i hans namn falskeligen tryckta kompositioner. Ett rent musikaliskt sett

intressant brev är det på s. 9—10, där Haydn med notexempel ingående redogör för uppförande- och tolkningsproblem i samband med Applauskantaten. En mera personlig stil och ton möter man som väntat i de älskvärda breven till fru Genzinger och signora Polzelli, även om de till den sistnämnda har mera atmosfär av »nödd och tvungen» över sig än äkta och för stunden gällande tillgivenhet.

För oss svenskar är det roligt att konstatera, att fyra av breven förvaras i Sverige (i Musikaliska akademins bibl., hos Silverstolpes på Näs samt kapten R. Nydahl), och särskilt det till F. S. Silverstolpe av den 30/12 1806 hör till den åldrade mästarens mest charmerande brevmeddelanden. Med stöd av fyra korta rader från Haydn till hans lärjunge S. Neukomm 1803 (s. 215) kan Landon fastställa, att Silverstolpes uppgift (i ett i STM 1946 publicerat brev) om Neukomm som den verkliga tonsättaren till de flesta av Haydns skotska sånger (dvs. i arr.) är fullt riktig och dessutom den enda i sitt slag. — En annan för oss svenskar intressant detalj (som dock ej föranlett någon kommentar av Landon) är, att på s. 246 S:t Petersburgs Filharmoniska sällskaps hyllningsbrev (med medalj) till Haydn med anledning av Skapelsen är undertecknat av fyra namn, av vilka det första är Georg Johann Berwald, dvs. far till hovkapellmästaren Johan Fredrik.

I sina utförliga register av olika slag redovisar förf. också dels var autografen förvaras, dels var den ev. finns tryckt tidigare, och slutligen vilken källa han själv begagnat, något som i alla möjliga fall utgörs av autografen. Det finns också en hel del utmärkta och intressanta illustrationer, bl. a. en liten serie med skriftprov på Haydns handstil från olika perioder av hans liv.

För den framtida Haydn-forskningen kommer Landons bok att framstå som en viktig länk i kedjan, ehuru många tyvärr får avstå från brevcitat ur en samling, som inte ordagrant återger Haydns egen text.

*C.-G. Stellan Mörner*

Schweizerische Musikdenkmäler herausgegeben von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Bärenreiter-Verlag, Basel.

Band 1. Henricus Albicastro: Zwölf Concerti a 4 Op. 7. Herausgegeben von Max Zulauf (1955). IV, 150 s.

Band 2. Johann Melchior Gletle: Ausgewählte Kirchenmusik. Herausgegeben von Hans Peter Schanzlin (1959). XXIV, 156 s.

Till raden av nationella Musikdenkmäler har fogats även ett för Schweiz. I juni 1954 kunde det schweiziska musikforskarsällskapets president Ernst Mohr signera en »Vorbericht zur Denkmäler-Ausgabe». Den finns intagen i band 1 av serien närmast före utgivarens företal. Mohr inleder på följande sympatiska sätt: »Der Entschluss, den aus zahlreichen Ländern vorliegenden musikalischen Denkmälerausgaben auch eine schweizerische Reihe anzuschliessen, erfolgt nicht aus einer Überschätzung der in Frage kommenden Komponisten. Die Schweiz hat im Zeit-

raum der älteren Musikgeschichte, mit Ausnahme von Ludwig Senfl, keine Musiker von überragender Bedeutung hervorgebracht, und sie kann auf keine musikalische Vergangenheit zurückblicken, die mit dem Glanz höfischer Musikpflege in anderen Ländern zu vergleichen wäre.» Dock finns ett antal tonsättare av mer än lokalt intresse, som rättfärdigar ett verkurval inom ramen för en Denkmäler-edition.

Mohr redogör därefter i korthet för seriens förhistoria, vilken går tillbaka till planer från Karl Nefs tid. Och så kommer det förbluffande konstaterandet: Senfl-utgåvan kunde säkras, men i övrigt strandade alla planer »an den Schwierigkeiten der Finanzierung». Först 1954/55 kunde en första volym iordningställas tack vare stöd från stiftelsen »Pro Helvetia» och schweiziska nationalfonden. Att det dröjt fyra år mellan de två första volymerna tyder inte på att de ekonomiska resurserna förbättrats. Av »Vorbericht» till band 2 framgår också mycket riktigt, att volymen försenats på grund av fördyrade tryckkostnader och att sällskapet denna gång i huvudsak varit hänvisad till bidrag från kantonen Aargau, där J. M. Gletle föddes.

