

STM 1957

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

F r a y J u a n B e r m u d o : Declaración de Instrumentos musicales 1555. Faksimilentytryck, utg. Macario Santiago Kastner. (Documenta musicologica, Erste Reihe: XI.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957.

»*Declaración* framstår som ett utförligt kompendium över musikpraxis under förra hälften av 1500-talet, och Broder Juan drar sig aldrig för att rekommendera sådana tonsättarverk till studium som han funnit hålla måttet — alltså musik av Josquin, Willaert, Jachet, Gombert, Morales, Vila, Cabezón, Soto, Vázquez, Narváez, Mudarra, Fuenllana; härav framgår också, att boken aldrig får betraktas som en egoistisk reklamskrift, något som många velat göra gällande.»

Citatet är hämtat ur Santiago Kastners efterskrift till Juan Bermudos ovan nämnda verk, som är en av de intressantaste och mest välkomna bland nya musikvetenskapliga publikationer. Den andalusiske franciskannermunken — som tillbragte sina studieår vid det berömda universitetet i Alcalá de Henares och själv påpekar att han särskilt ingående ägnade sig åt matematik — ägde en aktningvärd musikteoretisk lärdom; samtidigt förstod han att på ett klart och instruktivt sätt förmedla musikpedagogiska elementa — vi möter i detta arbete en intelligent och utförlig genomgång av många huvudproblem i 1500-talsmusiken, inte minst i diskussionerna om tonalitets- och modalitetsproblem, kromatisk alteration, stämföring och intabulering. Egendomligt är emellertid, att författaren knappast alls berör en så pass viktig sak som registreringsproblemet i det eljest utförliga kapitlet om orgelspel: de spanska 1500-talsorglarna ägde ju ofta unika klangresurser, och en närmare presentation av en samtida krönikör hade varit ytterst välkommen.

Redan Otto Kinkeldey behandlade på sin tid ingående detta verk i sin kända bok om orgel- och klavérspelet i 1500-talets musik (*Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh:s*, Leipzig 1910). 47 år senare har den viktiga källskriften äntligen blivit tillgänglig för moderna läsare och forskare!

Bengt Hambræus

H e i n r i c h B e s s e l e r : Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956. 99 s., 12 pl.

Då man 1894 gjorde utschaktningar för en ny kyrka i Leipzigs S:t Johannis kom 3 ekkistor i dagen, av vilka en med benen efter en äldre, ingalunda särskilt storvuxen men välbyggd man» väckte speciellt intresse därför att det kunde tänkas röra sig om thomaskantor Bachs kvarlevor.

Kraniet kanske kunde ge upplysningar och det delikata uppdraget att studera detta anförtroddes åt anatomiprofessor Wilh. His, som med anmärkningsvärd skicklighet och omsorg utfört detta. Hans mätningar har i det stora hela kunnat godtas av nutida anatomer, bl. a. prof. Stieve i Berlin, som dock nödtvunget (i samband med krigsvirrväret) måste utgå från en avgjutning. Enl. båda protokollen kunde en tydlig asymmetri iakttagas i övre delen av ansiktet: näsbenet var t. h. starkare konkavt krökt än t. v., högra okbenet starkare framspringande än det vänstra, ögonhålorna olika stora, det högra mera kvadratisk, det vänstra mera rektangulärt, den högra pannknölen (torus supraorbitalis) starkare utbildad än den vänstra och även bakhuvudets vänstra del starkare välvd än dess högra. Kraniets halvsidiga skillnader måste ha haft tydligt inflytande på mjukdelarnas form.

Som vi vet fick en leipzigkonstnär, prof. Carl Seffner, i uppdrag att över en avgjutning av kraniet modellera de drag, som det en gång kan ha burit i livet, och resultatet är den välkända byst, om vilken Schweitzer i sin bachbok säger, att den vida överträffar de bevarade bachporträtten i levande och karakteristisk uttrycksfullhet. Trots detta bör man kanske hålla med Hans Raupach (Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen, Wolfenbüttel 1950, s. 13), då denne skriver att anatomisk forskning i förening med konstnärlig »Einfühlung» likväl ej förmår tillfredsställa oss på samma sätt som *det autentiska*.

Man frågar sig naturligtvis, varför bachikonografien gått dessa krångliga vägar för att skapa sig en säker bild av den store mästaren. Besseler ger i sin bok svaret: situationen på bildfronten har varit mer än ynkelig. På His' tid fanns i Musikbibliothek Peters ägo ett porträtt, som skulle ha ägts av C. Ph. Em. Bach, men det har visat sig vara målat efter ett kopparstick av S. G. Kütner 1774, det tidigaste graverade porträttet av tonsättaren, och detta i sin tur var framställt efter en numera förlorad oljemålning. Vidare fanns det ett porträtt i Thomasskolan, som satt så olyckligt till, att det hade blivit måltavla för generationer av thomaners skämtsamhet med den påföljden, att oljetavlan måste restaureras tre gånger, vid ett tillfälle med en fullständig övermålning. Det är denna målning som återges i MGG 1, invid sp. 991/2.

Detta så illa hanterade porträtt hade målats 1746 av densamme Elias Gottlob Haus(s)mann (född 10 år efter Bach och död 1774), som målat det lysande porträttet av Bachs berömde trumpetare G. Reiche, och som var målaren på modet men fuskade bort sin stora talang i massarbete. Man har länge haft anledning tro, att Haussmann målat Bachs porträtt för Mizlers »Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften», i vilken grundarens avgudade lärare Bach enträget ombetts inträda. Enl. § 2 i samfundets statuter skulle varje ny medlem som gäva till dess arkiv överlämna »sein Bildnis gut auf Leinwand gemahlet», och det är just vad Bach gjort. Bach tog sitt inträde sommaren 1747 och i handen håller han (enl. bilden) den »Canon triplex» för 6 stämmor som han också hade att överlämna till societeten som prov på eget mästrarbete.

Påfrestningarna på tavlans autenticitet har varit stora, vilket är en svårighet. En annan är dess släktskap med en hel grupp målningar, som återges i Albrecht Kurzwellys omsorgsfulla studie i BJ 11 (1914, Neues über das Bachbild der Thomasschule und andere Bildnisse J. S. Bachs). Besseler försöker i anslutning här till tolka denna bildsvit och förklara

dess tillkomst dels som repliker, utförda på Haussmanns ateljé, dels som kopior av originalet, med osäkert dokumentariskt värde. Raupach och Friedrich Smend (i sin rec. av dennes arbete i Die Musikforschung 4, 1951, s. 236—43) har likaledes gjort försök att bringa ordning och reda i den haussmannska porträttfloran. Det skulle dock föra för långt att här gå in på denna fråga.

Besseler vill emellertid göra gällande, att det varken varit första eller sista gången som fader Bach suttit modell för oljetavlor, då han lät Haussmann avkonterfeja sig. Han uppfattar det som ett metodiskt fel inom bachikonografien att endast utgå från bachbilder som omnämnts på 17—1800-talen. En bild kan dyka upp och vara försedd med en beteckning från t. ex. Bachs samtid. Den har då också rätt att betraktas som källa och underkastas kritik. Besseler redogör nu för en rad sådana bilder, om vilka man visserligen måste säga att källvärdet är mer än lovligt skralt. Han återger dem alla i sin planschbilaga.

Förf. har väl också själv haft på känn att hans framställning ej kan ha verkat alltför övertygande. Han tillfogar därför ett par på anatomiska skäl grundade indicier på dessa bilders äkthet i anslutning till de av anatomerna hävdade egenheterna i kraniets form och till ögonläkares iakttagelser av förekomsten på bilderna av en viss abnormitet hos ögonlocket, i det att detta på grund av slapphet hänger som en gardin ända ned till ögonhårsranden och betäcker en större del av iris än i ett normalt öga. Denna s. k. *blepharochalasis* tycker sig Besseler konstatera på alla de ifrågavarande bilderna jämte en mer eller mindre tydlig asymmetri i ansiktets övre del.

Även recensenten har på denna punkt ansett sig behöva stöd av medicinsk fackkunskap. På min begäran har professorn i oftalmiatrik vid Uppsala universitet Gunnar von Bahr diskuterat de medicinska aspekterna och som sin mening uttalat, att huvudformen på de fem av Besseler diskuterade porträtten visserligen ej synes strida mot kraniets form, så långt man nu kan jämföra frontalbilderna med kraniet, men man bör ej förgäta att dettas äkthet blott är ett obevisat antagande. Alla (el. åtminstone 4 av de 5) porträtten visar otvivelaktigt en mer eller mindre tydlig, lätt förträngning av den högra ögonspringan och en med åldern tilltagande blepharochalasis på högra övre ögonlocket, och en sådan framträder även utomordentligt tydligt på Th. Gainsboroughs praktfulla målning av Joh. Christian Bach och mindre tydligt på en anonym bild av Joh. Ambrosius Bach (ca 1690) samt på Joh. Ph. Bachs pastell av C. Ph. Em. Bach. Detta kan tolkas så, att denna ögonlockstyp varit ett släktdrag hos familjen Bach. Men man måste å andra sidan betona, att denna anomali ej är så sällsynt som Besseler synes tro och i och för sig ej räcker som bevismedel. Dess förekomst på ifrågavarande bilder samtidigt med andra egenheter, t. ex. den karakteristiska näsformen, stärker likväl antagandet om denna autenticitet.

Carl-Allan Moberg

J o h a n n N e p o m u k D a v i d : Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1957. 37 s.

Johann Nepomuk David (f. 1895) hör till de samtida tyska klassikerna bland tonsättare och pedagoger. Främst är han som bekant känd för

sina högt drivna manipulationer i kontrapunktik, något som inte minst framgått av olika häften i hans serie »Choralwerk» för orgel, där han med suveränt mästarskap laborerat med mer eller mindre spekulativ polyfoni i form av medeltidsmässiga kanonsatser och en benhårt logisk stämföring. All denna lärdom har emellertid gått sida vid sida med ett dominerande arv från tysk tradition (framför allt Bruckner), och faran för teoretiska abstraktioner är på så sätt mer eller mindre undanröjd.

För några år sedan publicerade David en uppmärksam studie kring Mozarts Jupiter-symfoni där hans pedagogiska egenskaper tog sig uttryck i en utmärkt analys. I föreliggande arbete dissekerar han Bachs tvåstämmiga inventioner på ett sätt som säkert måste öppna ögonen på alla dem som en gång sysslat med dessa små studiesatser. Samtidigt får man också på ett egenartat sätt en förklaring till uttrycket »invention»: det rör sig i ordets egentliga mening om en säregen uppfinring, om en formel, som sättes i funktion och utlöser ett mycket enhetligt flöde av melodiska sekvenser. Redan analysen av den första, C-dur-inventionen, ger tydliga belägg för en kompositionsprincip, vars grundvalar endast är kronologiskt skilda från Schönbergs klassiska tolvtonsstruktur (med omvändningar och spegelbilder). Två citat från resp. Herakleitos och Novalis står som motto vid två av de viktigaste avsnitten i Davids bok: »Ögonen äro noggrannare vittnen än öronen» och »Den sanne läsaren måste stå ett steg framom författaren» — den som studerar skriften får all anledning att begrunda båda dessa sentenser!

Bengt Hambræus

Åke Davidsson: Musikbibliographische Beiträge. (Uppsala universitets årsskrift 1954: 9.) Uppsala 1954. 118 s.

Det är självklart att en så framgångsrik och flitig bibliografisk forskare som docenten Davidsson i samband med sina undersökningar av äldre musiktryck i svenska och utländska arkiv och bibliotek ideligen stått inför föga kända, ja rent av okända utgåvor, källor som aldrig undersökts närmare, förord och dedikationer som aldrig utnyttjats och som kan ge betydelsefulla upplysningar både om uppförandepraktiska och biografiska förhållanden. Det är av stort värde att han samlat dylika spridda rön, systematiserat dem och presenterat dem i en vacker volym på tyska språket.

Innehållet fördelar sig på två huvudgrupper, i Sverige förvarade sällsynta tryck (s. 7—59) och tillfällighetskompositioner från 15—1600-talen (s. 60—90). Härtill sluter sig en bibliografisk översikt över nottryckets historia, utgörande en omarbetad och utvidgad form av förf:s uppsats i STM 1947—48 och i viss mån en förstudie till förf:s dissertation över svenskt musiktryck före år 1750 (1957), som recenserar för sig i denna volym av STM. Ett personregister orienterar över tonsättare, textförf. och musikförläggare inom de materialgrupper Davidsson bearbetat.

Inom gruppen av sällsynta tryck märkes uppgifter om det hittills helt förbisedda trycket *Pièces de guitarre* 1676 av den lika förbisedde gitaristen Remy Médard, om vilken inte ens Wolfgang Boetticher har något att berätta i MGG 5, sp. 189/90 (han hänvisar där sp. 202 till sina *Quellen-kritische Ergänzungen* i *Musikforschung* 9, 1956, men de finns varken i denna eller närmaste årg.). Boettichers påstående, att Médard skulle ha varit lärjunge till Robert de Visée, i sin tur lärjunge till Corbetta, måste

vara en ren gissning och verkar osannolik ur ålderssynpunkt. Médard var säkerligen — liksom Visée själv — elev till Corbetta. — Även om den skotske countertenoren och komponisten John Abell, som Mattheson hörde i Hamburg någon gång i början på 1700-talet, har Davidsson en rad nya fakta att ge. — Särskilt viktig är förf:s hänvisning till musikförläggaren och tonsättaren Hubert Waelrants i Antwerpen *egna* motetter (i band 6 av ett på förlaget utgivet sammelterverk, 1554—56), vilka varit obekanta även för E. Lowinsky, som kunnat grunda sitt omdöme om Waelrant på blott 7 i st. f. *ytterligare* hela 15 nummer. — Bland de sällsynta verken från slutet av 1500-talet i den av godsägare C. G. Tottie på Viksta 1923 i UUB deponerade samlingsvolymen (Utl. vok. mus. tr. 966) märkes de helt okända påsksångerna av Leonhart Schröter i Magdeburg (1590), den Birtner obekanta passionen av Joachim à Burck och Euricius Dede-kinds (i Lüneburg) »Antidota adversus octo hominum passiones» 1589, varom I. Stare gjort ett meddelande i denna tidskrift, 1949. På grundval av trycket 1589 och andra källor kan Davidsson lämna en mera klargörande sammanfattning av familjen Dedekind (s. 30 f.) än tidigare varit möjlig. — På liknande sätt passerar en lång rad musikernamn revy — stralsundkantor E. Hoffmann, kantor Daniel Friderici i Rostock, Chr. Werner och Paul Siefert i Danzig m. fl. Betr. det mystiska trycket 1659 av Siefert Psalmi Davidici, som jag behandlat i min art. Om Paul Siefert »Psalmen Davids» 1651 (i festnumret till Ilmari Krohns 90-årsdag av den finl. Eripainos Uusi Musiikkilehti 7—8/1957, s. 16—19) vill jag här uttala mitt beklagande av att den av mig ej korrekturlästa art. på denna punkt ej uttryckligen hänvisade till Davidssons klarläggande utredning, som tillfogar många värdefulla iakttagelser utöver mina små bibliografiska anteckningar. Vi kom dock — oberoende av varandra — till samma slutsats.

I senare delen av kapitlet ingår Davidsson bl. a. på en kritisk granskning av grunderna för bl. a. Hugo Riemanns uppfattning av vissa instrumentalmusikaliska källors grupperingar av dansstycken såsom liktydiga med svitbildningar. Jag hälsar denna förf:s kritik (som f. ö. inte bara träffar Riemann utan också bl. a. Nef och Norlind) med verklig tillfredsställelse. Man kan nästan säga, att det på detta fält bedrivits ett oskick med konstruktion av allehanda »sviter». — Tonsättarnamn som i detta eller liknande sammanhang är av intresse är bl. a. Ahle, Hake, W. E. Rothe, J. Chr. Seyfrid, J. Löwe.

Av inte mindre intresse är de rika musikbibliografiska anteckningar som förf. kunnat knyta till sällsapsvisor och andra tillfällighetskompositioner i UUB, som företrädesvis berör musikstäderna inom östersjöområdet, Danzig, Königsberg, Reval och Riga, Greifswald, Lybeck, Hamburg, Stralsund osv. och tonsättare som J. Sebastiani, J. Weichmann, J. Val. Meder, J. Lotichius, Crato Bütner, Rautenstein, M. Rohde, J. Vierdanck, J. M. Rubert, Chr. Bernhard, men även sträcker sig ned till Magdeburg (kantor H. Grimm) och Frankfurt (kantor B. Gesius, D. Havickenthal) m. fl. orter. — Mycket tacksam är jag också för de förbättringar och det rika notismaterial som förf. tillfogar i anslutning till mina studier i stormaktstidens musikhistoria. Allt som allt är docenten Davidssons bok en verklig guldgruva för varje källkritisk diskussion av 15—1600-talens musiktryck men också oundgänglig vid studiet av särskilt östersjöområdets och den svenska stormaktstidens musikliv.

Carl-Allan Moberg

Åke Davidsson: Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750. Diss. (Studia musicologica upsaliensia V.) Uppsala 1957. 167 s., utvikbar tabell.

»Der Musikdruck, ein Stiefkind der Typographie» — denna expressiva rubrik sätter Hugo Riemann över 6:e avsnittet i sin bibliografisk-typografiska studie *Notenschrift und Notendruck*, Leipzig 1896, i festskriften till den berömda tryckfirman C. G. Röders 50-årsjubileum. Och han frågar: Varför? Ty just musiknoterna torde tillhöra de intressantaste och beviskraftigaste typografiska kännemärkena i omstridda fall... — Med tanke på den 268 nr omfattande bibliografi till nottryckets historia som Å. Davidsson publicerat i sina *Musikbibliographische Beiträge* 1955 (s. 91—115) skulle man tro att förhållandena inom nottrycksforskningen avsevärt förbättrats, men det förhåller sig dock så, att den skiss över nottryckets historia som Chrysander publicerade i *The musical times* 1877 och nyssnämnda avhandling av Riemann 2 decennier senare i det stora hela alltjämt utgör två grundläggande studier på detta område.

Under sådana förhållanden kan man ej förvåna sig över att det svenska musiktryckets historia ej ägnats större uppmärksamhet. Vi erinrar om Svend Dahls Bibliotekshandbok i 2 bd, som f. f. g. förelåg för svensk publik 1924 i en uppl. översatt, bearbetad och med bidrag av svenska fackmän utgiven av S. E. Bring, tvivelsutan ett standardverk på detta fält i Norden. Men denna handbok, som bl. a. utförligt sysslar med illustrationskonstens historia, med bokbandets, bibliofilens och bokhandelns historia och med papperstillverkning, bokbinderi och bokkonservering, har ej ett ord att förlora på musiktrycket. Man hälsar alltså med särskild glädje docenten och bibliotekarien Åke Davidssons insats på detta försummade område av svensk kulturhistoria.

Davidssons källmaterial torde vara ganska komplett. Mer än hälften av hans sammanlagt 124 musiktrycknummer, nämligen den del som hämtats ur den egenartade kategorin av hyllningsdikter och liknande småtryck (»verser m. m. till och om enskilda»), har tidigare undgått även en så aktiv och framstående forskare på boktryckets område som Isaac Collijn. I denna grupp kan väl ytterligare ett och annat tryck dyka upp. Det meddelades vid oppositionen att en sådan kännare av KB:s äldre bestånd som numera landsbibliotekarien i Linköping Å. Vretblad hade kunnat göra blott ett enda tillägg till förf:s bibliografi: en bröllopsskrift vid Ivard Pahlins och Anna Margareta Siwertz' bröllop den 13/4 1710 i Uppsala (folio).

