

STM 1949

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

Carl-Allan Moberg: Die liturgischen Hymnen in Schweden. Beiträge zur Liturgie- und Musikgeschichte des Mittelalters und der Reformationszeit. Bd. I, Quellen und Texte — Text- und Melodieregister. Einar Munksgaard, Kopenhagen 1947. xxiv + 398 Ss.

Es ist ein Verdienst des Verfassers, der liturgie- und musikgeschichtlich interessierten Welt dieses Hymnenwerk vorgelegt zu haben. Die beiden weiteren Bände werden wohl noch manches Wertvolle zu bieten haben. Seit Kriegsende dürfte dieses Buch eine der bedeutendsten Neuerscheinungen sein, und es wäre sehr zu wünschen, dass das Ganze in Bälde abgeschlossen werden könnte. Wie wohltuend es ist, ein derartiges Werk in die Hände zu bekommen, kann jeder ermesen, der die zum Teil recht dürftige Nachkriegsliteratur kennt. Es ist geradezu eine Eigentümlichkeit der neueren Musikforschung, sich auch mit der Gregorianik zu befassen. Während die Zeit der Restauration des Choralis in diesen Gesängen etwas in sich Abgeschlossenes erblickte, versucht heute die Musikwissenschaft, die vielfachen Zusammenhänge der gregorianischen Melodienwelt mit der mittelalterlichen Profanmusik zu ergründen. Die Bemühungen haben sich schon gelohnt und, wie kaum ein anderes Material, sind Hymnus und Sequenz dazu geeignet. Rückschlüsse und Vergleiche zu bilden mit einer Zeit, die uns heute nicht ohne weiteres mehr erschliessbar ist. In Deutschland wurde noch während des zweiten Weltkrieges von Regensburg aus eine »Gesamtinventarisierung« des europäischen Hymnenbestandes in die Wege geleitet und zu diesem Zweck auf den Bibliotheken des Inn- und Auslandes reichliches Material gesammelt. Wie weit es jedoch zu einer Ausführung des geplanten Unternehmens kommen wird, sei dahingestellt. Um so mehr muss die stille Arbeit von Prof. Moberg gewertet werden. Mit unermüdlichem Eifer widmete er sich seit mehr als 2 Jahrzehnten dieser gleichen Aufgabe. Die Weitläufigkeit des Stoffes aber veranlasste ihn in klarer Erkenntnis, sich auf Schweden zu beschränken. Dieser Entschluss konnte einzig und allein nur richtig sein; denn erst wenn einmal gründliche Einzelarbeiten vorliegen, kann man zur Gesamtzusammenfassung schreiten. Die schwedischen Dokumente wurden zwar schon für die Ausgabe der *Analecta Hymnica* ausgewertet, jedoch längst nicht alle. Vor allem werden sich die Herausgeber der *AH* kaum mit der Unzahl von Fragmenten befasst haben. Man gewinnt einen guten

Eindruck von diesem ersten Band und muss dem Verf. wie dem Verlag für die vorzügliche Ausstattung dankbar sein. Ein auch nur flüchtiges Einsichtnehmen in den ersten Band lässt den Verf. als echten Schüler P. Wagners, des Meisters in der gregorianischen Forschung, erscheinen. Mit Prof. Moberg wurde dieses Erbe in die nordischen Länder getragen. Wie erfreulich ist doch die Tatsache, dass durch ihn die gregorianische Forschung in Schweden eine Heimstätte gefunden hat und dass damit auch das Interesse für weitere wichtige Studien und Forschungen geweckt werden kann. Es ist die Absicht des Verf., das Hymnenwerk auf drei Bände zu beschränken. Der bereits vorliegende erste Band behandelt umfassend die Quellen. Gerade an der Bearbeitung dieser Materie lag dem Verf. sehr viel, da er dadurch ganz besonders die eindeutige Grundabsicht seiner Arbeitsmethode klarstellen konnte. »Besonders der methodologische Wert darf nicht übersehen werden, sofern man berücksichtigt, dass sich die Musikwissenschaft viel zu wenig der Bedeutung einer systematischen Materialsammlung bewusst ist und manchmal ihre Folgerungen auf stichprobenmässig zusammengestellten Beispielsammlungen aufbaut. (S. XIIb)«. Der Inhalt ist kurz folgender:

- 1) Zum Terminus Hymnus
- 2) Geschichtlicher Überblick
- 3) Beschreibung der Quellen
 - a) Schwedische Quellen
 - b) Ausserschwedische Quellen
 - c) Frühdrucke
- 4) Hymnentexte und Textvarianten
- 5) Der Hymnus im schwedischen Kirchenjahr
- 6) Die Hymnentexte mit ihren Melodien
- 7) Register

Die allgemeinen Bemerkungen über den christlichen Hymnus und seine geschichtliche Weiterentwicklung im Abendland bringen zwar keine wesentlich neuen Erkenntnisse, stellen aber alle notwendigen Fragepunkte geschickt zusammen, so dass sich jeder, vor allem auch der liturgisch nicht geschulte Leser, ein klares Bild der hymnodischen Entwicklung machen kann. Es ist bei diesem Stoff, wie kaum in einer anderen Disziplin, eine gründliche Kenntnis der liturgischen Praxis und ihrer Ausdrucksformen erfordert. Dass der Verf. dieser Situation gewachsen war, steht eindeutig fest, obwohl er ja mehr von aussen an all die Probleme herantreten musste. An wärmster Einfühlungsgabe hat er es nirgendwo fehlen lassen. Den Hauptteil des I. Bandes bilden die Quellen. Es gehört viel Energie dazu, aus dem fragmentarischen Charakter der überlieferten Bestände eine Einheit zu schaffen und in etwa ein Bild zu zeichnen von dem, was vor Jahrhunderten in Schweden lebendiger Bestand war.

Die unglücklichen Verhältnisse der Reformationszeit haben leider den grössten Teil der liturgischen Hss vernichtet. »Wie verheerend diese Sitte«, sagt der Verf. mit Bezug auf die Verwendung der Hss zum Büchereinbinden, »aber auf den schwedischen Hss-Bestand einwirken

musste, erhellt die Tatsache, dass die 24 503 Hss-Bll., die Collijn im Jahre 1914 untersuchte nach seinen Berechnungen etwa 4—5000 Codices entsprochen haben müssen, d. h. etwa dem ganzen Vorrat an liturgischen Büchern eines katholischen Kirchenjahres im mittelalterlichen Schweden (S. 46b).» Bei dieser Situation gewinnt Mobergs Hymnenwerk ganz ausserordentliche Bedeutung und wird in der Tat auch ein wesentlicher Beitrag zur mittelalterlichen Geschichte Schwedens selbst. Wie wertvoll sind da die interessanten Zusammenhänge aus der Zeit der ersten Mission in Schweden! Wie sehr können die verschiedenartigen Überlieferungen, die durch Zisterzienser, Franziskaner und Dominikaner in das Land hineingetragen wurden, Licht werfen auf die Probleme der sogenannten germanischen und romanischen Choraltradition!

Das Werk Prof. Mobergs erscheint in deutscher Sprache. Es liess sich wohl nur schwer vermeiden, dass dadurch manche Schönheitsfehler sich einstellten. Es sei gestattet, darauf hinzuweisen, nach Möglichkeit bei einer weiteren Auflage Stil und Ausdruck zu glätten. Einige Ratschläge und Hinweise bezüglich mancher Unrichtigkeiten mögen hier noch folgen. Unter der einschlägigen Literatur wären evtl. zwei Werke zu nennen, die dem Verfasser für die zahlreichen Heiligenfeste sehr nützlich gewesen wären: 1) das *Martyrologium Romanum ad formam editionis typicae scholiis historicis instructum*, Bruxellis 1940 (Acta Sanctorum); 2) F. G. Holweck, *Calendarium Festorum Dei et Dei Matris*, Philadelphia (USA) 1925.

Die einzelnen Feste müssten systematischer, wenn auch kurz, bezeichnet werden, damit der Nichtfachmann einen klaren Eindruck bekommt. Einige Versehen mögen hier noch richtig gestellt werden.

Auf S. 8a muss es heissen: *Confessiones* S. Augustini; der Singular ist nicht üblich. — S. 20a macht der Verfasser den Hl. Odilo von Kluni zum Erzbischof von Lyon. Keiner der grossen Äbte war Bischof, alle aber hätten Päpste werden können. Versehentlich blieb die nicht-deutsche Form *Abbot* = Abt stehen. Man spricht im liturgischen Sprachgebrauch nicht von einem Fest Allerseelen, sondern von einem Gedächtnis (*Commemoratio Omnium Fidelium defunctorum*). — S. 24b in der Mitte wird der Ausdruck »Mariä Tod« gebraucht (vgl. Kellner, *Heortologie* S. 171), doch ist dieser Ausdruck nicht üblich; es muss besser heissen: Mariä Heimgang (*dormitio, koimesis*). — S. 25b besser: *Oblatio BMV in templo*. — S. 26a versehentlich »Anbetung«, anstatt »Verehrung (*Veneratio*)«. Bezüglich der theologischen Termini »latria« und »dulia« ist am besten einzusehen Eisenhofer, *Katholische Liturgik* I, 8, Freiburg i. Br. 1932. — S. 29b müsste vielleicht doch gesagt werden, dass *Septem Dolorum* im heutigen römischen *Calendarium* 1) am Freitag vor dem Palmsonntag und 2) am 15. September gefeiert wird. — S. 32b spricht der Verf. vom Dreikönigstag. Die Verwendung dieses Ausdrucks sollte nicht dazu führen, von dem Fest am 6. Januar eine falsche Vorstellung zu bilden. Der Ausdruck ist zwar im Mittelalter schon sehr volkstümlich gewesen, diente aber kaum zur eigentlichen liturgischen Festbezeichnung der Epiphania DNI. Ein Fest *Trium Regum* gab es nie im eigentlichen Sinne. Die Erzdiözese Köln feiert

noch heute das Fest der Translatio Trium Regum, in Erinnerung an die Überführung verschiedener Reliquien von Mailand nach Köln im Jahre 1164 (24. Juli). — S. 59a muss es heissen: das Benediktinerkloster Asbach, ebenso S. 179a. Es wurde gegründet 1127 und liegt in der Diözese Passau. — S. 59a heisst es irrtümlicherweise: das Franziskanerkloster Tegernsee. Es handelt sich aber um die alte, tausendjährige Abtei Tegernsee, deren zur Zeit der Säkularisation grösste Klosterbibliothek den Grundstock abgab zur Bayrischen Staatsbibliothek, vor allem zur Handschriftensammlung. Auch auf S. 181b spricht der Verf. vom Franziskanerkloster Scti Quirini mart. in Tegernsee. Damit kann doch nur die alte Abtei des Hl. Quirinus gemeint sein. Clm 19 558 befand sich zufällig auch in der Abteibibliothek und so wurde dieses Franziskanerbrevier zum Urheber eines nicht ganz verzeihlichen Irrtums. — Die Katalogangaben, die der Verf. nach dem Gesamtkatalog der Bayrischen Staatsbibliothek bietet, sollten entweder überall oder nirgendwo stehen; denn die Münchener Hss sind durch Clm eindeutig bestimmt und im Hss-Katalog leicht zu finden. Ausserdem hätte es genügt nur nach den Bänden des Katalogs zu zitieren, die die Hss-Abteilung enthalten, also: II, 3, 52 anstatt 4, 3—4, 52, oder I, 2, 182 anstatt I, 1, 128. Die auf S. 59b angeführten Münchener Hss, ebenso alle Fälle, die S. 178b genannt werden, müssten besser mit der allgemein üblichen Signatur gekennzeichnet werden, nämlich mit Clm = Codex latinus monacensis, anstatt der umständlichen und auch missverständlichen Bezeichnung wie: Cod. lat. . . . oder Monac.

Clm 2699 stammt aus dem Zisterzienserkloster Aldersbach in Niederbayern; Clm 2901 aus dem Dominikanerinnenkloster Altenhohenau in Oberbayern. Bei Clm 3005 ist die Fussnotenbezeichnung besser nach Andechs anzubringen. — S. 61a muss es genauer heissen bei Clm 16119: aus der Ecclesia collegiata Lateranensis ad s. Nicolaum. — S. 61b: Clm 18885 stammt aus der Tegernseer Bibliothek. — S. 174a: Das Zisterzienserkloster Salem liegt an der Aach (Bodensee). S. 175b: Tennenbach ist bis zu seiner Aufhebung Zisterzienserkloster gewesen. S. 176b St. Peter Perg. 47 ist nach dem Katalog von Ehrensberger ein Hymnarium monialium Cisterciensium. Die Schlussfolgerung auf S. 177a kommt etwas zu rasch; denn aus der Rubrik »sorores« müsste zuerst auf ein Zisterzienserinnenkloster geschlossen werden. Die Hs St. Peter Perg. 61 ist wohl ein Psalterium OPr. — St. Peter Perg. 75 scheint ein Antiphonale monialium Cisterciensium zu sein. Hier wären genauere Bezeichnungen erwünscht, weil sonst der Eindruck entstehen könnte, diese Bücher wären in St. Peter selbst entstanden. Das Schwarzwaldkloster hatte unter Kriegsverheerungen viel zu leiden und dabei seine alte Bibliothek verloren. Abt Philipp Jakob Steyerer (1749—95), der Zeitgenosse Martin Gerberts von St. Blasien, musste einen völligen Neuaufbau der Bibliothek in die Wege leiten und kaufte deshalb überall auf, was ihm an Handschriften begegnete. Vor allem lag ihm daran, die liturgischen Bestände wieder aufzufüllen. So kommt es, dass in der Bibliothek von St. Peter sich Handschriften aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands befinden. Für die Beurteilung derselben aber ist dieser Gesichtspunkt sehr wichtig. S. 157a steht die unglückliche

Form: Off. de s. Michaelo. Ob man so konstant diesen nichtgebräuchlichen Ablativ von Michael, is, schreiben darf, selbst wenn in der Hs die verderbte Form auf o stehen würde! Im Text sollte mindestens die richtige Form angegeben sein, da doch der Ablativ »Michaelae« heisst. Dem heutigen deutschen Sprachgebrauch entspricht es mehr, wenn man die Termini »Komplet« und »Nokturn« als Femininum gebraucht. Es ist etwa zu denken: Hora completorii, oder Nocturnum = vigilia, also »die Komplet« und »die Nokturn«. S. 158a werden die Improperien in Klammer unmittelbar nach Dominica palmarum genannt. Es könnte leicht die Meinung entstehen, die Improperien kämen in der Palmsonntagsliturgie vor, in Wirklichkeit aber stehen sie am Karfreitag. — S. 185a muss es wohl heissen: Antiphonarium Rothomagensis. — S. 186a Hs Prag VII F 11: Ein Hymnarium aus dem Kloster des Hl. Joh. Bapt.; Die Form »des S. Joh. Bapt.« ist im Deutschen nicht gut. Es handelt sich ferner doch sicher um eine Hs aus dem Zisterzienserkloster Waldsassen in Oberfranken nahe der tschechischen Grenze. — S. 190b: Bibliothek des Metropolitan-Domkapitels. — S. 287a: Der Ausdruck »Schwarzbrüder« für die Dominikaner ist etwas verdächtig. Im Deutschen scheint er nicht recht geläufig zu sein. — S. 318a: Der Marienhymnus Gaude visceribus mit seinem asklepiadeischen und glykoneischen Metrum. — S. 318a fällt dem Liturgiker natürlich der unschöne Ausdruck »liturgische Maschinerie« auf.

