

STM 1953

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

Otto E. Albrecht: A census of autograph music manuscripts of European composers in American libraries. University of Pennsylvania press, Philadelphia, 1953. XVII, 331 s. \$ 8:50.

Många äro de autografer av berömda tonsättare, som de senaste decennierna förvärvats av amerikanska privatsamlare och offentliga bibliotek. Över denna ur europeisk synvinkel beklagliga utveckling ger föreliggande bibliografi en så vitt möjligt fullständig och klar bild. Albrecht har efter gränsdragningar, som säkerligen icke varit lätta att fastställa, i sitt arbete samlat 2 017 autografer av 571 olika tonsättare. Om en europeisk tonsättare förvärvat medborgarskap i Amerika, ha som regel endast hans kompositioner före detta datum tagits med. Undantag har gjorts för Bartok och Rachmaninov: för dem ha samtliga autografer förtecknats. Ser man närmare efter, visar det sig att numren växla avsevärt i omfång, från ett blad till fullständiga partiturer. Man finner t. ex. Schubert representerad med 86 nr, Schumann med 15, Brahms med 20 och J. S. Bach med 20. Som svensk lägger man märke till namnen Vogler och Naumann.

Det ligger ett enormt arbete bakom Albrechts prestation att få uppgifterna kompletta, och man inser att han i en del fall måst godtaga äldre data om autografernas autenticitet. I ett par fall har han t. o. m. tagit med autografer, vilka länge gällt som äkta men senare av forskningen befunnits vara icke autentiska. För varje nummer meddelar Albrecht konventionell verkttitel, autografens (eventuella) rubrikttitel, antal blad, storlek i cm, övriga data av vikt (t. ex. skiss, partitur), uppgifter om publicering, litteratur, tidigare och nuvarande ägare. Till den alfabetiskt uppställda katalogen äro fogade förteckningar över forna och nya ägare av manuskripten. Med sitt mönstergilla arbete har Albrecht givit det planerade internationella källexikonet en solid grundsten.

Ett arbete av denna typ lockar till reflexioner av varjehanda slag. Blott en må beredas utrymme här: var finns manuskripten till äldre svenska tonsättares verk, som även långt efter sekelskiftet trycktes på kontinenten? Förvaras de alltjämt på förlagen, i den mån dessa ännu existera, ha de förkommit eller ha de räddats åt eftervärlden i t. ex. Musikaliska akademiens bibliotek?

Åke Vretblad

Arne Bergstrand: Songes. Litteraturhistoriska studier i C. J. L. Almqvists diktsamling. Diss. Uppsala 1953. 572 s.

De båda konstarterna, det talade eller skrivna ordets och tonernas konst, ha ofta så förbundits med varandra, att de bilda en oupplöslig enhet. Trots detta ha litteraturhistorikerna av facket som regel haft ett mycket ringa intresse till övers för det musikaliska elementet, när de sysslat med musik-poesi av denna art. Almqvists »Songes» representera

som bekant just en sådan ord-tonkonst, inom vilken de båda komponenterna, poesien och musiken, inte kunna tänkas skilda från varandra. Förf. till den första större monografien över skaldens underfundiga sångsamling, A. Bergstrand, har haft detta fullt klart för sig. Och enligt den ursprungliga planen skulle han ha ägnat sig nära nog lika mycket åt det musikaliska som åt det litterära (s. 516). Förf., som tagit akademiskt betyg i musikkforskning, hade med sina starka musikaliska intressen varit ovanligt väl skickad att företaga en sådan dubbelundersökning. Men denna plan gick aldrig att genomföra utan det blev nödvändigt att »sätta musiken på undantag». (En huvudanledning härtill anföres aldrig, nämligen det beklagliga faktum, att den svenska musikkforskningen ännu ej utfört de nödvändiga förarbetena.) Musiken i Almqvists »Songes» och därmed sammanhängande problem ha därför fått en mer rapsodisk behandling. »Den ljuder nu», skriver förf., »blott ibland, och då som ett dämpat ackompanjemang». Men trots detta ägnar förf. avsevärd uppmärksamhet åt det musikaliska inslaget i Almqvists mångsidiga konstskapande, vilket motiverar någonting så sällsynt som en anmälan av en litteraturhistorisk avh. i en musikvetenskaplig facktidsskrift.

Redan en blick på den omfångsrika litteraturförteckningen ger en antydning om musikens ingalunda föraktliga plats i avh. Den 33 s. långa förteckningen upptar över 700 verk, av vilka drygt 10 % otvetydigt höra hemma på det musikaliska området. Här möta inte endast sådana studier, som mer eller mindre uteslutande syssla med Almqvists musikaliska insats (bland dessa saknar man S. Marströms uppsats i STM, III, 1921, »Strödda anteckningar om C. J. L. Almqvist enkannerligen som tondiktare») utan också en rad andra arbeten, som avlägga vittnesbörd om förf. orientering på musikhistoriens och -estetikens vidsträckta fält.

I den avsedda föreningen av poesi och musik med scenisk gestaltning och ett visst färgspel (jfr s. 39 ff.) framstå »songes» som utslag av den för romantiken typiska strävan efter att till ett helt sammanföra de olika konstarterna, d. v. s. som ett slags allkonstverk i miniatyr. I kap. »Genetiska perspektiv» (s. 37 ff.) uppehåller sig förf. i avsnittet »Bakgrunden till Jagtslottets teaterteori» vid frågan om, varifrån Almqvist kan tänkas ha fått idén till den sceniska gestaltningen. Han fäster därvid uppmärksamheten alldeles särskilt vid Herder, som i olika sammanhang utförligt sysselsatt sig med hithörande problem. Beträffande den färgverkan, som Almqvist räknade med — sångerna skulle gestaltas bakom tunna flor av en till det enskilda stycket avpassad bestämd färg —, hänvisar han inte endast till E. T. A. Hoffmann utan också till Swedenborg. I samband härmed diskuteras det invecklade problemet om Almqvists förmodade förmåga av *audition colorée* (s. 45 ff.), varvid bl. a. nyare arbeten av sådana musikpsykologiska auktoriteter som Kurth, Handschin och Révész citeras. I fråga om allkonstverket som ideal hade man möjligen väntat sig, att förf. skulle ha infört den Gustavianska epokens märkliga operestetik i diskussionen, varvid R. Engländerns idérika avh. »Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper» med fördel kunde ha utnyttjats.

Inte bara av den anledningen att »Songes» äro musikpoesi av ovan antydd art framstår det som en bjudande nödvändighet att vid all behandling av diktsamlingen ägna musiken en ingående uppmärksamhet utan också därför att Almqvist själv tonsatt texterna, vartill ytterligare

kommer, att själva diktandet i stor utsträckning tycks ha haft en rent musikalisk utgångspunkt. Under hänvisning till skaldens tidiga användning av den för svenskt sångskapande så betydelsefulla paroditekniken redogör förf. för denna viktiga fråga i ett intressant parti (s. 76 ff.) av avsnittet »Om namnets, artens och den enskilda diktns tillblivelse». Bl. a. med Almqvists egna ord ger han här bindande belegg för att diktarens skapande fantasi först formats i toner och att den språkliga konkretiseringen kommit i efterhand, såsom fallet mången gång tycks ha varit t. ex. med Geijer. »I begynnelsen var icke ordet» (s. 81).

Avh. huvudparti utgöres av »Diktcommentarer» (s. 84 ff.). Förf. ägnar här ett särskilt avsnitt åt varje »songe», varvid de olika styckena dock enligt vissa principer sammantagas i olika grupper, »Sångerna om 'hjer-tats hem'» (s. 87 ff.), »Murnisdikterna» (s. 108 ff.) o. s. v. Det är redan antytt, att dessa diktcommentarer till långt överbärande del äro av litterär art och att musiken blott ljuder som ett »dämpat ackompanje-mang» till dem. Ibland intar dock denna musik en mer framskjuten plats i diskussionen. I ett par fall spelar den t. o. m. en avgörande roll. I särskilt hög grad gäller detta om kommentaren (s. 205 ff.) till »Songes»-samlingens kortaste dikt »Leonoras Afsked», vars hela text utgöres av orden: »Jag reser från min sol, min luft: min far, min mor». På bredast möjliga basis söker förf. motivera sin åsikt om att Almqvist skrivit och tonsatt denna dikt under direkt påverkan från Beethovens »Fidelio». Han sammanfattar källornas vittnesbörd om skaldens beundran för Beethoven. Han hänvisar till att de första framförandena av »Fidelio» i Stockholm ägde rum våren 1832 och att de väckte hänförelse åtminstone bland huvudstadens musikaliska elit. Han uppehåller sig vid möjligheten av att Almqvist, som just vid denna tid bodde i Stockholm, bevistade någon av dessa föreställningar o. s. v. Den mer preciserade bakgrunden till »Leonoras Afsked» tycker sig förf. finna i Leonoras allra första parti i operan, akt I: 4, med vilket partis begynnelse den fyrtaktiga songen uppvisar påtagliga likheter i fråga om taktart och motivik.

Likheterna äro här för visso så stora, att en direkt påverkan framstår som möjlig, om än ej som otvetydig. Härför är det almqvistiska melodifragmentet alltför kort. I andra fall framstå förf. resonemang om musikaliska påverkningar från annat håll som betydligt osäkrare, så t. ex. melodien till »Balduins Riddare» från Rossinis »Tancred», eller till »Loys» från Kienlens tonsättning av Goethes »Heidenröslein» (s. 165 f. resp. 194 ff.).

Av de talrika ställen i »Törnrosens bok» och annorstädes, där Almqvist kommer in på musikaliska spörsmål, får man en god bild av skaldens inställning till tonernas konst. Förf. ger naturligtvis ingen sammanhängande helhetsbild av Almqvists musikestetik. Men i själva diktcommentarerna och i de mycket utförliga noterna får man intresseväckande glimtar av den. Den underfundighet, som i så hög grad kännetecknar sångsamlingens svårtolkade texter, synes också karakterisera den musikaliska formgivningen. Förf. har ideligen anledning att antaga ett starkt spekulativt drag även i Almqvists komponerande, en med texten sammanhängande symbolik i den rent musikaliska gestaltningen (jfr t. ex. kommentarerna till »Sång till Mennisko-offret», s. 253 ff. med tillhörande noter!). Förf:s ofta högst överraskande uppslagsrikedom och kombinationsförmåga, som bl. a. har en beundransvärd beläsenhet till förutsättning, visar sig också på det av honom endast mer sporadiskt

beträdda musikaliska området. Han ger här, bl. a. i källhänvisningarna, en rad uppslagsändar, som varje specialundersökning av musikern Almqvist har all anledning att med tacksamhet följa. Inte minst häri ligger avh:s värde för musikhistorikern.

Stig Walin

Dansk Kirkesangs Årsskrift 1952. Udgivet af Samfundet Dansk kirkesang under redaktion af Henrik Glahn og Harald Vilstrup. Köbenhavn 1952. 78 s. Bilaga: Tre gamle danske Kyriesalmer.

Årsskriften inledes med en betraktelse av Mogens Wöldike med anledning av 100-årsdagen (5 dec. 1952) av den för dansk kyrkosång och folklivsforskning betydelsefulle Thomas Laubs födelse. Av speciellt intresse är mag. U. Teubers uppsats om Claude Goudimel som psalmekomponist och mag. H. Glahns bidrag De danske kyriesalmer i historisk, tekstlig og musikalsk belysning i form av en kommentar till årsskriftens musikbilaga, tre danske kyriealmer i enstämmig form efter Hans Thomissøns psalmebog 1569 och i femstämmig sättnings av Mogens Pedersen ur dennes Pratum spirituale 1620 (utg. av K. Jeppesen i Dania sonans bd 1). Teubers uppsats har snarast karaktären av en resumé över ett större vetenskapligt arbete (magisterarbete?). Den ger i varje fall en nymodig och ytterst intressant exposé över den berömde reformerte tonsättaren med särskild hänsyn till hans psaltarsättningar. Omformningen av den improviserade fauxbourdonsatsen till 4-stämmig res facta får i detta sammanhang sin belysning. Utförligare behandlade Teuber detta vid Utrechtkongressen 1952, vars tryckta referat vi avvakta.

Carl-Allan Moberg

Åke Davidsson, Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés dans les bibliothèques suédoises (excepté la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala). Upsala 1952. 471 s., 5 pl. (Studia musicologica Upsaliensia. 1.)

I den katalog över universitetsbibliotekets i Uppsala äldre musikalier, med vilken Åke Davidsson fullbordade den av R. Mitjana påbörjade katalogen, hade han sammanfört 603 nummer musikalier tryckta före 1700. Att detta bibliotek var landets främsta när det gäller 1600-talets musik, har ju länge varit känt, och rent siffermässigt får man detta faktum bekräftat, när samme flitige bibliograf ett år senare kan ge ut en diger volym över musiktryck i andra svenska samlingar tryckta före 1700. I föreliggande arbete finnas förtecknade 534 nummer från 17 offentliga och en privat (Dr Daniel Fryklunds) samling. Av dessa finnas i Musikaliska akademins bibliotek 149 nummer, i Kungl. biblioteket 108, därnäst biblioteken i Västerås (73), Finspongssamlingen i Norrköping (65), Växjö (61), Linköping (48), Hälsingborg (d. v. s. Dr Fryklunds) (35), Lunds universitetsbibliotek (23), medan övriga samlingar ha mycket blygsamma bestånd.

