

STM 1956

Recensioner

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

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

LITTERATUR

Johann Sebastian Bach: Kanons, Fugen und Ricercari aus dem »Musikalischen Opfer« (1747). Für die Orgel gesetzt von Gerard Bunk. Edition Breitkopf 6227. Leipzig 1956.

Intresset för Bachs »Musikalisches Opfer« och »Kunst der Fuge« har under senare tid övergått från teori till praxis. Man har insett att de kanoniska spetsfundigheterna och den cerebrala kontrapunktiken inte bara var teoretisk läsmusik utan också djup och värdefull konst. Och även om kanske inte de båda cyklerna ifråga är fullt så unika och isolerade som man tidigare tänkt sig — de tillhör ju kategorimässigt de s. k. »musikaliska konstböckerna«, varav vi har bevarade prov från bl. a. Johann Theile (Harmonischer Baum) och Vitali — vittnar de övertygande om Bachs suveräna och unika mästerskap. I denna utgåva har Dortmund-organisten Gerard Bunk gjort en urtextmässig bearbetning för orgel av alla satserna så när som på den stora triosonatan. Om själva utredigeringen är i princip intet att tillägga, möjligen att *Canon perpetuus* (n:o 11 i Bunk-utgåvan) klingar litet skelettartat och magert utan generalbasutfyllnad — den ursprungliga besiffringen har inte meddelats; men på sätt och vis är detta samma sak som möter i de sex triosonatorna för orgel, vilka ju kan tänkas utförda med två soloinstrument + continuo. Vidare kan man invända mot de täta manualväxlingarna i den inledande tre-stämmiga ricercaren, vilken dock som helhet blivit väl tillrättalagd för instrumentet. Med en klangfunktionellt gynnsam registrering bortfaller behovet av omregistreringar och manualväxlingar! Detsamma gäller den ståtliga sexstämmiga ricercaren, vars inre arkitektonik och latent dynamik bryts i onödan utöver de naturliga snittpunkterna. Men som helhet gör utgåvan ett redbart intryck och bör bli ett välkommet tillskott i bachspelarnas notbibliotek.

Bengt Hambræus

Helmuth Boese: Zwei Urmusikanten. Smetana — Dvořák. Mit 53 Abbildungen und 47 Textillustrationen. Amalthea-Verlag, Wien 1955. 436 s.

De två böhmiska nationalhjältarna på musikens område, Smetana och Dvořák, har broderligen delat utrymmet i denna jubileumsbok, avsedd att utkomma 1954 till 50-årsminnet av Dvořáks och 70-årsminnet av Smetanas död. För oss svenskar, enkanerligen Göteborgs musikkvänner, är det i år dessutom 100 år sedan Smetana i oktober 1856

kom till Göteborg, där han blev dirigent för filharmoniska sällskapet och skulle stanna till 1861.

En dubbelbiografi av denna art skulle kunna bli en väldig syntes av den till självmedvetenhet komna tjeckiska nationens stora musikaliska frigörelse under två på varandra följande betydande tonsättargestalter, uppvuxna ur samma jord, under rel. likartade förhållanden och verksamma i samma stad, Prag. Men den skulle också ställa sin författare inför mycket svåra dispositionsuppgifter. Förf. har löst problemet mycket enklare och anspråkslösare: efter en kort och intet nytt bringande inledning om musiken i Böhmen fram till de båda tonsättarnas livstid ägnar han sig först åt Smetana (s. 23—241) och därefter åt Dvořák (s. 247—414). Avslutande följer systematiska (men icke fullständiga) verkförteckningar över bägges alstring, litteraturlista, diskotek, namnregister och illustrationsförteckning (417—436).

Liksom i Zagibas på samma förlag utgivna Tjajkovskij-bok (rec. i STM 36, s. 177) är också Boeses dubbelbiografi fullständigt blottad på verkanalyser (och därmed sammanhörande notillustrationer). På sin höjd anges några formbegrepp och antydes tematiska sammanhang, resten är ren hermenevtik i nationalromantisk anda. Boken igenom framhäves de båda tonsättarnas förhållande å ena sidan till böhmisk eller mährisk folkmusik och betydelsen av deras rent folkliga groningsgrund, å den andra deras upplevelse av den »nyttyska« stilen hos Liszt—Wagner (och för Dvořáks del även Brahms). Både Smetana och Dvořák fasthöll vid det stora västeuropeiska arvet och satte sig till medvetet och energiskt motvärn mot den trångsynta tjeckiska nationalism som trodde på en konstmusikalisk omformning av folkmelodier. Ingendera har upptagit folkmelodier men skapat sina melodier i ideell anslutning till en ofta drastisk-rustik folkkonst.

Överhuvud ligger Boeses styrka och bokens förtjänst i den konsekventa och skickliga utmejslingen av Smetana—Dvořáks konstnärliga utveckling mot bakgrunden av de politisk-nationella frihetssträvandena inom den gamla donaumonarkien och den stora europeiska musikutvecklingen. Han bör också ha beröm för sin måttfulla bedömning och strävan efter objektivitet på detta känsliga område. Inte minst för en principdiskussion av den nordiska konstmusikens förhållande till folkmusik har Boeses framställning sitt intresse.

Skickligt men traditionellt tecknade bilder och andra illustrationer förhöjer volymens värde; dock är de faksimilerade autografa notbilderna ganska suddiga och borde väl ha återgivits på glättat papper. (Jfr t. ex. s. 46, 320, 391.)

Carl-Allan Moberg

Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge. Deuerliche Verlagsbuchhandlung, Göttingen 1953. 39 s.

Den tyske tonsättaren och teoretikern Johann Nepomuk David har i detta typografiskt mycket vackra häfte tagit upp ett problem som överraskande nog inte tidigare i sin fulla utsträckning observerats av musikkforskare och musikteoretiker: de konstruktiva principerna i Jupitersymfonin.

För det första. Ger man sig analysen i våld upptäcker man snart en påfallande lätt identifierbar motivisk släktskap mellan verkets samtliga satser. Iakttagelsen är visserligen inte ny — den förekommer bl. a. i Theodor Kroyers förord till Eulenburgerutgåvan — men den har hittills inte i större omfattning tagits upp till behandling. En andra utgångspunkt befinner sig i ungefär samma läge: att den gemensamma motiviska nämnaren går tillbaka på en konturlinje som inte alls är unik för Jupitersymfonin utan finns inte bara hos A. Scarlatti och Haydn utan också hos Bach — t. ex. i första fugan ur *Das wohltemperiertes Klavier* —, ja ingenting annat är en genom traditionen fortlevande variant av *L'homme armé-c.f.* Naturligtvis menar inte David att Mozart känt till källan, den nederländska polyfonin, utan endast haft sekundärkunskap, t. ex. genom Bach.

Betraktelsesättet i Davids arbete är inte alldeles originellt. Det låter sig ganska lätt placeras in i en av de intressantaste riktningarna inom analyslitteraturen från senare år: detta att söka gemensamma motiviska urceller i större verk för att den vägen nå längre in i klarläggandet av satssammanhangen än vid den vanliga schemabundna analysen. Beethovens »nia» har visat sig vara ett mycket tacksamt studieobjekt härvidlag och Schumanns Kinderscenen har blivit tema med om inte variationer i konventionell mening så dock en fullt tydlig metamorfos-teknik. Etc. Det är tänkbart att detta betraktelsesätt är inspirerat av vissa företeelser inom den moderna musiken. Jag behöver här bara nämna det strängt genomreflekterade motiviska arbetet hos Bartok eller tolvtonsteknikens krav på en genomorganiserad struktur.

Inte heller David uttömmar naturligtvis de sidor i Jupitersymfonins byggnad som han tar upp, men han har givit värdefulla impulser. Man tycker sig i andanom se ett åtskilligt digrare arbete som presenterar problemställningarna i hela deras magnifika bredd och djup.

Något omotiverat har förf. kompletterat sin Mozartstudie med en kort presentation av Bruckners *Os justi*.

Bo Wallner

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd 88: *Georg Reutter*
d. J., Kirchenwerke. Österreichischer Bundesverlag. Wien 1952.
Folio, XIII, 101, 1 s.

Härom året kunde Karl Pfannhauser (i *Mitteil. der intern. Stiftung Mozarteum*, 14. H., 1955, s. 4) leda i bevis, att ett ej alldeles ringa antal kyrkomusikaliska verk som man tidigare utan tvekan tillskrivit Mozart i själva verket var tonsättningar av bl. a. hovkapellmästaren Georg Reutter d. y., vilka Mozart skrivit av för studieändamål. Det är därför tillfredsställande att DTÖ bd 88 har publicerat ett urval ur Reutters betydande kyrkomusik. Den av framlidne cistercienspater Norbert Hofer ombesörjda utgåvan upptar en inledning, som tyvärr går in på endast det biografiska stoffet, varemot seriens ledare prof. Schenk också hänvisar till Hofers otryckta dissertation från 1915 om de båda Reutter som kyrkomusiker, en framställning som tyvärr är oåtkomlig för forskare utanför Österrikes gränser.

Johann Georg Reutter jun. föddes den 6/4 1708 som det 9:e i ord-

ningen av de 10 barn organisten, sedermera kapellmästaren vid S:t Stephan, Georg Reutter fick i sitt 2:a äktenskap. Som faderns elev i musik var Georg redan i 14-årsåldern skickad att vikariera för honom i domkyrkan och fick studera vidare för v. hovkapellmästare Antonio Caldara. I 18—19-årsåldern fick han sina första oratorier uppförda men hade uppenbarligen svårt att göra sig gällande under den inflytelserike Fux' regim. Efter studier i Italien (1730) fick han anställning som hovkomponist, gifte sig med hovsångerskan Holzhauser och utvecklade en rik verksamhet som dramatisk tonsättare (intill 1739 38 verk). Hans produktion från sistnämnda år är emellertid främst ägnad åt kyrkomusik, beroende på hans nya tjänstgöringsförhållanden: 1738 efterträdde han sin avlidne far som 1:e domkapellmästare vid S:t Stephan och övertog det berömda korgossekonviket, vid vilket Joseph och Michael Haydn några få år senare skulle få sin hårda och knapphändiga utbildning. — Reutters väg steg nu brant mot höjderna: han blev adlad 1740 av kejsar Karl VI, 1747 Maria Theresias hovkapellmästare och övertog 1751 på entrepenad hela hovkapellet, vilket — med myndigheternas sparsamma kostnadsram och Reutters eget allt mera utpräglade sinne för (sin egen) ekonomi — hade till följd, att hovkapellet vid hans död 1772 blott räknade 20 medlemmar, bland dem inte ens en organist längre! Vid sitt fränfalle förenade Reutter bägge hovkapellmästar- och bägge domkapellmästarbefattningarna och levererade också musik till Jesuit- och Augustinkyrkorna. Det är under sådana omständigheter inte heller underligt att av sammanlagt 677 efterlämnade musikaliska verk det mesta är kyrkomusik. Mot ett hundratal profanmusikverk (bl. a. 41 operor) svarar ej mindre än 151 psalmer och cantica, 126 motetter, 80 mässor, 53 hymner, 48 antifoner, 27 offertorier, 13 oratorier osv.

Av en viss betydelse för bedömningen av Reutters kyrkomusik är den även av Hofer beaktade encyklikan »Annus qui» (1749) av påven Benediktus XIV. Även om det bakom encyklikan låg en religiös-pedagogisk avsikt att stegra kyrkoceremoniernas innebörd genom prunkande ståt, att genom jublande klanger ge en jordisk försmak av den eviga saligheten — (som K. G. Fellerer interpreterar påveskrivelsens innebörd i Mozarts Kirchenmusik, 1955, s. 20) — så var den samtidigt en reaktion mot den teatraliska och larmande kyrkomusiken i italienska katedraler som också gjort sig bred i den motreformativa jesuitbarockens praktfulla »aulae Dei». Wienhovet remitterade den påvliga encyklikan till Reutter 1754 med en förfrågan, på vilket sätt på sön- och helgdagar en vokalmusik utan orgel eller andra instrument »alla Romana» skulle kunna införas. Encyklikan hade uttalat sig för en förstärkning och stöd av vokalistämmorna utom av orgeln enbart av violin, viola, violoncell, kontrabas och fagott. Reutter svarade att en sådan musik förvisso vore en prydnad för det kejserliga hovet men dyrbar: den fordrade nyanställning av ett större antal skolade stämmor, särskilt kastrater, de redan kontraktsanställda instrumentalisterna bleve utan sysselsättning men måste ändå betalas. För att uppnå en musik »alla Romana» borde instrumentalisterna användas i vokalistämmor men ej höras solistiskt. Detta accepterades av hovet.

Reutter har också i egna kyrkliga verk tagit vissa intryck av myndigheternas föreskrifter. Hofer pekar på ett »Miserere in B a due chori all uso Romano» 1755 a cappella, ett flertal mässor och talrika motetter för 4 sångstämmor med icke obligat ackompanjemang av stråkar och

med en blåskvartett (korsett, 2 basuner och fagott) som följer respektive sångstämmor. De i DTÖ 88 återgivna Missa s. Caroli (1734), Rekviem (1753) och det odaterade Salve regina följer däremot den äldre, barocka praxis: 2 violinstämmor som vida sträckor spelar unisont, violoncell och fagott med orgelbasen, i vissa satser 2 klarinetrumpeter och (i enlighet med sydtysk-österrikisk praxis) 1—3 basuner samt pukor. Kören är fyrstämmig och soli är ofta föreskrivna. I Rekviem bildar de 2 violinstämmorna tillsammans med 1 el. 2 violastämmor en tydligt iakttagbar enhet i 1:a satsen men kan vara helt borta som i Kyrie, där orgeln ensam ackompanjerar kören, eller vi ser efter äldre sedvänja den 2-stämmiga violinsatsen utan viola. I Tuba mirum uppträder en konserterande basun till altsolot och får sin tonmålade signalkaraktär i tutti vid texten »Judex ergo cum sedebat», liksom för att utmärka den konungslige domarens inträde i domssalen, varemot »Juste judex ultionis» hälsas med klarinsignaler. — Bassolot Salve regina beledsagas av 2 violiner och orgel; det volymen avslutande »Ecce quomodo moritur justus» är a cappella.

