

STM 1958

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

Johann Christian Bach: Fünf Sinfonien hrsg. von Fritz Stein. (Das Erbe deutscher Musik, Bd 30. Abteilung Orchester-musik, Bd 3.) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1956. XVI, 194 s.

Man måste med tillfredsställelse hälsa utgivningen av ett antal instrumentalverk av Johann Christian Bach i en monumentaserie, som vill tillgodose kravet på såväl vetenskaplig akribi som praktisk användbarhet. Intresserade sig musikhistorikerna av facket till att börja med för Johann Christian främst i hans egenskap av son till den store thomaskantorn och inflytelserik föregångare till Mozart,¹ så har man under senare tider alltmera uppmärksammat honom s. a. s. för hans egen skull. Hans redan av Hugo Riemann särskilt framhävda betydelse för instrumentalmusikens allmänna utveckling under 1700-talets senare hälft har kommit att framstå i en allt klarare dager. Och för kännedomen om de bildade musikälskarnas smak under den angivna epoken måste hans rika instrumentala produktion betraktas som en huvudkälla, då man med säkerhet vet, att han runt om i Europa just som instrumentaltonsättare hyllades som en av de främsta mästarna med ett rykte, som överglänste inte endast faderns utan också de musikbegåvade äldre brödernas. Härtill kommer, att för praktiskt bruk redan utgivna verk av honom har visat sig kunna på ett högst givande sätt berika även den nutida repertoaren.

Utgivaren av de fem symfonierna, f. d. professorn i Jena Fritz Stein, lämnar i förordet, s. VI ff., inte endast en del bio- och bibliografiska upplysningar utan anför också samtida omdömen om Johann Christian för att efter en allmän karakteristik av dennes symfoniska skapande i korthet gå igenom vart och ett av de publicerade verken och till sist beröra den svårlösta frågan om cembalons betydelse för framförandet.

Symfonierna, som ingalunda är okända för forskningen, torde vara kronologiskt ordnade och omspänna en tidsrymd från i runt tal 1760-talets mitt till 1770-talets slut eller 80-talets början. Nr 3 i utgåvan är en operauvertyr från 1772, i vilken ingår material från en äldre uvertyr från 1767. Som vittnesbörd om smaken hos de otaliga musikälskare, som Johann Christian tagit till sin uppgift att tillfredsställa, ger de vid handen, att dessa musikälskare ännu inte ställde ett oavvisligt krav på formens klarhet och regelbundenhet utan framför allt ville ha omväxling, känslsamhet och sinnlig skönhet.

¹ Denna fråga fick en allsidig belysning vid det kollokvium rörande de främmande inflytelserna i Mozarts verk, som anordnades i Paris i okt. 1958. Särskilt intresse tilldrog sig här ett anförande av abbé C. de Nys, som visade, att Johann Christian i inte ringa grad till Mozart förmedlat inflytelser från Wilhelm Friedemann; jfr de Nys, Mozart et les fils de Jean-Sebastien Bach. Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart, Ed. du CNRS, Paris 1958, s. 91 ff.

Omväxlingsrikedom uppvisar de fem verken redan i den cykliska anläggningen liksom även i den i förevarande sammanhang särskilt intressväckande behandlingen av sonatformen. Utgåvans 1:a t. o. m. 4:e symfonier uppvisar den äldre sinfonians tresatsighet, den sistnämnda dock mot »regeln» med en menuett som finalsats. Den 5:e och sista symfonien är fyrsatsig men har som tredje sats inte en menuett, som man kunde ha väntat sig vid den tid, varom här är fråga, ca 1780, utan ett allegretto med gavottkaraktär, som dessutom, ensam av de fyra satserna, går i annan tonart än hela cykelns huvudtonika. Vad behandlingen av sonatformen i stort beträffar, så utgör första satsen i nr 2 ett skolexempel på en fullt utvecklad »ritornell»-symfoni. En flyktigare utprägling av formtypen finner man i begynnelseatserna i t. ex. nr 1 och 5.

Känslosamheten bryter fram först och främst men ingalunda endast i de långsamma satserna utan också i de anmärkningsvärt rikt utgestaltade 2:a temagrupperna i de i sonatform skrivna snabba satserna, under stundom även i dessa satser 1:a temagrupp, t. ex. i första satsen i nr 5. I långsamma satser som mellansatserna i nr 1 och 2 är det mera berättigt att tala om djup känsla än om känslosamhet. Den sinnliga skönheten åstadkommer Johann Christian inte endast med melodiska utan också med klangliga medel. Hans instrumentationskonst har med rätta blivit beundrad, särskilt den utsökta och avancerade behandlingen av blåsarna.

Liksom andra tonsättare från känslosamhetens och den galanta stilens tidevarv arbetar även Johann Christian Bach med en känslig och snabbt skiftande dynamik. Han använder sig gärna och med utomordentlig verkan av Mannheimarnas svällningscrescendo. Hans omsorg om detaljerna visar sig också i rikedomen på andra utsatta föredragningstecken än de dynamiska, främst då legatobågar och stråkarter. Att Johann Christian, fastän han som skapande och utövande konstnär hyllade helt andra ideal än fadern, ändå liksom de musikbegåvade äldre bröderna förvaltade ett arv från denne, visar bl. a. satstekniken i de symfonier, varom här är fråga. Den är i många avsnitt helt fri från den förflackning, som kännetecknar verken av så många andra samtida symfoniker på modet. Johann Christian ger i dylika avsnitt åt stämmorna en självständighet och motivisk rikedom, som ibland förtjänar namn av polyfoni.

Frågan om cembalons roll vid uppförandet av Johann Christian Bachs symfonier bedömer Fritz Stein med all rätt på ett försiktigt sätt. Av utgåvans fem verk är de två första besiffrade — av vem är dock okänt. Besiffringens anvisningar realiserar här inte alltid i det föreliggande notmaterialet, vilket ger en antydning om att man för dessa verk förutsatt ett generalbasinstrument. I de senare obesiffrade symfonierna är dock satsen så rikt utarbetad, att en cembalo saklöst kan undvaras, vilket inte hindrat Stein från att även i dessa verk utskriiva ett generalbasakompanjemang. Lämpligheten härav kan på allvar diskuteras i sådana fall, där en ackordutfyllnad på cembalon kan misstänkas ge en annan klanglig realisering än den som det föreliggande notmaterialet ensamt ger anvisningar på, jfr t. ex. takterna 46 och 47 i första satsen av nr 5.

Av de fem symfonierna går endast en i moll, nämligen den första i g-moll. »Innehålls»-mässigt sett intager den en absolut särställning. Dess oroliga motivik, harmoniska rikedom och stundtals klangliga fränhet ger den ett patos och en lidelsefullhet, som för tanken direkt till Mozarts »g-moll»-lidelse. Abbé de Nys ser i denna symfoni ett vältaligt vittnes-

börd om Wilhelm Friedemanns djupgående inflytande på den yngste brodern.

Vad själva utgåvan som sådan beträffar, måste det sägas, att såväl förordet som revisionsberättelsen — och särskilt då denna — är i knappaste laget. Läsaren får aldrig riktigt klart för sig, att det allttjämt finns osäkra data i Johann Christians levnad och att källäget i fråga om hans symfoniska produktion ännu i dag måste betecknas som förvirrat.

Stein anger i förordet, s. VI, kategoriskt, att Johann Christian 1754 lämnade C. Philipp Emanuel i Berlin för att bege sig till Italien och att han 1762 blev »musikmästare» hos drottningen Sophie Charlotte i London. Terry ger i sin grundläggande biografi goda skäl för det antagandet att resan till Italien ägde rum först 1756. Av hans framställning kan man också draga den slutsatsen, att Johann Christian inte blev »musikmästare» förrän något senare än 1762.

Avsnittet om källorna, s. XI ff., är till ytterlighet kortfattat. En inledande allmän resonering översikt över källäget i dess helhet saknas. För var och en av de utgivna symfonierna anger Stein den källa, som legat till grund för partiturförställningen, förtecknar förekomsten av andra källor till verket i fråga och gör en del, i vissa fall något utförligare kommentarer rörande de olika källornas förhållande till varandra. Men någon utförligare motivering för valet i det enskilda fallet av källa för nyutgåvan lämnas inte. Likaså saknas systematiskt genomförda jämförelser mellan de förtecknade olika stäm-utgåvorna till ett och samma verk.

Som en randanmärkning må avslutningsvis antecknas, att symfonien nr 2 i B-dur i utgåvan, s. 31, felaktigt betecknats som Op. III nr 1. Av källförteckningen, s. XI, framgår det, att till grund för partituret legat ett stämtryck från Longman i London med opusbeteckningen XXI samt att det även finns ett Hummel-tryck av den med opusbeteckningen IX. S. 169 skall vl. 1 och 2 i sista sextondelsgruppen i takt 69 uppenbarligen ha diss i stället för d.

Stig Walin

Martin Blindow: Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd XIII.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. XIII, 182 s., 8 s. (Notenanhäng, Namenregister).

Denna under prof. K. G. Fellerers ledning utarbetade avhandling avser att ge en samlad översikt över utvecklingen av orgelbeledsningen till församlingssången i den tyska evangeliska kyrkan under generalbas-epoken. Förf. meddelar s. 169 f. en lista över tryckta samlingar av sådana evangeliska kyrkovisantologier från 1690 intill 1800 i kronologisk följd, sammanlagt 75 volymer, av vilka förf. för sitt arbete kunnat utnyttja halva antalet. Den källkritiska behandlingen inskränker sig till antydningar, meddelade i fotnoter, vartill kanske också kan räknas en som Anhang (s. 166 f.) meddelad grafisk tabell över de för källgrupperna gemensamma generalbaslinjerna. I enlighet med sitt program redogör förf. för orgelackompanjemangets uppkomsthistoria, koralböckernas skeende omvandling från vokala stämböcker, avsedda för kantor och

(skol)kör, till samlingar av generalbasvisor (redigerade som melodistämman med generalbaslinje), avsedda för organisten ensam, varemot församlingen till en början fick nöja sig med textböcker och först långt senare sådana med enstämmiga melodier. Huvuddelen i avhandlingen följer här efter: generalbaskoralens utformning på 1700-talet såväl i dess allmänna förhållande till utvecklingen på 1600-talet och affektläran som i dess speciella egenheter vid behandling av kyrkotoner, ornamentik och de s. k. mellanspelen. Utom genom de redan nämnda bilagorna avrundas framställningen av en sammanställning citat rörande 1700-talets korala uppförandepraxis.

Med beaktande av den kännbara bristen på förarbeten i form av lokalforskning på menighetssångens område och av förf:s avsikt med arbetet: att belysa 1700-talets tidstypiska korala ackompanjemangspraxis är Blindows avhandling ett värdefullt bidrag, som borde kunna uppmuntra unga svenska musikhistoriker till att ta sig an motsvarande utveckling i Sverige, främst med utgångspunkt från koralpsalmboken 1697. Det vore sålunda utomordentligt intressant, om man ev. återfunne några av Harald Vallerius' baslinjer i den tyska 1600-talsfloran och om hans besiffring ev. avspeglar något av den musikaliska retorikens figurlära, syncopatio, suspiratio, katabasis o. s. v., Burmeisters commissurae och de i Walthers musiklex. s. 160 angivna s. k. chordae elegantiores, de uttrycksstegrande, för modus främmande harmonierna, e. d. Detta undersöker förf. med mycken omsorg och systematik. Synd bara att hans notexempel och någon gång den maskinskrivna texten i den ekonomiskt fördelaktiga men för läsaren besvärande otydliga tekniska framställningsmetoden av denna bok inte alltid är läsbara, eftersom öppna nothuvuden ibland ter sig som svärtade och besiffringen stundom ej kan tolkas.

Så som boken är upplagd bidrar den inte så mycket till diskussionen av frågan om de faktorer som bidragit till omformningen av koralens sången till en unison generalbasvisa. Men förf:s hänvisning (s. 7) till det faktum, att noteringstypen med melodistämman + b. c. först återfinns i privatsamlingar av andliga melodier tyder på att en viktig rot är att söka i *husandakten*, vilket redan L. Krüger varit inne på (se denna tidskrifts förra årg., s. 58!). Intressanta är också sammanställningen av citat till belysning av den framväxande motviljan mot alternatimpraxis (i synnerhet därför att menigheten ej kan hålla tonen utan sjunker) och hävdandet (s. 28) av Scheidts affektmässiga texttolkning i Görlixtabulaturen (mot Frotschers Geschichte des Orgelspiels . . . , 1934) och av dess karaktär som en exponent för konstfullt orgelackompanjemang (mot Mahrenholz' Scheidtbiografi 1924).

Carl-Allan Moberg

Gudrun Busch: C. Ph. E. Bach und seine Lieder. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd XII.) Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. 407 s., bilaga 110 s.

Som ett tillägg till tidigare arbeten om Ph. E. Bachs kammarmusik och klaversonater föreligger nu ett arbete om liederna. Det är värdefullt att sådana monografiska undersökningar blir gjorda, kanske främst därför att detta är enda vägen att nå fram till en tillförlitlig helhetsbild

av ett tidsskede, i detta fall den virvelström av olika stildrag, som uppkom särskilt i Tyskland på 1700-talet mellan barockens och wienklassicismens mera enhetliga stilkomplex. Och mer än de flesta är Ph. E. Bach en typisk representant för detta övergångsskede.

Gudrun Buschs avhandling har sammanfört ett mycket omfattande material i sitt ämne. Över hälften av boken utgöres av en bio- och bibliografisk framställning, som ger en på enskildheter överrik bild av liedtonsättaren Bachs ställning. Särskilt värdefulla är de talrika utdragen ur den samtida estetiska litteraturen (också den redan på 1700-talet omfångsrika tidningspressen), som berör liedtonsättarnas problem — vilket ofta betydde anvisningar från författarna, hur tonsättarna skulle lösa dem. Utförliga uppgifter lämnas också om de olika diktarna och deras relationer till Bach, liksom bibliografiska data kring liederna, deras mottagande under hans livstid och öden in i nutiden. Bl. a. har förf. kunnat påvisa, att tre körsatser, som hos Schünemann (1917) och i MGG anges som verk av J. Chr. F. Bach, i själva verket är bearbetningar av tre av Philipp Emanuels Gellertlieder. — Med reservation för förf:s benägenhet att fylla ut luckor i materialet med antaganden får man se denna del av boken som den mest användbara.

Den andra delen med analyserna belastas däremot av en alltför snäv metodik, och de talrika detaljundersökningarna mynnar för det mesta ut i allmänna konstateranden, som är på en gång summariska och stilistiskt indifferent. De stilistiska frågorna kommer knappast till sin rätt. Tyvärr måste det sägas, att den komplicerade blandningen av barock deklamationsteknik, galant ornamentik och förromantiskt uttryckssätt i dessa lieder alltför väntar på sin utredning. Man sätter också många frågetecken för påståenden och formuleringar, som är felaktiga eller alldeles orimliga. Bara detta att t. ex. kalla en »Schlussfigur», som ingår i och slutar med melodins sluttakt, för ett »efterspel»!

På många punkter har boken inte blivit slutgiltigt redigerad. Flera i framställningen felaktigt numrerade notexempel gör, att läsaren kan få leta länge efter det avsedda notexemplet i notbilagan, som f. ö. innehåller väl många skrivfel för att vara i en publikation av detta slag.

I slutet av sin framställning beklagar författarinnan, att det inte finns en denkmälerutgåva av Ph. E. Bachs lieder. Det instämmer man i. Och om frågan om de tolv koraler, som i G. Buschs förteckning bara på (ytterst vaga) stilistiska grunder har upptagits som nr 92—103 (saknas hos Wotquenne), kan klaras upp, bör de värsta hindren för ett sådant arbete vara undanröjda.

Axel Helmer

Diderich Buxtehude: Fire latinske kantater. 1. Pange lingua gloriosi, 2. Ecce nunc benedicite Domino, 3. Accedite gentes, 4. Domine salvum fac regem. Udgivet af Sören Sørensen. (Samfundet til udgivelse af dansk musik. 3. serie, nr 138.) 1957. (København, Knud Larsen [i distr.] 1957.) 70 s. (Nottext: s. 9—61; förord och kommentar: s. 2—8, s. 63—70.)

De på 1940-talet ännu utgivna kantaterna av Buxtehude uppgick till ett antal av ungefär 30. Genom de sista årens intensiva utgivarverksamhet, ledd av Buxtehude-specialisterna Bruno Grusnick, Dietrich

Kilian och Sören Sörensen, har emellertid antalet sjunkit så att vi när som helst kan vänta att tonsättarens hela väldiga kantatproduktion föreligger utgiven i tryck. Jämsides med utgivningen av tidigare ej publicerade verk har flera utgåvor för praktiskt bruk av i Ugrinoutgåvan upptagna verk förekommit. Det är dock främst de nyutgivna verken, som vi intresserar oss för, de som vi tidigare ej haft tillgång till i någon form, då däremot de som vi redan haft i Ugrinoutgåvan och som nu kommit i okommenterade utgåvor för praktiskt bruk intresserar oss mindre.

Av tidigare ej utgivna verk intar Sören Sörensens »Fire latinske kantater» en särställning redan på grund av att bandet är det omfångsrikaste och förutom nottext även är försett med en fyllig kommentar.

De fyra kantaterna är alla ointerpolerade kantater, den första en liedkantat och de tre övriga bibelkantater. Den första i bandet, *Pange lingua gloriosi*, är en latinsk liedkantat, för 2 sopraner, alt, bas och 2 violiner och 2 violer (eg. s. k. »violetter»), som uppbygges på den medeltida hymnen vid Helga-lekamens-festen och består av 6 strofer. Jämte liedmässiga drag, som den dominerande periodiseringen, förekommer också sådana, som hör hemma i den andliga konserten, t. ex. 3:e strofens recitativiskt-ariosa utformning och körsatsernas struktur, där ingen melodiförande stämma dominerar. Besättningen, som ger en förhållandevis ljus stämning, kontrasterar märkligt mot den allvarliga passionstextens innehåll. Förhållandet visar sålunda, att valet av besättning ingalunda alltid är betingat av artistiska skäl, även om det är ofrånkomligt, att Buxtehude ofta kläder allvarliga texter i en mörkare dräkt, t. ex. genom att använda gambor i stället för violiner. Det icke ovanliga arrangemanget med köravsnitt, som omramar solopartier, påträffas även i denna kantat men här med en ovanligt stark övervikt för de omramande partierna. Sålunda utformas de två första stroforna för 4-stämmiga körer med interfolierande violiner, den tredje strofen som continuobeledsagat altsolo, den fjärde som continuobeledsagad trio för 2 sopraner och bas samt de avslutande två stroforna som 4-stämmiga köravsnitt med omväxlande interfolierande och följande violiner.