Vad man först fäster sig vid i denna, liksom i den förra katalogen (i fortsättningen kallad »uppsalakatalogen»), är den utomordentligt vackra och påkostade typografi, Davidsson har bestått sitt verk och

därnäst den minutiösa noggrannhet, med vilken han kopierat titelbladen. Han har både i dessa och andra avseenden sökt följa Mitjanas i mycket förebildliga katalog. Arbetet är uppställt alfabetiskt, med komponister, samlingsverk (ordnade efter titeluppslag) samt hänvisningar till samlingsverken och deras komponister i en enda följd. För varje nummer meddelar Davidsson komponist, titel i sammandrag (med ort och tryckår), kopia av titelbladet, uppgifter om övriga i verket ingående element såsom dedikationer m. m., formatbeteckning, i förekommande fall uppgift om till verket hörande andra delar, vidare bibliografiska beläggställen, en alfabetiskt arrangerad översikt över arbetets innehåll samt till sist uppgift om var exemplar av trycket finns bevarade. Till bibliografin fogar Davidsson ett register över representerade musiktryckare, dels i alfabetisk ordning, dels ordnade efter ort. Därtill kommer en förteckning över i notapparaten anförd litteratur — en i och för sig värdefull sammanställning av tryckta bibliotekskataloger m. m.

Som uppslagsord har Davidsson med all rätt valt komponisten (eller komponisterna, om de varit två) och i övriga fall har han föredragit titeln. En följd av denna princip har blivit att en del arbeten som i äldre kataloger förekommit på personnamn, t. ex. Rist och Voigtländer, härigenom kommit att placeras på titeluppslag, vilket dock icke medför några olägenheter, eftersom hänvisningar alltid förekomma från personnamnen. Vad angår valet av uppslagsord måste anmälaren dock anmärka på att Davidsson placerat Josquin des Pres, som i litteraturen sättes på Josquin eller Despres (Des Pres), på den omöjliga formen Pres — utan hänvisningar. I översikterna över innehållet har Davidsson av praktiska skäl föredragit normaliserade namnformer framför tryckens. Detta kunde gärna ha påpekats i förordet. Ibland kan nämligen avvikelserna bli rätt stora; i nr 324 finner man i översikten namnet »Willaert», medan man i trycket endast finner »Adrio». I nr 82 står t. ex. »Guyot (Castileti)», vilket skall utläsas så, att katalogen föredrager Guyot, och att det står Casteleti i trycket. (I detta sammanhang en liten rättelse till nr 80, p. 64: i stället för Louys skall stå Cipriano de Rore som kompositör till »Dispreant nisi sit».)

Det kan emellertid icke förtigas att Davidsson på viktiga punkter avvikit från sin förebild Mitjanas principer. Eftersom han avstått från att göra en enkel, för uteslutande praktiskt bruk avsedd förteckning och i stället avsett att göra en »deskriptiv» katalog med tyngdpunkten lagd vid det tryckerihistoriska, är det beklagligt att vissa element i beskrivningen uteslutits, vilka skänkte Mitjanas arbete dess bokhistoriska värde. Den allvarligaste anmärkningen är att Davidsson i denna katalog liksom i »uppsalakatalogen» icke lämnar uppgift om antalet sidor eller blad. Allra mest saknar man denna uppgift vid de arbeten som för första gången, efter vad det vill synas, framläggas inför forskningen, nummer 68 och 329. Något utrymme kräver knappast en dylik uppgift. I »uppsalakatalogen» hade Davidsson tagit med uppgifter om proveniens, men han har avstått från dessa i sitt nya opus, vilket också är mycket beklagligt. I sin katalog över musikalierna i Västerås har Molér visat att de innehålla anteckningar av värde. Utan större besvär hade säkerligen en hel del kunnat bevaras. På plansch 2 läser man »Ericus Wennaesius» och bland andra verk i Kungl. biblioteket finner man påteckningar av Laurentius Paulinus Gothus (till nr 91, som är sammanbunden med nr 283 och 163) och Torstenius Rhyarander (i nr 280, sammanbunden med 149, 307 och

143). Den sistnämndes namn förekommer (enl. Norlinds arbete »Vor 1700 gedruckte Musikalien...») i Tyska kyrkans musikalien i Musikaliska akademins bibliotek. Man hoppades att äntligen i Davidssons arbete få veta vad som ingått i denna mycket omskrivna och värdefulla samling, men han har försuttit detta tillfälle. Till sist kunde också anmärkas på att Davidsson — i motsats till vad fallet var i »uppsalakatalogen» — underlåtit att redogöra för huru trycken bundits samman. Som exempel på detta vanliga förfaringssätt i äldre tid kan nämnas att nr 77—83, 314—316, 373, 90 och 324, sålunda hela 13 verk, ingå i en enda volym.

Ej minst med hänsyn till att denna katalog vänder sig till internationellt forum hade det varit lämpligt att på ett par inledande sidor ge en översikt över samlingarnas uppkomst och öden såsom Mitjana lät I. Collijn skriva för sitt verk. Några rader om varje samling hade varit nog för att uppmärksamma läsaren på det förhållandet att i katalogen förekomma sida vid sida såväl musikalien, inköpta i början av 1600-talet och ej sällan med underlagd svensk text, som också nottryck, som inköpts under detta sekel i utländska antikvariat och icke spelat någon roll i svensk musikodling.

I företalet redogör Davidsson för hur han begränsat sitt material: han har icke tagit med arbeten som tryckts i Sverige, och av utländskt tryck har han uteslutit visst liturgiskt tryck — agenda och psalterier — medan antifonarien och gradualer beretts plats. Av brist på utrymme säger sig författaren ha avstått från en del enstämmiga tonsättningar av psaltaren, ävensom samlingar av »cantiques». Några gränser anges däremot icke för profana kompositioner, och man får sålunda anta att katalogen på detta område gör anspråk på att eftersträva fullständighet. Nr 56 kan anses vara exempel på den lägsta gränsen: enstämmig visa utan ackompanjemang. Anmälaren har emellertid funnit några arbeten i Kungl. biblioteket som icke kommit med i bibliografin förmodligen på grund av att Davidsson underlåtit att undersöka andra avdelningar än »musik». Följande verk, som i biblioteket placerats bland »skön konst, fester» och »vitterhet» borde sålunda ha varit med:

[Beaulieu, G. de, & Salmon, J.,] Balet comique de la Royne... Paris 1582. — Se även »uppsalakatalogen», nr 384.

[Durand, E.,] Discours au vray du ballet [de la Délivrance de Renaud] dansé par le roi le dimanche 29^e de janvier 1617... Paris 1617. — Musik av Guédron, Boesset och Bataille. Se: La musique française du Moyen âge à la Révolution, 1934, s. 99.

[d'Urfey, T.,] The fool turn'd critick: A comedy... London 1678. — O. G. T. Sonneck, Catalogue of opera librettos... 1, 1914, s. 521.

d'Urfey, T., A new collection of songs and poems. London 1683. — W. Barclay Squire, Catalogue of printed music... 1, 1913, s. 413.

Martin, Premier livre d'airs sérieux et à boire, à deux, trois & quatre parties. Basse chantante & Basse de violon. Paris 1688.

Purcell, H., [Fyra sånger i: T. d'Urfey, New songs in The fool's preferment, or, The three Dukes of Dunstable. London 1688. — O. G. T. Sonneck, a. a. s. 522. Skall vara 8 sånger med B.c.; KB:s ex. är inkomplett.]

Schmelzer, Giovanne Enrico, Arie per il balletto a cavallo [omfattande: Corrente a 6, Giga a 7, Follia a 6. Allemanda a 5, Sarabanda a 6].

[Bihang till:] Von Himmeln entzündete... Frolockungs Flammen... zu... Beylagers... Leopoldi I... und Margaritæ... 1666... [Wien]

1667. Sammanbunden med: Allerhöchst-eyerlichste Festivitäten... [Wien] 1667.

Vid en stickprovskontroll i Musikaliska akademins bibliotek tillkom ytterligare en upplaga av T. Gombert, Paraphrase des pseumes de David, en upplaga från 1656 till de redan förtecknade från 1659 och 1676 (nr 208 och 209).

Det är icke svårt att önska ett gott arbete bättre och hitta fel i ett arbete av det omfång som föreliggande. Kanske hade man velat se en erkännande rad ägnad Tobias Norlind i företalet, låt vara att denne i sin uppsats gjort sig skyldig till ibland rent genanta avskrivningsfel. Det är en ingalunda lätt uppgift att ensam gå iland med en så krävande uppgift som denna, och kanske har också Davidsson fått erfara detta. Det vore dock i högsta grad orätt att icke ånyo erinra om de stora förtjänsterna hos verket. Förvisso kommer det att mottagas med största intresse som ett värdefullt bidrag till den internationella musikbibliografin.

Åke Vretblad

Åke Davidsson, Catalogue critique et descriptif des ouvrages théoriques sur la musique imprimés au XVI^e et au XVII^e siècles et conservés dans les bibliothèques suédoises. Upsala 1953. 83 s. (Studia musicologica Upsaliensia. 2.)

Med denna volym har Davidsson avslutat sin inventering av musikaler och musikteoretiska verk tryckta före 1700. Arbetet ansluter sig helt till de föregående i fråga om uppläggning, uppställning och förnämlig typografi. I fråga om beskrivningen av verken har en avsevärd förbättring inträffat i och med att Davidsson redovisar antalet sidor och blad. Medan Norlind i sin studie i SIMG 1908 tog upp 25 teoretiska skrifter, har Davidsson kunnat utöka sin katalog till att omfatta 110 verk (och upplagor), som förekomma i 148 exemplar, fördelade på 15 bibliotek (Dr Fryklunds samt 14 offentliga). Av dessa samlingar äro nio obetydliga (endast ett å tre nr), medan de övriga hålla sig mellan 9 (Musikhistoriska museet) och 38 (Uppsala universitetsbibliotek). Det är nu en lätt sak att konstatera att viktiga verk av bl. a. Agricola, Mersenne, Praetorius, Zarlino och Werckmeister finnas i landet och därtill andra, som även internationellt sett äro rara eller unika (nr 28, 30, 34, 35a, 94—97). Men man finner också att viktiga verk saknas. Gärna hade man velat hitta t. ex. ett exemplar av Th. Mace's *Musick's monument* (1676) — eventuellt på bekostnad av något av de 7 (säger sju) exemplar, som nu finnas av Kirchers *Musurgia universalis* (1650)!
Å. V.

Fred Hamel: Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen 1951. XII, 244 s.

Dr Hamels bachstudie skiljer sig ganska väsentligt från de talrika monografier över thomaskantorn som publicerats under de senaste decennierna. Författaren avstår helt från att upprepa välbekanta biografiska fakta och koncentrerar i stället framställningen på en miljö- och idehistorisk exposé över den andliga kulturen i framför allt mellantyskland under Bachs tid; de tendenser och strömningar som präglade de olika

religionsåsikterna bland tidens ledande filosofer bli i Hamels briljanta framställning ett krafftält, där fenomenet Bach beskriver sin levnadsbana. I viss mån får framställningen ett drag av kausalitetstro; detta blir framför allt fallet med den inledande genealogiska jämförelsen mellan släkterna Luther och Bach och de konsekvenser förf. drar därur. Annars är hans framställning präglad av en mönstergill objektivitet, välgörande fri från devota och panegyriska tonfall. Boken är dessutom utmärkt redigerad: de rent teologisk-filosofiska spörsmålen ventileras i kursiverade exkurser, som interfoliera den löpande framställningen, utan att denna på något sätt blir lidande av avbrotten.

Ett litet misstag i den eljest utmärkta framställningen: sidan 201 talar förf. om »Dritter Theil der Clavierübung» och påpekar att orgelkorallernas cantus firmi »mehrfach» exponeras i kanonisk trångföring medelst dubbelpedal; detta gäller emellertid knappast något annat fall än den stora bearbetningen över »Aus tiefer Not» — om man ens där kan tala om »kanonisk trångföring» i egentlig mening. — Det har varit värdefullt, om förf. i någon mån kunnat ta ställning till Arnold Schmitz' spekulationer över »Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs»,¹ då han ju i övrigt ganska ingående behandlar det humanistiska skolstudiets inverkan på den unge Bach. Just det avsnitt i Hamels bok som berör Bachs skolgång synes mig ha fått en något krystad och på förutfattad mening beroende behandling: kausaliteten växelspelar väl ofta med kasualiteten.

I övrigt rekommenderas Fred Hamels bok varmt ej endast till dem som längta efter en nyorienterad bachbiografi utan även till dem som önska inblick i det religiösa läget under 1700-talets förra hälft; Hamel är en god och opartisk vägledare.

Bengt Hambraeus

Willi Kahl & Wilhelm-Martin Luther: Repertorium der Musikwissenschaft. Musikschrittm, Denkmäler und Gesamtausgaben in Auswahl (1800—1950). Mit Besitzvermerken deutscher Bibliotheken und musikwissenschaftlicher Institute. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel, 1953. VI, (2), 271 s.

De tyska bibliotekens förluster under det andra världskriget voro som bekant även på musikalliskt område avsevärda, vilket naturligtvis försvårat musikforskningen på olika sätt. Redan 1947 tog Gesellschaft für Musikforschung upp denna angelägna fråga till diskussion och man beslöt bl. a. att försöka registrera vad som fanns kvar av musikaler och musiklitteratur. Uppdraget att företaga denna undersökning lämnades till de båda biblioteksmännen Willi Kahl och Wilhelm-Martin Luther, som nu med utgivandet av ovannämnda verk skilt sig från sin uppgift på ett hedrande sätt. Avsikten med den omfattande förteckningen är dubbel. Den vill givetvis i första hand ge ledning för de tyska forskarna, så att dessa på bästa sätt skola kunna tillgodogöra sig de återstående resterna av bibliotekens bestånd men den vill också vara ett arbetsinstrument för den internationella läneverksamheten när det gäller att spåra upp framför allt numera svåranskafflig tysk musiklitteratur.

¹ Ed. Schott, 4201, Mainz 1950. Jfr recension i STM 1950 (Carl-Allan Moberg).