Förf. vill enl. förordet s. 7 o. precisering s. 12 »ge en fyllig översikt över de olika boktryckarnas insatser på just detta (musikaliska) område och samtidigt försöka lämna en del historiska och bibliografiska upplysningar om de tryck med musik som framställdes på olika håll i vårt land intill år 1750». Den naturliga gränsdragningen vid pass 1750 framgår av förf:s hänvisning till arbeten av B. Bengtsson, Albert Wiberg och N. G. Wollin, liksom den internationellt sett är motiverad med tanke på den betydelsefulla omdaning av nottrycket som är knuten till Breitkopfs och Fourniers namn.

Förf:s behandling av ämnet framgår av uppdelningen på en allmän historisk framställning (s. 12—89) och en kronologiskt ordnad resonerande bibliografi (s. 93—159), ett beprövat tillvägagångssätt också i tidigare avhandl:er som P. Cohens diss. 1927 om nürnbergska musiktryckare el.

H. U. Lenz' diss. 1932 om berlinskt musiktryck. Men vad man ej sett i dyl. tidigare arbeten är de tabeller över nottypsnitt som förf. bifogat sin diss. sist (efter en del sedvanliga hjälpmedel, Zusammenfassung s. 156—59, Källor o. litteratur 160—64 och Personregister 165—67). Denna bil. över det viktigaste nottypförrådet i äldre svenskt tryck är en verkligt kärkommen gåva. Förf:s egen opponent vid disputationen, bibliotekarien i KB, Sten G. Lindberg, som är en framstående kännare på boktryckets område, betecknade den som banbrytande och utan motstycke i tidigare litteratur. Förf:s antydande skiss av nottryckets allmänna utveckling är mycket restriktiv och därför inte i allo klart utformad. Även den framställning han ägnar Attaignant, Breitkopf och Fournier är ledsamt kortfattad, även om man måste medge att avhandl:s tidsram ej gärna medgivit förf. att ägna de två sistnämnda ett utrymme som tillnärmelsevis svarar mot deras fascinerande levnadsöden. Det svenska nottryckets historia börjar 1583, då den till Stockholm inflyttade tysken Andreas Gutterwitz med 1586 års psalmbok skapade det första nottrycket på dåtida svenskt riksområde och med trycket (nr 3) 1589 det tidigaste flerstämmiga, 16 år tidigare än det hittills bekanta (nr 5 av år 1605). Gutterwitz' nottypmaterial torde ha medföljt tryckeriet till Uppsala 1612, dit Gustav II Adolf skänkte det; men efter sekelmitten synes nottyperna ej ha använts. Olof Rudbeck d. ä. fick aldrig genomföra sin avsikt att trycka »de musicaliske swenske saker» och typmaterialet förändrades troligen i Uppsala stads brand 1702.

Nästa traditionslinje leder från Gutterwitz' efterföljare i Stockholm, tyskarna Christoffer Reusner och Ignatius Meurer, till Georg Eberdt (död i början av 1690-t.), som alltså synes ha använt Meurers nottyper, vilka förf. avslöjat i den nya uppl. av kyrkohandboken 1682. Även Dübens *Odae sveticae* 1674, Trautmanns *Gemütes Ergötzung* 1693 och A. Dübens balettmusik 1701 har satts med Meurers gamla nottecken. Sista gången de utnyttjats anses ha varit 1733, och 1751 gick de möjligen sin undergång till mötes i en eldsvåda, som det året drabbade tryckeriet.

Åter en annan linje i svenskt nottryck företrädes av boktryckardynastien Keyser som i 3 generationer — ungefär parallellt med de 3 generationerna Düben — utövade en betydande verksamhet som kgl. boktryckare i Stockholm och akademiska boktryckare i Uppsala. Redan ett flyktigt ögonkast på förf:s nottypsbilaga, kol. 4—5 och 7, visar en avgörande skillnad i storleksgrad: mot den kraftfulla, ibland grova mensuralnoteringen i äldre tradition kontrasterar detta sirliga typmaterial. Särskilt 2:a generationen av dynastien har haft betydelse för musiktrycket, fast den ej blev i tillfälle att medverka i dettas största uppgift i äldre tid: sättningen av melodierna i 1695 års psalmbok, 1697.

Den uppgiften tillföll i stället en tillfälligt inflyttad tryckare Georg Gottlieb Burchardi, som verkade i den svenska huvudstaden under 15 år kring sekelskiftet 1700 och vars tryckeri sedan delades upp på flera olika köpare, bland dem den Johan Henrik Werner, som efter tyska studier hade varit verksam som formsnidade i Stockholm från 1670-t. och från 1701—33 var akademisk boktryckare i Uppsala. Men Keyser-familjens nottyper har Werner ej övertagit, eftersom W:s material är ännu mindre än Keyser's. Det är denna, man ville säga typiska boknotsskrift som avlockade Mattheson hans med avund blandade beröm, att ett sådant nottryck ej stode att få »bey uns», dvs. i Hamburg. W. har fått en särskilt naturlig användning för typerna i en märklig grupp i hans produktion,

de musikaliska dissertationerna, och det är mot den bakgrunden vi bör se den i kontrakten mellan akademien och dess boktryckare under 1600- och början av 1700-talet inryckta bestämmelsen om att univ:s tryckare skall vara skyldig att trycka noter »som til academiens arbete kan fordras», en bestämmelse som ströks ur kontraktet först år 1739, vid en tidpunkt då univ.-stadens musikaliska storhetsperiod — från Rudbecks, Vallerius', Bellmans och Burmans dagar — lutade mot sitt fall. Bara en gång senare — till P. Ekermans diss. *Phonascos veterum* 1746 — kom det wernerska notmaterialet till användning.

Ytterligare en traditionslinje och en mycket märklig sådan representeras på 1600-talet av den holländske stilgjutaren Peter van Selow, som vi med några ord skall återkomma till.

Vid sidan av nottrycket i Stockholm-Uppsala (som hela perioden varit dominerande) uppmärksammar avhandlingen även svenskt musiktryck på andra håll: i allmänhet tvång bristen på nottyper därstädes till blocktryck, träsnitt i stockar. Mest bekant i den tekniken är David Kellners »Trogen underrättelse uti generalbasen» med över 100 ganska dåligt och klumpigt skurna träsnitt, som utg. John Londé enl. förordet påstod sig ha själv »ut-graverat». Tidiga prov på svenskt kopparstick är bl. a. Johan Helmich Romans 12 flöjtsonator 1727 och Assagii för soloviolin 1740, som graverades av stockholmsprästen Eric Geringius. Av det senare verket utkom som bekant ingenting.

Med några siffror s. 88 har förf. belyst tryckens fördelning i antal under stormaktstiden, som med skäl kan kallas »det svenska musiktryckets storhetstid». Förf. hade också kunnat belysa de minst lika intressanta styrkeförskjutningarna i tryckalstrens innehåll. Med användning av förf:s speciella del kan man nu lätt nog belysa sådana förskjutningar, t. ex. i förhållandet mellan kyrkligt och profant. Antalet kyrkomusikaliska tryck (och jag räknar då dit även några icke-officiella koralångsamlingar) *sjunker* från 34 före 1650 ned till 11 före 1700 och utgör bara 4 under 1700-talets första del, varemot de profanmusikaliska alstren *stiger* i antal från 9 1650 till 37 före sekelslutet och 28 intill 1750. De enstämmiga trycken är givetvis i förkrossande majoritet mot de flerstämmiga (av mera tillfällig-konstmässig typ), dit jag också räknar b.c.-ackompanjerade sånger: 38 av 49 verk är enstämmiga. Minst lika tydlig är förskjutningen från den äldre körstilen till b.c.-ackomp. visa: under tiden före 1650 möter vi bara en enda trycksak (hamburgaren Webers lilla vissaml. fr. 1640 med b.c.) men 11 koriska verk. Verken med b.c. stiger till ett 20-tal i århundradets senare hälft och de koriska (till vilka jag för även partiturtrycken) är 7. Under 1700-talets förra hälft redovisas ej ett enda koriskt verk men 14 stycken med b.c. — På detta sätt belyser avh. från en ny sida en utveckling inom svensk musikhistoria som i största sammandrag kanske kunde skisseras som en begynnande omorientering, som ett upphörande av den aktivitet inom det sena 1500-talets polyfona kyrkomusik, som sammanhänger med reflexerna från motreformationen, en allt tydligare strömkantring i musiklivet till förmån för en borgerlig stil med sällskapsvisa, pietistisk koralvisa och instrumentalmusik som centrala uttrycksformer.

Det är i sin tur mot bakgrunden härav som man måste göra klart för sig, under vilka omständigheter företrädarna för musiktrycket i Sverige hade att verka. De kallades praktiskt taget aldrig in i riket för enbart uppgiften att trycka noter (kanske med undantag för Burchardi till

koralpsalmboken 1697?) utan som boktryckare, stilgjutare el. kanske t. o. m. som bok- och musikförläggare. Nottrycket var för dem en rätt obetydlig födkrok vid sidan om boktrycket, främst därför att kyrkan inte längre — som under katolsk tid — erbjöd några nämnvärda musikaliska uppgifter. Det dröjde ju hela 1600-t. innan man ens kunde nå fram till trycket av en slutgiltig psalmbok med tillhörande melodier! Men det berodde också på den förhållandevis tidigt begynnande och åtminstone tidvis ganska intensiva importen av flerstämmig musik för gudstjänstligt bruk och av modern instrumentalmusik för skolungdomens och studenternas *collegia musica* och inte minst den allt intensivare utövade pardansen inom de högre samhällsklasserna. Man märker tydligt hur denna repertoar också färgar av sig i allt större utsträckning i de sparsamma svenska nottrycken.

Vad man ej heller bör glömma bort är att — åtminstone i de stora kulturländerna — nottryckarna ofta ägt en hög konstnärlig och boklig bildning och haft en god social position. Den av förf. apostroferade Georg Rhaw i Leipzig var tonsättare, teoretiker och kantor vid Thomasskolan, Attaignant i Paris var en av de stora, av univ. ackrediterade bokhandlarna, Simon-Pierre Fournier d. y. var en av tryckeriteknikens första teoretiker och historiker, därtill tecknare, akvarellist och träsnidare; andra namn som förf. ej haft anledning att nämna är Antonio Gardano (-e), som var tonsättare och den berömda madrigalmästaren Arcadeltens vän, Tielmann Susato, instrumentalist i katedralen i Amsterdam; Waelrant i Antwerpen gav ut egna tonsättningar, Luca Antonio Giunta i Venedig var av förnäm adlig börd, Nicolaus Faber i Leipzig hörde till de ledande personerna inom humanism och protestantism osv. — för att nämna några på måfå tagna exempel. — Hur var det med de i Sverige verksamma? Meurer var universitetsutbildad, det stora Keyser-tryckeriet liksom den holländska Janssonius-filialen i Stockholm-Uppsala sysslade också med bokhandel, bokbinderi och förlagsverksamhet, även Burchardi var bokhandlare och förläggare, Peter Momma tillhörde en ansedd industrisläkt, av vilka några medlemmar adlades, och förenade sitt stilgjuteri med ett pappersbruk och viktiga förlag, — men det är svårt att få närmare detaljer och givetvis än svårare att komma åt dessa nottryckares *musikaliska kvalifikationer*. Förf. har s. 16 i anslutning till ett tyskt tryckeritekniskt arbetes avsnitt om vad sättaren behövde veta om noterna (och detta arbete är så sent som 1733) uttalat, att fordringarna vid denna tid ej varit stora. Kanske det. Men just ur den synpunkten kunde en närmare granskning av hur nottryckarna skött korrektur i sina verk ha haft ett visst intresse. Förf. har dock mera sällan uttalat sig om fel i notsatsen och ej sammanfattande diskuterat dem, eftersom de saknar betydelse för den trycktekniska undersökningen. De trycktekniska och proveniensbetonade problemen kunde dock i viss utsträckning ha förknippats med allmänkulturella och möjligen sociologiskt betonade synpunkter, om de hade ingått i arbetets avsikt.

Till sist må här ges utrymme för några anmärkningar och rättelser. Cit. s. 54 ur Kanslikoll:s skriv. t. Kgl. Maj:t skall strykas, då det står på rätt plats s. 65. — Förf. använder ibland oriktigt termen »koralnoter» för ett teckenmaterial som tillhör mensuralnoteringen: s. 39 talas om »fyllda» koralnoter; tabellens kol. 10, Mommas typ C, kallas s. 74 oriktigt koralnoter. På tal om Burchardis tryck av Kpsb 1697 har förf. underlåtit nämna, att den faktiskt också använder koraltryck (Kyrialet s. 1022 f.).

— I förf:s fortlöpande skildring av det svenska nottryckets utveckling gör han många värdefulla påpekanden som är direkt relevanta för den musikal. bedömningen av notstyckena [besiffrad bas och en konsekvent genomförd taktindelning med taktstreck uppträder f. f. g. i v. Selows tryck av Webers Geistl. Lieder 1640, semifusan synes ej förekomma i svenskt tryck annat än i v. Selows och Meurers notstil och senare hos Burchardi samt på 1700-t. först hos Momma, partiturmässiga uppställningsförsök ses f. f. g. i tryck 1654, partiturtryck uppträder 1677 och 1680 i tryck av Eberdt]. Oriklig är däremot upplysningen att korisk besättning sista gången användes i ett tryck 1659, ty trycket i nr 50 fr. 1664 är arrangerat precis som det koriska trycket i nr 13 från 1620. Ackolader f. f. g. i svenskt tryck i nr 114 (1730) borde ha påpekats liksom också att i ett nottryck av Meurer 1669 f. f. g. finnes både taktstreck och dynamiska beteckningarna »piano» och »forte». [Taktstrecken i v. Selow-trycket av Webers sånger är f. ö. ej alldeles relevanta för svenska musikhållanden.] — Förf. har bland nytryck (som han anger för varje musikalienummer) glömt dem i Svenska Vitterhetssamfundets bd XVII: Samlade skrifter av J. Runius, som avtryckt nr 104 (och alltså även nr 116). — Nu några ord om problemet v. Selow. Vid oppositionen påpekade bibl. Lindberg, att v. Selow levererat stil till *samtliga* svenska tryckerier under 1600-talets förra hälft, fr. o. m. 1618, ett resultat som framgår av en i maj 1956 ventilerad avh. vid Stockholms högskola av intendenten Bengt Bengtsson; ursprunget till v. Selows typsnitt bör sökas i Holland. Till sina mått är det nämligen identiskt med ett nottypsnitt, av vars ursprungligen 70 matriser 65 alltså förvaras hos Oxford University Press. Det är avtryckt — typ för typ — i Notes on a century of typography at the University Press, Oxford 1693—1794, by Horace Hart, Printer to the University (Oxford 1900, s. 142), ett svåråtkomligt arbete, som först i sept. 1955 förvärvades av KB och ej förrän i början av 1957 blivit tillgängligt. Hart anger detta typsnitt som holländskt. Det har den märkliga egenskapen att ha »ekonomiserat» med antalet matriser genom att gjuta nottecknen på 6, 7, 8 och 9 linjers notsystem i st. för enbart på 5, varvid de över- el. underskjutande notlinjerna i varje särskilt fall filades bort. Samma egenhet kan nu iaktas på v. Selows nottypsnitt på flera av avh:s reproduktioner. — Om jag här får tillfoga en lekmannamässig fundering så skulle jag vilja i denna egenhet mindre se en sparsamhetsåtgärd än fastmera inflytandet från de *engelska virginalisternas månglinjiga notsystem*. Det är välbekant att den holländska musikulturen under 1500-talet starkt påverkades av engelsk musik (Sweelinck!). (Jag tackar bibl. Sten G. Lindberg för hans vänlighet att på denna punkt ställa uppgifter till mitt förfogande.)

Davidssons studie är en lättläst och klar, sober och väldisponerad bok, som är skickligt genomförd, vackert illustrerad och metodologiskt intressant, ja i vissa hänseenden kanske t. o. m. banbrytande. Här till kommer den för en äkta biblioteksman naturligt självklara men på järnhård disciplin beroende akribi som gör, att en granskare sällan finner något av dessa små trevliga slarvfel som verkar som livande mänskliga fläckar på en blankpolerad yta av felfrihet. Davidsson, vars bibliografiska produktion redan är omfattande och välkänd, har nu i dissertationens form med heder skilt sig från sin uppgift att göra en första ordentlig granskning på ett område av svensk kultur som hittills har svårigen försumats.

Carl-Allan Moberg

Henrik Glahn: Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca. 1600. Diss. 1—2. København 1954. 294, 74 s.

Med Henrik Glahns doktorsavhandling (vent. 14/12 1954) föreligger f. f. g. en samlad undersökning av det väsentliga melodiska materialet från reformationstidens lutherska sångböcker och en överblick av den tyska kyrkovisans omdaning fram till 1600-talets inbrott. Utgångspunkten för undersökningen är en central dansk källa, Hans Thomissöns Psalmebog 1569, vars melodiavfattningar undersökts på grundval av närmare 200 andra källor, övervägande tyska sångböcker men också enstaka andra, bl. a. en svensk, de av A. Adell 1941 utgivna Hög-Bjuråkerhandskrifterna. Även med beaktande av att redan yttre omständigheter kan sätta gräns för vad en förf. kan påta sig ifråga om källexcerpering synes detta vara en väl så långt gången njugghet, ehuru den inte fått några direkt menliga konsekvenser för avhandlingens kvalitet. Men även ifråga om katolskt jämförelsematerial är förf. väl spartansk, och detta har varit till nackdel vid behandlingen av de icke fåtaliga melodier som övergått från den gamla till den nya kyrkan. Vid sidan av textdelens rika exemplifieringar i notskrift inom den förda diskussionens ram finnes en särskild omfattande melodidel, som återger väsentliga melodiavfattningar. Med tillfredsställelse observerar man, att dessa helt återgivna melodier ej i övrigt uppfattas som några slags mönstermelodier eller »urmelodier». De är snarast traditionsstammar, kring vilka i form av noterade »fotnoter» grupperats andra avfattningars väsentliga avvikelser. I textdelen lämnar en schematisk uppställning före varje melodianalys besked om ifrågavarande melodis texter, noteringsarter o. dyl. Med ledning av dessa schablonuppgifter och notbilagan bör man kunna rekonstruera de anförda källornas melodinoteringar, i varje fall det essentiella i dem, och jag vill gärna betyga att de stickprov jag gjort visar, att detta i allmänhet går för sig och att förf:s akribi är mycket god. Men detta rekonstruktionsarbete är sannerligen både besvärligt och tidsödande och det är därtill helt enkelt nödvändigt, försåvitt nämligen läsaren verkligen vill få ut någonting väsentligt av förf:s melodistudier. Man måste rekonstruera melodierna och därefter placera dem partiturmässigt under varandra; det är då naturligt att man livligt beklagar de ekonomiska och trycktekniska skäl som hindrat förf. att själv göra musikbilagan på detta sätt. Jag har alltså inte dragit upp denna fråga för att prova förf:s grad av akribi, hur självklart viktig denna än är, utan därför att det enligt min mening är principiellt viktigt att ställa en central metod i redovisningen av materialet till diskussion: hur långt skall man sträcka sina fordringar på att förf. ger läsaren en klar bild av det faktiska källäget? Vad skall man tilltro sina läsare när det gäller för dem att rekonstruera materialets utseende? Medan på textligt område motsvarande problem är lätt lösbart, kompliceras det i fråga om musik högst avsevärt genom återgivningen i notskrift, som innebär en höggradig stegring av omfång och omkostnader. Förf. fogar till de melodier han återger varianter, ordnade och numrerade efter texttrader. Ibland är man emellertid enbart hänvisad till någon av de stora antologierna, Zahn, Erck-Böhme el. dyl. Jag kan ej annat än beklaga att det legat utom räckhåll för förf. att använda det av mig lancerade systemet med partiturmässig uppställning av varianter i bokstavsskrift under en notering av standardtyp, som synes mig överlägsen varje annan ifråga om enstämmiga melodier. Självklart