Ecce nunc benedicite Domino för den ovanliga besättningen alt, 2 tenorer, bas och 2 violiner är en bibelkantat över den 133 psalmen i Psaltaren (i vår psaltare ps. 134), vars tre verser motsvaras av tre avsnitt med motivgenomföringar av olika slag på motettmanér. Anmärkningsvärt i kantaten är det påhängda alleluia som här inte tillkommit för att ge stycket en lämplig avslutningssats, som vanligen brukar vara fallet, utan endast sammanbundits med psalmens avslutande vers utan att få en självständig motivbehandling. Den avslutande satsen visar dessutom en högst ovanlig quodlibetteknik i det att det tillagda alleluia med eget motiv införes samtidigt med den sista versen »Benedicat te Dominus».

Bandets tredje stycke, *Accedite gentes*, för 2 sopraner, alt, tenor, bas och 2 violiner, är också en bibelkantat, fastän uppbyggd på en parafrastext. Till skillnad från de övriga kantaterna i bandet saknar den helt och hållet en inledande sinfonia, vilket annars de flesta av Buxtehudes kantater har. Utom denna är det endast Quemadmodum desiderat cervus, Afferte Domino, Cantate Domino och In te Domine speravi av de latinska bibelkantaterna, som helt saknar sådan. Ett annat mindre vanligt drag är också, att den inledes med ett slags seccorecitativ (de förekommande

violinerna har endast till uppgift att i likhet med continuostämmen ge det nödvändiga stödet), som utmynnar i ett mäktigt homofont körparti. De källmässiga bestämningarna till Buxtehude är i denna kantat mycket svaga, för att inte säga obefintliga, då kompositionen är anonym och dess placering tillsammans med ett annat verk av Buxtehude inte kan anses vara en tillräcklig garanti för verkets äkthet. Att som utgivaren här gjort, enbart på stilistiska grunder hänföra det till Buxtehude, är givetvis också mycket vanskligt. Hans behandling därav i sin avhandling »Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik» visar emellertid, att han gör det med den allra största tvekan. De förmella svagheter, som påträffas i verket, måste i det fall det är ett Buxtehude-verk hänvisa det till en mycket tidig period i hans skapande, menar Sörensen.

Den sista av kantaterna, *Domine salvum fac regem*, för 5-stämmig vokalkör och 5 instrument, tillhör även den bibelkantattypen och har som text den korta psalmtextern i ps. 19: 10, som dock utökats med ett Gloria patri. Detta senare parti är utformat som ett självständigt avsnitt, skilt från huvuddelen genom en föreskriven upprepning av den inledande sonatan.

Av de fyra kantaterna hör säkerligen de tre senare till en relativt tidig period. I all synnerhet gäller detta *Accedite gentes*, vilken, som utgivaren visat i sin avhandling, uppvisar sådana tekniska brister på några ställen, att det finns skäl att antaga att den tillkommit tidigare. Även *Ecce nunc* med sin om *Aperite mihi portas iustitiae* erinrande besättning med alten som överstämma är säkerligen ett tidigt verk. Dess motettaktiga uppbyggnad gör det troligt att den tillkommit under 1660- eller 1670-talet, då en liknande uppbyggnad var vanlig i verk av samtida tonsättare. Något som t. ex. det av pauser avbrutna alleluia förekommer inte i Buxtehudes senare verk, men väl hos hans samtida Christian Geist, där det påträffas i ett verk från 1672. I kantaten *Domine salvum fac regem* är det ävenledes uppbyggnaden som gör att vi även i detta fall gissar på ett tidigt verk. Dock ställer jag mig nog litet tveksam till den tidiga dateringen, som utgivaren velat ge de båda första kantaterna — *Accedite* och *Ecce nunc* — med ledning av det i samlingshandskriften ingående verket av Clemens Thieme. Att kompositionerna här kommer före Thieme-verket, vars upphovsman dog 1668, kan knappast ge något bidrag till dateringen av de första kompositionerna i samlingshandskriften. Här har utgivaren möjligen låtit sig infekteras av Bruno Grusnicks åsikt (*Die Musikforschung* 10, 1957, s. 81), att Düben *oftast* skrev ned ett verk kort efter det han mottagit det. Men undantagen från denna »regel» är alltför många, vilket bl. a. Geist-verken i samlingen visar, för att den skall kunna tillämpas på det enskilda fallet. Flera av Geists verk fick exempelvis vänta i upp till fem år, innan de infördes i Dübens tabulaturer. Av samma anledning bör Dübens datering av *Pange lingua* med 1684 inte nödvändigtvis binda verket vid detta år, då det mycket väl kan tänkas ha tillkommit tidigare. Här talar väl dock verkets stilistiska egenskaper för att tiden i varje fall bör sättas till 1680-talet.

I ett trespråkigt förord — med dansk, tysk och engelsk text — lämnar utgivaren alla de upplysningar vi önskar finna i en utgåva av detta slag. Sålunda får vi reda på kantaternas ställning i Buxtehudes övriga kantatproduktion, förefintliga källor och deras karaktär av avskrift med mer eller mindre säkra bestämningar till tonsättaren. Tyvärr hade utgivaren

inte tillgång till de två stämhandskrifterna Vok. mus. i handskr. 6: 6 (Ecce nunc) och Vok. mus. i handskr. 38: 1 (Accedite gentes) när han publicerade denna utgåva, eftersom han först senare fann dem i Uppsala. Det är ju inte säkert, att de bidragit med något väsentligt utöver vad de nu använda förlagorna ger, då ju i många fall Uppsala-tabulaturerna visar sig vara avskrifter av samma samplings stämsatser, men även dessa förlagor borde givetvis ha varit med.

Vid sidan av dessa upplysningar av musikhistorisk och musikbibliografisk art ger utgivaren även några anvisningar om utförandet. Här förefaller det nog anmälnaren som om utgivaren kommit att ge en något missvisande bild av verkens karaktär, då han rubricerar dem som körkantater och med det menar, att de bör utföras av körer med koriskt besatta stämmor. För anmälnaren hade det varit naturligare, ifall verkens solistiska karaktär understrukits och att sedan formuleringen »e ripieni» i handskriftens rubriktitlar givit anledning till ett påpekande var i kantaten en korisk besättning kunde tänkas. Vi måste väl anse, att tidens normala ensemble var den solistiskt besatta, som sedan vid behov utökades och inte tvärtom — en korisk med tillfälliga solistgrupper. Att även utgivaren bedömt en stor del av de här förekommande satserna som i första hand avsedda för en solistisk besättning framgår ju också bl. a. av hans påpekande om lämpligheten att använda en inte alltför stor kör på grund av »stemmernes tætte beliggenhed og det kammermusikalske spil imellem dem» (beträffande nr 3 och 4), samt hans förslag att låta en solostämma utföra vers 3 i nr 1. I den sistnämnda skulle väl också, rent artistiskt, ett utförande av den oboledsagade 3-stämmiga vokalsatsen, som utgör vers 4, i solistisk besättning vara att föredraga, eftersom det då blir en bättre balans mellan mittdelen och rampartierna i kantaten. Även bandets kantat nr 2, Ecce nunc, visar en utpräglad solistisk faktur med partier, som omöjligt kan vara avsedda att utföras av en koriskt besatt stämma. För det talar inte bara altstämmans 16- och 32-delsnoter utan även det förhållandet att veterligen varken danska eller svenska ensembler förfogade över altister i den utsträckning att en koriskt besatt altstämma var tänkbar vid denna tid.

I en noggrann och utförlig kommentar följer utgivaren nottexten takt för takt och påpekar vidtagna ändringar mot förlagans avfattning både i fråga om musik och text.

Trycket är lättläst och tydligt och i stort sett fritt från förargliga felaktigheter. Ehuru följande mindre fel med lätthet upptäckes av läsaren och därigenom knappast vållar något besvär, bör de likväl påtalas: Pange lingua: t. 108 »quoque» i st. för »quoqoe»; Ecce nunc: t. 100—102, Tenor II, textunderläggning saknas, bör vara »alleluia», t. 107—108, Alt, text »Benedicat» i st. för »Alleluia»; Accedite gentes: t. 3 »accurrite» i st. för »accurite», t. 127, continuostämman och violin 2, fiss¹ i st. för f¹; Domine salvum fac regem: t. 29, continuostämman, e¹ i st. för f¹.

Utgåvan är ur musikhistorisk synpunkt synnerligen intressant, därför att vi genom den lär känna några av Buxtehudes allra tidigaste verk. Genom dessa kan vi lättare se utvecklingen i hans skapande, på samma gång som vi ser hur hans konst anknyter till 1660- och 1670-talets kantatkonst, sådan vi lärt känna den från hans samtida och något äldre tonsättarkolleger. Att denna orientering sedan förmedlats av en utgivare, som dokumenterat sig som vår främste Buxtehude-kännare, gör den

givetvis särskilt värdefull. Värdefullt för den fortsatta Buxtehudeforskningen skulle det också vara, ifall man vid det planerade fullföljandet av det avbrutna arbetet på Ugrinoutgåvan kunde räkna på bidrag av liknande art. En nästa fas i detta arbete vore sedan att revidera de nu föreliggande nottexterna i utgåvan och utarbeta en bättre och utförligare kommentar till den. Till sist bör beträffande de fyra verk som nu utgivits sägas, att de alla fyra också genom sin charmerande friskhet utgör verkliga pärlor i Buxtehude-musikens rika skattkammare.

Bo Lundgren

Geraldine I. C. de Courcy: Paganini, the Genoese. 1—2. Norman: University of Oklahoma Press, Oklahoma 1957. XV, 423 s.; VII, 431 s.

Med stöd av Ford-fonden har detta monumentalverk om Paganini kommit till stånd, en diger biografi i två band med tillsammans drygt 850 sidor. Även om den legendariske violinmästaren knappast spelar någon väsentlig musikalisk roll i våra dagar har dock minnet av hans uppträdande kvar en hel del av sin tjuskraft och suggestion. Och det kan också vara berättigat att en ambitiös forskare tar sig före att röja upp en smula i den mest igenvuxna snårskogen av sägner och myter kring hans person.

Förf. har uppenbarligen nedlagt ett minutiöst arbete på att kontrollera, verifiera eller rekonstruera detaljer och rätta eventuella tidigare missförstånd. Med stor omsorg har hon inplacerat den romantiske häxmästaren i hans tids musikaliska miljö och låtit hans konst ganska logiskt växa fram ur hans föregångares verk. Här kan bl. a. pekas på de intressanta parallellerna mellan vissa av Paganinis capricer och ett par av Locatellis (jfr vol. 1, s. 46, fotnot 47) samt på erinringen om hur violinmästaren Lolli i slutet av 1700-talet förvånade världen med den lätthet varmed han utförde de mest komplicerade dubbelgrepp i oktaver och decimor, ters- och sext-drillar, flageoletter m. m. — d. v. s. manér som man vanligen brukar förbinda med Paganinis virtuoskonst.

Den innehållsrika biografien är disponerad i fyra huvudavsnitt som fått rubriker efter moment i tidegården(!): *Prime* (1782—1828), *Sext* (1828—1831), *Nones* (1831—1835) och *Compline* (1835—1840). Sista avsnittet avslutas med ett kapitel om de olika paganinibiografier som sett dagens ljus (varvid de Courcy bl. a. går illa åt Renée de Saussines *Paganini le magicien* [sv. övers., Djävulens violinist, Upps. 1955]). Härtill kommer utförlig bilaga som innehåller en genealogi, de självbiografiska fragment som Paganini dikterade för vännerna Lichenthall och Schottky, en utförlig kompositionsförteckning, en lista över de instrument som varit i Paganinis ägo (en i sanning imponerande samling!), ikonografi, bibliografi och allmänt innehållsregister. Framställningen kompletteras av ett par bilder, huvudsakligen porträtt; däremot efterlyser man med viss förvåning prov på Paganinis notskrift: åtminstone ett faksimile hade varit mycket motiverat i en musikerbiografi, även om Paganinis musik väger lätt som konst betraktad! Dessutom finns inget som helst not-exempel, något som varit välkommet bl. a. just i diskussionen av sambandet mellan Paganini och Locatelli som nämndes ovan.

Som helhet får dock boken (bortsett från de musikaliska bristerna) betraktas som den hitintills viktigaste dokumentärstudien om Paganini; att dessutom papper, bildreproduktioner och typografi är av mycket god klass är ett ytterligare plus.

Bengt Hambræus

Helmut Degen: Handbuch der Formenlehre. Grundsätzliches zur musikalischen Formung. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. VIII, 423 s.

Bristen på goda och aktuella läroböcker i s. k. musikalisk formlära gör sig ofta påmint i musikpedagogiska sammanhang på alla stadier. Flertalet tillgängliga framställningar i ämnet är antingen begränsade till en snäv sektor kring i huvudsak barock och wienklassicism, ensidigt inriktade på en klassificerande systematik eller — måhända det vanligaste — bådadera på en gång. Härtill kommer, att alltför många författare utgått från den falska identifikationen mellan musikalisk form och formschema och huvudsakligen eller uteslutande sysslat med att beskriva det senare. Sådana framställningar leder knappast till någon djupare förståelse för de krafter och lagbundenheter som bestämmer och behärskar ett musikaliskt skeende. Snarare kan de fördunkla ett naturligt och fördomsfritt betraktande av sådana skeenden genom att förse den studerande med knappologiskt färgade glasögon. Hur många har inte genom de glasögonen ansett sig på det klara med formförloppet i en sats så snart de ställt diagnosen sonatform och pekat ut huvuddelar och temata!

Mera från musikvetenskapligt än från praktiskt-musikaliskt håll har under de senaste årtiondena hävdats, att studiet av musikaliska former måste erhålla en fast stilhistorisk förankring. Där ges en väg till omprövningar, större nyansering och befrielse från schematism.

Mera från praktiskt-musikaliskt eller rentav tonsättare-håll än från musikvetenskapen har under samma tid växt fram kravet, att det musikaliska formstudiet måste vidgas långt utöver den traditionella typiseringen för att kunna ge sig i kast med hela den mångfald av gestaltungsarter, som numera är aktuella i musikens »imaginära museum» och nutidens musikskapande. Här antyds en väg till helt nya angreppspunkter, icke av stilhistorisk utan av principiell art.

Båda riktningarna har haft åtskilliga förespråkare, och i synnerhet det stilhistoriska formstudiet har redan väsentligt medverkat till att bryta upp skolschematiken. Däremot har inte gjorts så många försök att förena dem och lägga ett sådant dubbelt betraktelsesätt till grund för en sammanfattande framställning i det ämne som går under det belastade namnet »musikalisk formlära».

Helmut Degen har haft god näsa för vad som rör sig i tiden i dessa hänseenden, och hans Handbuch der Formenlehre är ett utomordentligt ambitiöst försök att konsekvent genomföra båda de antydda betraktelsesätten. Det första och viktigaste man kan säga om arbetet är därför, att det är en klar signal åt rätt håll.

Degen är en svuren fiende till »überholter Schematismus». Han fattar form såsom en aspekt på musikverket som totalitet. Han vill från början räkna med alla de faktorer, som i något hänseende kan influera denna

totalitet i dess egenskap av ett format förlopp. Härvidlag går han så långt, att begreppet stil — som beskrivs som ytterst mångskiktat genom »ihre Verankerung im Geistigen, Metaphysischen, Rationalen, Inhaltlichen, Natürlichen oder gar im Menschlichen-Psychischen» — blir lika med »eine Betrachtungsweise der Formung».

Den repertoar han vill draga in under ett och samma betraktelsesätt sträcker sig från medeltida enstämmighet till 1950-talets nyaste riktningar. Boken är rik på musikexempel från de mest skilda epoker och stilar. Många av dem är välvalda och bidrar till att ge framställningen något av den konkretion man ibland måste efterlysa i texten.

Texten är i högsta grad en blandning på gott och ont. Vissa partier är förträffliga, sakliga och klargörande, så t. ex. beskrivningen av »Fortspinnung» contra »Entwicklung» med den noga iakttagna motsvarande distinktionen »Figur» contra »Motiv». Somliga av Degens karakteristiker av stilsituationer och enskilda verk är också gjorda med lyhördhet och analytisk skärpa. Gång på gång noterar man goda iakttagelser och träffande formuleringar, liksom man ofta har anledning att uppskatta Degens strävan att ständigt se de musikaliska verken i sitt historiska, idéhistoriska och sociologiska sammanhang. Som en av bokens mest värdefulla egenskaper skulle jag vilja framhålla dess betonande av hur de för »Formung» avgörande faktorerna växlat under tidernas lopp, de må vara av rytmisk, textlig eller harmonisk-funktionell art.

För att leta sig fram till dessa förtjänster måste man emellertid plöja sig igenom moras av konstfilosofiska spekulationer på en tyska, som fördunklats av substantivsjuka och metafysisk terminologi. Dessemellan råkar man in i interjektionssjuka trask med tröttande anhopningar av entusiastiska utrop, och även i de mest sakliga avsnitten måste man vara beredd på att få kliva över förrådiska små kvicksanddytor. Rent intuitivt siktar Degen nog oftast åt rätt håll i sina vittsvävande försök att nå fram till »das Ding an sich», men de språkliga oklarheterna främjar inte tankegångarnas klarhet.

Delvis synes detta hänga samman med Degens beroende av bl. a. Ernst Kurth och Hans Mersmann. Det är karakteristiskt att han tidigt i inledningskapitlet med den lika typiska rubriken »Die geistigen Grundlagen der Formung» citerar och kursiverar Kurths formulering: »Form ist *Bezwungung der Kraft in Raum und Zeit*» och betecknar detta som en »umwälzende psychologisch-formdynamische Erklärung der musikalischen Elemente wie des Formwerdens in der Musik überhaupt». I det av Kurth så dunkelt sagda ingår bl. a. en rumslig komponent. Denna ytterligt vanskliga och omdebatterade »musikaliska rumslighet» spökar på mer än ett ställe hos Degen. Bland annat laborerar han — i anslutning till Pepping — med begreppen »Punkt-», »Linien-», »Flächen-» och »Raumharmonik». Dessa metaforiska analogibildningar betecknar bestämda, fast lite vagt avgränsade historiska faser i flerstämmighetens utveckling. En riktig iakttagelse av ett viktigt fenomen har här fördunklats och förvanskats av ett olyckligt termval.

Dessa antydningar må räcka som bakgrund till omdömet, att Degens handbok inte blivit den lärobok i formlära man skulle vilja sätta i händerna på unga musik- och musikforskning-studerande, trots alla de positiva och stimulerande impulser man kan hämta därur. Däremot kan en framtida författare till en sådan lärobok säkerligen draga stor nytta av dessa impulser, sedan han sållat agnarna från vetet.

Några yttre brister har gjort handboken svårhanterlig ur rent praktisk synpunkt. Uppgifter om tonsättare och verk ges aldrig i direkt anslutning till notexemplen, utan finns sammanställda i en lista längst bak. Där hänvisas till sidor (dock felaktigt för hela del 1 t. o. m. s. 43), men inuti texten förekommer ibland hänvisningar till notexemplenummer, ehuru sådan numrering saknas. Ett par notexempel (bl. a. på s. 230 och 329) är bortglömda. En del hänvisningar saknar täckning. Korrekturfel förekommer ymnigt — allt detaljer som ger intryck av stor brådska under framställningen.