Ausser diesen Fällen wären noch eine Reihe von Druckfehlern zu erwähnen, ebenso manche stilistische Unebenheiten. Bei einer weiteren Auflage des Werkes wäre sehr zu empfehlen, durch einen guten Korrektor den sprachlichen Stil überprüfen zu lassen, damit nicht ungeschickte Fehler auf Kosten des ganzen Werkes gehen. Es wäre so schade, wenn dieses ausserordentlich reichhaltige und aufschlussreiche Werk, das mit so viel Mühe und Hingabe vorbereitet wurde, durch solche mehr zufälligen Mängel Schaden erleiden könnte.

Diese Hinweise sollen jedoch den Wert des Buches keineswegs mindern. Der Verf. wird als Schüler eines P. Wagner für jeden Wink auf diesem steinigem Boden musikwissenschaftlicher Forschung dankbar sein und als echter Wissenschaftler aus den Anregungen Vollenderes schaffen können. Es sei ihm vergönnt noch recht intensiv seine Arbeiten vorwärts zu treiben. Mögen bald die anderen Bände folgen, die uns einführen werden in den reichen Melodienbestand des christlichen Hymnus, und die uns noch wichtige Probleme der Hymnenmelodik aufzeigen sollen.

P. Dr. Maurus Pfaff.

Ernst Krenek: A discussion of the treatment of dissonances in Okeghem's masses as compared with the contrapuntal theory of Johannes Tinctoris (i Hamline studies in musicology edited by Ernst Krenek, volume two). Hamline university, School of fine arts, St. Paul, Minn. 1947. 25 s.

Redan på G. Adlers tid sörjde Wien-skolan för ett vänskapligt samband mellan den uppblomstrande musikvetenskapen och de modernistiska tendenserna inom de skapande musikernas krets. Adlers vänskap med Gustav Mahler verkade stimulerande. Så såg man E. Wellesz, en av hans främsta elever som experimenterande kompositör på Arnold Schönbergs sida och det förvånar oss icke, om en av de förande modernisterna inom 20-talets musik och av i dag, Ernst Krenek, som tillhörde Wienskolan, numera påminner sig detta gamla sammanhang och beger sig ut på musikvetenskapligt område. Krenek väljer en speciell, förhållandevis begränsad uppgift och han tänker vid temats genomförande i sista hand på såväl musikvetenskapen som sitt konstnärliga mål. Problemet och resultatet blir för honom spegeln av en situation i vilken han ser sig själv försatt som skapande musiker.¹ För honom handlar det i främsta rummet om frågan om förhållandet mellan praxis och teori på en bestämd tidpunkt, i synnerhet tidpunkten för en större stilsförändring. För att säga detta i förväg: författaren ser fallet Tinctoris—Okeghem, som det framstår för honom, under bilden av ett typiskt förhållande. Han menar att teoretikern gärna visar framstegsvänliga tendenser, när praktiken rör sig i riktning mot enkelhet och »classical orientation», men också vice versa: är utvecklingen hos den skapande musikern inriktad på det »romantiska» och på den djärva komplikationen, så föredrar teoretikern en konservativ attityd. De allmänna konsekvenserna om vilka författaren talar i samband med sin historisk-stilistiska undersökning må ställas åt sidan (att inblanda begrepp som klassiskt-romantiskt i resonemanget synes här mindre lyckat). I alla fall förtjänar Kreneks arbete vårt intresse redan genom själva studieobjektens karaktär. Problemet Okeghem är ännu långt ifrån uppkälat, varken i historiskt eller i estetiskt hänseende. Riemanns uppfattning, efter vilken han framför allt och helt enkelt skulle vara »fadern till den genomimiterande massan», är sedan länge övergiven tack vare P. Wagner (*Geschichte der Messe*, s. 105 ff.) och H. Bessler (*Musik des Mittelalters und der Renaissance*, framför allt s. 231 ff.). Men ännu blir Okeghem gärna stämplat till prototyp för en extremt förkonstlad »nederländsk stil» eller presenterad endast som en föregångsman till den jämnåriga Obrecht och till Josquin, från vilka han dock skiljer sig lika mycket som från Dufay. Ännu sakna vi en fullständig överblick över Okeghems verk och utveckling. Okeghem-editionen är ännu inte avslutad. Redan detta gör att mäs-

¹ Se därtill Robert Erickson, Kreneks later music (1930—1947) i *The music review* 1948 (Vol. 9) och mina anmärkningar om Kreneks liedcykler i »Anbruch» 1931 (Heft 4) Wien.

taren har blivit mindre uppmärksammas av forskningen hittills än Obrecht och Josquin.

Författaren utgår i sitt arbete från en kritisk granskning av avsnitten och exemplen hos Tinctoris' »Liber de arte contrapuncti» (*Cousse-maker, Scriptorum de musica* . . . , 1864, vol. IV), som är av betydelse för hans ämne, delvis i anslutning till Jeppesen och Apel. Den jämförande stilistiska undersökningen grundar han på åtta av Okeghems mässor (utkomna i tryck). Det visar sig vid den noggranna, statistiskt säkrade analysen hos Krenek att, mera än man hittills tänkte, den djärva och medvetna behandlingen av dissonansen (i synnerhet förminskad kvint), men även hänsynen till ordets expressiva möjligheter tillhöra de väsentliga egenskaperna hos Okeghem — egenheter som i Tinctoris »Liber . . . » och i konfrontation med dess regler direkt eller indirekt blir kritiserade och detta (så ljuder Kreneks tolkning), emedan Okeghems behandling av dissonansen för en man som Tinctoris ofta måste ha karaktären av en åldrande musikstil — Tinctoris, som i sitt teoretiska arbete och i sina tillhörande musikexempel uppträder som en häröld för en sorts ny klassicitet, ja för framtidens Palestrinastil. Krenek förbinder sakligt detaljstudium med en glädjande värme. Han blir tydligen själv fascinerad av den flamländske mästarens musik. Det förklarar delvis hans iver som föranleder de överdrivna slutsatserna vi talade om. Både ämnet för studiet och materialet, som visserligen användes på ett förebildligt sätt, är ju för begränsat och försöket att på grund av enstaka anmärkningar stämpla Tinctoris till en principiell motståndare till Okeghem (som Tinctoris bevisligen mycket uppskattade och vilken han tillägnade ett teoretiskt arbete) verkar tämligen konstruerat. Man må betrakta denna del av studien som ett intressant diskussionbidrag inte så mycket av musikhistorikern som av kompositören och tidskritikern Krenek. Det förminskar på intet sätt det vetenskapliga värdet av hans arbete. Detta består däri att den individuella bilden av Okeghem visas oss från en ny och fängslande sida och att vi känna oss uppmanade att betrakta Okeghem först och främst som en egenartad konstnärlig profil och inte nöja oss med att se i honom endast en stilistisk förberedare och representant för ett tidigt mellanstadium i utvecklingen.

Richard Engländer.

Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. C. F. Peters Verlag, Leipzig (Ed. Pet. 4572) 1948. 228 s. 4:o. Pris: DM. 18.00.

Ungefär samtidigt publicerades 1948 ett franskt och ett tyskt arbete om J. S. Bach och hans förhållande till orgeln av resp. Norbert Dufourcq och Hermann Keller. Den senare har mer lagt an på ett ingående kritiskt specialstudium av Bachs kompositioner för orgel (med endast sparsamma historiska utblickar) under det att Dufourcq snarare syftat till en lärdomshistorisk översikt.

Diskussionen om vissa bachska orgelverks äkthet har länge sysselsatt en rad tyska forskare. Själv bidrog Keller tidigare, bl. a. med en uppsats i *Bach-Jahrbuch* 1937 (»Unechte Orgelwerke Bachs») och 1940 med en nyedition av det (redan 1904 av Max Seiffert nyredigerade) nionde bandet i Petersupplagan av Bachs samlade orgelverk. Sedan dess ha tre av de i band IX av år 1940 ingående verken befunnits ha annan upphovsman: koralförspelen »Das Jesulein soll doch mein Trost» (IX, 17) samt Aria F-dur (IX, 5; Couperin) och Trio G-dur (IX, 8; Telemann). Som tvivelaktiga anses vidare i samma band nr:is 6, 7, 10, 15—17, 19—21 (hit hör bl. a. den allbekanta triosatsen över »In dulci jubilo» — dess auktor förmodas stundom vara A. N. Vetter). Av de i de övriga 8 banden förekommande verken äro VI, 1 och VI, 24 (koralförspelen över »Ach Gott und Herr» och »Gott der Vater wohn uns bei») bevisligen av Walther. Starkt betvivlade äro: i band V: Anhang nr:is 4 och 5; VI, 21 och 28; VIII, 5 (= de populära »Acht kleine Präludien und Fugen») och 8. Som nytt bachverk vill Keller anföra en anonym orgelfantasi c-moll från »Andreas-Bach-Buch» (återgiven i »Organum» h. 10 av Max Seiffert). Denna kritik ter sig synnerligen blygsam jämfört med vad som presenterades av Johannes Schreyer »Beiträge zur Bachkritik» 1911 och 1912; denne ville ur petersupplagan helt avlägsna: II, 2 och 3; III, 4 och 9 (Preludier och fugor G-dur, A-dur, d-moll och a-moll); IV, 1, 2, 5, 6, 9, 12, 13, 14 (Preludier och fugor C-dur, G-dur, c-moll, 2 fugor c-moll, fantasi c-moll, preludium a-moll, trio d-moll); VIII och IX, *allt* utom VIII, 6 (Allabreve D-dur)!

Till den intrikata och olösliga frågan om bachorgelverkens detaljerade kronologi har Keller bidragit med en schematisk översikt (sid. 30—31), synoptiskt samordnad med de tidigare dateringsförsöken av Widor-Schweitzer, Grace, Terry, Klotz och Frotscher. I sammanhanget kan nämnas att även Dufourcq framlagt sin syn på problemet och kommit till ett något avvikande resultat.

Dispositioner ha meddelats till de av Bach trakterade orglarna i Arnstadt, Mühlhausen och Weimar; däremot saknas uppgift om orglarna i S:t Agnuskyrkan i Cöthen (vilken enligt traditionen brukar sättas i samband med den stora F-dur-toccatan med tanke på dennas stora pedal-omfång — till f' —, vilket även Keller framhållit) samt Leipzig. Intressant hade även varit en uppgift om dispositionen till orgelverket i Mariakyrkan i Halle, vilket av Hans Löffler¹ betecknats näranog som »das Ideal der Bach-Zeit». Om denna orgel meddelas endast att den hade 63 register — 16 i Hauptwerk, 17 i Oberwerk, 14 i Brustwerk och 18 i pedalen; de riktiga siffrorna torde, enligt en samtida källa² vara 16, 16, 15, 18 (= 65!). En liknande inadvartens föreligger i den av Keller meddelade dispositionen för Arnstadtorgeln; Terry har redan 1929 (sid. 61) — på en i och för sig kanske något tvivelaktig väg! — kommit till ett annat resultat än det som Keller meddelar, följande traditionen från Spitta; en hänvisning till eller ett eventuellt dementerande av Terrys uppgift hade varit önskvärd.

¹ J. S. Bach und die Orgeln seiner Zeit i »Bericht über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiburg» 1927.

² Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi* sid. 239 f.

Större delen av boken — 167 sidor av 228 — ägnas åt en minutiös genomgång av samtliga i petersupplagan meddelade orgelkompositioner med noggranna anvisningar om utförande (registrering, tempo, frasering, artikulation). Ehuru Kellers åsikter, med sin fasta förankring i den kritisk-historiska orgelrörelsen, på det hela taget komma idealet nära, hade måhända en mer systematisk synops över de olika »skolornas» uppförandepraxis varit lämplig i en specialstudie som denna. De tvärsäkra omdömena äro för det mesta subjektivt färgade och starkt präglade av hur »der Herausgeber» tolkar vissa verk. Åtskilligt diskutabla bli många interpreteringsförslag, t. ex. det som på sid. 78 lämnas för Toccata, Adagio och Fuga C-dur: att i analogi med Georg Böhm's Preludium och Fuga C-dur börja med ett stort C-durackord, helst om verket står som inledningsnummer »da sonst die ersten Takte leicht untergehen» (sic!). Parallellen till en böhmisk orgelstil är dessutom såtillvida olyckligt vald som Keller senare (sid. 135), i likhet med ett par andra forskare en smula orättvist intolerant, påpekar Bachs tidiga avståndstagande från Böhm's stil. Inkonsekvent är även Kellers förslag till utförandet av den modulatoriska överledningen i samma verk (C-dur toccatan) mellan adagiot och fugan jämfört med vad som säges på sid. 75 om G-durfantasin. I den senare tillrådes han (i enlighet med Klotz) att utföra den arpeggierande försatsen med plenumregistrering på sidomanual då eljest, vid för svag registrering, åhöraren vid gravesatsens inträdande »von einem ff überfallen wird das ihm gänzlich unvorbereitet trifft» — men med Kellers anvisningar blir just detta fallet vid överledningen i C-durtoccatan!