De båda utgivarna ha gått ganska grundligt tillväga och genom titellisters utsändande samlat in uppgifter från ett stort antal institutioner med samlingar av musiklitteratur, närmare bestämt 33 universal- och 29 specialbibliotek, representerande alla delar av Tyskland. Sammanlagt redovisas i repertoriets inemot 2 800 titlar ordnade systematiskt på 17 avdelningar. För varje verk anges en kortfattad titel jämte en sigelbeteckning, som utvisar var arbetet kan sökas. För den som icke är van att använda de tyska bibliotekens s. k. »Kenn-Nummern» är dock denna metod att ange en boks befintlighet med siffror ganska tröttsamt. Boken är också försedd med tre utmärkta register, ett författar- och personregister, ett sakregister och ett register över länder, folk och orter.

Författarna ha icke ens eftersträvat någon fullständighet utan istället betonat att det är frågan om en urvalsförteckning. Trots detta vill man gång på gång ha svar på frågan, varför det eller det arbetet icke finnes medtaget. Från svensk sida kan man också peka på den bristfälliga titelupptagningen när det gäller svenskspråkiga verk. Dessa invändningar kunna dock icke undanskymma det stora värde, som ligger i ett arbete av detta slag. För en tysk musikkforskar eller biblioteksman måste det vara en utomordentligt stor vinst att i fortsättningen på ett mycket snabbt sätt kunna lokalisera ett sökt arbete. Man kan icke undertrycka en önskan om att något liknande skulle kunna åstadkommas för svenska förhållanden.

Å. D.

Arthur Kalkoff: *Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelerneuerungsbewegung*. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. 84 s.

Kalkoffs skrift framlades — enligt förordet — som dissertation i Jena 1944. I stort sett går den ut på att bevisa, hur orgelrörelsens kärva instrumentklang vore den lämpligaste för Regers orgelmusik. Detta sker efter en lång och inte alltid välmotiverad kartläggning av olika orgeltyper genom tiderna, i princip intet utöver vad en elementär handbok i orgelkunskap har att meddela. Hela detta avsnitt, som upptar drygt hälften av bokens knappa omfång, består till stor del av Lesefrüchte ur sentida framställningar jämte några vidlyftiga kongressreferat, vilka förefalla tämligen irrelevanta i sammanhanget. Några självständiga synpunkter ger Kalkoff ej, fränsett sin ansträngda slutledning. Det förefaller mig underligt, att förf. hela 6 år efter dissertationens framläggande presenterar sitt material i tryck utan ändring. Först s. 69 kommer Kalkoff in på det som enligt titeln utgör bokens kärnproblem; men hans sätt att lösa det är långtifrån övertygande. Varken Regers orgelkonst eller den musikvetenskapliga stilforskningen är nämnvärt betjänt av så föga genomtänkta arbeten.

Bengt Hambræus

Kirchenmusikalisches Jahrbuch... hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 36. Jahrgang 1952. Verlag J. P. Bachem, Köln 1953. 111 s.

Den nya årgången av den välrenommerade och av prof. Fellerer ledda tidskriften omfattar 9 uppsatser och ett antal recensioner.

Alfred Krings (Köln) ägnar denna gång uppmärksamheten åt Heinrich

Isaac som kyrklig tonsättare med särskild hänsyn till motetten Virgo prudentissima och den i fri anslutning här till uppbyggda parodimässan, två centrala nummer bland de av hans samtid beundrade sexstämmiga verken. Han fäster uppmärksamheten på Isaacs konservativa cf-teknik, som med all sin rikedom och frihet är starkare besläktad med tidigare nederländsk stil än med hans samtids strävan efter en genomimiterad sats. — En annan medarbetare från årg. 1951 är Heinrich Hüsch (Köln), som fullföljer sitt arbete att dra fram i ljuset bortglömda 1500-talsteoretiker. Det gäller denna gång Johannes Oridryus, d. v. s. Joh. Bergwald, nusiklärare i Düsseldorf och Wesel mot slutet av seklet. Hans främsta pedagogiska verk, *Practicae musicae utriusque praecepta brevia* ... 1557, ger med sina talrika notex. en värdefull bild av skolsångsrepertoaren på 1550-talet. — Walter Salmen (Feiburg i/Br), som på Utrechtkongressen framlade rön rörande Anna av Kölns visbok, studerar nu en annan liknande av Katherina Tirs 1588, syster i Niesing i Münster, som levde efter augustinregeln, dog 1604 och inte mycket förstod sig på att skriva noter, men vars lilla bok är en sista länk i en lång kedja av källor för den andliga medeltidsvisan på tysk mark. — I anslutning till Fellerers, W. Lipphardtts m. fl. studier av de medeltida påsk- och passionsspelen återger H. Kettering (Essen) påskspelet i Essen efter en hskr. från senare delen av 1300-talet jämte en kort inledning. — Rudolf Quoika redogör på grundval av ett rikt aktmaterial för det nya orgelbygget i Prag efter branden 1541, med vilket ej mindre än 3 betydningsfulla orgelbyggare efter varandra (Fr. Pfannmüller, J. Ebert, J. Lehrer) voro sysselsatta, innan verket — en av kristenhetens skönaste och största orglar på sin tid — fullbordades 1565 och renoverades 1590 av Joachim Rudner. Egendomligt nog synes ej M. Praetorius ha känt till verket, som förstördes vid bombardemanget av Prag 1757, men H. Compenius lärde känna det 1630 och J. A. Silbermann 1741. Dess disposition har genom en lycklig tillfällighet räddats och visar en egenartad, av sydtyisk-böhmisk lokaltradition påverkad typ, som ej synes ha influerat utvecklingen av det böhmisk-österrikiska orgelbyggeriet.

Kyrkomusikaliska problem på 18—1900-talen avhandla de fyra sista uppsatserna. *Utgivarens* eget rikt dokumenterade bidrag berör den häftiga striden mellan anhängarna av den »operamässiga», instrumentalt utstofferade kyrkomusiken i traditionell stil och den romantiska a-cappellariktningen vars seger i rhenprovinsen manifesterades vid provincialkonciliet i Köln 1860. Huru förvärldslig och kyrkligt tvivelaktig denna äldre instrumentbeledsagade kyrkomusik kunde vara lämnar Hildegard Gocke (Coesfeld) drastiska exempel på i sitt bidrag om musiken vid domen i Paderborn före a-cappellarörelsens seger. — Rudolf Walter (Würzburg-univers.) behandlar frågan om vilka sångboks-källor som legat till grund för Max Regers koralbearbetningar. Han påvisar att tonsättaren (som dittills ej sysslat med protestantiska koral) bl. a. hämtat talrika melodier från sin lärare Hugo Riemanns *Handbuch des Generalbasspiels*, vari återfinnas 79 koralmelodier *utan text* som övningsexempel. De programmatiska tolkningar av t. ex. koralcitaten i Regers op. 16 och 19, vilka uppställts av bl. a. Rudolf Huesgen i dennes diss. *Der junge Max Reger und seine Orgelwerke*, Freiburg 1935, bli under sådana förhållanden mer än lovligt problematiska, eftersom Reger i dessa synes följa Mendelssohns, Liszts och Rheinbergers förebilder att i poetiskt syfte gestalta orgelverk med koralinitia el. hela melodier som tematiskt material

utan tanke på texten. Förf. kan med ledning av sin granskning också i vissa fall uppställa nya dateringar för Regers tidiga orgelmusik. Sålunda är Huesgens årtal 1894 för de 12 koralförspelen i op. 67 felaktigt: intet av styckena har tillkommit före 1900. — Av utomordentligt intresse är pater *Wilhelm Tegethoffs* avslutande uppsats både som konkret exempel på den katolska missionens utomordentliga smidighet och djuptänkta teknik i sitt arbete på fältet och som en värdefull etnologisk skiss av quantuna-musiken, d. v. s. vokalmusiken hos melanesier och papuaner i den forna tyska kolonin Neupommern i Bismarcksarkipelagen. Bortsett från danssånger finnas där solosånger av 3 slag: det hemliga Inieförbundets amoraliska repertoar, Malira och Lili. *Lili* äro kvinnornas gråt- och klagosånger, som utföras nattetid omedelbart efter en förnäm stammedlems bortgång. Till en rad dylika lili-sånger i fri oratorisk teknik har en katolsk missionspater satt kristna passionstexter i enkla och pregnanta vändningar av obestriddig poetisk skönhet. Så har det uppstått en liten repertoar kyrkovisor för söderhavskannibaler på deras eget musikaliska tungomål. Vi stå här inför ett prov på den omorientering inom såväl katolsk som protestantisk mission, som strävar bort från exklusiv europeism till en kristen universalism med utrymme för nationella särdrag. (Jfr Pius X:s *Motu proprio*, som visserligen ej erkänner några speciella nationaltyper inom den heliga konsten men inom en viss ram tillåter varje nation att ge uttryck åt sina karaktäristiska egenheter.)

Carl-Allan Moberg

Sigurd Kroon: *Ordinarium Missae*. Studier kring melodierna till Kyrie, Gloria, Sanctus och Agnus Dei t. o. m. 1697 års koralpsalmbok. Avec un résumé en français. Lunds Universitets Årsskrift. N. F. Avd. 1. Bd 49. Nr 6. Lund 1953. 231 s., 31 s. facs.

Docenten i kyrkohistoria i Lund Sigurd Kroon har ägnat sin nya avhandling åt mässordinariet i svensk tradition intill 1697 års av konungen fastställda koralpsalmbok. Han går tillväga så, att han först beskriver 49 förreformatoriska och 34 protestantiska källor med kyrialemoment, de flesta av den förra gruppen handskriftsfragment i Kammararkivet eller Helsingfors univ.-bibliotek. I den senare har förf. glömt åtminstone 3 källor: Cod. C 457 och C 505 i UUB, Cod. T. Bielke i MAB, vilket är litet besynnerligt, eftersom åtminstone de 2 förra jämväl finnas att tillgå i mikrofilm i LUB. Tacknämlig är förf:s närmare bestämning av A 54 (KB). Kyrialets starkt kursiva notskrift följde anmälen (Die liturgischen Hymnen I, 93 a) att där i se en protestantisk källa, men förf:s användning av Briquets vattenmärksmetod med den av bl. a. H. Fiskaas (NTBB 26) betonade skärpningen (ett observandum för musikforskare som arbeta med Briquet!) möjliggjorde en tidsbestämning ca 1419—46. Helt onödig är däremot försköningen av den synbarligen outslitliga teorin om Graduale Arosiense impressum såsom ett Graduale Svecicum. Med samma logik borde något av de tryckta missalia eller breviaria kring sekelskiftet 1500 ha avsetts tjänstgöra inom landets alla stift — för att spara på tryckkostnaderna! Vad som förvånar är att förf. så resignerat avstått från att med paleografiska och stilistiska hjälpmedel söka ursprungsbestämma det svenska fragmentmaterialet. Med tröttande konsekvens heter det om källa efter källa: proveniens

— tillkomsttid — användningsort — har ej kunnat fastställas. Ej heller Haapanens uppgifter ifråga om helsingforsfragmenten ha utnyttjats, ehuru dennes tidsbestämningar anförts i fotnoter (dock i flera fall vagare än Haapanen själv angivit, så i IV, XXVI, XXVII, XXIX, XXXII, XXXVI). Ej ens spåren av den äldre »gallo-romanska» uppställningen av mässordinariet med sångerna i orubricerade, parallella serier i flera av för:s källor ha föranlett honom att granska dessa intensivare.

Förf. granskar här efter melodialternativen i den medeltida källgruppen. Varje melodikombination (dvs Kyrie-, Gloria-, Sanctus- och Agnus-melodierna såsom cyklisk enhet i en bestämd liturgisk funktion) får en stor bokstav, varje enstaka »sats» i cykeln en liten. Förf. har — så långt det gått — identifierat melodierna med hjälp av Grad. Rom., Grad. Salisburiense (Frere, 1894), S:t Gallen 546 (Marxer, 1908), 3 källor i Bibl. Nat. (Paris) och P. Wagners Kyriale (1904). Även om det största antalet enstaka melodier (14 kyrie-, 10 gloria-, 10 sanctus- och 12 agnus-mel:r förutom 5 ej identifierade) återfunnits i nyssnämnda jämförelsekällor, så är däremot variationsrikedomen förvirrande stor inom cyklarna, i de medeltida källorna 146 st., vilka förf. kan reducera till 34 typer och vilka enligt hans mening torde återgå på bestämda mönster, typiska för Sverige-Finland. Ett av dem bör ha varit av dominikanskt ursprung, vilket bestyrker tidigare åsikter om dominikanordens stora inflytande på särskilt Finlands musikaliska tradition. Kombinationerna med numren 14—15 tyda i sin tur på en regional klyvning av ordinarietraditionen mellan ärkestiftet å ena och Västerås, Strängnäs, Linköpings och Åbo stift å den andra sidan, även detta i viss överensstämmelse med tidigare forskningsresultat. — Sammanställningen av de efterreformatoriska ordinarietyklarna visar, att nära hälften (16) av de 34 medeltida försvunnit men nästan lika många (12) andra dykt upp i stället. Förf. avstår från någon förklaring men konstaterar, att det efterreformatoriska ordinariet är ett *reducerat* förreformatoriskt och att reduktionen fortfarit, till dess stormaktstidens centralistiska tendenser även här nått en slutpunkt: 1697 års koralpsalmbok med dess 5 kvarlevande melodiserier.