S. 416—417 finner man en litteraturförteckning, försedd med brasklappen »Eine Auswahl». Det är en dålig förteckning, i varje fall om man väntar sig att få en sammanställning av den viktigaste litteraturen om musikalisk form och därmed sammanhängande frågor. Snarare tycks den vara en redovisning av olika slags arbeten, ur vilka Degen hämtat idéer. Urvalet är ganska ensidigt tyskspråkigt; flera viktiga arbeten på engelska och franska saknas, men också på den tyska sidan finns luckor. Utelämnandet av t. ex. Blessinger, Leichtentritt, Riemann och Stöhr-Gal är säkert avsiktligt med tanke på Degens schemafientlighet. Däremot efterlyser man med förundran sådana namn som exempelvis Blume, Brelet, Briner, J. N. David, W. Fischer, Ratz, Reti, Thilman och K. Westphals »Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik», mycket annat att förtiga.

Ingmar Bengtsson

H a n n s D e n n e r l e i n: Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. 2:a uppl. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955. XII, 328 s.

Den länge utbredda uppfattningen att Mozarts klaverkompositioner — som det heter i Groves dictionary ännu 1947 — »do not represent the composer at his best» har flera orsaker. En är missbruket av dem i elementär pianoundervisning, en annan de många förvanskade utgåvorna, en tredje måhända att denna musik tycktes krympa i de stora konserter, för vilka den aldrig var ämnad, och blekna vid sidan av Beethovens och romantikernas fylligare, klangligt och pianistiskt mera »tacksamma» verk. Några av de mest kända Mozart-sonaterna har utgjort undantag: »die übrigen Klavierwerke werden zu Übungsmaterial degradiert, sofern man sich überhaupt um sie kümmert».

Efter att inledningsvis ha fastställt detta sorgliga faktum och utsatt ett antal mycket spridda utgåvor för hård kritik, ägnar sig Hanns Dennerlein i sitt arbete »Der unbekannte Mozart» åt att rehabilitera Mozarts klavermusik. Han gör det inte bara med kärlek och omsorg. Han begagnar det »bekanta» materialet till att bygga upp en hel stilhistorisk monografi, som sträcker sig från Mozarts barnår till de sista årens »Spätlese».

Etapp för etapp lyckas Dennerlein i sina stilistiskt lyhörda analyser visa, att klaververken troget och ofta mycket instruktivt belyser nästan alla viktigare faser i Mozarts utveckling. I dessa sammanhang är ingen menuett eller skiss alltför obetydlig, och Dennerleins framställning är en »Ehrenrettung» för dem alla ur musik- och stilhistorisk synpunkt. Mångenstädes finner han också så träffande och övertygande formuleringar för

sin uppskattning av de konstnärliga kvaliteterna hos orättvist förbisedda kompositioner, att man kan svälja hans frikostigt utströdda panegyriska truismer på köpet. Till och med om den däri endast lätt dolda polemiska udden mot dem som sett ned på Mozarts klaververk inte längre möter fullt så tjockhudat motstånd som Dennerlein ännu i andra upplagan tycks tro.

»Der unbekannte Mozart» har alltså blivit någonting mycket mera än en bok om Mozarts klaververk. Genom att kronologiskt belysa hela Mozarts verksamhetstid från en speciell synvinkel har författaren kunnat uppehålla sig vid aspekter och detaljer, som aldrig brukar rymmas i monografier av sedvanlig typ. Detta har framför allt kommit två avsnitt till godo: det om Mozarts underbarnstid och läroår och det om »Die Stilrevision» i början av 1780-talet. Sistnämnda kapitel, där Dennerlein ingående behandlar Mozarts förhållande till polyfonin, hans studier och bearbetningar av Bach-verk och hans egna skisser och verk i kontrapunktisk anda, hör till de bästa och mest ingående sammanfattningar som skrivits i ämnet. Här liksom på många andra punkter kompletteras den löpande framställningen av överskådliga tabellariska uppställningar (t. ex. av »Mozart und die Fuge»).

Efter den på tre tidsperioder fördelade huvudframställningen sammanfattar Dennerlein sina »Ergebnisse» under fem rubriker: »Zur Periodisierung von Mozarts Schaffen», »Baupformen und Werkgesetze», »Das innere Leben», »Das Vermächtnis» och »Aufgaben für die Praxis». Även här finns en hel del läsvärt stoff, men tyvärr lyckas förf. inte uppfylla de förväntningar man får av rubrikerna. Direkt besviken blir man i synnerhet inför de mer summariska än skarpsinniga resultat han på 4½ sidor lägger fram om »Baupformen und Werkgesetze», alla sinnrika diagram kring »Strukturprobleme» till trots. Öväntat knapphändigt är också avsnittet »Aufgaben für die Praxis»; det består huvudsakligen av citat från Mozart själv och en minimal resumé av andras undersökningar kring Mozarts instrument.

Frånsett sådana invändningar måste »Der unbekannte Mozart» räknas som ett väsentligt bidrag till den nyare Mozart-litteraturen. Inte minst är den i hög grad välkommen och användbar som handbok, ja t. o. m. som »Konzertführer» över Mozarts klaverproduktion. Som sådan borde den också finnas på varje Mozart-spelande pianists hylla.

Avvikelserna mellan den första upplagan från 1951 och den andra upplagan från 1955 är så obetydliga, att man blott genom mödosamt letande kan lokalisera dem.

Ingmar Bengtsson

Österreichische Musikzeitschrift. Sonderheft Otto Erich Deutsch
zum 75. Geburtstag. Herbst 1958. 48 s.

Österreichische Musikzeitschrift har utgivit ett vackert specialnummer med anledning av den kände Schubertforskaren prof. Otto Erich Deutschs 75-årsdag den 5 sept. 1958. Deutsch, som fick sin humanistiska utbildning vid universiteten i Graz och Wien, avsåg från början att ägna sig åt Schuberts vän, målaren Moritz von Schwind, men fängslades snart fullständigt av det musikaliska geniet, som han ägnat största delen av sitt

långa och verksamma liv. Det betydelsefulla har varit, att Deutsch föresatt sig att sammanbringa ett dokumentariskt material i st. för att slå sig till ro med en rad biografier och G. Nottebohms tematiska katalog och att han i stor utsträckning lyckats genomföra detta insamlingsarbete med en noggrannhet och omsorg, som blivit legendariska. En rad tyska och engelska bidrag redovisar skilda fackliga och personliga aspekter på jubilarer (Eric Blom, Hyatt King, Robbins Landon, J. P. Larsen, W. Fischer, W. Kahl, H. F. Redlich, W. Reich m. fl.) och Otto Schneider har utarbetat en bibliografi, som omfattar 340 nr, av vilka (bortsett från Schubert-bidragen) Mozart, Beethoven och Haydn i nu nämnd ordning intar främsta rummet.

C.-A. M.

Christiane Engelbrecht: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek. (Musikwissenschaftliche Arbeiten herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 14.) Bärenreiter-Verlag, Kassel . . . 1958. 192 s.

Christiane Engelbrechts bok om hovkapellet i Kassel på 1600-talet behandlar en tid, vars första skede präglas av lantgreven Moritz' märkliga personlighet, den unge Heinrich Schütz' varmhjärtade protektor. Schütz kände också starkt sin samhörighet med Kassel, som i lycka och olycka, i krig och fred, förblev en musikstad av rang. Genom E. Zulaufs gedigna leipzigdisertation av 1901 och studier av H. J. Moser, Fr. Blume, H. Birtner är vi visserligen orienterade om kasselmiljöns egenart i äldre tid, men bilden får dock först nu klarare konturer tack vare Engelbrechts förebildliga flit och kritiska metod (jfr även hennes artikel »Kassel» i MGG); en mängd hittills okända dokument, som kompletterar hovkapellet historia, återges omsorgsfullt i ett längre »Anhang». Gestalter som Georg Otto (lantgrevens konstnärliga mentor), Christoph Cornet, vicekapellmästare Stanley, Schütz-eleven David Pohle (med vilken även W. Gurlitt har sysslat) framträder i ny belysning.

På s. 40 hänvisar förf. till instrumentalkompositioner i Kassel, som har initialerna G. D. Denna signatur har flera gånger tidigare blivit föremål för musikhistorisk diskussion och polemik. Att initialerna i fråga hänföra sig till Gerhard Diesener (även Diessener), en musiker av tysk börd, som från Oldenburg kom till Kassel, vidare att denne Diesener hade personlig kontakt både med Matthias Weckmanns Hamburg och Lullys Paris, vet vi tack vare i synnerhet H. E. Meyers studier från 1934.² Christiane Engelbrecht kompletterar dessa uppgifter, men känner tyvärr inte det vägande bidrag till samma tema som publicerades i STM 1954 s. 26—37 av Nils Schiørring: En svensk Kilde til Belysning af »Les 24 violons du Roi's» Repertoire. I denna uppsats uppkläras det säregna förhållandet mellan Kassel-samlingen som källa för fransk instrumentalmusik från 1600-talet å ena sidan och UUB:s tabul. nr 409 (under instrumentalmusik i hdskr.) å andra sidan — en relation som på avgörande punkter missuppfattades av T. Norlind. Av Schiørrings argumentering framgår att initialerna G. D. i Kassel betecknar Gerhard Diesener, i Uppsala däremot Gustav Düben. Att det politiska samspelet mellan

² Se därtill även H. E. Meyers artikel om G. Diesener i MGG.

Sverige och Wilhelm V, Moritz' efterträdare, även hade sina musik-historiska poänger, visade sig bl. a. vid Oxenstiernas högtidliga mottagande år 1632. Från tiden efter westfaliska freden kan några Kassel-bidrag till balettens historia nämnas.

Vad som intresserat förf. mest och som blivit bestämmande för bokens utformning är dock mindre kapellet i Kassel än fastmer landsbibliotekets många band med anonym vokalmusik. Denna specialundersökning framstår som en synnerligen förtjänstfull prestation. 65 anonyma vokalkompositioner från 1600-talet har granskats. I 16 fall uppnår förf. en klar identifiering, i andra fall har hon försökt att med stilistiska argument lokalisera och inringa anonyma arbeten, vilka mer eller mindre tydligt tillhör kretsen kring Giov. Gabrieli, Schütz, Scheidt och deras elevkretsar. Schütz måste rent av betraktas som Kassel-kapellets »geistiges Oberhaupt» även under sin Dresden- och Köpenhamn-tid.

Detta musikaliska undersökningsmaterial är så omfattande och så rikt på spännande moment, att man beklagar att förf. i allmänhet nöjt sig med att hänvisa till planerade utgåvor av enstaka verk. En större musikalisk bilaga med någorlunda fullständiga notexempel, inte endast korta fragment, hade här varit av betydande värde.

På s. 92 i avhandlingen omnämnes ett kasselmanuskript till en andlig konsert av Johann Erasmus Kindermann, som väsentligt kompletterar en tonsats i Dübens tabulaturer i UUB, daterad 1663. Den är ett exempel bland många på att Düben-samlingen numera ej längre kan betraktas som ett svenskt reservat utan måste inordnas i ett internationellt forskningssammanhang, där den framdeles mer och mer kommer att tjäna som ett första rangens jämförelsematerial. Men härtill behövs främst en tryckt, modern katalog, och en sådan är en svensk angelägenhet av första ordningen.

Richard Engländer

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzerte I. Op. 4, Nr. 1—6.

Herausgegeben von Karl Matthaui. (Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: Instrumentalmusik Band 2.) (Bärenreiter-Ausgabe 364.)

Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956.

I en fotnot till sitt företal anger utgivaren uttryckligen att Hallische Händel-Ausgabe »in erster Linie für die Praxis gedacht ist». Den målsättningen förenklar otvivelaktigt de eljest avskräckande svårigheter, som måste vara förknippade med en nyutgåva av Händels orgelkonserter. Matthaui refererar i korthet Hawkins berömda uttalande om hur Händel utförde dessa sina konserter och reser invändningar mot en alltför vidlyftig tolkning därav. Kanske omfattade de improvisatoriska inslagen endast *ad libitum*-partierna och det inledande (aldrig upptecknade) preludierandet? Resonemanget utmynnar i beslutet att göra en utgåva, »welche das *Original* trotz zusätzlicher, jedoch spärlich gehaltener harmonischer Füllung im Orgelsatz *restlos zu erkennen gibt*». Tydligare kunde det praktiska syftet inte ha understrukits; i en vetenskaplig utgåva hade kravet varit oeftergivligt och inte tarvat särskilt påpekande.

Företalet ger en god introduktion och uppgifterna om dispositionen på Händels »kammarorgel» är viktiga. Kanske kan de få många organister

att avstå från registreringsexcesser. Bland råden om utförandet nämns att »ein Hinzuziehen des Fagottes» kan vara till nytta »bei ansehnlicher Besetzung des Orchesters». Nu råkar nästan alla konserter i op. 4 ha föreskrifter om två (mestadels accessoriska) oboer. Dessa oboer *fordrar* en fagott som basförstärkande melodiinstrument. Fagottförstärkning av generalbasen så snart träblåsare och/eller horn medverkade var normal under 1700-talet ända fram t. o. m. Haydn, ett faktum som ofta förbises just i praktiska nyutgåvor.

»Revisionsbericht» finner man längst bak i häftet. Därav framgår att Matthaei utgått från såväl de gamla originaltrycken som handskrifter (Händel-autografer i British Museum) och Chrysander-utgåvan (1868 och nyupplagan 1938). Den sistnämnda får ett vackert erkännande för sin tillförlitlighet; endast på ett mindre antal punkter har Matthaei haft anledning korrigera Chrysander. Uppgifter om hur vissa satser förekommer i andra varianter inom Händels produktion (bl. a. i trionsonator) hade förhöjt revisionsredogörelsens värde.

Händel-utgåvans konsekvent fasthållna bruk att översätta alla originaltitlar till tyska är oftast något mindre störande i instrumentala än i vokala sammanhang. Ändå måste det vara svårt att undvika att översättandet blir en tolkning i viss riktning. Av »Concerto for the Organ and Harpsichord» har blivit rätt och slätt »Orgelkonzert», och av Händels egenhändiga rubricering »Concerto per la Harpa» för op. 4: 6 (uppgiften återgiven i Revisionsbericht) har blivit överrubriken »Konzert» och underrubriken »Harfe oder Cembalo oder Orgel». Hade det verkligen varit någon olägenhet med att ange såväl originaltitlar som tyska översättningar?

De strålande livfulla och inspirerade konserterna op. 4 har försetts med en tilltalande typografisk utstyrsel med klar och stor notstil. Till tempo-beteckningarna har fogats metronomiseringsförslag. De dynamiska beteckningarna är angivna med två stilsorter, den mindre för utgivarens förslag. Metoden är dock inte idealisk; skillnaden mellan stilsorterna är för liten och utsuddas i viss mån av att olika stilformat brukas i samband med olika notsystemformat. Tekniken visar att det är fördelaktigare att arbeta med parenteser. En tredje möjlighet att klart framhäva en originalbeteckning är att bibehålla dess ortografi. På den facsimilesida av början till op. 4: 1, som ingår i utgåvan, har Händel ett par takter in skrivit »pian». Matthaei har alldeles i onödan ändrat detta till »p».

Av samma facsimilesida framgår att Händel har heldragna taktstreck endast mellan stortakter av formatet $2 \times 3/4$, ehuru med underdelning i $3/4$ -takter antydd systemvis. Matthaei har — liksom Chrysander — direkt gjort $3/4$ -takter härav. Är det riktigt? Är det ev. likgiltigt i den meningen, att man i ett sådant fall för enkelhets och tydlighets skull bör följa modern noteringspraxis? Frågan är av principiellt intresse. Notbildens möjligheter att ange olika slags metriska grupperingar och taktformat är mycket begränsade, och regeln är ju att ett konstant taktformat fasthålls oberoende av dess grad av mekanisering resp. metrisk-rytmisk relevans. I den mån nu ett från denna normalpraxis avvikande noteringsätt i något hänseende kan anses eller visas ge upplysningar om vissa metrisk-rytmiska kvaliteter (t. ex. överordnade grupperingar-delstrukturer) — varför skulle man då avhända sig tillgång till dessa upplysningar? R. Steglich demonstrerar på ett ställe i sin lilla skrift Die ele-

mentare Dynamik des musikalischen Rhythmus (1930) ett liknande fall just hos Händel och visar, att Händels »stortaktnotering» antyder kvaliteter hos det metrisk-rytmiska förloppet, som icke på samma sätt är »synliga» i gängse taktstrecknotering. (Här kunde förfarandet att heldraga originaltaktstrecken och »pricka» de övriga rekommenderas.)

För att återgå till Matthaeis utgåva skall till sist nämnas hans utfyllnader och tillsatser i solostämman. De är i regel välgjorda och alltid särskilda från originalet med mindre nothuvuden. Helt övertygande förefaller hans val av trestämmighet i stället för fyrstämmighet som norm. Ett ömtåligare kapitel är behandlingen av *ad libitum*-partierna. Oftast har Matthaei nöjt sig med Händels originalskelett, själva anvisningen samt på ett ställe anmärkningen »Hier kann eine kurze freie Kadenz eingefügt werden». Endast på den allra första sidan av op. 4: 1 tycker jag han direkt misslyckats. Originalets »Solo ad libitum»-stämma står blott i en fotnot. I texten har Matthaei i stället infört ett eget förslag (4 takter med mindre notstil), men gör bruk av rörelsearter i $1/16$ -delar som alldeles saknar motsvarigheter inom satsen i övrigt.

Förslagen rörande »wesentliche Manieren» syns mig vara alltför sparsamma. Åtskilliga viktiga kadenseringar har lämnats helt obetecknade. En slutkadens som t. ex. den i konsert 2: 1, »Adagio, e piano», kräver ovillkorligen en drill på penultimaackordet och kan gärna förses med en friare, rikare utsirning.

Ingmar Bengtsson

Wilhelm Hieronymus Pachelbel: Gesamtausgabe der erhaltenen Werke für Orgel und Clavier. Übertragen und herausgegeben von Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke. (Bärenreiter-Ausgabe 2206.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1957.

Namnet Johann Pachelbel har länge varit välkänt för otaliga organister. Däremot har man hört mindre talas om hans son *Wilhelm Hieronymus*: några satser utgavs på sin tid i DDT, Folge II, II: 1 och IV: 1 (1901 och 1903) och en toccata förekommer i den av Schottförlaget utgivna antologiserien Liber organi. På det hela taget vet alltså den praktiskt utövande musikern av i dag betydligt mindre om honom än om hans fader.

