

STM 1950

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

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. 34. Jahrgang 1950. Verlag J. P. Bachem, Köln. 112 s.

Den sista årgången av den gamla fina cecilianska tidskriften utkom samtidigt med det andra världskrigets utbrott som en årsbok på 110 ss. för 1936—38. Alltjämt under prof. Fellerers ledning har tidskriften i år återupptagit verksamheten med sin 34:e årgång. Den är inte omfångsrik men ägnar, liksom tidigare, utrymme åt vitt skilda grenar av den katolska kyrkomusikens teori och historia.

Pater L. Kunz hänvisar i sin tolkning av romanusbokstäverna *c* och *t* på det hos latinska grammatiker välkända ordparet *cursim-tractim*, som står Notkers tolkning innehållsmässigt nära men ger ett vidare perspektiv åt problematiken kring dessa hjälpbokstäver, till vilkas användning i neumkällor förf. ämnar återkomma. — Pater H. Sidler (förf. till verket *Studien zu den alten Offertorien*, Freib. i/d. Schweiz 1939) kompletterar med ledning av P. Wagners efterlämnade fotografier av Cod. Graec 807 från 1100-t. (ett tyskt graduale) dennes framställning i Neumenkunde. Att det knappast är i Wagners anda som han tolkar källans »germanska koralvarianter» såsom den germanska människans »omedvetna reaktion för det harmoniska systemet» är han fullt medveten om men anser sig böra böja sig för »ett faktum»! Därvid stöder han sig på Hindemiths analys av den gregorianska *Dies-irae*-melodin, vilket ej ökar beviskraften, lika litet som hans hänvisning till människans växande iakttagelseförmåga i form av »nytt hörande» och »nytt seende» kan förklara, varför talrika (men dock ej uteslutande tyska) koralkällor utbyta vissa sekundintervaller mot terser. — Thilde Thelen meddelar innehållet i två senmedeltida sekvenskällor från Köln och kommer även hon in på frågan om de germanska melodivarianterna.

Karl Dreimüller redogör under titeln »Die Musik im geistlichen Spiel des späten deutschen Mittelalters» för passionsspelen i den oberhessiska staden Alsfeld; det sker i form av en kort sammanfattning av förf:s tre-bandiga wiendissertation 1936, hittills otryckt. Även Joseph Poll behandlar ett likartat material, ett påskspel från Regensburg. Här är emellertid uppkomsttiden så sen som c:a 1620 och texten på tyska. (Notbil. återfinnes s. 108.) I samband härmed förtjänar nämnas, att prof. Fellerer själv i *Westfalia sacra*, bd 2, utgivit och utförligt kommenterat påskspelet i jungfrustiftet Nottuln från 1400-talet under ingående jämförelser med talrika inom- och utomtyska källor (påskspel i Münster, Osnabrück, Braunschweig, Prag, Nürnberg, Rheinau, Trier osv.).

J. Solzbacher uppehåller sig vid Kaspar Ulenbergs tyska psaltare (Köln 1582) en av de få framgångsrika katolska motsvarigheterna till protestantismens flödande menighetssångsproduktion, med nya upplagor ända in på 1700-talet. En del melodier ha dock behandlats flerstämmigt av ingen mindre än Orlando di Lasso och dennes son, Rudolf. Det är sålunda

inte omöjligt att v. Winterfelds omdöme om Ulenbergs verk, »an Liedern wie Melodien ein unglaublich schwaches Machwerk», måste revideras. — Angående en föga känd samtida landsman och kollega till Orlando di Lasso, Ludovicus Episcopus, som tidigare G. van Doorslaer ägnat en studie (*Extrait du Bulletin de Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines*, bd XXXVI, 1931), lämnar A. Scharnagl några nya bidrag, och man instämmer till fullo med förf., då han som skäl för en närmare studie av Episcopus-Bisschops verk erinrar om, att »die Musikgeschichte genügend Beispiele aufgewiesen hat, in welcher ausgedehnter Masse die stilistische Weiterentwicklung in den einzelnen musikalischen Gattungen gerade von den Kleinmeistern beeinflusst und vorwärts getrieben wurde». Det är ungefär samma tankegång som Sven E. Svensson givit uttryck åt i den paradoxala formuleringen: »de stora mästarna äro de smås epigoner». Utöver Eitner meddelar förf. s. 61 f. en rad smärre bidrag av Episcopus i tvenne samtida antologier från 1554 och 1572.

Årsbokens omfångsrikaste och måhända intressantaste bidrag är H. Rahes studie av tema och melodibildning i Palestrinas motetter. I anslutning till nyare uppfattning av »konstverket såsom ett resultat av människans uppgörelse med utomvärlden» söker Rahe till musiken överflytta »den polära symmetriens» grundbegrepp, vilket vissa konsthistoriker menat skulle ha kommit till uttryck i Lionardo da Vincis traktat om måleri. Det italienska högrenässansmåleriet skulle m.a.o. ha följt läran om delarnas kontrapositur såsom norm, och Rahe ser en motsvarighet härtill inom samtidens genomimiterade musik i form av begränsade och bestämda tonföljder jämte därmed korresponderande formuler. Användningen av en dylik kontraposterande musikalisk teknik söker han uppvisa i Palestrinas motetter, men förf. har knappast övertygat ens sig själv, då han summerande inskränker sig till möjligheten av, att »Palestrina intuitivt kan ha låtit leda sig av en viss typologi» (s. 81). Redan terminologiskt vore nu f.ö. att anmärka, att konsthistorikernas term »kontrapost» utgör motsvarigheten till retorikens *kiasm* för en korsvis korresponderande ställning av syntaktiskt eller blott semantiskt motsvarande satsdelar. Det ligger närmare till hands att gissa på inflytande från retoriken än från måleriet på utformningen av tematiken i det av förf. berörda hänseendet. Men varför skulle man inte med fördel kunna nöja sig med en hänvisning till de för melodikens utformning betydelsefulla strävandena efter symmetri, som t.ex. komma till uttryck i »bågformen»? Det synes mig, som om förf. här alldeles i onödan går utanför den musikaliska konstens gränser.

Den välrenommerade musikhistorikern Bertha Antonia Wallner gör en programmatiskt inriktad historisk överblick över ämnet Kirchenmusik und Frauengesang eller samma ämne som hennes yngre kollega Kathi Mayer skrev en doktorsavhandling om 1917. Temat saknar måhända ej alldeles ett visst intresse (utanför den musikforskande fackkretsen) för den i Sverige aktuella diskussionen om kvinnans ev. rätt att vigas till präst. — Två uppsatser om orgelverk, en studie över 1500-tals-teoretikern Ulrich Burchard och ett meddelande av utg. om koral uppförande-praxis i 1500-talets Münster-Westf. avsluta jämte några recensioner årsboken. Alla ivrare för kyrkomusik i forskning och praxis hälsa med tillfredsställelse Kirchenmusikalisches Jahrbuch välkommen åter!

Carl-Allan Moberg.

Karl-Gustav Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1949. 199 s.

1:a uppl. av prof. Fellerers arbete utkom i början av 2:a världskriget och har aldrig nått recensentens händer, om det nu överhuvud införlivats med några svenska bibliotek. Förordet är emellertid daterat i det schweiziska Fribourg, varest förf. 1931 hade efterträtt Peter Wagner, den gregorianska sångens store utforskare och teoretiker. Såsom ordinarie professor i musikforskning i Köln har Fellerer nu låtit 2:a uppl. av sin bok utgå, och det är endast till denna »verbesserte und erweiterte Fassung» som min recension sålunda kan taga hänsyn.

Ingen kunde ligga närmare till hands för uppgiften att ge en allmän och modern överblick av den katolska kyrkomusikens historia än Fellerer, utgivaren av Kirchenmusikalisches Jahrbuch efter Weinmanns död och förf. inte blott till flera gregorianska studier utan också till det märkliga, än i dag beundransvärt fylliga och väldisponerade verket om Palestrinatraditionernas fortlevnad intill romantiken.

Greppet om ämnet i föreliggande bok är verkligen mycket skickligt och visar förf:s förtrogenhet med såväl principiella problem rörande begreppet »kyrkomusik» som hela det skiftande och mångsidiga material som rymmes inom detta begrepp, såväl den gregorianska sångens framväxt, konsolidering, avarter, förfall, regeneration, som den flerstämmiga tonkonstens och instrumentalmusikens uppenbarelsereformer inom gudstjänstens ram och det invecklade växelspelet inom kyrkomusiken mellan »kyrkligt» och »profant», mellan »konstmässigt» och »folkligt», mellan konservativa och radikala rörelser, mellan teoretisk spekulering och levande praxis.

Förf. har disponerat sitt ämne efter en kronologisk huvudprincip i tre stora tidsavsnitt, vilka likväl samtidigt betraktas såsom bärare av var och en sin principiellt olikmässiga inställning till kyrkomusikens art och innebörd: 1) tiden intill 11—1200-talet, rubricerad »Musik des Gottesdienstes», 2) tiden intill 1600-talet under beteckningen »Musik im Gottesdienst» och 3) utvecklingen fram till vår egen tid under rubriken »Musik zum Gottesdienst».

Det är inte svårt att förstå, vad förf. avsett med dessa välgjorda titlar, vilkas språkligt sett fint nyancerade variation av huvudordet *kyrkomusik* blottar djupgående olikheter i de tre tidsepokenas uppfattning av musikens förhållande till kyrkan. För medeltidens människor var m. a. o. den kultiska synpunkten dominerande: musiken utgör en integrerande del av kulten, ej något yttre påhäng. Tonerna äro inte blott utsmyckning av ett ceremoniell eller ett medel, varigenom den heliga texten får ljudande form, utan de äro därutöver i vissa bestämda fall *i sig själva liturgi*. Begreppet »gudstjänstmusik» utgör en odelbar enhet, musiken är ändamålsbunden vid text och ceremoni, vilka själva äro ofullständiga utan denna ljudande form för deras materialisering. — Uttrycket »musik i gudstjänsten» avslöjar redan en ödesdiger principiell uppmjukning av kyrkomusikens ändamål: tonkonsten har liksom glidit ut ur gemenskapen för att bli ett sidoordnat begrepp. Det finns flera slags musik: den inom gudstjänsten är el. bör vara en annan än den utanför; men även den innanför är inte längre enhetlig och entydig, ty

vid sidan av den gregorianska koralen uppträder numera flerstämmigheten såsom det allt och alla hänförande medlet att *förhöja det högtidliga intrycket av liturgen*, en alldeles ny synpunkt på musikens roll i gudstjänsten. — Med formuleringen »musik till gudstjänsten» söker Fellerer fånga en inställning som uppkommit under högrenässansen och gällt in i vår egen tid, subjektivismen, dvs. den individuella människans subjektiva inställning till gudstjänstfirandet, en inställning som medför en fortgående frigörelse från liturgisk hållning och musikaliskt resulterar i rationalistisk l'art pour l'art. När man nuförtiden utför liturgiskt ändamålsbunden musik som konsertmusik är det nästan som att ställa den musikaliska stilpyramiden på huvudet.

Nu är det ju klart, att man alltid kan fråga sig, i huru hög grad synpunkter som dessa i verkligheten ha gjort sig gällande och kunna anses karakteristiska för långa tidsrymder. Jag antar, att förf. ej själv velat inlägga mycket mera i sin gruppering än vad som må anses som närmast pedagogiskt försvarligt. Men vill man vara kritisk, så måste man inte bara ställa sig ganska skeptisk till möjligheten att vetenskapligt någorlunda övertygande visa berättigandet i denna gruppering, även om det ingalunda saknas indicier, utan man kan inte heller komma ifrån, att åtskilligt i Fellerers syn på olika företeelser inom de skilda epokerna tack vare denna gruppering har blivit väl så dogmatiskt, aprioristiskt snävt eller rent av missvisande för att ge huvudsynpunkten en starkare relief.

Sålunda kan gregoriansk sång ingalunda anses stå helt främmande för synpunkten att utgöra även ett högtidsstegrande medel, och interpretationsmelismatiken (som Fellerer överhuvud ej nämner) kan ej gärna förstås på annat sätt. Då måste frågan av allt att döma bli denna: när och på vilket sätt göra sig inom gregoriansk sång tendenser gällande som måste anses såsom början på dess egenutveckling till fri konst? Männe med troperingarna? Men i så fall går gränsen omkring 800, ej c:a 1100. På ungefär samma tidpunkt, 800-talet pekar också den trope-rande »klangbreddning» som utgör flerstämmighetens tidigaste stadium. Allt detta vet förf. mycket väl, men han skyddar sig med att tala om strömningar och motströmningar, som korsa varandra inom samma period osv. Men vare sig man ser principiellt eller historiskt äro dylika gränslinjer mellan perioder lika svåra att draga som att motivera.

Om Palestrinastilen skriver förf. (s. 80), att den betyder en sammanfattning av alla samtidens stilriktningar och deras omsmältning till en idealstilens enhet, som förmått skapa en fullständig jämvikt mellan ord och ton. Hänsynen till det liturgiska idealet medförde nämligen (s. 79) hos Palestrina en utjämning av objektiverande och subjektiverande krafter: vertikal- och horisontalspänning äro lika utpräglade, ordet är tecknat i sin grammatikaliska accentuering och ej överhöljt av melismer, ordtolkningen är ej personlig utan stiliserande. 1500-talets vokalphonon, som av förf. (s. 84) egendomligt nog identifieras med Palestrinastil, blev utgångspunkten för två huvudriktningar inom kyrklig flerstämmighet: stile antico och stile moderno, vilka skulle ge den kommande tiden sin signatur.

Är nu detta alldeles riktigt? Är Palestrinastilen den genomsnittsstil som är typisk för 1500-talet och divergerar i två ytterlighetsriktningar? Hur kan den då förresten vara idealstil? Och hur förhåller det sig med

ordens grammatikaliska accentuering i Palestrinas sats? Den är ett omstritt problem, där Fellerer tror men många andra *inte* tror på, att de enskilda stämmornas deklamationsrytmik vid utförandet förmått göra sig gällande mot satsens störrytmik. Är det riktigt, att liturgiska hänsyn voro verksamma i Palestrinas asketiska konst men däremot ej i t. ex. Lassos, vars »Einmaligkeit des musikalischen Ausdrucks» av förf. tolkas som inledningen till barockens affektiva, subjektiva konst. Stod ej Lasso liksom Palestrina under motreformationens intryck, och var den liturgiska besinningen mindre utpräglad i »Tysklands Rom», München, än i den påvliga huvudstaden?

Vad jag här anfört kanske endast berör nyanser i Fellerers omdömen, men de bidraga — tagna tillsammans — till en viss dogmatisk prägel hos boken. — Av annan art äro uttalanden, som (s. 40): nordisches Musikempfinden hat Tonstufenfestlegung und Mehrstimmigkeit geschaffen und gefördert. Det påminner i tendensen om H. J. Mosers uppsats i SIMG XV, 270 ff. (men denna härrör från tiden *före* 1:a världskriget) och tyder på en kvarlevande övertäring av tyska insatser som möjligen kan spåras också i andra sammanhang, t. ex. då det gäller förf:s bedömning av nyare kyrkomusikaliska riktningar i olika länder. — Registret slår fel ibland med sina hänvisningar, stickprov på årtal o. dyl. visa däremot en anmärkningsvärd omsorg i korrekturen, som det ju höves en 2:a och förbättrad upplaga. Litteraturlistan behöver däremot en bibliografisk avslipning.

Vad jag har låtit framskymta av en viss kritik får inte undanskymma de mycket stora förtjänster Fellerers bok besitter. Inom en förvånansvärt liten ram, som därtill också måste inrymma talrika, välfunna (men kanske alltför snålt ursprungsbetecknade) notexempel av skrymmande stort omfång, har Fellerer skickligt lyckats uppordna ett synnerligen omfångsrikt stoff. Inte minst hans översikt över de moderna kyrkomusikaliska strömningarna är värdefull. Papper, tryck och utstyrsel i övrigt bära tyvärr vittnesbörd om, att den tyska bokmarknaden alltför ofta måste kämpa med avsevärda svårigheter.

