

STM 1954

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.

RECENSIONER

Alte Orgelmusik. Joh. Seb. Bach—Arnold Strebel: Fantasia C-dur. Melchior Schildt: Partita »Herr Christ der einig' Gott's Sohn». Herausgegeben von Walter Supper. Zweite Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Spielheft 1 der Oberschwäbischen Barockorgel- und Musiktagung Ochsenhausen 1951. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1954.

Musik des Oberschwäbischen Barock für Orgel, Positiv, Cembalo, Clavichord und Hammerklavier. Werke von S. Bachmann, I. Kayser, C. Kolb, J. Lederer, F. A. Maichelbek, C. M. Schneider, F. Schnitzer. Dritte Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde. Spielheft 2 der Oberschwäbischen Barockorgel- und Musiktagung Ochsenhausen 1951. Herausgegeben von Ulrich Siegel. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1954.

Av de 9 verken i de båda spelhäftena (varav det andra presenterar en rad för oss relativt obekanta småmästare) förtjänar särskilt schildtpartitan samt benediktinmunkens Carlmann Kolbs (1703—1765) ståtliga amollpreludium att uppmärksammas. Melchior Schildts 5 variationer över »Herr Christ der einig' Gott's Sohn» är ett utomordentligt verk, närbesläktat med Sweelincks och Scheidts skolbildande stil; det föreligger i en av allt att döma korrekt transkription (ur en tyvärr ej redovisad tabulatur) som verkställdes av marburgorganisten Kurt Utz till 1932 års tyska Schütz-fest i Flensburg.

Något tveivande ställer man sig inför framlidne stuttgartprofessorn Arnold Strebels komplettering av Bachs ofullbordade »Fantasia pro Organo» ur Anna Magdalena Bachs första klaverbok. (B. G. XXXVIII, s. 209). Konjekturen av denna art äro alltid besvärliga problem, och även om man bortser från känslösamt överdriven pietet kan det ofta vara tillrådligt att låta ett — om än aldrig så ofullbordat — fragment få förbli ofullbordat. Tyvärr synes mig Strebels ambitioner utmynna i en matt avspänning på Bachs strama inledning (varav 13 takter äro bevarade) och det hela urarta i en påfallande stilbrytning med inslag från såväl Krebs som — i någon mån — Bachs orgelpreludium och fuga f-moll (vars autenticitet f. ö. är ganska osäker!). I sammanhanget bör hänvisas till Hermann Kellers rekonstruktionsförsök som, ehuru knappast alltigenom lyckat, i det hela fullföljer bachfragmentets 5-stämmiga linjespel (publicerat i »Orgelvorspiele alter Meister in allen Tonarten». Bärenreiter-Ausgabe 668, Kassel 1933; även flera senare upplagor).

Bengt Hambraeus

Altenglische Orgelmusik manualiter. Herausgegeben von Denis Stevens. Bärenreiter-Ausgabe 385. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel. Kassel 1953.

Denis Stevens har gjort sig känd som en fin kännare av gammal engelsk musik, dokumenterat bl. a. i en utmärkt utgåva av »The Mulliner Book» (London 1951; en kommentar publicerades 1952). I föreliggande häfte har han fört samman 15 satser för tangentinstrument från början av 1500-talet; av stil och karaktär på de enskilda styckena framgår att det rör sig om sakral orgelmusik. Utgåvan är närmast avsedd för praktiskt bruk och — tyvärr! — fri från utförligare kommentar, fränsett ett kortare förord där emellertid både källhänvisningar och revisionsberättelse saknas. Emellertid vittnar notbilden i sig själv tillräckligt om utgivarens redbara editionsteknik, bl. a. hans vederhäftiga behandling av accidentaler. Häftet kan med fördel studeras i anslutning till Edward Lowinskys uppsats »English Organ Music of the Renaissance» (The Musical Quarterly 1953 s. 373 f och 528 f) och exemplifierar i stor utsträckning Santiago Kastners utmärkta studie »Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the sixteenth and seventeenth century» (Anuario Musical VII, 1952).

Bengt Hambraeus

Beethoven: Klavier-Sonaten. Band 1—2. Nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner. Fingersatz von Conrad Hansen. G. Henle-Verlag, München-Duisburg.

G. Henle-Verlag har på sista åren dragit uppmärksamheten till sig genom flera goda urtext-upplagor för praktiskt bruk av klassiska verk. En av de senaste frukterna av denna lovvärda publikationsverksamhet är en ny utgåva av Beethovens 32 pianosonater op. 2—op. 111, redigerad och källkritiskt kontrollerad av B. A. Wallner och försedd med fingersättningsar av den framstående pianisten och pedagogen Conrad Hansen.

Det torde finnas få verksamlingar som till den grad omhulats av utgivare och förläggare som Beethovens pianosonater. Utgivarna — i vissa fall måste man säga uttolkarna, bearbetarna — har ägnat sig åt dem av de mest välgrundade musikaliska skäl; förläggarna har i snart 150 år kunnat leva i den trygga förvisningen, att sonaterna är oundgängliga för varje allvarligt musikintresserad människa och följaktligen utgöra den pålitligast tänkbara försäljningsartikel.

Redan under Beethovens livstid var i tur och ordning Breitkopf & Härtel (tidigast 1806), Simrock (1820), Peters (1822), Schott (1825) och Schlesinger (1826) inkopplade på utgivningen av sonater. De flesta av dessa tryck torde ha kontrollerats av tonsättaren själv, och de företer goda inbördes överensstämmelser. Från och med 1850-talet började sedan den serie nya utgåvor, som kan sägas ha fortsatt kontinuerligt intill skrivande stund. Till en början hade Breitkopf & Härtel ledningen med den av Kgl. Akademie der Künste i Berlin utgivna urtextupplagan och den stora Gesamt-Ausgabe, som utkom 1862—65 (med samtliga 38 sonater i tre band). Men kort därpå började en hel rad förlag, först i Tyskland, senare även i andra länder, att ge ut olika slags specialupplagor

i mer eller mindre vällovliga pedagogiska syften. Därmed var sonaterna utlämnade till uttolkarnas godtycke. Nottexten blev föremål för kompletteringar och förändringar i förtydligande eller »förbättrande» syfte. Vad man fann vara ofullständigt i Beethovens dynamiska beteckningar och fraseringsangivelser markerades frikostigt i överensstämmelse med utgivarens personliga uppfattning, de tidiga sonaternas av instrumentet dikterade övre omfångsbegränsning utvidgades med stöd av parallellställen etc. Den en gång välkända utgåvan av Franz Liszt (L. Holle, Wolfenbüttel) är ännu förhållandevis tillförlitlig, medan godtycket har stort svängrum i t. ex. sådana versioner som Köhler & Ruthardts (Peters) och A. Doors (Universal-Edition), många liknande att förtiga. Till de på en gång mest idérika och diskutabla hör H. Riemanns bekanta »Phrasierungsausgabe» (Simrock) och H. Schenkers »Erleuterungs-Ausgabe» av op. 101 och 109—111 (Universal-Edition). På senare tid har i synnerhet A. Schnabels fylligt kommenterade och pedagogiskt mycket användbara upplaga stått högt i rop, vid sidan därav bl. a. den italienska utgåvan av A. Casella.

I de allra flesta fall är avvikelserna från de äldsta upplagorna — och manuskripten — inte genomgripande i den meningen, att själva nottexten blivit vanställd. De detaljer det rör sig om är dock många gånger högst väsentliga. Det må här räcka med att nämna de beryktade förändringarna av det ursprungliga taktartssignum ♩ i op. 27: 1 sats 1 och op. 27: 2 sats 1 till C.

B. A. Wallners nya utgåva lämnar beträffande praktiskt taget alla sådana detaljer klara besked och kan brukas som en tillförlitlig facit av dem, som önskar införa korrigeringar i opålitliga upplagor.

Vid genomgången av de båda banden har anmälnaren noterat några enskildheter som exempel på de förrådiska misstag som ofta påträffas i andra utgåvor. Sålunda är ofta arpeggio-tecknet utelämnat i vänsterhandsackordet t. 9 i op. 2: 2 sats 1, och fermaterna t. 233 i op. 2: 3 ofta felplacerade (liksom notvärdet på samma plats ej sällan förlänges till helnotsvärde). I op. 10: 3 sats 1 anges ofta felaktigt ett crescendo fram till t. 4, och i samma sats företages ofta ändringar av nottexten, där Beethovens klaver saknade tonerna över $f^{\sharp}$. Att stillatigande företaga en sådan ändring är avgjort förkastligt; däremot kan förhållandet givetvis påpekas i en not. Så har B. A. Wallner gjort på några ställen, dock ej konsekvent. En av de grövsta förvanskningarna av dynamiken brukar påträffas i op. 14: 1 sats 3, där »ettan» i t. 4 (och motsvarande ställen) skall ha *p* (piano), inte *f* (forte)! En motsvarande dynamisk avvikelse brukar företagas i början av op. 31: 1, sats 1, (original *p*), vilken dock kan tyckas vara motiverad, emedan både expositionsreprise och genomföringens början har *f* på motsvarande plats. Men hur man än vill uppfatta denna diskrepans är det betydelsefullt att kunna se hur Beethoven noterat från början och inte få denna inadvartens (om det nu verkligen är en sådan) undanröjd av en nitisk klåfingrighet. D-mollsonaten op. 31: 2 hör till dem som råkat mest illa ut i skilda sammanhang. Bland mycket annat brukar Beethovens ryktbara pedalisering av recitativställen opereras bort. Både här och annorstädes har utgivarna också tumlat om fritt med nyansbeteckningarna i partier med strödda sforzati och piano som huvudnyans. Slutligen kan noteras, att ett diss ofta uppträder i stället för ett *e* i vänsterhandsackordet t. 32 i op. 101: 1 sats 1, och att temats sforzati i Pathétique-sonatens första allegro ytterst ofta

markeras redan i satsens början, ehuru Beethoven de facto sparat dem till senare temapresentationer.

G. Henle-Verlags utgåva gör anspråk på att vara en urtext-utgåva, och utgivaren har gått till både originalmanuskript och vad hon kallar »Originalausgaben». Under sådana förhållanden kan man inte underlåta att uttrycka sin förvåning över, att de konkreta utgångspunkterna för detta otvivelaktigt grundliga källkritiska arbete inte på något sätt redovisats. B. A. Wallner beskriver i största korthet vissa redaktionella regler i ett företal, som i trespaltig uppställning på tyska, engelska och franska upptager två hela textsidor. I allmänna ordalag nämnes, att »Originalausgaben», Beethoven-autografer till vissa sonater samt »von Beethoven überwachte Abschriften» lagts till grund. Hur värdefullt hade det inte varit att ha fått en förteckning över dessa källor; om de dessutom försetts med signa, hade utgivaren i sina nottextkommentarer beträffande olika läsarter direkt kunnat hänvisa till respektive källa. Sannolikt hade förlaget endast behövt kosta på ytterligare ett par textsidor för att ge denna ur praktisk synpunkt förträffliga utgåva ett vetenskapligt värde, som skulle ha överträffat de flesta föregångares.

Företalet innehåller ytterligare några praktiska detaljanvisningar. De är inte alldeles obestridliga, men räddas delvis av, att utgivaren trots sina råd följt »originalen» inuti själva nottexten. Här avses särskilt hennes kommentar till Beethovens »legatobågar», vilka sägas vara tillfälligt och flyktigt utsatta (vilket torde vara riktigt), och vid utförandet bör föras ihop till andra och större fras-enheter (vilket är diskutabelt). Den livligt omdebatterade frågan om betydelsen av »kilar» (♩) och staccato-punkter har avfärdats med hänvisning till autografernas otydlighet och genom konsekvent bruk enbart av punkter.