Wilhelm Hieronymus var jämnårig med Bach och dog 1764 efter att under större delen av sitt liv ha verkat som organist vid Sebaldis-kyrkan i Nürnberg. Han var under livstiden känd som en fantasifull improvisatör och antagligen ger de nu publicerade kompositionerna (som alltså utgör de samtliga kända) en mycket god antydan härom. Vissa av dem har en spontan schwung, som i många fall tyder på att notbilden endast utgör ett skisserat underlag för vidare virtuost löpverk och praktfulla ackordverkningar. I det stora hela kan man kanske också iakttaga en viss skillnad mellan två generationers musikaliska tänkande, om man jämför fader Johanns och son Wilhelm Hieronymus' satsbilder med varandra — i det senare fallet dominerar stildrag, som vi i en mera utvecklad form känner igen från en italiensk mästare med samma födelseår som Bach och Pachelbel d. y., nämligen Domenico Scarlatti. De mer konservativa orgeltraditionerna (från exempelvis Scheidt) kommer å

andra sidan tydligt fram i den tresatsiga koralpartita över O Lamm Gottes unschuldig som härmed publiceras för första gången.

Utgåvan berikas av dispositioner till de båda orglarna i tonsättarens kyrka samt med utförliga registreringsanvisningar (vilka i allt väsentligt får anses som acceptabla riktlinjer). Hans Joachim Moser har med känd elegans skrivit några inledningsord ur vilka man kan citera följande passus: »I Hieronymus' . . . orgeltoccatore . . . hör vi ännu en gång liksom bruset av den frankiska mystiken hos en Wolfram eller en Grünewald, vållande fram som en både i sak och tid parallell företeelse till Bachs 'rokokogotik'.» För den mera historiska och källkritiska kommentaren svarar Traugott Fedtke.

Bengt Hambræus

Sören Sörensen: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie. Mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache. Diss. Ejnar Munksgaard, København 1958. 335 s., notbilaga, 56 s.

Ämnet för Sören Sörensens avhandling (som ventilerades vid Köpenhamns universitet den 13 maj 1958 för fil. dr-grad) är i hög grad centralt — alldeles bortsett från nordiska synpunkter —, eftersom kyrkokantaten är en av kyrkomusikens viktigaste formtyper, Buxtehude en av dess största mästare och märkligt nog ingen större monografisk framställning hittills har ägnats detta ämne.

Även om förf. haft god hjälp av Friedrich Blumes tyvärr oavslutade undersökning i PJ 1940 (Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes) med dess utöver Pirro (i Buxtehudeboken 1913) gående översiktliga och goda indelning av kantaternas texttyper, har Sörensen dock självständigt skapat sig en mycket ändamålsenlig klassifikation av Buxtehudes kantater, som han sedan genomfört i den följande framställningen: bibel- och devotionskantater utan och med interpolationer, koralkantater dito, liedkantater strofiskt behandlade och genomkomponerade. På grundval av sina resultat vid denna genomgång ger förf. därpå en systematisk stilöversikt, som avslutas med en granskning av de möjligheter den erbjuder att i växelspel med Bruno Grusnicks systematiserade avskriftsdateringar i dübenmusikalierna i UUB bilda något underlag för en närmare kronologisk fixering av kantatverken.

Så livligt jag än uppskattar denna disposition i stort och förf:s klassifikation av kantaterna på övervägande (men ej alldeles helt) textliga grunder och så livligt medveten jag än är om text-arternas betydelse för verkens musikaliska utformning, så synes mig denna indelning av stoffet inte alldeles lycklig, så fort som det gäller den analytiska undersökningen av kantatmusiken. Förf. hade i varje fall bort ålägga sig betydligt större återhållsamhet med materialframläggningen i dessa kapitel och där hålla sig främst till frågor av storformell och besättningsmässig art, där texttyperna spelar en framträdande, kanske avgörande roll, och konsekvent ha sparat sådana detaljer som rimligen och lämpligen bör ses ur mera exklusivt musikalisk synpunkt till den systematiska stilöversikten (s. 266—301).

Men även bortsett från alla musikaliska synpunkter på dispositionen

kan man på allvar fråga sig, om det är nämnvärt ändamålsenligt att behandla kantater med *en* interpolation skilda från dem med *flera* och likaledes strofiska liedkantater med *en* huvudstrof, med en huvud- och en sidostrof, med en huvud- och *två*, en huvud- och *tre* och en huvud- och *fyra* sidostrofer skilda från varandra! Därav måste ovillkorligen följa en viss tröttande anhopning av likartat material, som med fördel kunde ha systematiserats.

Mindre lyckat ur dispositionssynpunkt är också att förf. helt oväntat gör en lång tillbakablick (s. 142—171) över utvecklingen av de av Buxtehude använda koraltbearbetningstyperna från Luther till Buxtehudes egen tid *efter* genomgången av koralkantaterna och först s. 171 återvänder till och ger en sammanfattning av mästarens verk inom denna genre. Jag kan inte se någonting som förklarar eller berättigar till en så underlig disposition, som förf. inte heller använt i kapitlet om bibel- och devotionsverken strax före eller i kapitlet om liedkantaterna strax efteråt.

Bortser man emellertid från dessa mindre lyckade dispositionslösningar som inte kan anses äventyra bokens vetenskapliga realvärden, även om de i viss mån försvagar intrycket av undersökningsresultaten, så framträder de goda sidorna hos verket tydligt: förf. har en vidsträckt och säker förtrogenhet med den protestantiska kyrkovisans utveckling på 1600-talet och har genom självständiga studier av Michael Praetorius', Scheins, Scheidts och en rad mindre mästars verk bildat sig ett bestämt omdöme om de stilfaktorer som har kunnat påverka Buxtehude.

Särskilt den nya synen på Praetorius' Polyhymnia caduceatrix 1619 som ett viktigt initialverk i utvecklingen av kyrkokonserten norr om Alperna och av koralkantaten är värt allt erkännande, även om den skulle visa sig vara något överdriven. Om energin i förf:s arbetsmetod vittnar hans genomgång av scheidtverken i Tyska kyrkans f. d. notbibliotek (nu i MAB) och av andra utgivna verk av smärre mästare som är representerade i UUB:s dübensamling. Utifrån alla tänkbara synpunkter angriper förf. sitt material och har ej skytt någon möda att klarlägga den Buxtehudeska kantatens ställning i tiden kyrkligt, textligt och musikaliskt med beaktande av de egenskaper som möjligen kunde anses vara utflöden av tonsättarens personstil.

Jag skulle vilja sammanfatta mitt omdöme om Sörensens bok därhän, att den är utomordentligt fast uppbyggd men att fastheten i vissa avseenden kan ge intryck av schematism, förf. är förebildligt noggrann men kan någon gång förfalla till knappologisk registrering som tröttar läsaren och förtar det goda intrycket, sakligheten är välgörande och det mogna försiktiga omdömet likaså men kan någon gång framstå som ett alltför nyktert konstaterande, där man hellre skulle vilja se klara uttryck för ett oförbehållsamt öppet sinne för den konstnärliga kvintessens förf. själv utan tvekan ej bara sökt utan också i stor utsträckning funnit i Buxtehudes kantatmusik.

Carl-Allan Moberg

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

Band I. Zwölf methodische Sonaten für Querflöte (Violine) und Basso continuo. Hamburg 1728 und 1732. Herausgegeben von Max Seiffert. (Bärenreiter-Ausgabe 2241.)

Band IX. Sechs Suiten für Querflöte, Violine und Basso continuo. Herausgegeben von Joh. Philipp Hinnenthal. (Bärenreiter-Ausgabe 2959.)

Band X. Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften. Herausgegeben von Friedrich Noak. (Bärenreiter-Ausgabe 2960.)

Verksamheten kring Gesamt-Ausgaben har upplevt en häpnadsväckande högkonjunktur efter andra världskriget. Till de stora »omprövningsarna» med nya samlingsutgåvor av Bach, Mozart, Schütz, Händel etc. sällar sig helt nya serier. Huvudsyftet är i regel att skapa mer tillförlitliga och fullständiga utgåvor än tidigare och att tillämpa nutida källkritiska krav även på nya objekt. Men verksamhetens omfattning, utgåvornas art och ibland valet av tonsättare avslöjar att den praktiska musikutövningen ofta är medintressent och köpare i en utsträckning, som var okänd under Denkmäler-verksamhetens pionjärtid under förra seklet. Utan detta underlag av praktisk-musikalisk art — i form av instrumentala yrkes- och amatörensembler, körer, »Hausmusik»-grupper o. s. v. — skulle exempelvis ett projekt som en Telemann-G. A. knappast kunna förverkligas.

Georg Philipp Telemann var en osedvanligt produktiv tonsättare och hans samlade verk skulle säkerligen fylla en normal bokhylla från golv till tak. Men är hans produktions kvalité så hög och så jämn, att en fullständig utgivning är meningsfull? Här står man otvivelaktigt inför ett ytterlighetsfall, som framtingar principiella frågeställningar kring företeelsen Gesamt-Ausgabe. Ur strängt vetenskaplig synpunkt är fullständighet alltid önskvärd. Vilka garantier kan ges för att ett urval verkligen upptager det ur stil- och formhistoriska synpunkter etc. mest relevanta? Och om urvalet gjorts efter konstnärligt värderande synpunkter (för att få med de »bästa» verken), vem vågar hävda att det alltid är lika med de för forskningen mest betydelsefulla verken?

Ändå måste man säga sig, att det torde finnas åtskilliga verk av Telemann, som inte tillför någonting väsentligt nytt vare sig ur vetenskaplig eller konstnärlig synpunkt, sedan ett fylligt och insiktsfullt urval gjorts. Nu är den titel som valts för Bärenreiter-utgåvan »Musikalische Werke» inte bindande. Den medger mycket väl att man slutligen stannar inför ett sådant fylligt urval. Den bakre gränsen är fri, och ett lämpligt rätt-snöre för utgivningen blir då att gå från ur en eller flera synpunkter väsentliga verk till de mera perifera. När man omsider gör halt, bör den outgivna återstoden uteslutande vara av intresse för specialister, och till deras tjänst kunde ju som biprodukt till utgåvan publiceras en tematisk förteckning med källhänvisningar, med vars hjälp man kan orientera sig beträffande återstoden. (Måhända skulle den här skisserade arbets-

gången i vissa fall kunna bli aktuell även inom svensk Monumentalutgivning, för vilken de ekonomiska auspicierna aldrig torde komma att tillåta något överflöd!)

Att en utgåva av Telemanns »Musikalische Werke» tillför den praktiska musikodlingen mycket nytt stoff är med all respekt för företagets betydelse ett tveeggat resultat. Den begärlighet varmed vissa kretsar — inte minst i Tyskland — kastar sig över utgåvor och inspelningar av s. k. gammal musik följs ingalunda alltid av en motsvarande urskillningsförmåga. Alltför ofta tillerkänns egenskapen »gammal» ett egenvärde, som får legitimera framförandet även av högst mediokra verk. Utgåvan av Telemanns verk kommer säkerligen att leda — och har delvis redan lett — till positiva upptäckter av haltfulla, tidigare okända verk. Men det är oundvikligt att den också ökar beståndet av senbarockmusik i nytryck med många dussinverk, som inte är omistliga för de utövande.

Motiveringen för dessa resonemang kring bl. a. den praktiska nyttan av Telemann-utgåvan är att samma utgåva uppenbarligen tar stor hänsyn just till en musikutövande kundkrets. På annat sätt kan man t. ex. svårigen förklara att vissa volymer är baserade på ett smalt och stundom mycket otillfredsställande källmaterial, att den källkritiska apparaten ofta är så knapphändig och att en stor del av de inledande kommentarerna stundom tillåtit bli allmänna och subjektiva karakteriseringar i stället för sakliga upplysningar rörande stilfrågor, uppförandep Praxis o. d.

Den dubbla strävan att uppfylla vetenskapliga och praktisk-musikaliska krav är utmärkande för nutida editionsteknik. Men alltför ofta har resultatet hittills varit, att bådaderna blir ofullständigt tillgodosedda genom att gå i vägen för varandra. Den kritiken drabbar bl. a. Hallische Händel-Ausgabe, och tyvärr måste detsamma anses gälla de tre volymer av Telemann-utgåvan, som tillställts STM.

Vad innehållet beträffar finns inga invändningar att göra. *Zwölf methodische Sonaten* från 1728 och 1732 är berömda och viktiga exponenter för Telemanns på Liebhaber inriktade kammarmusik (om också inte genomgående några mästerverk). I dessa sonater har Telemann »allemal das erste Adagio mit Manieren begleitet», d. v. s. jämte den »dekolorerade» melodistämman ges en rikt utsirad och mycket lärorik version på särskilt system. (Max Seiffert drar i sitt företal parallellen till Corellis op. V, som är försett med samma slags komplement i vissa utgåvor. Men att dessa verkligen skulle härröra från Corelli själv är så vitt jag vet ännu inte bevisat.) *Sechs Suiten für Querflöte, Violine und Basso continuo* (egentligen [Six Concerts et] six Suites à Clavessin etc. etc.; alla verkstitlar har konsekvent förtyskats i utgåvorna) bjuder på intressant, både klangligt och rytmiskt uppfinningsrik men återigen något ojämn musik; en höjdpunkt är den femte sviten i a-moll. Utgivaren gissar att de tillkommit omkring 1715—20. *Sechs ausgewählte Ouvertüren* förefaller ge utmärkta prov på denna av Telemann särskilt omhuldade kompositionsform, och de programmatiska överskrifterna höjer urvalets stil- och kulturhistoriska intresse. (Den första av uvertyrsviterna i C-dur har f. ö. nyligen framförts i Sverige av Cappella Coloniensis.)

Att underkasta utgåvorna en närmare kritisk granskning och värdering är uteslutet utan tillgång till källmaterialet. Beträffande band I (*Zwölf Sonaten*) är källsituationen mycket enkel, eftersom de dåtida trycken ligger till grund. Mera frågande ställer man sig inför de båda andra voly-

merna. För »kammarshiviterna» i band IX anges endast en källa (förvarad i slottsbiblioteket i Reda), och för orkesteruvertyrerna har uteslutande använts avskrifter i Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. De onda aningarna besannas över hövan av Heinz Beckers utförliga recension av band X i Die Musikforschung 10 (1957), s. 577—581, till vilken jag får hänvisa intresserade läsare. Becker är väl förtrogen med uvertyrernas »Überlieferung». Han påvisar bl. a. att äktheten ej är säkerställd för uvertyren nr 5 »La Putain», att viktiga källor förbisätts, däribland en Telemann-autograf till nr 3 (!), att satsernas ordningsföljd ibland blivit omkastad, att dateringen av en uvertyr är felaktig o. s. v.

Vilka normer har följts ifråga om editionsteknik? Jämför man volymerna är det svårt att upptäcka några normer. Seiffert har originalets båda notsystem i sonatorna (band I) placerade tillsammans och satta med stor notstil; b. c.-besiffringen har flyttats ned under nedre systemet. Generalbasrealiseringen står under detta på två särskilda system med mindre notstilsort. Samma utmärkta uppställning har genomförts i uvertyrerna (band X). I sviterna (band IX) återges däremot de båda melodistämmorna med mindre stil, varunder placerats helt utskrivet generalbasackompanjemang på två system med större stil! Sifforna står underst; annat system för b. c. förekommer ej.

I band I (sonatorna) tycks alla artikulationsbågar motsvara originaltryckets; de är ibland sparsamt utsatta och kompletteras ingenstades av »prickade» förslag e. d. De dynamiska beteckningarna är ytterligt få (flertalet satser är helt utan), både de som stå med och de som står utan parentes. (De senare får väl antagas vara utgivarens förslag.) Några förklaringar rörande utförandet (t. ex. av ornament markerade med +) givs inte. Med andra ord nästan inga anvisningar till de utövandes tjänst, men i gengäld en ren och klar notbild av typen »Urtext-Ausgabe».

I band IX (sviterna) saknas kritisk revisionsredogörelse och inledningen är begränsad till mindre än en sida. Där anför utgivaren bl. a.: »Ausser der Generalbassaussetzung habe ich sinngemäss die Phrasierung, Dynamik und Agogik ergänzt und bei langsamen Sätzen die Solostimmen ausgeziert, wie es Telemann in den 'Methodischen Sonaten' selbst angegeben hat.» Kommentarer är överflödiga. Bara ett enda exempel på vilka oklarheter som uppstått härav: Hinntenthal har infogat sina »Verzierungen» med små nothuvuden. Men när det plötsligt uppträder en *coulé* med små noter — hur skall man då veta vem den härrör ifrån?

I band X (uvertyrer) ges lika litet praktiska anvisningar som i band I, ehuru åtskilligt varit att säga om bl. a. den franska stilens speciella fordringar i rytmiska och andra hänseenden och många satser med enbart programtitlar varit betjänade av förslag rörande tempo och dynamik inom parentes.

Till sist några ord om generalbasutskrifterna. De visar ofta tecken på att ha tillkommit i hast och på rutin; dock är det onödigt att här lämna flera exempel på mindre goda lösningar än som redan gjorts i bl. a. Die Musikforschung och i JAMS. Större principiellt intresse har frågan, huruvida man bör taga Telemanns »Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen» som förebild för generalbasrealisationen i hans egna verk. I två hänseenden ger denna exemplsamling direkt brukbara upplysningar. Dels bekräftar den vad man vet från andra håll om att Telemann och många av hans samtida (utom Bach) övergått till övervägande ackordiskt

spel med det mesta samlat till högerhanden. Dels ger den viktiga upplysningar om ackordval och ackordbehandling. Men i övrigt måste inskräpas, att »Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen» är en nybörjarhandledning med i synnerhet amatörer i åtanke. Man kan inte utan vidare förutsätta, att Telemann i sin kammarmusik begränsat generalbaspelet till så enkla handgrepp. I varje fall borde det höra till de i samband med samlingsutgåvan aktuella uppgifterna att söka utreda gränserna för den telemannska »lärobokens» giltighet.

Ingmar Bengtsson

Maarten A. Vente: Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance. H. J. Paris, Amsterdam 1958. 262 s.

Förf., som disputerade 1942 på en avhandling om nederländska orglar under 1500-talet, har i sitt nya arbete bedrivit omfattande arkivstudier med källmaterial ur franska, tyska och holländska samlingar från 1400—1500-talen av dispositioner, myndighetsbeslut, korrespondens mellan orgelbyggare och församlingar, orgelbyggarnas förslag o.s.v. Materialet har vidare utgjorts av orgelavhandlingar från Schlick till Klotz och — sist men naturligtvis inte minst — av de orglar och orgelfasader som fortfarande bevarats. Förf:s skickligt utförda fotografier ger läsaren en bild av pip- och verkuppställningen under tidsskedet ifråga. Man häpnar över denna mängd orgelfasader från 1500-talet. Som ett exempel må nämnas den sköna renässansfasaden i den för oss tämligen okända staden Jutfaas.

