

STM 1952

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

Archiv für Musikwissenschaft. 9. Jahrgang 1952: Heft 1. E. Hohner-Stiftung, Trossingen. 77 s.

Med största tillfredsställelse hälsar man återupplivandet av det förnämliga organ för tysk musikkforskning, som Archiv für Musikwissenschaft utgjorde under sin korta livstid 1918—27 under patronatskap av det furstliga institutet för musikvetenskaplig forskning i Bückeburg. — I den nya aera för tidskriften, som nu inleds och som vi hoppas skall bli lång och lyckosam, står Ernst-Hohner-Stiftung i Trossingen (Württemberg) såsom garant och prof. Willibald Gurlitt, Freiburg i/Br som utgivare tillsammans med prof:na H. Bessler (Jena), Walter Gerstenberg (Tübingen) och Arnold Schmitz (Mainz) med dr Hans Heinrich Eggebrecht (Freib. i/Br) som redaktör. — H. 1 av den nya, nionde årg. upptar följande uppsatser:

H. Husmann (Hamburg), Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes; B. Meier (Freib. i/Br), Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts; G. Hausswald (Jena), Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil; R. Steglich (Erlangen), Das melodische Hauptmotiv in Beethovens »Fidelio»; H. H. Dräger (Berlin), Begriff des Tonkörpers.

Irmgard Becker-Glauch: Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikkforschung. Nr 6.) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1951. 124 s.

Musiken vid hovet i Dresden och i den sachsiska residensstaden har under århundradenas lopp förfogat över namn som H. L. Hassler, Heinrich Schütz, Adam Krieger, J. Walther, J. A. Hasse, Weber, Wagner m. fl. Varje arbete på detta område äger — utöver en lokalhistorisk — också en allmän musikhistorisk betydelse. Vad gäller Sverige behöver man endast nämna några namn i Dübensamlingen (Albrici, Bontempi, M. Weckmann m. fl.) eller en personlighet som J. G. Naumann för att förstå dess vikt. Som grundval för allt materialarbete med Dresdens musikhistoria, särskilt 1600-talet, måste man alltjämt betrakta Moritz Fürstenaus olika bidrag, främst Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 2 Bde 1861/62. Hans förtjänster är även i dag odiskutabla, ehuru en radikal förnyelse av hans arbeten sedan länge varit trängande. Fürstenau presenterar sitt material omständligt i krönikemanér. Man saknar en klar bild av den allmänna musikhistoriska bakgrunden och (vad värre är) alla närmare källhänvisningar, så att vetenskapsmannen av i dag är tvungen att efterpröva varje uppgift

och lokalisera varje enstaka källas hemort. Detta gäller även för förf:an till ovannämnda avhandling. Den musik det här är fråga om användes vid upptåg i flera »inventioner», ofta förbundna med sportsliga evenemang, vid ridderliga spel, maskerader och »värdskap», som voro omtyckta vid sachsiska hovet; ej minst rör det sig om baletter, särskilt sångbaletter efter mönster av de franska. Redan J. Gregor har i sin »Weltgeschichte des Theaters» uppvisat, att Dresden inom alla dessa specialiteter tidvis kunnat tävla med både Paris och Wien. Det som gör hela detta område kulturhistoriskt och musikhistoriskt utomordentligt fängslande just i vad gäller Dresden, är det synnerligen givande och mångsidiga material, som stått till förfogande i form av arkivaliska översikter, hovets räkenskaper, bildhandskrifter och tryckta band, vilka i stor stil referera till festliga evenemang. Desto mer beklagar man att frågan om *vilka musikstycken* som faktiskt använts även i denna publikation oftast förblivit obesvarad — såvida man inte vill nöja sig med några indirekta vittnesbörd (se Tafel 5 i boken). Den naturliga medelpunkten i förf:ans framställning intar den mångomtalade och internationellt berömda »Durchlauchtigste Zusammenkunft» från 1678 under kurfursten Johan Georg II:s tid. Till detta storslaget festliga evenemang hörde även den Planeternas balett (»Opernballett von der Wirkung der sieben Planeten») som tidigare tillskrivits H. Schütz men enligt G. Bittrich (Ein deutsches Opern-Ballett des 17. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1931) skulle vara en komposition av Christoph Bernhard.¹ I denna festcykel över tre veckors tidrymd har alla delar underordnats en enda huvudtanke, som även blivit bestämmande för musikalisk disposition och orkestral gruppering och som i sådant slöseri varit möjlig endast vid ett hov av Dresdens karaktär med dess musikaliska resurser. Ett festtåg från 1709 förfogade t. ex. över ej mindre än 180 musiker (s. 95). Till de färgrikaste avsnitten i boken hör framställningen om musiken kring August den starke med sina många bidrag till temat om musik och rymdmässighet, ej minst därför att man ofta i medveten arkaisering hållit sig till senrenässansens och den tidiga barockens orkestrala princip. Hur enstaka försök inom tysk och italiensk opera vid hovet i Dresden från Schütz över Bontempi, Lotti, Heinichen, Pallavicino till Hasse infogar sig i detta schema eller söker frigöra sig från detsamma är en fråga för sig. Då förf:an gör försöket att sätta Bontempis »Paride» (1662), den första italienska operan i Nordtyskland, i direkt samband med upptågets dramaturgiska teknik, är hon på fel väg. I bästa fall kommer en viss parallellitet till synes. I övrigt har vi att göra med en medveten och klar anknytning till den venetianska och romerska operaskolan, något som jag har påvisat i min uppsats i Note d'archivio per la storia musicale, Roma 1940, s. 39 ff.²

Inom den klart grupperade och mångsidiga litteraturförteckningen saknas J. Gregors monumentala Denkmäler des Theaters, utg. av Nationalbiblioteket i Wien, bd VI, och T. Kroghs studie av hovbaletten under Christian IV och Fredrik III i Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning, två arbeten, som i detta sammanhang har bestämd betydelse. Irmgard

¹ Ursprungsfrågan i Planetbaletten kan trots Bittrich ej anses som definitivt upplärad. Se min uppsats: Zur Frage der »Dafne» (1671) von G. A. Bontempi und M. G. Peranda, Acta musicologica 1941, s. 74.

² Il »Paride» in musica (1662) di G. A. Bontempi.

Becker-Glauchs diss. är av indirekt intresse för svensk musikhistoria med hänsyn till den delvis parallella utvecklingen under drottning Kristina, Karl XI och Karl XII, och, i vissa fall, den personhistoriska förbindelsen med Dresden. På denna fråga hoppas jag kunna ingå i annat sammanhang.

På det hela taget rör det sig här om ett område, som hittills har beaktats mera från teaterhistorisk och kulturhistorisk än från musikhistorisk sida. Hur viktig en bearbetning av Dresden-materialet är för den allmänna musikhistorien framgår redan av den nästan otroliga rikedomen på instrumenthistoriska detaljer, vilka ej sällan har karaktären av lustiga anakronismer och ibland även äger folkloristiskt värde. Man skulle ha önskat att förf:an på denna punkt hade gjort lektyren lättare just för den instrumenthistoriskt intresserade, exempelvis genom en tabellarisk översikt över de i framställningen nämnda instrumenten och instrumentkombinationerna. Även ett särskilt avsnitt om den tyska balettens uppförandep Praxis hade varit fördelaktigt.

Under alla omständigheter måste man tacka förf:an för denna studie, som också omfattar talrika bilagor med typiska bilder. Den betyder en energisk framstöt på ett område av musikalisk barock, som hittills varit nästan okänt och som äger betydelse långt utöver lokalhistoriska gränser och sammanhang.

Richard Engländer.

Beethoven. Trios für Klavier, Violine und Violoncello. Band I (nr 1—4). Nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von Günter Raphael. Fingersatz von Walther Lampe. G. Henle-Verlag, München-Duisburg. Würzburg 1951.

Största delen av den klassiska kammarmusiklitteraturen är fortfarande tillgänglig endast i bearbetning av kammarmusiker från den romantiska epoken (Ferd. David, Joseph Joachim o. a.). Om man bortser från avvikelser från grundtexten, vilka ofta varit genomgående från upplaga till upplaga, äro dessa bearbetningar på sitt sätt långt ifrån dåliga. Vid uppföranden i våra dagar måste de emellertid alltid underkastas ytterligare bearbetning av exekutören. Den omgestaltning av stråkinstrumentens teknik, som under detta århundrade har ägt rum genom violinpedagoger som Sevcik, Auer och Flesch, fordrar annan stråk-, nyans- och fraseringsbeteckning. Av de tidiga utgivarna av klassisk kammarmusik synes t. ex. David själv inte ha haft någon direkt kontakt med Wien. Hans utgåvor bli därför snarare typiska för den uppförandep Praxis, som var rådande i Leipzig under 1840-talet, än den som skapats i Wien av t. ex. Schuppanzigh-kvartetten vid tiden för tillkomsten av Beethovens och Schuberts kammarmusikverk. I vad mån Joachim kan ha fått några direkta impulser av sin lärare Georg Hellmesberger d. ä. kan inte längre konstateras. Man måste dock komma ihåg, att mellan Hellmesberger och Joachim föreligger en lika genomgripande omgestaltning av violinspelet som den, vilken har ägt rum i våra dagar. Även om Joachims utgåvor kanske i högre grad än Davids präglas av en genom Hellmesberger förmedlad tradition, och även om hans pietet mot grundtexten var mera utpräglad än hos någon annan av de samtida utgivarna av klassisk kammarmusik, har dock hans egen personlighet i så hög grad satt sin stämpel på hans bearbetningar, att

dessas inte längre tillfredsställa vår tids fordringar på musikhistorisk noggrannhet. Detsamma gäller i stort även de bearbetningar, som under vårt århundrade ha utgivits av Flesch, Schnabel m. fl., vilkas nottext snarare synes vara stödd på äldre romantiska utgåvor än på manuskript eller originaltryck.

Om man undantar de stora monumentaupplagorna var det först och huvudsakligen vid nyutgivning av äldre barockmusik som fordringarna på trohet mot grundtexten konsekvent genomfördes. Nu börjar samma princip göra sig gällande även i nyutgåvor av wienklassiska verk. Förutsättningen, för att dessa utgåvor även skola kunna användas i praktiskt bruk är givetvis, att i den nutida instrumentalundervisningen ingår så pass mycket stillära och uppförandep Praxis, att en »rentvättad» utgåva kan sättas i händerna på den praktiskt utövande musikern. I Beethovens verk tillkommer också behovet i stråkstämmorna av en uppdelning av alltför långa stråkbågar i kortare. Detta förutsätter, att den utförande har så stora kunskaper i form- och fraseringslära, att han kan anbringa stråkvändningarna på lämpligaste plats inom frasen. Detta gäller i hög grad pianotriorna, av vilka första bandet med de tre opus 1 och klarinettrion opus 11 nu har utkommit i revision av Günter Raphael. Det är naturligtvis inte otänkbart, att Beethoven själv har betraktat bågar i stråkstämmorna som stråkbågar. I samspel med våra dagars klangfyllda konsertflyglar och med de fordringar på klangstyrka vår tids åhörare har även på stråkinstrumenten måste bågar, som i första Ess-durtrions adagio sträcka sig över två takter, i scherzot över tio och i finalen t. o. m. över elva takter, oundgängligen delas upp. Står detta bara klart för den utförande, är det en fördel att inte bli påtvingad en stråkindelning, som kanske inte passar den utförandes individuella stråkteknik. Detta förutsätter emellertid, att instrumentalpedagogerna ägnar denna fråga tillbörlig uppmärksamhet.