Beethovens synnerligen sparsamma original-fingersättningar har angivits med kursiverade siffror. Conrad Hansens fingersättningar grundar sig på stor erfarenhet och synas i stort sett vara väl genomtänkta och praktiska. Härvidlag måste bedömningen dock bli synnerligen subjektiv, beroende på den enskilda pianistens utbildning och spelsätt. För anmälnaren är Conrad Hansens utnyttjande av de tre första fingrarna på de fjärde och femtes bekostnad något överraskande liksom det flitiga bruket av tummen i för detta finger både klangligt och betoningsmässigt ogynnsamma moment. Andra kanske finner, att just detta ligger väl tillrätta för händerna, men frågan är ändå, om inte Schnabels utgåva, som ingalunda alltid är »bekväm» för pianisten, i detta hänseende alltför är oöverträffad.

Ingmar Bengtsson

Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Hrsg. von W. Brennecke, W. Hahl, R. Steglich. (Gesellschaft für Musikforschung.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Kassel 1954. 306 s.

De referat som härmed publicerats fördelar sig kring 5 huvudpunkter: »Musikerziehung und Musikwissenschaft», »Heutige Aufgaben der Instrumentenkunde», »Die Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts», »Der volks- und völkerkundliche Beitrag zur Musikgeschichte», »Sing- und Spielstil in der europäischen Musik». Härtill kommer referat från

särkonferensen 20 juli (1953) inom Musikbibliotekens internationella samfund samt — som inledning till referatkedjan — Friedrich Blumes offentliga föredrag »Musikforschung und Musikleben» som hölls i samband med kongressen. På det hela taget har referaten — sammanlagt 60 — publicerats in extenso. Även om innehållet i enskilda temata sällan är uppseendeväckande innehåller kongressberättelsen åtskilligt av intresse — för Sveriges del kan man speciellt observera Nils L. Wallins högintressanta hypoteser kring problemet *Faburden—Fauxbourdon* (jfr även STM 1953). Bland övriga beaktansvärda inslag kan nämnas H. Anglès (*Die Bedeutung des Volksliedes für die Musikgeschichte Europas*), F. Bose (*Instrumentalstile in primitiver Musik*), H. H. Dräger (*Das Instrument als Träger und Ausdruck des musikalischen Bewusstseins*), W. Krüger (*Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche*), W. Lottermoser (*Unterschiede in Klang und Ansprache bei alten und neuen Orgeln*), H. Neupert (*Kopie und Rekonstruktion. Geschichte und Probleme des Neubaus von besaiteten Tasteninstrumenten*), M. Schneider (*Arabischer Einfluss in Spanien?*) och J. Smits van Waesberghe (*Guido von Arezzo als Musikerzieher und Musiktheoretiker*).

Bengt Hambraeus

Bibliographie des Musikschrifttums. Hrsg. im Auftrage des Instituts für Musikforschung Berlin von Wolfgang Schmieder. 1950—1951. Verlag von P. Hofmeister, Frankfurt am Main 1954. 247 s. DM 22.75.

Sedan den outhärliga årsbibliografin i Jahrbuch der Musikbibliothek Peters upphört 1935, började Hofmeisters förlag 1936 ge ut en fortsättning härav i bokform, som emellertid avbröts 1941 med utgivningen av den volym, som förtecknade årsproduktionen under 1939. Förlaget har nu återupptagit arbetet under samma titel och anförtrött redigeringsarbetet åt Dr Schmieder, som i företalet till föreliggande volym, upptagande skrifter tryckta 1950—51, kan glädja läsarna med att luckan 1940—49 snart skall bli fylld. Medan man i årgångarna 1936—39 eftersträfvade största möjliga fullständighet, har den starkt ökade mängden av skrifter, särskilt tidskriftsartiklar, gjort det nödvändigt för redaktören att kritiskt sovra materialet. Det faller därmed ett tungt ansvar på redaktören och han utsätter sig givetvis för viss kritik. Schmieder har i en innehållsrik källförteckning visat att han sökt få med publikationer av första rangen, men det är klart att det alltid kan bli diskussion om var gränsen måste dragas. I denna källförteckning, som upptager festskrifter, rapporter från kongresser, tidskrifter m. m., dominerar som väntat de tyskspråkiga tidskrifterna bland vilka man finner ett anmärkningsvärt stort antal icke fackliga, men man möter även en mångfald icke-tyska musiktidskrifter, t. ex. över 40 amerikanska, 25 engelska och 11 på slaviska språk. I företalet påpekar Schmieder att bl. a. dissertationer icke förtecknats, troligen av utrymmesskäl. Nu får man i stället söka leta fram dem ur de nationella bibliografierna, vilka ju tyvärr endast finnas tillgängliga på landets största bibliotek. Materialet, omfattande 5 648 titlar, separata böcker och artiklar, är överskådligt disponerat i åtta huvudavdelningar; som särskilt lyckligt vill anmälaren framhålla indelningen av »Gegenwart». Åtskilliga verk ha, när innehållet så

krävt, redovisats på olika avdelningar och man uppskattar vidare att den erfarne redaktören försett titlarna på slaviska språk med tysk översättning. Kompletterande register förhöja verkets användbarhet: sakregister, Ortsregister samt ett namnregister, som redovisar såväl författare som föremålen för biografierna.

Å. V.

Wilfried Brennecke: Die Handschrift A. R. 940—41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. Band 1.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, Kassel 1953. 150 s. + notbil.

Wilfrid Brenneckes dissertation rör en intressant kodex, skriven i Wittenberg och Regensburg 1557—59 av en viss Wolfgang Küffer, lutheran och borgare i Regensburg. Innehållet utgörs av 310 satser av betydande samtida tonsättare — fransmän, italienare och tyskar — och ger en god bild av den internationella karaktären hos 1500-talets tyska musikodling, speciellt i wittenbergiska studentkretsar. Brenneckes arbete utmärker sig av föredömlig materialdisponering och skarpt profilerad diskussion av förekommande problem. Därigenom får skriften betydligt större räckvidd än vad som egentligen framgår av titeln; långt utöver blott och bart en materialredovisning blir den ett värt vittnesbörd om en gång levande musikodling. Till bokens förtjänster hör inte minst notbilagan, där Brennecke samvetsgrant meddelat initier till samtliga anonyma och okända kompositioner: här öppnar han vägen för andra forskare att föra hans gedigna studium vidare.

Bengt Hambraeus

Kathleen Dale: Nineteenth century piano music. A handbook for pianists. With a preface by Dame Myra Hess. Oxford University press, London, New York, Toronto 1954. 320 s.

Författarinnan till denna handbok är en engelsk musikskriftställarinna, som i Grove's Dictionary och i andra sammanhang tagit sig an den svenska musikens sak med intresse och omsorg. Med entusiasm och stor ambition har hon också givit sig i kast med uppgiften att ge pianister en vägledning genom 1800-talets rika klaverrepertoar. Myra Hess, som i sitt företal ger boken en varm rekommendation, önskar dess läsare »many hours of happy discovery», och hennes önskan blir alldeles säkert uppfylld. Yrkes- och amatörpianister är i få avseenden så lika, som i fråga om repertoarkännedomens både frivilliga och omedvetna begränsning. Genom Kathleen Dale's bok kan båda kategorierna få incitament till att göra en mängd upptäckter. Visserligen sysslar författarinnan »very largely, though not quite exclusively, with standard works», men den avancerade amatören — till vilken arbetet främst är riktat — kommer säkert att finna, att till och med de största mästarnas produktion för instrumentet rymmer åtskilligt som inte ingår i »standardrepertoaren».

Häri ligger en av arbetets största förtjänster. Det detaljerade registret i slutet, med alla behandlade kompositioner förtecknade under respek-

tive tonsättarenamn, bidrager också utmärkt till dess användbarhet. Listan är ganska fullig och alla viktigare verk finnas med.

»Nineteenth century piano music» är uttryckligen »not intended as a contribution to musicology». Emellertid exemplifierar arbetet på ett ganska intressant sätt hur vanskligt det är att disponera varje slags översiktlig framställning av det romantiska århundradets tonkonst. Snart sagt med vilken uppläggning man än väljer, måste framhävandet av vissa sammanhang och utvecklingslinjer ske på bekostnad av andra. Detta dilemma har Kathleen Dale inte kunnat undgå, men hon lyckas inte heller övertyga om att hon valt den form för behandlingen, som passar hennes ämne bäst.

Handboken har nämligen disponerats med utgångspunkt från en indelning efter »kategorier», bestämda »either by their structure . . . , or their style». Med det förra avses sonater, variationer, fantasier, fugor etc., med det senare egenskaper såsom »abstract, impressionistic, or descriptive». Denna logiska äventyrlighet praktiseras på så sätt, att de första kapitlen ägnas åt sonaten (från Beethoven till Grieg), nästa åt variationer, följande åt »Rondo, Fugue, and Fantasy». Mitt i boken kommer sedan något överraskande titeln »Romantic music», varunder nocturner, impromptus, rapsodier, ballader o. dyl. behandlas som om vart och ett av dessa namn betecknade en särskild kompositionstyp. Efterföljande avsnitt ägnas i tur och ordning åt etyder och nybörjarstycken, »miniaturer», »dansformer» och »duetter» (d. v. s. den fyrhändiga repertoaren).

Alldeles frånsett, att 1800-talets tonsättare använde sina fantasifulla verktitlar med en frihet som motstår alla systematiseringsförsök, leder en sådan uppdelning till vissa olyckliga resultat. Chopin, Schumann, Liszt och många andra får sin produktion splittrad och fördelad över snart sagt alla kapitel. Och vill man i miss Dale's framställning försöka följa den romantiska pianomusiken från dess rötter till dess blomning krävs det både musikhistoriska förkunskaper och spårinne. Sålunda finner man Beethovens bagateller, Schuberts Moments musicaux och Mendelssohns Lieder ohne Worte först i kapitlet »Miniatures», s. 209 ff. av bokens 299 textsidor!

Denna uppläggning överensstämmer däremot väl med Kathleen Dale's verkbeskrivningar, som genomgående tar sikte på elementära formella egenskaper och ogärna lämnar ett objekt innan dess tillhörighet till visst formschema eller viss rubricering blivit fastslagen. Ibland tillämpas även andra indelningsgrunder; sålunda får man bl. a. veta, att Beethovens sonater tillhöra endera en »klassisk», en »romantisk» eller en »intellektuell» typ, vilka dock icke är »mutually exclusive». Man är tacksam för det sistnämnda tillägget, särskilt när man lite längre fram läser, att Schuberts pianosonater är »more classical in structural principles» än Beethovens.

På ett mycket aktningsvärt sätt har Kathleen Dale eftersträvat att göra rättvisa åt alla tonsättare och undvika subjektiva värderingar i negativ riktning. Hon talar med samma välvilja om Liszts transkriptioner — vilka ägnas stort utrymme — och Clementis sonater, som om Griegs lyriska stycken och Chopins ballader. Naturligtvis registreras också teknisk-pianistiska »devices» och svårighetsgrader, mätta efter den någorlunda vältränade amatörens måttstock. I stort sett är hennes uppskattningar av svårighetsgrad kloka och träffande, om de också

litet ensidigt avser fingerfärdighet i trängre mening. Säger man, att Beethovens pianomusik är svår men inte oöverkomlig och att Schubert är lättare än Beethoven, medan det mesta Chopin skrivit är »unmanageable by the average pianist on account of its great technical difficulty», avser man knappast någon musikaliskt fördjupad betydelse av ordet teknik.