Om de nederländska orglarna på 1300-talet vet man intet. Från nästa sekel har en mixtur rekonstruerats på grundval av bevarade pipstockar på samma sätt som Bertil Wester gjorde med norrlandaorgeln och redovisade i sin dr-avh. 1936, Gotisk resning i svenska orglar, till vilket arbete Vente även hänvisar. Man hade under denna tid i Holland och Belgien liksom i Nordtyskland s. k. blockverksmixturer på ända upp till 30 chor. Dessa väldiga blandstämmor innehöll då hela principalfamiljen, varför mixturen grundades på 16'.

Fr. o. m. sekelskiftet 1500 kan två nederländska riktningar urskiljas, en nordlig och en sydlig. På 1400-talet var de sydliga Nederländerna kulturellt ledande och dominerade även orgelbyggeriet. Längre fram blev förhållandet omvänt. Pedalen kom jämförelsevis sent och infördes successivt genom att en eller annan pedalstämman placerades i ryggspositivet eller i bröstverket.

Förf. antar ett *sydtyskt* inflytande på holländskt orgelbyggeri under 1400-talets senare del och på 1500-talet. Sydtyska drag skulle bl. a. vara de vida flöjterna. Schlick antecknar från sin resa i Holland 1490 att ingen av de stämmor som fanns i Holland var okända i Sydtyskland. Men inte kan man tolka detta som bevis på sydtyskt inflytande, och förf. har inte studerat de nordtyska dispositionerna från epoken. Tvärtom visar det sig, att orgelbyggarna i Nederländerna kunde konsten att bygga bröstverk och även praktiserade detta före Sydtyskland.

I sin dr-avh. berörde Vente den rikliga förekomsten av tersregister och terscymbel i holländska orglar — ett välkänt förhållande. I det nya

arbetet omnämnes terescymbeln mera i förbigående. Detta är den stämman som — såvitt jag kan förstå — tydligast skiljer holländskt byggeri från nordtyskt. I Schlicks Spiegel der Orgelmacher heter det om cymbelstämman: »... sie müssen klein sein und scharf schneiden, dass man nicht leicht merkt, aus welchen Einzelchören sich die Zimbel zusammensetzt. Ein solches Register lautet zu allen Stimmen wohl.» Förf:s kommentar lyder: »Erkennt man nicht das Vorbild der Terzzimbel wieder?» Men kan inte Schlick lika gärna ha menat kvintcymbel? Citatet säger oss intet bestämt om att man i Sydtyskland skulle ha arbetat med just terescymbel.

Efter konfessionsbrottet 1573 kom nederländskt orgelbyggeri in på andra banor, och man kan nu tala om en syd- och en nordnederländsk stil. Det intressanta är att vi i den sydnederländska skolan iakttar en del drag som *inte* finns i praetoriusstilen men dyker upp i silbermannriktningen, ss. Tvärflöjt (Querflöte) och Kornett. I södern var Kornetten en blandstämman som ej tillhörde principalfamiljen utan var av samma slag som hos Silbermann och i de spanska orglarna, i norra Nederländerna utgjorde Kornetten en tungstämman (ehuru man oftare begagnade tungstämman Zink, som aldrig saknas i Nordtyskland). Nordholland hade — liksom Nordtyskland — en mängd regaler av skilda slag, vilka i södra Nederländerna nästan helt saknades, och vidare en betydligt kraftigare mixtur än de södra. Detta tyder på viss släktskap mellan de norra Nederländerna och Nordtyskland. Men förf. synes inte benägen att lyssna på det örat. Det intressanta problemet med den holländska terescymbeln kvarstår också olöst, ehuru förf. på ett ställe härleder dess ursprung till det franskt influerade Flandern. Detta vore i och för sig mycket möjligt. Men någon jämförelse med Frankrike gör han likväl inte.

Arbetet är i sitt slag glänsande — som en efterlängtat, uttömmande redogörelse för nederländskt orgelbyggeri före 1600. Men förf. synes ha fastnat i en viss nationalistisk attityd. Sålunda avfärdas möjligheten av starka italienska inflytelser genom de nederländska orgelbyggare som studerat i Italien som osannolik! De politiska förhållandena Spanien-Nederländerna utvecklas ej närmare, men det är möjligt att man skulle kunna söka förklaringar till likheter mellan spansk och nederländskt orgelbyggeri mot denna bakgrund. Förf. pekar karakteristiskt nog blott på impulser från sitt land *till* Spanien liksom även *till* Nordtyskland och Frankrike. Ingen förnekar den nederländska polyfonins betydelse för Europa, men så ensidigt som förf. ser på sitt lands orgelbyggeri betraktar man inte utvecklingen av 1400—1500-talets flerstämmighet.

Tyvärr begår Vente också samma fel som många av sina kolleger inom organologien. Han gör ej riktigt klart för sina läsare, vilka orglar som är *bevarade* och vilka som endast existerar som litterära dokument — i arkiven! Inte heller framgår det alltid klart av fotografierna, om det endast är *fasaderna* som bevarats eller om även *pipverket* finns med. I några fall har han fotograferat en eller annan pipa, i ett par fall anger han att orglarna bevarats. I sådana fall borde *mensurerne* ha meddelats liksom till alla de fasadstämmor som fotograferats. I denna förnämliga avhandling anges sålunda *inte en enda mensur*! Verkligen stor skada!

Torild Lindgren

Andersson, Otto, Spel opp I spelemänner. Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen. Sthlm 1958. — Annales Chopin 2. Société Frédéric Chopin (utg. J. M. Chomiński). Varsovie 1958 (polska). — Annales musicologiques. Moyen-âge et renaissance. Tome II. Société de musique d'autrefois. Paris 1954. — Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil. Faksimile-Nachdruck der 1. Aufl., Berlin 1753 und 1762, hgg. v. L. Hoffmann-Erdrecht. Lpz. 1957. — Bach, J. S., Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 1: Missa ... (später genannt »Messe in h-moll«). Kritischer Bericht von F. Smend. 1956. Serie I: Kantaten. Band 2, hgg. v. A. Dürr. Kritischer Bericht v. A. Dürr. 1957. Ser. I, Bd 7. Kritischer Bericht von Werner Neumann. Ser. V, Bd 4: Das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Ausgabe und kritischer Bericht von Georg von Dadsen. Ser. IV, Bd 2: Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift. Ausgabe und kritischer Bericht von H. Klotz. 1957. Ser. I, Bd 33: Trauungskantaten. Ausgabe und kritischer Bericht von Frederick Hudson. 1958. — L. van Beethoven, Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens. Zusammengestellt von Willy Hess für die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe. 1957. — Bengtsson, Ingmar, Tonsättaren Geijer. Geijerstudier III. Upps. 1958. — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Hgg. v. W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann. 1957. — Beyer, P., Studien zur Vorgeschichte des Dur-Moll. Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hgg. v. der Gesellschaft für Musikwissenschaft. Nr 12. 1958. — Björkman, Ulf, Stilla veckan i gudstjänst och fromhetsliv. Med särskild hänsyn till svensk medeltida tradition. Diss. Lund 1957. — Braun, Gerhard, Die Schulmusikerziehung in Preussen. Von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform. Musikwissenschaftl. Arbeiten. Hgg v. der Gesellschaft für Musikforschung. Nr 11. 1957. — Breazu, George, La bicentenarul nasterii lui Mozart 1756—1956. Bucuresti 1957. — Breviarium Lincopense. Utgivet av Knut Peters. Laurentius Petri sällskapets urkundsserie V: 4: 1. 1957. — Buxtehude, Diderich, Fire latinske kantater. Udg. af Søren Sørensen. Samfundet til udgivelse af dansk musik 3, serie nr 138. Kbhvn 1957. — Bäck, Sven-Erik, Stråkkvartett Nr 2 (1947). Partitur och stämmor. Mus. konstfören. Sthlm 1958. — Chailly,

¹ Nedan upptages inga särtryck, ej heller verk, som anföres i Svensk musikhistorisk bibliografi 1957, nedan s. 256 ff.

Jacques, Précis de musicologie. Paris 1958. — Cherbuliez, Antoine-E., Johann Sebastian Bach. Sein Leben und sein Werk. Fischer Bücherei. 1957. — Dansk Kirkesangs Årsskrift 1956. Udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang. Under red. af H. Glahn og H. Vilstrup. [1957?] — Davidsson, Rolf, Notläsningslära. Gehörlära. Del 1. Ingesund-serien nr 3 a. Sthlm 1958. — Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956. Hgg. v. Walter Vetter. Erster Jahrg. Lpz. 1957. — Draudius, Georg, Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625. In originalgetreuem Nachdruck hgg. v. Konrad Ameln. 1957. — Engel, Hans, Luca Marenzio. Firenze 1956. — Engel, Hans, Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527. 1957. — Europäische Lieder in den Ursprachen. Im Auftrag der Deutschen Unesco-Kommission hgg. v. J. Gregor, F. Klausmeier, E. Kraus. Bd I: Die romanischen und germanischen Sprachen. Berlin 1957. — Farnsworth, Paul R., The social psychology of music. New York 1958. — The Folklorist. Vol. 4—5, 1957—58. Manchester 1957—58. — Forsblom, Enzo, Studier över stiltrohet och objektivitet i interpretationen av J. S. Bachs orgelkompositioner. Diss. Åbo 1957. — Fryklund, Daniel, Une lyre-guitare d'Ory. Hälsingborg 1957. — Gennrich, Friedrich, Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien. Darmstadt 1958. — Göransson, H. [&] Stenberg, R., Psalm och koral i högmässan. Psalmvalslista. Sthlm 1958. — Handschin, Jacques, Gedenkschrift J. H. Aufsätze und Bibliographie. Bern 1957. — Harrison, Frank Ll., Music in medieval Britain. Studies in the history of music. Edited by Egon Wellesz. London 1958. — Haydn, J., Klaviersonate A-dur. Faksimile nach dem Autograph in der westdeutschen Bibliothek, Marburg. München-Duisburg 1958. Messe B-Dur («Schöpfungs-Messe»). Faksimile nach der ... Urschrift. München-Duisburg 1957. — Helander, Sven, Ordinarius Lincopensis c:a 1400 och dess liturgiska förebilder. Diss. Upps. 1957. — Hertel, J. W., Autobiographie. Hgg. v. Erich Schenk. Wien 1957. — Hildeman, Karl-Ivar, Medeltid på vers. Litteraturhistoriska studier. 1958. — Hiller, F. Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826—1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln 1958. — Jacobsson, Jacob, Mässans budskap. En studie i de fasta sångpartierna i svenska mässan under reformations-tiden. Diss. Lund 1958. — Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 2.—3. Jahrg., 1956—57. Kassel 1957—58. — Johnner, Dominicus, Der kultische Gesang der abendländischen Kirche. Ein gregorianisches Werkheft aus Anlass des 75. Geburtstages von Dominicus Johnner. Hgg. v. Franz Tack. Köln 1950. — Journal of the international folk music council. Volume IX—X. Cambridge 1957—58. — Kahl, Willi, Katalog der in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln vorhandenen Musikdrücke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Köln 1958. — Kirchen-

musikalisches Jahrbuch. Hgg. v. K. G. Fellerer. 39. Jahrg., 1955. Köln 1957. — Kjerulf, Axel, Hundrede År mellem Noder. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag 1857—1957. Kbhvn 1957. — Klier, Karl M., Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. 1956. — Koral-Musik. En samling koraler i reviderad form ... under red. av H. Göransson. Sthlm 1957. — Krohn, Ilmari, Anton Bruckners Symphonien. Untersuchungen über Formenbau und Stimmungsgehalt II (Symph. 4—6), III (Symph. 7—9). Hfors 1957. — Krohn, Ilmari, 90 vuotta 8/11 1957. Uusi Musiikkilehti. Hfors 1957. — Krüger, Walther, Die authentische Klangform des primitiven Organum. Musikwissenschaftl. Arbeiten. Hgg. v. der Gesellschaft für Musikforschung. Nr 13. 1958. — Lapska sånger. Lappische Lieder. Texter och melodier från svenska Lappland. Fonografiskt upptagna av Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala. I. Jonas Eriksson Steggos sånger. Texten utgiven av Harald Grundström. Musikalisk transkription av A. O. Väisänen. 1958. — Larsen, Jens Peter, Handel's Messiah. Origins. Composition. Sources. Kbhvn 1957. — Larsson, Lars-Erik, Stråkkvartett Nr 1 (1944). Op. 31. Partitur och stämmor. Mus. konstfören. Sthlm 1956. — Lars-Erik Larsson och hans concertinor. (Förf.: B. Wallner, H. Blomstedt, F. Lindberg.) Sthlm 1957. — Malmö Musikkonservatorium. En minnesskrift med anledning av femtioårsjubileet. 1957. — Marek, Tadeusz, La musique polonaise contemporaine 1945—56. Varsovie 1957. — Matzdorf, Paul, Die »Practica Musica» Hermann Fincks. Diss. Frankfurt am Main 1957. — Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V. (Mit einer Bibliographie.) Nr 12. IV. Jahrg. Juni 1958. — Mitteilungen der internat. Stiftung Mozarteum. 6.—7. Jahrg. Salzburg 1957—58. — Mitteilungen des Max-Reger-Instituts, Bonn 1957. — Monumenta monodica medii aevi. Hgg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg ... von Bruno Stäblein. Bd I: Hymnen 1. 1956. — Monumenta musicae svecicae 1. J. H. Romans Assaggi à Violino Solo (1). Red. av Ingmar Bengtsson och Lars Frydén. Sthlm 1958. — Moser, Hans Joachim, Deutsches Musikleben. Bonn 1957. — Moser, Hans Joachim, Das deutsche Sololied und die Ballade. Mit einer geschichtlichen Einführung. Das Musikwerk. Hgg. v. K. G. Fellerer. Köln 1957. — Moser, Hans Joachim, Die Musik der deutschen Stämme. Wien 1957. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Encyklopädie der Musik ... Bd 5 (Gesellschaften—Hayne), Bd 6 (Head—Jenny). Kassel etc. 1956—57. — La musique sacrée au III^{ème} congrès international de musique sacrée. Paris 1957. — New music in Stockholm. Published by the Chamber Music Society »Fylkingen», the concert organisation of the Swedish ISCM-section. Stencil. [1956.] — Noske, Fritz, Das ausserdeutsche Sololied 1500—1900. Das Musikwerk. Hgg. v. K. G. Fellerer.

Köln 1958. — Nutida musik. Årg. 2. Utg. av Sveriges Radio. Red. Ingvar Lidholm. Sthlm 1958. — Pischner, Hans, Musik in China. Berlin 1955. — Radeck, Martin, Jesus Christus unser Heiland. Koralvariationer for orgel. Udgivet med inledning og kommentar af Bo Lundgren. Kbhvn 1957. — Rajeczky, Benjamin, Melodiarum Hungariae Medii Aevi I. Hymni et sequentiae. Editio Musica, Budapest 1956. — Resinarius, Balthasar, Responsorium numero octoginta. Bd 2. Hgg. v. Inge-Maria Schröder. Bärenreiter-Ausgabe 3132. Kassel och Basel 1957. — Saga och Sed. Kungl. Gustav Adolfs akad:s årsbok 1956, 1957. Utg. av J. Sahlgren. 1957, 1958. — Schiørring, Nils, Allemande og fransk Ouverture. Festskrift udgivet af Københavns Universitet i Anledning af Hans Majestæt Kongens Fødselsdag 11. Marts 1957. Kbhvn 1957. — Schütz, Heinrich, Symphoniae sacrae I. Hgg. im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft durch Rudolf Gerber. 1957. — Smits van Waesberghe, J. M. A. T., De melodien van Hendrik van Veldekes liederen. Rede . . . 4. Nov. 1957. Amsterdam 1957. — Stauder, Wilhelm, En bok om musikinstrument. Översatt och bearbetad för svensk musikpublik av Sven E. Svensson. 1958. — Stephan, Rudolf, Musik. Das Fischer Lexikon. 1957. — Svenskt gudstjänstliv. Årsbok för liturgi, kyrkokonst, kyrkomusik och homiletik. Årg. 32—33. Lund 1957—58. — Svensson, Sven E., Vandringen. Ur Den svarta lutan (1931) av Jan Fridegård. Tonsatt för tenorsolo och orkester. 1957. Klaverutdrag. 1957. — Valentin, Erich, Die Tokkata. Mit einer geschichtlichen Einführung. Das Musikwerk. Hgg. v. K. G. Fellerer. Köln 1958. — Walin, Stig, Geijer och musiken. Geijerstudier III. Upps. 1958. — Weizsäcker, Gertrud, Heinrich Schütz. Lobgesang eines Lebens. Stuttgart 1952. — Wiora, Walter, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel 1957. — Vollaerts, J. W. A., Rhythmic proportions in early medieval ecclesiastical chant. Leiden 1958.

GRAMMOFONINSPELNINGAR

jämte några »förinspelade» magnetofonband¹

Pedagogiskt på band och skiva

I den del av den allmänna pedagogiska debatten, som behandlar metodik och material, har de audio-visuella hjälpmedlen de senare åren blivit alltmera uppmärksammade. Under detta samlingsnamn placeras radio, grammfon, film, ljudband, bildband och television. Om vi bortser från televisionen, som i vårt land ännu inte på allvar börjat utnyttjas i undervisningens tjänst, har de övriga nått en avsevärd utveckling och det är inte många undervisningssituationer, där inte något av dessa hjälpmedel används. Men för musikens vidkommande har man varit så fascinerad av grammfonteknikens snabba utveckling och den kommersiella skivproduktionen, som onekligen givit musikundervisningen oanade möjligheter, att man underlåtit mycket. Dels är framställningen av skivor, som direkt tillrättaläggs för undervisningsändamål, fortfarande rätt liten och ensidigt inriktad på musikhistoriska antologier, dels har man försummat ljudbandets möjligheter och ännu mer kombinationen ljudband-bildband, för att inte tala om hur blygsam och underhållig produktionen av undervisningsfilmer för musik är. Inom parentes bör dock nämnas, att vårt land med filmen »Musik i skolan» gjort ett av de allra bästa tingen även internationellt sett.

Mot denna bakgrund har man därför anledning att med glädje hälsa varje initiativ, särskilt varje svenskt, som prövar nya sätt att använda vår tids tekniska möjligheter i musikundervisningen. Ett sådant har tagits vid Fonetiska övningslaboratoriet i Stockholm, som grundat något som kallas »Bandcentralen» och där tre tvåkanaliga ljudband med titeln »Från Armstrong till Stravinsky» producerats. (Scotch; 7,5''). Laboratoriet är en del av Stockholms högskolas pedagogiska institut och ledes av docent Max Gorosch. Producent för serien är docenten i musiksociologi vid högskolan Martin Tegen, och till medhjälpare har han fått tre specialister, nämligen Bertil Söderberg, som svarar för bandavsnitt 1: *Afrikansk musik*, Bertil Sundin, som fått hand om bandavsnitt 2 och 3: *Jazzen i New Orleans* respektive *Jazzen efter New Orleans* samt Lennart Reimers, som skrivit manuskripten till de tre återstående bandavsnitten: *Rytmen hos Stravinsky*, *Melodin hos Sjostakovitj* samt *Klangen hos Honegger*. De intalade partierna är på varje band uppdelade på Martin Tegen och respektive specialist.