En svensk iakttagare kan inte låta bli att draga vissa paralleller. I den väldiga floden av Monumenta- och samlingsutgåvor hör Schweiz och Sverige till de senaste och blygsammaste bidragsgivarna. Dessa båda länder, som tillbringat det sista halvsekle i skyddad neutralitet och oavbrutet kunnat höja den materiella levnadsstandarden, har brottats med särskilt stora svårigheter när det gällt att finansiera ett kulturprojekt av nationell betydelse. Nu deklarerar visserligen den schweiziska expertisen själv, att landets äldre musikskatter inte är av särskilt imponerande omfattning. Men desto mera överkomlig borde ju uppgiften te sig i hårdvalutalandet Schweiz! Nej, istället har musikforskarsällskapet fått gripa tiggargästen, tacka för de skärvor som bjudits och räkna anspråkslöst med att begränsa sig till ett »Werkauswahl». Någon gynnsam uppfattning om schweizarnas inställning till sitt kulturarvs förvaltande ger inte denna lilla inblick. Måtte inte Monumenta Musicae Svecicae komma att ge anledning till likartade reflexioner om Sverige i utlandet!

De båda föreliggande banden av Schweizerische Musikdenkmäler uppvisar både förtjänster och barnsjukdomar. Egentligen är det märkvärdigt, att man alltså inte lyckats uppnå internationell enighet om åtminstone vissa enkla grundregler för vetenskapliga musikalieutgåvor. I det här aktuella fallet ser det närmast ut som om de båda volymernas utgivare fått arbeta oberoende av varandra och utan preciserade direktiv från Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft.

Band 1 innehåller samtliga tolv concerti ingående i Henricus Albicastro's op. 7. Utgåvan bygger på ett Roger-tryck, som efter andra världskriget blivit ytterligt sällsynt men som finns i fotokopia vid det musikvetenskapliga seminariet i Basel. Utgivaren Max Zulauf har följt denna källa så slaviskt, att han till och med bibehållit vissa inkonsekvenser och fel i originaltrycket. Hans egna tillsatser är begränsade till absolut minimum och ger praktiskt taget inga rådgivande anvisningar beträffande utförandet. (En avsiktligt torftig generalbasutskrift ingår dock i partituret.) Endast två av de tolv konserterna har samtidigt publicerats i praktiska separatutgåvor; dessa har dock icke tillställts STM för recension.

I sitt företal på mindre än en sida anför Zulauf ytterst summariska uppgifter om Albicastro; noga räknat hävdar han att man fortfarande

inte vet mera än vad Walther skrivit i sitt lexikon; Walthers notis återges in extenso. Ändå hade G. Beckmann redan fått sin artikel publicerad i MGG. Där, men inte hos Zulauf, kan man bl. a. få veta Albicastro's egentliga tysk-schweiziska namn: Heinrich Weissenburg von Biswang. Lika summariskt behandlar utgivaren originaltrycket, vars titelsida man f. ö. gärna velat få med i facsimile. Man får varken klart för sig den ursprungliga verktitelns exakta och fullständiga ordalydelse eller ens en antydning om ungefärligt tryckår. (Ca 1700 eller 1703?). Även »Kritischer Bericht» är mycket knapp. Utöver rena korrigeringar anmärks bl. a. att uttrycket »Organo» ersatts med »Continuo». Ändringen är diskutabel. Vidare anmärks att tecknet »+» är den enda ornamentsymbol som begagnas. (I originalstämmorna eller endast av utgivaren?) »Es ist stets als Triller ohne Nachschlag zu deuten.» Detta råd är både ofullständigt och diskutabelt.

Likväl är det naturligtvis av stort värde för forskningen att nu ha tillgång till Roger-tryckets stämmor i partiturmässig uppställning och prydd typografi. Konserterna är på flera sätt fängslande exponenter för typen »orkesterkonsert» utan klart utmejslad concertino-grupp och med kvardröjande spår av canzona-mässig flerdelthet. Fakturen är — i motsats till den virtuosa prägeln i Albicastro's kammarmusik — enkel och klar. Åtskilliga satser vittnar om originalitet och fantasi, medan andra kan förfalla till mekanisk tomgång och ytterligare andra detaljer har en viss diletterantisk anstrykning.

Band 2 med »Ausgewählte Kirchenmusik» av Johann Melchior Gletle har utförts med betydligt större omsorg. Dels ingår en fyllig artikel om Gletles »Leben und Wirken», författad av Adolf Layer och baserad på nya forskningar i bayerska arkiv. Dels redogör utgivaren Hans Peter Schanzlin översiktligt för hela Gletles kyrkomusikaliska produktion och de olika samlingarna av hans »Expeditionis musicae». Tillsammans med Kritischer Bericht upptar de inledande textpartierna drygt tjugo sidor. Med hänsyn till den noggrannhet varmed olika källfynd redovisas förvänas man dock över att de i Sverige befintliga originaltrycken och handskrifterna ingenstades finns omnämnda.