Carl-Allan Moberg.

Alfred Einstein: The Italian Madrigal. Translated by A. H.

Krappe, R. H. Sessions, and O. Strunk. Vol. 1—3. Princeton University Press, 1949. 887, (3) s. text, jämte 333 s. noter. 4:o.

Alfred Einsteins med spänning motsedda arbete om den italienska madrigalen har förvisso haft sina öden, och författaren antyder i sitt förord något om de utgivningssvårigheter verket berett honom. Det har varit omöjligt att kontrollera, huruvida företalet avslutas med ett tryckfel, men om så inte är fallet, kan läsaren utöver de relaterade vedervändigheterna ana flera: förordet är daterat 1943, men tryckåret är 1949.

Även om andra mödor talar förordet. »Under nära fyrtio år», skriver Einstein, »gick det inte många veckor, då jag inte skrev partitur till åtminstone några verk ur de gamla stämböckerna.» Detta i sig självt imponerande faktum bildar en både vördnadsbjudande och förklarande bakgrund till den digra avhandlingen. Den ofantliga sakkännedom, varom varje sida vittnar, är inte vunnit ur kontakten med föreliggande

forskningsresultat utan ur det primära materialet; det är till detta han tar ställning utan att synbarligen bekymra sig mycket om tidigare uppställda resonemang och hypoteser. Betecknande för Einsteins arbetsätt är, att notapparaten gjorts så ytterligt torftig, likaså att varje form av bibliografi så när som på ett par parentetiska uppgifter i texten saknas, brister som naturligtvis allvarligt försvåra arbetets kritiska användning men samtidigt understryka dess i stor utsträckning aprioriska karaktär.

Dispositionsprincipen är den genetiska. Därigenom ha många fördelar vunnits, och Einsteins allmänkulturella vidsynthet har räckt både till att bevara stoffets enhetlighet och till att antyda musikens sociala förutsättningar och funktioner. Bakom denna breda uppläggning spårar man författarens vilja att hävda musikens plats i renässansens allmänna kulturhistoria. Vilka försummelser som därvidlag finnas att gottgöra, är han — det framgår flera gånger — fullt medveten om: även i de verkliga rundmålningarna har musiken måst avfärdas tämligen kort, och t.o.m. en musikaliskt så väl bevandrad man som Jakob Burckhardt tvangs av nöden att bruka ett vetenskapligt otillfredsställande material. Denna Einsteins iver att understryka, hur mångtrådiga anknytningar som förenat renässansens stora konstarter, har måhända också drivit honom att lämna de rent litterära undersökningarna ett påfallande frikostigt utrymme; å andra sidan är ett dylikt förfaringsätt fullkomligt osökt och naturligt beträffande en så litterärt beroende konst som madrigalen.

Då nu Alfred Einstein under utarbetandet av sitt verk besjålats av så vittomfattande syften, har detta emellertid medfört ett starkt behov av koncentration, vilket författaren ömsevis tillgodosett, ömsevis ignorerat. En vaken läsare upptäcker snart, att åttahundra kvartosidor med spatiöst tryck egentligen är ett knappt utrymme för ett så väldigt material som det Einstein vill framlägga, och för de enskilda företeelserna blir det stundom mindre plats, än man hade önskat, som t. ex. då kapitlet »The Significance of Printed Music» får två sidor och kapitlet »The Clearing-up of the Harmonic Style» — en sida! Därtill verka studierna över de enskilda mästarna endels för korta, då de på det hela taget inte ge mycket nytt, endels för långa, då de med redan tillgängliga fakta uppta dyrbart utrymme; naturligtvis är det dock alltid värdefullt att ha materialet samlat. Och författarens vana att meddela alla prosacitat, även mycket långa, både på originalspråket och på engelska, förefaller dikterad mer av frisk beslutsamhet än av eftertanke; den som vill kontrollera översättningarna måste ändå alltid också kontrollera, om författaren har skrivit av rätt.

Under dessa förhållanden har det starkt förgrenade i framställningsättet kommit att framträda med skärpa och arbetets handboks-karaktär att betonas, varvid självfallet den detaljrika stilen ytterligare bidragit. Så mycket mera opraktiskt är det därför, att så litet gjorts för att tekniskt underlätta läsarens orientering. Några få sidhänvisningar göras i texten, och därutöver har man att lita sig till ett namnregister och en förteckning över kapitelrubrikerna, men denna apparatur visar sig givetvis alltför ofta otillräcklig. Man kan nog också diskutera lämpligheten av att förlägga en god del av de viktigaste notillustrationerna till ett särskilt supplementband, som f.ö. endast omfattar avslutade kompositioner och

musikaliskt utgör en verklig skattkammare. Dock kunna här skälen för arrangemanget också anses tungt vägande.

En läsare har givetvis svårt att avgöra, var arbetsmetoderna förestavats av utrymmesnöd och var författaren handlat av egen fri vilja. Men om också bevekelsegrunderna av denna anledning rättvisligen böra lämnas å sido, kvarstår likväl den läsandes tveksamhet inför vissa avsnitt av Einsteins verk. Bland åtskilliga belysande exempel kunna väljas de rader, där frågan om härstamningen av termen »madrigal» diskuteras (bd I, s. 118 f.). Problemet är ju både intresseväckande och — som det synes — betydelsefullt, men det avfärdas på ungefär tre fjärdedelar av en sida och därtill i kortfattat myndiga ordalag, som klinga mer auktoritativa än vetenskapliga. Låt vara att Einstein utan förbehåll säger sin mening; en framställning av madrigalens historia bör ju också rimligen ge någorlunda uttömmande och fullständiga resonemang i en så pass viktig fråga. Och om en kritiskt sinnad läsare tilläventyrs kommer att grubbla över det märkliga i, att en musikalisk term inte får sin betydelse avgränsad, förrän den säregna stilistiska utveckling, som den skall ge uttryck åt, redan är ett fullbordat faktum, så blir han av författaren lämnad i sticket, såvida han inte nöjer sig med den i annat sammanhang något lättvindigt framkastade hänvisningen (s. 148) till »the confusion and disorder that prevail in Italian secular music about 1530». Till möjligheten att betrakta denna »oordning» som formriktighet tar Einstein inte ens ställning.

På dylikt igenkänner man den Alfred Einstein, vilken som bekant även skrivit översiktsverket »Music in the Romantic Era», och i benägenheten för »översiktlig» framställning, för vittgående slutledningar på grundval av fakta, som endast antydningssvis presenteras läsaren, återfinnes ett väsensdrag också hos författaren till »The Italian Madrigal». Många nyanser gå naturligtvis därmed förlorade, och påståendena få lätt en biton av populärframställning och en reservationslöshet, som ingalunda svarar mot verkets egentliga syftning. Ett fall: troligen sitter Einstein inne med ett starkt underlag för sin fränkt formulerade mening på s. 121: Madrigalens genesis är känd; — men de exempel ur den antydda utvecklingshistorien som därpå framläggas höra knappast till de ovederläggliga.

Översikt, detaljerad översikt, erbjudes läsaren men inte genomarbetad undersökning. En forskare av annat kynne än Einstein hade kanhända för att utlägga samma material behövt det mångdubbla utrymmet. Han hade kanske fördjupat sig mera i det personhistoriska stoffet; han hade måhända utvidgat undersökningarna av den så skickensediga tonalitetsutvecklingen (endast ett kapitel, det ovan nämnda »The Clearing-up of the Harmonic Style» sysslar speciellt med harmoniska problem!); han hade näppeligen undgått att mera ingående belysa de starka förbindelserna mellan musikens struktur och 1500-talets tankeliv; han hade vunnit i djup men förlorat i översiktlighet.

Om ytterligare något skulle poängteras, ville jag gärna framhålla den eleganta och skarpt genomförda historik som Einstein — halvt vid sidan om ämnet — består *monodien* med. Att betrakta monodien som en ny och revolutionerande »upppfinning» har visserligen länge varit omodernt, men såvitt mig bekant har aldrig den kontinuerliga utveckling som förberedde florentincameratans insats blivit så klart skisserad

som här, och samtidigt ger den en god miniatyrbild av forskaren Alfred Einstein — med hans intelligens, vidsynhet och smak för det en smula artistiskt effektfulla i tankarnas piruetter.

Säkerligen skola framtida forskare på den italienska madrigalens fält få svårt att frigöra sig från att betrakta tingen genom Einsteins tittglas. Och även då oppositionen sätter in — ty visst har han lämnat blottor! — är hans anseende i trygghet; kartläggandet av detta ytterst viktiga område, offentliggörandet av detta stora material, innebär i sig självt en epokgörande insats.

Alf Thoor.

Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Begründet von Guido Adler. Unter Leitung von Erich Schenk. Band 86: Tiroler Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. Georg Paul Falk, Johann Elias de Sylva, Franz Sebastian Haindl, Nonnosus Madlseder, Stefan Paluselli. Bearbeitet von Walter Senn. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1949. XVI, 84 s. Fol.

Även bland musikhistoriker av facket torde kännedomen om musikkivet i det gamla österrikiska landskapet Tyrolen vara mycket begränsad. Med undantag för de bekanta Trienter codices ha notminnesmärken från området endast två gånger tidigare publicerats i DTÖ, nämligen i bd nr 5 och 18, med vokalmusik av J. Stadlmayr (d. 1648) resp. O. v. Wolkenstein (d. 1445). I föreliggande bd nr 86 presenteras nu ett antal instrumentalverk av tyroltonsättare från 1700-talet, i bearbetning av Walter Senn, som tidigare i egna arbeten lagt i dagen en ingående kännedom om landsdelens musikhistoria.

I inledningen ger Senn en snabbskiss av den på många håll i Tyrolen rika musikodlingen under upplysningstidevarvet. Visserligen upplöstes det gamla, anrika hovkapellet i Innsbruck 1665. Men strax därefter upprättades av regering och adel gemensamt under namn av kejsarlig hovmusik en ny ensemble, som ägde bestånd till 1748. Det fanns dessutom av yrkesmusiker helt eller delvis bestående fasta kapell vid de större kyrkorna i Innsbruck, Bozen, Meran, Hall m. fl. orter; samt, undantagsvis, vid klostren, t. ex. vid det rika klostret i Stams; kyrkliga musikinstitutioner, som dock förföllo mot århundradets slut, åtminstone delvis som en följd av Josef II:s reformer på 1780-talet. Och liksom på andra håll i Europa torde även i Tyrolen förmögna och musikintresserade adelsmän i viss utsträckning ha hållit sig med egna musikanter. Ett särskilt uppsving tog musiklivet i Innsbruck under åren 1707—1717, då hertig Karl Philipp residerade som guvernör i staden. Han höll sig här med ett, efter samtida skildringar att döma, ypperligt privatkapell av anseende storlek. När han 1717 flyttade, först till Heidelberg och sedan till Mannheim, tog han dock detta sitt Innsbruck-kapell med sig; ett faktum att beakta i samband med frågan om den senare europeiskt berömda Mannheimskolans ursprung.

Tyvärr synes den inhemska produktionen från den musikaliska blomstringsperioden under 1700-talets förra hälft till största delen ha gått förlorad. Från århundradets senare del finns det däremot i olika arkiv talrika notminnesmärken i behåll. De i bd 86 av DTÖ publicerade verken ha också alla skapats av tonsättare med huvudsaklig verksamhet efter 1750. W. Senn lämnar i inledningen (s. VIII ff.) korta biografiska data om tonsättarna i fråga liksom också en översikt över verkens stil, vilken översikt dock under hänvisning till ett kommande större arbete gjorts mycket kort. De i modern partiturruppställning och i sobert tryck återgivna kompositionerna äro 5 till antalet: en fyrsatsig »Partita» i D-dur av Georg Paul Falk (s. 3 ff.), en tresatsig symfoni av vardera Johann Elias de Sylva (D-dur, s. 29 ff.), Franz Sebastian Haindl (G-dur, s. 39 ff.) och Nonnosus Madlseder (D-dur, s. 53 ff.) samt till sist ett femsatsigt »Divertimento» i F-dur av Stefan Paluselli (s. 67 ff.). Falk var bayrare till födelsen men kom i slutet av 1730-talet till Innsbruck, där han dog 1778. Sylva föddes i denna stad 1716, hade huvuddelen av sin verksamhet förlagd dit och dog 1798. Haindl, 1727—1812, kom, även han, från Bayern, förde sedan som av samtiden högt aktad musiker en ambulerande tillvaro mellan München och Innsbruck för att sluta sina dagar i Passau. Madlseder föddes 1730 i Meran, studerade bl. a. i Hall men inträdde sedan i klostret i Andechs, där han med avbrott för besök bl. a. i Stams levde till sin död 1797. Paluselli slutligen, 1748—1805, kom från Kurtatsch i Sydtyrolen till klostret i Stams, där han utförde en rik, högt skattad musikergärning som lärare, ledare och tonsättare.

Trots något växlande benämning tillhöra alla de fem verken i stilhänseende den förwienklassicistiska instrumentalmusik, som i de österrikiska och tyska Denkmäler-serierna främst representerats av tidiga wienmästare, Wagenseil, Monn m. fl., och av Mannheimarna, och som i formhänseende karakteriseras av en i alla sina delar ännu inte fullt utvecklad sonatform. Det musikaliska skeendet förs fram företrädesvis i regelbunden periodisering med helt korta taktgrupper och med snabba dynamiska skiftningar (se t. ex. Falk, s. 7, 17 f., Haindl, s. 42 f. pass.). Som Senn framhåller (inl., s. VIII) äro kompositionerna tillfällighetsmusik, bl. a. för konserter i hemmiljö. De tillmötesgå också den aktiva amatörens krav på en rent tekniskt sett lätt bemästrad och på en i innehållshänseende inte oroande instrumental tonkonst. Något djupare strängar anslå dock Haindl och Madlseder, särskilt i genomföringspartierna i resp. symfoniers första satser (s. 42 f. resp. 56 ff.), partier, som tack vare ett utvecklat tematiskt arbete och en viss harmonisk oro verkligen förtjäna namn av genomföringar. På tal om den långsamma satsen hos Haindl (s. 45 ff.) framhåller Senn med rätta (inl. s. XII) likheten med Mannheimarna. Man anar i denna sats med dess sångbara melodilinjé i vl. 1 över bl. a. en självständig och verkningsfullt genomförd ackompanjemangsfigur i vl. 2 något av den känslans frigörelse, som sedermera skulle taga sig sina skönaste uttryck i Beethovens långsamma satser. I detta sammanhang kan också Palusellis divertimento med konserterande oboe nämnas, särskilt den långsamma satsen i d-moll (s. 76 ff.).

Band 86 avslutas med en upplysande revisionsberättelse, av vilken det bl. a. framgår, att alla manuskripten till de nu f. f. g. publicerade kompositionerna finnas i klostret Stams, utom Madlseders symfoni, som förvaras i Museum Ferdinandeum, Innsbruck.

Även om tyrolmästarnas verk inte representera stor instrumental konst, sådan vi ha den hos de samtida Haydn och Mozart, så är det dock utomordentligt tacknämligt, att de gjorts tillgängliga i en musikvetenskapligt tillförlitlig utgåva. De utgöra goda representanter för den repertoar, som bildade huvudinslaget i stora och viktiga delar av 1700-talets instrumentala musikodling. Och de lära oss dessutom känna något mer av den gärna bortglömda bakgrund, mot vilken vi måste se »de stora» för att verkligen komma underfund med deras egenart — och storhet.

Stig Walin.