Redan rubrikerna på banden visar, att det strängt taget är fråga om två serier, en som behandlar jazzens utveckling och en som låter tre nutida tonsättares verk exemplifiera musikens tre grundelement rytm, melodi och klang. Den första serien vill alltså ge en historisk överblick,

¹ För skivfirmor/skivserier används följande förkortningar: BFB (Bonniers folkbibliotek), DISC (Swedish Society/Discofil), HMV (His Master's Voice), WE (Telefunkens serie »Musikalische Dokumente»). Se i övrigt STM 1956 och 1957.

medan den andra är mera inriktad på lyssnarträning, övning i att urskilja viktiga ting i ett musikaliskt förlopp. Det hade kanske, även ur avsättningssynpunkt, varit praktiskt att helt separera dessa serier på olika band. Eftersom inspelningarna är gjorda på tvåkanaliga band, har det nämligen blivit »överlap» av bandavsnitt 3 ur första serien och bandavsnitt 1 ur andra serien på en och samma spole.

Ljudtekniskt är banden av professionell kvalitet. De intalade partierna är tydliga, men endast Lennart Reimers har tillräckligt av den teknik, som genom smidig artikulation, ändrade tonfall och små pauser kursiverar och ger relief åt viktiga ord och avsnitt. (Denna teknik är naturligtvis viktig vid all muntlig framställning, eftersom man inte som vid läsning kan gå tillbaka, ifall något är oklart. Ett band kan man visserligen spola tillbaka, men det skall inte behövas på grund av tekniska brister.) Även den språkliga stilen och formuleringarna har i detta fall stor betydelse. Ibland blir det för mycket av skriftspråk, som t. ex. inledande meningarna i »Rytmen hos Stravinsky». Ett exempel: Sundin säger om Count Basie's musik: »Antifonin — fråga och svarmönstret — lever kvar.» För den som inte känner till termen, och om den därtill inte så att säga kursiveras, blir behållningen, att det var ett underligt ord, som tydligen betydde fråga och svar. Riktigare hade varit att vända på det hela: »Fråga och svarmönstret — alltså *antifonin* — lever kvar.» Samma sak gäller förklaringen av termen »riff». (Sedan kan man fråga sig, om den förstnämnda termen är så lämplig och om man inte snarare borde tala om ett konsertant musicerande.)

Musikexemplen är mest hämtade från grammofonskivor. Unika och högst intressanta är de prov på afrikansk musik, som kommit från dr Söderbergs egna inspelningar från Kongo. Dessutom arbetar särskilt Lennart Reimers med direkt inspelade illustrationer på piano, där detaljer från de analyserade verken får klinga på olika sätt för att belysa det musikaliska förloppet. I allmänhet är dessa exempel väl valda och spelade. Men när författaren med ett tema ur »Våroffer» vill belysa tre sätt, på vilka rytmiska mönster kan bildas, har åhöraren svårt att uppleva det så som han blir ombedd. Accenterna i spelet är för vaga och därtill får man inte hjälp av någon grundpuls, mot vilken det rytmiska mönstret kan avteckna sig. Spelet i Sjostakovitjs Preludium nr 15, op. 34, kunde haft mera artistisk finess. Men i stort sett kan man säga, att musikexemplen i hela serien är mycket skickligt utplockade och infogade i framställningen.

Martin Tegen har ställt samman ett stencilerat lärarhäfte för alla sex banden, där han ger fem olika slags kommentarer: förklaring av ovanliga termer och namn, uppgifter om musikexemplen, förslag till grammofonskivor lämpliga att komplettera banden med, frågor och diskussionsämnen samt till sist en litteraturförteckning, dock blott verk på svenska. Särskilt frågorna och diskussionsämnena bör bli en god hjälp för studieledaren. Upplysningarna om musikexemplen är dock redan i band 1 ofullständiga, eftersom åtminstone sju exempel hörs utan att återfinnas i förteckningen.

I lärarhäftet anges också, var man tänkt sig att dessa band skall kunna användas, nämligen i »studiecirkel och annan undervisning». Vidare »är det givetvis nödvändigt, att studieledaren eller läraren lyssnar på programmet i förväg och avgör, om banden skall spelas i sin helhet eller endast delvis, vilka kommentarer eller förberedelser som är nödvändiga

— allt beroende på studiegruppens eller elevernas förkunskaper och mottaglighet». För det frivilliga bildningsarbetet och för lärarens egen fortbildning är banden mycket användbara. Men för skolorna är själva formen mindre lämplig. Körs ett band i sträck — speltiden är 30 minuter — blir det svårt att undvika att eleverna sitter passiva. Läraren kan naturligtvis välja ut vissa partier, ta om dem och ge frågor eller skriftliga uppgifter och på det viset dels begränsa stoffet, dels själv vara aktiv och leda undervisningen. Båda delarna behövs i de flesta klasser. Men man skulle kanske pröva en typ av undervisningsband, där större delen av kommentarerna är tryckta eller stencilerade, helst med lämpliga not-exempel, och där de intalade avsnitten begränsas till det, som har direkt hänseftning på exemplet. Detta skulle kunna ge ökad omväxling i en klass-situation, göra avbrott och tillbakaspolningar naturliga, möjliggöra elevernas självverksamhet och återge läraren hans roll som undervisare. Här finns behov av mycket experimenterande. Men med denna serie ges ett värdefullt exempel på den nya typ av material som vi behöver: musikinttryck med skriftlig och muntlig information av sådan art, att man får något av ett lektionsutkast i stort med anvisningar till lärarens och elevernas gemensamma verksamhet kring materialet.

Samma synpunkter beträffande användningen blir aktuella, när man gör bekantskap med en serie grammofonskivor med »Klassiska mästerverk», utgiven av Bonniers folkbibliotek. På fem skivor är inspelade följande verk: *Mozart*, symf. Ess-dur, nr »39», *Beethoven*, symf. c-moll, nr 5, *Schubert*, symf. h-moll (ofullb.), *Schumann*, pianokonsert a-moll, *Mendelssohn*, violinkonsert e-moll, *Smetana*, Moldau, *Dvořák*, symf. e-moll (Från Nya världen), *Tjajkovskij*, symf. nr 6 samt *Strauss*, Till Eulenspiegel.² Men därtill kommer analyskivor, intalade kommentarer med musikillustrationer, där varje verk behandlas ingående. Hela serien är ursprungligen amerikansk, utgiven av The Book of the Month Club, och kommentarerna är författade av Thomas Sherman. Folke H. Törnblom har översatt och talat in dem och båda sakerna har han gjort mycket väl. Det bör ha varit stimulerande, ty Thomas Sherman är en mycket kunnig och skicklig pedagog. Han vet, att om man vill ge hjälp till medveten musikuppfattning, så måste man rikta uppmärksamheten *före* musikinttrycken och inte *efteråt* vädja till minnet av ett oförberett lyssnande i stil med »som ni hörde så hände det och det». Och när musikexemplen ges före kommentaren kommer de nästan alltid tillbaka efteråt. Denna generositet med det klingande materialet ger författaren ett högt betyg i undervisningsskicklighet.

De olika verken har också fått en mycket individuell behandling och balansen mellan önskan att ta med det mesta och strävan att inte analysera sönder har hållits i de flesta fall. Blott i kommentarerna till Tjajkovskijs Pathétique har upptäckten att de flesta motiven kan återföras på skalfigurer föranlett överdrifter, som ställer verket i en skev dager. Och det är naturligtvis inte meningen. Dessutom ödslas tid på att polemiserar mot »vissa kretsar» som skulle se ned på Tjajkovskij som symfoniker, vilket verkar mera diskussionsinlägg än bestående analys.

Valet av tonsättare och verk kan diskuteras. Avsikten har tydligen

² BFB: Mozart—Smetana—R. Strauss MAR-S 6225-610; Beethoven—Schubert MAR-S 81-913; Mendelssohn—Schumann MAR-S 92-113; Dvořák MAR 6237; Tjajkovskij MAR 6250.

varit att ge »lyssnarhjälp», rikta uppmärksamheten på väsentliga ting i det musikaliska förloppet och då utgå från det bekanta, vilket är pedagogiskt sunt och i det här fallet tillämpats på ett sätt som väl avser att göra serien ekonomiskt bärkraftig. Man har med andra ord lockat med att välkända och älskade verk skulle kunna avvinnas lite extra njutning genom dessa kommentarer. Att ta med Smetanas Moldau var dock ett misstag. Detta verk är ju så okomplicerat i form och struktur, att en analys, som bara håller sig till programmet, blir skäligen ointressant för något så när initierade lyssnare. Sedan kan man konstatera, att inga hänvisningar görs från den ena analysen till den andra, och att ingen linje är eftersträvd, som förbinder dem. Det hade säkert inte gjort serien mindre populär och säljbar, om Mendelssohn, Smetana, Dvořák och Strauss hade utgått och i stället kommit Haydn, Hindemith, Bartók och Stravinsky exempelvis. Då hade det intryck som serien ger, att musiken efter högrömantiken ingenting har att ge en vanlig lyssnare, eliminerats.

En intressant teknik, som också förekommer i den nyss behandlade bandserien (en blues insjungen dels av Bessie Smith i original, dels i en version, där jazzkaraktären är borttagen)³ är att inte bara ge ett klingande avsnitt med kommentarer utan också att visa, hur det kunde klingat, om vissa element togs bort. Det är högst upplysande att höra hur andra temat i Beethovens femte symfoni blir utan basens huvudtemarytm i takterna 63—74, eller när olika instrumentgrupper i ett avsnitt får höras var för sig och hur de låter tillsammans, vilket visas i analyskivan till Schuberts »ofullbordade». Sådana exempel ger på några ögonblick mera verklig förståelse än många ord.

Till denna serie finns inget lärarhäfte, som ger anvisningar till förberedelse eller efterbehandling. Huvudadressaten är tydligen den enskilde grammofoonsamlaren och konsertbesökaren. Eftersom analyserna gäller blott ett verk i taget, kan en studieledare i cirkeln eller klassen alltid använda partitur eller utskrivna notexempel. Men även här hade kommentarerna i tryck och enbart musikexemplen inspelade gjort serien till en gåva för varje lärare utan att fördenskull bli mindre nyttig för musikälskarens enskilda studier.

Mera traditionella och inriktade på att enbart ge det musikaliska materialet på ett för undervisningen tjänligt sätt har två tyska producer varit. Deutsche Grammophon Gesellschaft har i sin serie *Musik-kunde in Beispielen*, utgiven i samarbete med pedagogiska förlaget Schwann, hittills kommit med tio skivor med undergrupperna: *Musik-epochen*, *Formenlehre*, *Instrumentenkunde*, *Oper* och *Die Entwicklung des Jazz*. Inspelningarna är av högsta klass och i många fall hämtade från bolagets Archiv-Produktion. Av större verk har man blott tagit med den sats eller det avsnitt, som exemplifierar vad man vill belysa. På skivan skiljs dessa åt av utsparade partier, »Spiegeln», där man utan att skada spåren kan sätta ner nålen. Varje verk eller verkavsnitt inleds med korta kommentarer av prof. Dr. Michael Alt, som också svarar för seriens sammansättning. Att döma av de skivor som undersökts, nämligen *Instrumentenkunde* (LPEM 19310), *Vom Expressionismus zur Zwölftonmusik* (Musikepochen V) (LPEM 19304) samt *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Musikepochen I) (LPEM 19306) bör serien vara en utmärkt hjälp vid alla former av undervisning, inte minst i skolan.

³ Ett lån från L. Bernsteins LP-lektion »What is jazz?»

Institut für Film und Bild i München har i samarbete med Verband deutscher Schulmusiker börjat ge ut något som kallas *Schallplattenwerk Schulproduktion Musik*. Hittills har tolv skivor kommit, upptagande utdrag ur Trollflöjten, Friskyttan och Mästersångarna i Nürnberg, fullständiga upptagningar av ett antal symfoniska dikter samt verk av Bach och Händel. Bortsett från operorna vill man i utgåvan icke, i motsats till den föregående serien, ge verken i annat än obeskuret skick. Dessutom använder man de nämnda speglarna inte bara för att skilja satser åt utan också i den fortlöpande musiken på de ställen där t. ex. ett nytt tema kommer, en concertinogrupp sätter in etc. I Brandenburg-konserten nr 5 finns det i första satsen tre speglar, i sista likaså, i »Trollkarlens lärning» fyra och i Musorgskijs »En natt på Blåkulla» fem. Naturligtvis kan inte alla de ställen, som man skulle vilja ta fram, få sådana speglar, men de som finns ger dock en god hjälp att hitta även i övrigt. Detta är en teknisk finess, som inte bara läraren utan varje grammofoon-lyssnare skulle ha glädje av. Skivorna finns dock inte att köpa i handeln utan blott av skolor och andra institutioner. Priset är också lägre än de kommersiella skivornas, fast de ljudtekniskt är av samma kvalitet som dessa.

Bengt Franzén

Dokumentariskt på piano

Notbilden är ett ofullständigt tecken- och signalsystem och torde så förbli. Den måste göras till föremål för tolkning, intellektuell-analytiskt av vetenskapsmannen, intuitivt av exekutören — två grundattityder som dock i realiteten behöver varann som komplement. Hur mycket rikare skulle inte vår kunskap om gångna tiders musik vara, om det tidigare funnits metoder att fixera en klingande verklighet! Något har kunnat utläsas ur rullar m. m. för mekaniska instrument (ex.: Père Engramelle). Men det är ett begränsat och i vissa hänseenden orealistiskt rationaliserat material.

Först inemot sekelskiftet 1900 kunde fonograf och grammofoon i nämnvärd utsträckning utnyttjas för musikupptagningar, till en början främst av sång. Det ovärderliga material som finns från 1900-talets första årtionden är dock nästan undantagslöst av underhållig ljudkvalitet. Den avgörande kvalitetsförbättringen kom först med den elektriska inspelningsmetoden i mitten på 20-talet. Så mycket märkligare är därför *Telefunken*s LP-serie »*Musikalische Dokumente*» med häpnadsväckande välklingande upptagningar från ca 1905—1913. Allrahelst som det utslutande gäller inspelningar på piano, ett av de ljudtekniskt mest problematiska instrumenten.

Under åren närmast före första världskriget uppfanns flera slags »mekaniska pianon», där spelet styrdes av perforerade pappersrullar. Vissa av förfarandena förutsatte att »exekutören» medelst diverse hävstänger m. m. själv reglerade tempo och dynamik ävensom skötte pedalisering under rullens gång. Men åtminstone i ett fall lyckades man på rullen fixera alla de väsentliga komponenterna: på det tyska märket Welte-Mignon. Omkring 5 000 upptagningar av berömda komponister och pianister gjordes på detta sätt. Telefunken har applicerat tekniken på en modern Steinway-flygel och tagit upp dess »prestationer» med modernaste överföringsmetoder.

Man väntar sig inte att anslagsteknikens subtiliteter skall kunna återuppstå genom ett sådant förfarande. Något borde avgjort gå förlorat, klangen bli en smula konfektionssydd och pedalbehandlingen stundom »missanpassad» på det nya, stora instrumentet. Men när man lyssnat till ett antal inspelningar i Telefunkens båda serier »Berühmte Komponisten spielen ihre Werke» och »Bedeutende Pianisten vergangener Zeiten», kan man inte finna annat än att återgivningarna tycks ha blivit häpnadsväckande verklighetstroga. Signalsystemet från Welte-Mignon-rullarna har meddelat alla de för ett levande musicerande avgörande impulserna. Man har inte ett ögonblick intryck av något slags mekanisering. Och framför allt är det höjt över varje diskussion att man får en exakt återgivning av de tidliga relationernas minsta detaljer, d. v. s. av allt det Hugo Riemann kallade agogik.

På de inspelningar som översänts till STM återfinns följande tonsättare såsom exekutörer av egna verk: Debussy, Grieg, Granados, Mahler, Reger och R. Strauss. De berömda pianisterna i urvalet är Eugen d'Albert, Teresa Carreño, F. Busoni, A. Grünfeld, Fr. Lamond, Leschetizky och A. Reisenauer. (Bland andra pianister som finns i serien kan nämnas Dohnányi, Pauer, Scharwenka, Sauer och Stavenhagen.)

Det är ett välbekant faktum, att tonsättaren ingalunda behöver vara den idealiske uttolkaren av sitt eget verk. Ändå finner man naturligtvis tonsättarnas inspelningar särskilt intressanta och gripande. Debussy var en utmärkt pianist, och att få höra honom själv spela preludierna »Danseuses de Delphes», »La cathédrale engloutie» och »La danse de Puck» (WE 28000) samt »La soirée dans Grenade» ur Estampes 2 (WE 28001) är en upplevelse. Han har lugna tempi, vilar i klangerna, gör allt med stor enkelhet, tar mjukt även på sådana detaljer som senare uttolkare gärna ger accentuerade »bett» och brukar pedalen ganska ymnigt.

Edvard Grieg var tydligen ingen virtuos på instrumentet. Han återger småstycken ur op. 19 och op. 43 med älskvärd, något salongsmässig elegans och stora rytmiska friheter. Förvånansvärt och störande är hans sätt att förkorta, liksom »svälja» svaga taktdelar och cesurpauser. Samma egendomlighet återfinns dock i flera av de övriga inspelningarna, inte minst i d'Alberts återgivning av Griegs g-mollballad.

Saint-Saëns framträder som högst flyhänt pianist i bl. a. Rapsodie d'Auvergne op. 73. Granados skiftar från artistisk förtätning till smaklöshet i ett rytmiskt ovanligt fritt spel (Goyescas primersas 1:1 och en Andaluza; skrivn. som ovan under Debussy). Mahler har lånat sig till att spela sista satsen av sin fjärde symfoni i form av ett slags klaverutdrag med utelämnad sångstämma. Det är ett avklädande av bärande klangkvaliteter, som ställer den sköna musiken i ogynnsammast tänkbara dager, och Mahler förmår inte avslöja mycket av sin fängslande och intensiva personlighet via sitt pianospel. Richard Strauss presterar ett ytligt och effektfullt salongsspel i klaverversioner av Salomes dans och scener ur »Ein Heldenleben» och »Feuersnot», pinsamt avslöjande orkestermåleriets musikaliska substanslöshet. Tolkningarna saknar linje och är förvånansvärt slätstrukna i dynamiken. Helt annorlunda intryck gör Max Regers distinkta, klara och plastiska spel i en grupp egna småstycken. (Mahler och Strauss på WE 28003, Strauss och Reger på WE 28004.)