I övrigt vill man blott anföra en enda principiell anmärkning mot utgåvan. I volymen ingår sex nummer »aus Motetten op. 1», ett Magnificat »aus Psalmen op. 2», sju nummer »aus Motetten op. 5» och en grupp satser »aus Litaneien op. 6». Betyder detta att man inte räknar med att ytterligare satser ur dessa fyra samlingar någonsin skall komma med i Schweizerische Musikdenkmäler? I så fall får man vara tacksam för att motetterna avsiktligt valts så, »dass in Bezug auf Stil, Besetzung und Text möglichst jeder Typus mit mindestens einem charakteristischen Beispiel vertreten ist», hur subjektiv en sådan urvalsprincip än må vara. Finns däremot tanken — och hoppet — på att en gång kunna komplettera utgivningen av samma fyra samlingar, är det snarast beklagligt att den första Gletle-volymen inte ägnats en av samlingarna och därmed skapat naturligt utrymme för en fortsatt utgivning med en eventuell samlingsutgåva i sikte.

Gletles kyrkomusikaliska verk utkom 1667—1681 och tillhör därmed en händelserik tid i den »andliga konsertens» historia. Helt i överensstämmelse med en på katolsk mark utbredd terminologi betecknar han sina verk »Motettæ sacrae concertatae» och »Motettæ à Voce sola». Schanzlin har nog inte alldeles rätt när han påstår att dylika beteck-

ningar var »nur noch selten gebraucht» under senare hälften av 1600-talet och gör måhända en onödig koncession åt protestantiskt tyskt språkbruk när han hävdar att termerna ger »falsche Vorstellungen» och borde ersättas med »geistliche Konzerte». Ett par av Gletles närmaste samtida och kolleger — J. K. Kerll och Ph. J. Baudrexel — hade studerat för Carissimi. Återigen gör sig här den besvärande lucka påmint, som består i att Carissimis »motetter» och överhuvudtaget hans betydelse som förebild under denna tid ännu inte blivit föremål för någon grundlig behandling. Innan detta gjorts, måste oundvikligen många slutsatser rörande stilströmningar och stildrag i mellan- och högbarockens kyrkomusik bli provisoriska och delvis hänga i luften. Detta gäller bl. a. just för Gletle, en av de tonsättare som skrev »Kirchenmusik im konzertierenden Stil, die zur Aufführung im katholischen Gottesdienst bestimmt war». Från de solistiska eller duettiska Maria-sångerna med b.c. till det stora Litania-Kyrie för femstämmig kör med solistgrupp, trumpet, basuner och stråkar förefaller Gletle vara en alltigenom gedigen och typisk representant för en italianiserad genomsnittsstil, inklusive måttfullt och kunnigt bruk av de retoriska figurer o. dyl. som hörde till god ton. Men vem utom den initierade specialisten vågar för närvarande utpeka var gränserna går mellan allmångods, Carissimi-influens och eventuell egenart?

Utgåvan är utomordentligt klart och vackert tryckt. (Format och typografi liknar Das Erbe deutscher Musik.) Utöver den — blott alltför 1700-talsmässigt — utskrivna generalbasstämmen ges inga som helst anvisningar för utförandet. Saknaden behöver kanske inte vara så stor i detta slags musik. Men frågan är om det inte hade varit på sin plats åtminstone med anvisningar rörande behandlingen av tempo och tactus vid övergångarna från C till 3/2; man kan inte förutsätta att proportionslärans mest seglivade irrgångar skall vara bekanta för kyrkomusiker och körledare. På dessa och andra ställen hade markeringar av originalnotvärden samt en formel med likhetstecken mellan motsvarande tactusvärden varit på sin plats. Likaså efterlyses originalklaver i början av varje komposition i enlighet med numera utbredd praxis.

Ingmar Bengtsson

Alphons Silbermann: Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. 235 s.

Det är intressant att se hur musiksociologien har blivit en alltmer omtalad vetenskap under de sista trettio åren, alltsedan tidskriften »Musik und Gesellschaft» levde sitt korta liv omkring 1930 (ej att förblanda med den nu utgivna med samma namn). Föremålet för denna vetenskap är i och för sig klart: sambandet mellan musik och samhälle. Men redan med nästa steg börjar oklarhet och splittring att härska. Ty vari består detta samband? Gäller det bara att undersöka hur musiken inordnas i samhällslivet, eller kan man fastställa hur tonsättaren påverkas av de sociala förhållandena? Skall musiksociologen avstå från all musikanalys, eller är det just den som är det centrala?