Suzanne Clercx: Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale. (Publications de la Société belge de musicologie. Deuxième série, tome 1.) Bruxelles 1948. 243 s.

Den belgiska musikhistorikern Suzanne Clercx, som i sina tidigare arbeten framförallt ägnat sig åt utforskandet av sitt hemlands musikhistoria under 1700-talet, har i förevarande arbete riktat sin uppmärksamhet på ett centralt musikvetenskapligt problem: begreppet »barock» i musikhistorien. I enlighet med den ej obekanta »lagen» om fallens duplicitet utkom förf:ans bok ungefär samtidigt med Bukofzers volym, *Music in the Baroque era*, vilket var ofördelaktigt för den förra: både metodiskt och källmässigt hade Clercx' bok vunnit på en konfrontation med prof. Bukofzers väldisponerade och -dokumenterade handbok.

Vad man kanske främst skulle vilja anmärka på är disposition och metod. Båda uppvisa en ytlighet i betraktelsesättet som är så mycket mera frapperande som förf:an i många enskildheter är både klok, skarp-synt och beläst. Kanske komma de sistnämnda egenskaperna bäst till sin rätt i inledningen (ss. 7—40), som skickligt och med en viss dramatisk uppbyggnadsförmåga ger en översikt (ehuru långt ifrån uttömmande) av den hittills förda diskussionen. Men om förväntningarna spänts av »introduction», så blir man så mycket mera besviken på det 1:a av de nu följande fyra kapitlen med dess tröttande och schematiska översikt över musikutvecklingen under barockepoken, först under 1500-talets sista tredjedel (som ett förspel), därpå under 1600- och 1700-talen, uppdelade på de ledande musiknationerna, varefter instrumentalmusiken granskas för sig. Hela denna del hade saklöst kunnat undvaras utan skada för fortsättningen.

Tyngdpunkten i förf:ans framställning torde ligga i den analys hon utför i kap. II—III av barockmusikens stilmedel (ss. 91—207): melodik, harmonik, rytmik, former (under rubriken »På spaning efter en musikbarock») och kompositionstekniska detaljer (under den betecknande titeln »Från oreda till lagbundenhet»). Med en viss systematisk utförlighet granskar förf:an här, hur det musikaliska materialet påverkats och småningom omformats av de »éléments de dissociation et de désordre» som hon tidigare (i viss anslutning till italienska forskare och till termen »barock» i dess ursprungliga betydelse) ansett sig böra uppställa som kriterier på ett »barockt» tonspråk. Redan inom den »klassiska» polyfonin, ars perfecta, göra sig tendenser härtill gällande: vidgade melodiska bågar med tendens till överstämsplacering, kromatisering av tema-

tiken och dess rumsbetonade klyvning på flera tonhöjdsplan »pour effet de créer une courbe éminemment plastique» (s. 99), — överhuvud strävan efter individualitet och subjektivitet. Förf:an berör i sammanhanget också sekventeringen (s. 105) men synes aldrig ha insett dess samband med den motettiska teknikens aptering på en solistisk linje i form av »självimitation». Blumes utomordentliga arbete om Das monodische Prinzip etc. 1925 har tydligen gått henne förbi. Inte heller synes hon ha tillbörligt betänkt vikten av tonredskapens byggnad och därmed sammanhängande applikaturproblem för utvecklingen av en idiomatisk instrumentalmusik (s. 117 f.).

Ännu vagare ter sig analysen av harmonikens roll i utvecklingen, i det förf:an här nöjer sig med att karakterisera ars perfecta harmoniskt sett såsom en »succession d'accords parfaits dans le cadre le plus fréquent des modes ecclésiastiques . . .» (s. 131). Det »barocka» draget består i en från madrigalen stammande modulationskromatik som tilltar i häftighet och frekvens redan hos Gesualdo, Monteverdi, Schütz, men bringas till lagbunden ordning speciellt inom en grupp »organistes du Nord», som genomför en systematisk utprovning av alla dur- och moll-harmonikens möjligheter! Man kan inte säga, att man är ett uns mera välunderlättad efter än före läsningen av detta avsnitt!

Av något större intresse men alltför litet utformat synes mig förf:ans uppfattning av madrigalismerna såsom bärarna av »l'irruption du Baroque» på rytmikens område (s. 150), och huru mycket man än må uppskatta den fina framställningen av madrigalens latent dramatik och dess realisering »a modo rappresentativo», dvs. quasi opera, så lider också följande avsnitt (ss. 161—171) av sin materialtorftiga schematisering.

Men förf:an har inte nöjt sig med att granska stilmedlens omformning inom de traditionella gränser vi äro vana att utstaka för barockepoken utan fullföljer jämförelsen inom verkgrupper som tillkommit i helt andra avsikter och i en helt annan andlig miljö. Dålig disponering vållar f. ö., att sådana ting diskuteras redan i kap. II, fast de rimligen höra hemma i det följande. Framställningen går nämligen ut på att visa de »barockt» omformade stilmedlens klassiska avklarning: »comme dans l'ordre mélodique, ces musiciens, procédant à des recherches de détail, veulent la joliesse, l'originalité, la fraîcheur. On rejette l'ombre profonde des harmoniques du siècle précédent, les jeux 'pathétiques' du clairobscur pour faire appel à la clarté» (s. 144). Det uppseendeväckande är i varje fall, att Clercx synes vilja utsudda stilgränsen 1750 genom att hävda en kontinuerlig utveckling från »Baroque primitif» (sista tredjedelen av 1500-t.) över »Plein Baroque» (1600-t.) och »Baroque tardif» (på 1700-t.) intill Bachs söner och wienklassikern Haydn under »känslsamhetens tid». Men varför stanna där och ej fortsätta med wienklassicismen? — Till sådana slutsatser om en ständigt fortgående evolution kommer man lätt, om man som förf:an begränsat sina studier till själva det klingande materialet (därtill ett helt litet, av tillfälligheter begränsat urval ur oöverskådliga mängder musikverk!) utan att aktge på några sociologiska och kulturhistoriska problem.

Carl-Allan Moberg.

Karl H. Wörner: Musik der Gegenwart. (Geschichte der neuen Musik.) B. Schott's Söhne, Mainz (1949). 259 s.

Gäller det i fallet Křenek en modernistisk kompositör, som känner sig stå i förpliktelse till både den musikaliska och den musikvetenskapliga traditionen¹, så är den omfångsrika publikationen om samtidens musik av Wörner utförd av en skriftställare med gedigen musikvetenskaplig bildning i Scherings skola. Han visar på varje sida sin strävan att teckna den internationella musikaliska utvecklingen från sekelskiftet till våra dagar i ett större sammanhang. Det är därvid en fruktbar och naturlig idé att ta Wagners »Tristan» och de olika generationernas förhållande till detta verk som en orienteringspunkt. Wörner skiljer en »äldre Generationsgruppe des Tristan» (H. Wolf, Mahler, R. Strauss, Debussy) från en yngre, till vilken räknas Reger, Skriabin, Schönberg och amerikanaren Charles Ives. Han talar också om en »Generationsgruppe des Übergangs» med namn som Stravinsky och Bartok, vilka i nuvarande situation nästan ha fått »klassisk» betydelse, för att övergå till modernismen i egentlig mening, dvs. generationen efter 1890. Här intar Paul Hindemith och hans stil främsta rummet. Vi ha därmed nått fram till en grupp av kompositörer som kallas för »Generation der antirromantischen Objektivität», som i Tyskland är representerad bl. a. av Křenek (numera USA), Egk och Orff, i Frankrike av Les six, Milhaud, Honegger, Messiaen, i Ryssland genom män som Prokofieff och Sjostakovitj.

Nu måste det dock ifrågasättas, om det är lämpligt att stänga in en så stor grupp av olikartade begåvningar och personligheter i detta schema med slagordet »antiromantische Objektivität» som motto. Här som på andra håll erfar man de alltför hårda konsekvenserna av en generationslära, som går tillbaka till den spirituella konsthistorikern K. Pinder. Man kan inte förneka att författaren för att vinna klara och enkla linjer hjälper sig med förenklade grundbegrepp som utnyttjas till gränsen för det möjliga. Friedrich Nietzsches kända kontrastpar apolliniskt-dionysiskt åberopas ideligen, men den för filosofens musikaliska tänkesätt särskilt betecknande vändningen till söderns musik efter hans brytning med Wagner nämnes inte. Det är också betänkligt att behandla Richard Strauss så ingående utan att ta hänsyn till hans starkt klassicistiska utgångsmiljö, ett faktum som W. von Waltershausen mycket riktigt har framhävt. Å andra sidan är det missvisande att hos Ferruccio Busoni, vars betydelse som den »nya klassicitetens» häröld med rätta understrykes, helt förtiga Wagners och i synnerhet Liszts utvecklingshistoriska andel (jfr hans kommentar till »Das wohltemperierte Klavier«!). Med tanke på den dominerande roll som den dramatiska musiken, i synnerhet den tyska spelar i boken, stundom på bekostnad av andra områden, hade en systematisk överblick över de operaestetiska bidragen av t. ex. Jarnach, Křenek, Stravinsky, legat nära till hands. Att C. Nielsen och hans skola helt lyser med sin frånvaro och att även denna gång Sverige endast representeras av K. Atterberg, är ganska pinsamt. Men det blir knappast annorlunda så länge ej en sammanfattande över-

¹ Jfr min rec. av Křeneks självbiografi i denna tidskrift, nedan, s. 222 f.

sikt på engelska eller tyska över den skandinaviska musikutvecklingen under de sista två årtiondena ger en klar vägledning åt utlandet.

Glädjande är, att författaren ej isolerar den musikstil det är fråga om och att han inte sällan kommer med stimulerande och överraskande musikhistoriska paralleller — så t. ex. då han i fallet Satie hänvisar på Couperin och — Abbé Vogler. Givande är exkursen om förhållandet mellan naturkänsla och musikstil i olika tider med Sibelius som utgångspunkt. Mindre lyckat syns mig resonemanget om det nationella i konsten i anslutning till karakteriseringarna av Sibelius och Ernest Bloch. Till det mest värdefulla i boken hör den detaljerade framställningen av tolvtonsystemets historia och förhistoria, även om hans omdömen om Schönbergs roll i det internationella skeendet verka förhastade och ensidiga. Allt som allt måste vi glädja oss över, att utvecklingen i vårt århundradets förra hälft, som är synnerligen svår att överskåda och att klarlägga, genom Wörner har fått en framställning, som för en gångs skull undviker tomt prat, avstår från att med hjälp snarare av konst- än av musikhistoriska slagord slå saltomortaler över döda punkter i framställningen och som kan tjäna som en gedigen och värdefull grundval för vidare diskussion och inträngande detaljforskning. En rik litteraturförteckning avslutar arbetet.

Richard Engländer.

Dénes Bartha: A zenetörténet antológiája I. Budapest 1948. 270, 111 s.

Den i Tyskland utbildade ungerske musikhistorikern professor Dénes von Bartha, har med sin musikantologi för studiet av tonkonstens utveckling intill 1750 givit sitt lands musikintresserade ett verk som skulle vara en prydnad för vilken kulturnation som helst. Det är visserligen tyvärr omöjligt för mig att förstå den ungerska texten, men exempel-samlingen är ypperlig, utförlig, lättläst i sitt sobra tryck och lätthanterliga format, och kommentarernas källhänvisningar utförliga och förståeliga. — Notinnehållet är disponerat efter sedvanliga principer, börjar med några prov på primitiv musik, grekisk tonkonst och gregoriansk sång samt slutar med högbarocken (3 avsnitt ur Händels Messias, 1741). Det är visserligen naturligt, att med de senare årens nytryck av äldre musik — ej minst de stora antologierna Geschichte der Musik in Beispielen och Historical anthology of music — enstaka betydelsefulla exempel dyka upp litet ofta (hur många avtryck av t. ex. Lamento di Tristano ha vi ej numeral!), men Barthas samling är i anmärkningsvärt hög grad frisk och rik på rara tonsatser, och få samlingar torde kunna ståta med så utförliga kommentarer, sammanlagt över 100 ss. till 150 tonsatser (fördelade på 135 nr). Även om språket omöjliggör för de flesta utanför Ungern att draga den fulla nyttan av denna antologi, så har dess exemplarsamling så stora förtjänster, att den gott kan rekommenderas åt musikstuderande som önska en koncentrerad översikt i notbild av västerländsk musik under c:a 2000 år.

Carl-Allan Moberg.

Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. B. Schott's Söhne, Edition 4201, Mainz 1950. 86 s. (= Neue Studien zur Musikwissenschaft hrsg. von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Bd 1.)

Förf. till de bekanta skrifterna om Beethovens två principer och om den romantiska Beethoven-bilden, prof. Arnold Schmitz, har i föreliggande arbete tagit upp forskningsuppgifter som blivit aktuella tack vare Arnold Scherings och dennes lärjungars studier av det musikaliska symbolbegreppet, framför allt den postuma boken av Schering, Das Symbol in der Musik (1941), och dissertationer av hans lärjungar Karl Ziebler, Hans Brandes och Hans Heinrich Unger, av vilka den förstnämnde utbyggt symbolläran med en tredje huvudgrupp, kallad ideologisk symbolik, och sökt underlag för sin framställning av Bachs tonsymbolik i den under mästarens tid härskande protestantiska ortodoxins textutläggnings-teknik, medan de båda senare sökt vinna anknytning till den antikiserande läran om de musikaliska figurerna, som utvecklades på 15—1600-talen i anslutning till musica reservata och madrigalismerna och betyder en slags överflyttning av retorikens konstgrepp och nästan helt grekiska termflora på det musikaliska »tonspråket».

Schmitz har emellertid tagit steget fullt ut till den musikaliska retoriken eller — som han benämner den — »die musikalische Oratorie» såsom den enda fasta grundvalen för och förklaringen till Bachs och hans samtids musikaliska bildspråk inom vokalmusiken och tror sig på denna väg nå fram till en säkrare hermenevtik än hittills.

Nu är det otvivelaktigt så, att förbindelsen mellan retorik och musik alltsedan antiken varit stark, vare sig man betraktar dem som lärdomsfack eller som konstutövning. Wilibald Gurlitt har i en spännande men något rapsodisk uppsats (i Helicon, Revue internationale des problèmes généraux de la littérature, bd V, 67 ff.) bl. a. påvisat, i hur hög grad musikens och retorikens begreppsflora laborerat med gemensamma termer: tema, motiv, fras, metrik, rytmik, period, exposition, genomförelse, episod, accent, deklamation, artikulation, hel-, halv- och bedräglig kadens, figur, figuration, manér, stil, fri, bunden och sträng stil, komposition, sats, satsbyggnad etc., för att nämna endast de viktigaste än i dag gångbara uttrycken. Det kristna skolväsendet konserverade den traditionella förbindelsen mellan de bägge facken under beteckningen »artes sermonicales» el. »artes dicendi» i den riktiga insikten, att det i båda fallen gäller konsten att »framsäga» texter: rhetorica est bene dicendi, musica bene modulandi (canendi) scientia. Reformationen företog inte den minsta förändring i deras inbördes ställning, och i den tyska barocken utnyttjades retoriken i den protestantiska predikan (ars praedicandi) liksom musiken i den, predikan omramande, kantaten, vilken i sig själv ur många synpunkter sett utgjorde prov på musikalisk predikokonst. Praetorius skriver (i Syntagma musicum, 1619), att »zur Vollkommenheit und Bestand des Kirchenregiments, auch völigem Gottesdienst, nicht allein gehörig sei Concio, eine gute Predigt, sondern auch dazu erforderlich Cantio, eine gute Music und Gesang».