Följande pianistupptagningar har översänts. Busoni spelar Liszt (en

polonaise, La campanella och Rigoletto-parafrazen på WE 28005), d'Albert Chopin och Liszt (resp. polonaise A-dur och »Liebestraum», WE 28006) samt Schubert—Liszts »Soirée de Vienne» Ass-dur (WE 28008). Teresa Carreño spelar en egen liten vals (WE 28006) samt Chopins g-mollballad och ytterligare en »Soirée de Vienne» (WE 28008), Leschetizky utför Mozarts c-mollfantasi K.475, Chopins B-durpolonaise och två egna småstycken (WE 28009) samt Chopins nocturne Dess-dur op. 27: 2 (WE 28007). På sistnämnda skiva finns även Liszts konserttyd Dess-dur med Fr. Lamond, ett scherzo av d'Albert med tonsättaren och A. Grünfelds framförande av en egen pianobearbetning av J. Strauss' »Frühlingsstimmen».

Utrymmet tillåter inte någon detaljgranskning av alla dessa tolkningar. Men de har några gemensamma nämnare, som är av intresse att iakttaga. Både d'Albert, Lamond och Reisenauer var Lisztelever: Leschetizky hade studerat för Czerny och Sechter! Tillsammans med »drottningen» Carreño förkroppsligar de ledande pianistiska traditioner under slutet av 1800-talet. Hur förhåller sig dessa till »modern» pianospel och nutida tolkningssätt?

En jämförelse bekräftar såväl vad man kunnat iakttaga i andra äldre inspelningar som minnen från till åren komna »traditionsbärare» (minnen som för undertecknads del dock inte går längre tillbaka än ca 1930). »Spelstilen» har förändrats avsevärt under de senaste 40—50 åren, både till det bättre och till det sämre. Vad som främst förlorats är den agogiska frihetens nyansrikedom. Den har fått lämna rum för en »nottrogen», utjämnande korrekthet, som ibland tenderar till mekanisering. Speciellt inom den romantiska repertoaren hade detta halvt improvisatoriska, poetiserande och »känsliga» föredrag hemortsrätt. Leschetizkys Chopin-nocturne och alla Carreños inspelningar är goda exempel.

En i våra öron egendomlig praxis är den ymnigt utbredda asynkronismen i ackordspel o. d., alltså benägenheten att förskjuta meloditoner i förhållande till bastoner och att »nästan-bryta» ackord. Lamonds Liszt-tyd ger skolexempel på detta, Leschetizkys Mozart-fantasi avskräckande prov på teknikens avarter. Över huvud taget kan sistnämnda tolkning sakligt sett tagas som mönsterexempel på en genomförd romantisk Mozart-uppfattning och subjektivt sett bedömas som ett lika konsekvent vanställande av Mozarts musik. De inledande unisonooktaverna kommer aldrig på en gång. De rytmiska oregelbundenheterna är ofta rent bisarra. Och åtskilliga detaljer kan inte bara subjektivt sett utan av rent musikalisk-strukturmassiga skäl stämplas som missuppfattade.

Även om man försöker vara så opartisk som möjligt, måste man också säga sig att framstegen är större än förlusterna. Rent tekniskt sett har nästan alla instuderingarna skavanker, som man numera knappast behöver uppleva vid ett offentligt framträdande. Bortsett från rena fel eller »tappade» toner och passageavsnitt är det också alldeles påtagligt, att pianotekniken omkring 1900 ännu inte var i modern mening egaliserad. En hel del av de förment agogiska förskjutningarna är ingenting annat än rent manuellt betingade ojämnheter. (Tydligast kan detta iakttagas hos Reisenauer i Beethovens »Wut».) Ännu mera anmärkningsvärd är koncentrationen på enskildheter på helhetens bekostnad. Härvidlag hör Debussy till undantagen; eljest överväger det styckevisa, bristen på stora linjer och arkitektonisk helhetsverkan. Flöden stannar upp, cesurer för-

lorar överbryggande spänning, viktiga formella relationer tappas bort. Är detta ett subjektivt, nutidsbetonat intryck? Eller har vi rätt att registrera en verklig landvinning under de senaste decennierna? För sådana diskussioner ger »Musikalische Dokumente» ett stoff av unikt värde.

Ingmar Bengtsson

Svenskt på Discofil

Hans Kempe fortsätter sin föredömliga och omistliga inspelningsverksamhet med tonvikt på svensk musik och högsta möjliga kvalitet. De fyra nya inspelningar som här skall behandlas är välkomna, delvis efterlängta, de som stoff både för undervisning på skilda nivåer, för bekantgörande av svensk musik i utlandet och för musiklyssnare i gemen. Två av de inalles fem skivorna har speciellt intresse som musikhistoriskt demonstrationsmaterial: den med instrumentalverk av J. H. Roman och de två som ger en antologi över svensk romanskunst från Geijer till Rangström.

Roman-skivan (utkommen just till 200-årsminnet i november 1958) upptager 12 satser ur »Drottningholmsmusiken» samt en sinfonia i D-dur och en sinfonia i e-moll. (DISC 33140 B.) Samtliga är baserade på bearbetningar av Claude Genetay och utgivna på Gehrman's musikförlag. Sinfoniorna har f. ö. tidigare spelats in på 78-varv under Mogens Wöldikes ledning. Det finns ingen anledning att här närmare diskutera själva bearbetningarna som alla är fullt acceptabla utgångspunkter för praktiskt bruk. Dock kan noteras det stora framsteget att utgivaren i partituret till Drottningholmsmusiken eftersträvat typografisk åtskillnad mellan originalbeteckningar och egna tillsatser.

Störst intresse tilldrar sig givetvis satserna ur »billägersmusiken» 1744, ett av Romans mognaste, gedignaste och rikaste instrumentalverk. Dirigent är Stig Westerberg, och hade man hyst farhågor beträffande hans lämplighet i detta speciella stilsammanhang, förflyktigas de mycket snart när man hör inspelningen. Westerberg har haft kunskaper och intuition nog för att undvika fallgroparna, och han har förmått ge Romans musik en injektion av musikalisk vitalitet och friskhet, som exempelvis barockspecialisten August Wenzinger inte maktade då han för några år sedan ledde ett framförande av valda satser i egen bearbetning vid en radiokonsert. Den musicerande ensemblen kallas »Drottningholms kammarorkester»; ryktet förmäler att den huvudsakligen bestått av musiker ur Radioorkestern. I allt väsentligt har det blivit en mycket lyckad inspelning med god precision, välvalda tempi och förträfflig orkesterklang. (Lokal Drottningholms slottsteater.) Det man önskat annorlunda är mest detaljer. Sålunda saknar man ibland generalbasförstärkande fagott och beklagar att musette-bordunen i Lentosatsen G-dur (nr 10 i inspelningen) blivit alltför svag. Tempot i presto-satsen g-moll (nr 9 i inspelningen) tror jag man missuppfattat. Det skall säkert vara betydligt rörligare-luftigare. Den enda riktigt hastiga satsen i urvalet! En viss allmän tendens till ett slags bastant »struttighet» gör sig också märkbar på andra sätt, dels i en rädsla för att spela kantabelt ens på kantabla ställen (t. ex. vissa partier av sats »2» i inspelningen och den remarkabla kontrastidén takt 41 ff. i F-dursatsen »5»), dels i violoncellernas och kontrabasarnas åttondelsvandringar, som är stereotyp ensartade oberoende av vad som händer i övrigt. Det sagda är dock blott att be-

trakta som petiga detaljmärkningar, i viss mån diskussionsinlägg kring den bästa inspelning av barockmusik som hittills sett dagens ljus i vårt land.

Med större rätt kan man beklaga, att inte samtliga 24 satser i huvudversionen av Drottningholmsmusiken fått komma med, t. o. m. på bekostnad av de båda sinfonierna. Som det nu är kan nämligen det föreliggande urvalet under ganska lång tid spärra vägen för en komplett inspelning. Och förutom att många ypperliga satser på detta sätt utelämnats, försvagas den enhetlighet som Roman trots satsföljdens relativa löslighet eftersträvat genom att inleda och avsluta med större satsgrupper i D-dur (resp. 4 och 5 satser, vartill kommer att de nio satser jag i min avhandling betecknat med verknr 2½ nästan alla går i D-dur). Av dessa 4 resp. 5 är i urvalet med blott 2 och 2, och den sats som avslutar inspelningen (originalets nr 23) är egentligen avsedd att omrama originalets nr 24, vilken utelämnats. Sannolikt av tonartsskäl har vidare sats 19 i G-dur flyttats fram till tredje plats (efter satserna 1 och 3) för att från D-dur överleda till c-moll i sats 7 som står som nr »4». Denna omplacering vanpryder dock föga den bukett som plockats ur Romans Drottningholmsmusik. Och det viktiga lilla ordet *ur* står mycket riktigt på skivmappen, däremot inte på skivetiketten.

Sånger av E. G. Geijer, C. L. J. Almqvist, A. F. Lindblad, J. A. Josephson, Emil Sjögren, W. Peterson-Berger, W. Stenhammar, Ture Rangström — så lyder den lika sakliga som omständliga titeln på den vackra antologivolymen med svenska solosånger, DISC 33127/128 B. Det är ett nästan genomgående representativt urval som här gjorts, omfattande inalles 29 sånger, fördelade på de åtta tonsättningarna så här: 2,4,3,2,6,6,3 och 3, d. v. s. med tonvikt på Sjögren och P.-B. Det skulle föra för långt att här namnge alla sångerna. Istället vill man varmt rekommendera läsaren att själv stifta bekantskap med innehållet. Solosången, »romansen» har intagit en så central ställning i svenskt musikskapande under inemot 150 år, att det nästan får anses oundgängligt för grammofoförsedda fackmän och musikälskare här i landet att ha Discofil's första »sångmonument» på hyllan.

Den bör anskaffas även för instuderingarnas skull. Sångerna har fördelats mellan Elisabeth Söderström och Erik Sædén, namn som garanterar musikalitet och intelligens i föredraget lika mycket som tonsens välljud och textens tydlighet. Stig Westerberg ackompanjerar med lika gott resultat som han dirigerar i Roman. Skall något särskilt framhåvas, vore det väl Elisabeth Söderströms tolkningar av Almqvists »songes» (försiktigtvis utan ackompanjemang), Sjögrens »Klinge, klinge mein Pandero» och »In dem Schatten meiner Locken» och Stenhammars »Adagio». Riktigt till samma rikedom på över- och mellantonen av själsliga skiftningar och sinnesstämningar når inte Erik Sædén, vars virila och mustigt myndiga stämklång desto bättre kläder sådana sånger som P.-B:s »Månhyrn vid Lamberts massan», Stenhammars »Fylgia» och Rangströms »Vingar i natten».

De få reservationer man vill anföra inför antologin gäller nästan enbart den första sidan med de tidigaste tonsättningarna. »Natthimlen» och »På nyårsdagen 1893» hör otvivelaktigt till Geijers mest kända sånger, men helt representativ är sammanställningen inte. Lindblads ljuvliga lilla visa »En sommardag» hade avgjort legat bättre till för Elisabeth Söderström än

för Sædén. Sædén's tolkning av »Skjutsgossen på hemvägen» är enligt min mening det minst lyckade i antologin. Denna älskvärda lantliga scen föredrogs säkerligen under hela 1800-talet med betydligt större frihet i lätt dramatiserande riktning. Ännu ett gott stycke in på 1900-talet levde en sådan tradition kvar. Man drog t. ex. ned tempot vid »I söndags jag en flicka såg», höll hårda tyglar på »Ett ord hon ej», gjorde sedan accelerando på »fallera» etc., höll igen på »Å nej!» o. s. v. Mycket av sångens charm beror på denna föredragstil, som här förvisso inte bör stämplas som något slags dilettantism. Sædén måtte inte ha känt till denna tradition, och därför gör han istället vad vi alla så gärna tenderar till nuförtiden: att stelt följa notbildens metriska föreskrifter i rädsla för alltför »subjektiva» avvikelser. Fallet ger ett skolexempel på hur snabbt utförande-traditioner viker och försvinner. Och det föder följande tanke. Skulle inte Discofil, som ägnat uppmärksamhet åt Svenska Diktarröster, kunna göra ett försök att spela in visor och romanser med exekutörer som alltför har rottrådar i äldre traditioner, antingen genom sin ålder, genom familjeförbindelser eller på annat sätt? Kanske kunde på den vägen uppnås någonting liknande »Musikalische Dokumente» ännu i slutet av 50-talet? (Som exempel på yngre sådana »traditionsbärare» kunde nämnas Claes Göran Stenhammar som exekutör av sin fars sånger och Olof Lemons dottrar Blendola och Gurli med familjetraditioner åtminstone till Ivar Hallströms tid.)

Ett representativt urval med resp. *körmusik*, *kammarmusik* och *orkestermusik* från 1900-talet återfinns på tre av Discofil's senaste LP-skivor.

Körmusiken representeras av *Lars-Erik Larssons* »Missa brevis» från 1954 och *Otto Olssons* »Sex latinska hymner» op. 40 från 1919. (DISC 33130 B.) Ingetdera verket har egentlig liturgisk anknytning, men Olssons hymner kan givetvis brukas i gudstjänstsammanhang. Larssons verk är ingen »kortmässa» utan omfattar alla ordinarie delar utom Credo och har flerstämmig sats även i Gloria-intonationen.

Båda kan ändå inom var sin epok betecknas som lödiga företrädare för inhemska »kyrkomusikaliska» ambitioner när de är som bäst. Olssons hymner är tekniskt konstfulla, ädelt arkaiserande och av en knappast osinnlig klangskönhet. Larssons mässa hör till hans mest personliga verk från det sista årtiondet. Hur omsorgsfullt den kärva fakturens konstant-verkaspekter och formella egenskaper vägts har Larsson f. ö. själv beskrivit mycket instruktivt i antologin »Modern nordisk musik». Kammarkörens insjungning av mässan (under Eric Ericsons ledning) är lysande. Adolf Fredriks kyrkokör under Folke Brundin har också lyckats väl med hymnerna så när som på smärre defekter ifråga om intonation och av lokalen betingad klangåtergivning.

Utomordentligt belysande för den stilistiska spännvidden inom aktuellt svenskt kammarmusikskapande är sammanställningen av *Gunnar de Frumeries* pianotrio nr 2 (från 1952) och *Karl-Birger Blomdahls* trio för klarinett, cello och piano (från 1955) på DISC 33129 B. Å ena sidan romantiskt flödande inspirationsmusik, välbalanserad och spontant traditionsförankrad i rötter ned till Brahms (fast reminiscenser från Prokofieff i scherzo-satsen blivit lite väl påträngande), å andra sidan ett indirekt Weberninflyrat, radikalt »modernt» verk med viss, självständig anknytning till »punktuella» förfaranden. Som station på Blomdahls utvecklingsväg från muskulös, hindemithinfluerad kontrapunktik till expressiv och

klanglig frigörelse är trion märklig, inte minst genom sina lyriska kvaliteter, till vilka nästan inga motsvarigheter finns i hans bekanta stråktrio (1946/47).

Instuderingsarna av Lars Selligren, Leo Berlin och Åke Olofsson (i de Frumerie) och av Thore Janson, Erling Blöndal Bengtsson och Kjell Bäckelund (av Blomdahl) är lika glänsande, både musikaliskt och tekniskt.

Om djärvheten i Hans Kempes målsättningar — och säkerligen också om hans förutseende — vittnar i synnerhet den sista skivan från Discofil för år 1958 (DISC 33135 B). Här får man tre av de nyare svenska orkesterverk, som mest låtit tala om sig: *Blomdahls* symfoni nr 3 »Facetter», *Hilding Rosenbergs* uvertyr till »Marionetter» och *Ingvar Lidholms* orkesterkomposition »Ritornell». Få av Rosenbergs verk har tillvunnit sig en så grundmurad popularitet som den lika spirituella som förnämna Marionett-uvertyren från 1939. Både Blomdahls symfoni och Lidholms Ritornell har figurerat på ISCM-fester (resp. Frankfurt am Main 1951 och Strasbourg 1958) och båda verken har renderat sina upphovsmän såväl priser som kontrakt med utländska förlag. Inom svenska fackkretsar är dessa kompositioner så väl kända, att ytterligare kommentarer här är överflödiga. (Som mått på utländska reaktioner kan bl. a. tagas Everett Helms bidrag till »Current Chronicle» för 1958 i The Musical Quarterly XLIV/4, s. 512—22.)

Hans Schmidt-Isserstedt dirigerar Rosenberg och Lidholm, Sixten Ehrling Blomdahl. Med Stockholms filharmoniska orkester har de åstadkommit storartade inspelningar som gör verken all vederbörlig rättvisa. Skivans tekniska kvalitet är också av högsta klass.

Ingmar Bengtsson

Tysk kyrkomusik

Cantate (tidigare Capella) heter en nybildad tysk skivfirma med »Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik» på programmet. Konstnärlig ledare är professor Wilhelm Ehmann i Herford, organisatorisk ledare Dr. Karl Merseburger i Darmstadt. För det inspelningstekniska svarar Telefunken-Decca. Som svensk generalagent för företaget fungerar Hedlunds musikförlag, Stockholm.

Under de två år företaget arbetat har det både hunnit få ut ett stort antal skivor och konkret inringa sina målsättningar. Repertoaren omfattar främst äldre musik från 1500- och 1600-talen med viss tonvikt på Heinrich Schütz samt nyare musik av sådana tonsättare som Distler, Pepping och Reda. Det allra mesta utkommer på prisbilliga små 45-varvsskivor (EP), ett mindre antal inspelningar består av 25 cm:s 33-varvsskivor.

Cantate-skivorna fyller många av de luckor, som den kommersiella skivindustrin i övrigt lämnat åt sitt öde, och dess verksamhet är av intresse både för kyrkomusiker, körsångare och musikhistoriker i alla protestantiska länder. Musikhistorikern och pedagogen bör vara tacksam över att på detta sätt få tillgång till åtskilliga verk av Schütz och hans samtida i god klingande form. Kyrkomusikerna kan tack vare Cantate få både impulser till repertoarutvidgning och konkreta förebilder rörande musikalisk uppförandepaxis.

Bland de medverkande körerna märks Westfälische Kantorei under Wilhelm Ehmanns egen ledning (denna kör svarar för flera av de allra bästa inspelningarna), Thomaner-Chor i Leipzig under Kurt Thomas,

Heinrich Schütz-Kreis i Bethel under Adalbert Schütz, Windsbacher Knabenchor under Hans Thamm och Kantorei der Kirchenmusikschule Hannover under W. Immelmann. För vissa inspelningar av icke-tysk musik svarar dessutom Vocaal Ensemble (N. C. R. V.) Hilversum med Marinus Voorberg som dirigent.