Det måste nog erkännas, att någon klar, allmänt accepterad problem-

ställning och målsättning ännu inte har utkristalliserats för denna vetenskap, trots aktningvärda försök av Ch. Lalo, H. Engel, K. Blaukopf m. fl. De värdefullaste resultaten har åstadkommit genom specialundersökningar med mera konkreta frågeställningar. Silbermanns bok är utan tvivel det första konsekvent genomförda försöket av större format att ge musiksociologien en enhetlig teoretisk överbyggnad. Han gör det genom att genomgående ställa, inte musiken, utan »musikupplevelsen» (Musikerlebnis), i centrum. Musikupplevelsen har nämligen redan i sig en musikalisk och en social sida, och därmed har musiksociologien fått ett adekvat föremål för sina undersökningar. Därigenom kan man undvika en befärad »wissenschaftlichen Cocktail pseudo-soziologischen Geschmacks» (s. 195). Musikupplevelsen produceras, enligt Silbermanns fullt konsekventa sociologiska terminologi, av tonsättaren och konsumeras av interpret och lyssnare. Förf. drar sedan fram en mängd sociala och psykologiska faktorer som påverkar olika grupper som har något samband med musikupplevelsen. Ur hundra olika synvinklar förklaras satsen att musikupplevelsen är beroende av »funktionelle Interaktion strukturierter sozio-musikalischer Gruppen» (s. 158).

Silbermanns framställning är överraskande elegant utformad. Trots det abstrakta innehållet håller han en essayistisk, ibland nästan kåserande ton. Men han glömmer aldrig ett ögonblick den röda tråden, och under genomgången av ämnets olika aspekter avsätter sig efter hand i fotnoterna en imponerande mängd hänvisningar till existerande utredningar och undersökningar.

Men när man närmare pressar framställningen på dess egentliga innehåll, så byts beundran över Silbermanns stilistiska elegans och litteraturbehärskning i en viss irritation. Han har onekligen begagnat essayistens metod att ta ett konkret och intressant exempel där han råkar ha ett till hands. Däremellan kan man få nöja sig med rent abstrakta utredningar, där spänningen närmast består i förf:s polemik mot andra författares avvikande abstraktioner. Även denna polemik är elegant utformad, men man frågar sig mycket ofta: hur skall dessa principer egentligen tillämpas i en konkret undersökning? Därom säger Silbermann i regel ingenting, och de relativt fåtaliga exemplen erbjuder heller inga metodiska nyheter.

Ja, tränger man Silbermann in på livet för att få fram konkreta arbetsmetoder, så måste man till slut konstatera att man inte får någon hjälp av honom. Han påpekar ständigt hur mångskiftande allting är, hur många faktorer som finns överallt, hur allting påverkar allting (Interaktion). Och naturligtvis har han rätt däri. Men Silbermann säger sig behandla musiksociologiens *principer*, och till dessa principer bör inte endast räknas den teoretiska ideologiska överbyggnaden, utan också vissa praktiska metodiska tillvägagångssätt. Just på denna punkt saknar man klargörande ställningstaganden från Silbermanns sida. De vore särskilt intressanta och nödvändiga, därför att han i övrigt rör sig i en så pass förtunnad teoretisk atmosfär. Är det meningen att man skall tillämpa de vanliga sociologiska metoderna? Men svårigheten är just att få dessa metoder att räcka till vid undersökningen av människors konstupplevelser. Man ställs inför speciella problem som inte kan lösas med behavioristiska iakttagelsemetoder. Man hade varit tacksam för några metodiska förslag, eventuellt med utslutande av några av de eleganta vingslagen i de högre regionerna.

Silbermanns resonemang kretsar fr. a. kring nutidens förhållanden. Han har också en berömvärd önskan att låta musiksociologiska undersökningar vägleda den kommande utvecklingen av musiklivet. Men för musikhistorikern erbjuder också tidigare sekler problem av sociologisk natur, något som Silbermann endast hastigt snuddar vid.

*Martin Tegen*

**Rudolf Stephan:** Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958. 74 s.

Den unge musikhistorikern Rudolf Stephan har bl. a. sysslat med medeltidsmusik; han har även gett ut ett litet musiklexikon (i pocketbook-serien Fischer-Lexikon) som var överraskande innehållsrikt om medeltidsmusik, överraskande magert när det behandlade vår egen tid; Stephan är född 1925. Den här lilla skriften kan delvis betraktas som en kommentar till några samtida pianoverk. Det är stycken av bl. a. Hindemith, Debussy, Stravinskij, Schönberg och Stockhausen, som bildar en progressivt anordnad stomme i framställningen (som givetvis även snuddar vid andra verk). Uppgiften är svår, och det är tacknämligt att den överhuvudtaget kommit till behandling. Dock önskar man att författaren haft möjlighet att vidga framställningen. Hans ord om Stockhausens tredje pianostycke kan t. ex. ge en god introduktion till detta verk men ger knappast orientering om de subtila och seismografiskt känsliga »tidspsykologiska» principerna i Stockhausens (eller Bo Nilssons) musik. Den glidande tidsskala som spelaren måste uppleva och gestalta är nämligen en viktigare basis för den musiken än en statistisk kalkyl om antalet toner i vissa lägen. Som helhet ger de 74 sidorna dock några tips för vår tids musikälskare och vår tids musiker.

*Bengt Hambræus*

**Georg Philipp Telemann:** Musikalische Werke herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel.

Band 4—5. Der Harmonische Gottesdienst. Teil III—IV. Herausgegeben von Gustav Fock (1957). Bd 4: [III] + s. 273—424; bd 5: [III] + s. 425—587.