»Nineteenth century piano music» ger således minst av allt någon samlad bild av den romantiska pianomusikens »utveckling» och stilströmningarna bakom den. Såsom uppslagsbok för pianister har den dock en uppgift att fylla, inte minst tack vare att många sakliga detaljuppgifter från skilda håll här finnas samlade mellan två pärmar. Kort och koncist anges t. ex. hur det förhåller sig med den tilltrasslade opusnumreringen av Schuberts sonater, hur Brahms utnyttjade sin pianosaraband i stråkkvintetten op. 88, hur Schumann arbetat med anagramtemata, hur Mendelssohn, Liszt och Chopin medverkade till Moscheles-Fétis' »Methode des méthodes» med etyder och vilka Paganini-capricer som utnyttjats i klaverlitteraturen av vem och var.

Ingmar Bengtsson

Karl Gustav Fellerer, Einführung in die Musikwissenschaft. Zweite neubearb. und erweit. Aufl. B. Hahnfeld Verlag, München Ofr., 1954. 192 s.

Introducerande överblickar över musikforskningens vida fält är av oskattbart värde både pedagogiskt och vetenskapsteoretiskt sett. Talrika verk har sett dagen sedan Hugo Riemanns Grundriss der Musikwissenschaft (Wissenschaft und Bildung, 34, 1:a uppl. 1908). En av de allra sista och bästa är Fellerers lilla bok. Tiden har ridit snabbt på vårt fält även efter Riemanns 3:e uppl. 1919, och vill man få en handgriplig föreställning därom, så kan man ta sig en titt på behandlingen av det akustisk-tekniska avsnittet i bägge böckerna. Riemanns »Mechanik der Tonerzeugung» meddelar på några rader om »Ausnahmsinstrumente», »mechanische Musikwerke» och »Reproduktionsklaviere», bland vilka också gömmer sig dåtidens grammofonredskap. Fellerer följer utvecklingen fram till de färskaste nyheterna inom »Schallkonservierung» och sysslar under rubriken »Elektrische Schallleitung» med rundradio- och högtalartekniken. De tekniska delarna utgör hos honom ca 1/4 av hela boken. — Det som hos Riemann utgör »Musikgeschichte» — en musikhistorisk överblick i miniatyr — har hos Fellerer på ett lyckligt sätt fördelats på »Werkgattungen» (Geistliche Musik, Kirchenmusik, Feiermusik etc.), varemot en diskussion av historiska indelningsgrunder och sociologiska blickpunkter sammanförts med det estetiska betraktelsesättet av musik till en enhet, »Die Werkwertung». — Utan att förfalla till knappologiskt systembyggeri har Fellerer lyckats genomföra sitt systematiska betraktelsesätt på ett glänsande sätt, både enhetligt och mångsidigt och med förbluffande detaljrikedom inom den begränsade utrymmesramen. En värdefull bok, som fordrar ordentligt eftertanke och inte så litet fysikkunskaper (bl. a.!) av sina läsare! — Litteraturavdelningarna är utomordentligt fulliga men bibliografiskt otillfredsställande. Är det en skötesynd hos tyskarna, att litteraturuppgifterna så ofta är vaga och felaktiga?

C.-A. M.

Remo Giazotto, *La musica a Genova nella vita publica e privata dal XIII al XVIII secolo*. Genova [1952]. 362 + (20) s.

Musiklivet i Genua har varit åsidosatt av lokalhistorikerna, det är Giazottos mening, och en önskan att härvid åvägbringa rättelse bildar det patriotiska underlaget för hans egna forskningar. Han är känd tidigare som författare genom ett arbete om operan i Genua (*Il melodramma a Genova*, 1941) samt monografier över T. Albinoni, Busoni och tidskriftsartiklar av växlande innehåll. Av det nu föreliggande arbetet framgår, att han är en driven arkivforskare, som inte minst beträffande medeltiden och den tidigare renässansen plockat fram nya fakta. För en inte genuesare är dock bokens andra halvpars, belysande barocken och senare perioder, intressantare. Genova låg något vid sidan av de stora händelserna inom operadramatikens första år. När Maria de' Medici med gemålen Henrik IV av Frankrike efter bröllopet i Florens med festföreställningen av Peris Euridice, år 1600, passerade staden, fick man enligt en något senare krönikör nöja sig med att genom den furstliga sviten hämta kännedom »del novo sistema di canto e di recitar ch'erasi inaugurato a Firenze». Några årtionden senare var man emellertid i full gång med *offentliga* operaföreställningar och författaren är angelägen påpeka, att efter Venedig, där sådana ju givits redan från 1637, Genua (1652) kom som god tvåa i Italien. I Lucca spelade man visserligen offentligt redan 1645, men det rörde sig om en kortvarigare period. I Neapel startade man året efter Genua eller 1653 med operan på den redan tidigare förefintliga dramatiska skådebanan Teatro S. Bartolomeo, medan det dröjde ända tills 1657 (1656 säger Loewenberg i *Annals of opera*), innan man med Melanis opera *La Tancia* overo *Il podestà di Colognole* invigde Pergola-teatern i Florens. Nå, det är gott och väl, att musikedramatiken tidigt sköt livskraftiga skott i Genua. Viktigare är emellertid, att man i fortsättningen inte förtröttades. De av Giazotto nu för första gången — i deras helhet — publicerade repertoarförteckningarna för åren 1652—1751 är i detta hänseende värtaliga. Från 1700-talet vet man för övrigt genom Goldonis självbiografi och den franske domstolspresidenten des Brosse's kända reseanteckningar, att den konstnärliga standarden var hög. Det kan tilläggas, att även två svenska 1700-talsresenärer särskilt berömma orkesterns spel. — Giazotto gör då och då även exkurser utöver det egentliga ämnet. Han gör sålunda i mitt tycke troligt, att Busenello vid utformningen av Senecascenerna i Monteverdis opera *L'incoronazione di Poppea* (1642) hämtat intryck av genuesaren Giustinianis taldrama *La morte di Seneca*, uppfört 1630, vilket har en viss betydelse, därför att Busenellos operalibrett anses vara den första, som låter handlingen utspelas direkt mot en historisk bakgrund. En genuesare kommer däri-genom på snålskjuts med i berömmelsen. Ännu intressantare eller åtminstone mera spännande blir Giazotto, då han utreder de närmare omständigheterna kring Alessandro Stradellas död. Dunkel vilar fortfarande kring färdsträckor av hans levnad. Enig har man emellertid länge varit om Genua som slutetappen för hans verksamhet. När artikeln om S. skrevs för Sohlmans musiklexikon förmodades med stöd av då tillgängligt material, att han blivit offer för en svartsjuk skådespelerskas hämndkänslor. Nu visar det sig, att en kvinna visserligen var med i den blodiga slutakten, men att teatervärlden inte var direkt inblandad i affären. Stradella har ju i alldeles särskild grad eggat eftervärldens

fantasi genom romantiska donjuanbravader. Bäst känd är väl en episod, som hade sin upprinnelse i Venedig, där S. verkade som sånglärare. Marken började gunga under fötterna på honom, när han uppträdde som medtävlare till senatorn Aloise Contarini om en kvinnas gunst. Det gick ändå för långt. Familjen Contarini var sannerligen inte att leka med och hade maktmedel till förfogande att näpsa den, som trampade dess medlemmar på fötterna. Luftig till konstruktionen är berättelsen om hur deras utsända hantlangare lyckades spåra S. och hans älskarinna till Rom, men hurusom musikens makt den gången räddade förföraren. Contarinis rättskipare vid sidan av lagen påträffade nämligen sitt offer i Lateranens basilika, just som man där utförde hans oratorium S. Giovanni Battista och blev så gripna av musiken — sägs det — att de avstod från att ta kompositörens liv. Bättre bestyrkt är händelseutvecklingen i Turin. Contarini lyckades inte heller här utkräva den blodshämnd han önskade. Stradella undkom — inte helskinnad, men med livet i behåll. Detta skedde 1677 och Giazotto är övertygad, att S. rätt snart därefter måste ha hamnat i Genua. Ett första bevis för hans uppehåll i staden är Burneys berättelse, att han ägt en textbok till S:s opera *La forza dell'amor paterno* för uppförandet i Genua 1678. Uppgiften har betvivlats av en forskare, därför att man inte funnit rätt på libretten. Nu är visserligen detta tvivel sedan länge ur världen, därför att texten kommit till rätta men Giazotto har krönt sin forskarmöda genom dokumentering av premiären även genom annan källa. Lycklig som arkivforskare har han även varit beträffande omständigheterna kring S:s död, därvid supplerande och korrigerande tidigare litterära spårhundar. S. tycks ha glömt sin älskarinna från Venedig, men råkade illa ut vid ett nytt amoröst äventyr. Giazotto följer honom på slipprig stråt tack vare bevarade rättegångsförhandlingar (*Rota criminale*). Än en gång var det en mäktig familj, som han skymfat. G. Battista Lomellini och två hans bröder anstiftade mordet på kompositören i februari 1682, därför att han under lektioner i musik kommit på allt för intim fot med en deras gifter syster. Trots familjen Lomellinis maktställning kunde affären inte nedtystas. Flera anonyma angivelser (*biglietti di calice*) framtvingade en undersökning, men till sist ebbade domstolsförhandlingarna ut i intet.

Läser man Giazottos bok bör man inte ta för illa upp, att han då och då slår sig för bröstet. Hemmapatriotismen hör på sätt och vis till programmet och han har verkligen ibland rätt att bravera med forskningsresultaten. Hans är inte heller felet, att Genua trots allt förhållande av ett musikaliskt förflutet, ändå, särskilt beträffande barockoperan, stannar i skuggan för Florens, Mantua, Rom och Venedig.

Einar Sundström

Gerhard Hahne: *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark. Eine musikhistorische Skizze.* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. Band 3.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, Kassel 1954. 42 s.

Gerhard Hahnes studie om bachtraditionen i Schleswig-Holstein och Danmark utgör egentligen en biprodukt av ett större forskningsarbete. Närmast presenterar det resultat av ett inventeringsuppdrag från Landesinstitut für Musikforschung, Kiel, rörande källmaterial till Schleswig-

Holsteins musikhistoria. Som helhet ger skriften kanske mer intryck av ett förberedande utkast, en preliminär materialredovisning, än av slutgiltig enhet. Framställningen har många förtjänster (t. ex. i översikten över direkta och indirekta bachelever som verkat i området i fråga) och utgör i och för sig en värdefull utgångspunkt för vidare komplettering, inte enbart med hänsyn till Bach. Största utrymmet ägnas åt en översiktlig genomgång av ett antal bachverk i Köpenhamns KB (avskrifter och tryck), främst Weyses samling. Av speciellt intresse är den »Fuga af Joh. Seb. Bach» som föreligger i en transkription av F. E. Simonsen (daterad 1845) vilken meddelas in extenso s. 26 ff. Satsen utgör en homofoniserad parafras över slutfugan i Wohltemp. Kl. I, varvid bearbetaren dock noga iakttagit såväl harmonisk struktur i detalj som taktantalets överensstämmelse med originalet. Resultatet erinrar i viss mån om ett slags intabulering i modifierat 1500-talsmanér, och Hahne förmodar också, att satsen måhända utgjort en sorts generalbasstämma, till vilken det bachska originalet kunde exponeras av 4 melodiinstrument, en lösning som förf. själv prövat med gott resultat. I och för sig är ju denna kombinations- och uppförandemöjlighet en högintressant (och anakronistisk!) reminiscens av normal uppförandepaxis under äldre epoker inom västerländsk tonkonst.