För de nu utgivna fyra första triorna ha de av Beethoven själv korrekturenlästa originalupplagorna stått till utgivarens förfogande (originalmanuskripten till dessa trior ha däremot gått förlorade). Vid en jämförelse med tidigare utgåvor visar det sig, att många av de förändringar som där ha insmugit sig, ofta ha varit betingade av senare tiders uppförandep Praxis, när de inte bero på feltryck, avskrivningsfel eller rena misstag. Beethovens noggrannhet när det gällde föredragsbeteckningar var så stor, att några tillsatser (med undantag för de nyssnämnda uppdelningarna av stråkbågar) överhuvud inte varit av nöden eller ens varit försvarliga. De förändringar Raphael har vidtagit emot originalupplagan äro alltid noggrant redovisade i fotnoter. Komplettering av nyansbeteckningarna har endast skett i sådana fall, då beteckningen blivit bortglömd i någon av originalupplagans stämmor.

Av intresse är den omständighet som framgår av utgivarens fotnoter, att Beethoven vid denna tid ännu vacklade vid bruket av överskrift för den dansartade mellansatsen i sonatcykeln. Violinstämman till denna sats i triorna nr 1 och 2 har nämligen överskriften Menuetto (i nr 1 med tillsatsen quasi allegro assai), detta trots att räkneenheten här är hela takten (liksom i motsvarande satser i de båda första symfonierna). Termen menuetto hade alltså redan under 1700-talet förlorat sin ursprungliga betydelse.

Den enda avvikelser mot principen att ge Beethovens originaltext utan tillsatser är Walther Lampes fingersättning av pianostämmorna.

Utan att själv kunna bedöma denna detalj fackmässigt vill jag här endast fästa uppmärksamheten på det ställe i c-molltrion (nr 3), där originalupplagans fingrersättning har bevarats, eftersom denna väl får antagas vara Beethovens egen.

Band II kommer enligt innehållsförteckningen att upptaga de båda op. 70 (D-dur och Ess-dur), B-durtrion op. 97 och Kakaduvvariationerna. Av dessa har Beethovens manuskript stått till förfogande för op. 70:2 och variationerna. Dessutom är utlovat ett kompletteringsband med de små triorna utan opusnummer (D-, Ess-, B- och G-dur). Dessa band emotses med intresse av alla kammarmusikintresserade. Önskvärt vore ytterligare ett kompletteringsband med de båda som op. 38 utgivna triorna i Ess- och D-dur efter septetten och andra symfonin.

Sven E. Svensson.

Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral. Bern 1951 (Verlag Paul Haupt). Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, herausgegeben von Ernst Kurth. Heft 17, 135 s.

Som ingen annan forskare i nyare tid har Ernst Kurth eftertryckligt riktat vår uppmärksamhet på melodikens väsen och på de lineär-melodiska företeelserna. Denne musiklärde, verksam i Wien och Bern, ställde som bekant upp till behandling frågan om det lineära elementet i kontrapunktisk men även i extremt harmonisk stil och berikade med sina vetenskapliga undersökningar våra musikstilistiska och musikestetiska insikter på ett utomordentligt sätt. Tyvärr blev det honom inte förunnat att utvidga sina forskningar till ett område, där den lineära principen uppenbarar sig renast och omedelbarast, nämligen till den enstämmiga medeltida musiken (begreppet »medeltida» i vidaste mening). Att han haft ett sådant arbete i tankarna, därpå tyder indirekt föreliggande publikation av Walter Biber, som tillhörde Kurths lärjungekrets.

Biber utgår i sin avhandling från Luthers Wittenbergerweisen. Dessa melodier från tiden 1523—43 innehåller några av de mest bekanta protestantiska koralerna, såsom »Ein feste Burg» och »Vom Himmel hoch». Förf. söker först på grundval av ett komparativt betraktelsesätt och en noggrann analys klarlägga begreppet »melodische Substanzgemeinschaft». Han begagnar sig därvid delvis av en statistisk metod, något som Ernst Kurth själv gärna nonchalerade, och kommer till det resultatet att den gestaltande viljan hos den skapande konstnären visar sig intensivast i melodiernas början, medan deras slut i allmänhet kännetecknas av ett passivt förhållande. »Melodische Substanzgleichheit» undersöks med hänsyn till den enstaka melodin men även till de olika melodierna och deras samband inbördes, d. v. s. både formellt och stilistiskt. Därigenom klarläggs en typologisk kompositionsprincip, som för den medeltida musiken har grundläggande betydelse som stil- och idéhistoriskt fenomen, och denna betydelse blir större, ju längre vi går bakåt i tiden. Förf. söker påvisa de melodivändningar inom det av honom nyttjade materialet som enligt hans uppfattning måste anses som »formelaktiga» i pregnant mening. Det gäller alltså främst en terminologisk uppgift, nödvändigheten att klart avgränsa begreppen »Melodieformel»

och »Melodiefloskel» (s. 33), att inskränka användningen — eller rättare sagt missbruket — av dessa termer med hänsyn till, vad förf. kallar »der melodynamische Zustand einer Melodiewendung». Inte alltid synes mig den terminologiska etiketteringen adekvat, t. ex. då den »patetiska anticipationen» i H. J. Mosers mening, som gärna används vid en cesur, rentav betecknas som »formel» (uttrycket självt syns värja sig emot detta). Desto mera övertygande är allt som förf. säger om wittenbergvisornas initialvändningar, alltså fraser som den kända början på »Aus tiefer Not» eller »Vom Himmel hoch». I anslutning till dessa initialvändningar, vilka i allmänhet ej ha något formelaktigt över sig, drages ord-ton-problemet in i diskussionen på ett fängslande sätt, något som brukar antingen nonchaleras eller tvärtom starkt överbetonas just ifråga om denna stilperiod.

Avhandlingens egentliga värde ligger enligt min mening däri, att ett jämförelsevis klart konturerat och lätt överskådligt utgångsmaterial konfronteras med den enstämmiga medeltida musiken i dess helhet och mångfald, med den gregorianska sången, främst psalmodin, som måste betraktas som formelaktig och abstrakt i extrem mening, men även med medeltidens andliga och profana folkvisor, med trubadursången, minnesången och mästarsångarnas melodier. Att det här behövs ännu mera omfattande förberedande studier och bearbetning av ett ännu större material synes förf. själv ha klart för sig. Det gäller inte minst i fråga om trubadursång. Det kan ej förtigas att förf. mer än önskvärt hjälper sig med ett begrepp som »melodische Ursubstanz» (se W. Danc-kert) för att i varje enstaka fall kunna komma med ett klart resultat. Man saknar i resonemanget bl. a. en hänvisning till koralvarianternas roll i Mobergsk mening.

Walter Biber har i sin avhandling nalkats ett område av förnyad vikt för musikforskningen med sin lärare Ernst Kurths andliga och dialektiska apparat. Den framträder, då han vid analys av det melodiska materialet skiljer mellan en »Entspannungszone» och en energetisk zon eller då han söker uppsåra de psykologiska förutsättningarna för den kompositionsteknik han presenterar för oss. Den blir särskilt tydlig i de givande avsnitt, som ägnas omvandlingen av äldre melodiskt material inom flerstämmigheten och som behandlar den s. k. landinokadensen. E. Kurths på vissa punkter diskutabla men alltid fängslande arbetsmetod prövas av Biber med inlevelse och skarpsinne i ett nytt sammanhang och på ett nytt vetenskapligt material. Hans bok är välkommen inte minst därför.

Richard Engländer.

H. C. Broholm, W. P. Larsen och G. Skjerne: The lures of the bronze age. Copenhagen 1949. Folio, 131 s. 30 planscher.

Det är väl få fynd från skandinavisk forntid som så ha satt fantasien i rörelse även hos en större allmänhet som bronsålderslurarna. Deras charmerande yttre med den både graciösa och djärva svängningen av röret i två plan, den stora mynningsplattan med sina bucklor eller andra ornament, hängprydnaderna och det vackra gjutningsarbetet, avtvingo

både kännare och lekmän beundran. Men här till måste ha sällat sig någonting som liknat både häpnad och entusiastisk yra, då — genom den danske musikforskaren Angul Hammerichs försorg — några av de granna instrumenten efter kanske bortåt 3000 års tystnad bragtes att ljuda i konsthörsalarna. I Köpenhamn, där de hade varit i förvar, låg de i en källare i Rådhusstræde. De hade varit i förvar i en källare i Rådhusstræde i Köpenhamn.

Det var en minnesvärd händelse, och den förevigades i Lurblæsermonumentet på Vester Voldgade. Att bl. a. även Carl Nielsen smittades av den allmänna hänförelsen, erfar man av Meyers och Schandorf-Petersens biografi över mästaren (II, 42): Nielsen komponerade 1910 musik till en friluftsföreställning av Oehlenschlägers tragedi »Hagbarth og Signe» med användning av 4 lurar och 2 valthorn. Men efterverkningarna blevo mycket allvarligare än så. Det var långtifrån enbart i populära tidningsartiklar i 1920-talets musikaliskt mörka Sverige som man tillskrev bronsålderns nordbor en högt utvecklad musikkultur, vilken t. o. m. inneslöt kunskaper i harmonilära!

Ur idéhistorisk synpunkt — låt oss säga såsom ett kapitel i den moderna musikvetenskapens tidigare lidandeshistoria — skulle det ingalunda sakna sitt värde att ägna en särskild uppmärksamhet åt hela det skriftställeriet som blommade upp kring bronslurarnas problem, men några antydningar måste räcka. Det är ju så även på musikskriftställeriets område, att vad som produceras (en smula oansvarigt) i en tidnings »söndagsbilaga» i regel har en slags täckning inom motsvarande facklitteratur. Vad som uttalats om en förment bronsålderspolyfoni går i själva verket ytterst tillbaka på Fétis.¹ Den belgiske lärdes arbeten lästes väl inte i allmänhet på »germanskt» område. I varje fall synes hans åsikt ej i detta fall ha givit något eko inom musikkretsarna. För arkeologerna voro bronslurarna välbekanta forskningsobjekt, men i musikskriftställarnas medvetande hade de ännu ej trängt in.

Annat blev förhållandet, då Angul Hammerich publicerat sin studie i Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1893, i tysk form i Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1894. Ehuru Hammerich med all reservation återgav Fétis' gissning om den europeiska Nordens betydelse för uppkomsten av den på treklängen grundade harmoniken, så hade han själv gripits något av dess farliga trolldom, och tanken vann fruktbart jordmån i den pangermansk betonade kretsen kring arkeologen Gustaf Kossinna (1858—1931) och dennes skriftserie Mannus-Bibliothek och tidskrift Mannus. Konsthistorikern Willy Pastors bok, Die Geburt der Musik (1910) ger uttryck för en mer eller mindre fantastisk övertro på en autokton germansk kultur, som kristendomen tyvärr skulle ha tagit död på; och även den mycket förtjänte musikforskaren Oskar Fleischers uppsatser (Mannus 1913, 1919/20, 1922, Pauls Grundriss der german. Philologie II 2/1900) lämna alltför ofta verklighetens fasta mark för luftiga spekulationer. Den germanska övertron skymtar alltjämt hos H. J. Moser (Die Entstehung des Durgedankens etc. i SIMG 15, 293) och har färgat framställningen hos arkeologer som F. Behn och Hubert Schmidt (Prähistorische Zeitschrift VII, 1915, 108) ända fram till den svenske arkeologen A. Oldeberg (Acta Arcaeologica 18, 1947, 85).