komplieras dess användning något beträffande mensurala avfattningar men är ingalunda omöjliggjord. Jag skall i denna anmälan främst antyda några fall av jämförande melodistudier, där förf. på grund av sitt mycket begränsade gregorianska jämförelsematerial förts på villospar. Förf:s särskiljande av frirytmska från isometrisk-taktmässiga avfattningar är ifråga om hymn melodier som i n:ri 25—35, 37—38 och 135 ofta föga övertygande. Det finns talrika hymner i talrika källor som uppträder helt syllabiska och uppenbarligen har sjungits efter textens regelbundna skandering; det betyder att frirytmskt och isometriskt blir samma sak, t. ex. nr 135. Å andra sidan möter man både frirytmska och isometriska anordningar i mensural notering, t. ex. nr 26, Christum vi skulle love nu = A solis ortus cardine, en uppenbarligen frirytmsk form, helt överensstämmande med den gregorianska, men mensuralnoterad, varemot nr 29, Christe qui lux es et dies, i t. ex. förf:s källa »46. Magd.» är isometrisk (i mensural uppteckning) och i det fallet ej avviker från talrika koralkällor, som återger denna hymn melodi nästan el. helt syllabiskt och av allt att döma isometriskt utförd. — Förf. påpekar då och då — t. ex. om nr 29 — att melodins utformning (s. 81 överst) i Thomissön 1569 ej stöder sig på någon av de anförda tyska källorna utan måste anses som en självständig dansk version. Jämför man emellertid den danska avfattningen med kontinentala (gregorianska) koralkällor, så visar det sig att de danska egenheterna redan finns i sådana medeltidskällor. Sålunda är det t. ex. bara 5 av ett 30-tal greg. källor till nr 28 som ej har den penultima-melisma som förf. (s. 80) anger som typisk för dansk tradition. Det redaktionella ingrepp i period 3 av nr 30 i mel. B enl. »45 Ba[bst]» jämte avläggare, som förf. förutsätter, bestyrkes av det greg. källmaterialet, men betydelsen av den danska versionens originalitet (i Thomissön) minskas av det förhållandet, att exakt samma avfattning möter oss i det märkliga protestantiska antfonale från Strängnäs stift som jag fäst uppmärksamheten på (Liturgische Hymnen I, s. 162 f., 334 f.) och i den svenska psalmboken 1591 i Uppsala univ.bibl:s Cronstedt-samling. Ytterligare kunde man som anmärkningsvärt i detta fall peka på de ytterst starka likheterna med den i Uppsala ärkestift använda hymnkällan A 53 (Kungl. bibl.) från början av 1300-talet, som stått under mycket starkt inflytande från Sarum-usus i England.

Ett särskilt intresse tilldrar sig förf:s hypotes under nr 53 att den melodi som Luther använt i psalmen Dies sind die heiligen zehn Gebot varit den ursprungliga melodin till den tyska interkalationsversen i sekvensen Grates nunc omnes reddamus, Gelobet seistu Jesu Christ, varemot Luthers melodi till Gelobet seistu omformats i viss anslutning till sekvensen, det må nu ha gjorts av honom själv, av Walter el. av någon annan. Den förenande länken är här Weisses version 1531, som redovisas under nr 53 B. Jag menar visst att det är en förtjänst att ha fäst uppmärksamheten på melodin till Dies sind die heiligen zehn Gebot. Å andra sidan har det ju varit välbekant att Luthers dekalogpsalm skrevs till melodin In Gottes Namen, som i sin tur begagnat den gamla melodin Gelobet. (Man kan ju förundra sig över att den tyska koralforskningen ej tagit upp denna nära tillhands liggande tanke i st. f. att haka sig fast vid luthertexten Gelobet.) — Men själva bevisföringen är förenad med vissa svårigheter. Förf. resonerar på följande sätt: Weisse känner till Luthers dekalogpsalm och dess leichmelodi från 1523 liksom också hans nya Gelobet seistu och diktar själv en liknande dekalogtext men har ej

tillgång till en *melodiuppteckning*. Liksom i andra liknande fall förmår han emellertid ej hålla i sär melodin till Luthers nydiktade Gelobet seistu och den gamla leichmelodin. Men häremot kan man invända: det är högst otroligt att Weisse *inte* skulle känna till den över hela det germanska Europa spridda melodin In Gottes Namen fahren wir = leichmelodin Gelobet seistu men *däremot* låta sig påverkas av Luthers *nya* melodi till Gelobet seistu och detta så till den grad att endast 1:a perioden av hans egen avfattning av melodin skulle visa släktskap med den gamla leichen! Och är inte även denna — när allt kommer kring — så ringa, att den lika väl kan förklaras utifrån Luthers dekalogpsalmmelodi? — I detta sammanhang kan det ju vara intressant att ett ögonblick stanna vid svenska förhållanden. I den s. k. Sturekrönikan skildras Brunkebergsslaget 1471, där den gamla korsfarar-, pilgrims- och skepparleisen In Gottes Namen fahren wir kommer till användning med en extra för tillfället nydiktad text I gudz nampn farom wy/ synne nadher beegärom wy/ Nu draghom wy tiil Stockolms by/ gud giffui k(ong) Christiern ey wille borth fly. »Melodien till denna leis» — skriver Emil Liedgren i Svensk psalm och andlig visa, 1926, s. 17 — »användes av Olaus Petri till hans budordpsalm Thessa äro the tyo budh — Haeffners koral 142 a.» Att Ol. Petri därvid i själva verket följde Luthers föredöme vågar jag visserligen ej bestämt påstå, men nog förefaller det troligt. Den svenske hymnologen säger alltså precis detsamma som förf. här har kommit fram till efter en ganska invecklad undersökning.

I en avhandling som sysslar med den protestantiska kyrkovisans äldsta avfattningar hade man väl väntat att i något sammanhang få del av förf:s inställning till de rytmsk-metriska problem som även det praktiska korallboksarbetet i de protestantiska länderna haft och har att kämpa med, i den mån man varit intresserad av att återge korallerna deras »ursprungliga rytmska liv». Det är ju dock så, att en vetenskaplig grundforsknings måste utreda detta spörsmål, innan den »tillämpade» koralläran vidtar sina mått och steg. Men förf. snuddar vid saken endast i samband med Luthers Ein feste Burg, som ju intar en absolut särställning korallredigeringstekniskt sett. Och han gör det genom att ge H. J. Moser en överhaling för dennes ansträngda försök att pressa in korallmelodier under en isometrisk norm. Det hade varit bättre om förf. alldeles avstått från detta lilla temperamentsutbrott, när han ändå ej alls gått in på sakfrågan — såvida man ej som ett inlägg i debatten skall uppfatta Glahns av talrika belägg stödda och av ingen förnekade påstående, att även komplicerade rytmska utformningar fasthållas envist genom källmaterialet, vilket ej ger uttryck för egaliserande tendenser. Men mot Glahns slutsats ur detta förhållande kan invändas, att den en gång (ofta av Walter) gjorda noteringen av en »lutherkoral» just på grund av sin allt starkare framträdande karaktär av *rituell musik* kan ha blivit förpliktande för århundradets korallboksutgivare och tonsättare utan att behöva tolkas som en noggrann återgivning av församlingens sång. Och lika litet här som ifråga om annan musik behöver en tonsättare utforma regler för hur en polymetriskt konstfull sats skall isometriskt utjämnas. Han sysslar med konstmusik, ej med folklig musik och folkligt utförande. — Nu har emellertid förf. avstått från att ge sig längre in på detta kontroversiella fält, och då skall inte heller vi göra det. Glahns avhandling är en imponerande prestation både för sin energiska materialsamling och sin inträngande analys. Förf. har ej nöjt sig med allmänna proveniensbetraktelser

som en tidigare forskning anlagt utan kritiskt synat uppställda argument och gått egna vägar för att nå bättre resultat. Bland en rad förtjänstfulla detaljstudier kan nämnas nr 40 (där melodins ursprung utretts genom studium av det böhmiska biciniet *Jesus Christus nostra salus*), *Tibi-laustropen* (med korrigering av *lundadoc*. Sigurd Kroons resultat i *Lunds univ. årsskr. N. F. Avd. 1, bd 50, nr 1, 1953*), Nicolai Hermans visor (s. 201). Den resuméartade framställningen om »primäre kilder i det 16. århundredes tyske overlevering» (s. 281 f.) är berömvärd liksom det visat sig både metodiskt riktigt och högeligen värdefullt att dra in melodi-formuleringarna i kantionalerna i undersökningen. Det avslutande kapitlet om kantionalerna visar hur vackra resultat förf. vunnit, särskilt ifråga om attributionerna i *M. Praetorius' Musae Sioniae*.

Förf:s avh. är på ett sällsynt lyckligt sätt både danskt nationell och internationell, ungdomligt frisk och nästan alltid präglad av en mogen och kunnig forskares erfarenhet och försiktighet i omdömen.

Carl-Allan Moberg

Karl-Werner Gümpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. (Akad. der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abh. der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1956 Nr 4.) Wiesbaden 1956. 158 s.

Conrad von Zabern (nuv. Saverne, 3 mil NV om Strasbourg) var en elsassisk präst, som verkade i övre Rhenlandet under 1400-talets mel-lersta skede. I egenskap av universitetspredikant i Heidelberg och föreläsare vid ytterligare ett par universitet skapade han sig ett aktat namn både genom homiletisk talang och personlig fromhet. Hans nitälskan för den liturgiska sången kom honom omsider att göra en helhjärtad insats som reformator på detta område, därigenom anknyttande till andra inomkyrkliga upprustningssträvanden långt före den lutherska reformationen. Stödd på sannolikt ett par decenniers erfarenhet som musikalisk »Wandermagister» författade han på 1470-talet några traktater om musikens teori, om monokordet och om konsten att sjunga väl. Hans »*Novellus musicae artis tractatus*» upptäcktes omkr. 1930 av W. Gurlitt. Dennes lärjunge K.-W. Gümpel har nu i den förnämliga serie, vars namn återfinnes här ovan, givit ut verket i fråga jämte de övriga traktaterna av Conrads hand, »*Opusculum de monochordo*», »*De modo bene cantandi*» och en vid tiden för hans död verkställd tysk (»frühneuhochdeutsch») översättning av sistnämnda arbete, »*Lere von korgesangk*». Inledningsvis skisserar förf. Conrads biografi med stöd av sparsamma men samstämmiga uppgifter i källor av omkr. år 1500. Därefter ger han en kort presentation av traktaterna och påpekar att Conrad tillhör den »praktiska» grupp av medeltida musikskriftställare, bland vars tidigare företrädare märkes Aurelianus av Reomé och Guido av Arezzo. Mot dessa kan ställas en mer teoretiserande riktning med Boethius som första stora namn, den riktning om vars verk gäller Guidos ord att de »inte gagnar kantorerna utan endast filosoferna». Sammanfattande framhåller Gümpel, att Conrads skrifter utmärkes av sin rikedom på terminologiskt och musikhistoriskt värdefulla textställen och att de växt fram »auf dem Boden der L e h r e und R e f o r m, wobei der Reformgedanke als das tragende Fundament, seine Verwirklichung als eigentliches Ziel verstanden sein will».

Ur den terminologiska rikedom tar G. upp begreppet *mutatio* till särskild behandling. Han kommenterar och ger notexempel till Conrads framställning av de tre fall, då *mutatio* måste ske: m. *ratione vocum* (när omfånget överskrider ett hexakord), m. *ratione signi* (vid växling mellan b molle och ♯ durum) och m. *ratione utriusque* (ett sammanträffande av båda mutationsgrunderna). En redogörelse för källskrifterna och editionsprinciperna avslutar presentationen (40 s.) av Conrad och hans verk, varpå följer dennes latinska originaltexter (98 s.) och den tyska versionen av »*De modo bene cantandi*» (14 s.) samt till sist en »*Index terminorum et rerum*».

»*Novellus musicae artis tractatus*» var avsedd att ge utövande och blivande liturger de nödvändiga teoretiska kunskaperna för att rätt förvalta ämbetets musikaliska sida; sången har en särskild förmåga att röra framför allt de ungas sinne och står i gudstjänstlig betydelse inte tillbaka för det talade ordet, framhåller förf. I sin muntliga undervisning hade han enligt egen utsago alltid sitt tangentmonokord till hands för att ge de musikaliska begreppen mer konkretion, och även här hänvisar han ständigt till monokordet. Efter att ha behandlat solmisationsstavelserna, hexakordläran, mutationerna, noternas bokstavsnamn, de skilda oktavernas beteckning, notlinjerna, klaverna (»om klaverna saknas, är neumerna som en brunn utan rep»), intervallens namn och storlek, däribland även stor och liten halvton, gör han en hantverksmässigt detaljerad beskrivning av hur man själv kan tillverka ett tangentmonokord. Uppräklandet av detta instruments alla fördelar ger som biprodukt flera roande situationsbilder från senmedeltida elementarundervisning i musik. — På förekommen anledning avslutar Conrad traktaten med ett kapitel om röstens rätta användning i sång och uttrycker sin förvåning över att så många tidigare musikskribenter försummat att ta upp denna viktiga fråga. — Ett bifogat »*tonarium*» innehåller progressivt ordnade tonträffningsövningar för intervallens inlärande, psalmtönernas kännetecken i initium, mediatio, finalis och differenser, tonarts- och intervalltabeller samt slutligen psalmodi-initier enligt Kölnprovinsens lokala tradition.

»*Opusculum de monochordo*» är i huvudsak en upprepning av monokordkapitlet i föregående traktat. Förf. ser med glädje hur instrumentet vunnit ökad spridning till fromma för den liturgiska sången, det mål som han aldrig släpper ur sikte. Som den sanne reformator och idealist han är, förklarar han sig upprepade gånger beredd att meddela undervisning närhelst och varhelst så önskas.

Har Conrad i sin musiklära och sin monokordhandbok varit en praktisk tillrättaläggare av traditionellt lärostoff, så framstår han som något av en banbrytare i traktaten »*De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum opusculum rarissimum novissime collectum anno domini MCCCCLXXIII*». Han tillägnar »allt prästerskapet» sin skrift och beklagar att prästerna, inklusive Conrad själv, aldrig fått någon undervisning i att »sjunga väl». Skillnaden mellan »*scire bene cantare*» och enbart »*scire cantare*» utreder han på ett sätt som kommer en att glömma att 484 år gått sedan det skrevs. Framställningen grupperas i fortsättningen kring följande sex krav, som måste uppfyllas av de körsångare som verkligen skall kunna kallas »välsjungande»: 1. *concorditer cantare* (avser den jämna, enhetliga körklangen), 2. *mensuraliter* (göra tonerna lika långa), 3. *mediocriter* (välja ett lämpligt läge i röstomfånget), 4. *differentialiter* (anpassa tempot efter dagens dignitet, så att man vid hög-

tidigare tillfällen sjunger långsammare, i andra fall raskare, och låta innehållet få bestämma sångens uttryck), 5. devotionaliter (hålla sig till de från fäderna ärvda liturgiska melodierna), 6. satis urbaniter cantare, närmare bestämt »satis subtiliter sine rusticitate». Den första »bondskhet», Conrad nämner, är bruket att i melismer förse vokalen med en mängd h:n, fast ordet i fråga inte innehåller något h. »Detta kommer mycket tydligt fram i Kyrie eleison, där otaliga [sångare] ofta sjunger he he he liksom slaktare som driver sina får på bete.» Andra fel: sjunga genom näsan, ej skilja tillräckligt mellan olika vokalljud (C. exemplifierar: »dominos vabiscom, aremus . . .»), förändra vokalljudet i melismer, sjunga falskt (ett fel som C. dock anser vara möjligt att bota i de flesta fall), slunga ut rösten liksom med våld, sjunga med full röst på höga toner. Skildringen av alla dessa oarter ger läsaren ofta tillfälle till igenkännande leenden. — I två korta tillägg uppställer C. regler för psalmodins utförande i kör och ger förhållningsorder för den enskilde sångaren i körpsalmodin.

Som utövande kyrkomusiker och kyrkokörledare är man tacksam över att genom dr Gumpels arbete ha fått lära känna Conrad von Zabern och hans strävanden. Det går i regel lättare att rekonstruera ett musikaliskt stoff än att pånyttföda en uppförandepraxis. Varje inblick i medeltidens levande liturgiska sångodling är därför av utomordentligt värde för dem som i dag arbetar på detta fält. Som exempel på hur musikforskningen kan räcka den praktiska musikutövningen en hjälpsam hand på ett vanskligt område hälsas återupptäckten av »magister Conradus de Zabernia» med stor glädje.

Per-Erik Styf

Knud Jeppesen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. VEB Breitkopf & Härtel Leipzig Musikverlag, Leipzig 1956. XIII, 231 s.

Kontrapunktlärans pedagogiska metodik har alltid varit ett problem. Reglerna för linjeföring och stämflätning växlar med tids-, miljö- och personstil. Man har därför antingen bundit undervisningen vid en viss stilart eller också sökt bedriva den efter ett konglomerat av regler, som förutsattes gälla olika stilarter. Ingendera av dessa principer är rationell. De kontrapunktteoretiker, som förutsattes anknyta till en bestämd stilart — J. J. Fux' till Palestrina, J. Ph. Kirnberger till Bach och deras efterföljare — har ofta i väsentliga stycken missförstått sina stilideal, medan de teoretiker, som förmenar sig ha givit uttryck för ett slags polyfonins jus naturae, har hamnat i ett fullständigt stilkaos. Att det ändå har funnits och finns tonsättare, som är goda kontrapunktiker, har inte varit tack vare utan trots läroböcker och undervisningssystem. Den personliga handledningen av goda kontrapunktlärare har därvid säkerligen också haft sin stora betydelse. Men hur mycken tid och kraft har inte under tidernas lopp ödats på dåliga kontrapunktuppgifter, som tonsättaren sedermera i sitt arbete har varit tvungen frigöra sig från!

Först i våra dagar har Ernst Kurths undersökningar av bachstilen och Knud Jeppesens av palestrinastilen skapat förutsättningarna för en stilriktig undervisning i polyfon tonsats. Visserligen hade redan Hugo Riemann (1888) gjort ett aktningvärt försök att skapa ett kontrapunkt-

system grundat på ingående studier i bachstilen. Riemann hade emellertid den svagheten, att han endast tog hänsyn till sådana stilistiska företeelser, som stämde överens med hans egen förutfattade mening. Dessutom var han själv en skral kontrapunktiker, vars mönsterexempel är långt ifrån mönstergilla. (Han liknar i dessa båda avseenden Kirnberger.)

Kurths undersökningar av bachstilen har tyvärr ännu inte fått sin pedagogiska tillämpning. Detta kan bero på att hans arbete på området endast gällde linjeföringen, medan den andra lika viktiga komponenten i Bachs polyfona stil, harmoniken, lämnades obeaktad. (Enligt uppgift av Kurths egna elever skulle han ha haft för avsikt att komplettera sina undersökningar av Bachs kontrapunktiska linjeföring med en avhandling om harmoniken i hans polyfona stil. Detta arbete kom tyvärr aldrig till utförande.)