Bengt Hambraeus

Eta Harich-Schneider: *The Harpsichord. An introduction to technique, style and the historical sources.* Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Concordia Publishing House, St. Louis, U. S. A. (Kassel?) 1954. 70 s. + musikbilaga (22 s.).

Föreliggande skrift utgör i huvudsak sammandrag och modifiering av författarinnans kända tyskspråkiga arbete på samma förlag, »Die Kunst des Cembalospiels» (Kassel 1939). Den vänder sig enl. förordet i första hand till unga cembalister för att uppmuntra dem till källstudier och standardhöjning inom själva cembalospel. Detta sker i 7 väl avvägda kapitel, som kompletteras med en ändamålsenlig bibliografi. Boken rekommenderas varmt, inte minst med hänsyn till det väldisponerade stoffet. Just nu, när cembalospel mer och mer vinner terräng, är det särskilt värdefullt att ha tillgång till en koncis och klar framställning där instrumentet hela tiden presenteras som ett levande klangmaterial; studera i sammanhanget författarinnans funderingar s. 9—10 om cembalons möjligheter inom modern, icke arkaiserande musik! Reflexionerna om cembalo, kombinerad med slaginstrument (jämför instrumentkombinationer under 1300- och 1400-talen!) är en pedagogiskt väl funnen ingress till de följande kapitlen som bl. a. behandla artikulation, ornamentik, tempo-rytm och generalbasspel. 8 bilder och en instruktiv notbilaga kompletterar textframställningen.

Bengt Hambraeus

Arthur G. Hill: *Orgelgehäusezeichnungen.* Aus Arthur G. Hills Werk »Orgeln und Orgelgehäuse des Mittelalters und der Renaissance». Eine Auswahl von vierzig Tafeln als Jahresgabe 1952 der Gesellschaft der Orgelfreunde. Im Auftrage der Gesellschaft der Orgelfreunde herausgegeben von Hans Klotz und Walter Supper. Verlag Carl Merseburger, Berlin-Darmstadt 1952.

Den engelske orgelforskaren A. G. Hills kända arbete »The organs and organ cases of middleage and renaissance» (London 1883) har länge räknats till standardverken inom orgelikonografen. Trots en rad utomordentliga nyare bildverk med orgelfasader¹ hävdar sig fortfarande Hills minutiöst utförda teckningar vid sidan av modern fotografikonst; som några av de vackraste bör särskilt framhållas de utsökta avbildningarna av orglarna i Tarragonakatedralen, Siena (Santa Maria della Scala och Palazzo Pubblico), Lübeck (S:t Aegidien) och den sällsamma fasaden i Jutfas vid Utrecht. För den som vill komma i kontakt med Hills eljest svåråtkomliga arbete erbjuder sig här möjlighet att lära känna ett urval av hans finaste teckningar.

Bengt Hambraeus

Journal of the International folk music council. Volume VI, 1954. (Cambridge) 1954. 96 s. + 1 h. (Subscribers and correspondents), 16 s.

Tack vare samfundets hederssekreterare, Maud Karpeles, undergår International folk music council en löftesgivande utveckling; dess tidskrift blir till innehållet värdefullare och till omfånget större med varje nummer. 1953 års kongress hölls i Biarritz-Pamplona med deltagare från 24 länder, bl. a. Japan. I jan. 1954 publicerades av Oxford univ. Press sällskapets International catalogue of recorded folk music, från kongressen 1953 upptogs en LP-skiva (med bl. a. en hälsning av presidenten, dr Vaughan Williams), radioprogram (1½ timmes-) med folkmusik kring temat *midsummer* har organiserats för distribution, och 1954 års kongress har ganska nyligen avhållits i São Paulo, Brasilien, i samband med en interamerikansk folklöre-utställning och med brasilianska dans- och sångtrupper som medverkande. — Vol. VI omfattar referat av föredrag och konferenser från mötet 1953 samt kortfattade meddelanden från det folkloristiska arbetsfältet i övrigt med särskild hänsyn till sällskapets intressen. Här må bland föredragen antecknas Deva Surya Senas om Folk songs of Ceylon, där trumsignaler i förbindelse med textstavelser väcker särskilt intresse, och en grupp anföranden under ordförandeskap av f. d. gregorianaforskaren dr K. Wachsmann från Kampala i Uganda, som själv bidragit med en diskussion av problemet om kontinuitet i folkmusikalisk tradition under en samtidig stark utveckling av den samhälleliga ramen, som fallet är i Uganda. Man må ha vilken åsikt man vill om Wachsmanns slutsatser, men hans teori om »dualismen» i uppförande-

¹ T. ex. W. Kaufmann, *Der Orgelprospekt* (Dritte Auflage, Mainz 1949) och »Orgeln». 48 Bilder. Text von Walter Haacke. (Langewiesche Bücherei. Verlag Karl Robert Langewiesche. Königstein im Taunus u. å. (1954?)).

praxis (s. 42 f.): improvisationsmässig dikt i instrumentaliserad form på melodiinstrument contra fysiskt påträngande slaginstrumental rytm, är beaktansvärd. Till föredragsgruppen under Wachsmann hörde bl. a. också *The state of folk music in Bantu Africa* (H. Tracey). — »Music of norwegian Lapland» av R. Graff (Tromsö) ger intet utöver K. Tiréns bok om lapparnas musik. Walter Salmens först nu tryckta föredrag från 1951 års konferens prövar alltså Danckerts analysmetod av en melodis Verlaufsform för att utvinna nationella typkännetecken på ofantligt vaga grunder.

C.-A. M.

Kürschners deutscher Musiker-Kalender 1954. Zweite Ausgabe des Deutschen Musiker-Lexikons. Herausgeber: Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Walter de Gruyter & Co. vorm. G. J. Göschen'sche Verlagshandl. Berlin 1954. XI s., 1702 sp.

Då dr E. H. Müller nu efter 25 år åter kan ge ut en uppl. av sitt tyska musikerlexikon, är förhållandena radikalt förändrade även för det klientel som kalendern berör: ett världskrig har härjat och en mur går tvärs genom Tyskland, 25 generationer av nya musiker har fyllt leden, som glesnat i 25 års skördar. Man skall då inte förarga sig över denna 2:a upplagas blott alltför påtagliga lexikaliska svagheter, som till en viss del beror på, att talrika tillfrågade personer inte lämnat upplysningar om sig själva, medan andra blott alltför beredvilligt fyllt spalter med uppgifter om hem, familj, utmärkelser och prestationer. Allra minst skall vi förargas över, att denna tyska musikerkalender helt ologiskt och med en smula obehagligt välkända hierarkiska later sträcker ut sina tentakler till andra länder och levererar mängder av uppgifter om »wichtige oder im deutschen Musikleben bekannte ausländische Musiker», varvid urvalet med naturnödvändighet måste bli ytterst godtyckligt och beroende av tillfälligheter. Låt oss alltså med jämnmod konstatera att ingen enda av våra nu levande tonsättare el. prominenta exekutörer — de som t. ex. återfinns i Bo Wallners namnrika översikt i *Ny musik i Norden* (nämnd på annan plats i rec.-avd.) — med ett undantag (!) kan anses känd i tyskt musikliv. Inte ens Julius Ruthström, som på sin tid gjorde en uppmärksam insats för Regers soloviolinsonater i Tyskland, är upptagen i den Totenliste (över musiker, upptagna i 1:a uppl., 1929), som återges i kalenderns slut. — Betr. tyska musiker är verket emellertid en guldgruva, och därmed är dess tillvaro tillräckligt motiverad.

C.-A. M.

R.-Aloys Mooser, *Contribution à l'histoire de la musique russe. L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle*. Genève-Monaco 1954. 246 s.
— —, *Panorama de la musique contemporaine 1947—1953*. Genève-Monaco 1953. 459 s.

Om Moosers senaste arbete över musiklivet i Ryssland under 1700-talet kan man fatta sig kort. Man återfinner här samma bibliografiskt ypperliga dokumentering som i de tidigare böckerna. Han registrerar

sålunda fakta och händelser lika noggrant som en samvetsgrann bokhållare inför kassaposterna i en handelsfirmas dagbok. Han blir på det sättet inte alltid så underhållande. Men boken är ju främst ämnad som ett uppslagsverk och förmodligen kommer de talrika notiserna om franska artisters verksamhet på främmande botten att mottagas med största tillfredsställelse av biografiska kalenderbitare. — Som musikkritiker i dags-tidningen *La Suisse* (Genève) har han fått musikaliska utblickar långt utöver Schweiz' gränser. Hans franske kollega i *Le matin*, Bernard Gavoty, karakteriserar honom i företalet som en sträng och omutlig sanningssägare. Men sanningar kan nu predikas på många olika sätt och Mooser blir i onödan ofta brutal. I förmågan att blanda giftpill och i drastiska, kortfattade formuleringar avkunna förkastelsesdomar påminner han f. ö. ibland om vår egen P.-B. Däremot syns han mig nästan genomgående sakna P.-B:s eruptiva entusiasm inför ett stort konstverk och även hans flammande indignation — stundtals — mot det han inte gillade. Grova invektiv får hos Mooser ibland ersätta en sansad bedömning. Så bland annat vid de internationella musikfesterna, där massutspisningen av samtida musik bringar hans konstnärliga digestion alldeles i olag. I Salzburg 1952 finner han en »sterilité déplorable» hos deltagarna från Skandinavien, England och Amerika och hyvlar i annat sammanhang duktigt av t. ex. nordboarne Blomdahl, Egge, Saeverud m. fl. (»labeur de médiocre», »écolier», »médiocre amateur», etc.). Den grövsta salvan spar han kanske för engelsmannen Peter-Racine Fricker, då han om en kvartett av honom säger, att han »démontre, une fois supplémentaire, que si les anglais de notre temps aiment la musique, celle-ci ne leur rend guère». De verkligt stora essen (Bartók, Stravinskij m. fl.) behandlas ofta utförligare och i välskrivna analyser. Dock sträcker sig — det vare sagt till Moosers heder — hans veneration inte så långt, att t. ex. Milhaud gått miste om en spark för banaliteten i sin uppfinning.

E. S—m

Hans Joachim Moser: *Harmonielehre*. 1. Sammlung Göschen Band 809. W. de Gruyter & Co., Berlin 1954. 107 s.

Det kan på det hela taget komma på ett ut, om man vid harmoniundervisningen tillämpar generalbasskrift, steg- eller funktionsanalys. Förutsättningen är emellertid, att dessa system hållas åtskilda. Det måste därför anses som högst betänkligt, då H. J. Moses i rubr. arbete blandar dessa beteckningssystem med varandra och dessutom använder funktionsbeteckningssystemet på ett sätt, som dess upphovsman (H. Riemann) inte har avsett. En sådan blandning av olika system och betraktelsesätt kan möjligen gå för sig, då man vänder sig till fackmän, som redan tidigare behärskat de olika systemen. En bok avsedd i första hand för lyssnare (s. 4), alltså huvudsakligen lekmän, måste röra sig med ett enhetligt system, om den inte skall befästa ämnets gamla vanrykte som obegripligt och tråkigt.

Man kunde också vänta, att en forskare av Mosers enorma lärdom inte skulle upprepa gamla — och direkt vilseledande — slagord, t. ex. att harmoniläran i första hand betonar det lodrätta, kontrapunktläran det vågrätta. I och med att han griper till de riemannska funktionsbok-

stäverna måste han ha erkänt, att harmoniken är horisontal i lika hög grad som kontrapunktiken. »Det absoluta ackordet» existerar icke. Varje ackordbildning, den må vara hur karakteristisk som helst, får ny betydelse, ny verkan och ny färg, så snart den sättes i nytt sammanhang. Och det är just om detta läran om harmoniken handlar!