¹ Jfr Histoire générale de la musique, Paris 1869—74, I, 161, IV, 366, 419 f., 465 f.

Det är mot denna idéhistoriska bakgrund man har att betrakta det ståtliga danska arbete om bronsålderns lurar som här skall sysselsätta oss. Bakom dess utgivning står den Rask-Ørstedska fonden och som författare medverka chefen för Nationalmusei danska antikvitetsavdelning fil. dr H. C. Broholm, chefen för Ny Carlsberg glyptotek skulptören W. P. Larsen och chefen för Musikhistoriska museet i Köpenhamn G. Skjerne. Arbetet har fördelats dem emellan sålunda, att Broholm gjort fyndbeskrivningen (kap. 1) och behandlat lurproblemet ur arkeologisk synvinkel (kap. 3), medan Larsen redogör för den tekniska framställningen av instrumenten (kap. 2) och Skjerne i tre avslutande kapitel sysslar med det förhistoriska instrumentariet i allmänhet, redogör för de blåsbara lurarnas tonmaterial i enskildheter och berör en hel del andra problem rörande redskapens musikaliska roll i bronsålderns skandinaviska samhälle.

Anmälaren kan ej uttala någon egen mening om de arkeologiska och gjutningstekniska problemen utan måste begränsa sig till de för musikforskningen särskilt intressanta resultat som Skjerne redovisar. Men det må vara mig tillåtet att uttrycka tacksamhet över samtliga författares klara och sobra stil, den i allt väsentligt väldisponerade boken och enhetliga framställningen, som ger detta teamwork en så övertygande styrka. Inte minst måste man glädja sig åt att varje uttalande grundas på nakna fakta utan försök till dimbildning: författarna sakna varje nationell aspiration på att konservera de romantiska traditionerna om en märklig skandinavisk musikkultur. Bronslurarna behålla sin hävdvunna plats såsom bevis för en utomordentligt uppdriven gjutningsteknik och särpräglad nordisk smak. Men härifrån hållas problemen rörande lurarnas musikaliska egenskaper och användning isär.

Vill man söka göra klart för sig bronslurens musikaliska släktskapsförhållanden och användning, så gäller det att ta ställning till en hel rad svår bemästrade frågor, som alla gripa mer eller mindre in i varandra, t. ex. hur man skall förklara dess egenartade, biplana S-form, som inte utan svårigheter kan härledas ur den sedvanliga hornformen, dess till synes fulländade akustiska beskaffenhet, som ej synes harmoniera med epokens övriga instrumentarium, dess uppgift i det dåtida samhället med beaktande av att fynden antyda en parvis användning av lurar med lika intonation men med en spegelbildsmässigt motsatt svängning av röret, som visar, att dettas segment i vardera exemplaret härröra från olika gjutformer.

Förf. hävdar att lurformen bäst förklaras såsom en dekorativ schvungfull överdrift av uroxens hornpar, varemot Sachs påpekat den påfallande likheten med de biplana betarna hos mammuten (*Elephas primigenius*), vilket så till vida skulle kunna styrkas, som Pfizemayer uppvisat, att betspetsarna hos djuren voro riktade, ej uppåt—utfåt som man trott, utan inåt och nedåt, vilket motsvarar den av Hammerich antagna och i allt väsentligt av Broholm accepterade hållningen av instrumentet. Den stora svårigheten är emellertid, att bronsålderns människor aldrig hunno se en mammut, innan hans art var utdöd i Skandinavien — att de skulle ha efterbildat betfynd, som de gjorde i marken, förefaller osannolikt — och att lurarna såsom konstnärliga översättningar i metall av mammutbetarna omöjligen kunna ha bevarat mångtusenåriga traditioner från kvartärtidens interglaciala period. Vi veta ju inte heller någonting alls,

ifall människan vid denna tid hade sådana religiösa föreställningar, som kommo henne att använda mammut-betparet i magisk-religiösa ceremonier.

Vad beträffar den domesticerade uroxens horn så voro de visserligen mycket långa, »hos fullt utvuxna tjurar böjda åt sidan, sedan starkt framåt och något uppåt» (som Brehms hederliga verk betecknar dem); men likheten med lurarna är dock inte påfallande, och Skjerne är nödsakad antaga, att lurarna skapats såsom »a symbolic expression of animal's horn and a decorative expression of the principles of symmetry». Jag har dock en känsla av, att i samma ögonblick som man tunnar ut begreppet realistisk likhet (innebärande magisk identitet) till symbolisk likhet, så ha vi lämnat den religionshistoriska diskussionens basis. Lurarna skulle då ha utformats primärt efter symboliska och estetiska synpunkter och endast sekundärt vara magiska instrument, vilket uppenbarligen är att ställa resonemanget på huvudet. Ur sådan synpunkt sett skulle förf. egentligen ej ha anledning att beröra lurarnas eventuella samband med en fruktbarkult. Han gör det emellertid, och som jag tror, med rätta, och hans hänvisning till såväl Viksöbjälarna som hällristningarnas och Kivik-hällarnas bildserier pekar på ofrånkomliga kultmagiska samband, som fått sin belysning i Tacitus' bekanta skildring av germanernas terra mater, Nerthus. På sin plats hade det varit att i detta sammanhang anföra Gunnar Ekholms lilla studie av Brudevälte, fyndorten för de 6 parvis ordnade bronslurarna (i det 1797 gjorda fyndet) såsom *beteckning på en kultbröllopsplats*. Förf:s tolkning av hängprydnaderna såsom apotropeiska rasselinstrument har avgjort fog för sig; att även »bärkedjorna» höra dit, torde väl inte alla finna lika troligt.

Om vi med förf. betrakta lurarna såsom primärt kultiska och sekundärt musikaliska verktyg, så blir inställningen till sådana musikaliska kvaliteter som en identisk intonering av lurarna inom paret, kvaliteten hos övertonsmaterialaet och graden av dess användning en helt annan än den som flertalet forskare hittills har intagit. Den identiska intonationen kan enl. förf. förklaras av noggrannheten i gjutningen av de två spegelbildsmässigt byggda instrumenten och är sålunda mindre en musikteknisk än en gjutningsteknisk fråga. Man bör dock också hålla i minne, att primitiva folk ej sällan uppvisa en förbluffande intonationsförmåga, liksom att absolut gehör kan vara en från musikalisk begävnig helt frikopplad egenskap.

Frågan om kvaliteten hos lurarnas tonmaterial har en dubbel aspekt; Hammerich fann efter de praktiska proven kring sekelskiftet 1900 med de oskadade lurarna, att de ägde en tonskönhet och ett omfång, som kunde tävla med våra bästa nutida basuners, och han antog, att den egenartade formen på luren mindre var strävan efter en efterbildning av djurhornet än resultatet av musikpraktiska prov i tävlan om bästa klangliga kvalitet. Till denna förhastade slutsats bidrog jämväl förekomsten av ett kittelformat munstycke, som är förbluffande likt vår egen tids och ej kan ersättas av något bättre. — För Skjerne däremot ligger frågan till på rakt motsatt sätt: den dåliga tonkvaliteten, svajningen i tonen som ofta kan vara betydande och det oharmoniska tonförrådet såväl melodiskt som samklangsmässigt utgöra för Skjerne indicier *emot* varje antagande, att de musikaliska avsikterna med bronslurarna skulle ha varit de primära.

Man frågar sig onekligen, hur två forskare kunnat komma till så avgjort olika resultat i samma fråga. Svaret är ganska enkelt: Hammerich hade en förutfattad mening om lurarnas höga musikaliska kvalitet och fick den bekräftad genom skickliga valthornisters medverkan, vilka satte en ära i att prova hela sin tekniska förmåga att avlocka lurarna ett så skönt, så rent och så omfångsrikt tonförråd som möjligt. Skjernes fackmusiker däremot hade stränga förhållningsregler att med största möjliga objektivitet framlocka de lättast angivande, s. a. s. omedelbart påtagliga tonerna i luren utan hänsyn till deras musikaliska egenskaper efter vår estetiska måttstock. Detta tonmaterial spelades in på skivor och mättes med hjälp av tongeneratorer och katodstråleoscillograf (på Danska ingenjörsvetenskapsakademiens akustiska laboratorium).

Att de danska musiker Skjerne anlitat ha förfarit fullt lojalt kan man faktiskt se av resultatet, som redovisas i Skjernes kap. V, där s. 87f. tonförrådet i 11 danska och 1 norsk lur återgivits i noter: 2 par ur Brudevältefyndet, stämda i resp. C och Ess, och 1 enstaka (»the most harmonious of all lures») stämd likaså i Ess, Tellerup-paret, stämd i D, Folvisdam-paret i G, Maltbæk-paret i E samt slutligen den vänstervridna Revheimluren från Stavanger i Fiss. Med undantag av några särskilt dåliga pedaltoner är tonförrådet inskränkt till de 10—12 första partialtonerna, vilka, bortsett från att de svaja betänkligt, nästan genomgående ge helt andra värden än dem vi av ålder förbundit med musikaliskt användbara tonsteg.

En bedömning av det sålunda framlagda uppmätta tonmaterialet försvåras emellertid av ett metodiskt fel som Skjerne har begått: han har nöjt sig med att ange tonhöjderna i Hz utan att komplettera dessa siffror med centtal. Detta vållar en intresserad läsare stora besvärligheter; vill man jämföra storleksgraden hos intervallerna på olika instrument (t. ex. närmast inom paret) med varandra, så säger det mig fasligt litet, om avståndet mellan $b' - C''$ på ett horn är 472,3 : 545,5 men på parinstrumentet 475,6 : 540,2. Däremot utsäger centtalen allt vad man kan begära sekundintervall är i ena fallet 249,424 C och i det andra 220,483 C, vilket m. a. o. vill säga, att vi på bägge lurarna (Brudevälte nr 1 och 2) stå inför en helton ($7 : 8 = 231,174$ C), som är större än den pythagoreiska »stora heltonen» ($8 : 9 = 203,910$ C) och betänkligt närmar sig den minsta naturtersen ($6 : 7 = 266,871$ C), alltså ett allt annat än »musikaliskt» intervall! — Det nyssnämnda lurparets högervridna medlem (nr 1) uppvisar i övrigt följande tonmaterial: $C - c = 1211,839$ C (d. v. s. en $c : a \frac{1}{2}$ pythagoreiskt komma för stor oktav!), $c - g = 713,670$ C (d. v. s. en $c : a \frac{1}{2}$ pythagoreiskt komma för stor kvint!), $g - c' = 509,132$ C (d. v. s. en $c : a$ 9 C för stor kvart), $c' - e(ss)' = 355,818$ C (d. v. s. ganska precis mitt emellan en stor och en liten ters på våra tangentinstr.), $e(ss)' - g' = 336,724$ C (d. v. s. en slags neutral ters), $g' - b' = 287,652$ C (d. v. s. en mycket liten pythagoreisk ters, 294 C). Jag meddelar här — efter de av dir.mus. dr S. E. Svensson på min begäran älskvärt utarbetade siffrorna — centtalen för nyssnämnda hornpars medlemmar 1, 2 och 4 (den sistnämnda »the most harmonious of all lures»):¹

¹ Beträffande dessa problem, jfr Svenssons uppsats i STM 32, s. 152, Vårt tonsystem och dess temperaturer.

lur 1	lur 2	lur 4	naturtoner	12-ton-temp.
1212,839 C	1211,839 C	1203,478 C	1200,000 C	1200 C
713,670	703,305	710,760	701,955	700
509,132	495,020	525,715	498,045	500
355,818	317,151	418,722	386,314	400
336,724	386,991	303,707	315,641	300
287,652	317,510	286,895	266,871	
249,424	220,483	246,075	231,174	
		171,451	203,910	200
		218,131	182,404	

Slutligen återstår frågan om hur mycket av lurens tonförråd som kan ha kommit till användning. Härpå hänger bl. a. frågan om karaktären hos den slags musik som frambragts på lurarna. Förf. diskuterar problemet i anslutning till vad man kan veta om praxis hos nu levande primitiva folk: på det afrikanska krigshornet av koppar synes man sålunda i allmänhet ej förmå blåsa mer än en ton, och även på det s. k. ryska hornet, som akustiskt sett verkligen kan prestera flera toner, kommer endast en till användning, som uthålles därigenom att olika instrument avlösa varandra. Mot bakgrunden av sin allmänna syn på luren såsom musikredskap synes Skjerne mena, att enkla, signalliknande fanfarmorativ med uthållna toner »with a more or less demonic appearance» torde ha legat närmast till hands för lurens musikaliska kapacitet; till mera än en dylik gissning med ett visst sannolikhetsvärde kan man givetvis aldrig nå. Men även detta är ett resultat, fast inte så sensationellt och givande till populariseringsbruk för en söndagsbilagas läsare!