Jeppesens avhandling Palestrinastil med särskilt Henblik paa Dissonansbehandlingen (1923) följdes däremot redan 1930 av en lärobok i Kontrapunkt (Vokalpolyfoni), som 1935 utkom i en upplaga på tyska. När denna översättning nu utkommit i nyupplaga, är det en kär plikt för den, som under mer än ett kvartssekel använt boken i sin undervisning i vokalpolyfoni, att ge några synpunkter på detta för kontrapunktundervisningen så utomordentligt viktiga arbete.

Jeppesen ger klara och entydiga regler utvunna direkt ur Palestrinas verk. Palestrinastilens melodik, rytm och samklangsförhållanden får en beskrivning och exemplifiering, som ditintills har saknats i alla läroböcker. Ingenstades har tidigare den palestrinensiska melodilinjens klassiska skönhet, balans och klarhet framhållits så eftertryckligt, aldrig har reglerna för rytmisk jämnvikt balanserats så fint mot fordringarna på frihet och omväxling. Ingen har dessutom ställt kraven på samordning mellan melodisk linje och harmonisk utveckling strängare än Jeppesen. Detta är så mycket viktigare som det inom nutida kontrapunktundervisning finns en tendens att bortse från den harmoniska komponenten i den polyfona satsen. (Denna benägenhet kan möjligen ha sin grund i ett missförstånd av Kurths tolkning av Bachs melodiska polyfoni.)

Denna lärobok avser inte att skriva regler för vår tids tonsättarpraxis. Dess syfte är fastmera att ge en nyckel till 1500-talets mönstergilla vokalpolyfoni och därigenom *lägga en grund* för den praktiska tonsättningsläran. Denna måste alltså föras vidare över bachstilens instrumentala polyfoni fram till vår egen tids från båda dessa klassiska stilarter starkt avvikande tonspråk. Försök att lägga lärogången i motsatt riktning — att börja med modern kontrapunkt och därifrån söka nå fram till behärskning av de klassiska stilarterna — har visat sig praktiskt olämpliga. Det är inte ens tillrådligt att låta övningar i instrumental polyfonstil gå före studierna i den rena vokalstilen.

Vördsnaden för ett banbrytande och i flera avseenden oöverträffat arbete utesluter icke vissa reservationer av principiell art. Dessa gäller här närmast terminologiska frågor. När Jeppesen talar om takt, taktadel eller taktenhet är det självfallet från hans sida fråga om medvetna anakronismer. Den icke initierade läsaren kan emellertid lätt få intrycket, att vi här har att göra med taktbegrepp i samma mening som hos wienklassikerna. Man söker i denna lärobok förgäves efter ett påpekande, att de (i efterhand insatta) taktstrecken i exempel hämtade ur Palestrinas verk endast är praktiska hjälpmedel, vilka f. ö. vid tillämpningen ibland kan vara synnerligen vilseledande och i själva verket högst oprak-

tiska. Om taktstrecken här över huvud taget skall tillmätas någon betydelse som accenttecken (alltså som beteckning för »takttyngdpunkt»), borde de insättas med hänsyn till textens deklamation. Detta skulle givetvis medföra talrika »taktartsväxlingar» för att inte tala om bi- och polyrytmiska bildningar inom satsen. Vill man undvika denna utväg (som otvivelaktigt har vissa nackdelar i en elementarskolebok) bör man i varje fall utmönstra termerna betonad eller obetonad »taktadel» eller åtminstone ersätta dem med betonad eller obetonad *räkneenhet*. — Något liknande gäller Jeppesens användning av termen *ackord*. T. o. m. Zarlino, den förste som betraktade den av stor och liten ters sammansatta samklängen som en intervallen överordnad helhet, säger uttryckligen ifrån, att han anser harmonin såsom uppkommen ur samtidigt klingande melodier, ett yttrande som f. ö. citeras av Jeppesen (s. 19). Denna skenbara motsägelse av Zarlino torde ha sin grund antingen i att han själv inte betraktar sin samklangsteori som omedelbart praktiskt tillämpningsbar, eller att han tillämpade den endast i homofona sammanhang. Det är f. ö. knappast troligt, att Palestrina och hans skola omedelbart var benägen acceptera Zarlinos 1558 framlagda samklangshypotes. Under sådana omständigheter är det heller inte försvarligt att i en lärobok avsedd att skola läsaren i den polyfona cinquecentostilen införa begrepp, som är främmande för denna stil.

Sven E. Svensson

C a r i J o h a n s s o n: French music publishers' catalogues of the second half of the eighteenth century. (Publikationer utg. av Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek 2.) Sthlm 1955. [Text:] (1), XIII, 228 s.; facsimiles 1—34, 34a, 35—125; app. 1—20 [= 146 pl.].

De senaste årens enorma behov av musikalier för radio, gramfon och konsertbruk har verkat synnerligen stimulerande på musikbibliografiskt forskningsarbete och samlandet av material till det internationella källexikonet, vilket understöds av det internationella musikbibliotekarieförbundet (AIBM). Föreliggande undersökning behandlar ett viktigt och centralt problem i musikhistorisk grundforskning: dateringen av musikalier i äldre tid, vilka som bekant vanligen saknar uppgift om tryckår. O. E. Deutsch m. fl. har tidigare undersökt enstaka firmors publikationer med utgångspunkt från plåtnumren och andra har sökt datera musikalierna genom att jämföra musikalierna med annonser och anmälningar i samtida press. Cari Johansson har hämtat sitt material ur Musikaliska akademiens rika samlingar och har kompletterat det vid utländska musikbibliotek. Hon har begränsat sig till att undersöka nio franska firmors verksamhet och de resultat hon nått genom sin målmedvetna, samvetsgranna, tidsödande och säkerligen tålamsodprövande studier är imponerande. Genom att undersöka förläggarnas adresser har hon nått vissa hållpunkter för dateringarna. Källmaterialet utgörs de kataloger som ofta åtföljde musikalierna, vanligen omfattande en sida, ibland flera. Förlagsartiklarna graverades i smala spalter och till en början behövde endast en del av sidan tagas i anspråk. Om man lägger flera kataloger från en firma bredvid varandra, finner man att innehållet varierar: nya titlar har kommit till och andra försvunnit. Med ledning av

ändringarna kan man lägga katalogerna i kronologisk ordning. Genom att reproducera största delen av sitt källmaterial på lösa blad, i utmärkt vackra facsimile, ger författaren läsaren möjlighet att kontrollera de premisser, på vilka hon dragit sina slutsatser. Författaren har sedan kunnat datera eller ange tidpunkten för katalogernas och musikaliernas utgivning inom mycket snäva gränser genom att spåra upp titlarna i den samtida periodiska pressens anmälningar och notiser. Det bör räknas Cari Johansson till förtjänst att hon behandlar sitt material med stor försiktighet, väl medveten om de vanskligheter som är förknippade med att draga slutsatser på anmälningar som jämförelsematerial. Till de nio kapitel, i vilka firmornas verksamhet redovisas, fogar författaren tre register, över personer, titlar och kataloger. Även på utarbetandet av registren har ett omsorgsfullt arbete nedlagts. Det har gällt bl. a. att få en korrekt version av personnamnen, som ofta återges på titelbladen i mycket vårdslös form. Tack vare dessa register har Cari Johanssons verk fått värde som lexikon och det har med rätta betecknats som oumbärligt för musikbibliotek; i t. ex. A. van Hobokens nyutkomna Haydn-bibliografi återopas verket flerstädes. Cari Johansson har vidare antytt att mycket återstår att göra på detta hårdplöjda fält. Den som ger sig i kast med liknande uppgifter måste tyvärr räkna med att hjälpkällorna, de viktiga tidskriftssviterorna, både kan vara svåröverkomliga och inkompleta.

Åke Vretblad

Koralbok skriven av Israel Olai Leimontinus, cantor scholae i Kalmar, år 1675. Den s. k. Rappehandskriften. Utgiven med efterskrift av Jan Redin. (Laurentius Petri sällskapets urkundsserie VI.) Lund 1956. 50 (facs.), 27 s.

I sin för musikforskningen mycket betydelsefulla urkundsserie har Laurentius Petri sällskapet utgivit en facsimileedition av den kända s. k. Rappehandskriften, en av de viktigaste källorna till 1600-talets koralhistoria. De 114 koralerna i denna hs avviker i sin stil märkbart från både tidigare och senare koralböcker. Stilen är hämtad från Tyskland och utmärks särskilt av en livlig, instrumentalt färgad rytmik.

Jan Redin, som är en framstående kännare av Kalmarstiftets liturgiskt-musikaliska tradition, kommenterar den nya utgåvan i en värdefull efterskrift. Redan 1935 uttalade Redin en förmodan om att Rappehs härrörde från Kalmar stift (Kalmarstiftets handskrivna sångböcker, Tidskr. f. kyrkomusik o. sv. gudstjänstliv 10). 1952 redovisade han i samma tidskrift närmare resultat i frågan och dem har han nu vidare utarbetat i sin efterskrift.

Genom analys av handskriftsprov kan Redin uppvisa två huvudresultat. Först visas att den som utfört den s. k. Rappehs är Israel Olai Leimontinus (1621—97), anställd som sånglärare i Kalmar 1653, kyrkoherde i Förlösa 1677 (årtalet 1675 s. 7 måste vara ett feltryck), slutligen hospitalspredikant i Kalmar 1685. Han inlämnade 1672 ett förslag till koralbok till prästeståndet. Förslaget antogs ej. Med största sannolikhet har det präglats av samma stil som den nu utgivna koralboken av 1675 har. 1693

framlade Leimontinus för domkapitlet en »Bok om Musiken, til den studerande ungdomens tjenst». Även den förblev otryckt. Till skildringen av den märklige sångläraren bör fogas ett omnämnande av den viktiga sångboken från Kalmar skola B e 30 i Västerås stifts- och läroverksbibliotek. Denna tillkom 1653—58 och skrevs av Leimontinus, vilket Kroon visat i *Ordinarium Missae* (LUÅ 1953, s. 118 ff.). Också koralboken av 1675 var avsedd för skolan »som ett komplement till sångböcker redan i bruk, huvudsakligen för att skänka den lutherska koralsången den stil som Leimontinus utformat efter tyskt mönster» (efterskriften s. 10).

Redins andra huvudresultat är att han klarlagt sammanhanget mellan Leimontinus' koralbok och Madesjöhs 1694—95, som är en utvidgad avskrift av den förra. Några av de koraler, som den senare skrivaren utökat samlingen med, har han sedan skrivit av i ett tillägg till Leimontinusboken. Tillägget, som också innehåller ett par Kyrieserier, gjordes senast 1698. Fem av tilläggets koraler ingår i 1939 års koralbok. Det är alltså felaktigt att som där sker för dem ange årtalet 1675. Förvånande är emellertid att Redin, som s. 9 fastslår att Madesjöhs är äldre än detta tillägg, i registret över koralmelodierna ändå tvekar: första gången i svensk källa »här e l l e r i Madesjöhskr.» resp. »e v. i Madesjöhskr.»

I fråga om innehållsredogörelsen s. 12 ff. hade det varit önskvärt att först få en allmän innehållsöversikt ungefär som i Edwalls inledning till *Liber cantus*-utgåvorna. Hs har åtta olika avdelningar (Leimontinus' egen innehållsförteckning före fol. 1 utelämnar gruppen »Pinges Dagz Psalmer»). Ett påpekande av den genomgående dispositionsprincipen inom koralavdelningarna — först gregorianska tidegärds- och mässånger, därefter lutherska koraler i alfabetisk ordning — skulle göra det lättare för läsaren att orientera sig i boken. Vidare skulle man önska att tillägget konsekvent skilts från den egentliga Leimontinushs i innehållsredogörelsen.

Så ett par detaljmarkeringar. I koralregistret saknas leichen »Christus är födder aff een jungfru reen» (fol. 26v.). »Tig wari loff och prijs o Christ» betecknas som »dansk ombildning av Sanctus pentecostale». Denna bestämning står under debatt sedan Kroon hävdade, att tropen ej har danskt original utan representerar gammal svensk tradition (Tibi laus, LUÅ 1954). »Ährones Konung», som finns både i sångboken av 1675 och i tillägget, uppges ha en textform, som överensstämmer med Linköpings-traditionens. I själva verket ges här en mycket intressant blandform av Växjöversionen i *Liber cantus wexionensis* 1623 och Linköpingsversionen i Rumskulla- och Ledbergshss. Som äldsta svenska källa för sången anföres den nämnda Växjöångboken. Men Redin har själv publicerat en beskrivning av Mortorpsboken (Svenskt gudstjänstliv 1951), där »Ährones Konung» ingår. Ifrågavarande avsnitt av Mortorpsboken dateras där till 1590-talet eller åtminstone före 1614. I den nu utgivna efterskriften tidsätts hela Mortorpsboken till 1580-talet (s. 4). I varje fall synes ju denna källa vara äldre än *Liber cantus* 1623. Men ännu tidigare har »Ährones Konung» förekommit i ärkestiftet. Den finns nämligen i C 505 i UUB, en sångbok som senast 1577 skrivits av upplandsprästen Petrus Andreae Vasensis (se F. Bohlin, Två sångboksfragment från Johan III:s tid, STM 37 [1955], s. 136 f.).

Kalmarstiftets liturgiskt-musikaliska tradition utgör ett intressant problem. Stiftet blev självständigt 1603. Dessförinnan hade man att följa Linköpings sångsätt. Men Redin omtalar att redan i Mortorpsboken

finns en särpräglad Kalmartradition, som i rak linje leder ned till den senaste källan före riksläkaren, 1697 års Koralpsalmbok, nämligen Madesjöhs 1694—95 (och tillägget i Leimontinushs). Hur uppstod denna tradition och vad karakteriserar den? Redan 1935 redovisade Redin i en genomgång av sångböckerna i kyrkornas inventarieförteckningar från 15- och 1600-talen (se ovan) viktigt material till lösandet av dessa frågor. I sin efterskrift uppräknar han nu sju bevarade sånghss från Kalmar stift. Efter det gedigna förarbete, vari Leimontinusutgåvan utgör det senaste värdefulla ledet, vore man tacksam att få se fram emot en sammanfattande utredning av detta problem. Ingen vore mer skickad för uppgiften än Jan Redin.

Folke Bohlin

Bibliothèque d'études musicales: Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson par ses collègues, ses élèves et ses amis. T. 1—2. Richard-Masse-Éditeur, Paris 1955. 194, 222 s.

Under denna titel har några musikhistoriker, lärjungar, kolleger och vänner till Paul-Marie Masson publicerat en rad uppsatser som samtidigt återspeglar den franske vetenskapsmannens säregna intressen och förtjänster. Det 2 band omfattande verket var tänkt som en hyllning för Masson, då han avslutade sin verksamhet vid Sorbonne; men han upplevde tyvärr inte verkets avslutning och publicering. Bland medarbetarna märks namn som E. Borrel, J. Handschin, A. van der Linden, M. Pincherle m. fl.

Första delen är ägnad musikestetik och akustik, vidare primitiv musik, medeltid och 1500-tal. I detta band fångas man särskilt av en uppsats av C. Brailiou (s. 63), som fruktbart anknyter till Riemanns med orätt nästan bortglömda folkloristiska tonalitetsstudier från 1916, vidare W. Gurlitts försök att närma sig problemet fauxbourdon med utgångspunkt från organisternas och orgelbyggarnas terminologi (*Canon sine pausis*, s. 111). Prof. Suzanne Clerck vid univ. i Liège (s. 157 ff.) tar i polemik mot O. Kinkeldey upp frågan om taktstreck och partitur som ett mellanstadium under 1500-talet. Ch. van den Borren (*A propos d'un album musical de Marguerite d'Autriche*, s. 173) berikar vår kännedom om L. Compère och Anton Brumel; Simone Wallon riktar uppmärksamheten på en känd folklig visa, som envist förbundits med en bestämd text (*La chanson Sur le Pont d'Avignon au XVI^e et au XVII^e siècle*, s. 185).

I band II förtjänar främst den inledande uppsatsen av E. Borrel att nämnas (*L'orchestre du concert spirituel . . .*, s. 9). Här klarlägges f. f. g. Frankrikes betydande andel i den klassiska orkesterns utformning och dess trycktekniska initiativ på symfonikens område med F. Xav. Richter (1744) som början. — Flera uppsatser ägnas operans problem. J. Jacquot (s. 55 ff.) behandlar kontroversen mellan propagandisterna för den italienska operan å ena sidan och den franska operan med dess förkärlek för dans och kör å den andra, och belyser stridens eko i England under 1700-talets förra hälft genom presentation av J. Lockman (1698—1771). Denne litterat gör i företalet till sin av J. Christopher Smith komponerade *Rosalinde* en musikestetiskt intressant programförklaring till den

franska operans förmån. J. Subiras bidrag (*Opéras français chantés en langue espagnole*, s. 153) innehåller en för operahistorikern viktig *liste des opéras d'auteurs français conservés à la Bibliothèque Municipale de Madrid*. A. van der Linden (s. 161 ff.) behandlar gästspelande italienska operassembler i Bruxelles efter 1727 och belyser den roll det komiska intermezzot i stil med La serva padrona spelat i Belgiens huvudstad. Marie Briquet (*L'Alceste de E.-J. Floquet*, s. 19) sysselsätter sig (liksom tidigare i *Revue de Musicologie* 1939) med tonsättaren Floquet, som spelade en inte obetydlig nationell och polemisk roll i striden kring Gluck. Författarinnan presenterar hans i Paris intellektuella kretsar mångomtalade opera Alceste, som aldrig kom på scenen. Hela stämaterialet återupptäcktes i parisoperans arkiv så sent som 1948. Fallet saknar ej intresse för den gustavianska operan, därför att textförfattaren, markis Saint-Marc, tillägnade den 3:e tryckta upplagan av sina verk med *Alceste*-texten (en modernisering av Quinaults bok) »au roi de Suède». Det skedde 1785, ett år efter Gustav III:s och Kraus' besök i Paris!

Madeleine Garros (s. 45 ff.) behandlar en kortfattad generalbaslära, avsedd för amatörer och rutinerade klavérspelare, som finns som appendix till *Motets à voix seule accompagnée de la basse-continue, et quelques autres motets à deux voix propres pour les Religieuses, avec l'Art d'accompagner sur la basse-continue* (1689). Komponist och författare var Guillaume-Gabriel Nivers (1632—1714), organist i kungl. kapellet och lärare i Saint-Cyr. F. Reugels uppsats (s. 125) om organisten Pierre du Mage, en lärjunge till Louis Marchand, är givande främst genom sina detaljerade uppgifter om två helt nybyggda monumentala orglar från 1700-talets första årtionde, som du Mage fick till sitt förfogande i S. Quentin och Laon. — Utgående från uppteckningar från 1700-talets början som M. Pincherle upptäckte hos en autograffhandlare utvecklar han några allmänna synpunkter på *La musique dans l'éducation des enfants du XVIII^e siècle* (s. 115).

Det rikhaltiga bandet avslutas med några uppsatser till 1800-talets och 1900-talets musikhistoria. Originellast är ett bidrag av J. Handschin: »*La naissance d'une musique russe d'orgue vers 1914*» (s. 109) med en presentation av M. Glinka som bachentusiast. Sist står en uppsats om Max Reger av H. Wirth (Hamburg), medutgivare av mästarens klaververk i den nya Reger-Gesamtausgabe. Uppsatsen — en snabbskiss som söker klarlägga Regers betydelse på musikens olika områden, både vid århundradets början och just nu — är mycket välkommen, ej minst med tanke på de fatala efterverkningarna av H. Walchas välkända fadäser i fallet Reger.

Richard Engländer

Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart.
Fünf Lösungen einer Preisfrage. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Hans Albrecht. Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1957. 110 s.