På sid. 63 lämnar Keller ett ganska godtyckligt bevis för att den i petersupplagan meddelade varianten till D-durfugan (band IV) skulle vara äldre än den vanligen brukade; Spitta antog på sin tid motsatsen vara fallet och denna teori torde vara lika hållbar. Att d-mollfugan (III, 4) enligt Terry även — förutom violinversionen — existerar för luta kunde ha påpekats sid. 99. Om recitativet i C-durkonserten (VIII, 3) frågar Keller sid. 68 en smula skeptiskt: kann das von Bach sein? varpå man lika gärna som Keller själv många gånger gjort kan svara: warum nicht? I en del sluttakter föreslår Keller oktaveringar vilkas värde kan bli ganska diskutabelt, såsom t. ex. i F-dur-fugan (sid. 95) där temat plötsligt och helt omotiverat förstärks 5 takter från slutet (fr. o. m. temats tredje takt, varvid ett i sammanhanget högst »obachskt» uppgående stort sextsprång blir resultatet. Skäligen tvivelaktigt är även det alternativa (och musikaliskt sett utan något samband med kompositionen i övrigt till följd av sin slätstrukna banalitet!) slut i F-dur Keller »rekonstruerat» till första satsen i F-dur-pastoralen (sid. 76), vilken som bekant slutar i a-moll.

Beträffande tempi håller sig Keller nästan genomgående till egen praxis. Föga hållbart synes anmälaren det föreslagna för preludiet och fugan G-dur (II, 2): preludiets ♩ = 112 berövar satsen fullständigt dess intima, kammarmusikaliska karaktär och även fugans ♩ = 96 bör reduceras. I andra fall går Keller stundom till överdrift åt för långsamma tempi, t. ex. i det stora e-moll-preludiet (II, 9) där ♩ = 50 (enl. Widor) anses vara att föredraga framför Gripenkerls ♩ = 60!

Av stort värde är emellertid (det till synes självklara) påpekandet om att alla tempi i trippelfugan Ess-dur skola överensstämman så att tema 1 hela tiden vad tempo beträffar hålles konstant. Mot denna regel syndas ofta; anmälaren har även vid ett tillfälle hört fugan spelas med ett kontinuerligt accelerando! De av Keller föreslagna tidsenheterna synas vara väl övervägda: del 1 ♩ = 72 (feierlich, nicht lebhaft!), del 2 ♩ = 144, del 3 ♩ = 72.

Subjektiva bli även interpreteringsförslagen till koralförspelen: i »Kyrie Gott Vater in Ewigkeit» föreslås som enda alternativ »beide Manuale und Pedal in leuchtendem aber nicht zu scharfem Plenklang» — i och för sig oantastligt; koraltextern kan dock tolkas på flera sätt och den som gjorts av Fritz Heitmann i grammfoninspelningen av »Dritter Theil der Clavierübung» (Telefunken E 2709-14) förefaller vara lika väl motiverad. Tonspråket i Orgelbüchlein utlägges i traditionell stil med Spitta och Schweitzer som källor och förebilder. Stundom åstadkommas rätt förtjusande genrebilder, t. ex. i Orgelbüchlein 10, In dulci jubilo: In echt barocker Fröhlichkeit wirbeln hier kleine Putten in Triolen herunter und blasen auf silbernen Trompeten (in den gestossenen Vierteln)!, stundom mer passionslyriska såsom i Orgelbüchlein 23, Da Jesus an dem Kreuze stund. Även fughettan över »Wir glauben all an einen Gott» i Klavierübung III får en symbolisk utläggning: »eine fughette im Rhythmus und Charakter einer französischen Ouverture, erhebt die Symbole fürstlicher Herrschaft zu denen göttlicher Allgewalt». Utförandet av den stora bearbetningen av »Vater unser» (Klavierübung III) har berett otaliga organister huvudbry. En originell lösning, »der einzige Ausweg»! lämnas av Keller sid. 206: verket kan lämpligen utföras av två spelare (sic!); på en fyrmanualig orgel utföras de fyra manualstämmorna på varsin manual!

Av artikuleringarna kan förslaget till emollfugans tema (II, 9) framhållas som mindre lyckat. Det står omotiverat nära Regers op. 127.¹ I bachfugan finns intet av den graciösa lekfullhet som karakteriserar Regers! Vissa allmänna registreringsföreskrifter behandlas ofta alltför godtyckligt. Bachs föreskrift 16' i manualbasstämman i orgelkoralen »Wo soll ich fliehen hin?» (VII, 63) anses inte vara efterföljansvärd (sid. 195); däremot rekommenderas en dylik bas för »Wer nun den lieben Gott lässt walten» (VII, 59). Däremot borde i vårt land i större utsträckning observeras att »Wachet auf» ingalunda är någon domedagskoral — den brukar tydligen även i Tyskland utföras »grob und patzig» (sid. 194). Keller påpekar med all rätt en mild och spröd registrering. Även en del andra inkonsekvenser skulle behöva påpekas, men av utrymmesskäl får det vara tillräckligt med detta.

Vad som ovan anmärkts gäller detaljer. Trots de många subjektiva och diskutabla slutledningarna samt en rad onödiga inadvartenser gör Kellers bok i sin helhet och till sin formella gestalt ett gott intryck med en genomgående god stilistisk och typografisk utformning. Synnerligen värdefullt är att koralernas *texter* i mycket stor omfattning meddelats. Notcitaten ha gjorts efter Bach-Gesellschafts utgåva och rättelser ha anbefallits i petersupplagan enligt av Keller meddelade kritisk-korrektat textinterpretationer.

Bengt Hambræus.

¹ Introduktion, Passacaglia och Fuga e-moll; första temat i dubbelfugan.

Norbert Dufourcq: J.-S. Bach. Le maître de l'orgue. Libraire Floury, 14, Rue de l'Université, Paris 1948. 431 s. 4:o. Pris: Sv. kr. 45:—.

Den franske musikforskaren och paleografen Norbert Dufourcq har bakom sig en lång rad böcker och skrifter i orgelfrågor, bland vilka det betydelsefulla arbetet i två band Documents inédits relatifs à l'orgue français (Paris 1934—35) intager en rangställning. Hans senaste bok behandlar Bachs orgelkonst och dess förhistoria i en rikt illustrerad volym med över 300 notexempel och utgör en utomordentlig fortsättning på författarens organografiska produktion. Med särskild tillfredsställelse hälsar man att författaren, trots sin franska nationalitet, opponerar mot den länge förhärskande (bl. a. av Schweitzer utbredda) åsikten om Cavaillé-Coll-orgelns förträfflighet som bachinstrument: »La France a-t-elle connu de plus complets instruments que ceux-là dont Robert Clicquot entreprit la construction entre 1685 et 1720? Nous aimons à souligner que cette période correspond également à l'apogée de l'orgue dans les pays germaniques, et aux années de jeunesse de J. S. Bach» (sid. 45; jfr även sid. 19).

Någon direkt källkritik har Dufourcq ej bedrivit i detta arbete. Resultatet har blivit att även en rad apokryfiska bachverk kommit att räknas som autentiska, betecknande nog saknas i bibliografien både Kellers uppsats i Bach-Jahrbuch 1937 och dennes nyedition av nionde petersbandet (i det seiffertska av år 1904, som Dufourcq hänvisar till, ingå flera kompositioner som senare påvisats oäkta eller högst tvivelaktiga). I bibliografien saknas f. ö. Gotthold Frotschers viktiga arbete »Geschichte des Orgelspiels» (Berlin 1934—36); däremot upptages Ritters föräldrade arbete med samma namn (Leipzig 1884), till vilket Frotschers är avsett som en slags andra upplaga. En liknande lapsus föreligger vid Sweelinck: en andra upplaga, utökad och reviderad, av dennes cembalo- och orgelverk utgavs 1943 av Seiffert; Dufourcq hänvisar till första upplagan från 1894. Man saknar även för Buxtehude det 1939 utgivna »Ergänzungsband»: som följd härav har — i den eljest utomordentliga framställningen av Buxtehude (sid. 117—140) — ett så betydande verk som d-molltoccatan förbisett. Sid. 113 påpekas (en från Mattheson härstammande uppgift) Tunders elevskap till Frescobaldi; detta har emellertid förnekats av åtskilliga moderna tyska forskare, bl. a. Wilhelm Stahl (Franz Tunder und Dietrich Buxtehude, 1926); Stahls arbete har f. ö. upptagits i bibliografien! Några inadvartenser i notexemplen böra påpekas: sid. 36, notex. 1: basstämman har av Dufourcq — väl i överensstämmelse med Guilimants och Bonnets editioner av tidig barockmusik — tilldelats pedal; bättre är att vid dylika figurerade basstämmor följa de anvisningar Christ. Mahrenholz gett i sitt arbete »Samuel Scheidt...» (Leipzig 1924). Ganska missvisande är föreskriften *cresc.* i notex. 37 (sid. 115) med slutackordet fff; lämpligt hade här varit att taga avstånd från Straubes romantiska edition (i Choralvorspiele alter Meister, Ed. Peters 3048) av år 1907 än att kritiklöst skriva av den! Notexemplen, som eljest äro både väl valda och — såvitt anmälaren kunnat

överblicka — korrekt citerade, borde dock ha strukits: genom en väl nödvändig förminskning blir den dufourcq'ska pikturen stundom så gott som oläslig. Pedalens uppkomst dateras av Dufourcq till 1400-talet (sid. 44); det brukar annars råda enighet — åtminstone bland tyska forskare — om att dess upphovsman med all säkerhet avled redan 1318. En del smärre stavfel föreligger i en rad tyska ord.

Trots den stundom en smula onödigt panegyriska stilen hör Dufourcq's bachbok till en av de bästa och mest gedigna i sitt slag. De historiska perspektiven tecknas med överlägsen säkerhet och framställningen fånglar i allra högsta grad. Värt att framhållas är även bokens 16 utsökta initialer, vilka var och en pryts med något av de gamla orkesterinstrument som givit namnet åt något orgelregister!

Bengt Hambræus.

Smith College music archives number X: Joseph Haydn, Symphony Nr. 87 in A major for flute, two oboes, two bassoons, two horns and strings edited by Alfred Einstein, published by Smith College Northampton, Massachusetts.

Smith College Music Archives i vilken redan en hel del musikhistoriska rariteter ha utkommit presenterar som n. X i Einsteins redaktion en A dur-symfoni av Joseph Haydn som inte förut fanns tillgänglig i partiturtryck. Verket stammar från år 1785 och tillhör som n. 6 de så kallade Paris-symfonierna (n. 87 i Mandyczewski's katalog). Till grund för nyeditionen ligger såväl det autografiska partituret (Bibliothèque nationale, Paris) som stämmorna (London, Brit. Museum) som äro skrivna av Haydn's kopist i Esterház, troligen den yngre Elssler, och måste betraktas som autentiska. Symfonin ingår i en serie av verk, som Haydn själv sålde till flera förläggare (Artaria — Wien, Forster — London bl. a.). Till Einsteins uppgifter i förordet må tillfogas, att om Gerbers antagande stämmer, denna symfoni 1790 också utkom i ett kvarettarrangemang hos Sieber (se därtill J. Peter Larsen, *Die Haydn-Ueberlieferung*, s. 114). Den nya upplagan är förebildlig om man bortser från ett tryckfel i sats II (takt 91: i Oboe läs cis i stället för d).

Symfonins frapperande värde ligger först och främst i finalen, där det metriskt originella temat av 4 + 5 takter nästan oavbrutet försättes i en glad och spirituell lek med imitation och »Engführung», liksom också i andra satsen: ett superbt adagio, som med träblåsarnas kammarmusikaliska dialogiserande och med väsentliga drag i den melodiska grundsubstansen närmar sig Beethovens fjärde symfoni, sats II.

Richard Engländer.

Annals of opera 1597—1940. Compiled from the original sources by Alfred Loewenberg. With an introduction by Edward J. Dent. Cambridge 1943.

Loewenbergs stora arbete om operan har fått sin första recension i företalet av Edward Dent. Den berömda operahistorikern är idel lovord och har rättighet att tala ex cathedra. I huvudsak är man ense med honom. Verket kan ur många synpunkter betecknas som ypperligt. Loewenberg är nästan alltid exakt in i minsta detalj, med rätt kan han också beteckna sin bibliografi — det är väl närmast det rätta ordet för hans arbete — som ett skelett till en modern operahistoria.

I det följande kommer att i huvudsak läggas vikten på en redogörelse för författarens målsättning och de rimliga anspråk man kan ställa på hans verk. Exemplifieringarna i negativ riktning äro icke betingade av en småaktig kritik, utan vilja endast tjäna som en vägledning för dem, som vända sig till Loewenberg i ett eller annat ärende.

Till en början bör påpekas, att författaren icke alls gör anspråk på någon fullständighet. Men urvalet kan betecknas som överväldigande rikt, och han distanserar vida i detta hänseende alla föregångare, som utgivit operalexikon eller liknande arbeten. Fullständigast — och på denna punkt nära nog utan luckor — redogör han för de första decennierna av 1600-talet. Tack vare utmärkta källstudier av exempelvis Solerti, Romain Rolland, Goldschmidt, O. F. Sonneck och H. Prunière kan han i detta avsnitt rätta en hel del äldre vilseledande uppgifter. I redogörelsen för den första operan, Peris Dafne, återgår han med samvetsgrann utförlighet på Sonnecks lärda undersökning om tidpunkten för uppförandet och supplerar den med en smula skolutiska spekulationer av eget fabrikat. I begäret att bli så precis som möjligt har han bl. a. omräknat den julianska kalendern till gregoriansk tideräkning. Det är ambitiöst så det förslår. Men tillvägagångssättet har sina olägenheter och kan vålla missförstånd för framtiden, då forskare nog i allmänhet fästa sig vid tidsbestämningen i textböckerna eller annat samtida urkundsmaterial. Föga är f. ö. vunnet med denna ängsligt finsiktade kronologi ur vetenskaplig synpunkt. I tider av långsamma kommunikationer betydde det rakt intet, om en opera spelats några veckor tidigare eller senare. Stilpåverkningar — och detta är väl det enda man bör ta hänsyn till — kan det aldrig bli tal om inom en sådan begränsad tidrymd.