Vi har sannerligen ingen anledning att tänka ringa om Reutters kompositoriska begåvning. Han var ett ingalunda föraktligt föredöme för den unge Mozart. Åtskilligt i själva fakturen erinrar om Mozarts kyrkomusik före wientiden. Mest påfallande är den 2-stämmiga violinsatsen som kvarlever i all salzburgtidens kyrkomusik (som en rest av barockens triosonatyp). Men denna salzburgpraxis återspeglar bara tidens allmänna orkestertyp, där violan ej ännu kommit ur sitt iråklade död-läge. Påfallande är också det så ofta företagna unisolförändret av de fattiga 2 stråkstämmorna, som också lever kvar hos Mozart ännu i den i mars 1780 skrivna massan (K 337), den sista för salzburgkatedralen. Även sättet att långa sträckor föra violinerna i sextondelsöppningar med markerade punkterade rytmer, resoluta och myndiga insatser och språng är likartat. Men sådana figurativa stämmor hörde till den nyneapolitanska operastilen, och den kan vara förmedlad lika gärna genom fader Leopold. Blåssatsen har i allmänhet en basuntrio som understöder vokalsatsen i enlighet med vad Reutter själv föreslog. Vi kan se detta hos Mozart t. ex. i Kyrie-satserna i K 157 och 317. Ja, bassett- (el. oboe-) och fagottgruppen är ofta nog unisonkopplad med kören ännu så sent som i Mozarts rekviem. — Om basunsolot (i rekviems Tuba mirum), hos Reutter alldeles som hos Mozart, är redan talat.

Men alla dessa yttre likheter kan inte få oss att bortse från de kolossala inre olikheterna. Reutter är helt naturligt utomordentligt mycket starkare förankrad i barocken än vad Mozart kunde vara under sin salzburgstid. Reutter har ingenting av den wienklassiska orkesterns smidighet och rörlighet, och vi skall inte tala om den mozartska sötman och formella balansen! Och när Reutter strävar efter något av den moderna affektiva dynamiken (som i Rekviems gripande inlednings-avsnitt med dess oroligt drivande stråksynkoper), så får hans iver faktiskt ett lätt komiskt drag över sig!

DTÖ:s 88:e band är liksom sina föregångare ett både editionsmässigt och trycktekniskt förnämt alster som länder den wienska musikforskningen och det österrikiska förbundsförlaget till all heder.

Carl-Allan Moberg

Arthur C. Edwards: The art of melody. Philosophical library, New York 1956 XXX, 266 s.

En bok med titeln »The Art of melody» öppnar man med inte ringa iver: skall den måhända visa sig ge den sammanfattande framställning om melodiska gestalter, krafter och typer, som ständigt saknats och efterlysts? Man behöver inte läsa länge i Edwards arbete för att inse att det ingalunda fyller luckan. Onda aningar föds redan inför föreläsnings första sida, där det bl. a. heter: »The perception of a melody is a dynamic and aesthetic experience. This book is an attempt to formulate a system of melodic construction which will develop the potential of a musical idea into such an experience according to the basic and enduring qualities characteristic of all music.» Hur vackert låter inte detta, och hur lätt skulle det inte vara att efter semantisk analys skjuta satsernas isärfallande delar till stoft med logistiska vapen! Även utan att stygt fråga vad Edwards avser att mena med de termer han brukar, kan man av det citerade stället fastslå, att han i samma andetag vill tala om psykologiska reaktioner, estetiska normer och melodisk systematik. Frånsett att man retar sig på hans bruk av floskler, vilkas sanningshalt *qua* teser han först borde sökt bevisa, hakar man vidare särskilt upp sig på uttrycket »to formulate a system of melodic construction». Drar man därur genast slutsatsen, att Edwards inte på minsta sätt intresserar sig för en förutsättningslös melodisk stilanalys eller för stilfrågor överhuvud, inser man efter genomläsningen att man slutit alldeles riktigt. Författarens huvudintresse är att påvisa och beskriva »allmängiltiga melodiska lagar», och han sticker inte under stol med att de bör följas om man vill tillverka en god melodi. Ständigt återkommande uttryck är »criteria of melody» och att en melodi »should be» beskaffad på vissa sätt för att vara estetiskt tillfredsställande.

De huvudkriterier Edwards baserar sina resonemang på är »repetition», »contrast», »focus of material» [eller] »climax», »the return» och »balance». De upprepas med stigande monotoni kapitel efter kapitel, och somliga synpunkter på dessa skäligen elementära företeelser tuggas om med skolmästaraktig outtröttlighet. Kapitel- eller rättare delrubrikerna lyder »The aesthetic criteria», »The psychological realization of melody», »The technique of melody» och »The analyses of melody». I sistnämnda del presenteras 21 notexempel från de mest skilda tider med tillhörande analyser. Vid första anblicken tycks dessa kunna ha mer att ge än själva framställningen. Men man upptäcker snart att Edward huvudsakligen sysslar med att påvisa samma slags allmänna kännetecken i samtliga exempel, varvid många intressanta och karakteristiska drag hos melodierna lämnas obeaktade. Det mest positiva i detta parti är författarens strävan efter samtidigt iakttagande av melodiska, harmoniska och rytmiska krafter, ehuru hans förfaringsätt är för grova för att ge vare sig nyanserade eller idéväckande resultat.

I den välgjorda bibliografien (7 sidor) finns nästan uteslutande engelskspråkiga arbeten upptagna. Med förvåning saknar man författarnamn som Lach, Hoffmann, Klebs, Danckert och Brelet, vidare t. ex. Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts och flera av Riemanns arbeten, annat att förtiga.

Ingmar Bengtsson

Erik Franklin: *Tonality as a basis for the study of musical talent*. Göteborg 1956. (Akad. avh.) 193 s.

Föreliggande avhandling är ett specimenarbete inom ämnet psykologi, och den vänder sig därför i första hand till psykologer av facket. Detta kommer till uttryck bl. a. i en viss försiktighet i fråga om musikteoretiska termer, vissa för en musikhistoriker något långgrandiga resonemang och i de för en lekman svårbegripliga faktoranalytiska diskussionerna i slutet av boken. Men ämnet är i högsta grad intresseväckande även för musikhistoriker och musikteoretiker.

Innehållet är uppdelat på sju kapitel. I det första definieras begreppet »tonalitet», i det andra diskuteras på 35 sidor »tonality in the literature of psychology as applied to music» i de tredje och fjärde vissa speciella egenskaper hos tonaliteten (förhållande till skalans toner och till musikbegåvningsens utveckling hos individen). Det femte och längsta kapitlet omfattar 85 sidor och redogör för elva grupper av musiktets, konstruerade av Révész, Seashore, Kwalwasser & Dykema, König, Schoen, Lowery, Wing, Semeonoff, Mjöen, Kühn samt slutligen av Franklin själv. Det sjätte kapitlet tar upp ett par fall av absolut gehör i undersökningsmaterial. Det sjunde kapitlet redogör för faktoranalytiska studier i samband med två grupper av begåvnings-tests. Därefter följer »summary», appendix och bibliografi. Person- och sakregister saknas tyvärr.

En ofta framställd men sällan ordentligt besvarad fråga är vad som menas med »musikalitet» eller »musikalisk begåvning». Det yttersta ändamålet med musikpsykologien är givetvis att besvara denna fråga. Men alltför ofta innehåller svaret endast en omskrivning av påståendet att musikalitet är förmågan att förstå musik. Så gör även Révész, även om han sedan ger en framställning av musikalitetens olika sidor eller beståndsdelar. Det är tydligt att detta musikpsykologiska grundproblem också har varit utgångspunkten för Franklins arbete, även om det formellt endast behandlar ett delproblem, tonaliteten. Det framskymtar i åtskilliga resonemang och sägs klart i sammanfattningen (s. 181 f.):

We think of musical talent as being primarily dual, one side being the mechanical-acoustic talent which is an ability to discriminate with regard to pitch, timbre, time and intensity. This musical talent . . . must be supplemented with another aspect, — the judicious-musical, which places the ability to discriminate at the service of music. Judicious-musical talent is evidently in a position of superiority to mechanical-acoustic talent and rather of a form-perceptive character. Highest in this judicious-musical talent lies tonal musical talent . . .

Det sista begreppet, »tonal musical talent», förkortat TMT, är i själva verket just den ingrediens i den musikaliska begåvnningen som förf. har velat behandla och närmare undersöka. Den definieras på s. 49 som »capacity to experience tonality». I sammanfattningen (s. 182) är definitionen en annan än den nämnda: där sägs TMT

experience music as a total situation, — where pitch in several dimensions, together with time and intensity in the form of strong and weak parts of bars, play their role and where one must conceive of bridges across to general intelligence.

Detta kan nog vara riktigt, men definitionen är för litet avgränsande och för mycket hänsyftande på diskussionen i hela avhandlingen. Bestämningen av TMT är helt beroende av hur begreppet tonalitet definieras. En närmare granskning visar att förf. i viss mån har låst fast sin uppfattning vid en funktionell harmonisk tolkning, som passar bra endast för ett begränsat avsnitt i musikens utveckling (europeisk musik 1600—1900). Förf. jämför utan vidare tonalitet med dur-och-moll-tonalitet (s. 23) och påpekar att den inte kan göra sig gällande utan flerstämmighet — »tonal forces could make themselves felt only on the appearance of multi-part music and singing» (s. 36). Detta kan i och för sig försvaras som en nödvändig begränsning och förf. följer här tydligen A. Auda: *Les gammes musicales* (1947, s. 12). Men i modern litteratur har tonalitet en vidare och allmännare betydelse, som den t. ex. framträder i F. Schadlers avhandling »Das Problem der Tonalität» (1950). Där definieras — för att i möjligaste mån täcka en egenskap gemensam för många folks musik — på följande sätt: »Tonalität ist Bezogenheit auf ein Tonzentrum». Liknande definitioner förekommer både hos Apels och Sohlmans lexika.

I sitt andra kapitel visar Franklin att hittillsvarande författare tagit för liten hänsyn till tonalitetskänslan och litat för mycket på »melodiska lagar». Detta torde också vara klart, i synnerhet om man ser till de citerade lagarnas dubiosa och ganska primitiva utformning. Franklin kommer själv fram till en gestaltpsykologiskt präglad bild av det musikaliska händelseförloppet i en flerstämmig sats (s. 47). Den ger en god balans mellan de fyra viktigaste »dimensionerna» i satsen: en melodisk, en ackordisk, en tonal och en rytmisk dimension. Det är således den tonala dimensionen som uppfattas av TMT. Detta är avhandlingens huvudtes, som bekräftas av förf:s TMT-test. Även faktoranalysen ger ett visst stöd åt uppfattningen att TMT kan betraktas som en någorlunda självständig faktor i den musikaliska begåvnningen.

I praktiken har förf. — liksom många andra musikpsykologer och praktiska pedagoger — använt sig av en speciell egenskap hos personer utrustade med TMT. Som Franklin själv utförligt motiverar, är det naturligt att avsluta en melodi på grundtonen eller tonikan. Man kan mäta graden av TMT just genom att mäta förmågan att avsluta en ofullbordad melodi med grundtonen. Därmed har man också mätt ett viktigt element i musikbegåvnningen.

På grundval av detta resonemang har Franklin konstruerat sitt viktigaste musikaliska test, för vilket han redogör ss. 124—150. Det har prövats i praktiken vid två tillfällen på 89 resp. 113 personer i 20-årsåldern. Testningen har givit intressanta resultat, men redogörelsen är tyvärr något summarisk både beträffande försöksbetingelser och resultat. För en icke-statistiker är den dessutom på vissa punkter en smula svårförståelig. Det är onekligen litet väl osjälviskt att ägna redogörelsen för Révész' och Seashores test större utrymme (34 sidor) än för det egna (27 sidor). De förra finns dock tillgängliga även på annat håll.

Med utgångspunkt från sin uppfattning att tonalitet egentligen endast förefinnes i flerstämmig musik har Franklin konstruerat en serie på 25 korta, tvåstämmiga melodier, varvid melodin (överstämman) alltid omfattar sju toner. Det är säkerligen en riktig tanke att man lättare kommer åt känslan för tonalitet genom att presentera exemplen i *tvåstämmigt* skick. I enstämmiga exempel — som man använt i flera tidigare test —

riktas uppmärksamheten i högre grad mot den melodiska rörelsen. Den sista tonen i varje exempel är alltid grundtonen i resp. tonart (som växlar från ex. till ex.), men vid försöken utelämnas den och försökspersonen får sjunga den ton han anser vara den rätta sluttonen. I medeltal visade det sig att fp:erna klarade 13—14 sluttoner av de 25. Den bästa av dem gav 23 riktiga sluttoner.

I jämförelse med de äldre test, som förf. redogör för, framstår hans eget som ett synnerligen välmotiverat och väl genomfört försök att mäta en sida av den musikaliska begåvningen. Testets tillförlitlighet (reliabilitet) uppskattas också på statistiska grunder till 0,82 (s. 146), vilket, som förf. säger, »must be considered very satisfactory for a music test». Viktigt är också att testet äger en hög grad av riktighet (validitet), d. v. s. mäter det som det ger sig ut för att mäta. Denna punkt, som många testare — försiktigtvis — förbigår, ägnar Franklin en viss uppmärksamhet, men kontrollserier har tydligen varit svåra att erhålla och siffran för validiteten (0,51) lider av en viss osäkerhet.