Av stort värde är den fototypiska återgivningen av hela kyrialet i A 54 (24 pl.-s.), betydligt mindre de starkt förminskade strimlorna av övriga 48 medeltidskällor. Med allt erkännande av däri ådagalagd vilja till dokumentation måste anmälen bekänna, att hans ansträngande lektyr med lupp visserligen i allmänhet synes bestyrka förf:s identifikation men i talrika fall också lämnat rum för mycken tvekan och olösbare problem. Säkert är att det finnes mycket att göra ifråga om det melodiska variantmaterialet. Förf:s (s. 157 fotn. 7) omnämnda men ej redovisade statistiska behandling av »germansk» resp. »romansk» melodityp i ett par kyriemelodier (med biträde av preceptorn i statistik vid Lunds univ., fil. dr H. Hyrenius) hade givetvis varit intressant att ta del av, i varje fall metodiskt sett.

Föga övertygande är förf:s inledningsvis (s. 13 f) framställda åsikt om olikheten i den process som ledde från stiftsmissalernas mässordning till Den svenska mässan (1531) mot den som utmynnade i reformationstidens sångböcker: mässordningen beskars hårt av dogmatiska skäl, men i dess sångbok gick ingen sånglig enhet förlorad ens genom mycket omfattande strykningar! Hur kan man uttrycka sig så? Vad blev kvar av tidegården? Hur gick det med alleluia, graduale, tractus, offertorium,

communio, vilka äro separata sånger i den katolska sångboken? — Så en terminologisk anmärkning: uttrycket »tropisering» i st. f. tropering hoppas jag ej vinner insteg i svensk litteratur.

Doc. Kroon har med sitt nya arbete lagt en fast och hållbar grund för alla studier av mässordinariets musik i vårt land. Han har efter liturgiska principer systematiserat melodifloran, fastslagit den protestantiska traditionens ovedersägliga gregorianska härkomst och med många värdefulla drag berikat bilden av den liturgisk-musikaliska utvecklingen i vårt land. Några musikaliska traditionslinjer har han ej antytt annat än i enstaka fall och melodiernas strukturproblem har han ej behandlat. Avhandlingens undertitel »studier kring melodierna» är alldeles korrekt. Några studier av melodierna är det ej fråga om. Men arbetet vittnar om, hur en forskare på ett annat område genom rel. enkla undersökningar av en melodirepertoar kan utvinna nya och utmärkta resultat. Vi glädja oss åt detta och se däri ytterligare ett bevis för den vaknande förståelsen för studiet av musikutvecklingen såsom ett oundgängligt komplement till annan utforskning av den andliga odlingen.

Carl-Allan Moberg

Hans Joachim Moser: Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland. Musikwissenschaftliche Arbeiten hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung Nr. 7. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1952. 35 s.

Föreliggande lilla historik över utgivningen av tyska tonminnesmärken har Moser utarbetat på uppdrag av Gesellschaft für Musikforschung som en historisk bakgrund till det nödrop sällskapet förra våren riktade till vederbörande myndigheter och organisationer i förbundsrepubliken Tyskland om att ekonomiskt säkerställa dess plan på att återupptaga det musikaliska urkundsarbetet. Om jag är riktigt underrättad, synes aktionen också ha lett till resultat. Och annat vore väl ej att vänta i ett land, där musiken verkligen spelar en så omedelbart livsviktig roll som i Tyskland och där följaktligen »det historiska medvetandet» även på musikens fält vuxit sig starkt i vida kretsar, också bland fackmusikerna.

I koncentrerad form bjuder Moser på systematiserade översikter: *exempelsamlingar*, alltifrån Forkel-Sonnleithners enda räddade band (i korrektur, 1805) till Fellerers »Meisterwerk» i flera häften från 1947 ff, *samlingsupplagor* av de stora tonsättarnas verk, vilkas utgivningshistoria intill vår tid börjar och slutar med förberedelser till en bachupplaga. Ett särskilt avsnitt har Moser ägnat *Chrysanders Denkmäler* och *Eitners Publikationen*, — en musikalisk passionshistoria, fylld till bredden av de bägge människors personliga umbäranden, bittra missträkningsmen också okuvliga energi och lågande entusiasm — ett stycke tysk idealism av ädlaste märke

Den fylligaste framställningen ägnas DDT och DTÖ, vilkas framträdande måste underbyggas med vederbörligt uppmärksammande av verk av respektive länders komponerande statsöverhuvuden i gången tid. I redogörelsen för de yngsta skotten på den tyska denkmälerverksamhetens rikblommiga träd — *Erbe deutscher Musik* (med 2 serier, Reichsdenkmale och Landschaftsdenkmale) — framträder ännu tydligare än i föregående kapitel

den musikvetenskapliga editionsverksamhetens problematik, den latent antagonismen mellan musikforskning och musikpraxis, som kan åskådliggöras av de fackvetenskapliga överdrifterna i t. ex. DTÖ:s trientband å ena sidan och av den bekännelse till praxis i flera reichsdenkmäler å den andra, som hotar att förvandla musikforskningens resultat till en nätt och jämnt accepterad bilaga.

Den för Moser karakteristiska, espressiva stilen med sin böjelse för anhopning av appositioner (. . . dem Sohn Rudolf Chrysander [der als Schüler Schwenningers Bismarcks Friedrichsruher Hausarzt und Sekretär gewesen war] . . .) utnyttjas skickligt att pressa in ett utomordentligt rikt stoff på de 35 tättryckta sidor som stått till hans förfogande. De ge ett värdefullt lärdomshistoriskt bidrag till musikforskningens heroiska epok på 1800-talet och till kännedomen om dess av både yttre och inre kriser hotade ställning under 1900-talets första hälft.

Carl-Allan Moberg

Mozart: Sonata in C Major, K. 19 d, for piano (or harpsichord). Duet edited by Howard Ferguson with an introduction by A. Hyatt King. Oxford University Press, London, New York, Toronto.

Denna sonat à quatre mains, som går tillbaka på syskonparet Mozarts besök i London i april 1764—augusti 1765, presenterades f. f. g. i nyare tid i en uppsats i Revue musicale 1921 av Georges de Saint-Foix. Oxford Press' nyedition begagnar ett hittills okänt engelskt eftertryck (Robert Birchall), som håller sig till originaleditionen från 1789. Därmed föreligger f. f. g. en tillförlitlig nottext. A. Hyatt King ger i sin inledning ej endast den bibliografiska förhistorien utan sysselsätter sig också med quatre-mains-spelets tidigaste skeden i England. Namn som Nicholas Carlton (1500-talet), Thomas Tomkins (1600-talet) och Burney, J. Chr. Bach och Theodore Smith (kring 1800) dyka upp. Här må tillfogas att några tyska bidrag, trevliga småstycken av Joseph Schuster och Wilhelm Hässler från 1780-talets slut, just ha kommit ut på Schotts förlag i Mainz.

Föreliggande komposition av den nioårige Mozart är ett charmfullt tillskott till hemmusiken och därtill stimulerande för den stilistiska diskussionen. Joh. Christ. Bachs ande spörjer man redan i upptaktsmotivet i sats 1 takt 2 och genomgående i mellanstämmornas elastiska och gärna ackordiska hållning — ett av symptomen på användningen av piano-forte, som J. Chr. Bach och C. Fr. Abel som bekant tidigt propagerade för i London. — På rondo-temats släktskap med rondot i Mozarts serenad för blåsare från 1780 har redan Saint-Foix och A. Einstein pekat. Ännu anmärkningsvärdare äro rondots mellansatser: ett minore-avsnitt i metrisk växling mellan 6-takt och 3 × 4-takt och en adagiosats som börjar som en föraning om den senare Mozart och avbryter helt nyckfullt. Det är ett av de många originella dragen i denna charmerande mozartkuriositet.

Ett par anmärkningar. Vid omnämmandet av en modulationsföljd i sonatens 2:a sats (menuetten) talar inledaren om f minor i st. f. parallellen, d minor. I tt. 18 och 20 måste basoktaven hos Secondo korrigeras till C i st. f. H — ett tryckfel som ej nämnes i Textual Notes.

Richard Engländer

Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst. Wien 1951. 248 s. 8:o.

När Ehrenfels för något mer än 60 år sedan påvisade att gestalten var något annat än summan av sina delar, var detta för musikvetenskapen närmast en truism. En enstaka ton har ingen musikalisk betydelse. Två toner kunna däremot, under förutsättning att de uppfylla vissa fordringar, tillsammans bilda ett melodiskt eller harmoniskt intervall eller, om de sätts i vissa rytmiska sammanhang, ett motiv. Varje musikaliskt konstverk består av dylika två- eller flertoniga detaljer, var och en kanske mångtydig eller obetydlig, vilka först genom sin funktion i helheten få sitt slutgiltiga värde. Under århundraden och årtusenden ha musikteoretikerna sökt att skapa en enhetlig vokabulär för att kunna uttrycka likhet och olikhet mellan de musikformella detaljerna, termer för uppreppning, kontrast och variation. Så tillvida har man lyckats i detta avseende som den musikaliska formläran (i vilken här må inräknas melodi- och rytmlära, harmoni- och stämföringslära och snart sagt alla delar av den musikaliska kompositionsläran) har fått karaktären av ett slags tonspråkets skolgrammatik med begrepp och termer för normalfallen. Undantagen — och dit höra ofta de detaljer, som äro karakteristiska för var och en av de största mästarna — måste däremot behandlas vart och ett för sig. Först då ett drag ur en mästares personstil har införlivats med en miljö- eller tidstil, har det i bästa fall fått sin regelmässiga behandling i den musikaliska grammatiken. Formanalysen har visserligen blivit ett oundgängligt medel för musikkorskaren liksom för musikpedagogen, som har att uppfostra skapande och utövande musiker. Dess möjligheter äro emellertid begränsade till det som kan utläsas direkt av notbilden. Försök att utfylla formanalysen med tolkningar av hermeneutisk, heuristisk och fenomenologisk art ha — i den mån de ha varit tillförlitliga — kunnat ge en fylligare bild av verket. Längre än till belysning av vissa sidor av verket har man dock aldrig nått, och det kan sätas ifråga, om man på analytisk väg överhuvud kan komma nämnvärt längre, innan man lyckats förfina formanalysen och kombinera den med någon objektiv form av innehållsanalys.

Ratz har i sin Einführung huvudsakligen inskränkt sig till en formanalytisk metod, även om han givetvis inte har kunnat undgå att dra fenomenologiska slutsatser av sin undersökning av det rent notbildsmässiga materialet. Som framgår av underrubriken förutsätter han ett direkt eller indirekt inflytande från Bachs två- och trestämmiga inventioner på Beethovens formbehandling. Redan här må sägas ifrån, att detta inflytande förefaller skäligen dubiöst. Med citat från Bach och Beethoven torde man kunna bevisa ungefär vad som helst. Bådas tonspråk är så rikt och mångskiftande, att det snarare vore underligt, om överensstämmelser av den art Ratz påvisar icke skulle kunna letas upp. Att Beethoven i högre grad än någon av sina närmaste föregångare har tagit intryck av Bachs klaverfaktura, är otvivelaktigt. I formellt hänseende skulle man däremot — i strid med vad Ratz vill göra gällande — kunna påvisa både talrikare och mera påfallande formella inflytelser

från J. S. Bach hos dennes son Philipp Emanuel och kanske i än högre grad hos Wilhelm Friedemann B. De mångfaldiga form- och stildrag i Haydns stråkkvartetter, som direkt leda tanken till J. S. Bach och inte så sällan t. o. m. till hans inventioner, torde väl kunna föras tillbaka just på Ph. E. Bach, vilken ju var en av de föregångare Haydn skattade högst. Att Beethoven skulle ha insupit sin känsla för J. S. Bachs formbehandling genom Ph. E. Bachs Die wahre Art är däremot ytterst otroligt, allrahelst som Ph. E. B. där — i motsats till i sina kompositioner — knappast ger någon nyckel till sin faders stil. Ännu mindre troligt är, att han skulle ha funnit en sådan nyckel hos den gamle trägubben J. Ph. Kirnberger. Överhuvud synes J. S. Bach inte ha kunnat eller kanske t. o. m. inte velat överföra de djupaste hemligheterna hos sitt eget konstnärskap på sönerna eller sina övriga elever. De form- och stildrag vi känna från fadern hos de båda äldre sönerna och även hos Johann Ernst B. äro tydligen fullt spontana och inte orsakade av J. S. Bachs muntliga framställning. De formdetaljer hos Beethoven Ratz tror sig kunna föra tillbaka på J. S. Bachs inventioner kunna — i den mån de inte är Beethovens egna infall och uppkomna genom väsensfrändskap mellan de båda mästarna — mycket väl antagas ha upptagits ur Haydns och Ph. E. Bachs stil.

Dessa anmärkningar gälla helt och hållet bokens undertitel och stilhistoriska tendens. De analyser, som skulle utgöra verkets bevismaterial, visar författarens behärskning av sitt ämne. Man får här återigen anledning att begrunda det faktum, att hur väl man tycker sig känna strukturen i ett verk av Bach eller Beethoven, finns där alltid nya detaljer att upptäcka. Varje analys av en Bachinvention eller av en sonatsats av Beethoven tvingar till reflexion över den musikaliska formens problem. Här existerar inte form och innehåll som skilda begrepp. Här förfaller det gamla slagordet om formen som täcker innehållet eller innehållet som fyller formen. Hos dessa båda mästare äro form och innehåll två ouppslösligt förenade sidor av samma sak. För att komma till full insikt om detta måste emellertid (den alltid oundgängliga) formanalysen kombineras med en undersökning av verkets alla andra komponenter. För en sådan totalanalys sakna vi dock allttjämt uttrycksmedel.

På det hela taget är Ratz i sin framställning välgörande rationalistisk och fri från estetiska värderingar, hermeneutiska eller heuristiska »tolkningar» och dunkla filosofemer. Ett undantag måste dock påtalas: hans övertro på tonartskaraktäristikens betydelse för verkets form. Även om författaren skenbart kan finna stöd för en sådan tro hos Beethoven själv (i en skissbok från 1816: »h-moll schwarze Tonart»), så finns mig veterligen endast ur sitt sammanhang lösslitna yttranden av denna art. Tonartsvalet kan ha rent rationella grunder, klangliga (vid stråkinstrument), tekniska eller funktionella (som väl oftast ha klanglig eller teknisk bakgrund).