Carl-Allan Moberg.

Andrea Della Corte: L'interpretazione musicale e gli interpreti. (Con 12 tavole e 263 illustrazioni nel testo.) Unione tipografico-editrice Torinese. Torino 1951. XVI, 577 s.

Varje människa nu för tiden, som är flitig diskofil, vet eller tror sig veta, vad som menas med »musikalisk interpretation». Han hänvisar med stolthet till alla symfonier och konserter han äger i olika grammo-fonutgåvor. Han tänker på, hur han jämte någon musikalisk vän ide-len diskuterat exempelvis Brahms' första symfoni, utförd av wien-filharmonikerna under Bruno Walter i en skivserie, av Berlinfilharmonikerna under Furtwängler i en annan. I många timmar kan han diskutera detaljer i deras tolkning. Har han därtill flera gånger sett någon av sina favoritdirigenter »in natura», så känner han sig t. o. m. manad att till skivans musik i all hemlighet försöka sig som dirigent och drömma sig in i rollen av kvasi-interpret. Till slut blir det de dyra skivornas egenheter och de olika tolkningarnas särdrag, som intressera honom mera än själva kompositionen.

Att vi här — sociologiskt, historiskt och estetiskt betraktat — har att göra med ett dagsaktuellt problem av första rang är uppenbart. Musikhistoriska och kulturella perspektiv öppnar sig på ett sätt som varken fackmusikern eller amatören i allmänhet har klart för sig, då han ger sig hän åt ögonblickets musikaliska upplevelse eller eftersträvar

vad man kallar musikalisk inlevelse. Med denna problemkrets konfronteras vi i det stora arbete, som den kände italienske musikhistorikern och -kritikern Andrea Della Corte ägnat musikalisk interpretation och interpreter. Där finns intressanta bilder av de stora dirigenterna av i dag, en Toscanini, Furtwängler, B. Walter, och deras föregångare Hans von Bülow, A. Nikisch, F. Mottl, F. Weingartner. Där stiftar man bekantskap med violinens virtuoser genom tiderna, från Corelli och Tartini till Hubermann och Heifetz. Där framträder den stolta raden av interpreter inom cembalo- och pianokompositionens sagolikt rika litteratur. Just i sistnämnda avsnitt finner man snart, att en stor del av de män, som varit sin samtids beundrade idoler såsom reproducerande musiker, på samma gång — om än ej i första hand — bestämt den tekniska mångsidigheten och uttrycksförnyelsen inom den pianistiska litteraturen. Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, stora virtuoser på sitt instrument, har varit riktningsgivande både ifråga om kompositions- och tolkningsstil. I växelförhållandet mellan producerande och reproducerande konstnär ligger i själva verket tolkningsproblemet största charm och hemlighet. Vi upptäcker att även då ett produktivt geni inte direkt kompletteras av en reproduktiv begåvning eller ambition av samma storleksgrad, såsom hos Schumann och Brahms, kompositörens tekniska grundanlag ändå blir medbestämmande i hans kompositoriska stil. Men även tvärtom: utvecklingen hos en av den nyare tidens mest egenartade pianister, Ferruccio Busoni, skulle vara otänkbar, om den inte påverkats av hans säregna kompositoriska tendenser.

Även i nutiden med dess nästan sjukliga förkärlek för den reproduktive konstnären på piano, på violin, vid dirigentpulten, är det tydligt, att den reproducerande konstnären såsom självändamål a priori är någonting paradoxalt. Med ett undantag, om man så vill: sångartisten. Visserligen var även i monodiens barndom, i operans ungdomsskede, kompositören ej sällan identisk med en betydande sångare eller en begåvad och originell sångerska (t. ex. Francesca Caccini). Men utvecklingen ledde mycket snart därefter, att just sångaren och sångerskan mer än någon annan reproducerande artist förvandlades till interpret i inskränkt mening, helt bunden till operans värld och till kompositörens, dirigentens, regissörens vilja, vilka använde den sångliga begåvningen, röstens egenart, den säregna tekniken och konstfärdigheten hos den ena eller andra artisten för sina särskilda ändamål och redan i förväg räknade med artistens kunskaper och uttrycksmöjligheter, kanske också med hans svagheter. De små kadenserna, som i synnerhet i belcantots guldålder hörde till sångpartiets eget väsende, är blott en oskyldig rest av produktiv självhävdelse även hos en sångartist. Det är typiskt, att i Della Cortes framställning i kapitlet om sångkonsten, vissa stora tonsättares namn blivit bestämmande som orienteringsmärken och som konstnärliga laggivare för en sångstilistisk gruppering. Personligheter som Rossini, Bellini, Wagner, Verdi, utgör huvudbegrepp i karakteristiken av så olika tolkningstyper som Jenny Lind, fru Schröder-Devrient, Tichatschek, Caruso, Gigli, och därtill en myckenhet av namn och individualiteter inom ett område, där Andrea Della Corte är en suverän kännare: den italienska operan.

Ingen hänsyn har däremot tagits till romanssången, till de konstnärer som under senare tid utgjort motsvarigheter till konsertsalarnas stora pianister eller violinister: tolkarna av Schubert, Schumann, Brahms,

Hugo Wolf m. fl. Om hos förf. dylika områden kommit i skymundan (det gäller även kammarmusikens interpretationsproblem), så är han desto mera slösaktig i andra hänseenden. Det finns en hel del biografiska och lexikaliska detaljer om musikens mästare, vilka ha föga att göra med bokens speciella uppgift. Å andra sidan är det glädjande, att förf. så ingående skildrar de estetiska åskådningarnas växlingar med Benedetto Croce som litterär hemulsman. Han behärskar litteraturen väl, även de moderna bidragen. Han stöder sig på en myckenhet egna forskningsresultat och omedelbara upplevelser eller personliga förbindelser med konstnärer av rang. Förutsättningarna för Toscaninis särställning som dirigent och interpret, för Furtwänglers väg, tecknas med lika stor entusiasm som kritisk öppenhet. Av F. Busoni, konstnärsfilosofen, människan, pianisten, får vi ett fängslande porträtt i ett lysande språk, och när Della Corte är oenig med en så eminent landsman som dirigenten V. de Sabata, så är det, emedan han känner sitt personliga ansvar, då det gäller innebörden i begreppet interpretation: får en dirigent som tolkare av extremt modern musik tack vare sin tekniska överlägsenhet och nyckfulla sensibilitet med tanke på framgång och publik medvetet idealisera och omtyda en samtida kompositörs notbild, så att den verkar för »vacker»?

Enligt Della Corte rör sig hela problemet om musikalisk interpretation i konstnärlig mening kring tre huvudpunkter, vilka i varje särskilt fall och alltid på nytt måste diskuteras: 1) måste de filologiska förutsättningarna för konstverkets realiserande klarläggas; 2) krävs en klar uppfattning av den historiska och estetiska situationen vid konstverkets födelse; 3) gäller det frågan om de konsekvenser som »interpreten» från personliga, tekniska, andliga och känslomässiga synpunkter kan och vill dra av dessa normgivande komponenter. Det behöver knappast sägas, att det vid denna process alltid gäller en växelverkan. Det kan aldrig vara fråga om en interpretation i konstnärlig mening, om en av dessa tre komponenter nonchaleras eller undervärderas. A. Della Cortes imponerande och rikt illustrerade bok är en gåva till musikvännen, den utövande artisten och den musikestetiskt och kulturhistoriskt intresserade.

Richard Engländer.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd 87: Nicolaus Zangius, Geistliche und weltliche Gesänge. Österreichisches Bundesverlag, Wien 1951. XXIV, 91 s. Fol.

Guido Adlers storslagna urkundserie fortsättes, trots tidens nöd, med tapperhet och entusiasm under ledning av wienuniversitetets ordinarier för musikkforskning, prof. Erich Schenk. Det 87:e bandet omfattar 20 sexstämmiga körkompositioner a cappella till latinska texter och 18 profana tysktextiga, trestämmiga visor av Nikolaus Zangius. Texten har reviderats av Anton Pfalz, det musikaliska materialet av Hans Sachs, som också författat ett utförligt förord och sedvanlig »revisionsberättelse».

Zange hör ingalunda till de betydande och bekanta tonsättarna från det skickelsediga sekelskiftet 1600. Men man måste hälsa med tillfredsställelse, att ej enbart de stora »kanonerna» uppmärksammas. Mången

gång står just de vardagligare genomsnittsmästarna närmare den aktuella utvecklingen än de konstnärliga fenomenen. De vetenskapliga aktapublikationerna måste följa andra linjer än de praktiska upplagorna av äldre musik, och detta är vad DTÖ gör.

Det är ej mycket vi har oss bekant från Zanges liv. Han torde ha fötts omkr. 1570, möjligen som son till en präst i Waltersdorf vid Königswusterhausen i Kurmark. I början av 1590-talet synes han ha haft någon förbindelse med Lüneburg, blev 1597 kapellmästare ett par år i Braunschweig, därefter 3 år i Danzig men lämnade även denna verksamhetsort för att resa till Venedig samt hade anställningar vid hoven i Wien och Prag under det närmaste decenniet. Till slut blev han kurfurstlig brandenburgsk kapellmästare 1612 och dog som sådan 1620.

Det förefaller alltså som om Zange varit en ganska orolig ande, vilket väl till en del är tidstypiskt men till en del också kan härledas från de av Sachs fint utredda politisk-religiösa inflytelserna i Zanges miljö med dess starka blandning av franskt-protestantiskt och italienskt-katolskt. — Samma intryck av en viss disharmoni och klivenhet hos tonsättaren gör också hans musik. Zange är uppvuxen i den motettiska imitations-teknikens uttrycksvärld men möter i unga år i Venedig den moderna flerköriga plafondkonst, som löper ut i barock kolossalstil och konsertant gruppväxling, han upplever den tidiga operan och medverkar i processen, som leder till den hassler-eccardska körvisans monodiska omvandling i Alberts och Scheins generalbasvisa.