Frågan är om inte Franklins TMT-test skulle kunna nå en ännu högre grad av precision genom vissa modifikationer. Förf. har själv föreslagit att man i kommande försök skall utesluta exempel nr 18, därför att denna melodi har bedömts så olika vid olika försök. Man kan emellertid fråga sig om inte svaren även vid flera andra exempel har blivit missvisande.

En viktig och avgörande punkt är vilka instruktioner fp:erna fått före försökens början. Angående denna punkt meddelar förf. att fp »is informed that it is a question of supplying the final tone of a melody. As a preliminary exercise, a few simple practice melodies are taken» (s. 128). Denna instruktion tyder närmast på att fp får den uppfattningen att han skall prestera en lämplig »sluttton» (final tone) och inte en »grundton» (tonic). Dessa två sammanfaller förvisso ofta men inte alltid. Övningsexemplen kunde ha skingrat fp:s ovisshet, om de varit så konstruerade att de i något fall givit en grundton som skilt sig från en lämplig sluttton. Men de leder alla i stegvis rörelse fram mot en sluttton = grundton. När därför inte mindre än 64 fp:er sjunger tersen och endast 11 grundtonen i exempel 24, kan man fråga sig om inte fp:erna helt enkelt korrekt följt instruktionen. Försöksledaren har haft för avsikt att få fram grundtonen som korrekt svar, men han har inte helt lyckats förmedla denna avsikt i testinstruktionen. Den fortsatta diskussionen av testresultaten blir därför på vissa punkter ofullständig eller missvisande.

Varför svarade så många med tersen i stället för med grundtonen i exempel 24? Helt enkelt därför att det musikaliska omdömet är beroende av flera olika faktorer. Tonalitetskänslan (eller TMT) är endast en faktor bland flera andra. Franklin har själv angivit fyra viktiga »dimensioner» i den flerstämmiga satsen. Den melodiska dimensionen har han också uppmärksammat i hög grad i den långa diskussionen kring Farnsworths experiment (s. 26—43). Det är därför egendomligt att han inte har analyserat just den melodiska faktorns inverkan på hans egna experiment. Den melodiska konsekvensen gör en annan sluttton än grundtonen naturlig i åtskilliga exempel. I inte mindre än tio exempel har fp:erna lika gärna eller hellre tagit en annan ton än grundtonen till sluttton. Ja, inte bara en annan ton, ty det kan ju bero på bristande musikalitet, utan en viss bestämd annan ton. I de flesta fallen beror detta,

som man lätt själv kan övertyga sig om genom notexemplen, just på den melodiska faktorn.

När fp:erna i dessa fall valt »fel» sluttton tyder det emellertid ingalunda på bristande musikalitet. Tvärtom har fp visat sig äga både TMT och känsla för melodisk konsekvens. Emellertid är Franklins TMT-test av stort intresse och fullt användbart trots denna kritik. Men *an-tingen* skall man då förtydliga testinstruktionen så att provet verkligen mäter fp:s förmåga att finna en melodis grundton och därmed mäta hans TMT - vilket ju är testets egentliga uppgift, *eller* också måste man modifiera tolkningen av testresultaten så att man tar hänsyn till sådana musikaliska krafter som motiverar andra sluttoner än grundtonen.

Avhandlingens »summary» omfattar endast drygt två sidor och ger en alltför mager bild av bokens många och intresseväckande resonemang. Den kunde med fördel ha utvidgats till en större, syntetiserande sammanfattning, eventuellt på bekostnad av vissa något utdragna resonemang (t.ex. om Farnsworth och Seashore).

Som totalomdöme måste man emellertid säga, att Franklin har lagt fram den första större och mera betydande svenska musikpsykologiska undersökningen. Den innehåller många intressanta utblickar och utläggningar rörande musikalitetens och särskilt tonalitetskänslans problem. Han har djärvt koncentrerat sina undersökningar kring en företeelse, tonaliteten, som hittills endast obetydligt varit föremål för psykologisk forskning. Tonaliteten — i vidaste mening — är emellertid ett lika väsentligt som svårgripbart fenomen. På visst sätt är Franklins avhandling ett pionjärbete som har inriktat den musikpsykologiska forskningen mot nya och fruktbara uppgifter. I likhet med Franklin och den engelske forskaren H. D. Wing bör man kanske sträva att komma fram till en helhetssyn på den musikaliska begåvningen genom att begagna sig av faktoranalys. Den kan kanske så småningom ge goda och entydiga resultat. Ännu så länge förefaller dock faktoranalysen tämligen diffus, troligen beroende på svårigheten att få fram ett batteri av klara och entydiga tests — en svårighet som också framträder i Franklins avhandling. Dock kommer den säkerligen att få stor betydelse för framtida musikalisk begåvningsforskning genom sitt vida synfält, sin utmärkta sammanfattning och kritik av tidigare test-serier, sitt TMT-test och sin inriktning mot det viktiga tonalitetsproblemet.

Martin Tegen

Willibald Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung. (Akad. der Wissenschaften und der Literatur. Abh. der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1954 Nr. 13.) Wiesbaden 1955. 29 s.

Under samlingsbeteckningen »rytm» behandlar G. i denna studie vissa principer för den tidsgestaltning, som det är fråga om på tonkonstens område. Det sker med utgångspunkt från W. Jaegers tolkning (i »Paideia, die Formung des griechischen Menschen», I, 1934) av den ursprungliga innebörden i termen »rytm», såsom detta något, som ger stadga och bestämd begränsning åt rörelsen i t. ex. dans och musik. De principer,

som var för sig behandlas, äro »mensura» (s. 653 ff.), »tactus» (s. 662 ff.) och »tempo» (s. 667 ff.). Med vida kultur- och idéhistoriska utblickar ger G. i dessa avsnitt en snabbskiss av den europeiska konstmusikens utveckling från gotiken under medeltiden fram till senare hälften av 1800-talet, från mensuralmusiken med dess i mensuralnotskriften reglerade fasta tonvärden i det av »tactus» bestämda enhetliga tempot till den nyare i de olika taktarternas betoningmönster formade musiken, i vilken ett starkt växlande tempo ger ett växlande värde även åt notskriftens enskilda tecken. I ett slutavsnitt (s. 673 ff.) sätter G. de instrumentala cykliska formbildningarna partita, svit och sonat i förbindelse med de tre tidsgestaltande principerna »mensura» resp. »tactus» och »tempo».

Stig Walin

Hallische Händel-Ausgabe. Im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft hrsg. von Max Schneider und Rudolf Steglich. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel.

Serie IV: Instrumentalmusik. Band 1. Klavierwerke I. Die Acht grossen Suiten, hrsg. von Rudolf Steglich (BA 4005, 1955); Band 3. Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass, hrsg. von Hans-Peter Schmitz (BA 4003, 1955); Band 4. Sechs Sonaten für Violine und bezifferten Bass, hrsg. von Johann Philipp Hinnen-thal (BA 4004, 1955).

Sedan C. F. Friedrich Chrysander 1859—94 utgav sin monumentala Händel-Gesamt-Ausgabe har Händelforskningen lett till åtskilliga nya upptäckter och rön. Bilden av hans produktion har förändrats i två motsatta riktningar: dels har ett antal tidigare okända verk upptäckts, dels har ökad insikt vunnits om Händels »lån», bearbetningsteknik och självparodieringar. Dessa rön har dock övervägande presenterats bit för bit i form av smärre uppsatser eller fristående nyutgåvor av enstaka verk. Sammanfattande karaktär har egentligen endast det av G. Abraham utgivna »Symposium» från 1954, vars verkkatalog av W. C. Smith dock måste betraktas endast som en preliminär skiss av populärt orienterande slag. Överhuvud taget kan Händelforskningen under det sista halvsekleet inte på långt när sägas ha hållit jämna steg med den högst aktiva Bach-forskningen, och det tycks alltjämt vara lång väg kvar till en händelsk motsvarighet till Schmieders BWV. En del av förklaringen ligger troligen i att såväl Tyskland som England anser sig ha rätt att betrakta Händel som »sin», varvid olyckan vill att tyskarna med sin enorma flit och engelsmännen med sitt rika källmaterial befinner sig på var sin sida om Kanalen. Men även fränsett denna dubbla nationella aspekt är otvivelaktigt uppgiften att skapa en »Händel-Werkverzeichnis» utomordentligt svår; åtskilliga etapper av grundforskning (källkritik, äkthetsundersökningar m. m.) måste först fullgöras.

Mot denna bakgrund är den nya Hallische Händel-Ausgabe — naturligtvis på det allstades närvarande Bärenreiter-Verlag — ett lika djärvt som storstilat företag. Avsikten är att etappvis skapa en ny Gesamt-

Ausgabe. Att utgivarna — Max Schneider och Rudolf Steglich — därvid börjat med de minst problematiska verkgrupperna är naturligt, troligen ofrånkomligt. Dit hör de hittills utkomna tre häftena med klaver- och kammarmusik. Närmast i tur står en grupp orgelkonserter, Alexander-Feast, Messiah och Dixit; och redan med dem yppar sig svårigheter av sådan storleksordning, att man har svårt att föreställa sig hur lösningarna skall kunna rymmas inom en samlingsutgåvas ram. (Beträffande Messiah är dock en specialundersökning av Jens-Peter Larsen att förvänta inom kort). Emellertid tvingas säkert de enskilda volymernas redaktörer taga ställning till så pass många problem, att deras sammanlagda kommentarer väsentligt borde kunna bidra till den efterlysta grundvalen för en tematisk förteckning av BWV-typ.

Det sålunda antydda önskemålet råkar nu vara just det, som ett par av de hittills utkomna volymerna sämst tillgodoser. De är alla synnerligen vackert och tydligt tryckta, återger ursprungligast möjliga versioner med stor noggrannhet, tillgodoser anmärkningsvärt väl både vetenskapliga och praktiska krav, och presenterar antingen parallellt med originalnotbilden eller i kommentaren ett ovärderligt stoff av uppförandepraktiska anvisningar, delvis hämtat ur dåtida källor. Däremot förefaller källredovisningen delvis vara alltför summarisk. Jag avser främst band 3 och 4 med flöjt- och violinsonator. Redan uppdelningen i dessa volymer visar vilken vikt utgivare och förlag lagt vid den praktiska brukbarheten: i band 3 har sammanförts sonator för tvåflöjt/blockflöjt, i band 4 sonator för violin, varvid alltså op. I kommit att styckas. Därigenom har två sonator ur op. I (nr 6 och 8) inte alls kommit med. Dessa båda brukar betraktas som oboesonator; dock har Thurston Dart nyligen gjort gällande att den förra av dem i g-moll egentligen är för gamba (utgåva på Schott 1950). I själva verket är åtskilliga av besättningsbestämningar i hela gruppen av solosonator med Bc »for a German Flute a Hoboy or Violin» (som det heter i ett Walsh-tryck) så pass flertydiga, att de knappast motiverar en sådan styckning som här företagits. I band 3 har flöjtsonatorerna dessvärre också försetts med en egen ny numrering, som inte är ägnad att underlätta överblicken (under det att violinsonatorerna i band 4 helt saknar numrering); man undrar för övrigt om det var nödvändigt att förtyska originaltryckens anvisningar »Flauto» och »Traversa». Liknande oklarheter finns i redovisandet av källorna, vilka till stor del utgöras av tryck. Schmitz nämner det tidiga Roger-trycket från ca 1722 och några av Walsh-trycken, däremot icke Witvogel-utgåvan från ca 1724. Ännu mera summarisk är Hinnen-thal som inte ens anger ett enda årtal. Den som inte känner till sakläget kan inte ur någondera kommentaren klart utläsa vilka tryck som innehåller op. I: 1—12 och vilka som dessutom innehåller sonatorna 13—15. En översikt över både trycken och de 15 sonatorerna med tillhörande besättningsanvisningar borde avgjort ha ingått i band 3.

Tager man de tre banden i nummerordning fäster man sig omedelbart vid att band 1 utrustats med störst frikostighet. Steglich har skrivit en fyllig »Einführung in Handels Klaviersuiten», som dels ger en barocksvulstigt högstämd portal till Händel, dels en mängd högintressanta praktiska råd beträffande utförandet. De senare är inspirerande och idégivande även i sina mest subjektiva stycken, och de talrika not-exemplen med förslag till upplösning av arpeggi m. m. — utan vilka flertalet nutida klaverspelare skulle stå sig slätt — har klokt nog sam-

manförts med kommentaren så att originalnotbilden får stå ren och klar. Efter källhänvisningar och revisionsredogörelser letar man däremot förgäves, liksom efter en motivering varför sådana ej bifogats. Av uppställningen framgår dock att utgåvan helt torde följa originaltrycket från 1720, vilket måtte vara fritt från alla tryckfel.

Schmitz har också ett fylligt företal, som främst ger »Aufführungs-praktische Hinweise». De följas av exempel på tidsenliga adagioutsirningar, bl. a. ur ett Roger-tryck med Corellis op. V (facsimil), samt några utgivarens förslag till friare generalbasspel än utgåvans torrare »normalversion». Tyvärr har alltså de flesta klaverspelare en benägenhet att utföra varje tryckt Bc-stämman till punkt och pricka. Det ligger emellertid i sakens natur att varje fixering av Bc-ackorden måste bli tämligen fantasilös, så även Schmitz och Hinzenhals eljest acceptabla förslag. Men varför då trycka dessa högerhandsackord med lika stora nottecken som baslinjen (besiffringen har placerats under den sistnämnda), samtidigt som violinstämman i partiturruppställningen fått ett *mindre* nothuvudformat? Detta måste anses vara en alldeles onödig eftergift åt praxis i en utgåva med vetenskaplig målsättning.