Musikförlagen och -biblioteken drabbades av svåra förluster under andra världskriget, men de har visat sin beslutsamhet att bygga upp på nytt. Både större och mindre länder har övervägt sina musikaliska och

trycktekniska möjligheter: nya monumentaserier planeras, kända Gesamtausgaben förnyas eller deras material underkastas nya forskningsmetoder. En förfinad källkritik är dagens lösen. Förstatryck och autografer spelar ännu större roll än tidigare, då det gäller att åstadkomma en klar nottext. Karakteristiskt för denna situation är den pristävling som Gesellschaft für Musikforschung har utlyst om tolkningen av följande omstridda artikulationstecken hos Mozart: *Keil, Strich, Punkt*. Frågeställningen är av vikt både för forskning och praxis, för utgivare och musikförläggare. Resultatet, som presenteras av Hans Albrecht på uppdrag av Gesellschaft für Musikforschung, är en stimulerande lektyr. Visserligen finns en del upprepningar i ord och ton, men huvudsaken är att en myckenhet av värdefullt material och nya synpunkter kommit fram, som är ägnade att liva debatten och att tvinga musikhistoriska fackkretsar till ett klart ställningstagande. I ett hänseende är alla deltagare i denna pristävling mer eller mindre ense: begreppet och tecknet »Keil» behöver ingen närmare granskning, det är åtminstone under Mozarttiden praktiskt taget identiskt med »Strich».

Man kan förstå att första priset har tilldelats professor Hermann Keller, ehuru — eller just därför att — han undviker alla bifrågor av mera komplicerad art. Denne författare är egentligen den ende som har nått några övertygande slutresultat, som kan bli utgångspunkt för varje kommande diskussion. Han tar, väl kategoriskt, för givet att Keil (= Strich) och Punkt har olika betydelse under hela Mozartepoken och sammanfattar sitt resonemang i följande sats: Avgörande är handskrifter, inte första-tryck. »Keil» isolerar en not för att i viss mån även accentuera den. »Punkt» minskar vikten och accenten hos en not, dess användning sker huvudsakligen inom *notgrupper*. Mellanformer mellan »Strich» och »Punkt» (som dock inte är lätta att inordna) finns ofta hos Mozart. Mozart använder »Keil» helst för att elastiskt frigöra sig från en not. Mestadels är det därvid även fråga om forte och om större notvärden. »Punkt» uppträder alltid vid upprepning av samma not och i samband med *leggiere*. »*Derber Querstrich*» (se s. 16) måste uppfattas antingen som en misslyckad »Punkt» eller som grafiskt uttryck för portato. Om någon autograf inte står till förfogande och förstetrycket genomgående nöjer sig med »Keil», rekommenderas användningen av uteslutande »Punkt» inom ett nytryck. För övrigt propagerar förf. för nyanvändning av »Keil» (Strich) vid sidan av »Punkt» — enligt 1700-talets uppfattning som ett principiellt viktigt medel att berika editionstekniken. Av detaljhänvisningar må nämnas, att »Keil» omkring 1750 förminskas till »Strich» för att efter 1800 framträda igen, men numera i ett skarpt staccatos mening, och vidare, att hos Mozart känslan för artikulation först under wientiden visar sig fullt utpräglad.

Uppsatserna 2 (dr Hubert Unverricht) och 4 (professor Alfred Kreutz) har karaktären av ett musikhistoriskt översiktmaterial, de är språkrör för skepsis. I själva verket är de mera givande än Kellers klara exposé. Det visar sig nämligen att teoretikernas uppfattning divergerar nästan ännu mera, då det gäller artikulationen under rokokon och wienklassicism, än då det gäller barocktidens ornamenteringskonst, och vidare att i den aktuella frågan Quantz, Türk och Hiller på det hela taget äger mera beviskraft än Leopold Mozart eller Ph. E. Bach.

En särställning bland pristagarna intar dr Oswald Jonas, Chicago, en lärjunge till Heinrich Schenker (tredje pris). Han utgår som teckentydare

på ett fängslande sätt från kompositörens och interpretens (främst pianistens) psykologi — en ensidighet som dock visar sig fördelaktig för uppsatsens klarhet. Jonas tror sig kunna upptäcka en förbindelse mellan dessa artikulationstecken och olika rörelseschemata, som särskilt den moderna pianotekniken i bl. a. R. Breithaupts mening har fäst uppmärksamheten på. På så sätt vinner dessa tecken inte endast klanglig och emotionell betydelse utan speglar även i viss mån psykologiskt och fysiologiskt betingade rörelseschemata hos interpreten. Den grundinställning som behärskar denna uppsats visar sig särskilt nyttig, då det gäller att identifiera de s. k. Zwischenformen hos en autograf, som redan väckt Kellers intresse men som lätt kan missförstås både av en läsare och av en utgivare. Dessa mellanformer mellan »Punkt» och »Strich» är i varje fall symptom på, att en ny expressivitet vill göra sig gällande — ett synnerligen ömtåligt gränsområde, som kräver en större finkänsla från bedömarens sida än exempelvis den ensidigt betonade frågan om crescendots uppkomst och öde.

Den sista uppsatsen (dr Ewald Zimmermann) skiljer sig från alla de andra men har ett visst kuriositetsvärde. Förf. bagatelliserar hela prisfrågan och vill göra gällande, att skillnaden mellan »Punkt» och »Strich» i manuskript eller tryck i sista hand beror på en ren inbillning; han påstår, att nyckfullhet hos en tonsättare, en kompositionsskola, en förläggare eller rentav slarv och slump nästan alltid räcker till som förklaring. Nu ligger det faktiskt så till, att »Strich»-tecknet är av äldre datum än »Punkt»-tecknet och att »Punkt» under 1700-talets andra hälft i allt större utsträckning övertar streckens funktion. Men lika klart är, att omkring 1780 både hos Mozart och hos många av hans mera noggranna samtida »Punkt» och »Strich» så småningom börjat åsyfta olika saker och att i samband med piano- och violin-teknikens förnyelse grafiska nyanser gör sig gällande, som vållar huvudbry hos många tonsättare, tolkar och teoretiker.

Dessa nyansers uppkomst och mångtydighet utgör en tankeställare även för vår editionsteknik, som under de sista årtiondena alltför ensidigt inriktat sig på uppförandepraktiska problem inom barockmusiken. Mozarts egen syn på saken framgår på ett slående sätt inte minst i sådana fall, då han själv inom en autograf *förändrar* »Punkt» till »Strich». De tidigare nämnda bidragen av H. Unverricht och A. Kreutz visar i all sin materialöverlastning tydligt, att det här gäller en fråga, som inte endast angår mozartforskningen utan alla som sysslar med övergången från barock till rokok och wienklassicism. Frågan är i mycket hög grad aktuell även för svensk musikforskning. Jag vill endast erinra om två i detta avseende nästan sensationella dokument; det ena är det tryckta klaverutdraget till »Cora och Alonzo» av J. G. Naumann med tysk översättning och med en nära anhörig, J. L. Neumann, som utgivare, Dresden 1780. I detta tryck, som vann utomordentlig europeisk framgång, har från första till sista sidan absolut konsekvent och målmedvetet skiljts mellan »Punkt» och »Strich» samt förbindelsen av »Punkt» och båge. Det andra dokumentet är det autografa partituret till symfoni c moll av J. M. Kraus (daterat Wien 1783) som är ytterst belysande för såväl den individuella som den emotionella sidan av vad vi nyss kallat »Zwischenformen». Dessa två källor visar sambandet mellan gustaviansk och mellan-europeisk musikutveckling även vid klarläggandet av detta grafiska

problem. Även mozartautografen av 1791 i UUB till »Die ihr des uner-messlichen Weltalls Schöpfer ehrt» (facsimiletryck, Stockholm 1955) ger vissa typiska bidrag till den här behandlade frågan.

Richard Engländer

Publications in the field of musicology sponsored by the American Council of Learned Societies. Liberal Arts Press, New York 1957.
M. Bukofzer: The place of musicology in American institutions of higher learning. 52 s.
A. Mendel, C. Sachs, C. C. Pratt: Some aspects of musicology. 88 s.
G. Reese: Fourscore classics of music literature. 91 s.
The library of liberal arts. Oskar Piest, general editor. Number forty-five: Eduard Hanslick: The beautiful in music. Liberal Arts Press, New York 1957. 127 s.

I den utmärkta serien på Liberal Arts Press, som i förträffliga och prisbilliga häften (omkr. 1 dollar) bearbetar den amerikanska musikopinionen, har de första numren i serien (av bibliografisk och sociologisk natur) nu följts av briljant skrivna och träffsäkra stötar mot all den diletterism och konservatism som fortfarande synes härska vid colleges, konservatorier, musikskolor och universitet, och som *Bukofzer* betecknat som »anstanter för organiserad medelmåttighet». I alla dessa anstanter bedrivs musikundervisning på i huvudsak fyra områden, teori, historia, musikuppföranden (»applied music») och pedagogik (dvs. vad som nämnts är allt som förekommer, men inte allt förekommer överallt). Det mekaniska draget synes vara framträdande, de enskilda kursmomenten är isolerade inbördes, den s. k. teorin är ingen teori, analysen som bedrivs har föga eller intet av vad Bukofzer så träffande kallat »composition in reverse», tekniska frågor är skilda från uppförandepraktiska problem och från historiska studier, varemot å andra sidan de begränsade yrkesmusikaliska kurserna naturligtvis inte kan lyfta eleverna upp på någon högre solistisk och kompositorisk nivå. Utbildningen av yrkesmusiker kräver en systematisk skolning av specifika muskelmekanismer och fordrar ett enormt antal timmar under år och årtionden.

Men man blir naturligtvis inte förvånad över att Bukofzer konstaterar, att i hela detta pedagogiska växelspel det är *de historiska studierna* som sitter svårast i kläm. Förf. tillägger också torrt, att de bachelors of music som utexamineras i regel varken är kompetenta yrkesmusiker eller färdiga produkter av en humanistisk skolning. Bukofzers hela framställning består i en skicklig polemik mot fördomar och slentrian, vilkas karaktär i hög grad erinrar om våra svenska förhållanden. Man slås gång på gång av släktskapen mellan den amerikanska och den svenska nationens inställning till en djupare musikkultur. Detta är också ganska naturligt: både Amerika och Sverige är i förhållande till den västerländska musikens centraleuropeiska förankring periferiska områden, som nås av centralområdets kulturimpulser först efter en viss spridningstid. En av förutsättningarna för en högre musikodling är ett visst antal tätbefolkade

centra. De fanns i Amerika men ej i Sverige (mer än på ett par tre ställen). Tillfällena att höra kulturmusik var i bägge områdena dåliga, vilket hade till följd ett otillräckligt underlag inom befolkningen av sådana musikintresserade, som förenades av ett »musikwünschen» (S. Walin). Inte förrän under senare tid har Förenta staterna i förhållande till sin folkmängd börjat få någorlunda goda resurser ifråga om orkestermusik — att inte tala om verkliga, utbyggda musikinstitut.

Bukofzer upptar nu en rad typiska missförstånd och vanföreställningar till behandling, t. ex. att musikforskaren sysslar med allting annat än musiken själv (för vilket man i Amerika har stämplat det lysande roliga uttrycket »words without song»), att han bara borde ägna sin uppmärksamhet åt skön eller underhållande musik, att musikforskningens raison d'être är att tjäna musikerna, främst tonsättarna, osv. Sistnämnda punkt föranleder förf. till en intressant deklaration. Musikforskningens avgörande betydelsefulla hjälp åt praxis är höjd över varje tvivel; man behöver bara peka på bachupplagan med den därav föranledda väldiga revolutionen inom hela den musikaliska praxis. Man kanske också i det sammanhanget kan erinra om att bortsett från några »tokiga» organister inga fackmusiker ville ha någon bachupplaga. Utvecklingen av LP-skivorna är ävenledes ett bevis för musikforskningens avgörande betydelse för den levande musikodlingen. Men — säger förf. — musikforskaren bör hålla sig inom sin ram, upptäcka, förklara, belägga sina ord med fakta, men han skall *inte* ge de utförande anvisningar om på vilket sätt de bör spela. Om forskaren ger råd åt den nutida exekutören, hur han bör spela, blir han i viss mån själv musiker och går utanför sitt facks gränser! Den gode musikvetenskapsmannen bör lägga märke till de fina demarkationslinjerna mellan upptäckterna och interpretationen! (S. 27.)

Eftersom en musikforskare bör ägna lika mycket intresse åt alla fenomen och opartiskt beakta både god och dålig musik — givetvis med förmåga att balansera en kompositions historiska och artistiska betydelse mot varandra — är en närmare analys av detta krav av stort allmänt intresse. På den frågan går *Mendel* in i sin essä. Han går först in på frågan om editionsarbetet med dess dubbla aspekter: att utge materialet så att det blir tillgängligt för många (i form av faksimil, mikrofilm, fonogram etc.) men också — ju avlägsnare materialet är från våra musikvanor — att transkribera det. Man har numera kommit långt bort från den äldre forskningens försök att skapa s. k. definitiva utgåvor (som särskilt i fråga om bachuppl. är mera fåfängligt än i många andra sammanhang!). Mendel skärper kravet på editorn i en helt annan riktning: musikforskaren skall lära ut så mycket som möjligt om själva musiken bakom symbolfloran. Han skall — och här befinner sig Mendel i direkt opposition mot Bukofzer på denna punkt — förbinda sin vetenskapliga upptäckt med den praktiska realiseringen därav. Mendel kan till försvar för sin ståndpunkt, som naturligtvis influeras av äkta amerikansk utilitarism, bl. a. anföra, att man i allmänhet har föga eller ingen möjlighet att publicera den musik det här gäller mer än en gång (i *ett* slags uppl.), och därför bör denna tjäna både forskning och praxis! Tyvärr är detta den enda väg vi har att gå också i Sverige — om ens detta medgivande hjälper för att få i gång en monumentaserie.

Vid sin genomgång av en musikforskares medel och metoder stannar Bukofzer också inför studium av musikalisk stilhistoria (s. 29) och konstaterar att största delen av den vidsträckt amerikanska musiklitteratu-

ren består i biografier, vilket visar dess beroendeskäp av romantikens kärlek till anekdoteri och genikult. Men musikutvecklingen bör inte betraktas som ett porträttgalleri utan som en de musikaliska stilarnas historia. På denna punkt vinner vi anknytning till *Carroll C. Pratt's* essä om *Musicology and related disciplines*. Med Bukofzer är han överens om värdelösheten hos den vanliga ytliga biografistiken. Men skillnaden mellan de båda forskarna tror jag består däri att för Bukofzer analysen av stilutvecklingen är den enda relevanta tekniken och biografistiken en slags hjälpvetenskap, varemot Carroll fordrar, att man vid denna »composition in reverse» inte stannar vid den i notskrift fixerade musiken utan tvingar sig vidare till den idé hos den skapande konstnären som varit den utlösande, tändande gnistan, den egentliga skaparakten. Nu kommer man inte förbi människan, hennes karaktär, utbildning, intressen, öde. Jag tror att filosofen Carroll här säger något mycket väsentligt: om Bukofzers sats om analysen såsom »composition in reverse» är riktig, då måste analysens sista stadier röra sig utanför musikvetenskapens egentliga område och bege sig in på filosofiens och psykologiens: *en autonom musikalisk struktur är en fiktion, låt vara aldrig så nödvändig och legitim för vetenskapliga studieändamål men ej desto mindre något som saknar ett av sina väsentligaste livselement, därest den behandlas isolerad från sitt upphov*.

Sachs slutligen har med sin skickligt upplagda plaidoyer för etnologiska musikstudier berört ytterst svårbehandlade ämnesområden som från den stora allmänhetens synpunkt sett möjligen inte alls ter sig samhällsnyttiga men som med den globala inriktning politik och konst i våra dagar fått snart nog inte längre behöver några förböner. Det oeffterhärmligt eleganta sätt, på vilket Sachs visar upp den vita människans egocentricitet, hennes högmod och tarvliga argumentering, även då det gäller att ställa europeisk konstmusik mot s. k. primitiv, är väl värd att läsas och begrundas. Vi behöver sannerligen allt vad vi kan få av upptuktelse till bättring och luttring!

Den bekante musikhistorikern *Gustave Reese*, vars *Music in the middle ages and in the renaissance* med sin encyklopediska anhopning snarare är lexika än handböcker, har bidragit med »a guide to selected original sources on theory and other writings on music not available in English, with descriptive sketches and bibliographical references» — som under rubriken lyder. Därmed är syftet med detta häfte fullt klart antytt. Den avser ej att i likhet med Oliver Strunks *Source reading in music history* (from classical antiquity through the romantic era, Norton-serien, 1950) i översättning meddela mer eller mindre långa och välvalda utdrag ur, för musikvetenskapliga arbeten viktiga, källor om musik och musikaliskt tänkande utan nöjer sig med att vara en resonerande bibliografi, från *Klaudios Ptolemaios' »harmonilära»* m. m. över *Bhārata-traktaten* om indisk teater, *Al-Kindis*, *Al-Fārābīs* läroböcker, den japanska *Kadēnscho* och många av de välkända medeltidstraktaterna, ända till *Schoenbergs* *harmonilära* 1911 och *Alois Hábas* motsvarande verk för mikrotonskomponerande. Om urvalet kan man givetvis tvista något; Vincent d'Indy med sin *Cours de composition musicale*, 1903—33, synes mig avgjort efemär i sammanhanget i jämförelse med t. ex. *Hugo Riemann* som är utesluten. På litt.-fört. under *Musica enchiriadis* saknas *Handschins* utomordentliga studie, *Die Musikanschauung des Johannes Scotus* (Erigena) 1927, som förf. anför i sin *Music in the middle ages*, s. 126,

utan att ange någon bestämd upphovsman till enchiridiet. I Fourscore classics, s. 13, nämns onödigtvis »perhaps by Otgerus . . .»

Som början till en serie av engelska översättningar av »klassiska» skrifter om musik — som Reese i inledningen till sin skrift talat varmt för — har The library of liberal arts utgivit *Eduard Hanslicks* berömda musikestetiska skrift från 1854, Vom Musikalisch-Schönen, med användning av Gustav Cohens översättning för engelsk publik (från 1891) av originalets 7:e uppl. 1885. En kort inledning på 6 sidor har författats av filosofiprofessorn vid Ohio statsuniversitet Morris Weitz.

Carl-Allan Moberg

Solomon Rosowsky: The cantillation of the Bible. The five books of Moses. The Reconstructionist Press, New York 1957. 669 s.

Das öffentliche Vortragen der Bibel geschieht in Form einer Cantillation. Es ist eine gesangliche Rezitation in welcher die Musik eine wesentliche Rolle spielt. Wie es scheint wurde der Gesang eingeführt um das Interesse und die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erhöhen. Bereits der „Talmud“ (das alte jüdische Gesetzbuch aus den ersten Jahrhunderten A. D.) verlangt ausdrücklich die Cantillation und fügt hinzu, dass derjenige welcher die fünf Bücher Moses ohne Gesang vorträgt eine Missachtung der Bibel und deren Gesetze beweist.