Beträffande urvalet eller vad som i detta fall är detsamma bestämningen av de verk, som kunna anses representativa för en viss period, är det självfallet, att man då och då kan komma med invändningar. Betänkligt förefaller det exempelvis, att han utelämnat alla Lullys comediballetter. Det är här visserligen fråga om en lyrisk forme mixte. Men balletterna ha dock haft en så stor betydelse för hela den franska operans utveckling, att de bort medtagas. Skrider man längre framåt i tiden och kommer in på 1700-talet bli de uteglömda verken talrikare, om än icke så påfallande som det nyss anförda. Jag räknar upp en smula på måfå. Sammartini var i främsta rummet instrumentalmusiker, men skrev två operor, som saknas i förteckningen. Wienaren Bonno

var en andraklasskompositör, men var den förste som tonsatte två av Metastasios verk från hans pastoralperiod. L'eroe cines har kommit med, men icke hans Il re pastore. Ingen eller åtminstone ringa hänsyn tas till, att Hasse komponerat flera av sina verk i olika versioner. Förteckningen blir för hans del missvisande, trots att goda källor skulle ha gjort det möjligt för Loewenberg att att här ge bättre besked. Att de bägge versionerna av Glucks Orfeus och Alceste i många väsentligheter äro självständiga verk kan den icke initierade blott med en viss möda få klart för sig av notapparaten till den första versionen. I allmänhet har hans slösande frikostighet tagit med de stora kompositörernas samlade produktion, men ett kuriöst undantag noteras för Bellini.

Beträffande den lätt uppskörtade musans företrädare, för att uttrycka oss på franskt maner, har han ålagt sig en förhållandevis snäv begränsning. Det kan i viss mån vara förklarligt. Men var det verkligen nödvändigt att för Duni utmönstra L'école de la jeunesse? Mycket ringa intresse visar han för de franska revyartade skådespelen från slutet av 1700-talet. Piis och Barrés namn återfinnas visserligen i samband med omnämnandet av parodier på Glucks Alceste och Armida. Men det är också det enda spår den produktiva författarfirman efterlämnat, trots att dess inflytande på den senare vådevillen varit rätt betydande.

Synnerligen ojämnt redogöres för 1800-talsoperetten. Vilka ledstjärnor Loewenberg härvidlag följt är omöjligt avgöra. Lehár har uppförts med Kukuška och Die lustige Witwe, Fall med Die Dollarprinzessin, medan Lecocq citeras med sex operetter. Hervé salteras bl. a. för Le petit Faust — hans »most successfull operetta» — men Mlle Nitouche (Lilla helgonet) har fallit bort. Under Planquette uppstas naturligtvis Les Cloches de Corneville och Rip van Winkle, men däremot icke Surcouf. Listan på uteglömda verk skulle kunna göras mycket längre.

En del av dessa underlåtenhetssynder kan möjligen förklaras utifrån författarens insulära erfarenhet. Den ofta rätt ensidiga London-repertoaren har troligen åtminstone till en viss grad bestämt rangordningen vid urvalet. Man kan däremot icke påstå att han propagerar för det rent engelska. Sullivan har visserligen fått en fyllig presentation, men knappast med orätt. Å andra sidan förbigår han helt den mångfrestande Kelly med den berömda Sheridan som scenisk promotor. På tal om bortglömda, bryr sig Loewenberg f. ö. icke om att ta med Revolutionshochzeit av d'Albert.

Nu över till några av verkets goda egenskaper. Frekvensundersökningarna för en mängd berömda operor äro ypperliga tillskott till den musikaliska kulturhistorien. Författaren är här verkligen à la page. Man får exempelvis veta, att Lullys Acis et Galatée utsändes av BBC på franska 29 mars 1937 och den som händelsevis då satt vid högtalaren kan intyga, att utsändningen förtjänade inregistreras. Inga besvärliga rechercher längre för den forskare, som vill belägga när och var ett berömt stycke gått i repris och få en föreställning om den musikaliska likriktningen under en viss period. Och uppgifterna äro

så långt anmälaren kunnat kontrollera till dateringen exakta. Författaren visar sig också i dokumenteringen vara mycket beläst. Att mycket smått och gott av tämligen underordnat intresse ibland har kommit med är intet att ondgöra sig över, liksom att författaren förbigått någon gång viktiga informationskällor.

Dröjer man ett tag vid det rent svenska, blir man rent av överraskad över Loewenbergs kunnighet. Mycket imponerad blir man, då man finner, att han har reda på det stympade framförandet av Schürmanns Heinrich der Vogler och Ludovicus Pius i Stockholm 1734 och 1733. Här är det verkligen fråga om en operahistoriskt viktig notis. Belägg för utländska verks framförande i Sverige är f. ö. genomgående förträffliga. Våra egna kompositörer äro ganska pålitligt mönstrade, alltifrån Uttini, som anföres med Il re pastore — the best of Uttini's Italian operas — Thetis och Pélée och Aline, drottning uti Golconda. Man ursäktar honom för att under Vogler ha strukit Gustav Adolf och Ebba Brahe, då man finner, att han i stället vet besked om gubben Haeffner, Åhlström och Carl Stenborg. Av 1800-talets svenskar har han förtecknat van Boom (Necken) och Helena Munktelles I Firenze, men känner icke till Crusells Lilla slavinnan och Joseph Dentes I Marocko. Våra moderna kompositörer äro i allmänhet ihågkomna. Dock saknas exempelvis Lars-Erik Larssons Prinsessan av Cypern och Hilding Rosenbergs Resan till Amerika. Det bör hållas i minnet, att Loewenberg slutar med 1939 och blott förtecknar två verk från 1940.

Min recension har sökt belysa några av verkets brister, men som jag hoppas ännu starkare tryckt på dess många förtjänstfulla egenskaper. Har man i allmänhet med största behållning tagit del av vad Loewenberg hittills presterat fylls man på förhand av tacksamma känslor för vad han lovar att ge för framtiden. I juli/sept. häftet 1949 av Theatre notebook meddelas nämligen, att han håller på att utarbeta »A complete bibliographic index of dramatic music from 1600 to 1800, in all languages including operas in the widest sense . . . with indications of libraries where printed or manuscript librettos or scores can be found». — Lyckas han verkligen att slutföra ett sådant gigantiskt företag är både han själv och den musikhistoriska forskningen att lyckönska.

Einar Sundström.

Hans Joachim Moser: Goethe und die Musik. C. F. Peters, Leipzig 1949. 219 s.

På uppdrag av Weimarutskottet för firandet av Goethejubiléet 1949 har Hans Joachim Moser publicerat ett vackert och givande arbete som är ägnat att undanröja missuppfattningar och misstolkningar, som fortfarande äro rådande då det gäller frågan: Goethe och musiken. Som var och en vilken på allvar sysselsätter sig med detta tema, utgår Moser från Wilhelm Bodes som materiellt underlag oumbärliga verk från 1912 (Die Tonkunst in Goethes Leben), liksom han ofta omedel-

bart hänvisar till Hermann Aberts kortfattade studie från 1922 (*Goethe und die Musik*) som icke har förlorat i klassiskt värde. Men Moser är lika förtrogen med de primära källorna, i synnerhet de mångfaldiga yttringarna i breven och han tar också hänsyn till den åtminstone i kvantitativt hänseende märkliga nyare litteraturen som grupperar sig företrädesvis kring Goethejubileet 1932. Det väsentliga är dock, att författaren anknyter till egna arbeten eller föredrag, för att fördjupa och utvidga sina forskningsresultat. Så, då det gäller Goethes musikestetiska åskådning, som enligt Moser höjer sig betydligt över 1800-talets rationalistiska »Nachahmungstheorie», vidare akustiska och musikteoretiska frågor som utgå från Goethes färglära och på ett mycket fängslande sätt sikta på dur-mollproblemet. Men även liedestetiska synpunkter, kända från Mosers tidigare publikationer, spela in. Avsnittet i boken som författaren själv kallat för »intermezzo» (Carl Friedrich Zelter und das Lied) är inte endast ett mäterligt och originellt bidrag till romansens historia kring 1800, utan betyder dessutom den slutgiltiga lösningen på det s. k. fallet Zelter.

De avslutande kapitlen giva till komplettering av Max Friedländer en bild av Goethes och Goethediktningens inflytande på den musikskapande fantasin i äldre och nyare tid, varvid författaren visar en fin förståelse också för sådana säregna prestationer som Ernst Kreneks ironiska a capella-körer eller hans aria ur »Stella». Bokens värde höjes genom en rikhaltig litteraturförteckning, en kompositörförteckning, som stöder sig på kartoteket i Berlins statsbibliotek, och genom ett fängslande bihang med noter. Imponerande är utstyrseln, tack vare förlaget Peters. Av efterkrigstidens svårigheter märker man just ingenting. Skulle man vilja framhålla en bild detalj, så måste det vara den helt förtjusande teckning som Goethe själv gjorde av den sovande Weimarsångerskan Corona Schröter — indirekt ett talande vittnesbörd om diktarens säregna musikalitet.

Richard Engländer.

Fredrich Blume: *Goethe und die Musik*. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1948. 101 s.

Den välkände musikprofessorn i Kiel, Fr. Blume, har kommit med ett mycket värdefullt bidrag till årets Goethe-jubileum. Verket är baserat på universitetsföreläsningar i ämnet men har även kompletterats med senare forskningsmaterial och därför fått karaktär av en liten, musikvetenskapligt betonad avhandling.

Blume behandlar ämnet ur en betydligt mera vidsynt synpunkt än de flesta andra förf. som berört samma problem, och hans huvudavsikt är att påvisa Goethes förbluffande musikaliska instinkt och hans i väsentliga spörsmål självständiga åsikter. Med hjälp av en rad välvalda och belysande Goethe-citat strävar Blume till att fastslå Goethes betydelse för nya riktlinjer inom musikestetiken men också för en under hela 1800-talet tilltagande förståelse för konstmusikens rent etiska och ideella betydelse. Han skildrar Goethes inställning till

olika slag av musik: opera, lied, olika arter av ren instrumentalmusik etc., och påpekar även Goethes missuppfattning av vissa frågor. Men han opponerar sig mot åtskilliga andra musikskribenters ytliga bedömanden och har i en del fall även invändningar att göra mot H. J. Mosers tidigare framlagda synpunkter. Blume förklarar också, varför Goethe inte kan klassificeras i någon av 1700-talets 3 stora grupper: »Künstler», »Kenner» och »Liebhaber». Han hade inför vissa väsentliga problem i musiken kommit fram till absolut självständiga och onekligen geniala synpunkter, som icke kunna bedömas bara ur rent musikteoretisk synvinkel. Detta gäller särskilt hans så omstridda »Tonlehre», där dur-moll-problemet inte för Goethe har samma intresse som för Rameau och hans systems fullföljare. För Goethe blir huvuduppgiften en annan, som än i dag i stort sett måste betraktas som olöst: att förklara sambandet mellan musikens organiskt-subjektiva och matematiskt-objektiva element.

Blume går även in på Goethes kommentarer och översättning till Diderots »Rameaus Neffe», som skalden i väsentliga saker missuppfattat. Men just därigenom får man en klar bild av Goethes egen idealistiska musikåskådning, som i sitt slag var den enda, även om man tar hänsyn till de musikestetiker eller musikfilosofer som kommo till tals före Goethes död 1832. I det sammanhanget böra vi erinra oss, att Goethe både som skald och musikentusiast påverkade de motsvarande svenska romantikerna, speciellt den litterärt-musikaliskt så enhetliga Uppsala-romantiken.

Blumes bok är en fin liten studie, den bästa anmälan läst i ämnet. Han är positivt inställd till Goethes musikförståelse, men han berättar behagligt objektivt och utan att ge det hela karaktär av ansträngd »Ehrenrettung». Någon sådan är i själva verket inte heller behövlig för den som i otaliga, numera ofta bevingade ord framlagt sina djupa tankar om musikens betydelse för människan. Tag t. ex. följande ord, inspirerade av åhörandet av några Bach-verk för piano:

» — — — Die Musik gibt uns eine Ahnung einer vollkommeneren Welt, von der wir in Tönen stammeln. Leben ist Musik der Seele und Gott der Grund und die Zuflucht unserer Menschen-seele. Was wir schaffen und bauen, ist Stückwerk; durch den Tempel der Musik gehen wir zur Gottheit ein. Hier erleben wir unser wahres Auferstehen.»

C.-G. Stellan Mörner.

Kurt von Fischer: *Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken* (Samml. musikwissensch. Abh. begr. v. Karl Nef, Bd 30). Ed. P. H. Heitz, Strasbourg-Zürich 1948. XXIV + 274 ss., 335 notex. i texten.

Den viktigaste grundvalen för här rubricerade stilstudie utgör, som förf. själv (s. XXI) framhåller, den 1946 avlidne Ernst Kurths arbeten. v. Fischer ansluter sig helt till dennes åsikt om den färdiga tonsättningen som en yttring av psykisk (»kinetisk») energi. Och det är

i ljust av Kurths energilära, läran om den »inre» dynamiken, som han sysselsätter sig med Beethovens instrumentala produktion. Redan själva ämnesbegränsningen är därvid ytterst karakteristisk. v. Fischer behandlar nämligen inte, som man kanske hade väntat, några i egentlig mening tematiska bildningar utan sådana utomtematiska motiv, som Kurth sammantagit under benämningen utvecklingsmotiv, »Entwicklungsmotiv». Motiv av denna art få för »energetikern» sitt speciella värde därigenom att de symbolisera de inredynamiska förloppen ända ut i deras svagaste skälvtningar (»bis in die feinsten Zuckungen hinein», s. XVI). Även om man ställer sig tveksam inför Kurths av fackpsykologer starkt kritiserade utformning av den psykiska kraftläran och inför hans expressiva men farligt förledande terminologi, så skall det villigt erkännas, att ämnesvalet i föreliggande fall är ovanligt och intressant. Och man ger förf. oförbehållsamt rätt, när han (s. XV f.) framhåller, att inte minst de utomtematiska motiven kunna ha stor stilbildande betydelse.