Steglich hade givit talrika förslag och exempel beträffande utförandet vid sidan av nottexten. Schmitz ger endast allmänna anvisningar och avstår helt från konkreta förslag. Hos Hinzenhals får man exempel på en tredje metod: att införa prov på praktiska lösningar med finare notstil inuti nottexten. I övrigt har han inskränkt sig till ett företal på en halv sida och en summarisk »Kritischer Bericht» (placerad sist i volymen).

Någon tematisk förteckning med sidhänvisningar såsom i band 3 finner man inte heller. Vad denna successiva inskränkning? I vissa hänseenden kan saksakal andragas för de olika förfarandena med hänvisning till verkens karaktär, men de räcker inte som förklaring till en så märklig brist på enhetlighet. Måtte utgivarna snarast bestämma sig för en och helst endast en gyllene medelväg som kan följas i fortsättningen. Hallische Händel-Ausgabe lovar nämligen — oberoende av här anförda kritiska randanmärkningar — att bli den fasta grundvalen för både kunskapen om och framförandet av Händels musik för långa tider framåt.

I. B-n

Walter Kolneder: Aufführungspraxis bei Vivaldi. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1955.

Uppförandepraktiska problem har i våra dagar på sätt och vis kommit att inta samma roll som källsökandet under den egentliga »Denkmäler»-tiden. Detta är en både naturlig och glädjande konsekvens och bidrar mer än något annat att ge rätta perspektiv på de gamla musikalerna. Det kan också ses som ett karakteristiskt symptom, att intresset för klangliga problem mer och mer träder i förgrunden — detsamma som möter inom den nyaste musiken, t. ex. den elektroniska (som ju i stor utsträckning bearbetar musikens klangliga och klangfunktionella dimensioner). Och ett arbete som E. K. Rösslers »Klangfunktion und Registrierung» (Kassel 1952) är ett viktigt tidsdokument med aktionsradie långt utöver sitt egentliga område, nämligen orgelkonsten.

De problem som Walter Kolneder berör i sitt lilla arbete gäller inte bara Vivaldi. Det är en klart genomtänkt och väl upplagd studie kring sådana uppförandepraktiska problem som äro aktuella för hela den motsvarande tidsepoken. I många fall bidrar han till hälsosamma omprövningar av nedärvda fördomar — t. ex. i det utmärkta avsnittet om dynamik! — eller ger impuls till intuitiv känsla för tidsvärdesgestaltning, såväl beträffande grundtempi som rubateringar. Hans polemik mot vissa avsnitt hos t. ex. Adam Carse (The orchestra in the XVIIIth century; Cambridge 1950, 2. uppl.) eller Marc Pincherle (Antonio Vivaldi . . . ; Paris 1948) är sakligt motiverad och sympatiskt formulerad. Boken rekommenderas varmt som en synnerligen viktig studie i den nu pågående vivaldirenässansen, dess anda och konst.

Bengt Hambraeus

W. M a k. Rights affecting the manufacture and use of gramophone records. M. Nijhoff, The Hague 1952. 226 s.

Stanley Rothenberg. Copyright and public performance of music. M. Nijhoff, The Hague 1954. XII + 188 s.

Ur viss synpunkt kan man kanske beteckna det som ett tidens tecken, att en tidskrift för musikforskning vill i sin recensionsavdelning bereda plats för en anmälan av ett par rent juridiska alster, berörande rätten till musikaliska verk och vad som har sammanhang därmed. Här är det ju icke — i första hand åtminstone — fråga om analyser av musikaliska verks struktur och eventuella idéinnehåll eller om tonsättares liv, verksamhet och arbetsmetoder. Ej heller riktas uppmärksamheten i och för sig på de lyssnande människornas psykiska reaktioner, och än mindre avses de skilda musikinstrumentens karaktär och utveckling eller själva det tonande materialets fysikaliska egenskaper. I stället rör det sig om något så utanför den musikaliska konstens eget område fallande som de musikaliska verkens och den musikaliska verksamhetens behandling från rättsordningens sida. För bedömning av musikens roll i samhället är det emellertid uppenbarligen av betydelse att undersöka, vad lagstiftning och rättspraxis ha att bjuda av regler rörande rättskydd för musiklaster och musikutövning. Det må därför vara tillåtet för en jurist att uppfatta intresset för hithörande ting såsom ett naturligt utslag av den sociologiska inriktning, som i våra dagar kan skönjas inom musikforskningen.

Nu är det självfallet så, att talrika regler av skilda slag — mera speciella och mera allmänna, mera triviala och mera principiella — inverka på musikens situation i ett samhälle. Dit höra t. ex. ordningsföreskrifter för offentliga tillställningar, nöjesskattestadganden m. m. dylikt. Sådant avses icke här. Vad här åsyftas är sådant som rör tonsättarens rätt till vad han skapat, exekutörens ev. rätt till den tolkning han utfört o. s. v. Dessa företeelser höra hemma på ett vidsträckt område — hos oss numera ofta kallat immaterialrätten — inom vilket regler utbildats till skydd för andliga prestationer fallande inom litteraturen i vidsträckt mening, musiken och den bildande konsten. I gällande svensk lag höra de litterära och musikaliska alstren hemma under ett

och samma rättsinstitut, författarrätten, medan den bildande konsten har sitt särskilda rättsinstitut, kallat konstnärsrätt. Det föreligger emellertid ett förslag (jämför nedan) om att dessa båda skola sammanföras under en hatt, varvid den gemensamma beteckningen skulle bli *upphovsmannarätt* (motsvarande den dansk-norska termen ophavsret, den tyska Urheberrecht och den franska droit d'auteur). I litteraturen användes till omväxling även uttrycket auktorrätt, under det att man numera undviker den äldre terminologien litterär, musikalisk resp. konstnärlig äganderätt såsom juridiskt något vilseledande och stundom även alltför känsloladdad (ordet äganderätt har visat sig vara ett propagandistiskt slagord, som lätt antyder en viss lösning såsom nära nog självklar och skymmer blicken för den omsorgsfulla avvägning pro et contra, som vid lagarnas reformering rimligen bör företagas). Ordet uphovsmannarätt ger vid handen, att man dock vill ge skaparen av ett verk en särskild rätt just i hans egenskap av upphovsman, antingen man sedan vill finna det bärande skälet härför i en rättfärdighetssynpunkt eller i en förhoppning att skapandet därigenom skall stimuleras till den allmänna kulturens fromma (samhällsnyttessynpunkten i vidare mening) eller i en kombination av båda tankegångarna. Kanske bör det tilläggas, att ett genomgående drag i skilda länders regler på området är, att det skydd som ges är tidsbegränsat. Vidare må understrykas, att lagarna icke kräva någon viss konstnärlig nivå hos det som skall skyddas; även en dålig roman eller en banal komposition får sitt skydd. Man nöjer sig med att kräva ett visst, icke alltför stort mått av originell utformning.

Det är närmast en truism att påstå, att de immaterialrättsliga reglerna ha betydelse för bedömning av musikens roll i samhället. Svårigheterna börja emellertid genast, om man försöker säga något mera bestämt om arten och graden av den inverkan, som dessa regler eventuellt kunna tänkas ha på musikutvecklingen. Förflyter det musikaliska livet måhända i stort sett på samma sätt, hur än lagen utformar sina bud? Eller stimuleras exempelvis den konstnärligt-musikaliska verksamheten av ett generöst skydd för tonsättarnas skapande insatser? Tonsättarna måste leva för att kunna skapa, det är sant, men vilken betydelse har därutöver en höjd materiell standard för dem? Inverkar den törhända på deras sätt att komponera, eller vore en sådan förmodan en romantisk inbillning? Gynnar lagens system populärmusiken eller åtminstone den habila musiken med publiktycke? Hur påverkas den spelade repertoaren därav, att vissa verk äro skyddade, andra icke? Hur inverka rättsreglerna på radioverksamheten, på filmmusiken, på produktionen och försäljningen av grammofonskivor? Sådana och liknande frågor äro lätta att ställa men icke lika lätta att besvara. De besvaras i varje fall i ganska ringa grad inom rättsvetenskapen. Det gäller helt allmänt om denna vetenskap, att den hittills huvudsakligen måst nöja sig med att undersöka själva regelsystemet, dess tillkomst, innebörd och tillämpning vid domstolarna. Den juridiska forskningen har icke i nämnvärd grad kunnat fördjupa sig i rättssociologiska analyser. Uppenbart är också, att de rättsliga reglernas faktiska verkningar ofta kunna fastställas endast efter ytterst omfattande och svåra undersökningar. Näraliggande exempel bilda straffrätten och äktenskapsrätten, men även immaterialrätten bildar en god illustration. Kanske på sistnämnda område musiksociologi, sociologisk litteraturforskning o. s. v. kunna lämna hjälp?

Om man ofta icke säkert vet reglernas verkningar, är det tydligt att regler ofta lagfästas så att säga på känn. Därtill kommer, att lagens bud ingalunda bruka motiveras endast med förmodade sociala verkningar, det må sedan gälla ökad materiell eller andlig produktion eller annan s. k. samhällsnyttig effekt. Motiveringarna bestå till stor del — och detta är väl oundvikligt — i mera omedelbara känslomässiga värderingar om det eller det såsom rimligt, rättvist o. s. v. Många regler om skydd för andens arbetare ha genomförts, därför att de förefallit rättfärdiga, även om ingen trott att kulturlivets utveckling därigenom skulle gå snabbare.

Det må vara nog att här som en arbetshypotes antaga, att rättsreglerna om skydd för andligt skapande dock ha en viss betydelse för den litterära, musikaliska och konstnärliga kulturen, samtidigt som dessa regler tillika äro reflexer av den utveckling som redan skett. I detta sammanhang kanske det kan vara på sin plats att erinra om att det andliga arbetet först mycket sent har kommit i åtnjutande av särskilt rättsligt skydd av mera pregnant karaktär. Författar- och konstnärsrätten gjorde under 1600-talet och 1700-talet vissa landvinningar i England. På kontinenten betecknade den franska revolutionen ett explosionsartat genombrott, präglad av den allmänna idén om att upphovsmannen till en andlig skapelse hade en i naturens lag grundad, till sitt väsen helig äganderätt till sitt arbetsresultat. En så vittgående tankegång kunde naturligtvis icke realiseras fullt ut utan stannade delvis på de retoriska deklamationernas plan, men revolutionsperioden satte dock i gång en utveckling som under 1800-talets lopp förde till ett successivt förbättrat rättsskydd för litterära och musikaliska verk och verk av bildande konst. Denna utveckling har fortsatt även under 1900-talet och pågår alljämt. I Sverige, där gällande lagstiftning från 1919 allmänt anses föråldrad, framträder rättsområdets dynamik i det omfattande och intressanta kommittébetänkande, som helt nyligen (i augusti detta år) framlagts av auktorrättskommittén och som innehåller förslag till betydelsefulla ändringar i vår lagstiftning.¹

En allt överskuggande omständighet har radikalt påverkat både musikalivet självt och hela den legislativa situationen: teknikens våldsamma utveckling. Det gäller här grammfonen och annan apparatur för inspelning och återgivande, filmen, radion och televisionen. Endast trevande och ofullständigt ha hittills de problem reglerats, som därigenom skapats. Man måste nu taga ståndpunkt till de nya formerna av mångfaldigande, de nya metoderna för konservering, överföring och återgivning av ljud. De utövande artisternas (sångarnas och instrumentalisternas) läge har helt förändrats. Vad som förr var en prestation för ögonblicket, instängd inom konsertsalens väggar, kan nu via radion transmittas till oräkneliga lyssnarskaror och kan dessutom tagas upp på band eller platta och därigenom fixeras för framtiden. Till allt detta kan lagstiftaren icke ställa sig ointresserad. Han måste säga sig, att rader av intressekonflikter måste regleras, även om utvecklingens stora linjer kanske skulle bli ungefär desamma, också om han underlåte att ingripa. En viss ordning måste dock råda, och individerna måste skyddas mot orimliga konsekvenser. Om lagen tege, skulle för övrigt lika-

¹ Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av auktorrättskommittén. Stockholm 1956. Statens offentliga utredningar 1956: 25. 633 s.

fullt domstolarna tvingas att slita tvister med ledning av slutna avtal och vedertagna allmänna rättsgrundsatser, och därigenom skulle under alla omständigheter en art av rättslig reglering växa fram ur individernas och organisationernas kamp. Organisationernas roll är ytterst viktig. Utan sammanslutningar av typen Stim skulle den enskilde upphovsmannen vara rätt försvarslös. Samtidigt är det tydligt, att organisationsväsendet och dess praxis kan avgörande influera på exempelvis musikrepertoaren.

Ett påfallande karaktärsdrag hos immaterialrätten är dess internationella prägel. Varje land har visserligen här som eljest sin lagstiftning, men problemen äro likartade, reglerna utformas under ständigt beaktande av andra länders lösningar, och grundläggande internationella konventioner ha skapat en icke ringa grad av överensstämmelse. De internationella tidskrifterna och den internationella litteraturen ha överallt stort inflytande, och utländska rättsfall tjäna ofta som exempel och vägledning. Vad konventionerna beträffar, är den för Europa viktigaste den redan 1886 tillkomna, senare flerfaldiga gånger reviderade Bernkonventionen »pour la protection des œuvres littéraires et artistiques». Det finnes också en motsvarande panamerikansk konvention samt numera även en världskonvention om auktorrätt, utarbetad under Unescos egid och undertecknad i Genève 1952. Den sistnämnda konventionen har trätt i kraft mellan vissa stater 1955, men Sverige har ännu icke ratificerat den.