Die Merkmale der Cantillation erscheinen in Form von verschiedenen Akzentzeichen sowohl oberhalb wie auch unterhalb des Wortes. Die Zeichen, auf Hebräisch „ta'amim“ genannt, gehören einer Art ekfonetischen Schrift an. Als solche bilden sie keine fließende Melodielinie, sondern dienen eher als Merkmale für gewisse und bekannte Melodiewendungen. So stellt jedes Zeichen nicht eine einzelne Note sondern eine kleine melodische Gruppe — ein Motiv — dar, welches in dieser Sprache die kleinste melodische Einheit bildet. Ebenso erscheinen diese Zeichen nicht fortlaufend, sondern treten nur in gewissen Stellen innerhalb des Satzes auf, eben dort wo die gerade Melodielinie eine Kurve oder eine Änderung anderer Natur erlebt. Die Bibelcantillation hat also eine melodisch-interpunktierende Aufgabe. Ihre Motive werden nach strengen syntaktischen Regeln geordnet. Sie teilen sich in „unterbrechende“ („mafsikim“) und „verbindende“ („meshartim“). Diese 2 Hauptgruppen erfahren aber noch eine weitere Unterabteilung und zwar in „primär“- und „sekundär“-unterbrechende, solche also, welche den Schluss des ganzen Verses, und solche, welche die Endungen der verschiedenen Teile innerhalb des Satzes zum Ausdruck bringen.

Der Ursprung dieser Notation verläuft parallel mit dem der anderen Völker, die sich der Akzentschrift bedienen. So kannten auch die Bibelleser — deren Gesangkenntnis zu Beginn nur auf die mündliche Überlieferung beruhte — schon am Anfang unserer Zeitrechnung die sog. „Chaironomie“ oder Handzeichen zur Andeutung der Melodiewendungen, aus welcher sich ziemlich bald die ersten drei Akzentschriftzeichen entwickelten. Im 9. Jahrhundert erfuhr dieses System seine endgültige Form und die Bibel wurde das erste Mal (in Tiberias) vollständig mit „ta'amim“ versehen.

In dieser Gestalt lebt die Bibelcantillation noch heute. Sie bildet also bis auf unsere Tage nur ein Hilfsmittel für die, welche in ihre Geheimnisse bereits eingeweiht sind. Sie ist noch heute auf die (mündliche) Überlieferung angewiesen, und erweist sich als ein versiegeltes Buch für diejenigen, welche in ihren speziellen Tonarten und Wendungen nicht bewandert sind.

Die Tradition der Bibelcantillation — so wie die aller anderen Kulturgüter des jüdischen Volkes — kennt aber, den geographischen und politischen Umständen gemäss eine vielfältige stilistische Verzweigung. Ihre Motive erleben mannigfaltige Veränderung bei den jeweiligen sephardischen, askenasischen und orientalischen Juden, und sind noch innerhalb dieser Hauptzweige in mehrere Gruppen verästelt.

Obzwar die Cantillationszeichen schon mehrmals Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung waren — hauptsächlich vom syntaktischen Standpunkt gesehen, als eventuelle Hilfsmittel zur Erforschung des Bibeltextes — war der Musikwissenschaftler Idelsohn wahrscheinlich der erste, der den Versuch unternahm die verschiedenen Cantillationszweige vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus zu erforschen und ihnen dadurch den ihnen gemässen Platz in der grossen Entwicklung der Musiksprache anzuweisen.

Das vorliegende Buch von Solomon Rosowsky geht einem anderen Ziel nach und darin bildet es eine Neuheit. Die Absicht des Buches ist in erster Hand eine thematisch-musikalische. So unternimmt der Verfasser die Cantillationszeichen nur eines einzelnen Zweiges, nämlich den der litauischen Tradition, innerhalb welcher er erzogen wurde, genauestens zu erforschen und in die moderne Notenschrift zu übertragen. Dadurch verleiht er ihnen eine bestimmte, tonale und rhythmische Prägung. Es ist die Absicht des Verfassers die musikalische Thematik, welche bis jetzt völlig latent in diesen Zeichen verborgen lag, aus diesen herauszuholen und jedem Musikbewanderten, sogar als eventuelles thematisches Material, zugänglich zu machen.

Ein ungeheurer Fleiss und Wille zu äusserster Genauigkeit offenbart sich in diesem Werk. Von den grammatikalischen Regeln der hebräischen Sprache ausgehend, verfolgt der Verfasser ein Cantillationszeichen nach dem anderen und gibt ihnen, sie in die moderne Notenschrift übertragend, ihren melodisch und rhythmisch endgültigen Charakter. Er sucht ihre zusammenhängende Phrasenbildung an Hand tief ins Detail gehender Diagramme und Aufzeichnungen dem Leser zu vergegenwärtigen. Und nicht zuletzt bemüht sich der Verfasser den tonartigen Charakter der Cantillation festzustellen.

Man kann nicht umhin die Riesenarbeit des umfangreichen Werkes sehr zu bewundern. Nichtsdestoweniger drängt sich uns des öfteren die Frage auf, ob die vielen Hilfsmittel, die doch eigentlich die Veranschaulichung des Stoffes erleichtern sollten, nicht über das Ziel schiessen. Uns erscheint, dass sie das Verstehen der ursprünglich nicht so komplizierten Sache eher erschweren. Sogar für den in der Fachliteratur bewanderten Leser dürfte es ein Entschluss sein sich in das Dickicht dieses Werkes zu begeben. Neben dieser im Grunde doch nebensächlichen Frage, drängt sich die wichtigere auf:

Soll das Buch als Basis zu weiterer Forschung und Ergründung des spezifischen Charakters des Jüdischen Gesanges dienen, kann man nicht umhin über die Genauigkeit einer solchen Transkription gewisse Zweifel

zu hegen. Diese richten sich keinesfalls gegen den Verfasser, und seine Autorität auf diesem Gebiet. Kann es uns aber wirklich möglich erscheinen heute im 20. Jahrhundert nur auf Grund observativer Überlieferung und mit Hilfe des eigenen Gehöres (laut eigener Aussage des Verfassers) eine fast nur mündliche tausendjährige Tradition für die Wissenschaft authentisch zu fixieren? — Soll das Buch aber als thematisches Material zum Beispiel für einen Komponisten dienen, der den Weg zu neuem, jüdisch-nationalen Musikschaffen sucht, kann es äusserst wertvolle Anregungen geben. Trotzdem bleibt die indirekte Frage offen, wie weit sich ein heute lebender Komponist diese Thematik wirklich aneignen kann und wie weit diese im Stande wäre als wahres Ausdrucksmittel des jüdischen Volkes zu dienen, da sie doch im Wandel der Zeiten abseits der Entwicklung stand.

Michal Roehr

Giovanni Battista Sammartini: Notturmo à quattro für Flöte, 2 Violinen und Bass (Violoncello) hrsgb. von Günter Rhau. (Collegium musicum Nr. 109, Kammermusik-Bibliothek Nr. 2109.) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 11 s.

J. Haydns maliciösa och ofta citerade yttrande om Sammartini som »der Schmierer» har, sett på lång sikt, varit mera till fördel än till skada för denne kompositör. Intresset för hans person och betydelse vid övergången till klassicismen har gång på gång stimulerats, å ena sidan genom t. ex. F. Torrefrancas nästan groteska överdrifter (Sammartinis förtjänster understryks ensidigt på Ph. E. Bachs, mannheimarnas men även t. ex. på Tartinis bekostnad), å andra sidan genom den moderna Gluck-forskningens undersökningar, som emellertid försvåras av osäkerheten i fråga om Sammartinis biografi och verkkronologi. Sammartini var under flera år Glucks lärare i Milano och den unge Gluck håller sig, då det gäller arians ackompanjemang, gärna till lärarens effektfulla orkesterstil och begagnar sig t. o. m. delvis av en av Sammartinis symfonisatser (uvertyren till *Le nozze d'Ercole e d'Ebe*).

Ungefär samtidigt som från italiensk sida en symfoni presenterats i nytryck, får vi nu stifta bekantskap med en *Notturmo*, en kvartett för flöjt med stråkar. Stycket är uppbyggt i två satser enligt ett mönster, som 1760—1780 även var omtyckt hos Ph. E. Bach och de yngre mannheimarna på kammarmusikens område. Den långsamma första satsen (*Affettuoso*) fångslar särskilt genom rikedom på rokokobetonad ornamentik och figuration, som gärna understryks av små imitationer. Fundamentstämman har karaktären av enkel och neutral stråkbass, samspelet hos övriga stämmor (fl., vl. 1 och 2) visar en teknik, som pendlar mellan triosonatans metod och den nya stråkkvartettens elasticitet. Sats 2, ett *Allegro spirituosissimo* i robust rytmik, är ännu mer upplysande om Sammartinis grundsyn. Han visar sig tämligen skrupelfri, då det gäller att uppbygga en allegrosats, gör upprepningar av tvåtaktfraser och utnyttjar livligt och med en viss virtuositet bred ackordisk figuration i mellanstämmorna. I 1:a delens slut inskjuts några takter av en tematisk variant i moll, som ett slags surrogat för ett sidotema, vartill han anknyter i en kort mellandel, som man endast med ytterst god vilja kan beteckna som

»genomföring». I varje fall är Sammartini inte blyg, då det gäller rörlighet och kvasi-orkestral effektivitet även i verk som närmast räknar med kammarmusikaliskt framförande.

Om tryck och edition kan man tyvärr inte säga mycket fördelaktigt. Jag inskränker mig att påpeka några uppenbara fel på första sidan: fl., takt 1,6,8: felaktiga förslagsnoter (jfr däremot vl. 1 t. 55). Fl., t.3, saknar tonen e', vl. 1 t. 13 saknar # för tonen d'. Att inte tala om inkonsekvenser från utgivarens sida vid användningen av bågar och accidenser i fullt entydiga fall! Om en del av de dynamiska tecknen har tillkommit på måfå eller som resultat av okritisk användning av ett gammalt manuskript som källa, är inte lätt att avgöra. Utgåvans svagheter är så mycket mera irriterande som man inte med ett ord upplyser om vilket manuskript den grundar sig på. Ett förlag med Breitkopfs renommé är i sista hand ansvarigt för sådana onöjaktigheter.

Richard Engländer

Otokar Sourek: Antonín Dvořák. Werkanalysen I. Orchesterwerke. Artia, Prag u. å. 383 s.

Item. Werkanalysen II. Kammermusik. Artia, Prag u. å. 199 s.

Det är helt naturligt, att de nationella skolornas musik i våra dagar är utsatt för starka omvärderingar. De politiska förhållandena växlar lika ofta som tolkningen av termer som nation, folk, frihet och demokrati. Därtill kommer, att vår egen tids musikaliska stilarter fordrar sitt livsrum och f. ö. har större organisatoriska möjligheter att göra sig gällande än gångna tiders moderna strömningar. Att Dvořák har undgått det öde, som drabbat de flesta nationella mästare av hans egen generation, beror helt och hållet på ursprungligheten och den inneboende kraften i hans tonspråk. Ingen nationalistisk propaganda har kunnat rädda t. ex. hans samtida landsmän Fibich och Förster, trots deras otvivelaktiga talang och momentana popularitet.

Otokar Sourek, författaren till den grundläggande Dvořákbiografen (tjeck. 1929), har påbörjat en serie verkanalyser, som nu föreligger i tysk översättning (I: Orchesterwerke, II: Kammermusik). För fackmannen har dessa båda band sin största betydelse genom den i framställningen inbrutna tematiska dokumentationen och genom de rikhaltiga och otvivelaktigt tillförlitliga data kring verken. Av värde är också, att man göres uppmärksam på ett stort antal verk, som inte tillhör den internationella standardrepertoaren. Detta gäller framför allt de första fem symfonierna, av vilka de två första länge förmodades vara brända men senare har återfunnits, varigenom det för symfoniproduktionen magiska niotalet har uppnåtts. (E-mollsymfonin »Från den nya världen» betecknades ju tidigare som nr 5 men har numera fått nr 9 som krönet på Dvořáks symfoniska produktion.) Den rika för vår tids konsertpublik tämligen obekanta programmusikrepertoaren — programuvertyrerna och tondikterna — behandlas med lika stor omsorg som de populära symfonierna; rapsodierna, legenderna, de slaviska danserna, serenaderna, sviterna och de stora konsertanta verken likaså. (Tyvärr återfinns man bland dessa verkanalyser inte den tidiga violoncellkonserten i A dur, som visserligen av Dvořáks hand endast föreligger i klaverutdrag men 1929 utkom hos

Breitkopf & Härtel i Günter Raphaels orkestrering.) Genom de många märkliga tjeckiska kammarmusikensembler som berest Europa har största delen av Dvořáks kammarmusik hållits aktuell för den internationella publiken. Det skadar emellertid inte att påminna vår tids kammarmusikspelare, att Dvořák har skrivit annan kammarmusik än pianokvintetten nr 2 i A dur, den »amerikanska» kvartetten i F dur eller Dumkytrion. — Den omsorg författaren ägnar även sådana verk, som inte just nu tillhör den internationella konsertrepertoaren, är föredömlig. Det är inte alls omöjligt, att framtiden kommer att popularisera ett helt annat urval bland Dvořáks verk än nutiden.

Själva de verbala analyserna skulle emellertid här kunna ge anledning till principdiskussion. I sak är de så långt jag kunnat kontrollera dem tillförlitliga. (Att den rena molltonartens lilla septima genomgående kallas förminskad, torde väl få skyllas på översättaren.) Verkb beskrivningarna ger emellertid trots deras sakliga detaljrikedom knappast någon föreställning om det rent musikaliska skeendet, ens när han ibland pryder upp den ökentorra framställningen med hermeneutiska eller heuristiska blommor. Sällan uttrycker dessa analyser någonting, som inte skulle kunna gälla snart sagt vilket romantiskt instrumentalverk som helst. Man frågar sig, vem som över huvud taget kan ha någon nytta av dylika verkb beskrivningar. Exekutören, han må vara dirigent eller instrumentalist, drar sina slutsatser direkt av notbilden, och åhöraren är föga hjälpt av sakliga formuppgifter blandade med subjektiva innehållstolkningar. Återstår alltså den hjälp analysen kan ge bekväma musikrecensenter och verkkommentatorer.

Dessa anmärkningar gäller inte bara Šourek, som i sina Dvořákanalyser har följt en praxis, som man dock hade trott skulle vara övergiven vid det här laget. Jag medger, att det är mycket lättare att kritisera detta sätt att skriva om musikaliska verk än att tala om hur en god verkb beskrivning skall vara beskaffad. Möjligen skulle en regel i detta fall kunna formuleras sålunda: en analys — vare sig denna gäller formen eller innehållet — bör vara så beskaffad, att den uteslutande kan tillämpas på en viss sats, ett visst verk eller en viss tonsättare. Skulle man emellertid ställa en sådan fordran på dem som skriver om musikaliska verk, ho äger då bestånd!

Dvořák hör till de tonsättare som man lätt känner igen. Där måste alltså finnas drag i hans personstil, som han är ensam om eller vilka är starkare representerade hos honom än hos andra tonsättare. Šourek framhåller hans förkärlek för lilla (eller som det felaktigt heter i den tyska upplagan »verminderte») septiman i moll. Detta stildrag delar emellertid Dvořák med många andra av romantikens mästare. Detsamma gäller tendensen att låta ett durtema utmynna i mollparallellens tonart (jfr huvudtemat i rondofinalen i Brahms' violinkonsert, andra exempel att förtiga). F. ö. påpekar Šourek, att Dvořák har lånat detta stildrag från mährisk folkmusik. Benägenheten att synkopera eller att i tretakt tränga in tvåtaktiga delmotiv med åtföljande accentförskjutning inom motiven är Dvořák heller inte ensam om. Det är ett allmänt slaviskt stildrag, vanligt både före och efter Dvořák.

Ett stildrag som tydligen är konstitutionellt åtminstone i hans senare verk synes förekomma i högre frekvens hos Dvořák än hos någon annan av romantikens mästare. Detta gäller tendensen att förlägga den övre melodiska spetstonen (höjdpunkten) alldeles i början av temat och sedan

låta melodilinjen dala ned mot den lägre spetstonen (lågpunkten), som ofta ligger långt under utgångstonen. Visserligen kan den övre spetstonen återkomma, men den överskrides sällan av en ny spetston förrän i temats vidare utveckling. Denna nedåtriktade rörelsetendens, som då den förekommer hos andra tonsättare brukar syfta till elegiska verkningar, balanseras här av den vitala rytmiken, den snabbt växlande harmoniken och den ofta färgstarka instrumentationen.

I varje fall är detta även hos Dvořák ett lyriskt drag. Detta behöver inte motsäga, att hans instrumentalmusik är i högsta grad dramatisk. Dvořáks instrumentala dramatik ligger emellertid i genomföringsdelarna och i de överledande episoder som sammanbinder temata.

Den nedåtriktade rörelsetendensen gäller som ovan antytts huvudsakligen de senare och för sin upphovsman mest karakteristiska verken. Detta stildrag kan också möjligen vara en bidragande orsak till att orkester- och kammarmusikverken från Dvořáks tidigare år stilistiskt står så nära Smetanas, Fibichs och Försters instrumentalverk.

Sven E. Svensson

Bertil Söderberg: Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Etude ethnographique. Diss. (The Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm. Monograph series. Publication No. 3.) Stockholm 1956. 285 s.

Våra kunskaper om den afrikanska musiken och i synnerhet om afrikanska musikinstrument är ganska ofullständiga. Inte minst beror detta på den fantastiska rikedom på sinsemellan synnerligen olikartade instrumenttyper som förekommer på kontinenten. Tämigen enkla och primitiva klangredskap påträffas vid sidan av högt utvecklade musikinstrument i en nästan otroligt anakronistisk lagring. Forskaren står sålunda inför den fascinerande uppgiften att studera en mångfald varierande formtyper och på grundval av deras utbredning kulturhistoriskt och etnologiskt tolka dem.

Mycket har redan gjorts för att samla material för denna uppgift. Redan år 1901 publicerade B. Ankermann sin doktorsavhandling »Die afrikanischen Musikinstrumente». Ett år därefter följde en resonerande katalog som Musée du Congo i Tervuren utgav och som innehöll detaljerade beskrivningar av musikinstrument från Belgiska Kongo. Dessa två publikationer var dock bara början till en väldig flora av vetenskapliga studier som sedan såg dagens ljus. När D. Varley år 1936 gav ut bibliografien »African native music» kunde han inregistrera mer än 1 000 nummer som Alan P. Merriam 1951 kompletterade med ytterligare 172.

När man tar sådana studier i betraktande, som uteslutande behandlar musikinstrument, kan fyra olika kategorier urskiljas:

1. publikationer som behandlar afrikanska instrument i ett större sammanhang dvs. i relation till olika kulturskikt eller kulturkretsar.
2. undersökningar som ägnats åt vissa instrument och deras förekomst på hela kontinenten.

3. monografier resp. uppsatser, som begränsats till enstaka instrument-typers förekomst inom vissa geografiska områden eller hos olika folk eller folkstammar.

4. monografier som behandlar instrumentens förekomst inom vissa geografiska områden av kontinenten eller hos vissa folk resp. folkstammar.

Det är närmast till den sistnämnda kategorin som vi bör hänföra Söderbergs doktorsavhandling. Den sysslar med musikinstrument i ett begränsat område som i detta avseende tidigare föga beaktats.

I en utförlig inledning diskuterar förf. till en början det geografiska begreppet Nedre Kongo och redogör för den fysiska geografin, i den mån den haft eller fortfarande har betydelse för tillverkning av musikinstrument. I anslutning härtill lämnas en översikt över de stammar som bebor forskningsområdet och huvudsakligen berörs i avhandlingen. Slutligen preciserar förf. avsikten med undersökningen och motiverar mycket kort det behandlade materialets klassificering och uppdelning. Med utgångspunkt från denna klassificering är avhandlingens huvudframställning delad i fyra stora kapitel, nämligen idiofoner, membranofoner, kordofoner och aerofoner. Avhandlingens femte och sista kapitel granskar slutligen det reciproka förhållandet mellan musikinstrumenten och konsten med utgångspunkt från de två synpunkterna: instrumentens ornamentering och musikinstrumenten själva såsom ornament.