Körverken visar en ständig vacklan mellan kanonisk-imiterande och homofon-ackordisk faktur och form. Beaktansvärda ålderdomliga drag är uppbyggnaden på gregoriansk c. f. (14, *Rorate caeli*) el. på en mekaniskt konstruerad c. f. (11, *Transeunte Domino*) och en stundom fin imiterande sats, låt vara med föga linjär spänning. Men ofta gör sig canzonans filigranstatematik och halvvägs instrumentala motivbyggnad gällande (13, 14), gärna som madrigalismer (»cantabo» i 4, »cantate» i 12, »sicut lilium» i 19). Inom den sexstämmiga satsen gör sig stundom ansetser gällande till polychori (5, 7, 15, 17) med halvering av kören på två antifonala block. Man kunde kanske tala om quasi monodiskt framhävande av överstämman med homofon-metriskt »ackompanjemang» av övriga stämmor i nr 16, där 2:a och 3:e delen av motetten plötsligt övergår till tyskspråkig text och gestaltas till en naiv-folklig F-durjulsång med ekomässiga rop och svar mellan sopran och bas (Joseph! — Was da? — Hilf mir wiegen) kring Jesubarnets vagga. Naturligtvis saknas ej här de tonmålade sekundvågningarna: so schlaf mein liebes Kindelein!

De tyska visornas knaggliga (av Zange själv diktade?) kärlekstexter visar det sinande italienska men gryende franska inflytandet på tysk vers. Den musikaliska strukturen i strofisk form visar många stildrag: protestantisk kyrkovisa (nr 7), dansvisa (11—13), ital. villanella (16) och överhuvud, strukturmässigt sett, triciniety. Den första visbokens 5-stämmiga, genomkomponerade satser (1594) har ej upptagits i Sachs' utgåva men han ägnar ett par av dess satser livlig uppmärksamhet. Därom är i och för sig intet ont att säga, men de bidrar att förrycka framställningen något.

Överhuvud syns mig proportionerna hos förordet ej vara riktigt lyckliga. De kyrkliga körverken är mycket knapphändigare behandlade än

visorna, liksom dessa får stå tillbaka för de två i utgåvan *ej* publicerade numren från 1594. De långa utläggningarna om den tonala strukturens vacklan mellan kyrkotoner och dur-moll erbjuder intet nytt; de kyrkliga texternas proveniens är ofullständigt angiven. Detta hindrar givetvis ej att Sachs gör många goda och träffande iakttagelser och ger läsaren en ganska rikt fasetterad bild av Zanges musik, som han redan 1934 behandlat i en dissertation i Wien, ehuru han själv ej hänvisar till detta arbete, liksom han överhuvud är njugg med konkreta hänvisningar till litteraturen utan ofta nöjer sig med allmänna anvisningar.

Nottryck och utstyrsel länder förlaget till den största heder.

C.-A. M.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. 35. Jahrgang 1951. Verlag J. P. Bachem, Köln. 112 s.

Den av prof. K. G. Fellerer i Köln ledda tidskriften, Allmänna Cecilia-föreningens vetenskapliga organ, har efter STM:s sista årg. utkommit med en ny årsbok av samma karaktär som tidigare men — med hänsyn till de utomordentligt stegrade omkostnaderna — (i likhet med årg. 1950) mindre omfångsrik och tättryckt än förr och nästan utan notex., vilket i flera fall är synnerligen ogynnsamt för den som ej har tillgång till de citerade Denkmäler.

I en inledande uppsats — en sammanfattning av kongressföredrag i Rom och Lüneburg 1950. — vill Bruno Stäblein (Regensburg) göra gällande, att de av ärkebiskop Johannes i Roms S:t Peter i hans Ordo särskilt och med gillande nämnda »abboterna» där, Catolenus, Maurianus och Virbonus, som verkade 653—80, d. v. s. delvis under påven Vitalianus, 657—72, skulle ha varit *de verkliga musikaliska organisatorerna* av en sångreform under Vitalianus av den genom Gregorius d. St. ett halvt årh. tidigare fastlagda liturgin. Får man emellertid tro den följande uppsatsen av Dom Michel Huglo (Solèsmes), som avtrycker och diskuterar den liturgiska ordningen för adventtiden i Cod. 490 i Luccas kapitelbibl., måste denna vitalianska reform av sången sannolikt ha sammanfallit med en ny anordning av de liturgiska styckena, varvid Lucca-hskr. skulle vara det äldsta bevarade vittnesbördet om denna liturgiska reform. Om någon sådan liturgisk nyordning skvallrar emellertid inte de för Stäbleins resonemang högviktiga hskr. (London BM add. 29988, Rom, S:t Peters arkiv B 79 och F 22, Vat. Bibl. lat. 5319), som han ämnar utge i Bärenreiter-förlagets urkundserie, Monumenta monodica medii aevi, bd 2—3; mot Mocquereaus åsikt, att de gregorianska melodierna i dessa källor skulle vara en tidstypisk utformning från 11—1200-talet, gör förf. gällande, att de företräda en arkaisk, de gregorianska melodierna förelöpande tradition, som direkt går tillbaka på de nyssnämnda tre »abboterna».

Evald Jammers fortsätter sina rytmiska studier av gregoriansk koral, denna gång i anslutning till Th. Georgiades' undersökning av den nygrekiska folkvisan. Dennas musikaliska grundrytm (till i regel syllabiska texter) utsmyckas vid utförandet genom utsirning och agogiska förskjutningar, och Jammers söker i anslutning till dessa företeelser skilja ut det strukturellt viktiga i gregoriansk melodik från utsirningar och därmed

de konstruktiva tidsvärden, som han tror gömma sig däri, från utsmyckningarnas irrationella värden eller från de partier, vilka han betraktar som fixeringar av tempoväxlingar, ritardandi och accelerandi. — Jammers strävan att på den gregorianska melodiken anlägga ett folkloristiskt betraktelsesätt är jag gärna med på inom bestämda gränser; men hans föreställning om denna melos som ett med en raffinerad rytmisk noterings teknik fasthållet improvisatoriskt fritt föredrag — utan diastematisk fixering! — är fri konstruktion, osannolik och utan källstöd.

H. Hüschen i Köln fäster uppmärksamheten på en numera nästan helt förgäten schweizisk musikteoretiker och föregångare till Glareanus, Balthasar Prasberg från Mersburg vid Bodensjön, magister i musik och verksam ännu 1511, en samtida till den Ulrich Burchard vid univ. i Leipzig, som förf. behandlat i tidskriften för 1950.

I en strängt paragrafmässig och systematisk uppställning, som i sin knapphändiga formulering och materialrikedom är mycket svåröst, försöker Alfred Krings (Köln) studera det gregorianska tematiska materialets ställning i utvecklingen av den flerstämmiga musiken från Ockeghem till Josquin des Prés. Dock rimmar hans resultat inte riktigt med lärofadern Fellerers dogmatiskt schematiska teser i Geschichte der katholischen Kirchenmusik 1949 (jfr STM 1950, s. 204 f.), ehuru han är beroende av dem.

Heinrich Rahe (Osnabrück) fortsätter sina studier av Palestrinas körverk — det gäller denna gång motetterna — med hänsyn till den av förf. uppställda tesen, att den dåtida polyfonin liksom målarkonsten behärskas av en strävan efter symmetri, som förf. kallar kontrapositur el. polaritet, d. v. s. ungefär = kiastisk form. Symmetrin gör sig närmast gällande i form av de imiterade expositionernas polaritet, vilken ofta understrykes genom ett ibland avsevärt centralparti. Polariteten kan också dominera hela motetter, t. ex. Benedicta sit sancta Trinitas, där 3- och 10-talet spelar en symbolisk roll liksom 7-talet gör i pingstmotetten Loquebantur variis linguis apostoli, vilken fördelar sig på 7 stora avsnitt, det första med 2×7 temainsatser. Mera invecklat blir problemet i Palestrinas senare verk, då han under intrycken av det tridentinska mötets krav på textens klara framträdande eftersträvar en homofonare sats. Förf. behandlar frågan i samband med problemet om Palestrinas beroendeskaper av den venetianska polychorin och undrar, om inte även denna delvis beror på en känsla för polär symmetri — alltså inte enbart på en begynnande rytmisk-barock musikuppfattning.

I anslutning till Charlotte Bühlers arbete 1933, Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem, som sökt utreda frågan om levnadsloppets psykologi, studerar Willi Kahl (Köln) den i unga år bortryckte Pergolesis sista verk, Stabat mater, som han fullbordade på dödsbädden, och undersöker i vilken mån det bär »ålderdomens» negativa och positiva drag. Det är en ganska intressant studie, främst metodologiskt, men lider givetvis av den kännbara bristen på ett här ofrånkomligt aktmaterial om mästarens liv, sjukdom och död. — H. Federhofer (Graz) publicerar och kommenterar gamla musikalieinventarier från ett par benediktinkloster i Kärnten och Steiermark, nyttiga bidrag framför allt till den musikhistoriska lokalforskningen.

Carl-Allan Moberg.

Ludwig Misch: Beethoven-Studien. Berlin 1950, Walter de Gruyter & Co, 149 s.

Ludwig Misch, på 20-talet uppskattad lärare vid Sternsches Konservatorium i Berlin, numera konservatorielärare i New York, tillhör de musiker som är väl förtrogna med beethovenforskningens resultat och nyare metoder och med de problem inom densamma, vilka fortfarande måste gälla som öppna. Då förf. i bokens företal betonar, att han uteslutande ämnar hålla sig till en formal-musikalisk terminologi i sina analytiska försök, lovar han dock för mycket. I den stora B-durfugans analys — i och för sig mycket övertygande — kan han ej avstå från uttryck som »verzweifelte Schreie» eller »eine vom Thema gezeugte Schlange». Till de bästa avsnitten i detta lilla vackert tryckta, med upplysande notexempel försedda band, hör diskussionen kring tematiken i d-moll-sonaten op. 31, nr 2, sats 1, vidare en uppsats om den sista av uvertyrerna (E-dur) till »Fidelio» från 1814. Denna uvertyr sätter förf., i överensstämmelse med Riemann, i tonartlig relation till Leonoras stora soloscen och aria i E-dur, som (detta må här nämnas som ett tillägg) själv fick en ny accent i Beethovens Fidelio-version från 1814, tydligen under inflytande av Ferdinando Paers »Leonora».¹ Även en liten essä om den av Beethoven vida mer än av eftervärlden uppskattade »Schlacht bei Vittoria» läser man med nöje och behållning. L. Misch behandlar de speciella problemen i en vidgad stilistisk och mänsklig ram och framställer det väsentliga naturligt och logiskt.

Richard Engländer.

R.-Aloys Mooser: Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. T. 2—3. Genève 1951.

Den schweiziske musikologen Mooser har med andra och tredje bandet avslutat sin stora generalinventering av det ryska musiklivet under 1700-talet. För ämnets begränsning och principerna för hans historisk-skrivning hänvisas till recensionen över band 1 (STM 1948). De nu utkomna två väldiga volymerna, utstyrda liksom den föregående med en slösande prakt beträffande illustrationerna, behandlar tidsskiftet 1762—1801. Under en tidigare period hade väl musiklivet hunnit skjuta livskraftiga skott, särskilt under kejsarinnan Elisabets tjuguariga regering (1741—1761). Men det mesta, som inträffade i musikväg vid hovet och bojarernas residens i städerna och på landet bar tillfällighetens prägel och bakom de granna fasaderna stack barbariet fram i seder och konst-åskådning.