De arbeten, som avses med denna anmälan, kunna tagas som exempel på den mycket omfattande litteratur, som på komparativ grundval sysslar med hithörande frågor. Jag skall söka ge någon föreställning om arbetenas innehåll och närmare beröra en och annan punkt. Det skulle emellertid belasta tidskriftens utrymme alltför hårt, om jag skulle försöka att mera ingående redovisa författarnas framställningar och diskutera deras konkreta upplysningar, argument och lösningar. Ett sådant försök skulle för övrigt nödvändiggöra en mera juridiskt präglad debatt, som kanske bör ske inför ett annat forum. Det bör tilläggas, att det icke är fråga om arbeten med någon speciellt enastående ställning, även om de förefalla vara skrivna med ambition och kunnsighet. En recensent är, kanske det också bör sägas, icke i stånd att utan ingående undersökningar bedöma alla de sakuppgifter, som förekomma i arbeten av denna typ. Erfarenheten har visat, att all komparativ rättsvetenskap står inför rätt stora svårigheter vid materialets insamlande och tydning. Med detta påpekande vill jag dock gärna betyga, att båda författarna göra ett intryck av vederhäftighet i sina sakuppgifter.

Ingendera av de båda böckerna behandlar musikens ställning ur alla aspekter. Rothenbergs bok, som har den vidare syftningen av de två, har sin tyngdpunkt i behandlingen av det offentliga framförandet (public performance). Därigenom undersökes tydligen en för musikverkens rättskydd ytterst viktig fråga, men alla sidor av den musikaliska upphovsmannarätten äro icke innefattade däri, och R. behandlar dessutom icke närmare de utövande artisternas rättsproblem. Maks bok är såtillvida mera specialiserad, som den inriktar sig på rättigheter berörande framställningen och användningen av grammofonskivor, men de allmänna problemen måste naturligtvis också hos honom passera revy.

Rothenberg är en amerikansk jurist, som efter utbildning i sitt hemland bedrivit studier även i Nederländerna och förvärvat doktorsgrad

i Utrecht. Han inleder sin bok med ett citat: »Music is about the most vulnerable piece of property that a man can bring into the world, especially today.» Teknikens utveckling har, menar han, gjort komponisters och musikutgivares behov av del i inkomsterna från det offentliga framförandet alltmera trängande, och detta beror på att musiken kommit till stegrad användning i radio, ljudfilm och television, samtidigt som en tillbakagång enligt R. skett i försäljningen av noter och även av grammofonskivor (om detta gäller generellt och i så fall i vilken grad det är fallet lämnar jag här öppet). R. vill nu presentera en klar bild av situationen, såvitt angår upphovsmannens (komponistens) rättigheter med avseende å det offentliga framförandet. Härvid vill han också redogöra för det praktiska förverkligandet av utföranderättigheterna genom att behandla »the business of selling and using the music performing right», vilket tvingar honom att behandla institutioner av den typ, som i Sverige representeras av Stim. Han kan av förstälige skäl icke mäktat att lägga fram en undersökning av läget i alla länder utan begränsar sig i huvudsak till U. S. A., Storbritannien, Nederländerna och Frankrike, vartill komma några påpekanden om Bernkonventionen.

Bokens första huvudavdelning behandlar U. S. A. och skildrar i början (kap. 1 och inledningen till kap. 2) summariskt de ledande amerikanska rättsprinciperna på området. Detta parti är juridiskt sett elementärt men bildar en ram till det följande och redovisar dessutom vissa intressanta rättsfall. I kap. 2, som avser musikens offentliga framförande, påpekas bl. a. den speciella amerikanska lagregeln, att musikframförande i »coin-operated machines», vanligen kallade »juke-boxes», icke anses såsom offentligt framförande i förvärvssyfte. Huvuddelen av detta utförliga kapitel ägnas emellertid utföranderättsorganisationerna. Efter att ha erinrat om Frankrikes historiska pionjärroll i detta stycke behandlar förf. ingående ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers, bildad 1914) och den av radioföretagen grundade konkurrentorganisationen BMI (Broadcast Music, Inc., stiftad 1940). Hela denna skildring av hur lagens rättigheter föras ut i livet och utnyttjas är av stort intresse och förefaller åtminstone för den, som icke själv systematiskt utforskat detaljerna i denna intressekamp, vara synnerligen klarläggande. Karakteristiskt för ASCAP är, att organisationen består dels av förläggare (publishers). 75 % av ASCAP:s inkomster härröra från television och radio (i U. S. A. fanns enligt förf. i okt. 1953 315 kommersiella televisionsstationer och 2 497 kommersiella radiostationer, till stor del dock sammanknutna till »networks»). Som bidrag till sin hjälpfond uttager ASCAP också vissa medlemsavgifter, och som princip har dess ledning proklamerat: »No man or no woman in the United States who writes successful music, or anyone dependent upon him, shall ever want.» BMI är uppbyggd på ett något avvikande sätt. Båda organisationerna ha blivit föremål för vissa domstolsinskridanden enligt anti-trustlagstiftningen.

I den andra huvudavdelningen skildras — ehuru mera kortfattat — förhållandena i Storbritannien, Nederländerna och Frankrike, under jämförelse med U. S. A. Framställningen är även här lärorik och koncentreras kring de stora organisationerna PRS (Performing Right Society) och PPL (Phonographic Performance, Ltd) i England, SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique) i Frankrike och BUMA (Het Bureau voor Muziek-Auteursrecht) i Nederländerna.

Det hela visar, att skillnaderna mellan U. S. A. och Europa äro betydande, både i fråga om grundläggande rättsprinciper och i fråga om organisationernas ställning och verksamhet. Organisationerna ha en mera monopolartad position i Europa, medan i U. S. A. flera konkurrera, varvid den kommersiella radion utövar inflytande via BMI. Som bihang till boken avtryckas åtskilliga intressanta dokument.

Förf. lägger icke fram någon mera djupgående principiell analys och kritisk juridisk diskussion; vissa juridiska påpekanden äro rätt elementära. Förf. har emellertid haft i sikte att mot den allmänna juridiska bakgrunden skildra utföranderättsorganisationernas verksamhet och juridiska teknik. I detta avseende har han, såvitt jag kan förstå, presterat en ytterst värdefull exposé med talrika belysande uppgifter, kompletterade av dokument av central betydelse. Härigenom får man bättre kunskap om hur lagarnas abstrakta regler omsättas i konkret verklighet, främst i ekonomiska ersättningar.

Rothenberg slutar med orden: »That there is room for improvement in this area, which is a mingling of law, commerce and the arts, should be clear. It is hoped that this book may be of assistance in this direction.» Säkerligen är boken nyttig även ur denna synpunkt. I vart fall bör den kunna lära såväl jurister som musiksociologer åtskilligt.

Även om Rothenberg här och var berör rättsproblem förorsakade av grammofooninspelningar, stå de icke i centrum för hans uppmärksamhet. Det något äldre arbetet av Mak är däremot inriktat just på dessa spörsmål, som förf. behandlar komparativt om än med en viss accent på holländsk rätt. Inom den givna ramen får Mak tillfälle att beakta även vissa intressentgrupper, som förbigås av Rothenberg. Mak följer i framställningen ett schema byggt på grammofoonskivans väg från producent till »konsument». I detta syfte börjar han med allmänna regler om upphovsmannarätt (copyright), diskuterar sedan vilken rätt som tillkommer de egentliga upphovsmännen (the creating artists) i samband med grammofoonskivornas framställning och användning, övergår så till att diskutera den ev. rätten för de utförande artisterna (the performing artists), låter undersökningen därifrån gå vidare till producenten såsom sådan (the manufacturer) för att slutligen komma till den som använder skivan (the user of the record).

Mak är en varm vän av ett så långtgående skydd som möjligt för tonsättarna, och detta kan ju vara gott och väl, men hans argumentering måste till stor del betecknas som ytlig. Det innebär icke någon rättsvetenskaplig bevisföring att presentera vissa teoretiska konstruktioner som de »principiellt» enda rätta och draga slutsatser från dessa. Förf:s metod skymmer blicken för att lagstiftarna alltid måste känna sig stå inför kolliderande intressen, vilka måste vägas mot varandra. Rättsvetenskapen kan icke deducera fram något i och för sig riktigt system.

Förf:s problemställning gör t. ex., att hans kap. I, »General Observations on Copyright», är föga givande. Kap. II och III avse »The Legal Status of the Creative Artist». Här synes bl. a. diskussionen av vissa lagars system med s. k. tvångslicens för inspelning av musikverk ha blivit lidande på förf:s metod, även om diskussionen naturligtvis har ett visst värde. Kap. IV behandlar »The Legal Status of the Performing Artist»; förf. skildrar de utförande artisternas ändrade läge och pläderar för ett rättsskydd för deras prestationer. Kap. V heter »The Legal Status of the Manufacturer of Gramophone Records», och även här vill

förf. införa ett särskilt rättsskydd, som då skulle avse både offentligt framförande (på restauranger, i radio o. s. v.) av grammofoonskivor och kopiering av skivor. Vad angår det offentliga framförandet, ansluter sig förf. till den ofta hävdade meningen, att varken den utförande artisten eller skivfabrikanten borde kunna förbjuda framförandet. Deras rätt skulle begränsa sig till en rätt till ersättning, gällande dock endast under viss tid. Kap. VI avser »The Legal Status of the User of the Gramophone Record», och här kommer förf. bl. a. tillbaka till det offentliga framförandet. I kap. VII, »The Practical Side of Musical Copyright», redogöres för intresseorganisationer på området, såsom den holländska STEMRA och den internationella BIEM, båda avseende mekanisk reproduktion, den redan tidigare nämnda BUMA m. fl. Även den allmänna topporganisationen Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC) skymtar. Slutligen har förf. (kap. VIII) vissa legislativa förslag, en sammanfattning samt vissa kontraktsformulär m. m.

Även om Maks bok ur juridisk metodsynpunkt är synnerligen löslig och formuleringarna ibland förefalla en smula naiva, synes han vara ganska väl orienterad i materialet på området, och han förmedlar åtskilliga nyttiga upplysningar och reflexioner. Boken är därför icke utan sitt värde för belysning av de behandlade problemen, som alla internationellt sett äro praktiskt aktuella. En sakdiskussion av såväl de utförande artisternas som skivproducenternas rättsläge skulle här tyvärr föra för långt men kunde annars vara av intresse, helst som frågorna genom det förut omnämnda svenska betänkandet stå på dagordningen även hos oss. De utförande artisterna sakna f. n. rättsskydd, men förslaget avser att ge dem ett visst skydd. Skivproducenterna sakna också speciellt skydd enligt gällande lag, och deras försök att på skivorna fästa villkor om att deras samtycke skulle krävas för framförande i radio har misslyckats. Villkoret ansågs i det stora målet mellan Radiotjänst och ett antal skivfabrikanter (Nytt Juridiskt Arkiv 1949 s. 465) icke bindande, när skivorna köpts från annan än tillverkaren. Även här skulle emellertid enligt det nya förslaget en förändring ske, i det att förslaget vill dels skydda fabrikanterna mot kopiering av skivorna, dels ge dem rätt till ersättning för skivornas användning vid radio- eller televisionsutsändning.

Mak försäkrar avslutningsvis (s. 208) att »it was our ambition ever and anon to realize an absolutely objective balancing of mostly conflicting interests». På ett onekligen avväpnande sätt tillägger han: »Should we not have succeeded in achieving this, completely or partially, then our failure must not be attributed to any presumed partiality on our part, but only to the fact that this is our first scientific treatise, because of which we have only a very limited experience at our disposal.»

Ake Malmström

Theodor Müller: Tonleitern- und Akkordstudien. Ein Beitrag zur neuzeitlichen Violintechnik. III u. IV. Österreichischer Bundesverlag Wien, Wien 1955.

Trots att violinspelets teknik i flera avseenden var högt utvecklad redan under 1700-talets tidigare hälft, har den allmänna undervisningsmetodiken gått mycket långsamt framåt. Etyd- och capricellitteraturen

behandlade visserligen de tekniska problemen i deras musikaliska sammanhang. De rationalistiska detaljövningarna överläts däremot på det hela taget åt läraren att själv konstruera. De violintekniska genierna fann visserligen alltid själva möjligheter att lära sig bemästra svårigheterna. Flertalet ensemble- och orkesterviolinister stannade däremot sin tekniska utveckling på en efter våra förhållanden ganska låg nivå. De stegrade tekniska fordringar högromantikens skapande musiker ställde på violinisterna — ej blott de konserterande solisterna utan även på orkester- och kammarmusikspelarare — framtving mot slutet av 1800-talet en stark rationalisering av de violintekniska studierna. Den som först lyckades genomföra en dylik var Ottokar Sevcik, som i sina tekniska övningar med benhård konsekvens lyckades höja den allmänna tekniska standarden upp på en tidigare oärad nivå.

Sevciks metoder har emellertid inte gått fri från kritik och detta kanske med en viss rätt. Det har gjorts gällande, att de är amusiska och dessutom på grund av sin omfattning lämnar eleven för litet kraft och tid, ja t. o. m. lust över för repertoarstudier och fritt musicerande. Ett framgångsrikt försök att med bibehållande av det som är av värde i metoden eliminera nackdelarna är Carl Fleschs Skalensystem, där kontentan av de sevcikiska övningarna sammanträngs till en avrundad övning, som endast tar 20—40 minuter att spela igenom. Denna övning transponeras dagligen till en ny tonart. Med tillhjälp av detta system har en violinist möjlighet att varje dag komma i kontakt med de alltid aktuella violinistiska problemen och under loppet av ca 4 veckor dessutom i samtliga tonartliga sammanhang.

Sedan Fleschs Skalensystem kom i handeln för knappt 30 år sedan har emellertid en mängd tekniska problem blivit aktuella, som en tonalt inställd violinist som Flesch knappast kunde förutse. Detta gäller självfallet närmast det polyfona spelet i atonal stil och det därmed sammanhängande passagespelet. Rubricerade arbete av Theodor Müller, a. o. professor vid Mozarteum i Salzburg, är avsett att fylla vissa luckor i den teknik en violinist med en nutida repertoar måste ha aktuell. Från metodisk synpunkt utgår Müller närmast från Sevcik.