Denna disposition ger sig s. a. s. av sig själv, eftersom Söderberg tagit som utgångspunkt den Hornbostel-Sachska instrumentklassificeringen som under de sista decennierna blivit normgivande. Även de fyra stora huvudkapitlens inre uppdelning förefaller naturlig och välmotiverad. Man måste dock beklaga att förf. avstått ifrån att efter varje kapitel införa synoptiska tabeller som är lättöverskådliga och kan lämna uppgifter om de olika instrumenttypernas förekomst inom forskningsområdet, deras nomenklatur, spelsätt, funktion osv. Sådana tabeller är i alla händelser vida att föredra framför de sammanfattningar Söderberg ger i slutet av en del kapitel och avsnitt och där han bara upprepar saker och ting, som han tidigare redan sagt.

I enlighet med sin programförklaring avser Söderberg med sin avhandling att ge en översikt av musikinstrumenten inom forskningsområdet och att försöka klargöra deras betydelse i samhällets sociala liv. Han förklarar uttryckligen att han förutom de rent etnografiska synpunkterna lägger även sociologiska och musikaliska, i senare avseenden dock med inskränkningen, att musikaliska fakta som tonhöjd, rytm och melodi måste uteslutas. Förf. har sålunda närmast använt sig av den s. k. ergologiska metoden, dvs. den som kommer till användning både i beskrivande och jämförande studier på musikinstrumentens område och främst siktar på instrumentens yttre form och tekniska detaljer utan hänsyn till deras inneboende musikaliska möjligheter. Framstående etnologer utan några som helst musikaliska förkunskaper såsom t. ex. B. Ankermann, J. Maes, E. Nordenskiöld och W. Kaudern har på detta sätt lämnat bidrag, som varit till ovärderlig hjälp för instrumentforskningen. Också den föreliggande avhandlingen förlorar inte sitt värde även om den musikaliska aspekten inte beaktats i den utsträckning, som hade varit önskvärd.

I en etnografisk publikation med här föreliggande vetenskapliga anspråk är givetvis frågan om materialet och sättet att framställa detta grundläggande. Med särskild glädje noterar man därför den omsorg,

Söderberg ägnat åt att göra beskrivningarna utförliga, innehållsrika och detaljerade. Ibland svävar han dock på målet när det gäller att bestämma eller klassificera en del tonredskap. Sålunda behandlar han i avsnittet »Flûtes droites» (s. 194 f.) »une flûte en roseau» och citerar som sin källa instrumentets beskrivning i E. Pechuel-Lösches »Volkskunde aus Loango». Men av källan framgår, att det ingalunda är fråga om en primitiv oboe, och Söderberg redovisar mycket riktigt s. 218 instrumentet som sådan. Samma instrument har alltså i avhandlingen hamnat bland två helt olika instrumentgrupper. På s. 108 ger förf. en kort översikt av skrapidiofonernas utbredning i Afrika och stöder sig härvid i fotnoten 58 bl. a. på ett avsnitt i K. P. Wachsmanns arbete om musikinstrumenten i Uganda. Det citerade avsnittet behandlar emellertid uteslutande strykidiofoner, däremot inga skrapidiofoner, som enligt Wachsmann synes vara obefintliga i Uganda.

Som redan nämnts har ett av Söderbergs huvudsyften varit, att ge en översikt över musikinstrumenten hos de infödda stammar, som bebor Nedre Kongo med omgivningar. Han stöder sig därvid på hithörande etnografisk och musiketnologisk litteratur, personliga iakttagelser i fältet samt de musikinstrument han själv haft tillfälle undersöka. Den litteratur, han stöder sig på, är omfattande och representativ. Trots detta måste man dock notera en del svårförklarliga luckor i litteraturförteckningen, främst några specialstudier, som direkt berör musikinstrument från Kongoområdet som t. ex. G. Hulstaert, Notes sur les instruments de musique à l'Equateur (i »Congo» 1935) eller B. Costerman, Muziek-instrumenten van Watsa-Gombari en omstreken (i »Zaire» 1947).

Ehuru det är uppenbart att det främst är denna rikhaltiga litteratur, som legat till grund för Söderbergs framställning, utgör även de musikinstrument, han själv haft framför sig, ett viktigt material. Flertalet befinner sig i olika samlingar i Sverige. Likväl har det disponibla materialet trots allt knappast varit tillräckligt stort. Några stammar är inte alls representerade, andra åter endast med några få klangredskap. Anmärkningsvärt är också att förf. kan ge endast relativt få belägg på sträng-instrumentens förekomst inom forskningsområdet. För framställningens värde skulle det därför ha varit påkallat att komplettera materialet med sådana musikinstrument och hithörande kataloguppgifter som finns i olika museer utomlands för att på så sätt bredda den grund avhandlingen bygger på, t. ex. Musée de l'Homme i Paris, men i första rummet Musée du Congo Belge i Tervuren.

Det kan inte förnekas att Söderberg med stort nit har genomarbetat litteraturen ifråga, excerpterat och sammanställt alla relevanta uppgifter och på denna grundval redovisat instrumenten. I samband med hans instrumentbeskrivningar finnes det talrika och ytterst välkomna uppgifter om vissa instruments religiösa och sociala roll bland infödingarna. Men alla dylika uppgifter svävar tyvärr mer eller mindre i luften utan inbördes sammanhang, och läsaren måste själv mödosamt plocka ut och sammanbinda dem och göra dem till föremål för en bearbetning för att de överhuvud skall få sitt rätta värde. Man måste också beklaga, att Söderberg — kanske mera i enlighet med sina intentioner — ytterst sällan ingår på komparativa studier och aldrig ställer ett etnologiskt problem eller söker efter ett kulturhistoriskt sammanhang. Det är uppenbart, att avhandlingens värde främst ligger på det deskriptiva planet liksom att hans goda kvalifikationer gör sig gällande just i denna form av forskning.

Luigi Ferdinando Tagliavini: Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach. (Università di Padova. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia XXXI. Cedam—Casa Editrice, Dott. A. Milani—Padova 1956.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956. XV, 291 s.

Vid 1800-talets början skrev K. F. Zelter, Goethes vän och den om bachrenässansen förtjänte musikern, angående möjligheten att återuppliva passionerna och kantaterna: »Det största hindret är de fördömda tyska kyrkotexterna...» Något mer än hundra år senare, omkr. 1930, framfördes i leipzigradion av K. Straube och thomaskören samtliga bachkantater söndag för söndag, månad för månad. Vill man förklara en så fundamental förändring i den allmänna grundsynen räcker det inte med att hänvisa till det allt intensivare intresset under de sista decennierna för barockmusik av alla arter. Denna förvandling är ett symptom på en ny aktualitet i fråga om religiösa ting och bibliska ämnen och, inte minst, på en förändrad uppfattning av barockens kultur och diktning. Även den poetiska texten till de ca 200 kyrkokantaterna av Bach kan inte längre betraktas enbart som ett »nödvändigt ont». 1913 presenterade R. Wustmann i ett väl dokumenterat band Bachs kantattexter — en bok som 1947 förnyades i stor stil av W. Neumann (Handbuch der Kantaten J. S. Bachs). Det är på detta säkra fundament som den italienske forskaren Tagliavini uppbyggt sin doktorsavhandling, Padua 1956. Han är väl insatt både i musik- och litteraturhistoriska aspekter och i nyare forskningsresultat, och det är också en mängd frågor som förf. söker klarlägga och lösa. De kretsar i första hand kring de olika diktarnas och textförfattarnas biografi och personliga egenart, och kring de inte sällsynta fall i kantaternas tillkomst, då J. S. Bach själv varit litterär medarbetare — inte blott redaktör utan t. o. m. textförfattare. Tagliavini letar envist efter säkra kriterier för sina attributioner. Han riktar gärna uppmärksamheten på versernas form och rimmens disposition (s. 98). Frågan om Bachs eventuella deltagande i den textliga utformningen (»il problema dell'attività poetica di Bach») spelar nästan oavbrutet huvudrollen i resonemanget. Kända texter som »Ich will den Kreuzstab gerne tragen» står här under debatt (s. 212). Upplysande och av betydelse även för den musikaliska analysen är konkreta exempel på Bachs ingrepp, då det gäller enskilda ord och karakteristiska uttryck (s. 154 ff. och 165). Självklart tar förf. därvid (i anslutning till Scherings studier) hänsyn till universitetsstaden Leipzigs bildningsmiljö och traditioner från t. ex. H. Schein och J. Kuhnau. Biografiska detaljer, t. ex. den rätta grafiska formen hos namnet Franck (den av Bach högtskattade diktaren till bl. a. »Komm du süsse Todesstunde»), beaktas hos förf. lika omsorgsfullt som antagonismen mellan ortodoxi och pietism hos Neumeister. Musikaliska äkthetsfrågor, omnämnda i den nyaste litteraturen om Bach, hos P. Brausch, A. Dürr och Schmieder, diskuteras på nytt och om det vill sig väl, upptäcker han en ny kantat, eller rättare sagt textbörjan till en hittills okänd kantat (»Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken»). Koralens roll inom kantaternas textliga struktur och dess funktion ägnas ett särskilt kapitel. Parodikens andel, särskilt nyanvändning av profan musik och instrumentalmusik inom kantaternas ram, behandlas systematiskt. Bokens inledande avsnitt sysselsätter sig ingående med begreppet

kantat, som Bach själv dock begagnat endast i undantagsfall. Förf. presenterar F. Blumes klassifikation av den protestantiska kyrkokantatens arter, tydligen med hänsyn till en katolsk läsekrets.

Den kritiska detaljgranskningen (med begränsande paragrafer som indelningsprincip) är typisk för denna publikation. Däri ligger i själva verket dess värde för bachforskningens framtida uppgifter. Som motvikt skulle man dock ha önskat sig ett sammanfattande slutkapitel, som dragit upp linjerna från det tidigare sagda och tagit hänsyn till kantaternas liturgiskt betingade följd under kyrkoåret, texterna som stationer i en »regulerade Kirchenmusik zu Gottes Ehren». Förf. har i stället, så att säga i sista minuten, gett sig i kast med en ömtålig estetisk specialfråga, nämligen om förhållandet mellan ord och ton hos Bach, kanske det minst övertygande avsnittet i en annars givande bok. Den förvisso ensidiga men fascinerande accentueringen av Bach som »musicien poète» (Schweitzers boktitel), av det måleriska och realistiska draget, av symbolikens roll, har varit av avgörande betydelse för den förnyade aktualitet Bachs kyrkokantater fick vid sekelskiftet 1900. Från detta faktum kunde förf. ha utgått i stället för att polemisera inte endast mot Schweitzer och Pirro, utan i viss mån mot Bach själv. En man som E. Kurth, som konstigt nog inte alls nämns i sammanhanget, verkar i jämförelse härmed som ett mönster av tolerans. Här visar sig dessutom en viss brist i författarens litteraturkännedom, vilken annars måste betecknas som synnerligen pålitlig och mångsidig. Jag avser de viktiga programböckerna till bachfester, som stått i kyrkokantatens tecken, t. ex. Leipzig 1929 och 1935, med detaljrika litterära bidrag av bl. a. Blume och Heuss, men framför allt ett samtida vittnesmål av sådant principiellt värde som J. D. Heinrichens resonemang och exemplifiering i hans berömda generalbaslära, 2:a uppl. 1728.¹

Trots denna inskränkning kommer Tagliavinis dissertation, tack vare hans skarpsinne och noggrannhet, men även tack vare ämnets betydelse och presentationen av en del mindre känd italiensk litteratur, att visa sig som ett viktigt kompendium och hjälpmedel vid studiet av Bach som vokalmästare och den kyrkliga poesiens roll inom senbarock musik.

Richard Engländer

J. v a n d e r V e e n: Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques. Martinus Nijhoff, Haag 1955. VIII, 146 s.

van der Veens bok behandlar en specifik konstart och säregen konststil, som grundar sig på samverkan mellan talat diktatorord och instrumentalmusik, ibland med anspråk på formell självständighet, ibland i episodisk gestalt inom en operas, ett sångspels, skådespels eller en episk dikts ram. Upphovsmannen till melodramat som självständig dramatisk form, J. J. Rousseau, framträdde inte endast som poet och tonsättare utan även som en spirituell, fast inte alltid konsekvent kritiker. Monografiens första kapitel sysselsätter sig med förutsättningarna för Rousseaus

¹ Se mitt bidrag Barockmusikens estetik i Nordisk sommer universitet 1954, Khmn 1955, s. 270—73. Uppsatsen omtr. i Skolmusik 20 (1956), nr 2, s. 6 f.

»Pygmalion» och dess olika editioner (däribland en wienedition från 1772 med Aspelmayr som tonsättare och med Horace Coignets tämligen amatörmässiga andel vid den ursprungliga musikaliska utformningen [Lyon 1770]). Feltolkningen och överskattningen av berlinpartituret hos E. Istel i dennes kända studie från 1901 (Publikationen der IMG, Beiheft 1) diskuteras. Encyklopedisternas estetiska apparat mobiliseras för att konfronteras med Rousseaus egna skrifter, bl. a. hans *Observations sur l'Alceste* de M. Gluck (circa 1775). På det hela taget visar sig i förf:s framställning italienarnas *recitativo accompagnato* och den modernistiska baletten i Angiolinis, Noverres och Stuttgartscenens mening som de viktigaste impulserna, då det gäller »scène lyrique», dvs. det enaktiga monodramat eller duodramat — uttryck som förf. tyvärr varken nämner eller diskuterar, utan tvivel till skada för den terminologiska klarheten, i synnerhet om man känner till mångtydigheten hos ordet melodrama inom italienskt och svenskt språkbruk.

Rikt utbyte får man i kap. 2, som ägnats den omdebatterade konst-artsens korta storhetstid på 1770-talet i Tyskland. Goethes Weimar och Abel Seylers berömda teatertrupp spelar givetvis en framträdande roll i sammanhanget med tonsättarnamn som G. Benda, A. Schweitzer, A. G. Neefe. En överraskande anteciperad möter hos Eberlin i Salzburg. I det materialfattigare sista kapitlet nämnes många kända och mindre kända exempel från Mozart (Zaide) över Beethoven (Fidelio) till Grieg (Per Gynt), R. Strauss (Enoch Arden) och Schönberg (Erwartung). Från skandinavisk synpunkt fäster man sig främst vid F. Å. Kunzens Leonoreballad och abbé Voglers Lampedo. Sistnämnda stycke skrevs visserligen före tonsättarens stockholms-tid, men det betonar dock den ledmotiviska metoden på ett sätt, som leder tankarna omedelbart till den gustavianska operan och Voglers egen opera Gustav Adolph och Ebba Brahe. Man saknar här några karakteristiska detaljer, så ett av Seyler inspirerat, för Naumann beräknat Dresden-tryck, *Andromache* av Dassdorf, som innehåller en viktig principförklaring, vidare en hänvisning till det av äkta melodramatisk anda präglade stora ögonblicket i scenen mellan mor och dotter i Kraus' opera *Proserpin*. I en bok som ägnats formexperiment av franskt ursprung borde det väl ligga nära till hands att hänvisa till vissa befrejande försök från våra dagar som D. Milhauds *Christophe Colomb* i den helt nya andra versionen från 1952.¹ Boken saknar register men äger en litteraturförteckning. Ett värdefullt bihang med faksimil och not-exempel (av Rousseau, Coignet, Plantade, G. Benda m. fl.) avrundar van der Veens arbete som är både upplysande och intressant.

Richard Engländer

¹ Se art. av A. Espiau de la Maestre i *Österreichische Musikzeitschrift* 12 (1957), häfte 1, s. 9 ff.

GRAMMOFONINSPELNINGAR¹

Ljudöverföringstekniken går för närvarande framåt med stormsteg. Åtskilligt av det, som ansågs fullgott för tio år sedan, är nu totalt föråldrat. I flera hänseenden kan man räkna med att ytterligare förbättringar och nyheter skall komma. Men på några punkter har man redan kommit fram till praktiskt taget det bästa möjliga, t. ex. ifråga om förstärkare med raka kurvor gott och väl upp till hörbarhetens övre frekvensgräns. Dit följer de goda magnetofonerna med, däremot inte grammofoon-skivan. På högtalarfronten återstår en del att uppnå, och där experimenteras just nu energiskt. Den enastående levande rumsverkan, som kan uppnås med stereofonisk återgivning, tilldrar sig växande intresse.

Allmänhetens fordringar på återgivningen har också skärpts genom övergången från AM till FM,² även om de flesta lyssnare alltså nöjer sig med äldre, medelmåttig eller underhållig utrustning, skär bort sin distorderade diskant och fördärvar sina skivor med tunga pick-ups och utslitna safirstift.

I återgivningskedjan, vars kvalitet beror av dess svagaste länk, hör grammofoon-skivan inte till de otadliga mellanleden. Övergången från 78-varv till LP innebär likväl så stora vinster, att det numera anses meningslöst att framställa 78-varvsskivor. Detta har i sin tur medfört, att åtskilliga i och för sig värdefulla äldre inspelningar förlorat aktualitet och försvunnit ur marknaden, utom i de fall matriseringarna kunnat överföras till LP.

Vad denna förändrade situation bland mycket annat har drabbat är alla de inspelningar av *svensk musik*, som såg dagens ljus under och omkring 40-talet. Det gjordes ju en serie på Sonora, ett par på His Master's Voice (en med »Svensk kammarmusik», en med övervägande orkestermusik under medverkan av FST och Svenska Institutet), och Radiotjänst bidrog med åtskilliga inspelningar, däribland flera volymer Berwald. Intet av detta torde längre finnas i handeln. Nu behöver man inte känna stor saknad: tekniskt var det även efter dåtida begrepp kriskvalitet på många av dessa skivor, och de konstnärligt omistliga instuderingarna i materialet är lätt räknade. Men luckan blev stor och kännbar. Just då nyare svensk musik började vinna terräng utomlands, då »discofil» började bli en vanlig företeelse och musikpedagogerna på allvar började få upp ögonen för skivans betydelse, fanns inga skivor att få!

I detta läge gjorde en liten firma en pionjärinsats, som är värd både uppmärksamhet och beundran. Firman heter *Swedish Society*, skivmärket *Discofil*, och bakom beteckningarna döljer sig strängt taget en enda

¹ För skivfirmorna används följande förkortningar: AP (Archiv-Produktion), DEC (Decca), DGG (Deutsche Grammophon Gesellschaft), DISC (Discofil), HMV (His Master's Voice), LOL (London/L'Oiseau-Lyre), WEST (Westminster). Se i övrigt STM 1956.

² Dvs. amplitud- resp. frekvensmodulering.

person: fil. stud. Hans Kempe, musikintresserad humanist och självlärd inspelningstekniker. Kempes företag är av blygsammaste format (en liten källarlokal i Fredhäll med två anställda), men vad han åstadkommit är desto mera remarkabelt.

Kempe började omkring 1950 med diverse inspelningsuppgifter för privata uppdragsgivare och gav ut en Bellmanskiva på 78-varv. Från och med 1954 övergick han helt till LP och valde till huvuduppgift att spela in svensk musik. Sedan dess har firman kommit med ett tjugotal skivor, som alla utmärks av hög teknisk kvalitet och — framför allt — av en repertoarinriktning, som vittnar om höga målsättningar. Vanligen betraktar skivfirmor seriös musik som en dyrbar fjäder i hatten, vilken måste finansieras med schlager o. d. Det mest populära Discofil spelat in är en Sven Sköld-rapsodi med andliga sånger och Hugo Alfvéns Midsommarvaka! Även sådana verk av yngre svenska tonsättare, som ännu knappt hunnit vinna publikens och kritikens gillande, har Kempe satsat på, emedan han och hans rådgivare — främst Alf Thoor och Bo Wallner — är övertygade om deras halt. — Discofil har genomgående anlitat inhemska artister och även därvidlag träffat goda val. Och eftersom praktiskt taget allt från Discofil är av värde och intresse för olika kategorier av musikaliskt fackfolk, inte minst pedagoger, skall här lämnas en översikt över företagets samtliga inspelningar intill oktober 1957.