Utrymmet medger inte någon uppräknings av alla de Cantate-skivor, som kommit recensenten tillhanda, än mindre några utförligare kommentarer till var och en. Det må här vara tillräckligt att orientera alla intresserade om firmans existens, att ge en översikt över inspelningarnas innehåll samt att framhålla ett par särskilt värdefulla inspelningar. Allmänt kan sägas att skivorna är av god teknisk kvalitet och att de i regel återger det bästa inom nutida tyskt kyrkomusikaliskt musicerande (ej oväntat med finaste resultat ifråga om körer, näst bäst i soloensembler, inte fullt så lyckat i vokalsoli).

Beträffande Schütz fyller Cantate ett länge känt behov. Närmare tjugotalet verk ur skilda samlingar från Kleine geistliche Konzerte till Geistliche Chormusik föreligger nu. Här vill man särskilt framhålla de flerköriga verken »Wie lieblich sind deine Wohnungen» och »Ich hebe meine Augen auf» (Ur Psalmen Davids 1619) med nr T 71676 K och de båda sextämmiga motetterna »Ich bin ein rechter Weinstock» och »Dass ist je gewisslich wahr» (1648) på T 17674 F. Alla sjungs föredömligt av Westfälische Kantorei, förstärkt med diverse tidstroga instrument. Mest lyckad bland de solistiska upptagningarna är urvalet på T 71675 F med tre »Kleine geistliche Konzerte» för tre soloröster och generalbas.

Bland andra företrädde äldre mästare märks Senfl, A. von Bruck, Lechner och Eccard. Deras skara utvidgas dock väsentligt genom ett antal inspelningar av en annan typ: skivor med tyska »Kirchenlieder» i olika äldre sättningar för olika strofer. Som utmärkt exempel kan nämnas »In dulci jubilo» i 1—3-stämmiga satser av Praetorius och »Josef, lieber Josef mein» i satser av J. Walther och E. Bodenschatz. (Båda på T 71885 F.) De utförs av en grupp vokalsolister med cembalo, gamba och blockflöjtkvartett och ger ett förtjusande prov på tillämpning av alternatimpraxis i »husandakt»-miljö. Efter införandet av EKG är melodiformerna och deras rytmiseringar välkända och naturliga för tysk publik. Man vill livligt hoppas att de skall vinna anklang även i Sverige.

Hilversum-kören har fått på sin lott att sjunga motettiska satser av dels Sweelinck, dels engelsmännen Dowland, Blow och Purcell. (Resp. T 71881 F och T 71884 F.) Den sistnämnda gruppen är utomordentligt välvald och välsjungen och belyser utmärkt de lätt anakronistiska men ändå inte artificiella a cappella-traditionerna i England under hela 1600-talet.

Även orgelmusik ingår i Cantate-serien, främst verk av Scheidt, Buxtehude, Bach och från 1900-talet, mestadels utförda av Arno Schönstedt på den s. k. Heinrich Schütz-orgeln i Herford.

Av Buxtehude-inspelningar har översänts dels en sammanställning av koralpartitan »Auf meinen lieben Gott» (på cembalo, vilket i detta fall säkerligen är riktigt) och körsatser över samma melodi (T 71888 F), dels kantaten »Ich bin eine Blume zu Saron» till text ur Höga Visan (T 71697 F). Denna solokantat för bas sjungs hedervärt av Hans Olaf Hudemann, men hör knappast till Buxtehudes mest inspirerade verk. Generalbas-

stämman utförs av okänd anledning på cembalo. Bland övriga solistiska instuderingar hör Herta Flebbes av Händels två tyska arior »Süsser Blumen» och »Meine Seele hört im Sehen» till de bättre (T 72009) F.

Johann Sebastian Bach är representerad med flera verk, bl. a. några kantater, orgelverk och en motett, förutom några satser ur »Schemelli»-sångboken, vem som nu »komponerat» dem. Av detta har endast översänts den stora motetten »Jesu meine Freude» (T 72085 L) med Westfälische Kantorei under Ehmann, men den inspelningen är desto värdefullare. Det finns som bekant skäl att antaga, att Bachs motetter uppförts med visst instrumentalt stöd även i de fall detta ej direkt kan bevisas genom bevarade instrumentaltämmor. Ehmann har valt att »instrumentera» den underbara motetten »mit Favorit- und Capellchor, engmensurierter Trompete und Posaune, Streichern und Generalbass» (den sistnämnda = cello, kontrabas och positiv). Lösningen är en bland flera möjliga och verkar helt övertygande. Instrumenten gör sig egentligen aldrig självständigt påmint, de smälter nästan helt in i körklangen men bidrar likväl till att ge stöd och fasthet åt det vokala och framhäver dessutom diskret verkets kiastiska uppläggning. Endast i en av triosatserna vill man sätta frågetecken för positivets väl fria och inte helt generalbasmassiga tillägg.

För de kyrkomusiker, som önskar berika sina körers repertoar med flerstämmiga kompositioner från nyare tid har Cantate åtskilligt att bjuda. Någon brist på notmaterial råder det ju inte numera (bl. a. med tanke på Bärenreiters enorma utgivningskapacitet), men för många är det kanske en välkommen utväg ur det svåra valet inför all denna rikedom att kunna få provlyssna ett urval och kanske samtidigt få viss praktisk vägledning rörande utförandet m. m. De samtida tonsättare som är rikligast företrädde på Cantate är Hugo Distler, Ernst Pepping och Siegfried Reda, vidare förekommer Kaminski, Micheelsen, K. Thomas och J. N. David, d. v. s. alla de viktigaste representanterna för »den nya saklighetens» måttfullt arkaiserande tendenser under 1900-talets andra fjärdedel. Här måste personlig smak och respektive körers träning bli avgörande. Ett storartat men också ganska krävande verk är t. ex. Distlers »Deutsche Messe» op. 42 (för 4—8 stämmig kör) över reformationstidens härliga melodier. En utmärkt insjungning f. ö. av Chor der Kirchenmusikschule in Halle. (T 72066 L, tillsammans med »Das Nizäanische Glaubensbekenntnis» i sättning av E. Wenzel.) Av Distler kan även anbefallas den friska »Wachet auf», som förekommer jämte två halftulla motetter av Reda på T 72075 K. Av Pepping märks evangelie-motetten »Jesus und Nikodemus» och vismotetten »Komm, Gott Tröster» (T 71696 K) med Göttinger Stadtkantorei under Ludwig Doormann. Ett bra urval mindre och lättare satser av Distler, Thomas, Pepping och David finns på T 71893 F (med Thomaner-Chor).

Det vore kanske inte ur vägen att ledarna av Cantate även kunde inspireras till att göra vissa inspelningar i samarbete med reformintresserade kyrkomusikaliska kretsar uppe i Norden? Det kunde vara ett verksamt medel till att sprida kännedom om och väcka gehör för det bästa i sådana strävanden.

Cantate-skivorna är vanligen (i varje fall de senast gjorda) försedda med fullständiga texter och uppgifter om nytryck på »mapparna». Däremot efterlyses uppgifter om kompositionsår och enklare bibliografiska hänvisningar, t. ex. till BWV-nummer o. d.

Opera

Ur operalitteraturen inflöt 1958 exempel på två seriösa 1800-talsverk: Beethovens *Fidelio* i Wienoperans kompletta inspelning från 1953, samt en skiva ur Musorgskijs *Boris Godunov*, båda på HMV.

Fidelioinspelningen (ALP 1130—32), som är en av Furtwänglers sista större inspelningar, har kringgått ett av huvudproblemen vid det sceniska framförandet av verket — den talade dialogen. Av utrymmesskäl har denna strukits helt, utom de få melodramreplikerna. Beskrivningen är i detta fall rimlig, även om man på de tre skivorna kastar en smula abrupt från den ena stora scenen till den andra.

Ett annat svårt problem kan emellertid aldrig kringgåas — sångarna. *Fidelio* är ju en opera, som i ovanligt hög grad står och faller med de två huvudrollsinnehavarna, och dessa vållar oftast svåra besvikelser på grund av partiernas svårighetsgrad. Särskilt Leonores parti kräver en kraft och andlig resning, som endast finns hos mycket mogna artister, men dessvärre har de flesta sopraner, när de väl kommit så långt, också hunnit se sina bästa dagar rent vokalt. Martha Mödl har en omfångsrik och dramatisk röst, men den räcker inte längre i tekniskt avseende och klingar t. ex. i »Abscheulicher, wo eilst du hin?» både flack och svårörlig. Varken hon eller Wolfgang Windgassen åstadkommer under långa avsnitt mera än en ren uppsjungning av rollerna, förbluffande oinspirerad särskilt i de stora monologerna. Windgassen förefaller på en gång ointresserad och ansträngd och hans insats störs f. ö. av en rent wagnersk röstbehandling. Beträffande båda två gäller att de låter bäst i ensemblerna, där de övriga utmärkte sångarna tycks inspirera dem till större engagemang.

Eftersom huvudsolisterna inte orkar med andra aktens expansiva »namenlose Freude» — som i sin hänsynslöshet mot vanliga vokala och musikaliska gränser starkt erinrar om nionde symfonin — förskjuts inspelningens tyngdpunkt till ensemblerna, framförallt första aktens trio »Gut, Söhnchen, gut» och kvartetten »Mir ist so wunderbar». Där uppehåller Wienoperan sina berömda traditioner när det gäller sammansvetsad och förfinad ensemblesång. Den slutgiltiga glansen får dessa scener av Sena Jurinacs hänförande raka sopranstämma; hennes besjälade inlevelse gör t. o. m. Marzellines korta aria till en av inspelningens toppar. I övriga manliga roller hörs en rad knarriga basar — bäst Gottlob Frick, som gör Roccas bufforoll med utmärkt karakterisering. Otto Edelmanns Don Pizarro är delvis träig, men har det rätta demoniska stinget i hämndearian »Ha, welch' ein Augenblick».

En av inspelningens starkaste sidor är naturligtvis orkestern: med sedvanlig frenesi driver Furtwängler Wiener Philharmoniker till storartade prestationer. Upptakten, med uvertyren och den sångspelsartade duetten à la Figaro, är visserligen lite matt, men så mycket intensivare är Leonora-uvertyren nr 3, som enligt gammal wientradition sedan Otto Nicolai spelas före sista aktens final.

Rent akustiskt har inspelningen lyckats väl med avvägningen av solister, kör och orkester. I de rena orkestersatserna gör den tyvärr knappast rättvisa åt filharmonikernas mjuka sträckklang; blåsarna klingar däremot genomgående väl. — Till skivkartongen hör dels ett litet häfte med kommentarer, dels ett gediget »line-by-line»-libretto med tysk och engelsk text och ordentliga hänvisningar till skivsida och band. Det är alltså en proper inramning till en inspelning, som inte helt motsvarar förväntningarna.

Om Fidelioinspelningen lider av en viss klanglig torka, är HMV:s inspelning av Boris Godunov från ungefär samma tidpunkt så mycket mera magnifik, speciellt de inramande mass-scenerna, där kör och orkester (Orchestre National de la Radiodiffusion Française) med klockspel har en enastående och nästan bedövande klanglig fräschör.

Boris-plattan (ALP 1323) är en populärskiva med glansnumren ur den kompletta inspelning på ryska, som gjorts i Paris under Issay Dobrowens ledning. Vissa brister i skivmappens redigering får väl skrivas på populariseringens konto: beskrivningen av handlingen har blivit kortfattad intill svårbegriplighet, och den inledande kommentaren inte ens antyder den intrikata frågan om Musorgskijs originalversion(er) contra Rimskij-Korsakovs skönonkestrering, som givetvis ligger till grund för inspelningen. Även uppgifterna om varifrån avsnitten hämtats är väl lakoniska; i flera fall får man intrycket att kompletta scener tagits med, när det i själva verket bara är kortare avsnitt. Nicolai Geddass namn förekommer slutligen två gånger i rollistan, utan att det av denna framgår, att det rör sig om samma person i en dubbelroll.

Reservationer mot skivmappen väger emellertid lätt i jämförelse mot de invändningar, som kan göras när det gäller principerna för rollbesättningen. HMV, eller rättare sagt Dobrowen, har haft tillgång till Boris Christoff och ytterligare några utmärkte slaviska sångare, och dem har man i sanning utnyttjat till bristningsgränsen: Boris Christoff sjunger t. ex. inte bara titelrollen, utan samtliga i utdraget förekommande baspartier — 3 stycken! Detta leder till så groteska följder som att han i slutscenen uppträder ömsom som vördnadsvärd profeterande munk, ömsom, i nästa takt, som den kvalde och döende monarken. (Denna personlighetsklyvning klarar han genom en närmast virtuos omläggning av rösten.) Även en rad andra sångare får göra liknande manövrer.

Detta egendomliga förfarande — som väl kan genomföras på skiva, men tack och lov ej in natura — måste rimligtvis ha sin förklaring i bristen på goda ryskspråkiga sångare hitom järnridån. Nu har man, åtminstone av utdragen att döma, lyckats genomföra en perfekt och enhetlig rysk sångstil, och man har också fått fram en lång rad topprestationer även i mindre roller. Å andra sidan är tillvägagångssättet ett katastrofalt brott mot en av operans väsentligaste idéer — den dramatiska kontrasten mellan olika röster och temperament. För skivlyssnaren, som endast får auditiva intryck och intet stöd av ett sceniskt framförande, blir helhetsintrycket ytterst nyansfattigt, för att inte tala om risken att handlingen blir ett obegripligt sammelsurium.

Boris Christoff har axlat Sjaljapins fallna mantel som Boris Godunov, och stundtals påminner han nästan alltför starkt om sin legendariske föregångare, antingen det nu beror på likheten i rösttyp eller på alltför stor bundenhet vid Sjaljapins tolkning. I vissa scener har han emellertid funnit personliga och skakande uttryck för tsarens skräckvisioner, t. ex. i andra aktens långa monolog. Intensivt dramatisk är också Eugenie Zareska, även om hon vokalt bleknat något sedan sin explosiva insjuning av Mahlers Gesellen-lieder. Hon lyckas t. o. m. elda den blekt lyriske Nicolai Gedda till dramatisk glöd i trädgårdsduetten. För en barbarisk klangprakt svarar vidare Ryska kyrkans kör i Paris — samma kör, som en gång assisterade Sjaljapin i några av hans mest lysande inspelningar. Hans ande svävar även över denna inspelning.

Kerstin Linder

Varia

Som en av de viktigaste och originellaste händelserna på skivmarknaden måste man beteckna »The birth of a performance» med direktupptagning av Bruno Walters repetition och slutgiltiga inspelning av Mozarts Linz-symfoni nr 36, C-dur, K. 425. Det är Philips som lanserar det unika evenemanget på två skivor (A 01254—55 L) — d. v. s. originalupptagningen är gjord i Amerika av amerikanska Columbia, och det är Columbia Symphony Orchestra som är i elden. Skivorna bör vara ett outhärligt studiematerial både för musikkforskare och musikstuderande — och dessutom ger de även lekmannen en intressant blick bakom kulisserna eftersom man mycket tydligt kan följa Walters minsta anvisningar (teknikerna hade »kommandomikrofonen» infälld under hela upptagningen). Ett ordentligt kommentarhäfte med fullständigt partitur bildar kronan på verket.

Ytterligare två Mozart-skivor har sänts in från Philips — det är fyra stråkkvartetter (A-dur K. 464; C-dur K. 465 [»Dissonanskvartetten»]; B-dur K. 589 och F-dur K. 590). Det är Budapestkvartetten som spelar på de fina Stradivarius-instrumenten i Library of Congress, Washington (där upptagningen också ägt rum). Det är ett utsökt välljud i detta ensemblespel — kanske klingar musiken stundom i mjukaste laget och får inte tillräcklig pregnans, men desto mer av finstämd vekhet i melodi-bågar och samklanger. (Philips A 01204 L och A 01234 L).

I serien »Philips klassiska favoriter» presenterar I Musici fyra Vivaldi-konserter, därav två olika »Tempesta di mare» (op. 8:5 resp. 10:1) och en »fågelkonsert» (*Il fardellino*) samt »Il riposo» — konserten för sordinerade stråkinstrument. Enligt en fotnot på skivmappen har fullt autentiska urtextversioner legat till grund för framförandet. Resultatet har blivit ett mycket sobert *res facta*-spel med ett minimum av utvikningar, och på något vis klingar dessa Vivaldi-versioner lika kyskt som en 1500-talsmessa som framförts enligt cecilianismens mest puristiska ideal. Men upptagningen är utmärkt, och som helhet ger nog I Musicis spel större behållning än det som brukar presenteras av Virtuosi di Roma (där högglasspolityren kommer mer i förgrunden än de musikaliska nervtrådarna). Skivnummer: Philips G 05321 R.

Ungefär raka motsatsen till dessa urtextversioner möter på en Columbiaskiva (33 CX 1451), där Alessandro Scarlatti-orkestern under ledning av den unge dirigenten Thomas Schippers spelar verk av Durante, Salieri och Vivaldi. Av Durante två konserter (f-moll och A-dur) i ganska hårda bearbetningar av Adriano Lualdi. Det är omöjligt att avgöra vad som är original och bearbetning när man inte har tillgång till någondera notbild; mycket talar emellertid för att många intressanta detaljer är original, och i varje fall bevisas genom dessa och andra verk att Francesco Durante hör hemma bland de stora italienska barockmästarna. Av de två Vivaldi-kompositionerna stannar åtminstone undertecknad inför »Concerto in Do maggiore per due Flauti, due Tiorbi, due Mandolini, due Salmoe, due Violini in Tromba Marina ed un Violoncello» (verket har erhållit opusnumret 64). Visserligen har Alfredo Casella gjort en ganska hård bearbetning och visserligen är inte själva tonspråket så särskilt originellt: det präglas helt av Vivaldis karakteristiska, pumpande och lagom svängande treklangersrörelser. Men Casella har lyckats få fram en klangbild av ganska enastående charm; teorberna har ersatts med harpor och salmoe

med heckelfon. Resultatet har blivit en Vivaldi-version som skiljer sig ganska mycket från de slätstrukna stråkklangar som man vanligen hör. Ur musikalisk synpunkt är Casellas bearbetning denna gång välgörande, allra helst som han endast i ringa omfattning torde ha våldfört sig på Vivaldis klangideal. För en gångs skull en Vivaldi med must och färg och rätta nypan av fantasi i utförandet. Och en extra eloge till dirigentens utmärkta tempoval i framför allt första satsen! Utöver dessa verk upptar skivan också en operauvertyr av Antonio Salieri, till »Axur, Re d'Ormus».

På Columbia 33 CX 1421 dirigerar Herbert von Karajan Musorgskijs »Tavlor på en utställning» i Ravels bekanta orkestrering. Upptagningen är god, och Norman del Mar har skrivit en klar och redig kommentar. Men som vanligt räcker den massiva färgskalan och dynamiken i »Stora porten i Kiev» långt utanför det som ryms inom förstärkare, grammfon och högtalare (först en stereofonisk upptagning skulle göra satsen rättvisa). Nu blir de tunga stiliserade klockklangerna i »promenadmotivet» bara som stora oformliga stenblock i stället för klingande, gjuten malm.

Bengt Hambræus