Enligt förordet vänder sig författaren till såväl musikkorskare som studenter vid universitet, högskolor och konservatorier samt till den musikintresserade allmänheten. Detta har medfört framställningsproblem, som inte alltid varit lätta att bemästra. För att göra boken användbar för även den sistnämnda kategorin av läsare har R. tvungits att i hög grad inskränka den musikvetenskapliga terminologin. Detta har medfört en viss omständlighet vid klargörandet av även ganska alldagliga företeelser, särskilt när det gäller harmoniken. Man torde väl dock kunna förut-

sätta, att den som överhuvud ger sig i kast med ett arbete av denna art (och då särskilt inom det tyska språkområdet) skulle med tillhjälp av en tabell i bokens början kunna komma tillrätta med termer som parallellklang och parallelltonart, mellankadens eller modulation!

Sven E. Svensson

Josef Rufer: Die Komposition mit zwölf Tönen. (Stimmen des XX. Jahrhunderts, Band 2). Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel 1952. 190 s.

Rufers arbete karakteriseras genomgående av ett sakligt resonemang (om än i viss omfattning vanprytt av truismer). Till största delen utgör boken en studie i Schönbergs tolvtonsmetod inklusive analys av dennes viktigaste kompositioner. I ett par bilagor omvittna några samtida komponister tolvtonsmetodens betydelse för vår nya musik (Boris Blacher, Luigi Dallapiccola, Wolfgang Fortner, Roberto Gerhard, Hans Werner Henze, Richard Hoffmann, Hanns Jelinek, Ernst Krenek, Rolf Liebermann, Humphrey Searle, Mátyás Seiber, Rudolf Wagner-Régeny, Winfried Zillig); dessutom meddelas i en annan bilaga ett av Schönberg sammanställt utkast till en 36 dubbeltimmar omfattande lyssnarkurs samt slutligen en totalförteckning över Schönbergs litterära och musikaliska verk (bl. a. en lista över diverse uppsatser och uppsatsfragment, omfattande 149 nummer).

Rufer torde äga särskilda förutsättningar att ge en initierad skildring av Schönbergs verksamhet, då han i flera år samarbetat med denne som elev och biträdande lärare. Den nu publicerade volymen kan alltså i mer än ett hänseende betraktas som den förmodligen enda autentiska utläggningen av Schönbergs egna tankegångar. Som bekant har denne endast i knappa ordalag framlagt sin arbetsmetod i tryck (såsom i essay-samlingen *Style and idea*, 1950; jfr även uppsatsen *My evolution*, posthumt publicerad i *The Musical Quarterly*, oktober 1952).

Boken utgör emellertid ingen elementarlärobok i tolvtonsmetodik. Ej heller kan de behandlade kompositionerna (som i och för sig äro förträffligt valda exempel) sägas ge ett uttömmande svar på alla de frågor som uppstå med anledning av »metoden att komponera med tolv toner». Sitt största värde har boken som ett försök att fixera vissa invarianser i Schönbergs egen stil (Ernst Krenek har i sin utförliga recension av Rufers bok i den österrikiska tidskriften *Rondo* 1953:1 jämfällt den med Knud Jeppesens monografier över palestrinastil), d. v. s. man får i klara ordalag och med belysande notexempel se, hur Schönberg själv handhaft sitt tonmaterial. Framställningen koncentreras framför allt på 4:e stråkkvartetten (op. 37, 1936), Ode till Napoleon Buonaparte (till Byrons text; op. 41, 1943), och Violinfantasien med pianoackompanjemang (op. 47, 1949). Bland intressanta och väsentliga drag som präglar dessa och andra verk märks t. ex. den motiviskt genomförda isorytmin, som sträckvis tjänar som satsstrukturell dimension. Vidare finner man på tal om formproblem inom dodekafonin, att någon antitetisk motsättning mellan »gamla och nya former» aldrig existerat för Schönberg: »han skrev aldrig former utan blott musik»; i anslutning här till betonas starkt, att formproblemen äro av sekundär betydelse för tolvtonsmetodens vidkommande (kap. 9). Man frågar sig här likväl, om inte Rufer fallit offer för den vanliga förväxlingen av form med formschema.

På tal om själva seriens egenskap som primärt råmaterial citeras Schönbergs uttalande att tolvtonsserien betecknar »den ersten schöpferischen Einfall, der immer in Form eines thematischen Charakters erfolgt» (sid. 102); Rufer fortsätter s. 126: »die Reihe ist nichts anderes, als die auf ihre motivischen Intervalle reduzierte Grundgestalt des Werkes. Das gibt ihr . . . selbst motivischen Charakter . . .»

Som nämnts utgör boken en studie i stark anknytning till Schönberg själv. Detta är kanske delvis att betrakta som en måhända nödvändig och medveten materialbegränsning. Men med hänsyn till bokens vittomfattande titel hade man väntat en presentation även av Alban Bergs och Anton Weberns musik jämte valda nyckel exempel ur deras produktion; bl. a. med hänsyn till att både Schönberg, Berg och Webern äro döda kan det kanske synas motiverat med ett försök till bokslut över invarianser i deras kompositioner, särskilt som ju dessa tre bildat en sorts kärngrupp i dodekafonins vardande. Jag föreställer mig, att Rufers koncisa och sakliga analysmetod kunnat nå värdefulla resultat härvidlag, kanske t. o. m. bättre än vad t. ex. René Leibowitz åstadkommit i sina båda i och för sig mycket värdefulla böcker om dodekafoni, vilka dock många gånger tyngas av en onödigt devot stil.¹ På tal om dessa tre tonsättare saknar man en viktig grupp, nämligen företrädarna för den unga weberninfluerade punktmusiken, bl. a. fransmannen Pierre Boulez, italienaren Luigi Nono, tysken Karlheinz Stockhausen och belgaren Karel Goeyvaerts. Det hade varit värdefullt med inlägg från någon av dem likaväl som av deras jämnåriga Hans Werner Henze.

Ett par smärre inadvertenser: s. 40 kommenterar förf. t. ex. förhållandet mellan den klassiska fugans *dux* och *comes* och konstaterar kategoriskt att de med avseende på intervallförhållandena äro lika, något som ju dock endast är fallet vid reallt besvarande *comes* och ej tonalt! Ganska besynnerlig är tesen om, att transpositionerna av serien fungera ungefär som modulationer i tonal musik (s. 81), — analogin är olyckligt vald såtillvida som ju alla toner äro primärt likställda inom dodekafonin; påståendet får ses i ljuset av Schönbergs tanke att transponeringar, tillfälliga variationer i serietonernas ordningsföljd etc. ej böra uppträda förrän i slutet av en komposition, d. v. s. då örat blivit förtrogen med seriens primärgestalt (s. 110—111). Förteckningen över Schönbergs uppsatser, tryckta och otryckta daterade och odaterade, numrerade i kronologisk ordning så gott detta varit möjligt, minskar avsevärt i värde, då tyvärr redigeringen lämnar mycket övrigt att önska beträffande det rent bibliografiska, varför läsaren torde få stora svårigheter att tillgodogöra sig materialet. Sidan 188 hänvisar Rufer till Schönbergs efterlevande maka, som förmodligen har vården om ett sorts schönbergarkiv.

Boken är en förträfflig stilstudie, framför allt i kartläggandet av förstudierna till Schönbergs dodekafoni. Så långt äro f. ö. de flesta av dem som skrivit i ämnet överens. Men själva behandlingen av dagsläget inom tolvtonskonsten (i största allmänhet) hos Rufer likaväl som hos de andra tolvtonsanalytikerna visar, att ämnet fortfarande undergår en ständig omvandlingsprocess; nya metoder praktiseras och berika det elementära primärmaterial som Schönberg lagt till grundsten. Tolvtonskatedralen har ännu ej spämt färdigt sina expanderande valvbågar.

Bengt Hambræus

¹ »Schoenberg et son école» och »Introduction à la musique de douze sons» (1946 resp. 1949) samt studien »Qu'est-ce que la musique de douze sons» (1948).

Ernst Karl Rössler: Klangfunktion und Registrierung. Grundbe-
griffe musikalischer Klangfunktion und Entwurf einer funktions-
bestimmten Registrierungslehre. Bärenreiter-Verlag, Kassel und
Basel 1952. 68 s.¹

Föreliggande lilla arbete utgör — som framgår av några antydningar i texten — inledningsskriften i en planerad monografiserie där Rössler huvudsakligen behandlar orgelregistrens klangfunktion. Framställningen grundas till stor del på författarens egna teorier. Jag tänker här närmast på den s. k. *Raumlinienstärke*, en princip som visserligen ej varit helt okänd för orgelbyggare eller teoretiker under tidernas lopp men av Rössler upphöjts till ett viktigt begrepp, inte bara för orgelkonstens vidkommande utan som en allmänt musikstilistisk dimension; som motsats till *Raumlinienstärke* inför Rössler termen *Harmoniestärke*, varmed en vertikalt ackordisk sats får sin ändamålsenligaste klangreproduktion (medan *Raumlinienstärke* mer tillgodoser den lienära polyfonins krav på stämsjälvständig exponering). *Raumlinienstarker Klang liebt ein statisches Spiel*. Formbildendes Crescendo bedeutet ihm so wenig, wie dem Bibelwort ein dynamisches Pathos im Vortrag entspricht (s. 33).

De olika begrepp och termer Rössler ställer upp i sina lovvärda försök att systematisera orgelklangens funktionella egenskaper ha tidigare antytts av anmälarerna.² Förf. betonar den stora roll ett — som han uttrycker det — »koncentriskt» samband mellan olika toner (i bas- eller diskantläge; från ett eller flera samtidigt andragna orgelregister) spelar för en polyfon (lineär) notbild. Denna koncentriska klangegenskap (jämför de åskådliggörande skisserna s. 61) återfinns man f. ö. som en mer eller mindre medveten princip inom praktiskt taget all instrumentalmusik före c:a 1750. Vad särskilt orgelklangen beträffar framhåller förf. det omsorgsfulla registerurvalets betydelse för att främja notbildens strukturella egenskaper. Delvis sker detta med hänvisning till Michael Praetorius' olika uttalanden över värdet av färgrika klangkonstellationer (*Syntagma Musicum* II, 1619). I övrigt har förf. tagit en tacknämlig hänsyn till italiensk 1500- och 1600-talspraxis (t. ex. Antegnati) och drar bl. a. fram en intressant parallell mellan italiensk och nordtysk orgelklang (s. 44), på grund varav man bl. a. kan ifrågasätta giltigheten av den av Chr. Mahrenholz m. fl. formulerade teorin om »nordtysk» resp. »italiensk» principaltyp. På det hela taget förefalla här liksom ofta annars i skriften Rösslers synpunkter betydligt mer motiverade än t. ex. dem som framlagts av Karl Matthaei (*Vom Orgelspiel*, 1949, och de diskutabla registreringsföreskrifterna i hans Pachelbel-utgåva [Bärenreiter-Verlag]) eller Hans Klotz (*Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barocks*, 1934), vilkas åsikter blivit mer eller mindre skolbildande inom orgelrörelsen. De ideer Rössler kämpar för äro väsentliga, inte minst som utgångspunkt för en berikande diskussion, men framför allt emedan man hela tiden spårar förf:s starka förankring i en levande musikalisk klangvärld. Hans teorier ha ej den schematiska, arkitektonisk-konstruktiva attityd som ofta utmärker Walter Suppers studier i orgelstrukturella problem. Ty Rössler är ej bara en bländande stilist och

¹ Boken är en omarbetning och utvidgning av en artikelserie (»Orgelfragen heute») i tidskriften *Musik und Kirche* 1947—48.

² STM 1950 och Kyrkomusikernas Tidning 1952. I STM kom termen felaktigt att lyda »Raumliniestärke».

beaktansvärd teoretiker; även som tonsättare har han gjort en viktig insats, delvis med utgångspunkt från Schönbergs metoder.

Kanske förefaller förf:s terminologi ofta ålderdomlig i sin nästan genomgående latinska avfattning — man tror sig ofta höra en entusiastisk framställning av någon idealistisk 1500-talshumanist vilket förstärkes genom sammanlänkandet av musikteoretiska resonemang med teologiska funderingar (helt naturligt med hänsyn till att förf. är verksam som evangelisk präst). Den arbetsprincip Rössler lägger fram är emellertid alltför värdefull som teori för att kritiseras ur nomenklatorisk synpunkt. Latiniseringen innebär åtminstone en möjlighet till internationell användning av termfloran. Bland många tankvärda synpunkter må här endast översättas några rader om orgelavsyningar: »... en orgelavsyning borde aldrig försiggå som en improvisationskonsert, varvid man noga letar efter förefintliga klangvärden men ej låtsas om dem som saknas — lovorden vid en sådan avsyning borde ju i så fall gälla improvisatören! Nej, man skall ur litteraturen välja sådana exempel som erfordra alla önskade klangkvaliteter. Bevisar instrumentet sig vara användbart under sådana förhållanden, kan man våga förutsäga att det kommer att få betydelse också för framtiden och inte bara omedelbart efter invigningskonsertens obligatoriska beröm» (s. 57).

Bengt Hambraeus

Erich Schenk: Das 'Musikalische Opfer' von Johann Sebastian Bach. Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1953, Nr. 3. Wien 1953. 16 s.