Men även om affiniteten mellan retorik och musik har gamla anor, och även om man till fullo besinnar dess styrka just under högrenässansen med denna periods motvilja mot det matematisk-konstruktiva och strävan att forma det musikaliska elementet efter talets struktur (jfr Schäfte Geschichte der Musikästhetik, s. 278 f.), så måste man högeligen betvivla, att det kan ha varit lika starkt i andra stilar och tider, t. ex. inom gregorianisk sång eller i den matematisk-konstruktiva polyfonin, — om nu den retoriska faktorn överhuvud fått göra sig gällande där.

Jag vet ej, huru Schmitz kan tänkas ställa sig till dylika frågor. Kanske äro de rent av irrelevanta på grund av hans principiella inställning till det musikaliska bildspråkets psykologiska förankring. Med stöd av A. Welleks undersökningar hävdar nämligen förf. existensen av ett antal synestetiska grundfakta eller »urmotsvarigheter», vilka mera sällan skulle uppvisa några undantag ens vid patologisk synestesi (jfr Wellek i ZfMkw XI, 1929, s. 473) och på grund av vilka Schmitz tilldelar tonvärlden »Höhe, Tiefe, Breite, Gewicht, Dichte, Helligkeit, Wärme, Kälte, Distanz, Linie, Farbe, also optische, haptische, thermische, raumhafte Qualitäten . . .» (s. 15)! Med det lapidariska framställnings-sätt förf. här använt torde han dessvärre komma att ställa till oreka hos många läsare ifråga om de rön som den psykologiska vetenskapen verkligen kan stå för.

Medan alltså Schering och hans skola liksom väl de flesta människor betraktat det musikaliska bildspråket mera såsom sinnebilder eller elementära symboler, framstå de hos Schmitz såsom omedelbara intryckskvaliteter, i det att t. ex. sådana kvaliteter som synas ha varit förbehållna det optiska och rumsliga jämväl kunna taga omedelbar gestalt i tonvärlden! Att förf. ej har tagit någon notis om t. ex. Kurths varnande ord (Musikpsychologie, 1931, s. 86 f.) mot dylik förknippning såsom onödig och t. o. m. farlig för den musikaliska upplevelsen är kanske ej att förvåna sig över. Tveksam borde han likväl ha blivit inför musik-etnologins märkliga rön beträffande fenomenet »lågt—högt» i musikuppfattningen hos naturfolk, antika och österländska kulturfolk (Sachs, The rise of music etc., 1943, s. 69 f.). Wellek har i nyss anförda arbete varit inne på sinnesanalogiernas problem i ljuset av den jämförande musikforskningen men fäst sig närmast vid sådana detaljer som synts honom antyda ett färghörande (audition colorée) hos de orientaliska kulturfolk. Men vare sig man vill tolka den antikkrekiska musikteorins tonbeteckningssystem som en avspeglning av kitharans strängförband i rummet (med den »högsta» strängen avgivande den »lägsta» tonen i stil med ital. luttabulatur) eller ställa det i samband med urgamal österländsk kosmologi etc., så visar oss detta exempel, att t. o. m. en så till synes elementär sinnesanalogi som det musikaliska rumsbegreppet (»hög» och »låg» toner) inte är obestridlig.

Nu måste man också förvåna sig över, att Schmitz — för att ge sin framställning av ett mestadels känt och omdiskuterat musikmaterial hos Bach skenet av en principiell nyorientering — engagerat sig så starkt för hypotesen om urmotsvarigheterna. Ty förf:s framställning av den musikaliska oratorin och Bachs användning av det musikaliska bildspråket sker och måste ske oberoende av ursynestesierna. Vad han sysslar med är vissa överensstämmelser mellan retoriska och musikaliska konstgrepp, vilka i varje fall alla utspelas inom ett och samma sinnes-

område, hörselns. Låt oss som exempel ta figuren *parrhesia*. Den betyder retoriskt »yttrandefrihet», »fritt ur hjärtat» för att låna en radiorubrik! Musikaliskt innebär *parrhesia* enligt J. G. Walther en »relatio non harmonica», och Walther hänvisar till tvärstånd och *mi contra fa*, väl främst i form av tritonus melodiskt el. samklangsmässigt. Men även om vi med förf. skulle tolka *parrhesia* som en *licentia* att i satsen införa oharmo-niska eller falska relationer för retoriskt resp. musikaliskt bruk, och även om vi karakterisera tritonus som ett »ungestütztes, haltloses, schwan-kendes, vagierendes, sperriges Intervall» (s. 55), så kan det inte vara tal om, att just tritonus (i melodisk el. harmonisk form) skulle vara någon musikalisk »urentsprechung» till den *licentia* rhetorica som *parrhesia* synes innebära. Den psykologiska bakgrunden är i båda fallen närmast införandet av något mot satsens innehåll avvikande, överraskande, något som s. a. s. svär emot framställningen i övrigt. Hur förf. här kan orda om »urentsprechungen» men tillbakavisa varje tal om symbolik är ofattligt.

De bacheitat som avse att stärka den musikaliska *parrhesia*s innebörd äro ganska märkliga i detta sammanhang. Förf. anför några koralcitater, Es ist *genug*, Mein Jesus *kommt*, Wenn mir am *allerbängsten*, och (med reservation) kraft deiner Angst und *Pein*, där *parrhesia*s närvaro främst knytes till de kursiverade orden. Hur kan man göra gällande, att dessa brottstycken betyda retoriska *parrhesior*, och hur kan man ur metodisk synpunkt undgå att meddela och diskutera *hela* texten för att göra detta påstående sannolikt? Och varför är den musikaliska satsen just till dessa ord att betrakta som prov på *parrhesia* och inte på någonting annat? Jag anser mig tvungen att citera 2 av förf:s notex.:



I bägge fallen är *parrhesia* en tritonusartad bildning, som likväl i 16 enl. förf. är mycket försvagad men därför antydningssvis förstärkt av figuren »synkope», vilken senare — »som bekant» (dvs. enligt Otto Dreger, Die Vokalthematik J. S. Bachs, Bach-Jahrb. 1934, s. 12) — gärna brukas av Bach på ord som »straucheln, taumeln, bange». Och förf:s slutsats är färdig: »Bild und Affekt sind klar: am allerbängsten wird uns, wenn uns im Sterben alle Stützen entzogen werden. Das ist, dem angewendeten Kunstmittel nach, eine oratorische Vedeutlichung des Textes.» — Ifråga om 15b är förf. litet osäkrare. Att det är fråga om en harmonisk *parrhesia* synes honom klart: han talar om en »massierte Verwendung 'falscher Relationen'» i form av tritonus g—ciss mellan ytterstämmer i sekundackordet, den »stödlösa» tritonus a—diss i det förminskade treklangs-

ackordet och den överstigande kvinten g—diss tvärståndsmässigt mellan ytterstämmorna. »Hier sind alle Stützen gefallen. Das ist das Bild. Den Affekt könnte man wohl als ekstatisches Verlangen bezeichnen.» Och allt detta på ordet »kommt! Man kan kanske tvista om, huruvida förf. bedriver »mystik» (vilket han ivrigt förnekar i fotnoten 6, s. 56) eller symbolik genom att interpretiera texten därhän, att han tror sig finna täckning för parrherisan, men vad han alldeles säkert *inte* bedriver i dylika fall är någon vetenskaplig forskning.

En lång utredning har förf. ägnat slutkören i 1:a delen av Mattheuspationen, O Mensch beweine dein Sünde gross. De inledande orden utgöra prov på en »apostrophe» förbunden med en »exclamatio», vilken senare enl. Walther »gar füglich» återges med ett språng en liten sext uppåt. Bach har mycket riktigt ett sådant intervall i 2 stämmor på ordet »bewein», och harmonikens rörelse mot h-moll just där bör därför enl. Schmitz ej tolkas som en »känslö- och stämningsmässig fördunkling» utan som en musikalisk figur av oratorisk karaktär. Att likväl långt ifrån alla sextsprång betyda en exclamatio finner man redan av förf:s notex. 20, där alten stiger ett stort och tenoren ett litet sextintervall uppåt på ordet »Leben». Här kallas figuren däremot för »hypotyposis», vilket retoriskt sett är liktydigt med avbildning, efterbildning (imago) och musikaliskt innebär ett slags sammelbegrepp (s. 32) för madrigalismer, även onomatopoetisk klangefterhärming. Men sextsprånget är blott ett ex. på ordets förtoning i koralversraden. Varför diskuteras och figurbetecknas just detta men ej de övriga intervallsprången? Och varuti består det bildmässiga? — I 8:e versraden dominerar »Katachresis»-figuren, retoriskt innebärande »missbruk» och musikaliskt användningen av en dissonans, »som ej upplöses på ordinarie utan på ett ovanligt och hårt sätt» (som Walther skriver). Man kan fråga sig, huru man skall skilja en katachresis från en parrhesia rent principiellt sett: i båda fallen bör en tritonus duga som tonfigur. Bägge få nu emellertid användning för att musikaliskt-oratoriskt framhäva »Krankheit» i uttrycket »und legt dabei all' Krankheit ab», varvid också »katabasis» i den överförda betydelsen av »förnedring» och »förödmjukande» spelar sin roll. Men figurer som »anabasis» och »katabasis» med sin gamla madrigala tolkning av upp- eller nedstigande innebär i sak intet nytt, inte heller i överförd bemärkelse. Om katabasis hänför sig till Kristi förnedring eller till »sjukdom» eller till verbet (legt . . . ab) spelar i och för sig mindre roll.

Förf. bjuder också en tolkning av metodiskt intresse av arian nr 61 i Mattheuspationen, Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen. I anslutning till en analys (s. 26) av Kuhnaus uttalanden (i förordet till en saml. »Texte zur Leipziger Kirchen-Music», 1709) om tonsättarens förhållande till textens sensus och scopus (dvs. vad innehållet ytterst går ut på) framhåller Schmitz i bachkompositionen motsatsförhållandet mellan altsolistens tårfyllda klagosång och ackompanjemangets obönhörliga, man kunde gott säga obarmhärtiga »gisselmotiv», som i sin tur fått sin karaktär bestämd av det omedelbart föregående recitativet: »... O Geisselung, o Schläg', o Wunden! Ihr Henker, haltet ein!» Man kan lämna därhän, i vilken mån de envist upprepade punkterade figurerna i de bägge satsernas ackompanjemang utgöra en entydigt uppfattbar hypotyposis för misshandel, hårda slag el. dyl. (om vi ej hade tillgång till textens förklarande ord); man kan kanske tveka i än högre grad att

stämpla altsolots melodiska figurer som rätt och slätt en klagans hypotyposis. Men dess smidiga, böjliga karaktär (som i annat textsammanhang kanske skulle ha kommit förf. att gissa på kyklosis-figuren (jfr s. 31 f.), med sina synkopebildningar och sin dubblettsyllabik pekar närmast på en vek, kanske pietistiskt from (?) sinnesstämning, som onekligen kontrasterar mot ackompanjemangets. Detta motsatsförhållande är nu enl. förf. prov på en *ny musikalisk figur* av överordnad betydelse, »Antitheton». Därmed har Bach enl. förf. velat ersätta den pietistiska textens scopus, som är att uttrycka *medlidande*, med en annan, i överensstämmelse med Luthers gammalkyrkliga syn på Kristi lidande såsom ett sakrament och mysterium: »Der Text ist reines Lamento. Das Erstaunliche der musikalischen Komposition besteht gerade darin, dass sie das Lamento des Textes abwehrt und der klingenden Singstimme mit den Mitteln der musikalischen Oratorie belehrend eine andere Wortgebundenheit entgegengesetzt» (s. 82). Och detta liksom andra fall av musikalisk bildkonst hos Bach leder förf. till slutsatsen, att tyngdpunkten hos Bach som musikalisk orator ligger i *docere*, under det att den hos Händel, Carissimi och Monteverdi i vida högre grad gällt *movere* och *delectare*.

Tolkningen av nyssnämnda antitheton är helt godtycklig. På sin höjd kunde man säga, att Bachs musikaliska scopus är dubbeltydig; men om den bör tolkas teologiskt som ett avvisande av mänskligt medlidande med blicken fäst på lidandet som ett sakrament eller på något annat sätt, t. ex. så, att den mänskliga hårdheten och ondskan är ett obevekligt faktum, som ej påverkas av tåreflöden eller så, att mot bakgrunden av misshandeln den fromma människan överlämnar sitt hjärta som en offerbägare för blodströmmen från Jesu sår (som det heter i texten) eller på återigen andra sätt, därom veta vi ingenting. Felet med förf:s framställning är inte bara hans tolkning i och för sig utan därtill, att denna hans subjektiva tydning av »figurerna» framställes, som om den vore den enda möjliga, allra ytterst grundad på entydiga fakta, rent av någon »urentspredning»!

Den kritik jag nödgats rikta mot Schmitz' arbete vill emellertid inte bortskymma bokens förtjänster. Den är tankeväckande, den riktar uppmärksamheten på ett alltför alltför litet odlat forskningsfält — den utförliga behandlingen av Kuhnaus förord t. ex. är värdefull — och ger nya aspekter åt bachtolkningen; den är också angenämt lapidar, 86 ss. vilket skiljer den från mångt äldre tyskt verk. Den visar livaktigheten och spänstigheten hos sin förf., som på äldre dar uppsökt detta nya studieområde och genomfört sin uppgift med verve och omisskännlig entusiasm.

Carl-Allan Moberg.

Johann Sebastian Bach: Sonaten för Violine und Klavier.

Nach den Handschriften herausgegeben von Rudolf Gerber.
Vorwort von Rudolf Gerber, Giessen, Herbst 1946. In drei Heften,
Bärenreiterausg. 1796, 1791, 1792. Bärenreiter-Verlag, Kassel-
Wilhelmshöhe.

Det stegrade intresse den barocka violinlitteraturen — eller rättare sagt: litteraturen för eller med violin — vunnit, medför, att allt som kan bidra att praktiskt och teoretiskt klargöra och säkerställa den stilistiska bilden har fått ny betydelse. Om hittills generalbasens behandling i sonatan med besiffrad bas och de dynamiska problemen kanske ha stått i förgrunden för vårt intresse, så sysselsätter man sig på sista tiden gärna med frågor om artikulation och frasering. Det är uppenbart, att alla dessa ting stå i ett intimt samband med violinspelets särpräglade konst på Bachs och Händels tid överhuvudtaget.¹

En edition av Bachs 6 sonator för violin och klaver som presenteras av Rudolf Gerber, en lärjunge till Hermann Abert, bjuder värdefullt diskussionsmaterial även i detta hänseende och bekräftar bl. a. Bachs tendens att poängtera upptaktskaraktären av en notgrupp, om så behövs, genom bågens placering. Editionen grundar sig på en noggrann undersökning och en jämförelse av källorna, bland vilka dock tyvärr saknas både en autograf och ett förstategyck. Den viktigaste källan blir under sådana förhållanden en avskrift av Bachs svärson Altnikol, som sedan 1745 var bosatt i Leipzig. Gerber redogör i en kritisk översikt och i ett företal för skillnaderna mellan de fyra kopiorna, som härröra från olika tidsperioder i Bachs liv. De intressantaste iakttagelserna äro förbundna med sonata n:r 6 (G dur). Det visar sig nämligen, att denna sonata har genomgått metamorfoser av ovanligt slag. Cembalosolot i e-moll, som för oss framstår som ett tydligt mittstycke i en femsatsig storform, *uppträder först i den tredje redaktionen* (C), ehuru själva idén att genomkorsa violinsonatens linje med ett avsnitt för bara cembalo finns redan i handskrift B, som förresten äger sex satser i stället för fem. Ytter-satsernas symmetri är starkast betonad i avskrifterna A och B, i det att sonatan här börjar och slutar med samma Allegro. Mest överraskande är fastställandet, att sonatans kärnparti ursprungligen haft *ett radikalt annat utseende*. Avskrift A visar nämligen på detta ställe ett »*Cantabile ma un poco Adagio*» i huvudtonarten samt ett Adagio, en rudimentär Chaconne, som börjar i h moll och slutar med halvslut i G.