De två tidigare häftena av Müllers arbete, av vilka jag icke haft tillfälle ta del, upptar skalförstudier, skalor och brutna ackord i 3—4 oktaver, glidskalor och heltonskalor samt dubbelgreppskalor i alla intervall upp till decimor, inbegripet glid- och heltonskalor. Nyheterna i dessa häften torde alltså inskränka sig till heltonskalorna, vilka i äldre violinverk var av underordnad betydelse men i våra dagars musik har fått större relevans. Tredje häftet upptar tre- och fyrstämigt ackordspel. Övningarna är systematiskt ordnade, icke progressivt eller musikaliskt, (överstigande treklanger, kvartsextackord, förminskade treklanger etc., kromatiskt, diatoniskt och ackordmässigt uppställda) och kombinerade med stråkövningar. Från metodisk synpunkt innebär detta ingenting nytt utöver Sevcik. Av intresse är däremot exemplifieringen ur den levande violinlitteraturen, t. ex. kvartsextackord (ex. ur Prokofievs violin-sonat op. 94, s. 4), treklang (Beethovens Kreutzer-sonat, inledningen, och violinkonsertens final samt Stravinskijs violinkonsert), dubbelkvinter (J. S. Bachs solosonata C dur, s. 1, Bartoks solosonat, fugan), ackord med lösa strängar (Bachs E durpreludium, Stravinskijs Pergolesesvit, Paganinis caprice nr 24, var. 8, Bartoks solosonat, fugan, Hindemiths solosonat op. 31: 2, s. 4, J. N. Davids solosonat op. 31, s. 3). Denna mu-

sikaliska anknytning räddar i någon mån verket från att hamna i en amusisk metodik, som kan hämma elevens musikaliska utveckling.

Fjärde häftet upptar studier för flageoletter, vänsterhandspizzicati samt dubbeldrillar och dubbeltremolo. Dessa delar av violintekniken hör visserligen hemma i det rent virtuosmässiga spelet och förekommer endast i undantagsfall i den klassiska violinlitteraturen. Den musik, som har tillkommit under de senaste årtiondena, har emellertid infört dylika element i snart sagt alla stilarter. Det estetiska värdet av flageoletter och vänsterhandspizzicati kan visserligen diskuteras. Ingen som vill bemästra den moderna violinlitteraturen även i kammarmusikalisk stil kan emellertid undgå att tvingas träda i beröring med dessa tekniska detaljer. Sekundärt har flageolettspelet f. ö. en välgörande verkan på violintekniken över huvud. Det fordrar och framtvingar en absolut ren intonation och en ytterst känslig stråkbehandling. — I detta sammanhang behandlas alla tänkbara arter av naturflageoletter jämte konstflageoletter i kvart-, kvint-, ters- och oktavgrepp i skalgångar, ters- och kvartföljder, drillar, arpeggion samt alla tänkbara kombinationer av natur- och konstflageoletter. Vänsterhandspizzicati i olika kombinationer är också rikhaltigt exemplifierade ur den levande violinlitteraturen.

Arbetet har otvivelaktigt en uppgift att fylla. Var och en av de däri behandlade tekniska detaljerna fordrar emellertid, sedan de en gång har inövats, en nära nog daglig genomspelning för att vid behov finnas till hands. Detta skulle komma att upptaga snart sagt hela den tid för övning en violinist har till förfogande eller stjäla alltför mycken tid från repertoarstudierna. Dessutom löper man alltid risk att vid alltför ihärdiga övningar av detta slag förlora lusten för tillämpat musicerande. Den enda möjligheten att vid studier av detta slag undgå förlusten av sin själ skulle vara, att övningarna inordnas i ett system av liknande art som Fleschs Skalensystem.

Sven E. Svensson

Musica Antiqua Bohemica (MAB). Vol. 15: L. A. Koželuh, Opus 32: 1.

Quartetto d'archi se maggiore. — 16: A. Vranický, Concerto si maggiore. Violino e piano. — 19: J. A. F. Míča, Concertino notturno in Dis . . . — 21: J. L. Dušík, Opus 16, Douze études mélodiques. Artia, Praha, 1954.

Under denna titel har en ny monumentaserie i förnämlig tryckutstyrelse startats i Prag. Den redigeras och introduceras av Dr Jan Racek m. fl. Serien riktar uppmärksamheten på en grupp kompositörer som givit viktiga impulser åt 1700-talets instrumentalmusik på omvägen över Mannheim-skolan, men även inom ramen för Berlin- och Wien-skolorna. Några av dessa kompositörer må här nämnas. Jan Locdislav Dušík, berömd som pianist och kompositör i London, Paris och Berlin, visar sig i sina Douze études méthodiques för piano som en sensibel pianist som håller på anslagsfiness, förfogar över en rikt utvecklad vänsterhandsteknik och ger ibland prov på en ackordisk figuration av Schuberts märke. I sin fallenhet för folkloristiska och deskriptiva inslag som

uttryck för den kringresande virtuosens nyfikenhet liknar han gamle abbé Vogler. Till hans typ hör också sinne för humor och för pianoteknikens motoriska möjligheter.

Jan A. F. Miča var verksam som ämbetsman och samtidigt flitig tonsättare. Man spårar ett visst sammanhang mellan hans Concertino notturno och orkesterdivertimentot hos Mozart, med vilken han sammanträffade vid tiden för 'Enleveringen'. I samma riktning visar själva satsföljden (8 stn), med en marsch som ram kring det hela, utnyttjandet av obligata instrument, bl. a. i ett rondo, som f. ö. (inte helt lyckat) eftersträvar en symfonisk stil. Mičas verk saknar inte en viss charm i rytm och färg, särskilt i de avsnitt där träblåsarerna dominerar. Leopold A. Koželuh spelade i Mozarts Wien en framträdande — nästan alltför framträdande — roll. Hans en gång omtyckta stråkkvartett i B-dur (Op. 32: 1) tyder på en anmärkningsvärd rutin i kammarmusikstilen. Med sin tresatsiga form står verket den italienska stråkkvartetten kring 1780 nära. Wienandan återspeglas i det spirituella sätt tonsättaren utnyttjar ett litet bimotoiv i första satsen, både i violinens scherzando-ton och i de fyra spelarnas kraftiga unisono. Kompositören verkar mest ursprunglig i mitten av det melodlösa Andante con sordino.

Till de talrika violinistiska och kompositoriska begåvningar Mähren har skänkt Europa i äldre och nyare tid hör Antonin Wranitzky, känd även som lärare åt Schuppanzigh, Beethovens vän och interpret. Hans violinkonsert i B-dur, som visserligen presenteras i surrogatform, d. v. s. med klaverarrangement av orkestersatsen, är ett intagande och imponerande verk. Det är inte svårt att upptäcka likheter med konserten i Wien kring 1800, den ädla kantabiliteten i första och andra temat, det melodiska huvudmotivet i mellansatsen med sin uttrycksfulla paus i takt 2, solostämmans ackordiskt vittutspända trioler i genomföringsdelen. Vi kan konstatera att viljan att underordna sig Vienklassicismens enhetliga stil hos de här nämnda representanterna för den »tjeckiska emigrationen» är mera utpräglad än iveren att betona en nationell och folklig särart.

De som är ansvariga för denna, i och för sig stimulerande monumentaserie, räkna tydligen framförallt med intresset från utövande musikers sida. För fortsättningen skulle man dock vilja tillrätta större hänsyn till musikvetenskaplig utgivningspraxis, i synnerhet en klar gränsdragning mellan original och bearbetning.

Richard Engländer

Musica Antiqua Bohemica (MAB). Vol. 12: The Czech classics of organ music. Černohorský, Zach, Seger, Linek, Brixi, Vaňhal, Kuchař, Kořpiva, Rejcha, Píč. Revised by Jiri Reinberger. Artia, Praha 1953.

I föreliggande volym presenteras en rad orgelkompositioner från 1600-talet fram mot 1800-talets mitt. Som helhet torde den ge ett gott tvärsnitt genom den rika och betydelsefulla repertoar som växte fram kring de förnämliga gammaltjeckiska orglarna. Även om naturligtvis inte allt står på samma konstnärliga nivå och mycket har mer dokumentariskt än musikaliskt värde berikar antologin dock vårt vetande avsevärt. Till

de kanske intressantaste bidragen hör Jan Zachs (1699—1773) ståtliga Preludium och fuga c-moll och Jan Krtitel Kuchars (1751—1829) g-moll-fantasi som är en god orgelparallell till Mozarts eller Haydns instrumentalmusik. Beaktansvärda är även satser av Černohorský (som dock komponerat viktigare saker än den här återgivna giss-mollfugan!), Brixi och Seger. Om Reinbergers redigering och kommentarer är bara gott att säga, likaså om Jan Raceks förord som finns återgivet på tjeckiska, ryska engelska och spanska.

Bengt Hambræus

Franz Schubert. Briefe und Schriften. 4., verm. und erläut. Ausg. . . hrsg. von O. E. Deutsch. Verlag Brüder Hellinek, Wien 1954. XXIII, 229 s.

Professor Deutsch har skapat en ny genre av biografisk litteratur: den kronologiskt ordnade dokumentsamlingen med eller utan kommentarer. (Jfr Handel. A documentary biography!) Hans första verk i genren var »Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens», München 1914, som avsågs ingå som en del i en 4 band omfattande Schubert-encyklopedi, vilken — om också i något annan form numera faktiskt föreligger nästan fullbordad i tryck (The Schubert Reader, New York 1947). — Brevvolymen kan anses som en specialsamling vid sidan av de under mellantiden utgivna volymerna av dokument, och den nu publicerade 4:e uppl. omfattar ej bara alla hittills kända 71 brev från Schubert jämte ett antal dedikationer, »stamboksblad», dikter, dagboksanteckningar och den allegoriska »Mein Traum» (3/7 1822), utan också ett drygt femtiotal brev till mästaren samt värdefulla kommentarer, som utformats speciellt för denna brevupplaga på grundval av den stora dokumentsamlingens utförliga anmärkningar. Redan läsningen av dessa källkritiska anmärkningar i brevvolymen ger i åtskilliga hänseenden en något annan bild av Schubert än den vi varit vana vid från t. ex. Richard Heubergers bok (Berühmte Musiker XIV, 3:e uppl. 1920 reviderad av Hermann Frhr. von der Pfordten på grundval av material från Deutsch). — Illustrationerna upptar några faksimil av Schuberts skrift, främst hans sista brev, d. 12/11 1828 till Schober, och några av de rel. talrika porträtten i akvarell och olja, litografier och teckningar, bl. a. ett utmärkt avsnitt ur Kupelwiesers akvarell »Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg» och en av densammes penn-teckningar, bägge från 1821, och den utomordentliga akvarellen (maj 1825) av Wilh. Aug. Rieder.

För denna sorgfälligt redigerade volym, som ställts i direkt relation till prof. Deutsch' andra dokumentariska skrifter om Schubert, har musikkforskningen blott att tacka och anbefalla till uppmärksam läsning.

Carl-Allan Moberg

Marius Schneider: Singende Steine. Rhythmus-Studien an drei katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 1955.

»Blott med tvekan överlämnar jag denna lilla bok åt moderna läsare, ty den förutsätter egentligen att man besitter den syntes av hörsel- och synintryck som de gamla kineserna benämnde 'öronljus'. Detta var

ingenting ovanligt för orientaliska högkulturer eller för europeisk medeltidsmystik — det är blott den moderna människan som föga anar hur starkt den akustiska sinnevärlden med ljudets många klangfärgspektra, polyrytmik och lineära kraft influerat skapelselegendernas värld.»

Detta inledningscitat ger på sätt och vis nyckeln till Schneiders nya arbete. Vad den kände forskaren här erbjuder är ett sällsamt material, en märklig teori, som i sin globala omfattning tangerar det metafysiska. Som bekant har prof. Schneider tidigare sysslat med musikalisk-magiska problem; hans studie över djursymboler hör till de livligt diskuterade arbetena, något som ju också gäller hans stora arbete om flerstämmighetens uppkomst. »Ritualens innersta väsen är av akustisk natur» heter det på ett ställe i »Singende Steine». Och därmed har Schneider också vidrört brännpunkten. Det är en nästan orientalisk symbolvärld som öppnas, full av alluderingar och associationer, sammanhållna av vetenskapliga fakta rörande religion, arkitektur och musik.

Vad innehåller då detta arbete? Med få ord kan innehållet beskrivas sålunda. Schneider kom i anslutning till sina studier av djursymboliken att intressera sig för de skenbara oregelbundenheterna i kapitalornamenten i romanska korsgångar. Han registrerade de olika fenomenen och kom till det i någon mån häpnadsväckande resultatet att de alla kunde hänföras till en planlagd symbolkedja. Och i enlighet med kända lagbundenheter symboliserade därvidlag varje figur en bestämd ton, vilken i sin tur var inordnad i ett musikaliskt sammanhang. Det visade sig, att den på så sätt angivna melodin kunde dechiffreras som en viss bestämd hymn e. d., avsedd som hyllning åt det helgon som stod i förbindelse med kyrkan i fråga.