Alltsedan Spittas bachbiografi 1880 och inpå 1930-talet har Das musikalische Opfer (1747) överlag betraktats som en lös och ganska märkvärdig sammanfogning av var för sig utsökta verk, 9 kanons, 3 fugor och 1 triosonata, alla uppbyggda på det förnämliga *thema regium* som mästaren skall ha mottagit av Fredrik d. St. I första hand har man intresserat sig för de psykologiska problemen kring den äldrige konstnärens intensiva fördjupning i kontrapunktisk satsart under hans sista levnadsår och till frågor rörande omredigering av de sista verken för praktiskt bruk. Först Alfred Orel (i *Die Musik* bd 30, 1937) hävdade med bestämdhet, att Mus. Opfer i såväl yttre som inre mening bildar en enhet, vari grupperingen skett efter en konstnärlig-pedagogisk plan, från sträng kontrapunktisk till friare kammarmusikalisk stil; och Erich Schenk fäste 1938 (i Max-Seiffert-festskriften) uppmärksamheten på, att verket tillhör *en speciell typ av kompositionsläroböcker*, »den musikaliska konstboken». I sin nya värdefulla skrift har Schenk ingående analyserat uppställningen i Mus. Opfer i jämförelse med 2 andra musikaliska »konstböcker», Joh. Theiles »Harmonischer Baum» (äldsta källa 1691) och Giov. Batt. Vitalis »Artificii Musicali» (Modena 1689). Särskilt starkt förefaller sambandet med Vitalis verk vara, ehuru den sistnämnde haft mera pedagogiska, Bach i första hand, artistiska syften. Märklig är den av Schenk påvisade likheten mellan Bachs och Vitalis verk i fråga om kanonformens symbolvärde såsom furstligt hyllningsmedel; i bägge fallen har också valet av besättning tagit hänsyn till vederbörande furstes älsklingsinstrument: Vitalis verk avslutas med violinkompositioner med tanke på, att hertig Francesco II.

av Este var en utmärkt violinist, Bach å sin sida har ägnat sina två sista partier åt Fredrik II:s älsklingsinstrument flöjten. Det som skiljer Bachs lösning av »konstbokens» problem från andra framställningar är, att han uppbyggt hela sitt verk på ett enhetligt tematiskt material, och Schenk antyder schematiskt den välberäknade stegringen i variationen av temats grundgestalt samt framhåller med all rätt, att Bach kunde hämta inspiration till sin kanonteknik från Frescobaldis Rom i barockens första och från Cazzati-Uccellinis Modena i dess andra skede utan att man behöver tillgripa talet om Bach såsom en över tidens växlingar höjd mystisk fullföljare av gotik och nederländsk kanonkonst. Därmed vinner också den synpunkt på mästarens stil ökad vikt, som i högre grad än hittills betonar sambandet med italienska traditioner. — Till Schenks text endast två observationer. S. 54 är uppgiften att styckena 1—8 i originaltrycket (i Joachimsthal-gymnasiets Amalia-saml.) ha *stående* och 9—13 *liggande* folio felaktig. Spittas undersökning har ju visat, att styckena 1—2 (ricercar 1 + kanon 1) samt 9—11 (ricercar 2 + kanons 7—8) ha *liggande* men styckena 3—8 (kanons 2—6 + kvintfugan) samt 12—13 (triosonatan och canon perpetuum) ha *stående* format. För bedömningen av det berättigade i antagandet att Bach skulle ha följt *en bestämd plan* vid grupperingen av de enskilda momenten i Musikal. Opfer saknar det ej sin betydelse att hålla fast vid detta tryckets beskaffenhet. S. 63 har det insmugit sig fel vid återgivningen av temats formulering i stycket 2 (kanon 1) och stycket 7 (kanon 6).

C.-A. M.

Sohlmans musiklexikon. Nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans. Sohlmans förlag. Stockholm; 1:a bd: A-Egypten, 1948, XVI, s. + 1 280 sp.; 2:a bd: Ehlers-Ingressa, 1950, XII s. + 1 294 sp.; 3:e bd: Initium-Opus, 1951, XVI s. + 1 376 sp.; 4:e bd: Oratorium-Öververk, 1952, XII s. + 1 608 sp.

Det musiklexikon, vars första band anmälades i denna tidskr:s 31:a årg., 1949, föreligger nu i så måtto i färdigt skick, att den långa raden av artiklar och uppslagsord inrymmer även sådana på det svenska alfabetets sista bokstav, ö. Men trots detta är det ännu inte fullt färdigt. I ett antal artiklar, t. ex. Musikbibliotek, Musiktidskrifter och Sverige, hänvisas för erhållande av kompletterande upplysningar till ett supplement, som dock, när detta skrives, inte utkommit av trycket. Att döma av förekommande hänvisningar synes detta supplement komma att få ett särskilt för musikkforskaren värdefullt innehåll. Den livliga förhoppningen må här uttryckas, att det kan färdigställas inom en inte alltför avlägsen framtid.

Liksom på sin tid det första bandet har det fyrbandiga lexikonet i sin helhet ägnats stundom hänförliga lovord inte bara i den inhemska pressen utan också och inte minst i den internationella facklitteraturen. Berömmet, i vilket man gärna instämmer, har fortfarande gällt så väsentliga ting som fullständighet och aktualitet, lyckad och originell disposition av de otaliga uppslagsorden, ovanlig noggrannhet i de meddelade sakupplysningarna (det i längden väl värdefullaste av allt), lättlästhet, ypperligt illustrationsmaterial o. s. v. De vackra förhoppningar, som det 1:a bandet väckte till liv, ha m. a. o. inte grusats utan i rikt

mått infriats. Äran härav tillfaller i första hand redaktionen. Förhållandena ha inom denna varit så lyckliga, att alla de ursprungliga redaktionsmedlemmarna ha stått till förfogande under hela utgivningstiden. Den enda förändring, som skett, är att fr. o. m. 2:a bd tonsättaren Jön Thörrinsson inträtt som speciell avdelningsredaktör för Island, varigenom lexikonets allnordiska karaktär ytterligare betonats.

Den ovan anförda undertiteln ger en antydning om att Sohlmans musiklexikon vill spegla musiklivet (inkl. dansen) i hela dess rikt fasetterade omfattning. Ett par exempel må visa, att det fyller högt ställda anspråk i detta avseende.

Det ligger i sakens natur, att lexikonet främst befattar sig med den västerländska musikodlingen. Denna odlings geografiska utbredning är stor och den har på olika håll utformats på skiftande sätt. Upplysning härom skänka de talrika specialart. om musiklivet i olika länder och städer, art. som i fråga om bredd och utförlighet torde sakna motstycke i andra musikaliska uppslagsverk. Så ha inte endast Europas riken utan också talrika utomeuropeiska länder fått sina egna art., Australien, Canada, Förenta staterna, Mexiko m. fl. Och beträffande städerna, de bebyggelsecentra, inom vilka den västerländska konstmusikens odling vuxit fram, så är det inte endast musiklivet och dess organisation inom de största och mest berömda musikstäderna som behandlas, utan många andra orter ha fått sina egna uppslagsord. Detta gäller framförallt Sverige, t. ex. Hudiksvall, Luleå, Ystad.

Ett framträdande drag i de sista årtiondenas musiksträvanden är, att vår musikaliska världsbild vidgats mer och mer. Den moderna med vetenskapligt godtagbara metoder arbetande musikutnologien har gett oss fascinerande inblickar i främmande folkslags förhållande till tonernas konst och fördjupat vår förståelse för vår egen musiks speciella egenart. Den jämförande musikkforskningens senaste resultat finnas redovisade i lexikonet under uppslagsord som Afrika, Indianmusik, Indien—Indonesien o. s. v. Men det är inte bara intresset för främmande folkslags tonkonst utan också för Europas egen folkmusik, som vuxit i styrka under den senaste tiden, en folkmusik, som obönhörligen går mot sin snabba förintelse. I översikts- och specialart. ägnas den europeiska, enkannerligen den nordiska, folkmusiken stor uppmärksamhet. Uppslagsord som Feier (no. folkdans), Fiol i spann (skånsk dans), Fjällnäs polska (inte någon egentlig folkdans!), Florsen i Burs (gotl. spelman), Folkliga koralvarianter m. fl. må ge en antydning om att denna uppmärksamhet även sträcker sig till detaljerna.

Den högre musikulturen i Västerlandet är organisationsmässigt sett en komplicerad företeelse. Dess huvudkomponenter utgöras av de musikaliska konstverkens skapande (produktionen), deras framförande — uppförande — (reproduktionen) och deras emottagande (konsumtionen) med musikundervisningen som en för musikodlingens hela struktur avgörande grundfaktor. I översikts- och specialart. orienterar lexikonet om allt detta.

En nyckelställning i vårt musikliv intaga av lättförklarliga skäl först och främst tonsättarna, skaparna av de musikaliska konstprodukterna. Men även de instrumentalisterna och sångartister, som ge klingande gestalt åt dessa konstprodukter, äro nödvändiga för att en levande musikkultur skall kunna blomstra. Först deras insats gör det möjligt för den stora skaran av musikälskare att få sin musiklängtan tillfredsställd. Liksom

andra musikaliska uppslagsverk fylls även Sohlmans musiklexikon till mycket stor del av art., som ägnas enskilda tonsättare och reproducerande konstnärer. Och även betydande musikpedagoger ha fått sina egna art. Just på det här exemplifierade biografiska området framträder lexikonets bredd och aktualitet särskilt tydligt. Dock kan det inte förnekas, att det biografiska materialet disponerats något ojämnt. I de första bd synas vederbörande förf. ha fått skriva ganska ohämmat. Ett ex. härpå är den lysande art. Haydn, som man är glad och tacksam för men som har en för ett lexikon av här föreliggande art häpnadsväckande längd. Art. om de stora, ja största mästarna med begynnelsebokstäver fram emot alfabetets slut ha fått vidkännas en i förhållande här till mycket kraftig begränsning. Så ha i 1:a bd t. ex. Beethoven fått ca 31 sp. text (inkl. verkförteckning) jämte ca 5 sp. litteraturförteckning och Brahms ca 36 resp. 2 1/2, i 2:a bd Haydn ca 43 resp. 5 och i 3:e bd Mozart ca 29 1/2 resp. 3 1/2 sp. Men i 4:e och sista bd är art. om t. ex. Schubert endast ca 12 1/4 resp. 1 1/2, om Schumann ca 12 1/2 resp. 2 och om Wagner ca 8 1/4 resp. 1 1/4 (!) sp. lång. Denna nödvärning koncentration har dock haft det goda med sig, att materialets disposition med hänsyn till de medtagna art. omfång blivit jämnare.

Det musikaliska konstverkets väg från tonsättaren till emottagaren, från producenten till konsumenten är ofta komplicerad. Under medverkan av den reproducerande konstnären, som ju stundom inte är någon annan än producenten själv, omformas den musikaliska konstskapelsen till fysikaliska svängningstillstånd i luften, som med örats hjälp registreras av konsumenten för att därvid förvandlas till musikupplevelser. Den del av akustiken, som sysslar med tonernas fysikaliska svängningstillstånd, får sakkunnig behandling i lexikonet, liksom också människans egen registreringsapparat för dessa svängningar, vårt öra med dess häpnadsväckande prestationsförmåga. Det ligger i öppen dag, att reproduktionen är av avgörande betydelse för den gestalt, i vilken ett musikstycke når fram till konsumenten. Reproduktionen kan vara trogen mot men den kan också åstadkomma en mer eller mindre långt gående förändring, ja förvanskning av den gestalt, som föresvävat tonsättaren själv. Hela det svärbemästrade problemkomplex, som fått beteckningen uppförandep Praxis och som utgöres av de under olika tider starkt växlande normerna för reproduktionen, uppmärksammas på ett glädjande sätt i lexikonet, vilket inte endast sker i översiktsart. Uppförandep Praxis utan också i art. som Diminution, Ornamentik m. fl. Förhållandevis stort utrymme ägnas också åt de redskap, med vilkas hjälp de nämnda fysikaliska svängningstillstånden framkallas, d. v. s. åt musikinstrumenten (inkl. det mänskliga röstorganet), åt deras byggnad och systematisering. Detta gäller också ett annat nödvändigt hjälpmedel för den musikaliska reproduktionen, nämligen notskriften och dess olika typer.

Ytterligare en ämnessfär, som fått ett glädjande stort utrymme i lexikonet, är allt som sammanhänger med de musikaliska konstverken själva. I en enhetligt och ypperligt redigerad artikelgrupp behandlas företeelser som de musikaliska konstformerna och deras olika komponenter, sats teknik o. s. v., i andra de olika musikaliska konstarterna, opera, kyrkomusik m. m. Här kan man särskilt lägga märke till de värdefullt orienterande översikterna över de olika frikyrkosamfundens musik.

Som en tillförlitlig uppslagsbok i de mest skiftande musikaliska ämnen är Sohlmans musiklexikon en ypperlig hjälpreda för olika kategorier av musikälskare. Ett alldeles speciellt värde för musikforskaren har den stora mängden av meddelade fakta och de förundransvärt fullständiga litteraturförteckningarna. Lexikonet och dess tillkomst har verkat stimulerande på hela den nordiska musikforskningen. Denna ännu unga disciplin har här fått tillfälle att visa en bredd och ett djup, som slagit den internationella fackpubliken med häpnad.

Stig Walin

Karl Straube: Briefe eines Thomaskantors. Herausgegeben von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. K. F. Koehler Verlag, Stuttgart 1952. 268 s.