Vad kan ha varit anledningen för Bach till att förändra sonatans centrala parti på ett avgörande sätt och att avstå från ett så underbart musikaliskt infall som sats II i urform? Man kan inte svara annat än att för Bachs utpräglade formsinne detta »Cantabile» måste ha uppfattats som en slags sprängkål i sonatacykelns naturliga formkropp. Satsen i G, om vilken man, liksom hos Schubert, kunde tala om »himmelske Längen», är så intensiv, verkar så italiensk, och är så genomdränkt av belcanto, att den faktiskt *inte tål* annan musik inom sin om-

krets. Detta Cantabile är dessutom — som knappast någon annan av Bachs instrumentalsatser — ägnat att frammana bilden av den improviserande Bach, detta så mycket mera som noteringen växlar mellan generalbasskiss och trestämmig satsbild. Ensamt denna sats' presentation skulle fullt rättfärdiga den föreliggande nyeditionen av Bachs violinsonator.¹

Utgivaren har genomgående bemödat sig om en övertygande läsart på grundval av de olika avskrifterna. Att det fortfarande finns öppna frågor, i synnerhet då det gäller cembalopartens artikulation och frasering, ligger i sakens natur. Då författaren i sitt företal skriver om »den grossen, kraftvoll gesättigten Bach-Strich» som ett sorts ånyo aktualiserat krav, vilket skulle ha negligerats sedan länge, kan man inte undertrycka ett småleende. Man får nämligen inte glömma, att just i detta hänseende den stora violinistiska traditionen innesluter en kontinuerlig linje, som under de sista decennierna främst representeras av Adolf Busch och Menuhin.

En sista diskussionspunkt rör möjligheten att stödja baslinjen med ett stråkinstrument. Titeln är i två av handskrifterna formulerad på följande sätt: »*Sei Sonate a Cembalo (con-)certato e Violino solo col Basso per Viola da Gamba accompagnate se piace. Composte da Giov. Seb. Bach.*». Att med tillägget till titeln menas en ad-libitum-praxis är uppenbart (»se piace»). En förstärkning av baslinjen kan emellertid i vissa allegrosatser rent av verka störande och tröttande, medan den blir utomordentligt fördelaktig i en långsam sats, som t. ex. i början av f moll-sonatan n:r 5 (vilket redan Albert Schweitzer betonat). I en tredje stilistisk grupp kan det endast vara tal om en antydning av baslinjen (se tredje satsen av samma sonat). Frågan om baslinjens behandling inom den barocka violinsonatan är långt ifrån slutdebatterad och bjuder skiftande aspekter. Att denna fråga i första hand angår den rena generalbasssonatan är dock självklart. Möjligheternas mångfald var stor på den tiden. Detta framgår bland annat av ett londontryck av J. A. Hasses sonator för violin eller flöjt med generalbas (c:a 1750), vari det heter: *Six Solos for a German Flute or Violin with a Trough Bass for the Harpsicord or Violoncello*.²

Rudolf Gerber bifogar i sin Bärenreiter-Ausgabe en separat gambastämma (ingen av originalhandskrifterna har en sådan!) och ger därmed Bachspelaren tillfälle att själv pröva sig fram. Denna möjlighet förhöjer värdet av denna förtjänstfulla nyedition, som utkommit i vackert tryck.

Richard Engländer.

¹ Satsen har hittills varit bekant endast genom Gesamtausgabe d. Bachgesellschaft, årg. 9 (W. Rust), Anhang.

² Två sonater ur denna samling i nyedition av anmälaren. Förlag Friedrich Hofmeister, 1933, Leipzig.

¹ Jfr därtill en uppsats i The Musical Quarterly, januari 1950: The Violin and its Technic in the 18th Century, av David D. Boyden.

Erich Schenk: Ein unbekannter Brief Leopold Mozarts. Mit Beiträge(!) zum Leben und Werk W. A. Mozarts. Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. 225. Band, 1. Abhandlung. Wien 1947, 50 s. + facsim.

Schenks publicering av ett tidigare obekant brev från Leopold Mozart (i furstbiskopl. hovarkivet i Brixen, Sydtyrolen) vänder sig väl i första hand till Mozart-specialisterna men förtjänar faktiskt att läsas av varje Mozartvän. För att begripa förhållandet mellan far och son måste man tränga in i den förunderligt sammansatta tankevärld som utmärkte den store mästarens fader. Brevet ingår i den rad av personliga skrivelser som berör fru Mozarts plötsliga död i Paris och är daterat Salzburg d. 31 juli 1778. Genom en utomordentligt fin och inträngande analys av epistelns formuleringar i anslutning till rikliga citat ur fader Mozarts övriga brevväxling får Schenk hans gestalt att framträda ännu mera gripbar och gripande än förr med sitt »Nebeneinander von scholastischem und aufklärerischem Gedankengut, von religiös-gebundener und freisinnig-skeptischer Haltung» (s. 18). Har den rationalistiska sidan i hans väsende betonats särskilt av Hermann Abert, bör man inte fördenskull förgäta, »dass gerade schwere Lebenslagen, seelische Not und persönliche Anteilnahme am Missgeschick anderer ihn aus den Bezirken kühl-rationalen Verhaltens in die eines konfessionell bestimmt gefühlsbetonten führen.» (s. 19.)

Vid sidan av denna psykologiska brevkommentar utvinns utg. också andra värdefulla rön: den s. k. Spaurmässan är sannolikt liktydig med »Credo-mässan» (K. V. 257) (s. 10 f.); Einsteins uppfattning, att Wolfgang's »Ferlandis-konsert» (omnämnd i familjekorrespondensen 1783), måste vara identisk med flöjtkonserten (K. V. 314) (s. 30 f.) och sål. flera år tidigare, än det litterära belägget, stödes genom Schenks analys av rondofinaltemat (s. 30 f.), som f. ö. återgår på en stående vändning i lullyska danssatser (jfr Schenk i ZfMkw XVII, 1935, 315 f.) och återfinnes i andra verk från salzburgtiden. — Utom nyssnämnde Ferlendi ägnar Schenk uppmärksamhet även åt andra av fader Mozart i ett post-scriptum nämnda musiker: Adlgasser, Pergmann, Ferrari (s. 34 f.). (En exkurs behandlar grevarna Arcos förbindelse med familjen Mozart. En av dem var den greve Karl Josef Maria Felix, som i maj 1781 med foten förpassade Wolfgang ut ur det ärkebiskopliga audiensrummet i Wien.) — Schenks utgåva och kommentar äro ett mönsterexempel på fackmannens förmåga att ur ett tillsynes sprött material utvinna en rikedom av nytt vetande och fördjupad uppfattning om redan förut grundligt behandlade ting.

Carl-Allan Moberg.

Ernst Křenek: Selbstdarstellung. Atlantis-Musikbücherei, Zürich 1948, 66 s.

Med förkärlek och med rätta vänder sig musikhistorikern nu för tiden till primärkällor, brev och självbiografiska framställningar, då det gäller gestalter i äldre musikhistoria. Inte minst med tanke på säkra grundvalar för framtida musikhistorieskrivning måste han även välkomna varje försök som en framstående kompositör i vår tid gör för att i ett

visst avgörande moment av sin konstnärliga livsbana avlägga rapport om sig själv; så mycket hellre, om det är fråga om en lysande skribent och stilist.

Ett sådant autobiografiskt försök kan kombineras med en givande kulturell miljöteckning (som i Dittersdorfs självbiografi) eller (vid sidan av det konstnärliga området) med mer eller mindre roliga privata indiskretioner, vilka i vissa fall närma sig skvallerkrönikan. Hos Křenek är det inte tal om vare sig det ena eller det andra. Allt vad man kan säga är, att han bifogar några kulturpolitiska randanmärkningar, som äro nödvändiga för att vi skola förstå sammanhanget. Eljest är det en framställning av hans musikaliska utveckling och hans konstnärliga tendenser helt »von innen heraus». Křenek, som i början av tjugutalet nämndes tillsammans med Hindemith och Weill, tecknar på ett suveränt sätt vägen som lett honom från en frän, nästan ansvarslös atonalism, bakom vilken stod ett dramatiskt stegrat uttrycksbehov, över en världssuccé (Jonny) med modernässig accentuering, som nästan blev en världsskandal, till en helt ny inre situation. Modernisten, extremisten från 1920-talets början, som vid 27 års ålder blev en populär person, kände sig så småningom isolerad, misstänkliggjord från vänner och ovänner och vände sig med sällsamt fascinerande försök i musikalisk lyrik till en viss romantisk eskapism. Berikad av intensiva musikvetenskapliga och teoretiska studier, ställd inför helt nya arbetsuppgifter i Amerika, arbetade sig Křenek fram till en konstnärlig ståndpunkt som mycket starkt närmar honom till Arnold Schönberg, utan att han dock skulle kunna identifiera sig med denne. Man måste vara honom tacksam för en så öppenhjärtig framställning, inte så mycket av hans konstnärliga framgång (Křenek var redan i unga år bortskämd av framgång som få) som fastmera av just besvikelsens ögonblick och av konstnärliga kriser, ja av tvivel på det egna skapandets värde. Hur kampen mellan det medvetna och det omedvetna, mellan det konstnärliga och det vetenskapliga, mellan en sociologisk syn på konstnärens ställning och förpliktelse och ett individualistiskt betraktelsesätt klarlägges i alla sina konsekvenser, utgör bokens charm och förskaffar denna »Selbstdarstellung» — som är lika kort som den är innehållsrik — en förstarangsplats inom litteraturen om musik och musiker i vår tid.

Richard Engländer.

Breviarium Lincopense. Utg. av Knut Peters. [Fasc. 1.] Laurentius Petri Sällskapetets urkundserie V: 1. Lund 1950. 175 s.

Den första delen av den nu påbörjade utgivningen av Linköpingsbreviariet 1493 innehåller huvudsakligen psalteriet. Ordningen däri är söndagens matutin t. o. m. non följd av vardagarnas matutin och laudes; vesper och completorium för hela veckan är samlat till sist. Vad som särskilt faller i ögonen är matutinens omfång och den ringa betydelse, som tillmätts de små horae, prim t. o. m. non, och completorium. Dagens fyra små horae finnas endast i ett formulär med den traditionella långa psalmen [enligt Vulgata] 118, äro placerade efter söndagens laudes och betecknas blott Ad primam, Ad tertiam etc., completoriet återfinnes sist i psalteriet, efter lördagens vesper, under beteckningen Ad completorium.

Behandlingen av de små horae visar, att Breviarium Lincopense är föga påverkat av tiggarrordnarnas, främst dominikanernas, tidegård, där de små horae i stor utsträckning erhålla växlande psalmer och antifoner för veckans olika dagar — något som ju går igen i den nuvarande svenska tidegården. I stället ansluter det sig till de äldre munkordnarnas tradition, där nattgudstjänsten tydligt intar den förnämsta rollen, medan de små horae träda i bakgrunden. Benediktinerna ha i sitt completorium ännu inga andra psalmer än [erligt Vulgata] 4, 90 och 133, vilka också Breviarium Lincopense, jämte psalm 30, anger i sitt enda formulär för completorium.

Till ramen således anslutande sig till en fornkyrklig tradition tilldrar sig även de från medeltiden stammande partierna uppmärksamhet, nämligen kalendarium, rubriker, exorcismer, praeparatio ad missam. memoriae et suffragia, d. v. s. antifoner med versikel och kollektat att läsas efter kollektan i vesper eller laudes; efter psalteriet de marianska antifonerna, allhelgonalitanian, officium för kyrkmässa, alla sjäalars tidegård, böner i dödsstunden och läsningar i matutinen på Birgittas translationsfest och 10 000 Ryttare. Man kan även omnämna kollektböerna, av vilka många genom sin avsaknad av den äldre korthuggna pregnansen tydligt visa sin sena tillkomst.

Några påpekanden om editionen kunde emellertid här vara på sin plats. För kalendariet, som måst rekonstrueras för november och december, saknas tyvärr hänvisning om, på vilken grundval denna rekonstruktion företagits. Man finner sålunda den 21 november ej festen för Marie Offring, Praesentatio Mariae, trots att denna händelse flitigt behandlats i konsten, även i Sverige. Vidare är det mycket påfallande, att festen för S:t Martin av Tours, som firas med oktav, blott har festrangen simplex, likaså att allhelgonadagen, en av årets högsta fester, blott har duplex; en fest, som har oktav, brukar eljest aldrig och har i kalendariet i övrigt ingenstades lägre rang än duplex, men flera gånger (den 6/1, 24/6, 29/6, 15/8, 8/9, 29/9, 7/10) rangen totum duplex. En hänvisning om källorna för rekonstruktionen bör sålunda ha sin plats i det tillämnade femte häftet.

Några fel ha smugit sig in bland de ofta förekommande rekonstruktionerna i texten, mest när det gäller förkortade eller antydda versiklar. På s. 24 bör sålunda responsum i andra spalten rad 10 i st. f. »eritis» ha »erimus», som det riktigt står på flera andra ställen. På s. 29 finns V. Ave maria gratia plena, men dess R. Dominus tecum har ej angivits någonstans, trots att ej antydda responsa på andra ställen helt rekonstruerats. Rekonstruktionen av versikeln s. 151, Custodi nos domine i completorium, kan väl ej vara annat än en lapsus och bör lyda: V. Custodi [nos domine vt pupillam oculi. R. Sub vmbra alarum tuarum protege nos.] Den som önskar konsekvens lägger även märke till en sådan detalj som att de rekonstruerade överskrifterna i matutin och laudes se annorlunda ut på måndag—torsdag än på fredag och lördag. — Ett allmänt spörsmål för de kommande häftena vore, om inte rekonstruktionerna i texten lämpligen borde inskränkas, men i stället den fullständiga lydelsen av vissa vanliga versiklar och böneformler samlades till en särskild lista.

Sådana detaljpåpekanden förringa dock ej det allmänna intrycket. Med de kommande häftena, två häften Proprium och ett Commune jämte

ett registerhäfte, framläggas för första gången inför offentligheten ett medeltida breviarium i dess helhet — en ytterligare hjälp för inlevelsen i en epok, som snart skulle avbrytas av för Sveriges kommande utveckling så skickelsedigra händelser.

Tore Nyberg.

Det svenska antifonalet. Musiken till den svenska tidegården. Del I: Antifonale till veckans tideböner. Lund 1949. 230 s.

Med »Det svenska antifonalet» föreligger i ett band de delar av veckans tideböner, som hittills utgivits i separata häften. Nöttrycket och textens uppställning är bättre än de gamla häftenas, formatet är nu vanligt bokformat. Psalmernas uppställning har förändrats: i stället för att som förut alla psalmverser underlagts psalmmelodien, är detta här fallet blott med första versen, medan punkter och streck i de övriga antyda initium, flexa, mediatio och finalis. Innehållet, i stort sett detsamma, har några nytillskott, bl. a. en parafras på den katolska liturgiens mariaantifon Salve Regina. Det måste betraktas som ett graverande brott mot traditionen att under rubriken Bön för kyrkan förse denna under medeltiden okända tonus simplex av antifonen med en text, som blott utgör ett överflyttande av de bilder originalet använder om Maria till Kristus, varigenom de helt förflackats och blivit fullkomligt oliturgiska (»bär oss på dina starka armar över mörka djupen»). Av gammalt har ju antifonen Veni Sancte Spiritus haft sin givna plats som bön för Kyrkan. Det ligger också betydligt mer i traditionens linje att åkalla den Helige Ande för Kyrkan än att åkalla Kristus, som själv är Kyrkan.