Det är också förvånande, att en på andra områden så klar och logisk forskare som Moser utan betänkande håller fast vid det mekaniska tersuppbbyggnadssystemet. Detta hade sin praktiska betydelse inom generalbasläran. Redan Rameau måste emellertid släppa detta betraktelsesätt för att kunna förklara subdominantens karakteristiska dissonans (sixte ajoutée), vilket M. mycket väl vet (jfr s. 66). Trots detta behandlar han förminskad och överstigande treklang tillsammans med de båda konsonanta klangerna, alltså som grundläggande klangbildningar (s. 7 ff.). Dessa få på detta sätt ingen förankring inom tonarten. Därtill får man inte klart för sig, att de i själva verket ha en vida högre dissonansintensitet än andra dissonanta treklanger, t. ex. kvartackordet (d-g-c) eller a-c-g. — Att hålla fast vid det gamla alterationsbegreppet i hela dess utsträckning (alltså även när det gäller skenkonsonanser) måste leda till att möjligheterna att *höra* de harmoniska funktionerna försvåras och att man vid analys av en sats lätt ledes på avvägar. Sålunda måste med skärpa framhållas, att D-durklängen i C-dur inte är en alteration av d-moll-klangen. Den har alltså ingenting med tonartens subdominantsida att göra utan är en i högsta grad dominantisk klangbildning. Lika litet har tonen dess i Dess-durklängen i C-dur och c-moll (neapolitanska ackordet) någon som helst släktskap med sixte ajoutée, som är ett dominantiskt tillskott till subdominantharmonin. Dess är däremot i tonarterna på c hämtad från subdominantens subdominant.

Tillämpar man metoden att tyda ackord med icke-skalegna toner, kan man faktiskt förklara alla tillfälliga utvikningar ur tonarten som alteration. Att d7 i harmoniföljden d7 ess+ i Brahms' In stiller Nacht (takt 9 och 10, s. 74) kallas för altererat D7-ackord i Ess-dur torde alltså sammanhånga med M:s åsikt om alterationen som enda saliggörande medel för att beteckna ellipser. Det oförvillade örat hör denna harmonivändning som en mellankadens i g-moll (dominantparallellens tonart). Att g-mollklangen här är förklädd genom sin ledtonsklang (Ess-durklängen), som samtidigt är satsens huvudtonika, ger stället faktiskt dess starka verkan (tonikan återkommer som skenkonsonans). En sådan analysprincip, som den M. tillämpar, kan ha sin plats i ett praktiskt (eller kanske när allt kommer omkring opraktiskt) system som generalbas-skriften, där intervallsiffrorna endast tjäna som förkortning för nottecknen. Om man avlyssnar ett ackord dess kadentiska sammanhang, låter man inte lura sig av vår notskrifts ofullkomlighet och låter skenbart identiska toner bestämma, hur vi skola uppfatta de funktionella sammanhangen.

Både från teoretisk och pedagogisk synpunkt är det olämpligt att som M. införa dominantseptimackordet redan innan det varit tal om subdominanten. Detta leder lätt en elev med svagt utvecklad känsla för harmonisk stil och funktion att hemfalla åt »munspelsharmonik», där D7 får ersätta S-klangen. M:s förkärlek för detta ackord är f. ö. påfallande i hans harmoniseringsförslag. Vilseledande är också karakteriseringen av D7 som ett *starkt* dominantiskt ackord. Han ansluter sig visserligen till Rameau, då han tar avstånd från teorin, att dominantseptiman skulle

gå tillbaka på naturseptiman 4 : 7 och i stället vill föra den tillbaka på den mycket skärande septiman 5 : 9, som är inemot $\frac{1}{2}$ halvtonsteg större än 4 : 7. Den som har provat denna septima som tillsats till en durklang, finner detta fullkomligt orimligt. Varför inte i stället tyda den som 9 : 16, som dels står den tempererade lilla septiman nära, dels sammanfaller med subdominantens grundton? Den omedelbara verkan av dominantseptimackordet torde väl dock vara den, att dominantseptiman på grund av sin subdominantiska härkomst i viss mån neutraliserar den starkt dominantiska dominanttersen. Och är det inte f. ö. troligt, att dominantseptimackordet har fått sin vidsträckt användning just för sin likhet med 4 : 5 : 6 : 7!

Här må slutligen påtalas ett fåtal av de många slarvfel, som kan vålla mycket huvudbry hos den, som på egen hand vill lära sig något om harmonilära i denna bok. Vid behandling av intervallernas delning ställer M. upp »harmonisk» och »aritmetisk» delning som varandras motsatser så tillvida, att den harmoniska delningen skulle ge olika intervaller (oktav = kvint + kvart) och den aritmetiska lika (oktav = $2 \times$ tritonus). Detta är en svår lapsus. De äro visserligen motsatser men endast i den meningen, att harmonisk delning av oktaven ger kvint + kvart (2 : 3 : 4), aritmetisk däremot kvart + kvint (4 : 3 : 2). Vid delning av ett intervall i lika delar (vilket är den nödvändiga förutsättningen för en liksvävande temperatur) måste delningen vara geometrisk, vilket förutsätter kvadrering av det ursprungliga bråktalet. — I ett notex. å s. 30 är ackordet d-f-ass-c i C-dur betecknat Sp i st. f. mollsubdominant med sixte ajourée (vilket ackord M. trots sina tre växelvis använda analys-system inte har tecken att ange). Ett notex. å s. 31 (Beethovens Busslied) betecknar f7 i F-dur som T i st. f. som D7 i B-dur. På samma sätt anges c7 i C-dur i övre notex. å s. 36. Övre notex. å s. 32 (ur Viottis a-mollkonsert) och undre notex. å s. 33 (Florestans aria ur Fidelio) har båda harmoniföljden h+ c+ i E-dur med analysen D Tp. C-durklängen i E-dur kan aldrig bli Tp. Enligt Riemann skulle den betecknas i detta sammanhang som tonikavariantens ledtonsklang. För denna relativt vanliga vändning har M. ingen beteckningsmöjlighet.

Denna Harmonielehre I sträcker sig till alterationsläran, varpå följer ett kapitel Generalbassaufgaben. De sistnämnda med sina välvalda exempel ge boken dess värde. — Det är givet, att H. J. Moser med sin rika litteraturkännedom och sin stora lärdom har gjort många iakttagelser även på harmoniskt område, vilka kunna vara till nytta för den, som redan har ingående kännedom om olika harmonisystem. För nybörjaren, som inte kan skilja bort mängden av misstag, fel i logiken och rena slarvfel, måste den göra samma intryck som 1:a uppl. av Schönbergs Harmonielehre gjorde på Hugo Riemann, — »ein ganz verworrenes Buch».

Sven E. Svensson

Hans Joachim Moser: Die Musik in frühevang. Österreich.
Johann Philipp Hinnenthal-Verlag, Kassel. Kassel 1954. 107 s.

Den kände forskarens senaste arbete berör ett område som han själv i förordet betecknar som ett Pompeji inom tysk musikhistoria. Boken utgör ett utmärkt annex till författarens tidigare framställningar om den tyska musikhistorien, helst som det mesta av det presenterade materialet

framläggs för första gången. Manuskriptet förelåg tryckfärdigt redan 1938 men har under de 16 åren fram till utgivningsdatum genomgått diverse öden, bl. a. genom att under bortåt ett år ligga begravet under ruinerna av sönderbombade hus! Under de 16 åren har också en övervägande del av det källmaterial förf. stöder sig på blivit förstört eller åtminstone otillgängligt för obestämd tid framåt.

Framställningen är klart disponerad i tre huvudavsnitt som omspannar framför allt tiden 1520—1732, varvid största utrymmet ägnas åt epoken 1564—1619, Maximilian II:s, Rudolf II:s och kejsar Mathias' era. I detta kapitel redovisas utvecklingen i skilda distrikt: Sudetområdet, Linz och Steyr, nedre Österrike, Steiermark — Kärnten — Krain och Tyrolen. Förutom stickprov på enskilda tonsättarinsatser (där man bland mycket värdefullt gods observerar Andrea Rauchs effektfulla dialogspel i »brudmässan» *Ego dormio et cor meum vigilat*, s. 51) ger författaren med sin storlinjiga frescostil goda situationsbilder av förhållanden inom bokens ämnessfär. Ett drastiskt prov på det religiösa läget i Wien med omnejd under mitten av 1500-talet ges s. 42: då endast adeln åtnjöt religionsfrihet (men däremot ej städer och byar) ledde detta privilegium till diverse missförhållanden, som t. ex. då några riddare i Wachau på kiv störde böneklockornas klang med demonstrativa pukvirvlar och trumpetfanfarer. Under sådana omständigheter kunde den evangeliska kyrkomusiken endast i ringa omfattning göra sig gällande i Wien. Ett avslutande parti, där utvecklingen efter Joseph II:s toleransedikt 31 okt. 1781 snabbt skisseras i koncis och överskådlig form, rundar av den i allo läsvärda framställningen.

Bengt Hambraeus

Hans Joachim Moser: Musikästhetik. Sammlung Göschen bd 344, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1953. 180 s. DM 2,40.

Werner Oehlmann: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Sammlung Göschen bd 170, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1953. 180 s. DM 2,40.

De här anförda verken av Moser och Oehlmann ersätta ett par äldre, nu utgångna och i mycket föråldrade arbeten i den välbekanta »Sammlung Göschen», nämligen nr 344 »Musikästhetik» (1. uppl. 1907) och nr 164 och 165 »Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts» (1. uppl. 1902), båda skrivna av K. Grunsky.

Moser har disponerat sitt band i en inledning, »Begriff und Ziele der Musikästhetik» (s. 5 ff.), två stora huvudavsnitt, »Allgemeines und Grundsätzliches» (s. 17 ff.), resp. »Aus der Geschichte der Musikästhetik» (s. 146 ff.), samt en avslutning, »Die Musik im Lebensganzen» (s. 169 ff.). I början av verket finner man dessutom en kortfattad litteraturförteckning (s. 4), som i väsentliga avseenden kompletteras i den löpande framställningens fotnoter, samt i slutet ett namn- och sakregister (s. 176 ff.).

Boken, som på sina 180 sidor rymmer ett överväldigande rikt musikaliskt och musikvetenskapligt stoff, skall här ägnas en kort granskning, varvid uppmärksamheten främst skall riktas på ett par principiella frågor.

I inledningen (s. 5 f.) ger M. följande grundläggande definition: »die Ästhetik im weitesten Begriffsumfang ist Sinnespsychologie, spezieller als Kunstästhetik, die Wissenschaft von den Kunstwirkungen und, als deren Voraussetzung, vom Wesen des Kunstschaffens und Kunstempfangens sowie — als eigentlicher Ausgangspunkt der Wirkungen — von den Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerks; und die Musikästhetik ... spezialisiert ihre Aufmerksamkeit auf alle Teile der Tonkunst».

Denna definition är olyckligt formulerad och ägnad att fördunkla hela den på det (musik)estetiska området särskilt ömtåliga problemställningen.