I fyra stora kap. behandlas olika problem rörande den Beethovenska instrumentalmusikens utvecklingsmotiv, vilket hela tiden sker med den bekanta uppdelningen av denna instrumentalmusik i tre olika stilperioder (jfr s. XX). I kap. I, »Die Entwicklungsmotive bei Beethoven» (ss. 1—76), redogöres för de olika slagen av utvecklingsmotiv och för deras funktion i största allmänhet. Och i de följande kap. undersökes närmare »die Stellung der Entwicklungsmotive in Bezug auf den musikalischen Gesamtorganismus» (s. 79), varvid särskild uppmärksamhet ägnas åt följande problemkomplex: utvecklingsmotivets ställning i de en melodit beledsagade partierna, förhållandet mellan tema och utvecklingsmotiv samt detta motivs uppträdande i bestämda formdelar. Kapitelrubrikerna och de enskilda kap. underavdelningar må ge en antydning om hur stoffet grupperats i dessa delar av boken. Kap. II: »Die Begleitung» (ss. 77—104). 1. Typus der Begleitung. 2. Die Begleitung des Themas. 3. Begleitung und Satztechnik im Verlaufe von Beethovens Entwicklung», Kap. III: »Thema und Entwicklungsmotiv» (ss. 105—138). 1. Die Beziehungen von Thema und Entwicklungsmotiv. 2. Beziehungen von Thema und Entwicklungsmotiv in Beethovens Stilphasen. 3. Die Bedeutung des Seitenthemas», Kap. IV: »Form und Motiv» (ss. 139—262). 1. Anfänge. 2. Überleitungen. 3. Höhepunktsbildungen. 4. Schlüsse. 5. Exposition und Reprise. 6. Durchführung und Coda. 7. Variationen- kontrapunktische und 'freie' Formen. 8. Raum-Motive. 9. Entwicklungsmotiv und Skizze». Efter det 4. och sista kap. följer en kort »Zusammenfassung» (ss. 263—268), varefter verket avslutas med en litteraturförteckning (ss. 269—274). Tyvärr finns det intet register.

För v. Fischer bestämes den Beethovenska instrumentalmusikens egenart till väsentlig del av utvecklingsmotivens särpräglade behandling liksom också därav att de spela en så avgörande roll för utgestaltningen av det musikaliska skeendet, särskilt fr. o. m. den andra stilperioden. Dessa utvecklingsmotivs skiftande utformning alltefter den plats de inneha i formhelheten och den funktion de fylla däri bli de vältaligaste vittnesbörden om Beethovens enhetliga, psykologiskt be-

tingade formkonception och om det starka inredynamiska kraftspel, som ligger till grund för hans skapande (jfr ss. XI ff. och 267).

Även om nu förf. gör en rad fina iakttagelser i samband med undersökningen av Beethovens instrumentalmusik, t. ex. beträffande ornamenten (ss. 38 ff.), beledsagningen (ss. 77 ff.) o. s. v., så utgör hans studie dock samtidigt ett belägg för hur outvecklad den musikaliska stilforskningen allttjämt är. Detta visar sig redan och inte minst på det terminologiska området. Förf. har inte här till förfogande facktermer med fast och mer allmänt erkänd innebörd utan måste precisera vad just han, stundom i motsats till andra forskare, menar med de använda termerna (jfr t. ex. s. 160 anm. 25, begreppet »Fortspinnung»). I anslutning till Kurth använder v. Fischer i största utsträckning en terminologi, som hänför sig till det »inredynamiska» kraftspelet. »Durch den kurzatmigen, man möchte sagen atemlosen Wechsel von spannenden und entspannenden Tönen . . .», heter det t. ex. s. 5. Och inbörden av stilförändringarna i Beethovens sista instrumentalverk, t. ex. de sista pianosonaterna och kvartetterna, vilka förändringar förf. från olika utgångspunkter behandlar i de ovan angivna kap., denna innebörd formulerar han sammanfattningsvis sålunda (s. 267): »Im Spätstil zeigt sich neben erhöhter Subjektivierung und Steigerung der innendynamischen Kraftlinien dann allerdings vielfach ein *Auflösen* der Spannungsenergie zu *bewegungs-dynamischer*, geistig-abstrakt wirkender Motivbildung». Termvalet i dessa och liknande fall bestämes ytterst av förf. eget sätt att uppleva de analyserade verken. Men en annan forskare skulle kanske uppleva dem helt annorlunda. Hans termval skulle i så fall bli ett annat och den av honom tecknade bilden av den Beethovenska instrumentalmusikens stil helt avvikande från v. Fischers. Det är inte lyckligt att i en grundläggande stilstudie av här föreliggande art uttrycka analysresultaten i termer för den egna (konstnärliga) upplevelsen. Det är inte den man vill åt utan i första hand de analyserade *verkens* stil och ytterst *tonsättarens* »upplevelser» i samband med verkens tillkomst. Och dessa upplevelser torde endast ytterst sällan med säkerhet kunna uttryckas i samma termer som den analyserande forskarens upplevelser.

v. Fischer sysselsätter sig huvudsakligen med de s. k. utvecklingsmotiven. Dessa motiv måste, säger han själv (s. XVII), avgränsas »einmal gegen das Thema, sodann gegen individuell vereinheitlichende Bildungen thematischen Charakters und endlich auch gegen alle Tonfolgen, welche rein füllenden, färbenden oder verstärkenden Charakter haben»; en avgränsning, som det dock ofta vore svårt att genomföra. Under dessa förhållanden hade förf. bort utförligt ange grunden för att behandlade motiv betraktats just som utvecklingsmotiv och inte som bildningar av annat slag, d. v. s. grunden för den i det enskilda fallet gjorda avgränsningen. En huvudanmärkning mot arbetet är, att så inte sker. De flesta notex. anföras såsom ex. på utvecklingsmotiv med skiftande funktion och skiftande dynamisk »innebörd». Förf. tar s. a. s. stillatigande för givet, att hans tolkning av de anförda ex. är den rätta och berör aldrig den principiellt avgörande frågan, huruvida så verkligen är fallet. Det är ju dock endast för den som upplever dessa ex.

på samma sätt som förf., som de bli utvecklingsmotiv av det bestämda slag som anges. S. 88 visas i ex. nr 161, hur hos Beethoven beledsagningen av en som tema uppträdande melodi kan få utvecklingsmotivisk betydelse, ja förvandlas från ren beledsagning till »Kraftlinien von dramatisch-dynamischen Charakter». Som jämförelse härmed anföres i nr 160 början på en Mozart-sonat, där ackompanjemanget skulle vara statiskt och sålunda inte göra skäl för beteckningen utvecklingsmotiv. Det förefaller anmälaren inte alldeles otänkbart, att också det Mozartska ackompanjemanget skulle kunna utföras så, att det bleve till ett vittnesbörd om ett »inredynamiskt kraftspel», kanske inte så våldsamt som hos Beethoven men knappast därför mindre intensivt. Genom diskussion av problem av här antydd art hade förf. bort närmare redovisa den egentliga grunden för sina påståenden.

Även i andra avseenden saknar man en dylik redovisning. S. 4 anföres i ex. 1 a—1 c olika varianter av ett och samma motiv, som s. 5 påstås vara »ein für Beethoven charakteristisches Steigerungsmotiv». Endast den läsare, som är mycket förtrogen med Beethovens instrumentalmusik, kan avgöra, om detta är sant eller inte. Förf. anför nämligen endast få beläggstillen som stöd för sitt påstående. På liknande sätt förhåller det sig hela boken igenom, när det talas om för Beethovens instrumentalmusik karakteristiska stildrag. S. 86 säges, att en viss teknik hos Mozart skulle vara av helt annat slag än motsvarande teknik hos Beethoven — utan angivande av ett enda bestämt ex. från Mozarts verk. Skall stilstudiet på det musikaliska området någonsin kunna vinna erkännande som vetenskapligt, måste stilforskarna också här underkasta sig den inte ringa möda som är förknippad därmed att som belägg för sina påståendens riktighet anförä inte endast ett eller annat ex. utan så många, att läsaren får klart för sig att det inte gäller endast löst framkastade förmodanden utan välgrundade, av det undersökta materialets egenart betingade yttrandena.

Stig Walin.

Alfred Einstein: Music in the romantic era. W. W. Norton & Comp., New York 1947. 371 s.

Begreppet romantik, isynnerhet musikalisk romantik, har under de sista tre årtiondena flera gånger blivit föremål för en vetenskaplig granskning och en litterär analys. Vad beträffar konsthistorien vann ordet romantik och själva den romantiska epoken ett nytt skimmer genom nyupptäckten av målare som Caspar David Friedrich och Philipp Otto Runge. Den litteraturhistoriska forskningen under 1920-talet, isynnerhet i Tyskland, bemödade sig ibland att klart begränsa begreppen klassiskt och romantiskt, ibland att förläna begreppet romantik en förhöjd verkningskraft i båda riktningar. Man upptäckte och betonade romantiska drag i »Sturm und Drang» liksom också i impressionism och expressionism (här må framför allt litteraturhistorikern O. Walzel nämnas). Tendenser av samma slag funnos och finnas

på musikens område. Men på det hela taget har begreppet just här mera än annorstädes i nyare tid förlorat i prestige. Efter en sista litterär apoteos genom Ernst Kurth och nästan samtidigt med denna kom det till en sorts diskriminering.¹ Ordet romantik blev rentav ett samlingsbegrepp för allt, som från den »nya musikens» ståndpunkt kunde gälla som inte eller inte längre tidsenligt. Goethes kända ord, efter vilket det romantiska helt enkelt betyder det sjuka, syntes, mutatis mutandis vinna aktualitet igen. Intet bättre ögonblick än nu hade därför kunnat väljas för att underkasta begreppet musikalisk romantik en omprövning och framställa den romantiska epokens musikaliska utveckling och knappast hade en lämpligare personlighet kunnat få uppdraget till detta än Alfred Einstein. Han genomför uppgiften inte allenast som den mångsidiga musikvetenskapsman han är, utan också på grundval av mångåriga journalistiska erfarenheter i München och Berlin.

Redan att han kallar sin bok för: »Music in the romantic era», är betecknande. Det uttrycker viljan till en viss distansering, avsikten att också förhjälpa de krafter till sin historiska plats, som har karaktären av ett motgift mot alla faror för formupplösning eller för känslö-extrem isynnerhet i den tyska romantiken. Betraktad från denna ståndpunkt är bokens systematiska första del av särskild betydelse och synnerligt givande. Här belysas de verkliga och de skenbara motsättningarna som begreppet romantisk musik omfattar, motsättningar mellan revolutionärt och traditionsbetonat, intimt och teatraliskt, subjektivt och objektivt, nationellt, om inte nationalistiskt och internationellt, universalt. Instrumentalmusikens centrala ställning inom den romantiska konstuppfattningen och den romantiska musikertypen själv förklaras ur de nya konstnärliga och sociologiska förutsättningarna. Romantikerns särskilda förhållande till äldre musikstilar belysas och därvid som kärnproblemet hans ställning gentemot Beethoven. Om just i sammanhang med Beethoven uttrycket *l'art pour l'art* uppdyker (s. 15), ett uttryck som stammar från den måleriska impressionismens terminologi, kan detta visserligen missförstås. Å andra sidan har författaren inte alltid undvikit faran att överbetona gränserna mellan 1700- och 1800-talet, mellan klassicism och romantik. Man saknar en hänvisning till att idén om konsternas ursprungliga och naturliga enhet, som Wagner enfatiskt företräder, redan är en älsklingstes hos Glucks vägrödjare och propagandister. (J. H. Kellgrens framställning är här synnerligen fängslande). Och om den litterära impulsen betecknas som det väsentligt nya i den romantiska programmusiken (s. 23), så vill författaren uppenbarligen därmed på det bestämdaste distansera sig från Scherings Beethoveninterpretation. Einstein betjänar sig i stor utsträckning av de romantiska musikernas brev och estetiska skrifter för att på så sätt låta de romantiska kännetecknen framväxa omedelbart ur de centrala musikpersonligheternas föreställningsvärld. Det utgör en särskild charm hos boken. Att han går något långt i

¹ Som man lätt förstår, mera i Tyskland än i England eller Frankrike. Det måste vara en modernist tillhörande den franska skolan som A. Honegger, som vågar förklara: »Je suis un romantique...» Se tidskriften »Formes et couleurs», 1948, Nr 2 (B. Gavoty, »Les opinions d'Arthur Honegger»).

beundran för Liszts musikkitterära insats, i vilken vi efter nyare forskningsresultat har att räkna med en hel del tillägg och retuscher av grevinnan D'Agoult och furstinnan von Sayn-Wittgenstein, betyder mindre.

Tankerikedomen och koncentrationen som utmärker den första delen, giver också bokens historiska del (II) färg och glans. Så blir överraskande grupperingar och jämförelser omedelbart levande. (Mendelssohn och Berlioz på kyrkomusikens område; Schumann och Wagner med tanke på begreppet konstnärlig originalitet; Liszt och Brahms som extremt motsatta kompositionstyper). Så kan efter behov personligt-biografiska särdrag, musikstilistiska element eller också den andliga och nationella miljön ställas i förgrunden, betydelsen här i ett enstaka verk, där i en hel verkgrupp betonas. Hänsyn till anglosaxiska läsare kan ha varit medorsaken till, att Anton Bruckners verk, som Einstein själv betecknar som »historiskt under», ha fått en förhållandevis summarisk behandling. Den ingående studie som ägnas Verdis utveckling, utan tvivel ett av bokens mest lysande avsnitt, är inte blott uttryck för en lidelsefull böjelse för italiensk opera, där den är som mest äkta och »human», utan på samma gång en beaktelse till de krafter, som medvetet eller omedvetet stå i opposition till den tyska senromantikens orkestrala övermått. Då det berör svenska intressen, må hänvisas till ett litet misstag i detta Verdi-kapitel. Den tragiska hjälten i originalboken till »Il ballo in maschera» var inte en dansk kung, utan Gustav III av Sverige. För att fortsätta med detaljer: i det på det hela taget välbalanserade kapitlet »Scandinavia» skulle man gärna bredvid Lindblad se Geijers och Almqvists namn. Ortografin i fallet Olof Åhlström måste korrigeras. I jämförelse med den systematiska första delen och den historiska andra verkar den tredje delen (»The philosophy») inte så mycket som en stegring av utan fastmer som komplement och kommentar till det förut sagda. Man förstår vad som föranledde autorn till denna avslutning. Han ville än en gång i sammanhang uppvisa de väsentliga krafter som äro verk samma inom ramen för den romantiska världsbilden och jämte de tidigare och ledande tolkarna som E. T. A. Hoffmann, Tieck, Wackenroder, Schopenhauer även förhjälpas Eduard Hanslick, den så ofta missförstådda, till sin rätt. Han ville klarlägga Italiens och Englands musikfilosofiska andel, som hittills underskattats, och icke minst unna sista ordet åt musikvetenskapen, som själv är »ett barn av den romantiska aeran». Må vara att den som väntar sig av boken helt enkelt en historik över den romantiska musiken, inte sällan oroas av det suveräna sätt på vilket autorn leker med sitt ämne. Lektören blir en verklig och varaktig njutning för den, som redan är förtrogen med materialet och med de musikaliska värden här talas om.