Självhärskardömet präglar också utvecklingen i det följande. Mycket är anlagt på tomt skryt, futila synpunkter. Jämsides därmed märkes likväl en något målmedvetnare hållning till musiken som kulturskapande faktor, även om en anseelig tribut alltjämt erlagges åt kuriositetsintresset. Katarina II med sin glupande aptit på livet fyller tidsrummet till 1796; av hennes personliga vilja beror också i stora drag musiklivet. Furstinnan från Anhalt-Zerbst växte tydligen förvånansvärt snabbt in

i ställningen som »impératrice de tous les russes», som frasen gärna lyder i dedikationerna från kompositörer och textförfattare. Hon var inte musikalisk och lärde sig aldrig tycka om opera seria. I stället njöt hon av det musikaliska lustspelet och tråkade även gärna ut sig, när det gick högtidligare till på scenen, därför att hon visste, att det tillhörde hennes plikter som högsta vårdarinna av konst och teater. I någon mån dikterades hennes konstpolitik av samma bevekelsegrunder, som låg bakom Gustav III:s reformer av teatern. Det gällde att befästa suveränens anseende inåt och utåt, och hon delade helt spontant den svenska kungafamiljens orientering åt Frankrike. Det var för henne i främsta rummet, som Grimm arbetade i sin Correspondance, för henne och Fredrik II av Preussen. Men Katarina var ingen teaterentusiast som Gustav III. Hon skrev visserligen flera komiska operatexter, vid vars litterära utformning i verspartierna hon tog hjälp av A. V. Chrapovickij. Men författandet var närmast ett utslag av hennes galanteri som en upplyst härskarinnas. Och detta galanteri räckte till för att göra henne gynnsamt stämd för reformer. Redan 1766 lät hon sålunda omorganisera hovteatern, och om den ekonomiska måttsättningen för reformen vittnar årsbudgeten på 138 410 rubler.

I långt högre grad än föregångarna gynnade hon också i sin konstpolitik nationella ryska intressen. Dock fortsatte utländningarna alltjämt att spela en betydande roll. De behövdes för att lära upp infödingarna. Galuppi höll sig kvar till 1768, då han efterträddes av Traetta, som då redan var berömd genom verksamheten i Parma, Wien och Mannheim. Men det var i eller för Petersburg han skrev sitt mästerverk Antigona 1772. Andra utlänningar i ledande musikalisk ställning voro under perioden Paisiello, Sarti, Cimarosa och Martin y Soler, Cosa raras kompositör. Mooser har åtskilligt nytt eller mindre känt att berätta om dem alla, och kanske ännu mera att relatera om konstnärerna i deras släktäg.

Med Martins vistelse i Ryssland är förknippad en episod, som berör Sverige. Gustav III hade vid besök i Petersburg sommaren 1777 bl. a. regalerats med en föreställning av Grétrys Zemire et Azor. Tio år senare blev han huvudfiguren i ett hovspektakel av allt annat än smickrande karaktär och det är i detta sammanhang, som Martin kommer in i egen-skap av kompositör. Styckets författarinna var Katarina II. Titeln är Skazka o Gorebogatyre Kosometovič i opera komičeskaja (Sagan om Gore-hjälten Kosometovič) och premiären ägde rum den 29 januari 1789. Huvudpersonen är Gustav III i skepnad av den löjeväckande Gore-hjälten, och operan är ett persiflage av kungens högtflygande planer vid igångsättande av kriget mot Ryssland 1788. Kejsarinnan var road att kunna ge sin politiska antagonist på pälsen, men samtidigt ytterst orolig för att hennes skämt skulle sippra ut i vidare kretsar. Skvallret kunde hon emellertid inte förebygga inom diplomatiska kåren. Händelsen har också kommenterats långt tidigare, bl. a. av J. K. Grot i hans bok om Katarina och Gustav III (1877). Mooser kommer emellertid efter vanan med en mängd detaljuppgifter, som eljest äro tämligen svåråtkomliga. Musiken i klaverutdrag känner han till i tre exemplar. Men härtil kommer ytterligare ett jämte originallibretten, som sedan ett antal år finnes i KB.

Kontakterna med Sverige i musikväg voro f. ö. få och betydelselösa. En godbit för den inbitne personhistorikern med spets på skandalen är uppgifterna om den vackra skådespelerskan Sophie Hus, tillhörande

¹ Se min uppsats i Neues Beethoven-Jahrbuch IV (1930), s. 126.

den franska skådespelartruppen i Stockholm under åren 1784—1787, och vars konterfej pryder promenoaren till parkett i Kungl. teatern. Hennes försvinnande från Stockholm gav upphov till en liten fars: La desertrice eller Rymmerskan. Mooser berättar om epilogen, som blev ganska lysande. Hon firades som aktris även i Ryssland och utövade med gran-dezza värdinnans plikter i diplomaten A. I. Markofs hus.

Måhända förefaller det egendomligt att i en recension berätta om sådana obetydligheter. Men den pikanta anekdoten är i själva verket en rätt viktig ingrediens i Moosers biografiska skildringskonst, och den kan i viss mån också försvaras i skildringen av en epok, som åtminstone beträffande teater och musik i så hög grad bygger på personkult. Katarina — det har redan sagts — är den mest imponerande av det höga sällskap, som från teatersalongen dirigerade musiklivet i Ryssland. Paul I, efterträdaren, var bättre musikaliskt tränad. Men hans kortvariga regering avsatte inte lika märkliga spår. Bland högadeln utmärkte sig särskilt vid sidan av Potemkin furstarna Chérémétief genom konstnärliga initiativ. Vad som hos Mooser berättas om dem är många gånger ytterst fantasieggande. Far och son voro bägge väldiga jordpotentater med i runt tal 200 000 livegna till sitt förfogande. Ur dessas led plockades de artistiska begåvningarna fram, sattes i skola, för att i sinom tid få sin plats på scenen och i orkesterrummet. Undervisningen var för flickornas del humaniserad. Gossarna behandlades förmodligen också i allmänhet hyggligt, men uppmuntrades även till fortsatt förkovran genom spöslitning. Resultatet av de ungas skolning kom i första hand furstarna till godo. I andra hand profiterade hela landet av det upphöjda uppfostrings-nitet. Furstarna hade egna skådebanor i Moskva och på några gods i närheten, och spellistan var särskilt under den yngre furstens regim särdeles rikhaltig. Föreställningarna gavs på ryska språket och omfattade original och översättningar. De senare gynnade den franska repertoaren med namn sådana som Gluck, Grétry, Duni, Monsigny, Dalayrac och många andra. Mooser anser att en sådan magnificens aldrig utvecklats av en privatman utanför Ryssland. Han har med visshet rätt. Man erinrar sig kanske i sammanhanget den venetianske prokuratorn Marco Contarinis teater i Piazzola från slutet av 1600-talet. Men även om härvidlag ur konstnärlig synpunkt och till Contarinis fördel en parallell skulle kunna dras, är säkerligen ryssarna de absolut överlägsna både beträffande repertoarens rikedom och tidslängden för de konstnärliga övningarna.

I stil med denna självhärskarprakt ligger den berömda ryska hornmusiken. Skillnaden är emellertid, att barbariet frossar ohejdat i den senare företeelsen. Ämnet är numera en smula uttröskat av andra. Dock måste erkännas, att Mooser även i detta kapitel genom den utmärkta dokumenteringen blir läsvärd.

Einar Sundström.

C.-G. Stellan Mörner, Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe. Einige Stockholmer Persönlichkeiten im Musikleben des Gustavianischen Zeitalters. Sthlm 1952. VIII, 475 s.

I litteraturen om 1700-talets svenska musikhistoria omnämnes J. Wikmanson alltid med aktning. Men först i och med Mörners här anmälda dr.avh. har han blivit föremål för en utförligare undersökning. Avh.

sysslar dock inte uteslutande med Wikmanson utan också med två medlemmar av ätten Silverstolpe, nämligen bröderna Fredrik Samuel och Gustaf Abraham, som båda gjorde uppmärksammas insatser i vårt musikliv under slutet av 1700- och början av 1800-talet.

Efter en inledning på 14 s. är avh., i full överensstämmelse med huvudrubriken indelad i två stora avdelningar, av vilka den första, »Johan Wikmanson» (s. 15—238), innehåller kap. »Lebenslauf» (s. 17—113), »Theoretische Interessen» (s. 114—158), »Werke» (s. 159—233) och »Zusammenfassende Übersicht» (s. 234—238), och den andra, »Die Brüder Silverstolpe», kap. »Fredrik Samuel Silverstolpe» (s. 241—276) och »Gustaf Abraham Silverstolpe» (s. 277—294). Efter dessa avdelningar följa omfångsrika bilagor (s. 295—442), ett »Schlusswort» (s. 443—448), käll- och litteraturförteckning samt register.

Med förbigående av detaljerna skall den efterföljande granskningen av Mörners avh. koncentreras till vissa huvudpunkter.

På svenskt musikhistoriskt område ställer den grundläggande källforskningen mången gång stora krav på uthållighet och spårinne. Med vissa svårförklarliga och beklagliga undantag har Mörner inom sin ämnessfär ägnat källorna stor möda — en möda, som förvisso inte varit förgäves.

Särskilt framställningen av Wikmansons levnad är väldokumenterad. De främsta källorna för kännedomen om den ha hittills varit Gustaf Abraham Silverstolpes nekrolog i »Journal för svensk litteratur», 1800: 4, och åminnelsetal vid KMA:s minneskonsert den 15. febr. 1801. Mörner har framdragit en hel rad antingen helt nya eller också kompletterande fakta om Wikmansons barn- och ungdom i små förhållanden, om hans föredömliga, mångåriga och hårt pressande tjänstemannagärning i Nummerlotteriet, om hans insatser som nitisk organist i Storkyrkan och som medlem av KMA, om hans bortgång och eftermäle, hans egna familjeförhållanden o. s. v. Kap. »Lebenslauf» har härigenom blivit avh:s bästa.

Även i kap. om Wikmansons teoretiska intressen arbetar förf. med fina källor. Dessa utgöras bl. a. av en förteckning över böcker, som ingått i Wikmansons bibliotek, av de utförliga akterna angående orgelbygget i Storkyrkan och inte minst av Wikmansons översättningar av, excerpter ur eller kommentarer till samtida musikskrifter av olika slag. Kap. ger talrika vittnesbörd om W:s mångsidiga teoretiska intressen och kunnande. Det ger också spridda drag av honom som estetiker, i vilket avseende han kan inplaceras i utvecklingsskedet från upplysningstidens förståndsmässiga affektlära till den unga romantikens stämningskult. Av särskilt intresse är vidare redogörelsen för Wikmansons förhållande till Abbé Vogler. Stundom har förf. dock behandlat källorna väl lättvindigt. Den nämnda bokförteckningen, s. 115 ff., tar han utan vidare som bevis på Wikmansons aktning av kunskapstörst. Utan kännedom om vare sig det sätt, på vilket böckerna hamnat i Wikmansons ägo, eller om i vilken utsträckning de använts av honom, kunna de inte användas som otvetydiga bevis på Wikmansons intressen. Vid behandlingen av Wikmansons koralbok, s. 137 ff., talas det ofta om likheter och olikheter mellan denna och andra arbeten utan att läsaren får någon som helst redogörelse för omfånget och gången av de jämförande undersökningar som gjorts. S. 124 f. fäster förf. stor vikt vid vissa kommentarer till

d'Alembert och Adlung, som skulle gälla den liksvävande temperaturen och visa Wikmansons intresse för dess problem. Mörner har dock här misstagit sig. I intet fall är det fråga om vare sig Werckmeisters liksvävande eller någon annan temperatur utan om vanliga diatoniska, pythagoreiska och naturliga intervall.