Band 6—8. Kammermusik ohne Generalbass. Herausgegeben von Günther Hausswald (1955). Bd 6: XX, 76 s.; bd 7: XVI, 85 s.; bd 8: XXVI, 93 s.

Band 11. Sechs Konzerte für Querflöte mit konzertierendem Cembalo ... Herausgegeben von Joh. Philipp Hinnenthal (1957). IV, 122 s.

Band 12. Tafelmusik 1. Teil. Herausgegeben von Joh. Philipp Hinnenthal (1959). X, 126 s.

Med band 4—5 har Gustav Fock avslutat utgivningen av Telemanns första kantatårgång med titeln *Der Harmonische Gottesdienst* från 1725—26. Det på sin tid berömda och ända upp till Sverige spridda verket hör avgjort till de delar av Telemanns enorma produktion, som det är angeläget att ge ut i en modern upplaga. Redan förhållandet att man här har en sluten och komplett årgång omfattande 72 kantater för kyrkoårets sön- och helgdagar är unikt. Kantatserien är också betydelsefull som kardinal exempel på tidens sekulariserings- och nydiktningstendenser. Därvidlag utgör *Der Harmonische Gottesdienst* en motsvarighet till Telemanns passionsverk och en motpol till J. S. Bachs kyrkomusikaliska gärning och ideal. Man kunde här nära nog tala om en symbolisk utmejsling i toner av olikheterna mellan Leipzig och Hamburg ifråga om teologisk, social och kulturell miljö.

Telemanns kantater är avsedda »mehr zum Privatgebrauche und zur Haus- als Kirchenandacht». I fullständig samklang med detta syfte är samtliga kantater i den här aktuella serien skrivna för en soloröst och ett konserterande instrument samt generalbas. Vokalstämmans betecknas i utgåvan »Hohe Stimme» eller »Mittlere Stimme»; uppgifter om originalklaver saknas. Soloinstrument är violin, oboe eller (block-)flöjt, aldrig mer än ett i en och samma kantat. Alla kantaterna kan således utföras med fyra medverkande och de allra flesta är tekniskt relativt lättöverkomliga. Ur denna synpunkt borde utgåvan kunna innebära ett värdefullt repertoartillskott för kyrkomusiker som har begränsade resurser till förfogande.

Användbarheten äventyras emellertid inte så litet av texterna. De madrigala nydiktningarna av Wilckens, Richey, Steetz m. fl. har sällan poetisk lödighet och fläckas — ävenledes på tidstypiskt sätt — ej sällan av ett i nutida ögon svulstigt eller smaklöst ordval. Eftersom Telemannutgåvan väsentligen är avsedd för praktiskt bruk, kunde man befarat att utgivaren av dessa skäl »moderniserat» texten i överensstämmelse med beryktade förebilder. Fock har emellertid avhållit sig från sådana ändringar. Han har klart insett, att ord-ton-förhållandet är en viktig komponent, som måste bevaras intakt om utgåvan alls skall ge någon tillförlitlig bild av verken. Istället har han angivit respektive episteltexter och även sökt identifiera de bibelställen, till vilka nydiktningarna i övrigt refererar. Den som så önskar kan med ledning härav försöka »förbättra» texten där han finner det nödvändigt.

Ur musikalisk synpunkt är *Der harmonische Gottesdienst* likaså ett barn av sin tid och sin miljö. Telemanns hantverksskunnande förnekar sig aldrig, hans idéer är omväxlande och affektkaraktären skiftar brokigt och åskådligt. Men det är svårt att upptäcka tydliga toppar som höjer sig över den konstnärliga medelnivån, och både de operamässiga stil dragen och de eleganta dansrytmerna tunnar ut förkunnelsens djupdimensioner till någonting mitt emellan uppbyggelse och underhållning.

Såsom Alfred Dürr framhöll i sin recension av de två första delarna (*Die Musikforschung* 1954, s. 373 ff.) hade Fock misstolkat förekomsten av avsnitt noterade med baslav i instrumentalstämmorna. Detta förvirrande noteringssätt — som ofta begagnades även i Sverige vid samma tid — är helt enkelt en åtgärd för undvikandet av hjälplinjer och skall läsas som en oktavering. I del III och del IV har Fock anslutit sig till denna tolkning.

I övrigt har anmälaren föga att tillägga utöver de principiella syn-

punkter på hela Telemann-utgåvan, som anförts i STM 1958 s. 222 ff.

Innehållet i de tre volymerna med *Kammermusik ohne Generalbass* fördelar sig på följande sätt. Band 6 omfattar tolv »Fantasien» vardera för tvåflöjt solo och för violin solo (de senare daterade 1735) samt tre konserter för fyra violiner. Band 7 innehåller två följder om vardera sex sonator för två tvåflöjter, båda samlingarna utan opustal. I band 8 slutligen ingår de två duo-följder om vardera sex sonator, som har opus-beteckningarna 2 och 5.