Viktigare än olämpliga nytillskott är emellertid frågan om psalmodin. I slutet av boken deklarerar utgivarna principen för psalmernas applicering till psalmtonerna: »... att huvudaccenten i det svenska språket ligger på första stavelsen. — Här förutsättes att accenten energiskt lägges på första stavelsen och att de övriga behandlas såsom obetonade.» Och längre fram: »... de betonade stavelserna utföras mera energiskt, varmare och ljusare än de obetonade stavelserna.» En sådan huvudprincip kan vid första påseendet synas förnuftig och rimlig. Emellertid finner man, när man undersöker det sätt, varpå den genomförts, vissa egendomligheter, som man ej alltid välkomnar. Detta gäller särskilt I, VI och VII psalmtonernas tvåaccentiska mittkadenser och samtliga slutkadenser. Textbehandlingen är ofta sådan, att den stöter ett öra, som har vant sig att uppfatta det svenska språkets fina melodiska skiftningar, och som tidigare ej sökt pressa in en svensk text i de åtta kyrkotonernas fixerade psalmodiska formuler.

Från den svenska språkmelodins och -accentens synpunkt bli verssluten särskilt ofta vanställda, när ett betonat enstavigt ord vid vers-

radens slut föregås av en obetonad stavelse, t. ex. »gudarnas Gud»,

»Israels hus», »förgäta dina ord», i vilka fall psalmodin, enligt det utseende den har i antifonalet, framtvingar en onaturlig accent på -nas, -els, -na. (Att i t.ex. mittkadensen i I och VI tonen, b (a) a g (a) a, en accent måste falla på b och en på g, framhäves ju med all tydlighet genom det

lodräta strecket över dessa toner i notskriften.) Lättare löses detta problem i de enaccentiska mittkadenstona i II, V och VIII tonerna, beroende på den möjlighet — som *där* aldrig förnekats — att utelämnas återgången

till recitationstonen efter kadenstonen, t. ex. »Du Herre är mitt skygd» i söndagens completorium. — Otillfredsställande är också behandlingen av de långa ord, om vilka utgivarna särskilt betona, att accenten ligger på första stavelsen. Därvid är det ej endast behandlingen, utan själva principen, som till en del är felaktig. Ord som rättfärdighet, ostrafflighet, fåfänglighet, ha även ett (riktigt) uttal med tonvikt på andra stavelsen; ändå ha de behandlats på ett så onaturligt sätt som t. ex. på s. 44

å b g f
»ostrafflighet», vilket inte är mycket bättre än första upplagens
b å b g f f f b b å b g f f
»vandra i ostrafflighet»; men varför har inte »vandra i ostrafflighet» försökts?

När det emellertid inte bara är ovan specificerade ordsammanställningar som förorsaka känslan av en påtvingad diktning vid kadenstona

a f g a g f f b a a g a
(»huru vår Gud frälsar» s. 67, »människors förtryck» s. 83), ställer man sig till slut den frågan: även om det är möjligt att passa in det svenska språket i just den dräkt, som de gamla psalmtonerna erhållit efter en tvåtusenårig utveckling — är det önskvärt att göra det? Att t. ex. kadenstona inte alltid haft den givna form som de nu ha, visar bl. a. P. Wagner med all tydlighet i sin Einführung etc., III, s. 124 ff. Han anför där en mängd exempel på den tidigare medeltidens stora frihet i särskilt mittkadenstona. Vilka motiv som än föranlett utgivarna att så slaviskt följa psalmtonerna i deras nuvarande i den latinska liturgin brukade gestalt, så måste man beklaga att så skett, åtminstone vad den enkla officiumpsalmodin beträffar. De högtidliga toner, som användas för Benedictus och Magnificat, ha ju ett sådant eget melodiskt liv, att orden måste foga sig under melodin. För den enklare psalmodin vore det emellertid högeligen önskvärt, att en ledigare behandling vederfors det svenska språket. Givetvis kunde också den utvägen tänkas, att de nuvarande melodiformernas accenter lämnades obeaktade, så att

b å g å
t. ex. på s. 174 sjöngs »ty han är god» med språkets accenter i stället för melodins; men då detta ur historisk synpunkt är föga försvarligt, måste de båda på något sätt förenas. Varför kan man inte, med ledning

a b a g
av de exempel Wagner lämnar, sjunga »ty han är god», med pausa cor-

b a a
repta liksom i II, V och VIII tonerna? Och i samma psalm: »gudarnas

g b a a g b a a g b a a g
Gud», »himmelens Gud»? S. 67 »heliga arm», »Israels hus» bleve i betydligt bättre överensstämmelse med svenskans diktning än Antifonalets förslag. På samma sätt borde med fördel de två toner, som i några slutkadenster falla på en relativt obetonad stavelse, i vissa fall kunna upplösas och tilldelas två stavelser, varemot i andra fall två toner kunde

f g a g f
ges åt en stavelse, t. ex. vid enstaviga slut i VI tonen »ära ditt namn»

a f g a g f e
eller »ära ditt namn» s. 80. Kanske rentav sådana friheter som »Berg-

b ass b ass g ass
fäste och min borg» s. 120 kunde bidra till att skapa ett intimare samspel — ej i subjektivt tolkande syfte! — mellan text och melodi. De åtta kyrkotona äro ju inga beteendemönster utan helt enkelt lika många melodilinjer, som var och en på sitt sätt återger talets melodiska bage: höjning, vila på den uppnådda tonen och sänkning.

Till slut några ord till »preces» på s. 74. Man får där intrycket, att den tredje formeln organiskt framsprungit ur orden, t. ex. »din Ande ifrån oss»; mellan den första och den andra formeln blir dock gränsen en smula svår att dra; vad skiljer t. ex. arvedel från helgedom? Måhända kunde den andra formeln hellre ha getts som alternativ till den första vid sådana tveksamma ord.

Tore Nyberg.

Nils Schiørring: Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang. En efterforskning efter det anvendte melodistofs kår og veje. Bind 1—2. Köbenhavn 1950. XVI, 397 s.; VIII, 185 s. (därav ss. 29—132 melodi-bil.).

Ovanstående digra verk utgör magister Nils Schiørrings disputationsavhandling för fil.-dr:sgrad vid Köpenhamns universitet våren 1950. Förf:s uppgift har varit den i sanning svåra att söka ge en bild av 15—1600-talens danska profana vissång utan att (såsom i Tyskland) ha några samlade melodikällor att tillgå. Han vill därmed söka fylla den lucka i vårt vetande som gapar mellan å ena sidan den senmedeltida danska folkvisans epok med dess rika, på folktradition och visböcker grundade material, å den andra den mäktigt på nytt uppvaknande vissången under 17—1900-talen, vilkas musikaliska karaktär i bägge fallen är oss rel. väl bekant.

För att utföra detta konststycke har Schiørring tvingats att genomgå mer eller mindre spridda, svåråtkomliga och — varför inte säga det — ganska oväntade källor, en genomgång som imponerar på läsaren med hänsyn till såväl deras talrikhet som deras utnyttjande. Mångfaldiga källkritiska problem av editionsteknisk, kronologisk och annan bibliografisk natur ha därvid hindrat och försvårat undersökningen men ej avskräckt författaren från att med envis energi och omsorg genomföra densamma. Särskilt skulle jag vilja framhäva den utförliga och skickliga behandlingen av invecklade bibliografiska problem rörande den norska psalmförfattarinnan Dorothe Engelbretsdatter (ss. 219—230) och om Kingos Siungekor (ss. 206—215). I detta sammanhang kan förf. hänvisa till sin edition av Thomas Kingo, Samlade Skrifter, Band VII, 1945.

Speciell uppmärksamhet har Schiørring ägnat den grupp av visor som han efter Grundtvig kallar »kämpevisens efterklang» men givit en vida rikare typologisk differentiering än denne gjort med sin tredelning: andliga, världsliga och historiska. Ehuru gränserna äro svävande har han försökt att precisera denna grupp, som delvis motsvarar vad Erk-Böhme tolkade som »Volkslied», d. v. s. en blandning av äkta folkvisor i munt-

lig tradition med nyare lyriska och episka konstformer, som vandrat ut till allmogen via skillingtryck och ofta omdanats i folklig anda. Schiörring urskiljer tre källgrupper, vishandskrifter, skillingtryck och nutida uppteckningar efter muntlig tradition; kriterierna äro fyra: 1) visan är en litterär efterbildning av medeltidsballaden, 2) den är härledbar från tysk folkvisa, som invandrat till Danmark efter reformationen, 3) den har spritts genom skillingtryck, 4) den har använts vid årets folkliga fester.

På detta sätt får förf. fram ett vismaterial på över 350 typer (s. 55), alla med sina varianter eller variantgrupper och ofta med utländska paralleller. Särskild uppmärksamhet tillmäter han därvidlag de variantgrupper som synas visa, att en muntlig tradition på 18—1900-talet i vissa fall med överraskande seghet har fasthållit vid melodier som stått de avsedda originalvisorna mer eller mindre nära. Med all rätt hävdar han i anslutning till en liten axplockning (som gott kunde ha varit betydligt rikare!) av sådana fall, att däri »ligger bekräftelsen af, at det ikke er omsonst i visemelodiefterforskningen at operere spredt over de 300 år, der undertiden kan ligge mellem teksternes tidligste forekomst og melodiernes optegnelse efter 19. og 20. årh.s muntlige overlevering.» Här är ej platsen att bekräfta förf:s ord med hänvisning till vad vi veta om svenska motsvarigheter, som kanske rent av visa ännu frappantare exempel på seg folklig tradition, men jag betraktar det som en brist hos förf., att han ej åtminstone i detta sammanhang rådfrågat t. ex. det svenska samlingsverket Svenska Låtar, som ingalunda innehåller blott instrumentallåtar, ej ens alltid, då de uppträda i instrumental dråkt. Sålunda visar — för att nu anföra ett enda fall — t. ex. nr 278 i Svenska Låtars Jämtlandsband en överraskande likhet med den avfattning som Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* nr 37, publicerat efter uppteckning 1771 av Goethe i Elsass (Reichardts *Kunstmag.* 1782), bägge 5-periodiska. (Jfr med Schiörrings mel.-bil. 103—107.) Ytterligare svenska varianter till »Oväntad bröllopsgäst» finnas i t. ex. Svenska Låtar, Dalarna bd III, nr 1057, Fredins Gotlandstoner nr 15, Bondesons visbok nr 100 och 197 m. fl. ställen.

Den som vill veta något om 1600-talets profanvisa skall gå till samtidens psalmböcker. Ungefär så skulle man kunna tillspetsa förf:s metod, då han i sina stora avsnitt om danska psalmförfattare och -verk från detta sekel (ss. 180—294) redovisar det inbärgade materialet, vars melodier (då det gäller opublicerade ting) återges i mel.-bil. nr 125—251. I detta sammanhang kan han visa på en sensationell upptäckt: *en nära nog komplett samling av melodier till 1:a bandet av Adam Kriegers titills förgäves ejterspanade Arior från 1657* (mel.-bil:s nr 208—249), vilken av psalmöversättaren och prästen Anton Davidsen Foss (1646—96) med oförnekligt skicklig paroditeknik använts för verket »Davids Psaltare, Item: Nogle Samtaler oc Sange . . . Paa Danske Sange-Vjs componered, oc sammenskrevet» (handskr., ms. Thott 4:o 457).

Även om det ej är allom givet att göra så lyckliga fynd, måste man säga, att förf:s ihärdiga och skickliga studier i dansk psalmlitteratur med eftertryck visat betydelsen för nordisk musikforskning av systematiska studier även inom så pass aparta källkretsar som ifrågavarande. Kanske kunna de ge unga svenska ämneskolleger mod att gripa sig an med liknande undersökningar. Det är nu en gång så ifråga om musik-

forskning på äldre områden, speciellt rörande de nordiska ländernas tonkonst, att materialet ej ligger uppdukat, som t. ex. i Italien och Tyskland, utan måste utvinnas med yttersta tålamod från de mest oväntade håll och att dessa snålt sipprande källor ofta ligga en musikhistorikers vanliga källområden fjärran; hopsamlandet av materialet kräver sin egen metodik.

En kritisk värdering av Schiörrings arbete är givetvis inte möjlig utan tillgång till hans material. Men allt talar för, att han behandlat det med yttersta akribi och skicklighet. Själva framställningen lider av en viss omständlighet och vissa delar, närmast i början, äro föga lyckligt disponerade, t. ex. »Visen før Reformationen»: vittnesbörden om den äldsta sången utmynnar i den gregorianska koralen jämte dennas mera folkligt betonade latinska poesi, främst hymner och sekvenser, och dess utomliturgiska supplement, Maria-, helgon- och legendvisor m. m. Här efter behandlas minnesången, följd av några ord om den profana latinpoesin, medan vagantpoesin — enl. förf. en utlöpare från den latinska kyrkans hymner och sekvenser — följer i ett nytt avsnitt, som också går in på *Piae-Cantiones-repertoaren* av bl. a. Mariasånger (i »kristligt korrigerad» form); detta skiljes av ett insprängt parti om den makaroniska diktningen från en därpå följande paragraf om Mariavisorna, varpå till sist några ord sägas om mästarsången. Man kan omöjligen kalla detta för en klok disposition utan tvärtom en högst förvirrande. Men det rör sig lyckligtvis om blott 14 sidor. — Förf. gör sig här också skyldig till egendomliga motsägelser: enl. s. 1 äro exemplen på nationell minnesång få, medan den yngre mästarsången sätter sina spår ända ned i den period då de yngre profana sångformerna blomstrat upp; enl. s. 4 synes minnesångens betydelse i danskt kulturliv, speciellt för vissången, vara väsentligt större (än vad då?, den latinska kyrkosången?), varemot på s. 13 upplyses, att ännu en visgrupp, mästarsången, bör nämnas men blott för att konstatera dess *ringa* betydelse i danskt musikliv.

Schiörrings avhandling är till hela sin karaktär en källkritisk materialsamling till studiet av dansk profanvisa under 15—1700-talen. Han påpekar själv (i Forord, s. XIII f.), att det gällt framdragandet av melodimaterialet eller ett påvisande av, varifrån det härrör, samt konstaterandet av trofastheten i den muntliga traditionen hos allmogen intill våra dagar, och slutorden i hans arbete (s. 391) erinra om, att nya problem framträda på grundvalen av det sålunda utvunna resultatet. På tal om den norske diktprästen Petter Dass' rika psalmproduktion skriver han (t. ex. s. 247), att tack vare den enorma livskraften under nära 200 år hos dennes sänger ute hos allmogen ha vi en sällsynt möjlighet att studera melodiernas förvandling genom tiderna. Detta är uppenbarligen ett av de problem som Schiörring åsyftar och anser ligga utanför framställningens ram. Det vill m. a. o. säga, att Schiörrings verk i föreliggande form trots allt är en torso; den bildar grundvalen för just de på själva det utvunna musikstoffet inriktade studier, som vi främst förbinda med en musikforskarens arbete.

Detta konstaterande är på intet sätt en undervärdering av förf:s arbete, så mycket mindre som jag känner mig förvissad om, att han framgångsrikt skall lösa även denna musikstilistiska uppgift. Men det belyser den nordiska musikforskningens oerhörda svårigheter — så fort det gäller äldre epoker — att nå fram till själva *notdokumenten*: dessa äro så

få, så sporadiskt förekommande och av andra forskare så helt lämnade ur räkningen, att musikhistorikern nära nog försliter all sin kraft på att tränga in i historiska, bibliografiska, teologiska och litterära problem, innan han når fram till de sparsamma rester av musikaliska uppteckningar eller hänvisningar till sådana (dem han i några lyckliga fall förmodar supplerat ur centrala musikkällor), som skulle utgöra hans egentliga arbetsmaterial. Musikforskaren i Norden kan m. a. o. aldrig eller högst sällan räkna på bistånd i sitt arbete från systervetenskaper, vilkas djupborrningar mestadels riktas åt helt andra håll än åt det musikaliska. Han måste själv orientera sig på grannvetenskapernas område, så gott han kan och därvid utsättas för risken att draga över sig fackmännens kritik, varemot dessa å sin sida — vid någon sporadisk visit på det musikaliska området — tydligen ej behöva hysa den ringaste ängslan att där dokumentera sin okunnighet. Ett ojämnt spel!