En central plats i hela avh. tillkommer kap. om Wikmansons tonsättningar. Med besvikelse måste man konstatera, att Mörner inte ägnat de rent musikaliska källorna och deras behandling samma omsorg som de i vanlig mening litterära.

Det är en allvarlig och ur forskningssynpunkt högst beklaglig brist hos avh., att den i fråga om redovisningen av de musikaliska källorna endast innehåller en ytterst knapphändig verkförteckning (s. 159 f.) men inte någon konsekvent genomförd källbeskrivning och ännu mindre någon källkritik. Dessutom är verkförteckningen något ofullständig. Så vitt anmälaren har kunnat finna är det två verk som saknas, nämligen dels ett arrangemang av romansen ur stråkkvartetten nr 3 (KMAB hdskr. I: 627), dels en på endast ett system noterad »Menuetto» (KMAB hdskr. I: 628). Åtminstone det sistnämnda stycket kan påräkna ett något större intresse, då det med all sannolikhet är satt för halscitra och sålunda torde tillhöra den grupp av förlorade citterverk, som Mörner själv omnämner (s. 160 o. 207 f.).

Många av verkförteckningens källor ha i avh. betecknats som autografer. Det är anmärkningsvärt och förvånande, hur lättvindigt autograffrågan har behandlats här. Läsaren får aldrig klart för sig, med vilken rätt autografbeteckningen utsatts och inte heller, att det finns åtminstone ett par mycket tveksamma fall.

De efter allt att döma av samma hand gjorda uppteckningarna av klaversonaterna i C-dur och h-moll, som ingå i KMAB hdskr. I: 627, ha av Mörner tveklöst betecknats som autografer, s. 159. Redan en flyktig granskning ger dock vid handen, att notskriften här inte överensstämmer med skriften i de »säkra» autograferna, t. ex. »Divertissement på Söderfors» eller sångerna till piano. Den nämnda hdskr. är inbunden. På frampärmens innersida står en namnteckning, dock inte J. utan C.(!) Wikmanson (dottern Christina?). Vid katalogiseringen av sonaterna sätter C. Nisser försiktigtvis ett frågetecken efter beteckningen autograf, »Svensk instrumentalkomposition», Sthlm, 1943, s. 396. Man skulle rent av kunna fråga sig, hur man egentligen vet, att kompositionerna äro av Wikmanson. S. 196 talar Mörner i en *footnot* om en i notsamlingarna på Näs befintlig version av h-mollsonatens första sats, som skulle vara bättre än versionen i KMAB. Förf. motiverar inte närmare detta påstående. Den för forskningen hittills okända källan finns inte heller medtagen i verkförteckningen och det blir aldrig riktigt klargjort, om den är en autograf eller inte.

Inte endast i fråga om KMAB I: 627 utan också i fråga om KMAB I: 628 hade en källkritisk granskning varit nödvändig. De här ingående verkuppteckningarna ha även de betecknats som autografer trots namnteckningen C. Wikmanson på frampärmens innersida och trots att de föreligga i skiftande notskrift.

Beträffande Wikmanson som tonsättare har förf. ägnat huvuddelen av sitt intresse åt instrumentalmusiken, under det att vokalmusiken blivit mer styvmoderligt behandlad, 46 gentemot 26 s. Särskilt gäller detta sångerna med piano, som ingå i samlingen »Sammelsurium af Wisor och

Små Sångstycken . . . » Efter en något utförligare behandling av »Häckningen» och »Den oväntade kyssen», s. 220 f., heter det, s. 225, »Der Wert der übrigen Nummern . . . ist natürlich recht ungleich, und wir wollen uns hier nur mit denen beschäftigen, die aus irgendeinem Grunde näher kommentiert werden müssen». Det är det enda som sägs om den princip enligt vilken urvalet skett. Så kommer det sig, att i detta det första utförligare arbetet om Wikmanson talrika sånger — nr 1 t. o. m. 7, 9, 17, 18, 20 t. o. m. 22, 24, 25, 28 i förteckningen s. 218 f., varibland t. ex. nr 6 ger förändringar om Schubert — lämnats helt obehandlade utan att läsaren ges någon som helst möjlighet att bedöma det berättigade häri.

Den här framskyntande benägenheten för att presentera resultatet av en tankegång fixt och färdigt utan att närmare redovisa de vägar, utmed vilka det uppnåtts, framträder ännu tydligare vid behandlingen av Wikmansonskompositionernas stilistiska egenart. I verkkap. talas det ofta om stilistiska påverkningar från eller likheter med andra tonsättningar. Men liksom vid behandlingen av koralboken lämnas inte heller här någon detaljredogörelse för gången av och omfånget hos de utförda jämförande stilundersökningarna och endast sällan ges hänvisningar till bestämda ställen i utländska tonsättares arbeten, t. ex. s. 170 beträffande Haydn. Särskilt skarpt måste man reagera inför denna njugghet, när det gäller Kraus, som måste ha betytt oerhört mycket för Wikmansons egen utveckling. Den bild, som Mörner ger av Wikmanson som tonsättare är väl, åtminstone i vad det gäller instrumentalmusiken, i huvudsak riktig. Men det vittnar om ett anmärkningsvärt åsidosättande av den vetenskapliga framställningens metod och målsättning att i så stor utsträckning som här skett helt överlämna åt läsaren att taga reda på varför den är riktig.

Såväl av förordet, s. V, som av inledningens början, s. 1, framgår det, att Wikmanson inte endast är utgångspunkten utan också huvudföremålet för Mörners i avh. redovisade forskningar. Det är därför helt naturligt, att arbetets första och största avsnitt ägnas åt denne. Men avh. har som föremål också de nämnda bröderna Silverstolpe. I fråga om dem har förf. haft den oskattbara förmånen att få ösa ur det rika Silverstolpeska familjearkivet på Näs. Detta materials disposition och infogande i avh:s ram ha dock varit uppgifter, som inte fått någon helt lycklig lösning.

Som motivering för behandlingen av bröderna Silverstolpe anföres, s. 1, det förhållandet, att var och en som sysslar med Wikmanson mycket snart kommer i kontakt med Gustaf Abraham. Denne hyste en häftig böjelse för tonsättarens dotter, räddade stråkkvartetterna åt eftervärlden, skrev nekrologen o. s. v. Förf. finner det därför ofrånkomligt, att undersöka Gustaf Abrahams kvalifikationer för att skriva denna nekrolog. Men med utgångspunkt från Wikmanson kommer man inte endast till Gustaf Abraham utan mycket snart också till Fredrik Samuel. I de båda brödernas brevväxling med varandra avhandlas ofta med Wikmanson sammanhängande spörsmål. Fredrik Samuel måste därför också dragas in i undersökningen.

Av detta resonemang får man det bestämda intrycket, att behandlingen av bröderna Silverstolpe skall gälla deras förhållande till och samband med Wikmanson. Men, s. 2, föresvävar det förf. ett annat syfte, nämligen att anslå en sociologisk syn på förhållandet mellan den borgerlige

Wikmansson och de adliga bröderna, och s. 3 ytterligare ett annat: att se dem som var för sig särpräglade inslag i det Stockholmska musiklivet. Ett förverkligande av dessa syften hade varit av ett utomordentligt stort värde. Tyvärr har det skett endast styckevis. Behandlingen av bröderna Silverstolpe gäller inte endast deras förhållande till Wikmansson. Den sociologiska aspekten skyntar visserligen här och där men är ingalunda det band som tvingar samman avh:s olika avsnitt till en helhet. Och Stockholms musikliv har inte heller på ett påtagligt sätt utarbetats och fasthållits som ram kring det behandlade stoffet. Resultatet har blivit, att arbetets andra huvuddel, »Die Brüder Silverstolpe», inte hänger organiskt ihop med Wikmansondelen och inte heller står i jämviktsförhållande, till denna. Mot den sistnämnda delens 224 s. stå 56 s. hos den förstnämnda, som endast innehåller en ytterst knapphändig och summarisk redogörelse för vissa moment i brödernas levnad och insatser på skiftande musikaliska områden.

Av de tre bilagorna äro visserligen de omfångsrikaste, bil. B och C, ss. 303—442, ägnade åt bröderna Silverstolpe. Men dessa bilagor höra ju inte till den egentliga framställningen och huvuddelen av deras innehåll har intet som helst samband med Wikmansson. I dem är samlat ett såväl allmänskulturellt som musikaliskt delvis enastående material. Det är vemodigt att se detta material i blott helt flyktigt bearbetat skick — Mörner har endast försett det med, mången gång värdefulla, biografiska och bibliografiska kommentarer — undanstoppat som bilagor i en omgivning, där det inte hör hemma.

Förhållandet mellan Wikmansson och bröderna Silverstolpe har varit bestämmande för avh:s hela uppläggning. Det är högst beklagligt, att förf. inte ägnat ett särskilt kap. eller åtminstone en samlad framställning åt detta förhållande. Som det nu är, är det ytterligt svårt att få någon klar bild av hur det gestaltade sig. Förf. talar ofta om vänskapen mellan Wikmansson och bröderna, om gemensamma umgängesvännar o. s. v. Men beläggställena härför äro fåtaliga och svåra att hitta. En del återfinnas i brevbilagan, bil. B, några av de viktigaste utan att någonsin eller blott ofullständigt utnyttjas i själva texten, t. ex. s. 348 BrS Nr. 210, Fredrik Samuels väl utförligaste yttrande om Wikmansson, s. 342 BrSA Nr 168, om Gustaf Abraham som nära »lierad» med W., s. 376 BrSA Nr 241, om dennes inköp av W:s hela musiksamling, s. 389 BrSA Nr 281 om tillfälligt »stöld» ur W:s kvarlåtenskap.

Gustaf Abraham är den för Wikmansson och hans familj utan tvekan viktigaste av bröderna. Trots detta behandlas han påfallande knapphändig. Av de 56 s. i arbetets andra huvuddel äro 36 ägnade åt Fredrik Samuel men endast 18 åt den yngre brodern. I förordet anger förf. med all rätt som en ofrånkomlig uppgift att undersöka Gustaf Abrahams kvalifikationer för att skriva nekrologen, en uppgift som han dock aldrig har slutfört. I avsnittet »G. A. Silverstolpe als Musikschriftsteller und Musikliebhaber», s. 288 ff., behandlas visserligen enskilda delar av Gustaf Abrahams musikskriftställarskap, och vissa drag i hans musikpersonlighet. Men det hela mynnar aldrig ut i en kritisk undersökning av hans skrifter till Wikmanssons minne. Dessa avfärdas i ett helt kort stycke, s. 291 f. Hur fullständigt förf. här glömt bort den egentliga huvuduppgiften, framgår av detta styckes början, »Schliesslich müssen wir, im Interesse der Vervollständigung, an Gustaf Abrahams Schriften über Wikmansson erinnern . . .»