Det som här presenteras är nog räknat »Telemann tillskriven kammarmusik utan generalbas». Auktorskapet är ingalunda i samtliga fall höjt över varje tvivel. Förhållandet understryker att samlingsutgåvan inte är av kvalificerat vetenskaplig karaktär. Utgivaren betonar själv i början av sin »Quellenbericht» att problemen kring »Telemann-Überlieferung» ännu till största delen är olösta. Gräfers avhandling kan blott betraktas som en början och finns f. ö. inte tillgänglig i tryck. Uppgiften att käll- och stilkritiskt granska samtliga Telemann tillskrivna verk är otvivelaktigt av skrämmande format. Inte desto mindre är det ett riskabelt vågstycke att trots alla nedslående erfarenheter (jämför Bach-Gesellschafts Gesamtausgabe!) än en gång börja i fel ände, dvs. med själva utgivandet.

De tolv »flöjtfantasierna» föreligger i ett tidigt tryck i Bruxelles. Namnet Telemann har tillskrivits med blyerts (av Wotquenne eller tidigare?). Kompositionerna anges vara »per il Violino». Av stickets utseende och Telemanns anteckning »12. dergleichen [fantasien] für die Trav.» i Matthesons Ehrenpforte sluter Hausswald, att fantasierna är »mit Sicherheit von Telemann». Av omfånget (lägsta ton d<sup>1</sup>) och frånvaron av dubbelgrepp sluter han — säkert med all rätt — att de är komponerade för tvåflöjt.

De tolv »violinfantasierna» finns i handskrift (ej autograf), tidigare i preussiska statsbiblioteket, numera i Marburg. Tonsättarenamn saknas, men källan är hos Eitner uppförd under Telemann på grunder, som är okända eller i varje fall ej anges av Hausswald. (Verkföljden utgavs redan 1951 av R. Budde på Kallmeyer Verlag.) C-durkonserten för 4 violiner föreligger i handskrift i Darmstadt, »offenbar von Kopistenhand». Betyder sistnämnda anmärkning att man inte ens är säker på att kunna identifiera Telemanns autografer? Om källäget beträffande ytterligare tre sådana konserter upplyses att »Die Quellenlage . . . ist noch nicht genügend geklärt». A-durkonserten är »verschollen»; den finns endast i ett nytryck, men är klart dubiös. Den har inte heller medtagits i utgåvan.

De två duo-följderna i band 7 är baserade på vardera en avskrift försedd med Telemanns namn. De båda samlingarna op. 2 och op. 5 återgår bl. a. på originaltryck från 1727 och 1738, vilkas äkthet är höjda över varje tvivel; sannolikt är f. ö. båda huvudkällorna stuckna av Telemann själv.

Den här antydda osäkerheten är särskilt beklaglig beträffande solo-fantasierna, vilka representerar de största hittills kända samlingarna av oackompanjerad solomusik från denna tid vid sidan av J. S. Bachs sonator och partitor och J. H. Romans assaggi. Mycket talar emellertid för att de två verkgrupperna har samme upphovsman, och detta faktum ger ytterligare stöd för antagandet av de »med hög grad av sannolikhet» är komponerade av Telemann.

Formellt är fantasierna ganska fritt utformade, antingen enligt kyrko-

sonatans standardschema eller i tresatsig tempostegring Adagio—Allegro—Presto. Formatet är knappt och koncentrerat; ingen av de 24 satsföljerna upptager mer än två sidor i tryck. Musiken är omväxlande, rytmiskt uppfinningsrik, och borde utmärkt kunna komma till användning i undervisningssammanhang.

Om Telemanns instrumentalduos uttalade sig redan Quantz ytterst erkännande. Med sin eleganta kombination av kanonteknik och galanta stilmedel blev de nära nog modeller för de många »duetter», som producerades under de närmaste årtiondena för »Liebhaber»-kretsar i både underhållande och pedagogiskt syfte.

Ett givande förord återges oförändrat i alla tre banden. Revisionsredogörelserna är utförliga. I notbilden finns minimum av anvisningar rörande utförandet. Bland annat måste exekutörerna oupphörligen själva träffa avgöranden om fördelningen av stråkbågar och andra artikulationsdetaljer. Den allvarligaste faran med denna försiktighet är, att otillräckligt orienterade musiker och studerande tror sig uppfylla »stilkraven» bäst genom att spela nottroget, dvs. med skilda stråk resp. »stötta» toner, så snart annat ej uttryckligen anges.