Denna samling brev är av stort intresse för varje musikvän och särskilt givande då det gäller kyrkomusikens område. Brevskrivaren, Karl Straube, var intill 1940 Thomaskantor i Leipzig och intill sin död 1950 en markant gestalt inom tyskt musikliv. Utgivarna äro professor Wilibald Gurlitt, som redan under sin studietid vid Leipzig universitet kom S. nära, och dr Hans-Olaf Hudemann, som tillhörde Thomaskören 1925 —34 och numera är verksam i Heidelberg. Även i Sverige är ju S. sedan årtonden tillbaka ett känt och värderat namn. Vi veta även här, att hans gärning varit intimt förknippad både med det moderna orgelspelets utveckling och med bachtolkningens talrika och invecklade problem. Vad som ger boken dess säregna karaktär och som kanske överraskar dem som ej likt undertecknad redan i unga år haft lyckan att få uppleva S. i hans verksamhetskrets i Leipzig är denne mans universalitet, hans förmåga in i det sista att genomtänka och litterärt precisera centrala problem, att förnya sig, att uppge en tidigare ståndpunkt, om så krävs i logikens namn. En förutsättning för dessa egenskaper var hos S. hans nästan makalösa självkännedom (jfr brevet från 1943 till brodern. s. 143).

S. är den förste thomaskantorn i Leipzig som med tanke på den störste av sina föregångsmän radikalt avstått från varje sorts kompositoriskt framträdande. Han betraktade som sin uppgift att tjäna Bach, att klarlägga tolkningsproblem i hans musik och i andra hand att främja sådan kyrkomusik från gammal och ny tid, som förmår uthärda Bachs grannskap. Detta bör man tänka på för att rätt förstå S:s inställning till Max Reger: hans avgörande insatser i unga år för denne man och den kritiska inställningen till honom under senare år, eller för att rätt värdera S:s växande dragningskraft till Händel och Schütz och hans förnyelsearbete kring deras verk.

Karakteristiskt för S:s andliga porträtt är adressaternas namn i denna samling brev. Det är självklart att lärjungarnas namn märkas först, män som Kurt Thomas, Günter Raphael, Günther Ramin, Fritz Heitmann m. fl. Som initiativtagare till Kirchenmusikalisches Institut vid konservatoriet i Leipzig var ju S. den självklare ledaren och gruppens medelpunkt. Men vi träffa i denna brevsamling även personligheter som Wilhelm Furtwängler, under det tidiga 1920-talet Arthur Nikisch' efterträdare vid Leipzigs Gewandhaus och god vän till S., Bruckner-dirigenten Siegmund von Hausegger i München, Anton Kippenberg, ledare av Inselverlag och ägare av en berömd goethesamling, musikhistoriker som

Wilibald Gurlitt och Hans Joachim Moser, vidare några professorer i juridik och historia med vana att betrakta musikhistoriska frågor från vida aspekter såsom den engelske bachkännaren Ch. Sanford Terry samt teologer, mot vilka S. under de sista levnadsåren i krigets skugga yttrade sig med överraskande öppenhet. Han visar i dessa brev en imponerande förmåga av inlevelse, även då det gäller frågor, fjärran från det kyrkliga området. Det är givande att höra thomaskantorn yttra sig om Furtwängler i Bayreuth och Wagners »Götterdämmerung», om sammanträffandet med Carl Nielsen 1913 eller om sambandet mellan instrumenttekniska förutsättningar och uttrycksavsikter i Mozarts och Beethovens pianoverk. Men även då han berättar för sin lilla dotter om en bok av Martin Andersen-Nexö och om Dickens (S. var på mödernet av engelsk härstamning) eller mediterar över Balzac eller den berömde holländske historikern J. Huizinga — städse märker man däri den personliga originaliteten.

För denna tidskrifts läsare äro i sht två frågekomplex av intresse inom brevmaterialet. Den ena frågan gäller Straubes inställning till bachtolkningen och hans aktiva bidrag till de senaste årtiondenas omvälvningar på detta område. Den andra frågan är: vilken roll spelade Max Reger för S., vars apostel och viktigaste propagandist han var vid århundradets början — vid en tid, då en köpenhamnskritiker kallade S. för »den berömdaste europeiske organisten» (s. 23: gästspel i Köpenhamn oktober 1913). Den sistnämnda frågan är så mycket mera betydelsefull som diskussionen kring Reger i samband med Helmut Walchas polemiska artiklar nyligen har kommit i gång igen, delvis i hetsig ton.

Karl Straube som bachinterpret

För att förstå S:s skiftande inställning då det gäller orgelfrågan, måste man utgå från den typiska bachtolkningen i slutet på 1800-talet i Berlin, Straubes födelsestad. Han talar om den tidens vanliga berlinslenträn att spela Bach i ett »jämmt fortissimo». Mot denna förstelnade praxis riktar sig först hans lärare Heinrich Reimanns crescendoteknik, och därefter hans egen registerfärgsteknik som ville utnyttja den moderna orgelns alla resurser (Sauerorgeln i Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche i Berlin). Medvetet och i oppositionell anda »romantiserade» den unge Straube till en tid Bachs orgelverk (s. 9).¹ Det betydde i denna situation helt enkelt *orgelns rehabilitering överhuvudtaget!*

Bandet »Alte Meister des Orgelspiels» 1904 och Bachs Orgel-Werke Bd II (1913), »heute fast überall abgelehnt» (Straubes egna ord, s. 221) å ena sidan, den radikala nyupplagan av Bach från S:s sista levnadsår å den andra (s. brev 1945, s. 190) äro stationer på en lång väg av förnyelse och tecken på en konstnärlig saneringsprocess. S. har upptäckt den melodiska energin som det primära hos Bach, den egentliga grunden även för orgelpolyfonin. Det är en märklig parallell till Ernst Kurths arbete »Grundlagen des linearen Kontrapunkts» som tillkom ungefär samtidigt men utan varje kontakt med S. (Hans namn förekommer f. ö. ej i dessa brev.) S. upplever den »violinistiske» Bach först tack vare J. Joachim och senare A. Busch; han lär sig betrakta artikulationsproblemet som den viktigaste tolkningsfrågan och får väsentliga impulser genom jämförelse av instrumentalverk med Bachs textbundna originalfrasering

¹ Att denna senromantik - rättare sagt »krisromantik» - nästan ingenting har att göra med Mendelssohns Berlinromantik, ligger i öppen dag.

och artikulation i vokalverk och genom studium av Bachs originalstämmor till kantater och passioner. En tilltagande objektivitet kan konstateras i jämförelse med det betonat subjektiva utgångsläget. Den får sin avgörande bekräftelse i det ögonblick S. ansluter sig till barockorgelns typ sådan denna framträder i Schnitgers mästerverk i Jakobskyrkan, Hamburg, eller i den nykonstruerade s. k. Praetoriusorgeln i W. Gurlitts musikvetenskapliga institut i Freiburg/Br.¹ En parallell utvecklingslinje från tidsbunden kvasi-romantiserad Bach till en kultbunden Bach s. a. s. kammarmusikalisk genomskinlighet betyder S:s verksamhet, först som ledare av »Bachverein» i Leipzig i början av århundradet och senare som ledare för Thomaskören (s. 15: »Ich habe lehrend von den Thomanern unendlich viel gelernt».).

Endast några få brevcitat må följa vilka visa Straubes ansvarskänsla, självkritik och önskan att få arbeta till förmån för en yngre generation och dess uppfattning. Han skriver 1940 (s. 114) till en tidigare lärjunge, numera kirchenmusikdirektor i Göttingen: »Dieses Sich-selber-überflüssig-Machen scheint mir die richtige, eine aristokratische Form des Lebens zu sein.» I ett brev s. år till kompositören och dirigenten Kurt Thomas (s. 106) betygar han sin anslutning till Arnold Schering, även då det gäller orgelns roll i h-moll-mässan, och kräver av organisten »ganz gelockerte Spielweise, die aber nicht als scharfes staccato wirken darf». Det är f. ö. påfallande att S. aldrig klart och helhjärtat yttrar sig om problemet *cembalo* i dessa brev.² I motsats därtill står hans lärjunge och efterträdare Günther Ramins aktivism i detta hänseende.

För att än en gång poängtera S:s grunduppfattning och -inställning till orgelspel, så citera vi, vad han skrev 1947 till Hans Klotz (s. 219): »Inte pianot utan violinen ger förebilden för orgelns artikulationsmöjligheter», och han önskar sig hos framtidens organister något av en Adolf Busch' stråktekniska känslighet. Detta ideal föresvävade S. redan under hans tidiga virtuostid. Utomordentligt upplysande är ett brev som söker förklara den historiska och tidspräglade logiken vid övergången från den romantiska orgeln till barockorgeln, ett brev som speglar situationen omedelbart efter »Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst» 1926 (s. 69). S. klagar över diskussionens låga nivå vid detta tillfälle — han undantar dock W. Gurlitt och K. Hasse — och säger: »... allt konstnärligt tänkande bäres upp av en allmän andlig mentalitet; detta känna dessa människor inte alls, annars skulle de inte vara i stånd att yttra så enfaldiga omdömen om den 'romantiska orgeln', — som om det endast vore fråga om en teknisk lek och ett rent nonsens, medan det i själva verket är uttryck för den överhettade dynamiska viljan, som uppenbarar sig likadant i Nietzsches övermänniska' som i Wagners dynamik eller i fysikernas försök att framtvinga den sista rationella kännedomen om världen, — eller som i Regers kammarmusik och orkesterverk med dess crescendospänningar...» Typisk är en slutvinjett, skriven 1944 (efter bombardemanget av Leipzig och flykten därifrån) till lärjungen Högner

¹ Vid ett tillfälle (s. 13) hänvisar S. även till Zacharias Hildebrands orgel i Naumburg (Wenzelskirche): »die letzte Orgel, die Bach und Gottfr. Silbermann gemeinsam abnahmen» med dess vackra strykande register... »Dass sie von Bach sanktioniert sind, macht sie zum unwiderleglichen Argument gegen alle extremen puristischen Bestrebungen, aus dem Bachschen Orgelklang jedes ausgeprägt melodische Register zu verbannen.»

² I ett brev till Carl Leonhardt i Tübingen (s. 167) betecknas 1943 frågan om cembalon i Bachs sakrala verk som »ein nicht zu vermeidender Umweg.»

i München (s. 175): »Det är ingen tillfällighet, om jag i fråga om Bach har genomgått så många förvandlingar som organist. Att klangligt förverkliga denna gestalts totalitet i hela dess vidd synes mig vara en omöjlighet. Detta är det slutgiltiga resultatet av ett helt livs arbete.»

Straube och fallet Reger

Om man på 1910—20-talet skulle räkna upp de stora samtida tyska kompositörerna, så var det självklart att hänvisa till Richard Strauss, Gustav Mahler, Hans Pfitzner och Max Reger. De som därvid betonade namnet Reger utgjorde en jämförelsevis liten krets av mer esoterisk art med särskild förankring i München, Leipzig och Rhenlandet, där bl.a. bröderna Fritz och Adolf Busch tidigt hade uppträtt som Regers förkämpar. Dessa män fäste sig vid att Reger i all sin modernism på det harmoniska och det melodiska planet varken var operationsättare eller kompositör till jättesymfonier, att han odlade områden som efter Brahms hade blivit vansköta och att han mer än andra höll sig till arvet från bachtiden, samt — inte minst — att han endast undantagsvis blivit smittad av programmusiken å la mode.

Karl Straubes verksamhet som ung orgelvirtuos är intimt förbunden med Regers framfrådande inom det tyska musiklivet. Hans Reger-propaganda (tidigast 1897) fortsätter under den första organisttiden i Leipzig (sedan 1903) och får sin efterklang i den Reger-tradition han odlade som pedagog: den vackraste belöningen i våra dagar äro Günther Ramins storslagna Reger-tolkningar. I viss mån avslutade S. sitt arbete till Regers ära med framförandet av psalm 100 i Thomaskyrkan. Under det omedelbara intrycket av mästarens tidiga bortgång (1916) och med vännens svanesång, klarinettkvintetten i handen, yttrar han sig på ett sätt, som visar en nästan religiös tro på Reger.

Men det är uppenbart att S. så småningom blivit mera tystlåten och tvekande, då det gäller Reger, och att han i samband med den utveckling vi skisserade tidigare tagit sin Reger-beundran under omprövning. Därvid var Brahms-komponenten i Regers konst inte utan betydelse. Ty trots all sin beundran för Brahms' allvar och inre konsekvens betraktade S. Brahms som en »musikens historiker» (s. 127 och 129; 1941 till historikern prof. J. Haller). »... Brahms' Kunst ist höchste Genialität, so weit das epigonale Zusammenfassen möglich ist ...» Redan 1916 vid instuderandet av Ein deutsches Requiem heter det ännu mera apodiktiskt: »Brahms är en bildad människa, som aldrig har mod att söka sig fram till livets ursprung och källor. Denna mans hela konst, så skön den är rent musikaliskt, verkar aldrig annat än sekundär på mig.» För att förstå sådana omdömen måste man också besinna att Leipzig och i sht dess Gewandhaus under dessa årtionden var platsen för en i viss mån överdriven Brahms-kult.

Direkta yttranden av S. i fallet Reger från hans senare tid finner man i ett brev från 1943 (s. 153), där han talar om »mangelnde geistige Schulung» och »ererbte menschliche Schwächen» hos Reger, som hindrade hans begåvning att vinna slutgiltig seger och fulländning. Tio år tidigare (s. 233, till kompositören Joseph Haas, 1933) betecknades dock den store konstnärens tidiga död som »einer der schmerzlichsten Verluste für die deutsche Musik, wie sie es ähnlich bei dem Hingange von Franz Schubert erleben musste». Som tidigare Heinrich Schenker och i nyare tid Helmut Walcha framhäver S., att Regers samband med Bach inte varit så stort

som man trott. Han skriver till sin lärjunge prof. Friedrich Högner (1944 s. 175): »Reger kommer från den senare Beethoven, romantikerna och Johannes Brahms. Då det gäller Bach var han förtrogen med Das wohltemperierte Klavier och med orgelverk som han fick som gåva av sin förste förläggare Augener i engelsmannen W. T. Bests edition. Suiterna och Brandenburgkonserterna kände han inte alls. Det var jag som förmedlade den bekantskapen därigenom att jag förmådde C. F. Peters att ge Reger i uppdrag att utarbeta klaverutdrag av dessa verk à quatre mains. I fråga om klaverkonserterna var Philipp Wolfrum förmedlaren. Liksom Hans von Bülow visste även den yngre mästaren ytterst litet om kantaterna, och han ägde inte ens partituren till Matteuspassionen och Höga mässan.»