Richard Engländer.

Jacques Handschin: Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie. Atlantis Verlag, Zürich 1948. XVI + 436 ss.

I facklitteraturen skiljer man ofta mer eller mindre skarpt mellan å ena sidan tonpsykologi och å andra sidan musikpsykologi. Den förstnämnda disciplinen sysslar i sådant fall med våra upplevelser av ur det musikaliskt-konstnärliga sammanhanget lösbrutna toner och tonsammansställningar, den sistnämnda med våra reaktioner inför det färdiga musikaliska konstverket och dess beståndsdelar. Bakom detta åtskilljande ligger det många gånger konstaterade faktum att vi gärna uppleva och bedöma en fysikaliskt sett oförändrad ton helt olika, när den ljuder ensam och isolerad och när den ingår som led i ett konstnärligt format musikaliskt skeende. Den som musikhistoriker och medeltidskännare frejdade förf. till här föreliggande arbete anser (s. XVI) denna uppdelning i två deldiscipliner onödigt och ger därför åt termen tonpsykologi ingen annan innebörd än åt termen musikpsykologi. Detta sker med en i föreliggande sammanhang något förbluffande hänvisning därtill att ordet tonkonst har samma innebörd som ordet musik. Det må så vara. Men det finns dock toner och tonsammansställningar, som vi inte äro villiga att ge den krävande beteckningen musik i betydelsen av en tonernas konst men som ändå kunna göras till föremål för psykologisk forskning. Den forskningen skulle med full rätt kunna kallas ton- men däremot ej musikpsykologi.

Handschin gör en indelning av boken i fyra delar, nämligen del 1, »Die Tongesellschaft und der Toncharakter» (ss. 1—104), del 2, »Die Frage nach dem Dahinterstehenden» (ss. 105—234), del 3, »Historisches zum Toncharakter» (ss. 235—272 och del 4, »Quantität und Qualität; Hörbares und Sichtbares» (ss. 373—422), varefter kommer en kort avd. »Nachträge» och allra sist ett utförligt register. Bokens två första delar ge huvudpunkterna i Handschins lära om tonkaraktären och om denna karaktärs egentliga innebörd. I den tredje delen underkastas en rad andra dylika läror från nyare och äldre tid en kritisk granskning. I den fjärde och sista delen behandlas närmare den frågan, huruvida och i vilken utsträckning begreppen kvalitet och kvantitet äga tillämpning på tonegenskaperna, bland vilka tonkaraktären är en, samt göres vissa jämförelser mellan de upplevelser, som betingas av hörsel och dem som betingas av synintryck. Handschins framställning är många gånger svår att följa. En av anledningarna härtill är att söka i den oklara dispositionen. Det väldiga lärdomsstoffet och mångfalden av de ur skiftande synpunkter behandlade problemen ha disponerats så, att man för att få ett så vitt möjligt fast grepp om förf. åsikt i en bestämd fråga ofta mödosamt måste leta sig fram till många olika ställen i arbetet. Här skall i det följande endast göras det försöket att ange huvudpunkterna i Handschins lära om tonkaraktären, sådana de framträda i delarna 1 och 2.

För Handschin sammanfaller tonkaraktären med tonens musikaliska grundkaraktär. Denna bestämmes inte av tonens tidsutdräkt eller intensitet eller klangfärg och inte heller av dess höjd. Den musikaliska grundkaraktären framträder över huvud taget inte hos den ensamma

tonen utan utpräglas först inom det system, det »sällskap» av toner, som utgör musikens egentliga stomme, nämligen följden av i rena kvint-
ter ordnade toner. Tonkaraktären, det musikaliska hos tonen, bestäms
av dess läge inom denna kvintföljd. »Was ich nun behaupten
möchte», heter det s. 7, — glaube feststellen zu müssen —, ist, dass der
'musikalische Charakter' des Tones eben durch die Stellung bestimmt
ist, die er in der oben aufgezeichnete Reihe [d. v. s. kvintraden], dieser
'Gesellschaft von Tönen' einnimmt». Vid ett kvintsteg vilket som helst
synes oss, säger Handschin, den lägre tonen »irgendwie gesetzter,
positiver, affirmativer» (s. 7). Tonens sålunda karakteriserade musika-
liska grundkaraktär framträder i olika nyanser vid skiftande kvintav-
stånd de berörda tonerna emellan eller, på annat sätt uttryckt, vid
skiftande läge inom kvintraden hos dessa toner. På grund av oktav-
tonernas ekvivalens kunna toner på långt avstånd från varandra genom
oktavförflyttningar föras nära varandra utan att kvintförhållandet
dem emellan därför ändras. Det är ett och detsamma mellan t. ex.
c—d' och c—d, d. v. s. 2 kvintsteg. Det antal kvintsteg ett intervall
representerar, bestämmer dess karaktär, dess intensitet. Heltonen,
med innebörden av 2 kvintsteg, uppfatta vi som ett »normalt», halvtönen
däremot, med en »inre förflyttning» av 5 kvintsteg som ett »intensivt»
tonsteg (jfr s. 6). [Denna framställning av intervallens »innebörd» utgör
en märklig parallell till S. E. Svenssons redan 1946 i »Bonniere illustrerade
musiklexikon», sp. 622 ff., flyktigt antydda, sedermera tyvärr
aldrig närmre utvecklade lära om kvintspänningen.] Som symbol för
det inom musiken verksamma kvintsystemets mittpunkt använder
förf. bokstaven d, som dock i föreliggande fall inte anger någon bestämd
tonhöjd, när hela kvintsystemet är transponerbart. Enligt Handschin
utgöres nu vår »musikaliska verklighet» i första hand endast av det
avsnitt ur kvintraden, som erhålles om man från denna mittpunkt
d går tre kvintsteg åt vardera hållet, d. v. s. av avsnittet f c g d a e h.
Komma vi utanför detta avsnitts gränser, så ha vi inte längre i lika
hög grad intrycket av »självständiga» toner som i fråga om de sju
angivna tonerna. Cess t. ex. skulle för oss vara »ein 'Nebenton' zu b».
Och t. o. m. tonen b skulle synas oss »in bezug auf seine Eigenständigkeit
dubios» (jfr s. 3 f.). För tonkaraktären i ovan antydd mening finns det
i språket ingen benämning. Handschin föreslår själv (s. 13), att man
åtminstone symboliskt skall säga, »dass die Töne links vom d (in zu-
nehmenden Masse) m ä n n l i c h e n Charakter haben und die rechts
davon w e i b l i c h e n», vilket, väl inte fullt på allvar, motiveras så-
lunda: »Sei es auch nur deswegen, weil den Damen immer die rechte
Seite zukommt! Immerhin passt hierzu auch, was wir etwa umschrei-
bend anführen könnten: das Gravitätische und Stabile auf der einen
Seite, welches bis zum finster Drohenden gehen kann, das Leichte,
Unfeste auf der anderen». Det som för Handschin ligger bakom denna
av kvintcykeln beroende tonkaraktär liksom också och i ett vidare
sammanslag bakom konsonansen är talet (jfr s. 105 ff.). Detta, att vi
uppleva oktavtoner som så identiska, att de för oss få samma tonkarak-
tär, sammanhänger därmed att deras fysikaliska konstitutioner kunna
uttryckas i det enklast tänkbara av alla talförhållanden, förhållandet

1 : 2 (eller 2 : 1). Den för Handschin grundläggande kvinten motsvaras
i sin tur av det »näst enklaste» förhållandet, 2 : 3. Det är uppenbarligen
detta enkla, men dock inte längre identitet medförande talförhållande,
som skänker åt kvinten dess stora systembildande kraft. Det är möjligt
att företaga ett flertal potensieringar av kvinten (åtminstone så många,
som representeras av den ovan angivna kvintföljden från f—h) utan
att vi för den skull mista förmågan att fatta »innebörden» i de intervall,
som kunna erhållas mellan de av potensieringarna bildade tonerna. I
fråga om den naturliga tersen med det mer invecklade talförhållandet
4 : 5 förhåller det sig däremot inte så. En potensiering leder här redan
efter tre steg, t. ex. c — e — giss — hiss, till ett knappast fattbart
intervall, med samma utgångspunkt som nyss till intervallet hiss — c.
Denna ters har därför som systembildare inte kunnat konkurrera med
kvinten (jfr s. 85).

Handschin intar hela verket igenom en ofta fränt kritisk inställning
gentemot den moderna, med försökspersoner arbetande psykologien.
I anslutning till ett referat av vissa försök säger han t. ex. (s. 408):
». . . immerhin flösst mir, was man in dieser Weise aus Versuchspersonen
herausdestilliert, immer ein gewisses Misstrauen ein . . . » Hans lärar om
tonkaraktären och tonens andra egenskaper grunda sig inte heller på
resultaten av egna försök med ett omfattande undersökningsmaterial,
försök, som utförts, såsom det sker inom den nutida psykologien, för
att om möjligt bevisa de uppställda satsernas allmängiltighet. Hand-
schins starkt spekulativa verk för i stället tankarna åt ett annat håll,
nämligen till de arbeten han särskilt gärna citerar och i vilka han i en
håpnadsväckande utsträckning tycker sig finna stöd för sina egna tanke-
gångar, antikens och medeltidens musikbehandlande traktater. Liksom
här tränger också Handschins spekulation utanför gränserna för det i
nutida mening musikaliska och när in på det filosofiska området. Hans
»Der Toncharakter» är ingalunda, som undertiteln synes vilja ange,
till sitt innersta syfte någon »Einführung in die Tonpsychologie» utan
en framställning av en livsåskådning, en trosbekännelse med utgångs-
punkt från det musikaliska hos tonen, tonkaraktären. Det är inte de
med tonerna och musiken sammanhängande psykiska beteendena
och processerna och lagarna härför, som stå i brännpunkten för förf.
intresse utan det ytterst oförklarliga samband som råder mellan beska-
fenheten av våra inre upplevelser och den i bestämda talförhållanden
uttryckbara yttre verkligheten. Detta samband upplever Handschin
som ett under (jfr ss. 112 f. och 116 f.). Liksom hos den legendäre
Pythagoras uppväcker det också hos Handschin känslan därav »dass
unsere innere und die äussere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander
abgestimmt sind, dass wir nicht irgendwie in zufälliger Weise als emp-
findende und denkende Subjekte in die Welt des Objektiven hinein-
gerieten und ihr zusammenhanglos gegenüberstehen» (s. 118). Den
filosofiska riktning, som Handschin här ansluter sig till, karakteriserar
han själv (s. 118 f.) som den objektiva idealismen, »dieser Richtung,
die einerseits mit dem Glauben verwandt ist und so den wahren 'Rea-
lismus' darstellt, andererseits als die eigentlich 'musikalische' erscheint».

Stig Walin.

Paul Hindemith: Aufgaben für Harmonie-Schüler. Deutsche Ausgabe des englischen Originals: A concentrated course in *traditional harmony*. B. Schott's Söhne, Mainz 1948. 144 s.

Paul Hindemith: Harmonie-Übungen für Fortgeschrittene. B. Schott's Söhne, Mainz 1948. 70 s.

I förordet till den första (engelska) upplagan av Aufgaben für Harmonie-Schüler (Traditional harmony, 1943) betonar Hindemith nödvändigheten av studier i harmonilära för den blivande musikern, så länge »intet allmänt erkänt . . . bättre lärosystem har intagit dess (harmonilärans) plats». Och detta »trots att den musikaliska praxis har gått vägar, på vilka harmoniläran inte kunnat följa med». Orsaken skulle vara dess »stilistiska bundenhet, för starkt beroende av notationen och dess otillfredsställande akustiska grundval. Då Hindemith för sin egen undervisning vid Yale-universitetets musikskola genom de båda rubricerade arbetena, som få betraktas som två delar av ett och samma verk, vill söka avhjälpa behovet av en knapp och tydlig instruktion på området, har han sökt sammanfatta sitt arbetsprogram efter följande regel: »Giv eleven i sammanträngd korthet och med ständigt betonande av dess historiska bundenhet och det blott relativa värdet av harmoniläran det för dess inlärande nödvändiga materialet, och sök göra honom bekant med längre räckande harmoniska lärometoder.» Hur har nu författaren löst denna uppgift? Jo, på ett sådant sätt, att eleven redan från början måste förstärkas i den bland blivande harmonielever vanliga känslan, att harmoniläran är det ofruktbaraste, torraste och mest fantasiförödande bland de musikaliska ämnena. Oaktat den traditionella harmoniläran både som teoretiskt och pedagogiskt system, enligt Hindemiths åsikt, är genomforskad och utbyggd in i minsta detalj, har han inte tagit någon som helst hänsyn till de försök, som ha gjorts under det sista århundradet att ge ämnet en fastare teoretisk grundval. I stället utgår han från det på sin tid epokgörande system, som framlades av Gottfried Weber i Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst (1817—21). Hauptmann, Oettingen, Riemann, Schreyer, Schenker, Weigl, Kurth och Karg-Elert existera överhuvud taget inte för honom. Det är visserligen sant, att ingen av dessa har lyckats ge ett mot all kritik hållbart fundament av harmonilärans teori, men några av dem ha i alla händelser kunnat skapa användbara och logiskt hållbara pedagogiska lärometoder. Mot detta skulle kunna invändas, att Hindemith har funnit det fruktlöst att söka sammantränga harmonilärans teori i ett par tunna volymer; han har snarare velat göra en praktisk hantverkslära. Man frågar sig då: varför har han i så fall valt en metod skapad under den tidiga romantiken och med hänsyn till just denna epoks tonspråk. Varför inte i stället göra en generalbaslära, där teorin har trängts tillbaka till förmån för inlärandet av det praktiska hantverket. Eller — om han anser det arbete, som Hauptmann för ca 100 år sedan påbörjade, nämligen att söka ge en teoretisk grundval för harmoniläran, så till den grad ofruktbart, att ingenting av de rön som gjorts av det sista

århundradets teoretiker, ha kunnat anses värda att inverka på hans framställning — varför inte då låta eleverna börja med den rena satsläran och bedriva denna efter kontrapunktisk lärometod! För den som behärskar den polyfona satsen föreligger ingen svårighet att i efterhand söka komma underfund med harmonilärans teori och tillämpa den satstekniska färdighet man har förvärvat.