Med band 11 kompletteras följden av sex sviter, som ingår i band 9, med de sex »konserter», som hör ihop med de förstnämnda i den tryckta samlingen »Six Concerts et six Suites . . .». Utgivare är liksom för band 9 Joh. Philipp Hinnenthal. Han är denna gång något utförligare i sitt företal och ger till och med en kritisk källredogörelse. Två meningar ur företalet skall citeras. Först: »Da für diesen [konserterna] die im Original-Titel angegebenen Ausführungsmöglichkeiten von besonderer Bedeutung sind, sei der Titel an dieser Stelle wiederholt.» Som om inte varje kritisk utgåva alltid borde meddela fullständig originaltitel! Besättningshänvisningarna hör emellertid till det, som gör de sex konserterna särskilt intresseväckande. Valfrihet i fråga om besättning var ju rätt vanligt i senbarockens instrumentalmusik, men här ges ovanligt konkreta anvisningar rörande fyra möjligheter: tvärflöjt med obligat cembalo, dessa båda med baslinjeförstärkande violoncell, triobesättningen tvärflöjt, violin och cello och slutligen tvärflöjt, violin och generalbas. (Hur Telemann exakt angivit dessa möjligheter i sin egenhändigt stuckna originalnotbild kunde dock ha demonstrerats klarare i nytryckets partiturruppställning.) För »Hausmusik»-utövning borde en sådan valfrihet kunna vara stimulerande än i dag.

Det andra citatet lyder: »In den langsamen Sätzen drängt Telemann zu einem empfindsameren Tonleben, das neben ihm durch Karl Philipp Emanuel Bach und Johann Christian Bach so bedeutungsvoll für die weitere Musikentwicklung eingeleitet wurde.» Samtidigt som man av dessa rader blir särskilt angelägen om att få veta något om konserternas tillkomsttid — men förgäves letar efter årtal eller dateringsförsök i utgåvan — lockas man att omedelbart granska de satser utgivaren anser. Varvid man finner, att karakteristiken är missvisande. De telemannska stildrag som åsyftas är visserligen på en gång expressiva och i några hänseenden »icke längre barocka», men steget till Bachsönerna är dock ganska stort.

En ny noteringsdetalj, som inte finns i band 9, är införandet av förslag till stråkbågar satta inom klamrar. Varför inte hellre »prickade» utgivarbågar? Eljest råder uniformitet med för övriga volymer gällande utgivningsprinciper.

I band 12 slutligen görs första delen av den berömda »Musique de Table» från 1733 på nytt tillgänglig. (Innehållet motsvarar band 61/62 i DDT.) Fortsättning skall följa, »so dass demnächst das vollständige Werk endlich allgemein zugänglich gemacht sein wird».

*Ingmar Bengtsson*

**E[rich] Valentin:** Die Toccata. Mit einer geschichtlichen Einführung. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte herausgegeben von Karl Gustav Fellerer.) Arno Volk Verlag, Köln 1958. 75 s.

En utgångspunkt för den historiska framställningen i Valentins exemplsamling kring toccatans utveckling är, att flera äldre teoretiker betraktar termerna Praeambulum, Praeludium, Toccata etc. som synonymer. Därigenom blir också både hans betraktelsesätt och satsurval i viss mån kringskuret. Och på det hela taget kan man inte skönja någon nämnbar utveckling i Valentins grepp om ämnet under de 28 år som gått sedan han publicerade sin avhandling Die Entwicklung der Tockata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach), Münster i. Westf. 1930 (i Universitas-Archiv, Musikwissenschaftliche Abteilung) — de svagheter som vidlåde den boken präglar också den nu föreliggande antologin ganska mycket.

Visserligen är det svårt att enligt den moderna metodikens krav precisera ett historiskt fenomen, om vilket »de gamle» själva inte synes ha haft någon klar uppfattning. Men man får å andra sidan inte bortse från, att en riklig citatsamling som inte blir föremål för vidare utarbetning kan verka mer desorienterande än upplysande. Någon självständig syn på ämnet efterlyser man förgäves.

Förf. har a priori satt begreppet »toccata» i samband med ett solistiskt improviserande på ett ackordinstrument (luta, cembalo, orgel). Därigenom verkar det också som om han förbisett några sannolika hypoteser som formulerades 1934 av Otto Gombosi i Zur Vorgeschichte der Tockate (i Acta Musicologica 6, 1934) — enligt vilka det ursprungligen skulle ha förelegat en karaktärsskillnad just mellan Toccata och de övriga former som senare vanligtvis ställs upp som synonymer, en skillnad som bl. a. hänförde sig till olika klangmedier för respektive formkategorier även om själva notbilderna i viss mån kunde sammanfalla. (Principen utreds närmare i min uppsats »Preludium—Fuga—Toccata—Ciaccona. En studie kring några formproblem i Buxtehudes orgelmusik» i STM 1957.)