Men alldeles bortsett från sådana yttranden av principiell art med positivt eller negativt förtecken innehåller Straubes senare brev många upplysande detaljer av värde för den musikaliska tolkningen av Reger, om de formhistoriska förutsättningarna för Regers koralfantasier för orgel och om hans katolicism (s. 234 ff.). En kort tid är det tal om en praktisk upplaga av alla Regers orgelverk. Fängslande är i detta sammanhang S:s försök (s. 212, brev november 1946) att psykologiskt förklara notbildens störande överbelastning med dynamiska, agogiska och metronomiska tecken — allt detta symptom på Regers oförmåga till intellektuell frigörelse efter »skapandets extaser» (se även om violinkonserten och stråkkvartetten d moll). Man diskuterar t. o. m. ett försök att anpassa några av Regers orgelverk, såsom Fantasien över Ein feste Burg op. 27 till klassisk orgeltyp (s. 214, brev till Fritz Stein i november 1946). »Men är det rätt att utestänga den romantiska klangen hos orglarna omkring 1900?» — så frågar S. En viss leende skepticism har även i detta fall sista ordet: »Heute kommt für mich nur der Klang der Arp Schnitger-oder der Silbermann-Orgel in Betracht, Instrumente, die den in sich ruhenden Orgelklang darstellen und allem Orchestralen durchaus fern sind ...» Men: »Wir können nicht wissen, ob nicht im Jahre 1986 die deutsche Orgelbewegung als Historismus abgelehnt wird und eine Rückkehr zu den Werten der romantischen Orgel als der Weisheit letzter Schluss gepredigt wird. Was wird dann aus meiner praktischen Regerausgabe? Fidibus für die Zigarettenraucherinnen. —»

I de små kommentarerna från utgivarnas sida kan jag endast upptäcka en felaktig uppgift: mässan som är nämnd i brevet från Berlin, 23 januari 1911 (s. 22), är inte av Berlioz (vars Grande Messe des Morts f. ö. var välkänd i Leipzig genom Riedelverein) utan av Berlin-kritikern och kompositören Otto Taubmann. Hans stora mässa vann efter det virtuosa framförandet av Philharmonischer Chor i Berlin under Siegfried Ochs 1911 stor men kort ryktbarhet.

Förläggare och utgivare förtjäna vårt varma tack för denna bok, som behåller sitt värde, både tack vare sin höga andliga och stilistiska nivå och därför, att den är en första rangens källa till kännedomen om den kyrkomusikaliska situationen under vårt sekels förra hälft.

Richard Engländer

Walter Supper: Die Orgeldisposition. Eine Heranführung. Grossausgabe¹. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1950. 268 s.

Walter Supper har i en rad skrifter ventilerat orgelns arkitektur. Hit höra såväl föreliggande arbete som den 10 år äldre studien »Architekt und Orgelbau» (Bärenreiter-Verlag 1940). Detta medför, att förf:s framställning ofta utmynnar i rent arbetshypotetiska spekulationer om orgeldispositionens strukturegenskaper, som ej alltid gå hand i hand med levande musik och levande orgelkonst. Man förstår givetvis — och fångslas många gånger också av — förf:s strävan efter en arkitektoniskt funktionsmässig resning i orgelklängen. Men då hans idéer i stort sett kretsas i en cirkel utan direkt beröring med aktuell musik (vare sig äldre eller nyare — på sin höjd kunna de grundläggande principerna för Suppers teorier äga giltighet för 1500-talets kolorister eller den nutida evangeliska kyrkomusiken av märke Distler-Micheelsen) får framställningen stundom prägel av l'art pour l'art. Ett drastiskt utslag av dylik konstruktivistisk rationalism är Suppers kuriösa hypotes om förhållandet mellan orgelns storlek och utrymmet i det rum där instrumentet skall användas:

»En orgels storlek bestämmes genom dess principalbasis... En... på Principal 4' baserad disposition är tillräcklig för ett rum med plats för 150—200 människor. Enligt mina undersökningar på denna punkt uppställer jag följande regel, varvid jag med angiven principal-tonhöjd avser den djupast liggande manualprincipalen:

Principal	1'-basis	är tillräckligt för c:a	15— 25 människor
»	2'- »	» » » »	60—100 »
»	4'- »	» » » »	150—200 »
»	8'- ² »	» » » »	250—320 »
»	8'- »	» » » »	420—500 »
»	16'- »	» » » »	lokaler med utrymme för mer än 600 människor ...»

Man behöver ej betvivla, att dr Supper kommit fram till dessa siffror på grundval av noggranna kalkyler i rumsakustik och rumsarkitektur. Frågan är emellertid vad en orgel med en 1'-principal motsvarar för musikkultur. Och om detta skyhögga läge på ett »fundamentregister» ger det karaktär av vad förf. med en träffande term benämner »Klangkronen» (f. ö. ett alldeles utmärkt och distinkt begrepp) föreligger en inkonsekvens: ty klangkronan fungerar ju som en pyramidspets enligt Suppers vackra arkitektoniska schemata och ej som klangfundament. Det är överhuvudtaget svårt att inse, varför principalfundamentets roll betonas så starkt att det utan vidare leder över till rena orimligheter; ty den schematiska praxis som vanligen åberopas inom orgelrörelsen att låta principalstämmor i olika tonhöjd (i regel 8', 4', 2') bilda ett mer eller mindre markerat fundament i olika manualverk är inte någon generell tendens inom exempelvis 1500- och 1600-talens orgelkonst (d. v. s. den som i hög grad står i centrum för orgelrörelsens intresse). Fastmer äro där klangkontrasterna de väsentligaste egenskaperna för manualverkens individualitet, t. ex. utväxlandet av en principalkör med en flöjt-gedackt-kör och en regalfärgad klangkropp.³

¹ En förkortad version av arbetet föreligger på samma förlag under titeln *Fibel der Orgeldisposition* (Kassel 1946).

² Holzflötenprinzipal.

³ Se bl. a. min uppsats i STM 1950, s. 103—146.

Även förf:s principiella invändning mot stråkstämmor är ett utslag av orgelrörelsens historicerande tendenser: »Ty man lämnar med stråkarna den sunda orgelklangens råmärken och beträder alltför mycket vägen från klangbyggnad till klangmåleri» (s. 43). Överhuvudtaget är diskussionen om vad som är sunt och instrumentidiomatiskt inom orgelkonsten ett mycket brännbart område — man behöver här endast peka på de hypoteser som uppställts beträffande Max Regers orgelmusik och orgelrörelsen (musikstilistiskt diskutabla teorier under en fingerad objektivitets täckmantel).¹ Suppers teorier om »klangbauend» kontra »klangmalerisch» bottna under alla förhållanden i en existerande repertoar — och med vad rätt anser sig förf. böra utestänga en viss del av denna repertoar? Regers orgelverk inta en obestriddligt viktig position inom orgellitteraturen, vilken åsikt man sedan än må ha om tonsättarens idiom; men inte ens de vidlyftigaste dispositioner Supper ställt upp i sin bok synas göra någon nämnvärd rättvisa åt de klangprinciper som ligga till grund för Regers orgelmusik. Bör inte kravet på stilrenhet vara lika stort för regermusikens vidkommande som för Buxtehudes eller Bachs?

Jag har uppehållit mig vid dessa i mitt tycke negativa drag i boken, emedan de utgöra kärnproblem i Suppers metodik, och skulle kunna dra fram åtskilliga fler av annan eller liknande typ. Jag vill dock ej förringa de förtjänster boken äger. Förf. har nedlagt ett aktningvärt arbete på att till varje pris dokumentera sin teori och göra den trovärdig och användbar. Det är bara skada att detta skett under en så starkt pressning av materialet, att man till slut tycker sig se ett parallelexempel till Peer Gynts lök. Värdefullast äro som redan nämnts de synpunkter förf. framlägger som arkitekt — d. v. s. så länge han ej projicerar dem på sina meningar om akustik, arkitektur, estetik och musik och det hela urartar till sterila konstruktioner.

Bengt Hambræus

Troisième congrès international des bibliothèques musicales, Paris 22—25 juillet 1951. Actes du congrès publ. au nom de l'Association par V. F é d o r o v. (Association internationale des bibliothèques musicales.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1953. 92 s.

Handlingarna från Internationella musikbibliotekssamfundets tredje möte i Paris 1951 omfattar fem föredrag, tretton referat samt en 20 sidor omfattande katalog över en utställning av musikalier och musikkultur, som samtidigt var anordnad. AIBM, som med detta möte anser sin organisation fastställd, framlägger en rad organisatoriska problem samt resultat av rundfrågor i föredömligt knappa och koncisa sammandrag av stort aktuellt intresse. Sålunda behandlar V. Denis (Louvain) frågan om internationellt utbyte och lån av musikalier och A. Hyatt King (London) planerna på ett internationellt referatorgan omfattande artiklar i tidskrifter, medan V. H. Duckles (Berkeley) ger praktiska synpunkter på lån av grammofoonskivor och bl. a. visar på de nya tekniska hjälpmedel, närmast band- och trådspelningar, som kunna komma till användning

¹ Jfr bl. a. Helmuth Walchas uppsats i Musik und Kirche 1952, där han motiverat varför han sedan 10 år tillbaka strukit Regers orgelmusik från läroschemat vid Frankfurtkonservatoriet (där Walcha är lärare i orgelspelning); jfr även den debatt som följde i samma tidning.

vid interurbanlån. Ett tungt vägande bidrag lämnar W. M. Luther (Göttingen) med »Die Mikrokopie von Autographen, Unica und sonstigen musikalischen Wertstücken; ihr Austausch innerhalb der Welt und ihre Sicherung gegen Zerfall und Vernichtung». Hans maning till skydd för oersättliga manuskript förtjänar att begrundas. Det gäller att väcka ansvariga institutioner och statsmakter till eftertanke i och för åtgärder. Ur skilda synpunkter, principiellt, historiskt och tekniskt, diskuteras frågan om ett internationellt källexikon av F. Blume (Kiel), H. Zehntner (Basel), R. S. Hill (Washington) och R. Girardon (Paris). Det står klart att detta projekt, som framlagts av SIM och AIBM i samarbete, kommer att kräva ett enormt uppbåd av arbetskraft och ekonomiska resurser. Synnerligen viktigt är att uppsamlingen av det ofantliga titelmaterialet göres efter enhetliga normer. Som ett bidrag till denna organisatoriskt intrikata fråga lämnar R. S. Hill en välkommen orientering över nu gällande katalogiseringspraxis i de större länderna.

Å. V.

STADGAR

FÖR SVENSKA SAMFUNDET FÖR MUSIKFORSKNING

Antagna vid samfundets konstituerande sammanträde den 22 februari 1919 med ändringar den 1 juni 1923, 31 december 1926, 24 september 1934 och den 23 november 1952.

§ 1.

Samfundets ändamål är att väcka och underhålla intresse för musikforskning särskilt rörande svenska förhållanden.

§ 2.

Samfundet vill verka för sitt ändamål dels genom föredrag och diskussioner, dels genom utgivandet av publikationer, därav en tidskrift, vilken kostnadsfritt tillställs samfundets ledamöter.

§ 3.

Nya ledamöter antagas av samfundets styrelse. Ledamot erlägger till samfundet en årsavgift som fastställs av årsmötet eller — såsom stödjande ledamot — minst 500 kronor en gång för alla. Såsom stödjande ledamot kan dock endast antagas enskild person. Till hedersledamot kan av styrelsen kallas person, som inlagt synnerlig förtjänst om samfundet.

§ 4.

Samfundets angelägenheter handhas av en av samfundet vald styrelse, bestående av fem ledamöter. Samfundet väljer ordförande; övriga funktionärer utser styrelsen inom sig.

Styrelsen, som har sitt säte i Stockholm, väljes för en tid av två år. Återval äro tillåtna. Avgår styrelseledamot under sin ämbets tid, väljes annan i hans ställe, så fort ske kan.

Styrelsen sammanträder på kallelse av ordföranden eller på begäran av två dess övriga ledamöter, och erfordras för dess beslutsmässighet minst tre ledamöters närvaro, varvid enkel majoritet är avgörande. Ordföranden äger utslagsröst.

§ 5.

Föreningsåret räknas efter kalenderår. Minst en ordinarie sammankomst hålles årligen, till vilken kallelse utfärdas av styrelsen. Sådan kallelse skall ske antingen i samfundets publikationer eller ock pr post minst en vecka före sammankomsten och innehålla uppgift på de ärenden, som enligt styrelsens beslut därvid äro avsedda att förekomma.

Vid första ordinarie sammankomsten under året avgiver styrelsen skriftlig redogörelse för det förflutna årets verksamhet, åtföljd av vederbörligen granskad tablå över samfundets räkenskaper. Vid ordinarie sammankomst väljas två revisorer jämte en suppleant samt styrelse, när sådan står i tur att avgå.

Vid varje sammankomst föres protokoll.

§ 6.

Beslut vid samfundets sammankomster fattas med enkel majoritet. Definitivt beslut om stadgeändring eller samfundets upplösning får dock fattas först vid ordinarie sammankomst närmast efter den, då förslag härom första gången företagits till behandling, och fordras för dettas giltighet $\frac{3}{4}$ av de avgivna rösterna.