Efter gammalt mönster förser Hindemith var och en av dur- och mollskalans toner med en treklang (uppåt). Han kallar treklangerna på första, fjärde och femte stegen för huvudharmonier men ger ingen som helst förklaring till, *varför* de äro viktigare än de övriga treklanger. Redan i det förberedande avsnittet har han emellertid förutsatt att eleven känner till kvintcirkeln. Att treklangen på överkvinten är av betydelse, är ju lätt att förstå, eftersom grundtonen i detta ackord sammanfaller med tonikans kvint. Fjärde steget anknyter ju däremot i och för sig inte till tonikaharmonin. Först i och med kvinten får detta ackord en anknytning till tonikagrundtonens oktavfördubbling. Varför inte då välja utvägen att placera subdominanten på tonikans andra sida? Redan kvintcirkeln ger ju en tydlig bild av denna gruppering av huvudharmonierna, t. ex. f-c-g. På detta sätt frånhänder sig författaren också möjligheten att ge en funktionell förklaring av bitreklanger. Man får endast den förklaringen, att de behandlas på samma sätt som huvudklanger. Att man mycket ofta kan — och bör — fördubbla tersen i dessa harmonier, om denna är funktionsgrundton, är en regel, som inte kan uttryckas med tillhjälp av stegsystemet. Denna fråga löser författaren på det lättvindiga sättet, att han inte låtsas om att den existerar. En annan nackdel medför stegbeteckningssystemet i detta fall, nämligen att bitreklangernas skenkonsonanser och verkliga dissonanser behandlas såsom likvärdiga.

När Hindemith har nått till de altererade ackorden överger han stegbeteckningen, som där kan ge upphov till missförstånd, och övergår till generalbasbesiffringen. Han konstaterar emellertid att inte heller denna är fri från oklarheter. Man kan fråga sig, varför han inte har valt ett system, med vilket man klart kan ange även alterationer. Att intet beteckningssystem skulle kunna klargöra de kromatiska förändringarna inom ackordet utan att beteckningen skulle bli lika komplicerad som notbilden, är nonsens.

Satsreglerna äro ytterst summariskt behandlade och sakna motiveringar. Oktav- och kvintparallellförbuden liksom förbuden mot förtäckta kvinter och oktaver påpekas med imperativet »vermeide». På detta sätt får läsaren intrycket, att dessa satsfel visserligen böra undvikas men inte äro oundgängligen förbjudna. Detta kan medföra en farlig slapphet i elevens behandling av oktav- och kvintparallellerna. Den kategoriska samordningen med de visserligen fula men principiellt mindre betänkliga förtäckta oktaverna och kvinterna, är också riskabel. Vem som helst kan ju konstatera, att dessa företeelser ofta förekomma hos de stora mästarna. Det ligger en viss fara däri, att eleven drar slutsatsen, att inte ens de förbjudna parallellrörelserna skulle vara helt förbjudna utan kunna tolereras i nödfall. En

annan regel bjuder att undvika alla förminskade och överstigande fortskridningar. Hade det gällt den rena vokalstilen skulle regeln ha lytt, att dess fortskridningar äro *förbjudna*. I en något friare stil äro språng på överstigande intervaller fortfarande förbjudna, medan däremot de på förminskade intervaller utan vidare äro tillåtna. I stället upphäver författaren längre fram i boken förbudet mot såväl språng på förminskade som överstigande intervaller. Hur uppfyller här Hindemith sitt löfte i företalet att för eleven ständigt betona harmonilärans historiska bundenhet? Man skulle ju också vänta, att författaren i de övningsexempel han ger sina läsare skulle ta hänsyn till någon viss epoks stil. Grupperingen av kadensmaterialen behandlas som om det gällde 1500-talsstil, särskilt beträffande ordningen mellan subdominant och dominant. Han föreskriver nämligen lika ofta V IV som IV V. Det torde väl eljest knappast ha undgått Hindemith, att redan tidigt under 1600-talet börjar funktionsordningen IV V att bli den förhärskande. När den motsatta funktionsordningen då och då åter börjar uppträda under romantiken, är det nästan alltid i pastischartade sammanhang. Om man nu tar fasta på detta alderdomliga drag i Hindemiths funktionsordning och söker en motsvarighet i de bas- och sopranstämmor han ger som arbetsuppgift blir man bedragen på den »historiska bundenheten». Här finner man ingenting av den rena stilens målmedvetna stämföring. De flesta av övningsexemplen i bokens förra hälft utmärkas av lalliga och — trots de talrika sprången — kraftlösa basstämmor, som närmast ha sin motsvarighet i frireligiösa sångböcker, och melodistämmor, där en och samma spetston återkommer flera gånger utan att man någonsin når en avgörande höjd- eller lågpunkt.

Alla dessa anmärkningar gälla första delens elementära avdelning. Så snart författaren kommer över den -historiska, bundna- delen av verket och närmar sig ämnets tillämpade del blir han klar och koncis, de givna stämmorna bli schvungfulla och inspirerade. Dessa övningar (senare hälften av Aufgaben och hela Harmonieübungen) förutsätter emellertid vida mera ingående förövningar och förklaringar än de elementära övningarna ha kunnat ge. Principerna för dissonansbehandlingen få inga allmängiltiga formuleringar, ej heller för stämmornas melodiska gestaltning. Härefter kan visserligen invändas, att man inte med tillhjälp av regler kan lära en melodisk obegåvad elev att skriva fantasifulla melodiska (eller kontrapunktiska) stämmor. Detta är sant. Men även ytterst begåvade elever måste göras uppmärksamma på fallgropar, som ingen undgår. För övrigt riktar sig Aufgaben für Harmonie-Schüler ju inte egentligen till blivande tonsättare utan snarare till »teoriplågade» violin- och pianoelever samt till blivande teorilärare och musikhistoriker.

Ej heller Harmonie-Übung für Fortgeschrittene är avsedd för dem, som ha för avsikt att ägna sig åt komposition utan snarare för att skaffa övningsuppgifter åt »goda och skickliga musiker, som inte eftertrakta tonsättarens lager». Arbetsuppgifterna bestå av ett antal »skelettkompositioner», avsedda att fullbordas av eleverna. Här finna vi t. ex. solosånger med piano och körsånger för tre, fyra och fem stämmor,

stycken i olika form för skilda kammarmusikbesättningar, för piano och för harmonium samt en sonatsats för klarinett och piano och en för horn och piano. Vid varje övning diskuteras dispositionen av uttrycksmedlen på ett synnerligen instruktivt sätt. Av särskilt stort värde är diskussionen av harmoniväxlingarnas täthet och växlingarna av de reala stämmornas antal, problem, som tidigare knappast ha fått en mera ingående behandling.

För den, som har fått en ingående elementär skolning i harmoni-, kontrapunkt-, form-, och instrumentationslära kan Harmonie-Übung für Fortgeschrittene vara av mycket stort värde. Den som endast har absolverat Aufgaben für Harmonie-Schüler kommer däremot ofelbart till korta.

Sven E. Svensson

Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. Polskie
Wydawnictwo Muzyczne Kraków, Basztowa 23. 1928—1947
(häfte I—XVIII).

År 1928 startades av den polska sammanslutningen Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie (Samfundet den gamla musikens vänner i Warszawa) en serie med publikationer av äldre polsk musik, företrädesvis från barocktiden. De hittills utgivna häftena ha samtliga redigerats av Dr. Adolf Chybiński, professor vid universitetet i Lwow. Utanför Polens gränser torde de flesta tonsättarna vara helt okända, och editionen är därför värd allt erkännande. Continuostämmorna äro överlag utskrivna i stilenlig och sober stil (frånsett den crescendodynamiska orgelbehandlingen i några av de tidigaste häftena — utgivna före orgelrörelsens verkliga genombrott! — vilket dock ej påverkat notbilden som sådan). Verkligt betydande musik ingår i serien; särskilt kan till studium anbefallas *Stanisław Szarzyński*s utomordentliga Sonata (da chiesa) a due violini e basso pro organo 1706, *Adam Jarzębski*s båda originella kammarmusikverk »Tamburitta» och »Nova Casa» (för tre stråkinstrument och continuo), den rytmiskt synnerligen intressanta anonyma renässanskompositionen »Duma» för 4 instrument eller de ståtliga sakrala verken *per voces et instrumenta* av *Jacek Różycki*, *Marcin Mielczewski*, *Stanisław Szarzyński* och *Grzegorz Gorczycki* (»Illuxit sol», Motetto de Martyribus, med nästan schütziska madrigala och monodiska drag). Värda att observeras äro även *Wacław z Szamotul*s »In Te Domine speravi» (virtuost behärskande av den imiterande palestrinastilen) och *Bartolomiej Pekiels* storslagna fyrstämmiga *Missa pulcherrima* ad instar Praenestini.

Det är här endast att uttrycka en förhoppning att den förnämliga serien fortsätter efter sin återuppståndelse 1947 (genom tvingande omständigheter nödgades verksamheten upphöra åren 1939—46). En förteckning över de publicerade verken lämnas nedan:

- I: *Stanislaw Sylwester Szarzyński* (omkr. 1700): Sonata a due violini e basso pro organo (1706).
- II: *Marcin Mielczewski* (d. 1651): »Deus in nomine tuo», Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo.
- III: *Jacek (Hyacinthus) Różycki* (d. c:a 1700): Hymni ecclesiastici (quatuor vocibus concinendi).
- IV: *Bartolomiej Pękiel* (d. c:a 1670): »Audite mortales» a 2 Canti, 2 Alt, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba, Violone con Basso d'Organo.
- V: *Stanislaw Sylwester Szarzyński*: »Pariendo non gravaris», Concerto a 3: Solo tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello con Basso d'Organo (1704).
- VI: *Marcin Mielczewski*: Canzona a 3 a doi Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo.
- VII: *Grzegorz Gerwazy Gorczycki* (d. 1734): »Missa Paschalis» (quatuor vocibus concinendi).
- VIII: *Anonymus* (1500-talet): Duma» na 4 instrumenty.
- IX: *Wacław z Szamotuł (Venecius Samotulinus)* (d. 1572): »In Te Domine speravi» (Psalmus XXX; quatuor vocibus concinendus).
- X: *Stanislaw Sylwester Szarzyński*: »Jesu spes mea», Concerto a 3 de Deo, Canto solo e 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello).
- XI: *Adam Jarzębski* (d. 1649): »Tamburitta» a tre voci: Violino, due Viole e Basso Continuo (Violino, Viola Violoncello e Cembalo).
- XII: *Nicolaj Zieleński* (c:a 1611): »Vox in Rama», Communio 2 soprani, mezzosoprano e tenore (con organo) (2 soprani, altus et bassus).
- XIII: *P. (Pater) Damian P. S.* (d. 1729): »Veni Consolator», concerto a 2; Canto e Clarino (o Violino) con Basso d'Organo.
- XIV: *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*: »Illuxit sol»; Motetto de Martyribus (2 soprani, alto, tenore, basso, 2 violini, 1 viola, 2 violoncelli, organo).
- XV: *Adam Jarzębski*: »Nova Casa»; Concerto a 3 (3 Violini e Basso Continuo, Cembalo).
- XVI: *Jacek (Hyacinthus) Różycki*: »Magnificemus in Cantico»; Concerto de Sanctis a 3 voci: Due Canti e Basso con Basso d'Organo (1674).
- XVII: *Bartolomiej Pękiel*: Missa pulcherrima ad instar Praenestini (Canto, Alto, Tenore, Basso).
- XVIII: *Jan Podbielski* (c:a 1650): Praeludium (Organum vel Clavicymbalum).

Bengt Hambræus.

John Klein: The first four centuries of music for the organ (1370—1749). Volumes I—II. Associated Music Publishers Inc, New York 1948. XVI + 478 s. Pris: \$ 20.00.

En synnerligen rikt påkostad antologi i två smakfullt inbundna volymer med musik från och med Dunstable fram till fransmännen Clérambault och du Mage, omsorgsfullt försedd med nyanserings-, tempo- och registreringsföreskrifter. Mr. Kleins utgåva är en utmärkt exponent för amerikansk orgelkonst av i dag; däremot ger den betydligt mindre prov på det teamwork som under det sista decenniet bedrivits mellan europeiska och amerikanska musikologer. Eftersom Klein med sin publikation uttryckligen vänder sig även till musikforskare är det inte ur vägen att granska verket även från den synvinkeln. Vad som först och främst kan invändas mot interpreteringsförslagen är, att de samt och synnerligen äro uppgjorda enligt en på sid. 2 meddelad disposition för en typisk (starkt grundtonspräglad) anglosachsisk orgel av relativt modernt snitt. Vilka klangliga absurditeter som härav kunna bli följderna säger sig självt. Frasering och artikulation samt givetvis dynamiken (där öppnandet och slutandet av jalousivällaren ingår som betydelsefullt led) följer helt det senromantiska orgelidealet. Här må särskilt framhållas det groteska utseende Dufays »Alma redemptoris mater» fått i Kleins version. Att lämna vidare exempel kan vara onödigt: hela upplagan går i samma stil. Samtidigt som man beundrar Kleins omsorgsfulla arbete och minutiösa noggrannhet häpnar man dock inför mycket onödigt arbete som därvid utförts. Särskilt förvånansvärt är fyndet av ett förord av E. Power Biggs (sid. 1); Mr. Biggs har ju åtminstone i sina grammofoninspelningar (t. ex. den kompletta versionen av Orgelbüchlein) visat sig äga förståelse för barocktidens klangideal och det ter sig onekligen en smula underligt att han skrivit under denna amerikaniserade edition av »musical composition from the birth of art music to the culmination of art, as exemplified in the works of Johann Sebastian Bach». »The birth of art music» är Dunstable!