En av de tidigaste Discofil-skivorna är upptagningen från Drottningholmsteatern av »Il Maestro di Musica» (DISC 33117), som behandlades i fjolårets STM. Av *Hugo Alfvén* finns Midsommarvaka och Bergakungen med tonsättaren som dirigent (33100); det dokumentariska värdet hos denna inspelning är ytterligare förhöjt i en »jubileumsupplaga» (till 85-årsdagen 1.5.1957), på vilken Alfvén själv muntligen kommenterar verken (33126 B). På två 25-cm-skivor finns *Sibelius'* »Kung Kristian II»-svit och valda delar av musiken till »Stormen» (33104 och 33118A). Radioorkestern spelar, och här liksom i andra Discofil-sammanhang dirigerar Stig Westerberg med gott musikaliskt resultat. I detta sammanhang kan framhållas hans insatser på en ypperlig skiva med *Rangströms* Divertimento Elegiaco och Kung Eriks Visor (33102). De senare hör som bekant till Rangströms finaste sånger och därmed till det yppersta i vårt århundrades svenska romanskonst. Erik Sædén sjunger dem stortartat, med lidelsefull intensitet och teknisk behärskning i ädlaste förening.

Gösta Nystroem representeras med Sångare vid havet (solist Aulikki Rautawaara) och teatersviten till Köpmannen i Venedig med Radioorkestern och Tor Mann (33103). Ett utmärkt initiativ är kombinationen av *Hilding Rosenbergs* stråkkvartetter nr 5 och 6 på en skiva med resp. Parrenin- och Kyndel-kvartetten (33122B). Ensembleerna musicerar rätt olika; frågan är om inte den svenska tar priset med sin lågmälda skiftningskonst. Man vill livligt hoppas att de fyra tidigare Rosenberg-kvartetterna kommer efter på Discofil.

Av *Lars-Erik Larsson* har Kempe naturligt nog valt den populära sviten »Förklädd gud» (33121B). Elisabeth Söderström och Erik Sædén är solister, »Martin Lidstams vokalensemble» svarar för körpartierna och Stig Westerberg dirigerar Radioorkestern. Alla insatser är liksom det tekniska väl värda »Skivpriset för 1956», dock med lätt reservation för Lars Ekborgs väl vardagsnyktra recitering av Gullbergs texter.

För att här fullfölja den instrumentala linjen har på en förträfflig skiva kombinerats Symfoni nr 4 av *Dag Wirén* (dirigent Sixten Ehrling),

Sinfonia da camera av *Sven-Erik Bäck* (dirigent Herbert Blomstedt) och *Karl-Birger Blomdahls* »Danssvit nr 2» (med T. Westerlund, klarinett, C. Genetay, cello, och B. Arsenius, slagverk). Skivans nummer 33123B. Alla instuderingar är av hög klass, och samtliga kompositioner mycket representativa för tonsättarna och ny svensk musik överhuvud.

På det vokala området förtjänar främst nämnas den originella antologin »O eviga ungdom, mitt hjärta . . .», där *Evert Taube* fått prata och sjunga av hjärtans lust två stora LP-skivor fulla (33124/25B). Vad den svenske trubaduren här framför med mycken charm och föga röst hör avgjort till det slags tidsdokument som bör arkiveras, och albumet kommer säkert att vinna en stor publik, både genom sina artistiska kvaliteter och innehållets välgrundade popularitet. *Svensk manskörsång* fyller en annan skiva (33105). Det är Einar Ralf och Stockholms Studentsångare som presenterar ett urval ur sin repertoar, däribland även Griegs »Landkjenning» (med hovkapellet).

Ehuru icke av musikalisk art bör — för att göra bilden fullständig — de åtta skivorna med »*Svenska Diktarröster*» nämnas. På dem läser ett trettiootal svenska skaldar från Heidenstam, Karlfeldt och Selma Lagerlöf till Pär Lagerkvist, Harry Martinson och Erik Lindegren ur egna verk (33119/20 och 33111/16). Återigen en antologi av odisputabelt dokumentariskt värde! Den lär också redan ha rönt stor uppskattning i skolor, folkhögskolor och andra pedagogiska sammanhang.

Som extra bekräftelse på vilka goda målsättningar Discofil valt kan slutligen nämnas att företaget närmast kommer med en antologi svenska solosånger från Geijer till Rangström, något som varit efterlängtat inte minst bland musikhistoriker, ytterligare inspelningar av nyare svensk musik (bl. a. Blomdahls »Facetter», Lidholms »Ritornell» och Larssons »Missa Brevis») samt en rikhaltig provkarta på »Svenska Folkmål». Några av dem har redan kommit ut innan denna tidskriftångång när läsarna men måste stå över till nästa årsskrift.

I övrigt är det ännu ont om LP-inspelningar med svensk konstmusik. Till STM har ytterligare endast insänts ett par små 45-varvsskivor, båda på His Master's Voice. Den ena upptar »8 mindre pianostycken» av *Harald Fryklöf* (HMV 7 EBS 4). Det är ett intressant urval tacksamma miniatyrer, vars alla inte osjälvständiga anknytningar till bl. a. Sjögren, P.-B. och Brahms kunde ge åtskilliga uppslagsändar för en analys av stilströmningarna i det tidiga 1900-talets svenska pianolyrik. Stig Ribbing svarar för ypperliga instuderingar, och pianoklangen är förträfflig.

Den andra EP-skivan innehåller *Bellman* (HMV 7 EPS 2). Funnes en idealisk Bellman-sångare, som kunde göra en serie fina Bellman-inspelningar till »lutackompanjemang» efter originalsättningarna, skulle de skivorna säkert få en stor och tacksam publik. Bristen på sådana är kännbar, och luckan fylls ingalunda av den här aktuella sviten för solo, manskör och kammarensemble »Med Ulla Winblad på utfärd» i arrangemang av Henry Weman. Uno Ebrelius är en acceptabel bellmansångare och han sekunderas väl av gitarristen Adam Taube. Allmänna Sångens insatser är däremot diskutabla, och när man hört en stund på dess tillgjorda, ja omusikaliska slutfallsmanér (diminuendo och accelerando) i »Vila vid denna källa», får man mest lust att stänga av.

I anslutning till inspelningarna med svensk musik passar det bra att nämna en utmärkt Mozart-skiva med svenska artister. Det är Maria Ribbing, som till ackompanjemang av Stig Ribbing (piano) och Ebbe

Grimsland (mandolin) sjungit in en grupp *Mozart-sånger* (HMV BLPC 1). I spetsen för urvalet står »Eine kleine deutsche Kantate» K. 619, samma verk, som Richard Engländer gav ut i facsimile till Mozart-jubiléet. Bland övriga sånger märks »Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte» (K. 520) och de båda till mandolin: »Komm, liebe Zither» och »Die Zufriedenheit». Maria Ribbing sjunger dem alla med fin förståelse och förnäm musikalitet, och skivan rekommenderas varmt till alla Mozart-vänner.

Jämfört med t. ex. Monumenta-publikationer av musikalier o. d. måste de flesta grammfoninspelningar te sig som dagsländor ur musikvetenskaplig synpunkt. Men det finns undantag, och ett sådant undantag må här bilda portalen och tyngdpunkten i behandlingen av skivor med äldre musik. Det gäller det magnifika albumet med *Claudio Monteverdis »L'Orfeo»* på Archiv-Produktion (2 LP-skivor, 14057-58 APM). Som monument över 1900-talets återerövring av äldre epokers uppförandep Praxis förtjänar den att placeras synnerligen högt. Den är ett klingande dokument av unikt värde, som det är angeläget att varje musikkonservator och var och en, som intresserar sig för operans äldre historia, får tillfälle att taga del av.

1955 gjordes i Tyskland ett intressant experiment på initiativ av några av de största radiostationerna. Man uppdrog åt två musikergrupper att presentera var sin »realisation» av »Orfeo», den ena hämningslöst fritt omgestaltande med nutida resurser och med hänsyn till modern musikpubliks »lyssnarvanor», den andra möjligast originaltrogen och tillämpande all åtkomlig kunskap om den praxis, som var aktuell anno 1607. Den sistnämnda uppgiften anförtröddes gambisten m. m. *August Wenzinger* och förverkligades under medverkan av åtskilliga specialister på »gammal musik», musikhögskolekören i Hamburg och en ensemble som kallas »Orchester der Sommerlichen Musiktage Hitzacker 1955». Sedan de båda versionerna blivit framförda gjordes ett slags Gallup-undersökning bland lyssnarna, varvid det visade sig, att den »tidstroga» versionen vunnit ojämförligt störst genklang. Det är denna instudering som bevarats på skiva av Archiv-Produktion.

»Orfeo» har blivit föremål för ett stort antal bearbetningar, några acceptabla, andra hopplöst romantiserade. Svårigheterna är stora med hänsyn till originaltryckets bekanta ofullständigheter, och även Malpieros utgåva — som ger sig ut för att vara källkritiskt tillförlitlig — är ju behäftad med beryktade felaktigheter. Såväl den rytmiska noteringen som den magert besiffrade generalbasen och de rätt tillfälligt utströdda instrumentationsanvisningarna ställer bearbetaren inför besvärliga problem. Wenzinger har gått förbi alla tidigare bearbetningar, granskat källmaterialet och åstadkommit en version, som i de flesta hänseenden är ett betydande framsteg framför alla tidigare. (Bearbetningen föreligger i klaverutdrag med besättningsanvisningar i Bärenreiter-Ausgabe 2031a.) Här finns inte utrymme till att närmare gå in på bearbetningen ur källkritisk synvinkel. Desto angelägnare är det att framhålla det musikaliska utförandets förtjänster.

Det berömda, senrenässans brokiga instrumentarium, som Monteverdi föreskrivit, har punkt för punkt återupptagits. Man får alltså höra sinkor, harpor, teorber etc. och Charon beledsagas av en riktig regal. (Några av instrumenten, exempelvis regalen, har byggts enkom för inspelningen.) Den klangliga rikedom, som därigenom uppnås, är fascinerande och

förefaller alltigenom övertygande ur stilhistorisk synpunkt. Den ömtåliga realisationen av generalbasen har också lösts på ett beundransvärt sätt, både med hänsyn till ackordval och klangligt utförande. Dessutom berikas framförandet av lyhört och smakfullt insatta vokala diminutioner (främst kadensatsmyckningar), vilka för undvikande av schablonmässighet givets varierande utformningar av bearbetaren i överensstämmelse med samtida beskrivningar.

De solistiska patrierna har anförtrotts Helmut Krebs (Orfeo), Hanni Mack-Cosack (Euridice), Margot Guillaume (Musica och Proserpina), Jeanne Deroubaix (Budbärerskan och Speranza), Horst Günter (Pluto), Peter Rot-Ehrang (Caron), Fritz Wunderlich (Apollo och en herde) och Hildegard Wild (en nymf). Med ytterligt små reservationer gör de alla förträffliga insatser i överensstämmelse med Wenzingers på en gång stilenliga, dramatiskt levande och dock måttfulla intentioner. Inspelelsen kan inte nog varmt rekommenderas.

Den stora dokumentserien AP med dess olika »forskningsområden» är över huvud taget ett i sitt slag magnifikt företag. Inte minst när den ger åtskilligt stoff till diskussioner om uppförandep Praxis: man jämför t. ex. AP-versionen av »Kalenda Maya» (i Pro Musica Antiquas tolkning) med den nu åtskilligt bedagade insjungningen av Hans Joachim Moser (i den gamla serien »2000 Jahre der Musik»). Därmed är inte sagt att de nya tolkningarna överlag skulle vara idealiska. Även om de som regel baseras på grundligare musikhistoriska erfarenheter, vittnar de i många fall om en tvivelaktig förtjusning i *res facta* (dvs. ett pedantiskt återgivande av nottexten utan hänsyn till de underförstådda möjligheterna till improvisatoriska avvikelser, t. ex. i form av dubbelpunkteringar); i andra fall märker man en viss tendens till överarbetning i manieristisk anda, som visserligen kan bli raffinerad men samtidigt så artificiell att den berövas något av sin substans. Det gäller bl. a. i vissa av de satser som »Pro Musica Antiqua» gjort på skivorna AP 14032 APM och 14042 APM (9 anonyma chansons ur Margaretas av Österrike notböcker och 16 *Danseryes* av Tielman Susato resp. 12 *Balletti* av Giovanni Gastoldi och 7 chansons av Clement Jannequin; båda skivorna ingår i forskningsområdet »Högrenässans»). Visst präglas utförandet överlag av sällspord friskhet, men på det hela taget saknar man något av den jordbundna, nästan Pieter Breughelska tyngd, som dock låter sig förenas med det uppsluppet musikantiska: 1500-talets konst- och kulturliv rymmer ju både det subtilt esoteriska och det robusta gycklet hos en Rabelais! Kanske lyssnar vi mer kritiskt nu till Pro Musica Antiquas inspelningar än för ett par år sedan, när ensemblen uppenbarade en ny typ av levande musikhistoria som starkt konkurrerade med de klassiska inspelningarna på exempelvis Anthologie Sonore. Å andra sidan måste man konstatera, att Pro Musica Antiqua på något sätt konserverats med sin repertoar, varvid den ursprungliga friskheten löper risk att stelna i schabloner: det ligger då nära till hands, att vi hamnar i ett välordnat museum med förtunnad luft — är det kanske rent av så, att de många specialister på gammal musik som utgör ett så markant inslag i vår tids musikliv fungerar som ett slags chefer och assistenter i ett imaginärt tonande museum?

Bortsett från dessa synpunkter står inspelningarna på hög artistisk och teknisk nivå, något som även gäller skivorna AP 13031 AP och AP 37007 EPA; på den förra spelar Walter Gerwig lutmusik av Hans New-sidler och Santino Garsi da Parma, på den senare tre satser av Ludwig

Senfl, som utförs av Johannes Feyerabend, tenor, och en liten *musica bassa*-ensemble (diskantviola, gambor, luta och blockflöjter) — som helhet en god rekonstruktion av dåtidens spröda kammarmusik. Mindre lyckad är en skiva med tyska körvisor av Hans Leo Hassler och Leonhard Lechner, exekverade av Berliner Motettenchor under ledning av Günther Arndt (AP 14010 APM). Detsamma gäller WEST 5347, där Wiens akademiska kör under ledning av Ferdinand Grossmann sjunger tio andliga körsatser av Jacob Handl-Gallus och 9 kompositioner av Heinrich Isaac. Ingen av dessa skivor tillvaratar de latent möjligheter till (stilenlig) klangfantasi som ryms i denna repertoar, och det hela verkar mest som en akademiskt städad uppsjunga; bäst och mest inspirerade i själva föredraget förefaller ett par av Handl-Gallus' motetter. Betydligt intressantare är då WEST 18165 med musik av Orlando Gibbons, utförd av King's-College-Chapel-kören i Cambridge under ledning av Boris Ord och med Hugh McLean vid orgeln; de föreliggande satserna ingår dels i fjärde volymen av *Tudor Church Music*, dels i *Cosyn Virginal Book* (i senare fallet gäller det orgelsatserna, som f. ö. utgivits av McLean själv).

Speciell uppmärksamhet förtjänar Alf Linders inspelningar av Buxtehudes samtliga orgelverk på orgeln i Skenninge kyrka (skivmärke: WEST). Av utrymmesskal ber vi här att få hänvisa till Hambræus' utförliga presentation i MUSIKREVVY 1957: 1 samt hans studie över ett antal Buxtehude-kompositioner i denna årgång av STM. Även om man kan diskutera några av Linders gestaltningar av Buxtehudes formstrukturer (t. ex. i vissa s. k. »preludier och fugor»), intar skivorna en självklar plats i musikhistorikerns eller musikbibliotekens skivsamlingar — inte minst emedan de på ett enastående sätt dokumenterar värdet av denna stor-slagna tonkonst (och samtidigt ger orgeln en viktig ställning bland skivorna med historisk musik).

HMV svarar för en förtjänstfull inspelning av Purcells *Dido och Aeneas*, där ingen mindre än Kirsten Flagstad sjunger Didos parti och en av de andra rollerna uppbärs av Elisabeth Schwarzkopf; kör- och orkesterpartierna utförs av The Mermaid Singers and Orchestra under ledning av Geraint Jones (ALP 1026). Skivan är välgörande fri från överdrifter och fyller helt de fordringar man kan ställa på Purcells spröda och förtrollande scenmusik.

Som ett led i Vivaldi-renässansen kan nämnas en skiva (HMV BLP 1042) där Virtuosi di Roma under Renato Fasano spelar en oboekonsert F-dur (solist: Renato Zanfini) och violinkonserten C-dur »till Jungfru Mariae himmelsfärdsdag» (solist: Luigi Ferro). Inspelningen är mycket proper och vittnar om de romerska virtuosernas smått klassiska grepp om sin store landsman.

Det växande intresset för »gammal musik» från skivfirmornas sida slår emellertid inte alltid väl ut, och minst av allt ger stora artistnamn någon garanti för att resultatet blir någorlunda stiltroget. Kuriöst är det sålunda att lyssna till den nyligen avlidne Beniamino Gigli i en rad »*Italian classic songs*» (från Monteverdi och Cesti till Händel och Bononcini; HMV ALP 1174). Den världsberömda tenoren sjunger dem med största inlevelse och mycket välljud. Alltsammans låter ungefär likadant. Och ändå kan man inte låta bli att fundera över om något av denna lätt maniererade, operamässiga 1800-tals-bel canto möjligen kan gå tillbaka på ännu äldre traditioner? Trots allt har Giglis intuitiva föredrag åktitalienska kvaliteter, som inte är helt orimliga i sammanhanget. — Sviktande stilkänsla skämmer den eljest strålände sångerskan Magda Laszlos insjunga

av J. S. Bachs »Bröllopskantat» (nr 210) med Hermann Scherchen och wienoperans orkester (WEST WL 5138).

Den tidige *Haydn* kan man numera lära känna via talrika skivor, varigenom man också kan få klingande illustrationer till Robbins Landons värderingar och omvärderingar. Till STM har insänts en sammanställning av tre divertimenti från ca 1757—70, som är förträffliga exponenter för de stilströmningar, som varken bör kallas »barock» eller »wienklassicism» (WEST WL 5227). The London Baroque Ensemble under Karl Haas spelar förträffligt och tekniskt är skivan av sedvanlig hög Westminster-standard.

Muzio Clementi har fått sitt rykte fördärvat av senare tiders piano-undervisning, som slitit på hans övningar och sonatiner och glömt bort hans bästa sonater. I själva verket är vissa av hans talrika pianosonater betydande bidrag till den »klassiska» klaverrepertoaren. Många står ungefär mitt emellan Mozart och Beethoven, några bär spår av inflytelser från D. Scarlatti och ibland når de Sturm-und-Drang-besläktade tonfallen fram till tidig romantik. Vera Franchesi spelar fyra välvalda Clementisonater på en Westminster-skiva (WEST WN 18091). Särskilt bör framhållas g-mollsonaten »Didone Abbandonata» och h-mollsonaten op. 40 nr 2. Tolkningarna är inga fullträffar, men bör ändå kunna bidra till att rehabilitera Clementi. Ur den synpunkten är skivan ett värdefullt tillskott.

Ingmar Bengtsson och Bengt Hambræus