Carl-Allan Moberg.

O. M. Sandvik: Ludv. M. Lindeman og folkemelodien. En kildestudie. Johan Grundt Tanum, Oslo 1950. 84, 1 s.

Vid det första nordiska musikforskarmötet i Oslo i augusti 1948 höll fil. dr O. M. Sandvik ett föredrag om L. M. Lindemans källor, dvs. om sagesmännen till de av Lindeman (1812—87) redigerade och harmoniserade melodierna i den väldiga samlingen *Äldre og nyere norske fjeldmelodier* (1853 ff.) samt i M. B. Landstads *Norske Folkeviser* (1853). Om samma materia föreligger nu en utförligare framställning, som även ur metodisk synpunkt är värd att uppmärksammas också hos oss, därför att den f. f. g. i Norden söker sig *bakom* den s. a. s. officiella fasaden av tryckta folkmusikupplagor till de notskriftskällor, på vilka dessa utgåvor grundat sig. Lyckliga fynd av sådana notmanuskript i Norge ha nämligen gjort det möjligt för Sandvik att i riklig grad komplettera de tryckta lindemanska folkmusiksamlingarnas sparsamma källuppgifter med besked om hans sagesmän, de som sjungit och spelat för honom. Därtill — och detta framstår som det inte minst viktiga — kan man nu bedöma, hur Lindeman har förfarit med sitt källmaterial, dvs. varuti hans redigeringsverksamhet bestått. Man måste lyckönska norsk folkmusikforskning till att ha gjort dessa betydelsefulla fynd, vilkas vikt man kanske lättast förstår, om man tänker sig, att hos oss skulle påträffas originaluppteckningar till Geijer-Afzelius' och Arwidssons folkvisesupplagor. Vi ha väl inte stort hopp om, att sådana uppteckningar skola ske.

Bland Lindemans sagesmän intar fröken Olea Crøger (1801—55) en anmärkningsvärd plats. Hon var prästdotter från Heddal med rika konstnärliga, enkannerligen musikaliska, intressen och väl förtrogen med Telemarkens folkliga kulturvärld. Sandviks och andras undersökningar ha gjort hennes roll som en av de tidigaste betydelsefulla gestalterna i norskt räddningsarbete på folklivsstudiets område otvivelaktig. Förf. visar, att frk. Crøger varit inte blott en ypperlig traditionsbärare av en rik folkmusikalisk repertoar utan att hon i stor utsträckning själv upptecknat mängder av folkmelodier. Men hennes musikaliska kvalifikationer som upptecknare (med hjälp av Dillners psalmodikon och dess därtill apterade sifferskrift) voro uppenbarligen icke stora nog att återge melo-

dierna korrekt, åtminstone inte så som den välutbildade yrkesmusikern Lindeman uppfattade dem, t. ex. efter hennes eget föresjungande. Hon var nu i varje fall inte sämre än talrika andra upptecknare, t. ex. hos oss i Sverige R. Dybeck och prosten Wiede, — att inte nämna sådana musikaliska stympare som den eljest förträffliga G. O. Hylltén-Cavallius!

Det måste väl vara på detta sätt man kan förklara den av Sandvik med omutlig envishet men samtidigt förstående mildhet framhävda diskrepansen mellan frk. Crøgers verkliga insats (som Landstad och med honom dansken Berggreen fullt ut erkände) och Lindemans motvilliga och förbehållsamma medgivande av denna insats, dock endast som *sagesman* men ej som upptecknare! Jämförelsen mellan hennes egna uppteckningar och Lindemans korrigeringar i anslutning till hennes föredrag ge visserligen skäl för dennes envist fasthållna mening, att uppteckningarna varit hans egna och ej hennes, men hans bristande generositet mot en så utomordentlig medhjälperka gör likväl ett ofördelaktigt intryck.¹

Sandvik redogör för det nyfunna källmaterialet och de olika folkmusiksamlingarnas framväxt samt uppehåller sig särskilt vid de melodibidrag, som härröra från frk. Crøger och i stor utsträckning återges under jämförelse med Lindemans egna avfattningar. Några slutsatser om melodiernas väsende på grundval härav har förf. likväl ej dragit. Han framhåller endast, att vi tack vare dessa nya melodikällor ha fått väsentliga bidrag till folktonens »inre historia». Lindemans odogmatiska och noggranna uppteckningar ge — säger Sandvik — nöjaktigt besked om melodiernas diastematik och rytmik, och även L. har observerat existensen av de »svävande intervaller», som förf. efter gängse men oriktigt språkbruk kallar för »kvartstoner» (s. 19), ehuru det ju inte är fråga om mikrotoner utan om terser, kvarter, sexter och septimor av obestämd (från den sedvanliga tolvtongstemperaturen avvikande) storlek. — Skulle man inför L:s »redigering» av Crøgermelodier känna sig oviss om hans tendenslösa inställning till sångerskans föredrag, lugnar oss förf. med ett citat av en anmärkning som Lindeman gjort till någon melodi: »föredragets fria och fina nyanser har det icke varit möjligt för mig att återge». Nåja, man vill åtminstone gärna tro på L:s »stora respekt för traditionen». Sen är det en annan sak, att hans harmonisering för pianoackompanjering eller för mansröster av dessa folkliga melodier betecknar en ny sida av hans verksamhet som redaktör, tonsättarens.

Sandviks framställning skulle ha vunnit i klarhet, om han t. ex. numererat de Crøgermelodier han deducerar fram ss. 29—33. Jag kan inte få någon ordning i, om antalet (41) är riktigt. Överhuvud bollar förf. med visbeteckningar, som läsaren inte utan svårighet kan identifiera, och melodinumren (t. ex. de på s. 37 f.) ha ofta ingen otvivelaktig täckning i texten. Ehuru förf. i slutet av boken placerat »merknader» till huvudtexten, är även denna försedd med fotnoter. Stundom ha de en egendomlig placering. Fotnoten nr 1 s. 47 borde rimligen ha placerats s. 42, där Olea Crøger och hennes psalmodikonspel tidigast behandlats. Men även med dyl. små reservationer måste man anse Sandviks arbete som en betydelsefull pionjärgärning på den nordiska folkmusikforskningens område.

Carl-Allan Moberg.

¹ Hur föga emellertid samtidens folkmusikutgivare bekymrade sig om dyl. prioritetsproblem framgår för Sveriges del av vad jag anfört i Arv IV (1948), s. 15.

Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder: Lehrbuch des Kontrapunktes. B. Schott's Söhne, Mainz 1950. 119 s.

En idealisk lärobok i kontrapunkt är ännu inte skriven. Kanske ligger en sådan uppgift utom möjligheternas gräns. De goda kontrapunktläroböckerna behandla i allmänhet ett begränsat stilområde, oftast ett historiskt stilavsnitt, som inte längre är aktuellt för den blivande tonsättaren. Därmed är naturligtvis inte sagt, att läroböcker som J. J. Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) eller Knud Jeppesens *Kontrapunkt* (Vokalpolyfoni, 1930), vilka båda ta palestrinastilen som utgångspunkt, och Hugo Riemanns *Lehrbuch des Kontrapunktes* (1888), som behandlar den instrumentala bachstilens kontrapunktfaktur, skulle vara olämpliga som läroböcker. Dessa verk äro medvetet begränsade till en stilart och förutsätta alltså, då de användas vid tonsättarutbildning, komplettering med andra verk eller lärarens personliga handledning för att kunna föra eleven fram till den punkt, där han kan begynna tillämpa sin polyfona satsteknik i självständiga verk. Å andra sidan ge de handledningar i modern tonsats, som under de sista decennierna ha givits ut av Hindemith och andra samtida tonsättare, en ännu ofullständigare utbildning. Dels förutsätta de nämligen alltid, att förberedande övningar i äldre polyfona stilarter redan undanstökats, dels äro de alltför begränsade även när det gäller vår egen tids tonspråk.

Det mål Lemacher och Schroeder ha satt upp för sig i rubricerade arbete är att ge handledning i såväl vokal palestrinastil och instrumental bachstil som i polyfon folkvisebearbetning. Att förverkliga detta på ett omfång av mindre än 120 oktavsidor är omöjligt, och att bachstilen därvid närmast har fått sitta emellan är helt naturligt, eftersom ingen ännu har lyckats formulera praktiskt användbara regler för denna stilart.¹ Lemacher och Schroeder välja visserligen stundom sina exempel ur Bachs verk, men de ge aldrig någon upplysning om de principiella skillnaderna mellan Palestrinas och Bachs stil. Den förra kan läras även utan kännedom om harmonilära, den senare förutsätter ej blott ingående kunskaper i detta fack utan också en metod för samordningen mellan linjär stämföring och harmoniskt underlag.²

Trots att författarna sålunda lova mera än de kunna hålla, är resultatet av deras arbete i många avseenden gott. Inom det trånga utrymmet ha de lyckats pressa samman kontentan av palestrinastilens principer i en på det hela taget pedagogiskt förständig form samt även med gott resultat tillämpat dessa vid bearbetning av folkvisor, åtminstone i den mån man vid sådan bearbetning avstår från en funktionellt tänkt har-

¹ När Riemann under 1880-talet utarbetade sin i många avseenden epokgörande kontrapunktlärobok, förelåg ännu ingen geneomgående undersökning av bachstilens faktur. Ernst Kurths 1917 publicerade *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* gäller endast den melodiska och kontrapunktiska *linjeföringen*, som aldrig ställes i relation till den för bachstilen lika viktiga harmoniska konceptionen av den polyfona satsen. Dessutom synes detta — i sitt slag utomordentligt värdefulla — vetenskapliga arbete aldrig ha fått några pedagogiska konsekvenser.

² I detta avseende torde Riemann ha varit inne på rätt väg, även om resultatet ändå ej blev idealiskt, beroende dels på R:s bristande insikt om den linjära satsens natur, dels på hans brist på sinne för melodisk linje.

monik. Exempelen ur den polyfona litteraturen äro väl valda, och författarnas egna mönsterexempel visa (med några undantag) en föredömlig kontrapunktisk sats.

Metodiskt följer man den lärogång, som en gång grundlades av Fux, med två-, tre-, fyr- och mångstämmig sats i nu nämnd ordning och med fem »Gattungen», dock med den skillnaden, att arterna 3 och 4 ha fått byta plats, alltså på sådant sätt, att förhållningsdissonansen behandlas före »4 mot 1». Vilken mening som ligger bakom detta förfarande är svårt att räkna ut, då »4 mot 1» ju närmast följer samma principer som »2 mot 1», dvs. med dissonansen på obetonad taktadel, medan förhållningsdissonansen medför tillämpningen av en helt ny princip, dissonans på betonad taktadel. Dubbel kontrapunkt i oktaven införes redan från början, vilket är en fördel, då eleven därigenom tvingas att ålägga sig en viss aktsamhet vid behandling av öppna kvinter. Även imitation införes redan vid behandlingen av första arten. Här skulle det nog ha varit välbetänkt att vänta till efter behandlingen av femte arten, eftersom imitationen ju i minst lika hög grad berör rytmen som melodiken.

I konsekvens med avsikten, att boken även skulle behandla instrumental kontrapunkt övas också en rad instrumentala former såsom passacaglia och koralförspel. Sista avsnittet upptar dessutom en i och för sig utmärkt men ytterst kortfattad redogörelse för fugans form.

Sven E. Svensson.

Harald Göransson: *Lyssnarens harmonilära*. Forum, Stockholm 1950. 119 s.

Den gamla uppfattningen, att harmonilära är ett ämne endast för musiker av facket, börjar vid det här laget att ge med sig. Man börjar t. o. m. komma till insikt om, att studier i detta tidigare som torrt och tråkigt ansedda ämne kunna vara både stimulerande och nöjsamma för lyssnaren. Även om skriftliga övningar alltså äro det bästa sättet att tränga in i harmonilärans teori, äro dessa på intet sätt oundgängliga för andra än dem som måste lära sig behärska den homofona satsen. Man kan mycket väl lära sig känna igen de harmoniska funktionerna och det klangliga materialet genom att lyssna. Det kan heller aldrig nog ofta framhållas för de fackmässigt harmonistuderande, att det mekaniska harmoniskrivandet efter regler är direkt skadligt. Varje ton måste leva för skrivarens inre öra, innan den fästes på notpapperet.

Stilen i Harald Göranssons arbete tyder på, att han närmast vänder sig till den enkla musikälskaren, som vill leva sig in i det musikaliska konstverket utan att ha haft tillfälle till fackmusikalisk utbildning. I detta avseende fyller det sin plats och kan t. o. m. tjäna som kompletterande studium vid sidan av harmoniskrivningen för den blivande musikern.¹

Det i arbetet använda funktionsanalyssystemet »ansluter sig till det internationellt mest allmänt brukade och avstår bl. a. från Riemanns

¹ Att arbetet likväl blir föremål för recension i denna tidskrift, beror på, att den musikteoretiska litteraturen i Sverige fortfarande flyter mycket sparsamt och därför förtjänar beaktande. [Red.]

underklangsteori» (s. 115). Mot ett sådant förfarande protesterade på sin tid Riemann (t. ex. i *Handbuch der Harmonielehre*, förordet till uppl. 4, 1906). Funktionsbeteckningssystemet var hans andliga egendom och kunde inte skiljas från underklangsteorin. Om nu Göransson likväl ansett sig vara tvungen att använda de riemannska funktionsbokstäverna (med vissa förändringar), borde han rimligtvis ha nämnt Riemanns namn i sammanhanget och inte bara i den del av teorin som han avböjer. Det skulle kanske inte heller ha varit ur vägen, att han hade redovisat ursprunget till några svenska termer, som *inte* utgöra översättningar av tidigare gängse utländska, t. ex. *den harmoniska urformen* (f. ö. använd i avvikande mening), *melodiska dissonanser*, *storkadens*, *harmonikutveckling* m. fl. Därav följer givetvis inte, att det skulle vara nödvändigt att redovisa ursprunget till sådana termer som endast utgöra en enkel översättning av numera gängse internationella termer ur Riemanns vokabulär såsom bitonika, karakteristisk dissonans, uppfattningsdissonans, omtydningssackord, ställföreträdarackord, variant eller växel-dominant. Detta fördomsfria bruk har ju blivit en allmän princip hos alla dem som ansluta sig till »det internationellt mest allmänt brukade» funktionsanalyssystemet men förtiga dess riemannska ursprung bara för att få tillfälle häckla Riemann som underklangsteorins upphovsman. Varför inte lika gärna nämna Zarlino, Rameau, Goethe, Hauptmann eller v. Oettingen, vilka ha anslutit sig till denna teori *före* Riemann, eller Karg-Elert, som senare drivit den dualistiska principen ännu längre.

Göransson snubblar själv på en av konsekvenserna av förfaringssättet att tillämpa funktionssystemet men förkasta den dualistiska principen. Det är den företeelse, som Riemann kallat »Leittonwechselklang», »som har vållat teoretikerna mycket huvudbry och som t. o. m. kommit en och annan att tvivla på funktionsteorins tillförlitlighet» (s. 58). Dilemmat beror i själva verket på, att författaren söker tillämpa funktionssystemet på ett monistiskt system. För att skaffa en motsvarighet till tonikaparallellen i dur skapar Göransson (som han tror) ett nytt begrepp, *tonikans kontraparallell*. Därvid ger han en i och för sig förträfflig lösning av den otympliga försvenskningen »ledtonsväxlingsklang». Själv kommer jag hädanefter att använda termen kontraparallell (Tk, Dk och Sk) *men med angivande av källan*.