Estetiken göres till att börja med till en av psykologiens många underavdelningar. De för konstestetiken först angivna uppgifterna — att undersöka konstens verkningar och konstskapandets och konstanammandets natur — falla utan tvekan inom den moderna psykologiens område. Men definitionens fortsättning leder bort från psykologien. Den talar inte längre om verkningar och upplevelser utan i stället om konstverkens lagbundenhet och, beträffande speciellt musikestetiken, om tonkonstens olika delar, dvs. om konsten själv, vilket allt utgör forskningsobjekt inte för psykologien utan för — estetiken.

Den deskriptiva och i stor utsträckning experimenterande moderna (musik)psykologien står naturvetenskaperna mycket nära, ja kan räknas såsom en av dem. Men musikestetiken, för att nu hålla oss endast till musiken, arbetar inte annat än i gränsfall med psykologiens naturvetenskapliga metoder. Den sysslar inte i första hand med musikens psykiska verkningar. Dess egentliga föremål är i stället dels de musikaliska konstverken och deras kvalifikationer, dels också värderingarna av tonkonstens alster och åsikterna om musikens väsen och uppgift såsom i hög grad bestämmande för värderingarna. Musikestetiken kan också vara normgivande och tager då till sin uppgift att formulera regler för det musikaliska konstverket, vilket naturligtvis alltid sker med utgångspunkt från ett visst värderingssystem.

Det är visserligen sant, att det är omöjligt att klarlägga grundvalarna för de musikestetiska värderingarna utan musikpsykologiens hjälp. Men denna hjälp är inte ensam till fyllest. Den skiftande egenarten hos själva tonupplevelserna är inte den enda faktor, som bestämmer, hur ett musikstycke blir bedömt i det enskilda fallet. Det finns många andra faktorer, som man kan komma åt endast med hjälp av andra discipliner än musikpsykologien, t. ex. samhällsvetenskaperna, teologien osv.

M. har nu inte heller skrivit någon musikpsykologi. Visserligen rör han sig ofta, särskilt i det första huvudavsnittet, på denna vetenskapsgrens område men boken handlar dock företrädesvis om tonkonsten och dess väsen, om musikaliska konstverk och deras kvalifikationer och om regler för dessa konstverk. Och det andra huvudavsnittet, »Aus der Geschichte der Musikästhetik», är ingalunda någon musikpsykologiens historia, som ju är av mycket ungt datum, utan en skiss av omvandlingarna inom en disciplin, vars historia sträcker sig årtusenden tillbaka i tiden och vars äldsta skeden inte ens i våra dagar helt har mistat sin aktualitet, nämligen en skiss av människans genom tiderna skiftande funderingar över tonkonstens väsen och uppgift. Avsnittet i fråga är m. a. o. ett stycke idéhistoria.

Att M. själv räknar (musik)estetiken till de vetenskaper, vilkas före-

mål äro de mänskliga idéerna, har han gett olika belägg för. Så heter det redan i inledningen (s. 6) omedelbart efter den ovan citerade definitionen: »Innerhalb der Musiklehre, der Musikerziehung bildet die Musikästhetik nach den praktischen Handwerkskunden . . . einen Oberstock; sie regt zusammenfassend zur Besinnung an über die gedanklichen Hintergründe der Tonkunst, über deren Grundwesen . . .»; och, ännu tydligare (s. 30 f.): »Doch hat schon zu Lebzeiten von Helmholtz und Stumpf der Musikgelehrte H u g o R i e m a n n überzeugend glaubhaft gemacht, dass der Kern des Musikgeschehens weder Gegenstand der Tonphysiologie (Helmholtz) noch der Tonpsychologie (Stumpf), sondern einer eigenen 'musikalischen L o g i k' sei, also des künstlerischen Denkens unabhängig von physikalischen Bindungen und naturwissenschaftlicher Bedingtheit — damit aber gehört die Musiklehre und -ästhetik rein zur Geisteswissenschaft»; en formulering, som man läser med glädje men som med sin nedvärdering av psykologiens förmåga att nå in till konstens kärna onekligen ter sig något förbluffande i ljuset av den inledande definitionens likhetstecken mellan psykologi och estetik.

Tyngdpunkten i den egentliga framställningen är förlagd till det omfångsrika första huvudavsnittet, »Allgemeines und Grundsätzliches», som i sin tur är indelat i fyra underavdelningar, A—D.

I A, »Die Dimensionen der Klangwelt» (s. 17 ff.), sysslar M. bl. a. med förhållandet mellan de två »tidskonsterna», diktningen och musiken, med rumsföreställningarna inom den sistnämnda konstarten och med vår musikkulturs »tonrike» och dess särdrag för att till sist komma fram till ett tredimensionellt »tonrum», som bestämmas av tidsförloppet, tonhöjden och tonstyrkan.

Underavdelningen B har rubriken »Die Darstellungsmittel der Musik» (s. 28 ff.). Efter ett inledande resonemang om förhållandet mellan matematiken (akustiken) och betingelserna för den levande musikens verkningar, som går ut på att dessa betingelser ej kunna klarläggas inom den nämnda disciplinen utan endast med hjälp av den speciella musikaliska »logik», varom redan talats, befattar sig M. här med de problem, som sammanhånga med tiden och tidsupplevelsen i musiken, samt med ett omfattande frågekomplex, som han inordnar under begreppet »Tonhöhenunterschiede» (absolut tonhöjd, stämmningsprinciper, samklanger, melodibildning, tonarter, polyfoni m. m.).

Innehållet i de återstående underavdelningarna C och D må antydast endast genom att anföra rubrikerna, »Musikalisches Formerlebnis» (s. 94 ff.), resp. »Die Tonkunst und das Gehaltproblem» (s. 114 ff.) med underrubrikerna a) »angewandte (zweckhafte) Musik», b) »eigengesetzliche (zweckfreie) Musik»: 1. »absolute (kosmische)»; 2. »beseelte (empfindungshafte)»; 3. »programmhaltige (dichterische)»; 4. »illustrative (malende) Musik». c) »Mischung beider in der dramatischen Musik».

Detta första huvudavsnitt avslutas till sist med ett tillägg om humorn i musiken.

Det framgår av innehållsredogörelsen, att avsnittet främst handlar om musiken själv. Med en rik och omväxlande exemplifiering från erkända mästaresha produktioner diskuterar M. de estetiska kvalifikationerna hos taktarter, rytmtyper, motiv- och melodibildningar, harmoniföljder, formtyper osv., liksom också den svårlösta frågan om tonkonstens »innehåll». Den medryckande framställningens talrikt förekommande värdeomdömen vittna om ett starkt personligt engagemang från förf:s sida.

Läsaren får en levande bild av hans egna musikestetiska maximer och musikaliskt-konstnärliga ideal. Nackdelarna med ett skrivsätt av denna art är en viss brist på objektivitet, som i föreliggande fall är alldeles särskilt påtaglig i fråga om den nyorientering på det musikestetiska området, som de senaste årtiondenas utveckling ger så talrika belägg för. M. är sannerligen ingen vän av de modernaste strömningarna på det musikaliska området. Han anser försöken att införa fjärdedelstoner onödigt och värdelöst, vilket (s. 75 f.) bl. a. sker med den om kravet på traditionellt väl ljud vittnande hänvisningen till systemets »Misstönighet». Han avfärdar (s. 84) de till R. Strauss' musik anknyttande fritonal och atonala stilriktningarna kort och gott som ett övervunnet stadium utan att ens antydningssvis behandla t. ex. tolvtons- eller punktmusiken (M. finner ingen anledning att göra klangfärgen till en dimension i tonernas värld; hans tonrum är, som redan nämnts, tredimensionellt) eller ens till namnet nämna Schönberg, v. Webern, A. Berg i deras egenskap av banbrytare.

Det musikestetiska problemläget har i boken fördunklats inte endast genom den inledande definitionens inadekvata formulering utan också därigenom att inom musikestetiken grundläggande problem behandlats ytterst flyktigt eller alltför dogmatiskt.

Den centrala frågan om musikens symbolvärde erhåller sålunda ingen samlad principiell behandling utan vidröres endast då och då i vissa mycket begränsade sammanhang. En annan centralfråga, den principiella skillnaden mellan de båda »tidskonsterna» diktningen och musiken, antydes så kortfattat (s. 18) — »Die grundsätzliche Trennungslinie zwischen Dichtung und Musik ergibt sich daraus, dass die Dichtung ausschliesslich zum Bereich der Sprache, des Wortes gehört» —, att den oinitierade läsaren inte får någon som helst aning om vilken rad av högtintressanta men svår bemästrade problem som här ligga förborgade.

Diskussionen av musikens innehållsproblem är också den väl knapphändig. Själva den principiella indelningen är här diskutabel, »angewandte», resp. »eigengesetzliche Musik» och »Mischung beider in der dramatischen Musik», där »angewandte» förklaras såsom »zweckhaft» och »eigengesetzlich» såsom »zweckfrei». Med »angewandte Musik» menar M. (s. 114) nyttomusik, utommusikaliskt ändamålsbunden musik. Men i förevarande sammanhang är motsatsen till »eigengesetzlich» inte »angewandte» utan »fremdgesetzlich». Det hade här behövts en klarläggande utredning av, huruvida all nyttomusik verkligen är »fremdgesetzlich» och all »fri», dvs. inte utommusikaliskt ändamålsbunden musik, verkligen är »eigengesetzlich» i egentlig mening. Utommusikaliska krafter göra sig för visso inte alltid särskilt märkbart gällande vid skapandet av nyttomusik. Och influeras den konstnärliga gestaltningen av »fri» musik i här avsedd mening av t. ex. en text eller ett utommusikaliskt program, kan man inte tala om »Eigengesetzlichkeit» hos musiken i fråga. Gränserna äro här svåra att draga och det finns fler blandformer än den dramatiska musiken.

I avsnittet om tonkonstens innehållsproblem finns, som redan antytts, ett parti om den »kosmiska» musiken, dvs. en musik, som enligt den givna definitionen (s. 119) speglar »kosmiska» lagar. Dylik musik karakteriserar M. (s. 121 f.) såsom »unorganisch» och »unbeseelt» och anför som exempel Ockeghems »Missa supra voces musicales» och Bachs »Kunst der Fuge», vilka båda verk alltså skulle vara oorganiska och obe-

själade. Det finns naturligtvis ingen »kosmisk» musik i den absoluta meningen, som förf. här tagit ordet. Även om man skulle kunna tänka sig en obesjälad, så finns det ingen oorganisk musik. M. har själv upprepade gånger talat om det organiska sambandet mellan tonsammansättningar och tonföljder som en oefftergivlig fordran för att dylika sammansättningar och följder skola förtjäna namn av musik. Ockeghems mäsas, Bachs stora fugaverk eller, för att taga ytterligare ett exempel, den isoritmiska motetten representera kosmisk musik i en vidare bemärkelse än den att de skulle spegla endast den kosmiska byggnadens, i grunden oföränderligt regelbundna men därför också för vår begränsade fattningsgäva livlösa skönhet. De ha dragit även människan inom sin sfär och låta henne med sin levande ande, sina jordiska kval och fröjder och himmelska förhoppningar avteckna sig mot bakgrunden av den immanenta kosmiska regelbundenheten.

Det är för visso ett djärvt företag att på det för Göschen-banden tillmätta utrymmet behandla hela 1800-talets europeiska musikhistoria, som med sitt virrvarr av motstridiga strömningar och sin överväldigande rikedom på stoff alltså är svår, ja hart när omöjlig att överblicka. W e r n e r O e h l m a n n har med sin »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts» på ett lyckligt sätt skilt sig från företaget. Utan att framträda med vetenskapliga anspråk — verket har visserligen ett utförligt namnregister (s. 175 ff.) men saknar såväl litteraturförteckning som fotnotsapparat — ger boken en förträfflig översikt över epokens rikt fasetterade musikodling.