Urvalet till en dylik antologi bereder alltid bekymmer. Klein har gått efter följande principer: endast ett verk av varje tonsättare (med undantag av Johann Christoph Bach som fått lämna två koralförspel som tribut); varje val bör illustrera något av historisk betydelse; ingen musik skall ingå i publikationen som ej äger konstnärlig betydelse (sid. V). På det hela taget ha dessa föresatser följts med gott resultat. Åtskilliga mer eller mindre obekanta verk ha tack vare Kleins förtjänstfulla företagsamhet bringats att införlivas med orgelrepertoaren. Därvid hade det vare tacknämligt om t. ex. Vincent Lübecks stora Preludium och Fuga C-dur meddelats oavkortad (för en fullständig återgivning, se Hermann Kellers upplaga av Lübecks samlade orgelverk, Stuttgart 1940. Ed. Peters 4437). Av Scheidt hade säkerligen något mer representativt kunnat uppbibras än koralen »Aus tiefer Not» (ur Das Görlitzer Tabulaturbuch); här meddelar Klein f. ö. att den ursprungligen var skriven på två notsystem — Klein utökar antalet till 3 i det han ger cantus firmus ett eget system —, i själva verket

var det scheidska originalet skrivet på 4 system! Den spanska, isolerade och högintressanta orgelkonsten har tyvärr fått en mycket styvmoderlig behandling. Dess enda representanter äro Antonio de Cabezón och Thomas de Santa Maria, däremot saknas helt Cabanilles.

Någon historisk översikt (utom att kompositionerna ordnats kronologiskt) har ej lämnats, fränsett ett schema sid. II. Fränsett ett par dispositioner för barockorglar synes den intressanta frågan om »nationell klangfärg» (de spanska rörverken, franska kornetterna, italienska vidkoren och nordtyska trångmensurerade kvintmixturerna) ej ha intresserat utgivaren. Och blir man strängt taget betjänt av en utgåva (med uppgift att bl. a. tjäna musikkonstnärerna) där denna fråga ej ens tagits upp till behandling? Hänger inte just i orgelmusiken notbild och tidsenlig klangfärg samman på ett sätt som inte enbart behöver betraktas som historiserande snobbism?

Givetvis har Kleins antologimässigt samlade material ett stort värde för organister, som dessutom genom en rad vackra planscher och faksimilereproduktioner få en liten inblick i gångna tiders musikskatt. En rikhaltig bibliografi (sid. 475 ff.) ger upphov till vidare utblickar. Men där saknas dock åtskilligt av grundläggande betydelse för en edition av denna art. Till de mest iögonenfallande bristerna på denna punkt hör utelämnandet av Hans Klotz' »Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock», Willibald Gurlitts utmärkta uppsats »Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik» (Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925; Leipzig 1926 sid. 232 ff.), eller Karl Matthaeis »Vom Orgelspiel», kort sagt, några av de mest representativa tyskspråkiga arbeten som tjäna att främja förståelsen för de gamla orglarnas rika klangvärld. Då denna litteratur synbarligen lyst med sin frånvaro i det kleinska förberedelsearbetet måste man beträffande utgivarens subjektiva tolkningsförslag rekommendera en av Hermann Keller föreslagen åtgärd, »Zeichnen heisst wegnehmen», och därigenom få fram en klar, objektiv notbild. En engelsk-amerikansk orgeltyp från sekelskiftet 1800—1900 är minst av allt lämpad att tjäna som norm för en utgåva av musik från 1370—1749!

Bengt Hambræus.

Dresdner Kapellbuch, herausgegeben von Dr. G ü n t e r H a u s s w a l d. Dresdner Verlagsgesellschaft K G, Dresden 1948. 230 s.

Till Dresdens statskapells (tidigare hovkapellet) 400-åriga jubileum presenterar överintendentensämb. för Dresdens statsteatrar ett förnämligt band: Dresdner Kapellbuch 1548/1948. Boken är, i ord, faksimile och bild framför allt en konstnärlig redogörelse. Man får en överblick över de viktigaste premiärerna inom opera och konsert under de sista nittio åren med intressanta dokument, bl. a. teaterprogram från urpremiärer, såsom Busonis »Doktor Faust» och Hindemiths »Cardillac», brev och lyckönskningar av dirigenter och kompositörer, inte minst naturligtvis av Richard Strauss, vars Salome, Elektra, Rosen-

kavaljer m. fl. hade sin urpremiär i Dresden. Bandet förtjänar omnämnande i vår tidsskrift i synnerhet genom några bidrag som gå tillbaka till institutets ärorika historia. F. f. g. få vi ett ordagrant avtryck av den gamla »Cantoreyordnung» från 1548, den mycket detaljerade grundurkunden (M. Fürstenau var i sitt bekanta arbete i detta hänseende inte helt pålitlig). Som medarbetare må nämnas Hans Joachim Moser (Heinrich Schütz und Dresden) som giver en karakteristik av Dresdens hovkapell på Schütz tid och Hans Schnoor som bjuder ett kort avsnitt ur en ny Weberbiografi och talar om kompositörens egna resenotiser (ur Webersamlingen i Berlins statsbibliotek). Ett intressant bidrag av Richard Petzoldt: Wagner und Dresden syselsätter sig med Wagners politiska och kulturpolitiska hållning under hans hovkapellmästareår i Dresden till hans flykt 1849, medan Günter Hausswald, bokens utgivare, bidrar med nytt Dresdenmaterial till en planerad biografi om Richard Strauss. Hausswald, som musikhistoriskt tidigare framträdde med en gedigen avhandling om J. D. Heinrichens instrumentalmusik, svarar också för en fängslande överblick över de ledande männen från Johan Walther, Luthers medarbetare, och Heinrich Schütz över Hasse, Naumann, Schuster till Weber och Wagner och till nutidens dirigentnamn som Schuch, Busch, Böhm och Keilberth (den nuvarande operachefen). Därtill komma kulturhistoriska momentbilder (»Dresdner musikbarock» och »Zeugnisse der Romantik» med en hittills okänd originaluppsats av Henrich Marschner från 1824). Bokens värde förhöjes genom bekanta eller obekanta musikerporträtt ur Dresden-samlingar (bl. a. Hasse, Naumann, Schuster, Morlacchi, Weber, Wagner, Strauss) och scenbilder från äldre och nyare tid.

Richard Engländer.

S o h l m a n s m u s i k l e x i k o n. Nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans. Första bandet A—Egypten. Sohlmans förlag, Stockholm 1948. XVI ss. + 1280 sp.

De förefintliga svenska musiklexikonen bilda i fråga om antalet en allt annat än imponerande rad och deras utgivning har skett med delvis mycket långa tids mellanrum. Det äldsta är C. Envallssons »Svenskt musikaliskt lexikon» från 1802, som förblev det enda i ung. 60 år eller, närmare bestämt, till 1864, då J. L. Höijers »Musik-Lexikon» förelåg i tryck. Först efter ytterligare ett halvt sekel var tiden mogen för nästa verk, T. Norlinds bekanta och i fråga om det svenska stoffet epokbildande »Allmänt musiklexikon», vars första häften började utkomma under år 1912. Sedan ha mellanrummen blivit mindre. Norlind såg sig redan efter något årtionde föranlåten att ombesörja en 2. uppl., som utgavs under åren 1927—29. I slutet på 30-talet voro planerna på ett större verk långt framskridna, vilka planer dock då aldrig kunde realiseras på grund av det 2. världskrigets utbrott. Det nödvungna uppehållet bröts först av »Bonniers illustrerade musiklexikon» 1946 med Sven E. Svensson som förf. och två år senare av det här anmälda ar-

betet, som betyder ett fullföljande i något förändrad form av de nyss-nämnda planerna från 30-talet.

Sohlmans musiklexikon är avsett att i färdigt skick omfatta fyra digra band och blir då det hittills största i sitt slag i Sverige, ja i Norden, väl uthärdande en jämförelse med de ledande kulturländernas omfångsrikaste lexikon på det musikaliska området. Föreliggande del har redan utförligt anmälts och kommenterats i pressen och tidskriftslitteraturen, inte endast hos oss utan också i grannländerna. Omdömena ha därvid varit sällsynt eniga i sitt lovordande. Berömmet har särskilt gällt sådana väsentliga ting som fullständighet, överskådlighet och, inte minst, tillförlitlighet. Kritik i detaljerna har dock inte helt saknats. Den har gällt det berättigade i att taga med vissa artiklar eller i att utelämna andra. Den har riktat sig mot vissa språkliga formuleringar och mot fälda omdömen o. s. v. Angreppspunkter för en dylik detaljkritik är det naturligtvis alltså möjligt att hitta i ett verk av här föreliggande art. Ett par exempel härpå må antydast. Strävan efter största möjliga aktualitet är omisskännlig och det skall villigt erkännas, att bandet fyller högt ställda krav på det medtagna stoffets färskhet. Men det ligger dock en viss fara i för stor aktualitet, nämligen den faran, att aktualiteten mycket snart går förlorad, därför att det dagsaktuella ofta har så ringa livskraft. En formulering som den följande under uppslagsordet »Antifonisk psalmodi»: »Den antifoniska psalmodin kom tidigt att huvudsakligen bestå av(!) tidegården» gör inte klart för läsaren, vad det egentligen är som artikelförf. vill ha sagt om förhållandet mellan den angivna psalmoditypen och gudstjänstformen. I litteraturförteckningen under Dufay saknar man van den Borrens utförliga monografi i den Kungl. Belgiska akad:s handlingar 1926. Men anmärkningar av dylikt slag ha dock på intet sätt kunnat fördunkla det första lexikonbandets stora förtjänster.

Det är en organisation av ovanliga mått och av en imponerande fasthet, som ligger bakom det Sohlmanska musiklexikonets tillblivelse. I spetsen för denna organisation står som huvudredaktör bibliotekarien vid Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek fil. lic. Gösta Morin med prof. i musikforskning vid Uppsala universitet Carl-Allan Moberg och 1. bibliotekarien vid Kungl. Biblioteket Einar Sundström som närmaste män. Den viktiga posten som redaktionssekreterare innehågs av assistenten vid akademiens bibliotek Gösta Percy. Amanuensen darsamma-städes Åke Lellky svarar som illustrationsredaktör för det ypperliga bildvalet, som det föreliggande bandet dock rent trycktekniskt tyvärr inte gör full rättvisa. Hur allvarligt högsta ledningen tagit på uppgiften att infria undertiteln löfte om ett *nordiskt* uppslagsverk, visas redan därav att det utsetts särskilda redaktörer för de nordiska länderna, nämligen för Danmark amanuensen vid Musikhistorisk Museum i Köpenhamn mag. art. Nils Schiörring, för Finland amanuensen vid Åbo Akademis musikvetenskapliga samlingar fil. mag. Alfild Forslin och för Norge 1. bibliotekarien vid Oslo Universitetsbibliotek cand. real. Helge Bergh Kragemo. Det direkta ansvaret för ett par av de viktigaste specialområdena har också det lagts på särskilda redaktörer. Fil. lic. Ingmar Bengtsson ansvarar sålunda i denna egenskap för av-

delningen musikteori, f. d. lektorn vid Hålsingborgs Högre allmänna läroverk fil. dr Daniel Fryklund för avdelningen musikinstrument och Svenska Dagbladets 1. musikkritiker fil. kand. Kajsa Rootzén för avdelningen balett och dans. Som medarbetare har till verket knutits ett stort antal äldre och yngre musikhistoriker och -skribenter, bland vilka en del särskilt anlitas som specialister på vissa angivna områden. Förteckningen på alla medarbetarna (s. XIII f.) upptar inte mindre än 68 namn. Det utgivna bandets från många håll omvittnade ovanliga tillförlitlighet i fråga om faktaupplysningarna har sin grund säkerligen inte så mycket däri att artikelförfattarna i gemen skulle vara sällsynt noggranna, som fastmera däri att redaktionen låter underkasta dessa upplysningar en minutiös kontroll. De i ett lexikon av här föreliggande art högviktiga uttalsbeteckningarna granskas även de särskilt.

Det är inte bara skaran av medarbetare, som är fast organiserad utan detta gäller också, skulle man kunna säga, om hela den väldiga mångfalden av de medtagna artiklarna. Önskan att ge en så vitt möjligt fullständig översikt över musiklivet i dess olika yttringar under olika tider och på skilda orter har bestämt det behandlade stoffets inordning under de olika uppslagsorden liksom också dessa sistnämndas karaktär. Slående exempel härpå äro uppslagsord som »Afrika», »Balett», »Baptistsamfundet», »Barock», »Blåsinstrument», »Concerts spirituels», o. s. v. o. s. v. De längre artiklarna ha disponerats efter enhetliga principer för att göra det lättare för läsaren att få rätt på önskade upplysningar. De allra längsta ha t. o. m. försetts med register. Som exempel härpå må artikeln »van Beethoven. Ludwig» anföras, där registrets rubriker lyda: »Beethovens släkt och liv... Beethovens verk... Beethovens stil... Symfonierna... Konserterna... Övriga orkesterverk... Scenisk musik... Vokalverken... Kammarmusikverken... Klaververken... Verkförteckning... Litteraturförteckning...» Litteraturförteckningarna, som återfinnas i slutet av varje mer betydande artikel, äro stundom av en för ett allmänt musiklexikon häpnadsväckande fullständighet. Förteckningen under Beethoven upptar, endast den, över fem spalter! Också här är materialet ordnat i översiktliga grupper, inom vilka de medtagna verken anföras, inte som på sina håll är fallet, i bokstavsordning efter författare utan i kronologisk följd efter tryckår, ett ypperligt arrangemang, inte minst för den lärdomshistoriskt intresserade musikforskaren.

Det är inte vanligt, att artiklar i allmänna uppslagsverk användas för ett första framläggande av resultaten från ett självständigt forskningsarbete i egentlig mening. Men åtminstone på vissa områden blir detta med nödvändighet fallet i Sohlmans musiklexikon, nämligen på det nordiska musiklivets områden. De äro ännu i så många avseenden obearbetade eller i varje fall bristfälligt behandlade, att lexikonförfattarna här tvingas att utföra stundom mödosamma primärforskningar för att kunna leverera en begärd artikel. Det kommer på detta sätt att inom lexikonets ram utföras ett musikhistoriskt vägröjningsarbete, som i framtiden säkerligen kommer att visa sig vara en av de största förtjänsterna hos »Sohlmans musiklexikon».

Stig Walin.