Med hänsyn till bokens tendens är det egendomligt, att författaren gör sig skyldig till inkonsekvensen att betrakta d-durklangen som subdominantisk i a-moll. Detta är resultatet av en ren skrivbordsteori. Den som analyserar en dorisk sats, t. ex. sv. koralboken nr 315, måste känna, att »doriska sextens ackord» (som det kallas av den förkättrade Riemann) på stavelsen »ej» på fjärde räkneenheten i den första fullständiga takten inte är en variant av subdominantklangen utan snarare är en parallellklang till mollväxelsubdominanten. I vår notskrift (som är betydligt grövre än vårt gehör) har denna klang visserligen två toner gemensamma med mollsubdominanten. Om man spelar denna koral på ett otempererat renstämt instrument, skall man emellertid finna, att ej blott tersen utan även de båda ramtonerna ha olika tonhöjd. Detta framgår av följande utdrag ur en tonalitetstabell med 30:e naturtonen som bas: °S (80—96 —120 = 320—384—480) — °T (120—144—180) — °D (180—216—270) — °DD (270—324—405) — °DDp (324—405—486).

Slutligen ännu en liten anmärkning. När författaren (s. 28) skriver,

att »de olika ackordlägena tjänar till att ge nödvändig omväxling, t. ex. då flera lika ackord följer efter varandra som i början av koralen Vår Gud är oss en väldig borg», motverkar han direkt den tendens, som han gör sig till talesman för, då han (s. 35) gör ett parentetiskt påpekande, som aldrig kan upprepas nog ofta, nämligen att harmoniläran har »en alldeles egen horisontell aspekt». Det kan väl ändå inte vara författarens allvarliga mening, att man vid koralharmonisering väljer baslägen med avsikten att ge (klanglig?) omväxling! Viktigare är det väl ändå, att de olika baslägena ge möjlighet att skänka baslinjen melodiskt uttryck och karaktär! Snarare torde det väl vara den kontrapunktiskt utformade baslinjen, som (åtminstone i viss mån) påverkar ackordvalet.

Trots att anmärkningarna i denna anmälan ha kommit att upptaga ett avsevärt utrymme, är det inte meningen, att de skola överväga över den positiva kritiken. Arbetet har — trots de påtalade svagheter — många förtjänster och torde komma att fylla sitt ändamål.

Sven E. Svensson.

Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Tübingen 1949. VII + 144 s.

Inför splittringen och mångfalden i de sista femtio årens musikutveckling är det brukligt att fördela de nyare tonsättarna på skolor och grupper, utan någon principiell värdering eller rangordning dem emellan. I föreliggande arbete har Adorno, en tysk-amerikansk sociolog med gedigna musikhistoriska kunskaper, gjort ett storstiltat försök att gå till botten med den moderna musikens problem. De viktigaste tankarna har han f. ö. framlagt redan 1932 i en uppsats »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik» i Zeitschrift für Sozialforschung. Adorno påpekar själv, att grundsynen är ett resultat av diskussioner mellan honom och Max Horkheimer vid Institut für Sozialforschung i Frankfurt am Main, efter 1933 flyttat till New York. Det är således inte ägnat att förvåna, att Adorno lägger sociologiska och även psykologiska synpunkter på sitt ämne, och han gör det med en intelligens och en aforistisk tillspetsning, som gör boken synnerligen intressant, även om man ofta önskar, att den oerhört komprimerade stilen kunde ge plats för mera detaljerade analyser.

Enligt Adorno är den brokiga mångfalden av moderna tonsättare i själva verket grupperade kring två utvecklingslinjer, renast representerade av Schönberg och Stravinskij. Boken är i enlighet därmed också uppdelad i två huvudavsnitt, »Schönberg und der Fortschritt» och »Stravinsky und die Restauration». Utgångspunkten är för båda två otillräckligheten i det vid sekelskiftet gängse musikaliska materialet. Detta material, säger Adorno, får man inte, som ofta sker, betrakta som ett för alla epoker likartat, ur vilket varje tonsättare kan välja vad han behagar. I själva verket kan en tonsättare välja endast ur en för varje epok särpräglad fond av musikaliska formler, en fond som lyder sina egna utvecklingslagar i noggrann parallellism med den sociala utvecklingen. Schönberg är den tonsättare som har uppfattat materialets nya tendenser känsligast och med det största konstnärliga allvaret. Vid tiden för det första världskriget var tonalitetskänslan i den seriösa musiken så uppluckrad och de kända melodiska formerna så utnyttjade och gammalmodiga, att

tolvtonsmusiken blev den konsekventaste utvägen för sådana tonsättare som fortfarande ville ge uttryck åt inre, själsliga reaktioner. Schönberg är endast den kraftfullaste och originellaste representanten för denna riktning, som strävar att tolka »subjektet» i musik.

I motsats därtill strävar Stravinskij att »objektivera» sin musik. I långa analyser av *Sacre du printemps* och *Histoire du soldat* visar Adorno hur individen hos Stravinskij förvandlas till en marionett, som saklöst och utan tragik kan offras för andra makter. I enlighet därmed är också hans musik i stort sett uppbyggd av diatoniska eller relativt diatoniska motiv, som under tidigare epoker hade en mening, ett »uttryck», men nu användas endast till mekaniska upprepningar, ibland med en avsiktligt grotesk verkan, och därvid förlora sitt »uttryck». Mellankrigstidens neoklassicism är en fortsättning av denna tendens, och Adorno påpekar vissa drag av likhet mellan den musikaliska neoklassicismen och den själsliga schizofrenin. Strävan att skapa »objektiv» musik motsvaras av vad som på psykiatriskt språk kallas depersonalisering. Den avvisande inställningen gentemot »uttryck» i musiken motsvaras av den schizofrenes känslökyla. Vidare motsvaras den sjukes ständiga upprepningar av ord och gester av tvångsmässiga upprepningar av korta motiv i t. ex. vissa av Stravinskij's verk.

Detta är endast en kort antydning av den förbluffande rikedom på synpunkter hos Adorno. Hela hans resonemang är dessutom invävt i ett socialfilosofiskt betraktelsesätt, som skulle föra alltför långt att redogöra för här, i synnerhet som föreliggande arbete av förf. betraktas som en exkurs till hans och Horkheimers »*Dialektik der Aufklärung*» (1947). Ur metodologisk synpunkt är det dock värdefullt att konstatera, att Adorno hela tiden utgår från en grundlig kännedom om själva musiken och det musikaliska materialet. Redan en rad analyser och påpekanden på detta för alla musikhistoriker välkända plan äro intressanta och delvis nya. Som exempel må nämnas en utmärkt framställning av Debussys stora roll för Stravinskij, eller av likheter mellan Schönbergs tidigare och senare verk. Nästa plan hos Adorno är den psykologiska tolkningen av de musikaliska uttrycksmedlen. Det rör sig därvid egentligen inte, såvitt anmälaren kan förstå, om att komma underfund med de privata personliga orsakerna till bestämda verk. Det är i stället fråga om att komma till klarhet över de typiska psykologiska orsakerna till typiska musikaliska företeelser — något annat vore ju också omöjligt att någonsin utröna. Analyserna på detta plan äro inte alltid lätta att följa, och de torde accepteras av läsaren i samma mån som han också accepterar Hegels dialektiska metod, Freuds psykoanalytiska själsforskning och Spenglers organiska kulturuppfattning. Detta andra, psykologiska plan är för Adorno det väsentliga, och det utvidgar sig utan märkbara övergångar till ett — om man så vill — tredje plan, ett socialpsykologiskt. Då och då tangeras också ett fjärde, det sociala eller samhälleliga, men det stannar vid blotta antydningar.

Som synes är det omöjligt att diskutera Adornos bok utan att ta upp till behandling hela hans metod och hans socialpsykologiska uppfattning, något som kräver större utrymme än som här kan ägnas dem. Arbetet är emellertid ett ovanligt intressant diskussionsinlägg, som inte kan förbigås vid en behandling av de senaste decenniernas musikhistoria.

Martin Tegen.

Hans Heinz Dräger: *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*. Musikwissenschaftliche Arbeiten herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung Nr 3. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1948. 52 s.

Föreliggande arbete ställer som mål en indelningsprincip för musikinstrumenten i största allmänhet, »gleichgültig welcher Art und Form» (förord s. 4). Satsen låter onekligen mycket diffus, och förf. framhåller också i förordet att han är väl medveten om riktlinjernas obestämdhet. Emellertid erbjuder skriften ett originellt och friskt grepp på uppgiften. Dräger framhåller att den hitintills enda begagnade instrumentsystematiken, den morfologiska,¹ lider av ett allvarligt fel: den tar nämligen mer hänsyn till det visuella än det akustisk-klangliga. Han erinrar också om, att den som bekant är behäftad med en rad inkonsekvenser såtillvida, som indelningsgrunden ej fasthålls och ej heller kan fasthållas inom de olika huvudgrupperna (idiofoner, membranofoner, kordofoner, aerofoner och elektrofoner). Så t. ex. behandlas frågan om spelsättet — enligt Dräger med all rätt ansedd som en av instrumentsystematikens viktigaste faktorer — endast i samband med idiofonerna, under det att ett rent visuellt betraktelsesätt reglerar kordofonindelningen, medan fysikalisk-akustiska faktorer spela huvudrollen för gruppering av aerofonerna. En följd härav blir bl. a., att en till spelsättet enhetlig sektion, tangentinstrumenten, med nödvändighet måste fördelas på alla grupperna så när som på membranofonerna (jfr s. 8 och 12).

Dräger nämner på tal om kordofonerna (s. 10) några utomeuropeiska instrument av Kemange-Rebab-familjen vilka sakna gripbräda: trots el. snarare tack vare denna skenbara brist äro de emellertid i stånd att melodiskt (och mikrotonalt) utmejsla en tonlinje långt finare, än vad som är möjligt på europeiska violininstrument. Härtill länkas ett resonemang om olika kulturkretsars eller epokers behov av den ena eller andra instrumenttypen: »Bei derartiger Betrachtung eines Instrumentariums nicht nur im Hinblick auf die Güte der technischen Ausführung im einzelnen, sondern gerade im Hinblick auf das allgemeine geistige Wollen erkennt man die Instrumente einer Musikpraxis als jeweils für ihre Zeit und für ihren Ort sinnvoll und notwendig.» Dräger framhåller också olikheten mellan barockens och romantikens violintyper: den förra var på grund av olika konstruktionstekniska detaljer mer lämpad för polyfont ensemblespel än den senare, som mer syftade till solistisk virtuositet och glänsande tonvolym. Att detta är i överensstämmelse med såväl de olika tidsskedenas musikuppfattning som notbilderna hos exempelvis en Biber resp. Paganini säger sig självt.

Man kan i detta sammanhang hänvisa till en studie av Ernst Karl Rössler,² vars aktualitet sträcker sig långt utanför det område verk-

¹ Härmed betecknas framför allt Sachs—von Hornbostels instrumentsystematik, framlagd i *Zschr. f. Ethnologie* 1914.

² Orgelfragen heute (innehåller ett utkast till R:s ännu opublicerade »Grundbegriffe musikalischer Klangfunktion und Entwurf einer funktionsbestimmten Registrierungslehre»). Musik und Kirche 1947—48 (Bärenreiter-Verlag).

titeln anger. Tyvärr publicerades Rösslers skrift nästan samtidigt med Drägers, eljest hade den otvivelaktigt kunnat ge flera tänkvärda uppslag. Inte minst gäller detta problemställningen i följande kapitel hos Dräger: »Ein und Mehrstimmigkeit», »Tondauer, dynamische Ergiebigkeit, Lautstärke», »Registerreichtum» och »Klangfarbe». Jag kan här inte närmare gå in på Rösslers teorier utan hänvisar blott till dels hans nyss nämnda arbete, dels min uppsats om barockens klangproblem (spec. dess bilaga 2) som ingår i årets tidskrift, ovan s. 103 ff.

Det synes anmälaren, som om Dräger lyckats uppmärksamma samtliga väsentliga faktorer för en allsidig instrumentsystematik. Särdeles förtjänstfullt är, att förf. hela tiden strängt fasthåller vid levande musikpraxis och upprättat sina indelningsprinciper med den skapande tonkonsten till ledstjärna. Detta gäller både med hänsyn till notbild, instrumentklang, spelsätt och uppförandep Praxis. Vid all klassificering brukar vanligen uppstå svårigheter och problem vid formuleringen av täckdefinitioner. Dräger har på ett acceptabelt sätt lyckats undvika alltför generaliserande omdömen. Detta har bl. a. skett medelst den bekanta »decimalklassifikationen», där undergrupperingar äro möjliga praktiskt taget hur långt som helst.

Men just i fråga om denna deweyska kategoriklyvningsteknik uppenbarar sig också en svaghet i systemet: *klassificeringen har blivit självändamål* — man kommer nästan att tänka på det banala ordspråket om att inte se skogen för bara träd. Tabellerna (s. 23—46) äro mönster av vetenskaplig exakthet (och germansk knappologi!) men alltför svårhanterliga för pedagogiskt bruk. Dräger borde ha erinrat sig sin lärare Sachs' stillsamma reflexion på denna punkt, att »jede Systematik etwas Lebensfremdes hat, und dass sie tötet, wenn sie mehr sein will, als ein einfacher Behelf zum wissenschaftlichen Denken und Ordnen».¹

Däremot får Drägers princip ett stort värde som basis för ett slagordsregister (se s. 48). Om man stundom tycker sig famla utanför den genealogiska systematikens råmärken, måste man komma ihåg, att Dräger definitivt synes vilja bryta med just släktprincipen, n. b. den som uteslutande grundas på visuella faktorer. Hans metod syftar (ett tidstypiskt tecken?) mot fenomenologin, dvs. till individuell behandling av varje enskilt fall. Och med en komplett serie instrumentbeskrivningar i form av kartotek eller lexikon enligt Drägers recept skulle man säkerligen få en ovanligt tillförlitlig encyklopedisk översikt över musikinstrumenten, — troligen ett slags modifierad version av Curt Sachs' välkända standardverk »Reallexikon der Musikinstrumente»! Man måste alltså, då man följer Dräger på hans vägar, frigöra sig från alla associationer med den gängse morfologiska instrumentsystematiken; att förf. vid huvuddefinitionerna kvarhåller benämningarna idiofoner — membranofoner — kordofoner — aerofoner — elektrofoner är snarast av underordnad betydelse, emedan slutresultatet faktiskt blivit, att man står inför ett homogent material »*musikinstrument*», frigjort från varje tanke på Mahlsons, von Hornbostels eller Sachs' indelningsprinciper.

Drägers grepp på uppgiften är som sagt okonventionellt, och trots bristen på överskådlighet i hans system, saknar det inte sitt stora värde. Men det synes mig, som hade det varit bättre, om förf. själv publicerat

den instrumentencyklopedi han nu endast exemplifierat. I så fall hade säkerligen också vissa otympligheter kunnat filas bort. Särskilt gäller detta de ovannämnda »knappologiska» tabellerna med deras till synes botanikinspirerade examinationsschemata. Som det nu är ter det sig faktiskt ganska meningslöst, att personalen vid en rad institutioner var för sig skulle ta itu med att genomföra drägerska slagordsregister. Ty som lärobok i systematisk instrumentkännedom för ett musikvetenskapligt seminarium är Drägers arbete f. n. — alla förtjänster till trots — alltför speciellt — men ditåt har kanske prof. Dräger ej heller syftat.

Bengt Hambræus.

RÄTTELSE

I min recension i föregående årgång av denna tidskrift av Dufourcq, J. S. Bach, förekommer överst s. 214 ett beklagligt tryckfel; de ifrågasvarande notexemplen borde givetvis ej ha *strukits* utan *stuckits*!

Bengt Hambræus.

¹ Vergl. Musikwissenschaft, 1930, s. 19.