Mörner tillmäter Gustaf Abraham stor betydelse för Wikmanssons egen utveckling, s. 106 f., 216. Han skulle ha väckt dennes intresse för den tidiga romantikens tyska diktare, medlemmarna av Heimbundet o. s. v. Möjligheten av och det troliga i denna påverkan är en fråga, som borde ha fått en särskild utredning. Den 1753 födde Wikmansson tonsatte redan 1789 och 1790 dikter av Claudius och Bürger, s. 218. Gustaf Abraham var då c:a 18 år. Är det antagligt, att han vid denna ålder utövade ett avgörande inflytande på Wikmanssons konstnärliga utveckling? Vet man över huvud taget, att de båda kände varandra redan i slutet av 80-talet? Så vitt anmälaren har kunnat finna, är bekantskapen i avh. belagd först från 1799. Det ligger närmre till hands att gissa på J. M. Kraus som en första förmedlare av kännedomen om de nya litterära strömningarna. Men honom tillmäter Mörner i sammanhanget endast underordnad betydelse, s. 216.

Även om nu den här anmälda avh. har allvarliga brister av metodisk och annan art, så tecknar den en långt fulligare bild, än den vi förut kände, av Johan Wikmansson både som människa och musiker. Den ger ett gripande vittnesbörd om och ett exempel på hur inhemska musikaliska begåvningar missbrukats i Sverige och hur små möjligheter det fanns för en sådan begåvning att helt få ägna sig åt sin egentliga kallelse — musiken och den svenska musikodlingen.

Stig Walin.

Hans Ferdinand Redlich, Claudio Monteverdi. Life and works. Translated by Kathleen Dale. Geoffrey Cumberlege (Oxford university press) 1952. VIII, 204 s.

Redlichs nu till engelska överflyttade bok om Monteverdi utkom först från ett schweiziskt förlag på tyska 1949 och var märkligt nog den första sammanfattande framställningen på detta språk om den väldige mästaren alltsedan Emil Vogels dissertation 1887, publicerad i Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. Man kan tryggt påstå, att den i sin engelska dräkt är ett mönster för en på samma gång vetenskapligt väl grundad och i ordets bästa mening populär bok, som med skicklighet och intelligens förenar ett klart, enkelt språk med en fackmässig terminologi.

Att dessa egenskaper framträda ännu tydligare i den engelska än i originalversionen sammanhänger väl med det engelska språkets skiftningsrikare ordförråd och lättsammare konstruktionssätt, särskilt som förf. haft föremånen att som översättare få en så eminent fackmässig kraft som fru Kathleen Dale. Men det beror också på, att den engelska upplagan ej kan vända sig till en så vidsträckt musikvetenskapligt tränad publik som den tyskspråkiga och till följd därav har utvidgats med flera värdefulla orienterande tillägg: »musik och samhälle under Monteverdis levnad», »musiken i Italien vid tiden för M:s födelse» och »diktarna till M:s madrigaler». Därtill har kapitlet med den för mindre initierade läsare farliga rubriken »den siste madrigalisten» utvidgats betydligt genom inarbetning av viktiga avsnitt ur förf:s tidigare talrika tyskspråkiga arbeten om M:s verk. Ett appendix med förklaringar av ett antal musikvetenskapliga facktermer hör också till de nyttiga utvidgningarna.

Tyvär medger ej omständigheterna en utförligare recension i denna årgång. Jag ville dock gärna påpeka, att förf:s kap. om The church-musician (s. 117—42) är den första sammanfattande framställning vi äga av M:s ganska förbisedda kyrkomusik, som ingalunda började med hans utnämning till den förnämliga posten vid San Marco i Venedig utan med den konservativa mässan In illo tempore och den radikala marianska vespermusiken, fridfullt förenade i ett band 1610!

Boken är förstklassigt tryck och försedd med 8 helsidesplanscher, bl. a. facsimile av ett av de mycket sällsynta proven på M:s egen notskrift.

C.-A. M.

Johan Helmich Roman, Sinfonia N:o XVI. D-dur. [Besättning: 2 oboer, 2 violiner, viola, basso och cembalo.] Bearbetning av Claude Genetay. (Nordiska toner för orkester.) Sthlm, Carl Gehrmans musikförlag; tr. Solna, Brogenhardts offsettryckeri, 1951. 4:o. S. 3—14 & omsl. Partitur Kr. 8.—. Stämmor Kr. 12.—.

Johan Helmich Roman, Sinfonia N:o XX. e-moll. [Besättning: 2 violiner, viola, basso och cembalo.] Bearbetning av Claude Genetay. (Nordiska toner för orkester.) Sthlm, Carl Gehrmans musikförlag; tr. Solna, Brogenhardts offsettryckeri, 1951. 4:o. S. 3—15 & omsl. Partitur Kr. 8.—. Stämmor Kr. 12.—.

Johan Helmich Roman, Sinfonia N:o XVI. D-dur [&] Sinfonia N:o XX. e-moll. Bearbetning: Claude Genetay. (Gehrmans studiepartitur.) Sthlm, Carl Gehrmans musikförlag; tr. Solna, Brogenhardts offsettryckeri, 1950. 8:o. (1), 15 s. & omsl. Kr. 6.50.

Än så länge äga vi endast ett fåtal utgåvor av äldre svenska musikverk. När såsom nu dessas antal nyligen utökats med två betydande verk av Johan Helmich Roman, är det en händelse som kan påräkna det allra största intresse från den musikintresserade allmänhetens sida. Och om det första intrycket blir något av en chock för många, så försvinner den snabbt vid en närmare bekantskap med innehållet. Ty chockerande är det att utgivaren kallar sina båda utgåvor »bearbetningar». Man undrar om inte bearbetningarnas tid även i vårt land kunde vara slut och vi kunde få originalet serverat utan tillsatser av en klåfingrig, om än aldrig så kunnig, musiker. Farhågorna visa sig dessbättre ogrundade, men kvar står endast det ofattbara, att utgivaren kallat sin medverkan bearbetning, då hans uppgift inte varit av annan art än den som möter varje utgivare av musik från generalbasepoken.

Att här dock föreligger en god utgåva av de två förnämliga sinfonierna torde snart stå klart för var och en. Ett fördelaktigt intryck gör cembalo-stämman, som är avgjort mera cembalomässig än tidigare utgivares massiva pianosats. Värdefulla äro också utgåvornas föredragsbeteckningar, som trots företalets försäkran dock inte alla härstamma från utgivaren. Vad man saknar är däremot anvisningar om utförandet av de rikligt förekommande ornamentfigurerna. Då ju tolkningen av dessa även för

den i stilarten väl hemmastadde många gånger bereder svårigheter, borde oftare än som i utgåvorna är fallet anvisningar ha givits. Nu finner man endast två anvisningar i Sinfonia N:o XVI om utförandet av långt förslag.

I studiepartituret ges några korta biografiska notiser om Roman, lagom utförliga för en praktisk utgåva. Värde av dessa är så mycket större, då de även ges i engelsk översättning. Man kan måhända tycka att utgivaren i en så kort biografi som denna bort avstå från några av de obestyrkta uppgifter om tonsättaren, som vi övertagit från det sahlstedtska äreminnet. I fråga om året för hans utnämning till ordinarie kapellmästare torde dock Sahlstedts och Hülphers' uppgift, att utnämningen ägt rum redan 1727 vara mera sannolik än det från hovkapellet avlöningslistor hämtade året 1729, som utgivaren nu ger läsaren.

Bo Lundgren

O. M. Sandvik, Setesdalsmelodier. Johan Grundt Tanum, Oslo 1952. 62 s.

Sandviks uppteckningar av Setesdalsmelodier sträcka sig tillbaka till 1916, då han uppsökte den 75-årige Svein Tveiten (1841—1924), en utomordentlig folksångare, som främst utökade förrådet av norska kämpevismelodier med kvalitativt högtstående mönster. Samlingen omfattar 18 sådana samt 48 stev- och 14 psalmmelodier (vad jag kallat folkliga koralvarianter) jämte en del avvikande läsarter och slutligen »den danske hyrdevise» (till text av Christian Braunman Tullin, 1728—65) efter Svein Tveitens föresjuning. Utom den sistnämnde äro också andra folksångare av bägge könen företrädda, men tyvärr har Sandvik denna gång endast få uppgifter om några av sina sagesmän (s. 25 f), medan andra ej omnämnts. I tre fall publiceras melodier (steven 9, 11, 43) utan någon som helst uppgift om källan. (Ett tryckfel bör i detta sammanhang påpekas: s. 32 vid mel. 7b står »Nr. 7b—16: Svein Tveiten», men det gäller mel:a 7b—15.)

Sandvik diskuterar i inledningen (s. 18—23) det yngre stevet. Han sammanställer det med den skotska balladen, vilken kan ha förmedlats av de talrika skottar som före 1600 slog sig ned i Rogaland och närgränsande trakter, dvs. på fastlandet innanför Hillefjorden några mil väster om Setesdal. Uppslaget synes rimligt nog. Dock är det nya stevschemat inte alldeles så exklusivt skottskt och norskt som Sandvik synes mena. Visserligen kan man väl lämna de av Sandvik diskuterade gregorianska poetiska formerna åsido (ehuru hymnschemat för Ut quaeant laxis med utvidgad slutperiod ej saknar sitt stora intresse i sammanhanget). Men viktigare är, att man kan finna enstaka ex. på stevformen i t. ex. Böhmes Altdeutsches Liederbuch; jfr nr 462: Eins bawren son hat sich vermessen / er wolt ein gute buttermilch essen. / Man trug im her ein saures kraut: / die buttermilch troff im bass in die haut. Jfr också för Sveriges del Arwidssons SvFs III A 50; Dybecks Runa I litt. E II; Runa II, Dalsl. Iekar 4; Wiede I, 40; Fredin 107, vilkas struktur är lika påtagligt besläktad med de norska nysteven som den av Sandvik citerade skotska melodin till »My pretty Mary, my lovely Mary». Det är dock alldeles tydligt av Sandviks uppteckningar, att de nynorska steven ej på länge tjänstgjort som dansvisor, så starkt agogiskt förvrängt som de återspegla

den typiska rytmiken. Men man kan ej sällan rekonstruera schemat, varvid det ofta visar sig, att man enligt min mening borde ha antytt taktstrecken annorlunda än Sandvik gjort. Jag nöjer mig med att citera nr 7 efter Birgit Risdal i min rytmisering:



Carl-Allan Moberg.

ÖVRIG TILL RED. INSÄND UTLÄNDSK LITTERATUR

Arne Bjørndal, Nasjonalinstrumentet Hardingfela 1651—1951. (Univ. i Bergen Årbok 1950. Hist.-antikvar. rekke nr 3.) Bergen 1951.

Alain Danielou, A catalogue of recorded classical and traditional Indian music. (Archives of recorded music.) UNESCO. Paris 1952.

Journal of The International Folk Music Council. Published with the assistance of the UNESCO. Vol. 4 (1952). London.

Monumenta musicae byzantinae transcripta . . . Vol. 6: The Hymns of the Hirmologium part 1 transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stöhr revised and annotated by Carsten Höeg. Copenhagen 1952.

Sören Sörensen, Kirkens liturgi. En fremstilling med særligt henblik på den liturgiske musik og med forslag til salmevalg for hele kirkeåret. Munksgaard, København 1952.

Franz Zagiba, Chopin und Wien. H. Bauer-Verlag, Wien 1951.