Eftersom Valentins exempel uteslutande hänför sig till lut- och tangentinstrumentens område blir hans framställning ofullständig och missvisande. Endast i förbigående nämns Monteverdis »Orfeo-toccata», trots att man där sannolikt har att göra med termen i dess egentliga (och genetiska) mening; man efterlyser också notbilden till den — likaledes i förbigående — antydda toccatan av Paolo Quagliati för violin och teorb från 1623. Stycket förekommer — vilket Valentin borde ha påpekat, eftersom det uppträder som ett mellanspel! — i Quagliatis madrigalcykel La Sfera armoniosa . . . Roma . . . 1623 och betecknas som »Toccata con

un Violino e la Tiorba innanzi che si canta Felice chi vi mira» (dvs. en därpå följande madrigal, vilken skall utföras »Concertato con il violino e la Tiorba»); jfr E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocal-musik Italiens aus den Jahren 1500—1700 . . . vol. II, s. 111—112 (Berlin 1892).

Som helhet får nog detta häfte om toccatans utveckling anses som ett av de svagaste i serien Das Musikwerk (vartill också kommer, att flera satser endast är ofullständigt återgivna); den historiska framställningen höjer sig knappast till vetenskaplig nivå och man är en smula överraskad att finna så litet av självständigt tänkande hos en gammal tränad musikvetenskapsman som redan i flera decennier sysslat med samma ämne. Till glädjeämnena hör likväl att Valentin avstått från att tillämpa den ansträngda och onödiga termflora som i fråga om barocktidens toccata-konst på sin tid lanserades av Hans Klotz i Ueber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock (Kassel 1934, s. 148—50 et passim): här synes Valentins förkärlek för »Lese Früchte» till all lycka ha upphört!

Bengt Hambræus

## GRAMMOFONINSPELNINGAR

### »Das alte Werk» och Purcell-sånger

Även Telefunken har nu lagt sig till med en serie »historiska» inspelningar — »Kostbarkeiten aus dem musikalischen Vermächtnis alter Meister», som det heter på de prydligt pergamentimiterande skivmapparna. Serien har titeln »Das alte Werk» och kan redan bjuda på ett tjugotal 45- och 33-varvsskivor med musik från Perotinus till Bach-sönerna.

De nio skivor, som tillställts STM för recension, förefaller vara ett representativt urval. Här finns utan tvekan en hel del stoff, som kan komma till god användning som illustrationsmaterial i pedagogiska sammanhang och fynd att göra för specialintresserade bland musikforskare och musikyssnare. Seriens användbarhet förstärks inte minst av att den upptager så många »nyckelverk», t. ex. Machauts mässa, Dufays »L'homme armé», Bachs »Musikalisches Opfer» etc. Men användbarheten förminskas på samma gång av att tolkningarna ibland är diskutabelt fria i sin vällovliga strävan att rekonstruera gångna tiders uppförandep Praxis »dem Geiste nach lebendig». Några inspelningar kan rekommenderas utan förbehåll, andra får betraktas som experiment, som sådana värda att taga del av och diskutera men inte att okritiskt acceptera.

På en liten 45-varv-skiva utför Roger Blanchard med en »Ensemble vocal et instrumental» sju prov på »Frühe mehrstimmige Gesänge und Tanzweisen». (AWT 8018). Det bästa med denna kollektion är att man får fyra välvalda motett-exempel ur Montpeller-handskriften (efter Y. Rökseths utgåva). Det sämsta är att moderna instrument (fagott, engelskt horn, basuner) kommer till användning, ehuru deras klang faktiskt stör mindre än man väntar sig. Kuriös men inte ointressant är också versionen av Perotinus' berömda fyrstämmiga Alleluia Viderunt. Över de långa c. f.-tonerna utförda på orgel utförs de modalrytmiska överstämmorna av en grupp mansstämmor i ett så uppdrivet tempo, att de närmast låter som en flock skällande hundar.

Klangligt mera övertygande är ensemblen Muziek kring Obrecht, som på AW 8008 (45-varv) utför satser av Dunstable (Alma redemptoris mater!), Dufay, Obrecht och Josquin. Solosopran, »fidlor», blockflöjter, »gamba», liten harpa, portativ och »rassel» ingår i olika kombinationer. Besättningslösningarna är genomgående tilltalande, ehuru väl mycket färgade av ars nova-mässig »Spaltklang». Två satser (ett rondeau av Dufay och Josquins »De tous biens playne») utförs rent instrumentalt. Även om så ibland skedde under 1400-talet — varför onödigtvis beröva den klingande återgivningen en så fundamentalt viktig ingrediens och dimension som vokaltextern? Sopranen Folly Collette sjunger högst tilltalande i övriga satser inte minst i den välkända »A la clarté» — men har framhävts i överkant på de övriga stämmornas bekostnad.

Blanchard och hans ensemble återkommer i Machauts »Messe de Nostre Dame» (AW 8001, 45-varv) och Dufays L'homme armé-mässa (AW 8002, 45-varv). I den förra följs Guillaume de Vans utgåva, i den senare i Bessellers. Båda verken utförs av vokalensemble förstärkt med basuner