Det är i många avseenden en fantastisk bok Schneider gett upphov till. Fantastisk i ordets egentligaste mening samtidigt som den utan tvekan hör till de mest intressanta som publicerats på musikforskningens område under senare tid. Och det är fullt naturligt om författaren då och då i vetenskaplig extas skjutit över målet och tyckt sig se sammanhang och fakta som inte alltid är så övertygande. I förbigående skall bara hänvisas på ett direkt misstag: sid. 22 nämner Schneider att djurnamnet *lejon* (indiska *simha*) saknas i den indiska 1200-talsteoretikern Sharngadevas stora musiktraktat. Men tvärtom förekommer just *simha* i flera sammansättningar bland de 136 benämningarna på deci-talas. Oklara synes dessutom definitionerna av de spanska begreppen *Musica alta* och *Musica baja* (jfr bl. a. Besslers synpunkter på problemet i Acta Musicologica 1950, uppsatsen »Die Entstehung der Posaune» eller samme förf:s artikel *Alta* i MGG). Men sådana inadvertenser väger ganska lätt i jämförelse med vad boken i övrigt har att ge. Den ger synpunkter och aspekter på dimensioner som gått förlorade för länge sedan men som kanske är på väg att återerövas. Och inte minst därvidlag ger boken en sällsam erinran om de nya synpunkter på klangfunktion, rumsakustik och nya klangperspektiv som vuxit fram under de senaste åren, bl. a. i samband med den elektroniska musiken eller i vissa experimentfilmer som lanserat nya synteser av nonfigurativ bildförvandling och nya ljudfenomen!

Bengt Hambraeus

GRAMMOFONINSPELNINGAR

Parallellt med radion håller grammofonindustrin på att revolutionera förhållandet mellan det musikaliska kulturarvet och publiken. Man kan ur vissa synpunkter iakttaga utvecklingen med oro, men man kan omöjligt blunda för att dessa former av ljudöverföring och ljudkonservering utgör en maktfaktor, som kommer att få avgörande betydelse för musikodlingens framtid.

De stora grammofonbolagen världen runt är främst affärsföretag. Grunden för deras kapitalbildning och resurser är med få undantag massproduktion av säljbara artiklar, d. v. s. dansmusik och »lättare» musik över huvud. Men också om man inte gör sig några illusioner om bolagens idealitet, måste man med tillfredsställelse konstatera att de i växande omfattning utnyttjar sina resurser även till viktiga insatser på den s. k. seriösa musikens domäner. Och även dessa insatser har småningom visat sig överraskande lönande. I en tillräckligt stor internationell marknad finns gott om köpare även för mera »exklusiva» inspelningar, skivorna har skapat sin egen nya publik — inte minst i USA — och därmed har en formlig lavin kommit i rullning. I detta nu har radiostationernas och skivbolagens konsumtion av konstmusikalisk repertoar redan antagit överväldigande proportioner.

Konkurrens spelar också in: det gäller bl. a. att kunna bjuda på nytt stoff, på verk som inte finns inspelade tidigare. Så har skivindustrin börjat se sig om efter material vid sidan av standardrepertoaren. Experiment med verk av mindre kända tonsättare och från äldre tider har slagit väl ut, bit för bit har repertoarens historiska tidsgränser vidgats. Och konkurrensen samt köparnas och skivrecensenternas ökade kvalitetskrav har drivit bolagen att uppsöka experter både bland exe-kutorer och musikforskare.

Framför allt har denna repertoarexpansion skett sedan gränserna åter öppnats efter andra världskriget. Den skulle icke ha varit möjlig utan musikforskningen, som gjort ett rikt stoff tillgängligt och ägnat uppförandepraktiska problem sin uppmärksamhet, icke heller utan den nya musikertyp, som förenar sin artistiska och tekniska utrustning med orientering i stilfrågor. Det samarbete som på så sätt etablerats är ömsesidigt fruktbringande. Den musikhistoriska undervisningen — från skola till universitet — har erhållit ett demonstrationsstoff av tidigare oanad mångsidighet. Forskningen har fått tillfälle att studera olika försök att omsätta rön och hypoteser om äldre tiders praxis i aktuell verklighet, och de utövande musikerna kan på ett helt nytt sätt få grepp om stilstudiernas praktiska tillämpning. — I detta sammanhang bör även erinras om det omfattande material av folklig musik från skilda världsdelar som numera finns tillgängligt på grammofon.

Det måste anses vara en angelägen uppgift för musikforskningen att följa och taga ställning till i synnerhet de »historiska» inspelningar, som släpps ut i marknaden. Varje sådan är ett fixerat ställningstagande till

en grupp frågor om stil och uppförandepaxis, knutna till en bestämd epok och tonsättare och är därmed ett legitimt objekt för en kritisk bedömning från forskningens sida. Detta är ett av huvudskälen till att STM härmed öppnar sina spalter för recensioner av dylika inspelningar. Syftet är dessutom att i någon mån orientera läsekretsen om vad som finns att tillgå, rekommendera särskilt värdefulla ting och varna för dåliga etc. Givetvis kan det endast bli fråga om starkt begränsade urval ur den uppsjö på skivor med äldre musik, som numera finns — urvalet bestäms f. ö. helt av vad grammfonbolagen ställer till tidskriftens och recensenternas förfogande.

De bolag, som 1956 bidragit till att förverkliga planen på skivrecensioner i STM, är följande: Archiv-Produktion, Deutsche Grammophon-gesellschaft, Decca, London/L'Oiseau-Lyre, Discofil och Westminster.¹

Som generellt omdöme om de översända inspelningarna kan sägas att de inspelningstekniskt sett står på en hög, ibland synnerligen hög nivå. Endast i några fall — bl. a. vissa LOL-inspelningar — är klangbilden något oklar eller dåligt exponerad. I stort sett gäller detsamma utförandena: med vissa undantag ger flertalet medverkande artister och ensembler goda prov på levande stilkänsla. Den utvalda repertoaren är synnerligen mångsidig och åtskilliga värdefulla verk har ur arkivens gömmor dragits fram i ljuset. Mest konsekvent arbetar därvidlag Archiv-Produktion, vars planmässigt upplagda serier med musik före ca 1780 småningom torde komma att täcka så många områden man rimligen kan begära. (Dock förefaller vissa delar av repertoaren alltför åsidosatt, bl. a. 1600- och 1700-talens opera).

Som exempel på särskilt förtjänstfulla inspelningar skall framhållas ett par upptagningar på WEST och en på AP. Det finns en utomordentligt vällyckad version av *William Boyces* förträffliga »Eight little symphonies» (WEST WL 5073 och 5159), där »The London baroque ensemble» under Karl Haas ger prov på frisk och övertygande gestaltsförmåga. En strålande WEST-upptagning är också *Lullys* Te Deum (C-dur), som tolkas av fyra vokalsolister, Ensemble vocal de Paris och Orchestre de la Sainte de Musique de Chambre de Paris under ledning av Pierre Capdevielle (WEST WL 5326). A. Geoffrey Dechaume sitter vid orgeln, och hans namn står även under skivmappens vederhäftiga kommentar, som ger upplysningar om verkets tillkomstshistoria. (Dechaume anger tillkomståret till troligen 1663, d. v. s. nära tio år tidigare än man förr antagit.) Särskilt intressant är här det sällsynt konsekventa försöket att återuppväcka högbarock fransk praxis med livfull punkteringsteknik och allehanda utsirningar. — En annan inspelning som måste placeras i särklass är en AP-upptagning av *Telemanns* Trippelkonsert (flöjt, oboe d'amore och viola d'amore) med stråkorkester och cembalo (AP 4411-12e AVM), som fått en hänförande vacker tolkning av solisterna Hans-Peter Schmitz, Hermann Töttcher och Emil Seiler samt Kammermusikreis Emil Seiler med K. E. Glückselig vid cembalon. De hittills nämnda inspelningarna förtjänar alla att bli kända av envar som intresserar sig för gestaltningen av barockmusik. Detsamma gäller naturligtvis även om åtskilliga andra skivor, men sällan har per-

fekt ljudåtergivning och övertygande uppförandepraktisk realisering gått samman så väl som just här.

Raka motsatsen finner man i Gerard Souzays insjungningar av gamla franska »arior» — till pianoackompanjemang! (DEC LW 5091). Han har en vacker röst, men ur stilsynpunkt är skivan endast brukbar som varnande exempel. Lika illa är det med Eduard van Beinum's och Concertgebouw-orkesterns presentation av *J. Clarkes* »Trumpet Voluntary» och *Händels* »Fire work music» (DEC LX 3096), båda på förhand vanställda av Th. Hardy. På samma skiva ingår avsnitt ur Berlioz' »Fausts fördömelse».

Det övriga insända materialet kan lämpligen behandlas i kronologisk följd.

Det faller sig då ur många synpunkter naturligt att börja med en WEST-inspelning (XWN 18166) som upptar musik av 1300-talsmästaren *Guillaume de Machaut* (motetter, ballader, virelais och rondeaux). Samtidigt ger skivan ett gott vittnesbörd om den praktiska sidan av amerikansk musikologi av i dag: exekutorerna utgör ett Collegium Musicum vid universitetet i Illinois och har under ledning av George Hunter gjort en fin och levande reproduktion av denna subtila medeltidskonst — det rör sig om stilhistoriskt övertygande tolkning av bästa slag. I en kort koncis kommentar ger John Ward (känd bl. a. genom sina studier kring den spanska Venegas-tabulaturen) kloka synpunkter på interpretationsproblemet.

1500-talet representeras också på WEST, bl. a. med *Heinrich Isaacs* Missa Carminum (WL 5215) i ett utförande med Wiener Akademie Kammerchor, dir. Ferdinand Grossmann. Vad man principiellt kan diskutera är den obeledsagade körklängen, som visserligen låter kraftfull och lagom kärv men som vunnit på att kompletteras med accessoriskt förstärkande instrument (blåsare!). Bearbetningen förefaller korrekt, något som i stort sett också gäller uppfattningen av tactus och tempo.

En intressant engelsk repertoar från tiden omkring 1600 presenteras på WEST av den lilla vokalsembeln *The Randolph singers* under ledning av David Randolph. Det rör sig om madrigaler av *Thomas Weelkes* och *Thomas Bateson* (WL 5361) samt om den stora madrigalantologi som redigerades 1601 av *Thomas Morley* och under titeln »The triumphes of Oriana» tillägnades drottning Elisabeth — samlingen omfattar 32 kompositioner av 28 tonsättare. (WAL 212 — två skivor i album.) *The Randolph singers* har fått fin reklam på skivmapparna, men det klangliga resultatet är knappast övertygande. Det nästan genomgående röstvibratet och det i och för sig lovvärda diskreta föredraget gör tillsammans ett vagt, nästan ängsligt intryck. Särskilt »The triumphes of Oriana» klingar tyvärr genomgående indifferent, utan nerv, och den kromatiska harmoniken i t. ex. Weelkes »Cease sorrows now» får inte det kongenialt djärva och frimodiga utförande som man önskat.

På LOL (OL 50027) presenterar den franska *Ensemble vocal Fernand Lamy* (under ledning av Fernand Lamy) »Parisian songs of the sixteenth century», d. v. s. ett urval franska chansons av bl. a. Janequin, Certon, Cipriano de Rore och Claude le Jeune. Om utförandet gäller i stort sett detsamma som ovan sagts om WEST-inspelningen av Isaacs Missa carminum — det hade inte skadat om man berikat vokalklängen med instrument; som det nu arrangerats verkar det hela mera som en körkonsert än som chansonmusicerande.

¹ I det följande användas för dessa skivfirmor förkortningarna AP (Archiv-Produktion), DGG (Deutsche Grammophon-gesellschaft), DEC (Decca), LOL (London/L'Oiseau-Lyre), DISC (Discofil) och WEST (Westminster).

WEST WL 5043 upptar åtta kompositioner av *Heinrich Schütz*: fyra av de små andliga konserterna och fyra Symphoniae sacrae. Solist är Hugues Cuenod och vidare medverkar en instrumentensemble ur Wiens symfoniorkester under ledning av Daniel Pinkham. Inspelningen är knappast idealisk och vittnar huvudsakligen om steril historisk ambition. Cuenod sjunger matt och livlöst och verkar föga engagerad i Schütz' monodiska principer. Det hade dock trots allt varit av intresse att närmare få reda på vilka symphoniae sacrae som exekveras — varken skivetikett eller mapp nämner ett ord på denna punkt. (De fyra andliga konserterna äro *Eile mich Gott, Bringt her dem Herrn, O süßer O freundlicher* och *Ich will dem Herrn loben allzeit*).

Till de mindre övertygande inspelningarna hör också LOL OL 50004 med *John Blow's* charmfulla pastoralopera *Venus and Adonis*; Oiseau-lyre-firmans egen ensemble medverkar under ledning av Anthony Lewis. Den tekniska kvaliteten är medelmåttig, något som även gäller själva utförandet. Skivmappen meddelar texten och innehåller f. ö. inga uppgifter om verk eller tonsättare.

Ett par skivor med germansk 1600-talsmusik väcker större intresse. Det är dels AP AVM 3411 där den utomordentliga cembalisten Li Stadelmann spelar två verk av *Matthias Weckmann*, en svit h-moll och en toccata a-moll. Det är en agogiskt levande tolkning som på ett välgörande sätt skiljer sig från många museiföremål. Inte fullt på samma nivå står en inspelning med *Henricus Bibers* sjunde partita för 2 viole d'amore och b. c. (AP AVM 8403); det är Emil Seiler och Ilse Brix-Meinert som spelar solostämmorna och b. c. utföres av Johannes Koch (gamba), Horst Stöhr (kontrabas), Karl Egon Glückselig (cembalo) samt Walter Gerwig (luta). Instrumenten ger en tjugande klarglighet, men spelet förefaller bitvis ganska konturlöst, och som helhet når upptagningen inte upp mot den inledningsvis nämnda Telemannkonserten (där i stort sett samma musiker medverkar).