I ett arbete av här föreliggande art ställer grupperingen av det behandlade materialet särskilt stora krav på förf. Förtjänsterna i Oe:s framställning kunna till inte ringa del tillskrivas en väl genomtänkt disposition.

Det korta första kap., »Das Jahrhundert der romantischen Musik» (s. 5 ff.), innehåller en allmän karakteristik av 1800-talets musikkultur. Förf. ser denna kulturs egenart såsom i sista hand bestämd av spänningen mellan den framflytande industrialismens kallt rationalistiska materialism och de irrationella, bortom och under medvetandet verkande krafterna i människan. Dessa krafter, som trängts bort från den av det beräknande förnuftet gestaltade verkligheten, taga sig under romantiken särskilt gärna utlopp i musiken, som härigenom kommer i ett utpräglat motsatsförhållande till vardagens liv. »Musik trat als Romantik in einen entschiedenen Gegensatz zum Leben. Sie wurde ein Traumreich, eine schöne Wunderwelt jenseits des Wirklichen, die letzte tröstende Zuflucht für die hungernden Gefühls- und Glaubenskräfte der Menschen ...» (s. 7 f.).

Det andra kap. (s. 8 ff.) bär titeln »Die Klassik als europäisches Ereignis» och är helt ägnat åt Beethoven som utgångspunkt för utvecklingen under romantiken. Med honom grundlades den tyska musikens världsomspännande betydelse. »An die Stelle der italienischen Oper, der Weltsprache des Herzens, trat die deutsche Sinfonie, die Weltsprache des Geistes» (s. 19).

Den egentliga framställningen av romantikens musikodling följer sedan i sju kap., som rubriceras »Die Frühromantik in Deutschland» (s. 20 ff.) resp. »Die italienische Oper» (s. 54 ff.), »Der Weg der französischen Musik» (s. 65 ff.), »Die Hochromantik» (s. 82 ff.), »Die deutsche Musik

neben und nach Wagner» (s. 125 ff.), »Die nationalen Musikkulturen» (s. 138 ff.) och till sist »Brahms und Bruckner» (s. 159 ff.).

Redan dessa rubriker ge en antydning om att det behandlade stoffet alltefter omständigheterna uppodrats efter skiftande principer; efter tonsättare, verkarter, stilepoker, länder osv. Inte endast Brahms och Bruckner behandlas i egna större avsnitt utan också Weber, Schubert, Liszt, Wagner och Verdi. Även om tonkonsten själv och dess utveckling inom olika kompositionsarter ägnas det största utrymmet, så skisserar förf. också musiklivets organisation med en antydning av den idéhistoriska förankringen i tiden, t. ex. i avsnitten »Das Musikleben des bürgerlichen Deutschlands» (s. 35 ff.), »Die Metropole Paris» (s. 65 ff.) osv.

Ett exempel på att framställningen stundom blivit till ytterlighet knapp, ger avsnittet »Die südlichen und nordischen Länder» (s. 145 ff.), i vilket den nationalromantiska musiken i Spanien, balkanländerna och Ungern, England och de skandinaviska länderna inte omfattar mer än sammanlagt tre sidor. Av dessa tre sidor har en halv ägnats åt Danmark och en hel åt Norge. Liksom t. ex. Spanien har Sverige fått sju rader på sin lott. De namn, som här nämnas äro dock representativa: Fr. Berwald, A. Fr. Lindblad och Jenny Lind.

Stig Walin

Hans Joachim Moser: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Zweite durchgesehene Auflage. Im Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, Kassel 1954.

Det är med stor tillfredsställelse man hälsar den nypublicerade andra upplagan av detta verk. Mosers Schütz-biografi 1936 har ju med rätta betraktats som det främsta verket om mästaren och intar kanske rentav en liknande plats inom musikbiografiernas led som t. ex. Spittas berömda Bach-bok. Andra upplagan skiljer sig till uppläggningsen inte från den första: framställningen disponeras i två huvudavsnitt (som framgår av titeln), av vilka det tyngst vägande består i analys av enskilda verk (sid. 224—603). I ett tjugosidigt tillägg meddelar Moser nya forskningsrön, där man bl. a. (s. 609) finner belägg för Schütz' kontakter med Sverige. Av stort intresse är det rembrandtporträtt av okänd musiker, som reproducerats plansch XXXVI; med hänvisning till en uppsats av B. Maerker (»Rembrandts Bildnis eines Musikers — ein Schützportrait?») i Deutscher Musikkultur 1937—38 n:o 6, s. 329—345) gör Moser gällande, att bilden föreställer Schütz vid 40 års ålder och gör s. 625 några reflexioner kring detta konsthistoriska problem. I övrigt gläds man genomgående åt den outtröttlige tyske forskarens eleganta och blomstrande stil, som gör boken till en i viss mån skönlitterär produkt.

Bengt Hambræus

Festgabe für Hans Joachim Moser zum 65. Geburtstag 25. Mai 1954. Herausgegeben von einem Freundeskreis. Bärenreiter, Kassel 1954. 170 s., 1 pl.

På vårt fackområde brukar vi med skräckslagen beundran erinra oss Hugo Riemanns monstruösa produktion inom snart sagt alla musikvetenskapens fält, däri inberäknat praktisk-pedagogiska och tekniska

områden. Då Hans Joachim Moser i våras uppnådde en ålder som blivit lika lång som den åt Riemann utmätta, kunde han se tillbaka på en litterär-musikalisk verksamhet, inför vars mångsidighet — dvs. både i tusentals sidor och i tematisk brokighet — t. o. m. en Riemanns *œuvre* kommit att te sig ganska normalt. Ett-tusen-tvåhundra-trettio-tre nummer upptar den av Heinz Wegener mödosamt sammanställda bibliografin (ss. 27—108) över jubilarens alstring på musikvetenskapens och -pedagogikens alla fält, däri också inberäknat hans många skönlitterära och kompositoriska bidrag men bortsett från hundratals konsertprogram, vari han medverkat som sångare, cembalist, violinist, organist och oräknat dagsbetonade artiklar och talrika föredrag. Betänker man nu därtill, under vilka förhållanden som Moser har nödgats arbeta de sista c:a 20 åren, i skuggan av det tusenåriga riket, krigshelvetet och fredskrisens denazifieringspsykos, så framstår hans outsinliga, skiftningsrika och aldrig likgiltiga produktion som ett mirakel.

Man må aldrig så mycket mobilisera sin kritiklusta, sin misstro mot dylikt mångskriveri, sin erfarenhet om en allvarlig forsknings tunga krav som sällan tillåter någon brådska, man må tillgripa sin aversion mot allt som kan likna politisk opportunism och antisemitism i fallet Moser — och man måste ändå falla till föga inför denna frodiga skaparkraft, denna frejdiga upptäckarhåg, denna lysande kombinatoriska fantasi, denna sällsynta förmåga av förnyelse och utvinning av nya problemställningar, denna inga mödor skyende, allt fördragande och allt övervinnande *vilja att forska* —; med en lätt travestering av Pompeji ord skulle Moser kunna säga: *investigare necesse est, vivere non est necesse*. Och varför skulle man inte också kunna fröjdas åt hans blommande, ofta yviga men alltid schvungfulla stil, som vittnar om att forskaren Moser också är en ingalunda framgångslös författare till filmer, skådespel, libretter, operetter, dikter och romaner?

Bibliografin åtföljdes av jubilarens självbiografi med dess myller av välkända men också dess från svensk horisont givetvis talrika mindre kända figurer och dess höginträsanta, ibland dramatiska interiörer från kejsartidens, weimartidens och tredje rikets tyska bildningsvärld, allt präglad i en så rikt facetterad och spänstig stil och med så gott lynne och så föga av patetiska brösttoner, att man kanske inte förnimmer resignationen och den tragiska undertonen mellan raderna. — Sist i festskriften ger oss Moser sin syn på »musikforskningens mening». Den är läsvärd och ställvis charmfull men knappast märklig.

C.-A. M.

Musikliv i Sverige. Betänkande med förslag till åtgärder för att främja det svenska musiklivets utveckling av 1947 års musikutredning. (Statens offentliga utredningar 1954: 2. Ecklesiastikdepartementet.)

Denna »bestseller», som ej lär finnas i bokhandeln längre, är f. n. föremål för remissyttranden av långa rader med myndigheter och organisationer i vårt land. Det är alltså inte lämpligt att ännu så länge göra den till föremål för recension, ehuru den utan tvivel tillhör de viktigaste publikationer på musikens område som publicerats i Sverige under senare

tid. Hur man än må ställa sig till dess rika flora av förslag angående musiklivets organisering, kommer den att för framtiden stå som en ytterst betydande källa till kännedomen om svensk musikkultur vid mitten av 1900-talet.

C.-A. M.

Norsk Musikkgranskning. Meddelelser fra Norsk samfund for musikkgranskning. Norsk musikkksamplings venner. Årbok 1951—53. Redaktör: O. M. Sandvik. Oslo 1953. 144 s. Bilag: Dag Schjelderup-Ebbe, A study of Grieg's Harmony. 170 s.

Med oförminskad andlig livaktighet, obesvärad av sina snart fullbordade 8 decennier, har O. M. Sandvik givit ut en ny volym av Norsk musikkgranskning. Utom föreningsmeddelanden, nekrologer och recensioner märkas bland bidragen Olav Gurvins *Three compositions from Edwards Grieg's youth* och Øystein Gaukstads om I. G. Wernicke, en norsk barokk-komponist. Grieg gav en hittills ej uppmärksammas konsert i Karlshamn 1861, där han umgicks i punschfabrikören och riksdagsmannen C. G. Bergs gästfria hem och träffade den charmant dottern i huset, Therese Kristine Aurora, en skicklig amatörpianist, som han var jämnårig med och som han tillägnade de *Trenne Klaverstycken* (nr 1 g, nr 2 E, nr 3 a), vilka anges ha tonsatts i Leipzig i april 1860 och enligt en anteckning på autografen i Bergens offentliga bibliotek icke fick tryckas utan skulle förstöras efter Griegs död. Deras i jämförelse med konservatorietidens osjälvständiga småstycken avancerade stil, passionerad och harmoniskt djärv, kan väl jämte en del andra omständigheter ge anledning till spekulationer. Men Gurvin avstår klokt nog därifrån. De tre pianostyckena återges i facsimile. — Gaukstad trycker i sin studie på ett väsentligt musiksociologiskt faktum: unionen med Danmark hindrade Norge från att äga ett kungahus inom sina gränser just under den tidsepok, då miljön för högre musikodling bildades kring kungahoven. Följden var att de norska musikbegåvningarna drogs till Köpenhamn och sällan återkom till fäderneslandet. Så gick det med Israel Gottlieb Wernicke (1755—1836), student 1771, som väckte uppseende med S. J. Bachs klaverkompositioner vid hovet i Köpenhamn, bedrev intensiva kontrapunktstudier hos Kirnberger och 1781 efterträdde Scalabrini som hovkapellmästare men kapitalt misslyckades och ersattes med Naumann samt slog sig ned i Kolding som musikorakel och dog där som far till 13 barn och lärare till bl. a. L. M. Lindemans far, Ole Andreas, vilken på så sätt återbördade det wernickeska arvet till hemlandet. Wernicke måste ha varit en utmärkt pianist, pianopedagog och kontrapunktiker av den gamla skolan. Men de bevarade verken är få och i privat ägo, och Gaukstad måste spara deras bedömning till ett senare tillfälle. — Erik Eggen behandlar en i norska källor fragmentariskt bevarad julsekvens, *Nato canunt omnia*, som understryker Norges välkända västliga orientering även under den kristna missionstiden, Ole Rasmus Krag börjar så smått en norsk orgelhistoria, Øyvind Anker kommenterar melodimaterialet i Björnsons sångspel *Et eventyr på Utmarschen*, 1852 (vars libretto avtryckes efter manusk. i Björnsonarkivet i UB, Oslo), 18 melodier jämte anvisningar om vallsignaler, militärtrummor, klockspel och

springdanser. B. Qvamme ger notiser om utländska musiker i Norge 1814—28 och T. Ørpen om spelmän i Telemarken. — Bilagan, A study of Grieg's Harmony, kommer att recenserar för sig.