Av de insända *J. S. Bach*-skivorna bör främst nämnas Gustav Schecks och Fritz Neumeyers instudering av h-mollsonaten BWV 1030 (AP 2447-48e AVM). Scheck använder här en riktig »traversa», vars klang liksom cembalons kommer mycket vackert till sin rätt. Sonaten hör ju också till Bachs härligaste kammarmusikverk, därtill är den definitivt äkta i motsats till ett par andra ofta spelade flöjtsonator. Enda invändningen gäller tempovalen: första satsen skall vara tämligen rörlig, men den kunde fått mera bredd; likaså synes Presto-satsens aktiva, nästan aggressiva affektprägel ha blivit något väl mjuk. Skivan rekommenderas emellertid varmt. — Värdefull är också kammarmusikskivan av Collegium Pro Arte (LOL OL 50015). Den rymmer triosonata G-dur BWV 1038, e-mollsonaten BWV 1034 (flöjt och Bc.), den sent upptäckta G-dursonaten för violin och Bc. BWV 1021 samt triosonatan d-moll BWV 1036. Otören vill att den sistnämnda lyckats särskilt väl rent klangligt — otur enär dess äkthet ju är »stark angezweifelt». Finaste exekutör i ensemblen är flöjtisten Kurt Redel; vidare medverkar U. Grehling, H. Winschermann, M. Bochmann och Irmgard Lechner. Cembaloklangen är inte fullt så god som i förutnämnda Bach-inspelning.

Isabelle Nef är en något ojämn cembalist. Det finns några äldre Fr. Couperin-skivor av henne som knappast kan rekommenderas. Däremot ger hennes tolkningar av Bachs cembalokonsert f-moll och d-moll BWV 1056 och 1052 (LOL OL 50042) god behållning. L'Ensemble

orchestral de L'Oiseau Lyre medverkar under P. Colombo. Skivkvalitet medelgod, delvis med soloinstrumentet i för stark närbild. — Karl Münchinger och Stuttgarts kammarorkester har gott och välförtjänt renommé som Bachtolkare. Deras version av uvertyrsviten h-moll BWV 1067 (DEC LX 3043) har också stora förtjänster. Bl. a. har flöjten för en gångs skull inte tillåtit dominera i överkant, vidare har man eftersträvat »franska» uvertyr-punkteringar o. dyl. Dock märks även här den ej ovanliga tendensen att överdriva både rörliga och långsamma tempi i båda riktningarna. Att samma dirigent och ensemble ägnat sig åt att spela in transkriptioner av Bach-orgelfugor är något man endast vill förbigå med stilla förvåning; upplysningsvis meddelas att det på samma skiva (DEC LXT 2668) — likaledes med stråkorkester — förekommer *ricercare* à 6 ur Musikalisches Opfer (bearbetning av Edwin Fischer!) samt Beethovens »Grosse Fuge» op. 133.

Händels musik är ingalunda lättare än Bachs ur uppförandepraktisk synpunkt. De helt övertygande inspelningarna är också sällsynta. Hans orkestermusik både fordrar och tål större besättning än Bachs, men svårigheten att få ihop en god ensemble växer med antalet medlemmar och blir redan därför större än t. ex. inför uppgiften att framföra en Brandenburgkonsert, hur krävande en sådan än är i andra hänseenden. Om Boyd Neels kammarorkester i Händels concerti grossi op. 6 (DEC LX 3027, 3024, 3055, 3081, 3099 och 3124) samt uvertyrerna till »Alcina» och »Berenice» (DEC LW 5147) gäller att man får en rätt tillfredsställande och avgjort friskt musikantisk bild av verken utan att övertygas om att vare sig sista eller näst sista ordet därmed sagts beträffande stilproblemen. — Med en AP-skiva (7404 AVM) ges den intresserade för ovanlighetens skull tillgång till en solokantat av Händel: »Dalla guerra amorosa». Som exemplifiering har skivan sitt värde, ehuru varken den rätt konventionella kompositionen eller basbarytonen Hans Olaf Hudemanns utförande fäster sig i minnet; den hittills oöverträffade solokantatinspelningen på AP är alltså A. Scarlattis sköna »Su le sponde del Tebro!» — Mera Händel. Det är en ny amerikansk fluga att få »samlade verk» på LP. Ett av Westminster's senaste bidrag är en skiva med 10 flöjtsonator av Händel (WEST WAL 218). Flöjtisten heter John Wummer, F. Valenti spelar cembalo och A. Parisot cello. Notmässigt är versionerna korrekta och Wummer har god teknik och vacker ton. Men eljest är denna inspelning i sin (troligen förment »klassicistiska») vitmenade indifferens ett praktexempel på hur död en bokstavstrogen återgivning av barockmusik kan bli. Wummer tycks varken veta något om affektlära eller nämnvärt om ornamentik och improvisation. — Mer givande, främst för repertoarens skull, är då Wummers skiva med flöjtsonator av *J. J. Quantz* och *Fredrik den Store* (WEST WN 18070). Här finns egendomligt nog ingen cellist. Valentis b.c.-spel står flera trappsteg under hans briljanta solistiska spel i andra sammanhang.

Ett ytterst värdefullt inslag är *Fr. Couperins* »Leçons de Tenèbres» från 1714/15, som sjungits in av H. Cuenod och G. Sinimberghi (WEST WL 5387). Dessa tonsättningar av texter ur Jeremia med sina melismor över de hebreiska bokstavstavelserna bildar en höjdpunkt i Couperins kyrkomusik. Det är på intet sätt konsertmässig musik, tvärtom ett inåtvänt, deciderat kyrkligt verk. Så har det också uppfattats av artisterna. Skivan är tekniskt god, men varför ackompanjerast endast en av de tre

»lektionerna» på orgel, de båda andra på cembalo? Det är svårt att se något annat motiv för bruket av cembalo än ett ytligt krav på omväxling. (Enl. W. Mellers i MQ 1956 torde f. ö. den här diskuterade inspelningen överträffas av en annan på Haydn-Society.) — Couperins tredje Concert Royal («La Steinquerque») finns nu för två cembali med Isabelle Nef och Ruggiero Gerlin (LOL OL 50031). Couperin har ju lämnat mycket fritt spelrum beträffande besättningsvalet i dessa konserter («non seulement au clavecin, mais aussi...»). Denna version för två cembali är högst acceptabel i väntan på ett djärvare försök till klanglig realisering.

WEST tycks ha engagerat Kirkpatrick-lärjungen Fernando Valenti på livstid. Hans största uppgift har varit att spela in samtliga *D. Scarlattis* »essercizi», därjämte har han hunnit med en hel del annan 1700-talsmusik för cembalo. De båda Scarlatti-skivorna som kommit oss tillhanda (WEST WL 5106 och 5325 = vol. I och VI) upptar vardera tolv sonator. Betydligt fler finns redan i handeln. Det är skada att Longos utgåva endast till en mindre del ersatts av Kirkpatrick's; i många fall har Valenti varit tvungen att hålla sig till den förra. Bortser man från denna textkritiska svaghet förefaller Valenti att genomföra sin gigantiska uppgift med storartad teknisk skicklighet. Därvidlag har han knappast sin like just nu. Ibland spelar han ut sin virtuositet lite väl demonstrativt, men inspelningarna är fulla av elegant ciselerade detaljer och rytmisk-agogiska finesser. Klangen (en Ammer-cembalo) är rik, ja övervuldigande, dels beroende på att mikrofonen måste ha placerats nästan inuti instrumentet, dels på att Valenti är högst ohistoriskt förtjust i 16-fotsdubblingar. (Ibland får man också höra smärre crescendoverkningar, ett hokus-pokus som förefaller skäligen onödigt.) Minst lika bra om inte bättre lyckas Valenti i *Rameaus* magnifika sviter i a- och e-moll (WEST WL 5128), en av de bästa cembaloskivor som kommit ut på senare år. Vidare har han gjort en unik antologi sonator och småstycken av ett tiotal spanska småmästare från 1700-talet, »Spanish Keyboard Music» (WEST WL 5312) och en hel skiva med sonator av *Antonio Soler* (WL 5196). Båda exemplifierar förträffligt i hur hög grad D. Scarlatti bildade spansk skola och avslöjar även hur galanta och känslösa drag med spansk lokalfärg började taga form efter sekelmitten under intryck av bl. a. Haydn och Boccherini. Skivorna är både tekniskt, klangligt och musikaliskt förstklassiga. — Violinisten Julian Olevsky har vidare tillsammans med Valenti spelat in en grupp flersatsiga sonator av D. Scarlatti, som nyligen upptäckts i S. Marco-biblioteket i Venedig (WEST WN 181113). Källan lär ha b.c.-besiffring, och exekutörerna i samråd med Lionel Salter »fann det lämpligt» att utföra dem som violinsonator. Mer skall inte sägas härom i avvaktan på närmare fackmässig utredning om fyndet.

Buffaoperan »Il Maestro di Musica» har i A. Scherings bearbetning fått ett plötsligt publiktycke och framförs numera lite varstans i världen. *Pietro Auletta* är tonsättarekandidat nr 1 (enl. Frank Walker i M & L 1949), men operan går under Pergolesis namn. Kanske är också åtminstone en aria komponerad av honom. (Se Musikvärlden 1949 s. 298.) Om verket alltså på grund av det diskutabla auktorskapet och Scherings delvis hårda bearbetning (recitativ!) är av sekundärt intresse ur historisk synvinkel, är det dock rätt charmfullt och inspelningarna finner säkert sin publik. Den ena är gjord av The Intimate Opera Society (DEC LK 4035), tyvärr på engelska och med talad dialog. Därför är

upptagningen av Swedish Society från Drottningholmsteatern vida att föredraga (DISC/Swedish Society 33117). Här sjungs på originalspråk och med recitativ. Framförandet har sprudlande humör, och Elisabeth Söderström, Arne Ohlson och Carl-Axel Hallgren gör fin reklam för svensk operasång och röstkultur. Även tekniskt är upptagningen lyckad. Lamberto Gardelli dirigerar något som kallas »Drottningholmsteaterns kammarorkester». Den musicerar på det hela taget utmärkt med viss reservation för cembalon, som trakteras lite tafatt och av okänd anledning måste klara sig utan b.c.-violoncell.

Med stor tillfredsställelse hälsas initiativet av AP och WEST att uppmärksamma Bachs söner. Deras musik är ju alltfjämt mycket sällsynt i konsertprogrammen. I ett par AP-inspelningar kan man nu stifta bekantskap med några av deras klaververk i så pass autentisk klanglig återgivning man kan begära; Fritz Neumeyer trakterar ett välljudande klavikord i *Ph. Em. Bachs* karakteristiskt improvisativa och »empfindsame» Rondo a-moll och Sonata 3 A-dur ur samlingen för Kenner och Liebhaber II, Lpz 1780 (AP 3403 AVM) samt *Wilh. Friedemanns* Sonata nr II A-dur (AP 3410 AVM). Fullt jämbördig med Neumeyer är Lili Kroeber-Asche i *Johann Christians* c-mollsonata op. 17: 2, utförd på hammarflygel (AP 3402 AVM). Alla tre skivorna (78-varvs) har stort intresse både för verkens och instrumentens skull. — Ett ytterst fängslande urval bjuder WEST på en skiva (WN 18025), som kombinerar två högtintressanta och djärva sinfonior av Phil. Em. Bach (i C- och D-dur) med en i Wien nyupptäckt klaverkonsert a-moll av samme tonsättare samt Johann Christians sonata G-dur för två klaver. H. Swoboda med »Vienna Symphony Orchestra», F. Holetschek som konsertsolist samt pianistparet Badura-Skoda och Demus i dubbelsonatan svarar för utmärkta instuderingar.

Av Johann Christian Bach finns numera rätt många orkesterverk på skiva. P. Colombo med L'Orchestre de Chambre des Concerts Lamoureux ger en god bild av sinfoniorna E-dur op. 9: 2 och D-dur op. 18: 4 (LOL OL 50007), och båda verken är fullödiga prov på London-Bachs orkesterstil. På samma skiva spelar Isabelle Nef Haydns D-durkonsert. Dubbelorkester-sinfonian Ess-dur op. 18: 1 av samme tonsättare är storartad. Men trots god teknisk kvalitet vill man knappast rekommendera Thor Johnsons okänsliga tolkning därav med The Cincinnati Symphony orchestra (DEC LXT 2604). Schuberts tredje symfoni på samma skivas andra sida har rönt ungefär samma öde. — Betydligt bättre är Royalton Kischs instudering av *Glücks* uvertyrer till »Iphigenie en Aulide» och »Alceste» med London Symphony Orchestra (DEC LW 5022). Ur rent artistisk synpunkt överträffas dock båda de sistnämnda orkesterinspelningarna av en LOL-skiva där Kurt Redel som solist och dirigent för OL-ensemblen utför två av *Carl Stamitz'* älskvärda flöjtkonserter (OL 50035), vilka dessutom bjuder på instruktiva skolexempel på äkta galanta stildrag från årtiondena närmast före det mogna wienklassicismens genombrrott.

Två DEC-skivor bjuder på några mera sällan framförda *Haydn*-symfonier samt på ett *Mozart*-divertimento (K. 131) D-dur. På den ena skivan (LXT 2832) — som upptar två Haydn-symfonier: n:o 44 e-moll («Trauersymphonie») och n:o 48 C-dur («Maria Theresa») — framträder danska Statsradiofonins orkester under ledning av Mogens Wöldike; den andra skivan, LXT 2753, innehåller förutom Mozart-diverti-

mentot Haydns symfoni n:o 49 f-moll (komp. 1768), »La passione», vilken hör till mästarens vackraste. Exekutörer är »The London Mozart players» under ledning av Harry Blech. Den anonyme skribent som författat mappkommentarerna förtjänar gott betyg för vederhäftiga krior. Inspelningstekniskt och utförandemässigt står alla fyra verken på hög nivå.

Av skivor med uteslutande 1800-talsmusik har insänts en mästerlig inspelning av *L. Spohrs* nonett F-dur op. 31, utförd av medlemmar ur »The Vienna Octet» samt flöjtisten J. Niedermayr och oboisten K. Mayrhofer (DEC LXT 2782) samt *Schuberts* »Winterreise» i en mera av självbelåtenhet än äkta gripenhet präglad tolkning av Karl-Schmitt Walther med Hubert Giesen vid flygeln (DEC LXT 2799/2800).

Ingmar Bengtsson och Bengt Hambræus