C.-A. M.

Ny musik i Norden. Skrift nr 27 i Nordens serie. KF:s bokförlag i distrib. Sthlm 1954. 142 s. Pris 5: 50 kr.

Frede Schandorf Petersen skriver om Status over et halvsekel av dansk komposition, Veikko Helasvuo om Ny musik i Finland, Baldur Andrésson om isländsk musik, Olav Gurvin om Ny musikk i Norge, Bo Wallner om Tre decennier ny svensk musik. Tonsättarporträtt, litteraturförteckningar och grammofonlistor förhöjer det lilla häftets värde som en manifestation av Föreningen Nordens intresse även för de nordiska folkens musikskapande.

C.-A. M.

Rudolf Quoika: Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Kassel 1953. 73 s.

Under det att den tyska — och även den därav inspirerade svenska — orgelrörelsen huvudsakligen uppmärksammat äldre nord- och mellantysk orgelkonst har övriga äldre »klangområden» blivit mer eller mindre styvmoderligt behandlade. Hit hör i första hand äldre spansk och italiensk praxis, även den något mer tillgodosedda franska samt i hög grad syd-tysk och österrikisk orgelkonst som först på sistone uppmärksammas i modern organografisk litteratur. Det är därför med stor tillfredsställelse man hälsar resultatet av Quoikas intensiva studier av äldre österrikisk orgelhistoria. Särskilt intressant är vittnesbördet om den intima växelverkan som rått mellan å ena sidan det centralt belägna Österrike (med angränsande Böhmen) och å den andra Nord- och Sydeuropa med deras respektive särpräglade klangideal. Det italienska inflytandet framgår t. ex. av uppgiften s. 24 om hur den ungerske härskaren Matthias Corvinus sände även musiker till Italien för att de skulle studera orgelbyggnadskonst vid medicernas hov och införa italiensk orgelstil i Ungern.

Särskilt intressant — och ur orgelhistorisk synpunkt av fundamental betydelse — är kapitlet om sengotikens och renässansens orglar (s. 8—35). Även om vi ännu blott mycket ofullständigt kan rekonstruera gångna tiders klangideal (emedan de flesta instrument och mensurdiagram gått förlorade), speglar bevarade dispositioner förhållandevis väl orgelstilen i den österrikisk-ungerska monarkin på 1500-talet. Ur den skarpa motsättningen mellan tyska och italienska strävanden (se dispositionerna s. 26 f) växer efterhand fram en förmedlande typ, tidigast företrädd i Jan von Dobraus orgel 1513 i S:t Jakobkyrkan i Innsbruck och kulminerande i den storslagna 74-stämmiga, 4-manualiga orgeln i Prags dom- och slottskyrka, åt vars tillkomsthistoria förf. ägnat en särskild uppsats i KmJb 1952 (jfr STM 1953, s. 167). Särskilt ur musiksociologisk synpunkt äro de för utomhusmusik avsedda »hornverken» av stort in-

tesse, inte bara genom sin funktion utan även med sin karakteristiska disposition (mer eller mindre italienskt påverkad).

Till sist meddelar förf. några tekniska data, bl. a. ett antal principalmensurer, samt en förteckning på de viktigaste gammalösterrikiska orgelverken av vilka några fortfarande äger bestånd.

Bengt Hambræus

Inge-Maria Schröder: Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 2. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954. 87 s.

Författarinnans monografi detaljbelyser en intressant verkgrupp inom tidig protestantisk kyrkomusik. Förutom en klartecknad studie i Resinarius' satsbild utgör arbetet även en god skiss över närliggande områden. Här bör främst nämnas hennes analytiska spekulationer över sambandet mellan tonsättarnamnen Balthasar Resinarius och Balthasar Hartzler samt signaturen B. H. i den s. k. Halberstadt-Kodex i Berlin. Liksom många av sina samtida utgör Resinarius ett nomenklatoriskt problem för nutida forskare. Schröders bevisföring synes emellertid bekräfta antagandet, att Resinarius och Hartzler är en och samma person (något som även förmodats av tidigare forskare), varemot signaturen B. H. troligen tillhör en något tidigare tonsättargeneration. Födelseåret för Hartzler-Resinarius lägger Schröder mellan 1482—90 (alltså något senare än vad man förr antagit), dödsåret har fastställts till 1544 (i motsats till det tidigare vedertagna årtalet 1546).

Schröders analys av resinariussatserna belyser också motsättningen mellan å ena sidan gammelmästare som Finck och Senfl, å den andra de av Heinrich Isaac influerade yngre mästarna Resinarius, Walter, Mahu o. a. Trots en stundom påfallande benägenhet för ytliga generaliseringar når författarinnan ibland fram till ganska träffande karakteristiker. Något frågande står man inför en passus s. 66 om Resinarius' behandling av gregorianska temata: tendensen att fylla ut t. ex. ett stigande doriskt kvintsprång *d—a* med genomgångs- eller växelnoter är ju inte något specifikt kännetecken på en enskild tonsättares originalitet utan snarare utslag för en tidstypisk koloreringspraxis. — På det hela taget utmärkes emellertid den schröderska resinariusstudien av redbart arbete och sunt skolad forskarmentalitet.

Bengt Hambræus

Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst. 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso Continuo. Hamburg 1725/26. Herausgegeben von Gustav Fock. Generalbass-Aussetzung von Max Seiffert. (Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, band II—III.) Teil I: Neujahr bis Reminiscere (Kantat 1—15) Teil II: Oculi bis Pfingsten (Kantat 16—31). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Kassel 1953. .

Under det att den kyrkliga barockmusiken i våra dagar framför allt domineras av Bach har hans namnkunniga samtida råkat mer eller mindre i skymundan. Det är därför tacknämligt att i de båda ovannämnda voly-

merna få stifta bekantskap med första hälften av Telemanns utsökta solokantatcykel »Der Harmonische Gottesdienst», ursprungligen publicerad av tonsättaren själv som prenumerationsserie (enligt av vad som framgår av hans eget förord som nytryckts och som ger en god inblick även i stilistiska och uppförandepraktiska problem under 1720-talet). I den stora anhopning av återupplivad äldre kyrkomusik som undan för undan tillfredsställer efterfrågan bör Telemanns solokantater erbjuda en guldgruva för ambitiösa kyrkomusici, även om de genomgående tyskspråkiga texterna i första hand tillgodoser tyska behov. Emellertid föreslår Telemann själv i sitt förord utvägen att ersätta sångstämman med ett melodiinstrument (utöver det redan obligata), vilket öppnar möjligheter till små förtjusande »kyrkokonserter» och samtidigt också ger ett strålande prov på Telemanns uppfattning av kantattextens funktion: den exegetiska kantattexten är för honom blott ett dekorativt led i en konsertant melodiväv! Editionstekniskt står Focks och Seifferts team-work på hög nivå; den originala kontinuobesiffringen har bibehållits vid sidan av Seifferts utkomponerade lösning.

Bengt Hambraeus

Georg Philipp Telemann: Der Schulmeister, Komische Kantate. Aus Christoph Ernst Friedrich Weyses (1774—1842) Bearbeitung (für Streichquintett und Bläser) in die mutmassliche Originalfassung (mit Generalbassbegleitung) übertragen und für die Auf-führung eingerichtet von Fritz Stein. Bärenreiter-Ausgabe 1786. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel. Kassel 1950.

Telemanns skolmästarkantat som härmed publiceras för första gången har en lärdomshistoriskt sett ganska intressant historia. Fritz Stein har som enda förlaga haft att tillgå en bearbetning, utförd av den kände Weyse, vilken troligen kommit i kontakt med originalmanuskriptet under sin ungdomstid i Hamburg. Weyse moderniserade den telemannska satsen efter sin tids smak, varvid originalsatsen instrumenterades för stråkorkester, 2 oboer, 2 fagotter och 2 horn, och generalbasbeledsagningen amputerades såsom varande otidsenlig. Stein har med föreliggande utgåva reducerat det weyseska instrumentariet till ett för telemannepoken mera typiskt: två violiner och b. c. Med tanke på framförande under blygsammare förhållanden har Stein utarbetat en solistisk cembalo-(klaver-)stämma som vid behov kan ersätta ev. felande stråkinstrument. Editions-tekniskt sett utgör utgåvan en klar och troligen autentisk reproduktion av Telemanns burleska skolskämt, ett värdigt motstycke till Bachs kaffe- och bondekantater.

Bengt Hambraeus

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nach-schlagebuch. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1954. 301 s.

Musikhistorikern har ofta stor användning av lätthanterliga uppslags-verk, som tagit till sin uppgift att på ett överskådligt sätt men utan längre sammanbindande text meddela fakta. Ett välbekant verk av denna art är A. Scherings »Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch

beim Studium der Musikgeschichte». Wörners »Geschichte der Musik» hör också hit och kan rekommenderas som ett ypperligt hjälpmedel för musikhistoriker av olika grader. Den är ett mellanting mellan en tabell av Scherings art och en vanlig musikhistoria och ger i 398 §§ en koncentrerad översikt över teorierna om musikens uppkomst, över musiken hos primitiva och utomeuropeiska folkslag samt över den europeiska musiken från antiken till vår egen tid. De olika avsnitten innehålla källuppgifter och litteraturförteckningar. Utförliga register, ett sak- och ett personregister, förhöja i hög grad bokens användbarhet.

Stig Walin

Franz Zagiba: Tschajkovskij. Leben und Werk. Mit 44 Abbildungen und Textillustrationen sowie 42 Notenbeispielen und 20 Vignetten. Amalthea-Verlag, Wien 1953. 456 s.

Docenten Zagiba, som härom året belyste Chopins förbindelser med Wien (Chopin und Wien, H. Bauer-Verlag, Wien 1951) i en rikt dokumenterad och fin studie, har ägnat Tschajkovskij en omfångsrik volym, utmärkt lika mycket av det klara, vårdade språket, den ömsinta och var-samma behandlingen och rikedomerna på källmaterial som av typografisk finess och skönhet i den yttre utstyrseln. Verket skiljer sig fördelaktigt från den gängse biografiska litteraturen, enkannerligen den vanliga om Tschajkovskij, genom att i full utsträckning kunna ta hänsyn till hela den rika slaviska litteraturen och genom sin vilja till en helhetssyn på mäs-taren, varvid biografiskt material och musikaliska verk ömsesidigt får belysa varandra. Någon åtskillnad är sålunda inte gjord mellan Leben och Werk, och den förvisso svåra disponeringen av en sådan framställning har förf. skickligt genomfört. Att redogörelsen för musiken måste bli ganska kortfattat beskrivande och inte gör anspråk på fackvetenskaplig karaktär är i sådant sammanhang naturligt. Namnförteckning, verk-register, bibliografi och bildförteckning samt 2 antydande kartor över mästarens ryska och europeiska vistelseorter förhöjer bokens använd-barhet.

C.-A. M.