

STM 1948

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

Erich Schenk: *Kleine Wiener Musikgeschichte*. Mit 16 Bildtafeln. Paul Neff Verlag, Wien 1947. 208 s. 12:o.

Prof. Erich Schenk har med denna lilla bok givit oss en lika charmfylld som sakkunnig skildring av Wien som musikstad alltifrån dess första tid som en liten garnisonsort i det pannoniska förvaltningsområdet under senantiken ända fram till Richard Strauss' verksamhet som chef för statsoperan efter 1919. Det är alltså bara formatet som erinrar om Romain Rollands lilla bok, »Paris som musikstad» (bd 11 i den av Richard Strauss utgivna serien *Die Musik*), där framställningen rör enbart åren 1870—1904. Schenk har måst vinnlägga sig om den yttersta koncentration och endast med några ord antytt avgörande förändringar i det europeiska tonspråket under det skede av bortåt tusen år, som Wiens musikhistoria kan sägas omfatta. Stadens världshistoriska roll på musikens område framträder därvid särskilt påtagligt under *fem* perioder, den första under de tre melopoetiska habenbergska kejsarna Leopold V, Fredrik I och Leopold VI under åren 1177—1230, med minnesångarna Walther von der Vogelweide och Neidhart von Rauen-thal i spetsen, den andra mot slutet av 1300-talet med benediktinmunken Hermann av Salzburg och kosmopoliten Oswald von Wolkenstein som centralfigurer, den tredje under kejsar Maximilian I omkring sekelskiftet 1500, då det modernt organiserade hovkapellet leddes av kapellmästaren, sedermera biskopen av Wien, Georg v. Slatkonja, då Paul Hofhaimer satt vid den ena av Augustinkyrkans orglar och Heinrich Isaak företrädde den 3:e nederländska skolan med den äran. Uppmarschen till den fjärde höjdpunkten är tydlig redan mot slutet av 1600-talet; dess förutsättningar äro religionskrigens upphörande och turkarnas slutgiltiga besegrande men även stadens utvidgning, byggen-skapen av kejserliga och adliga palats och kyrkor och en invandring av friska och dugliga krafter. Det specifikt wienska musikslaget framträder tydligare, trots det italienska musikherraväldet, och typiskt nog är det en italienare (Caldara) och en österrikare (Fux) som företräda den österrikiska högbarocken, ev. jämte Fux' utomordentlige lärjunge, Muffat jun. De ekonomisk-politiska förhållandena vållade emellertid ett avbrott och en nedgång under Maria Theresias regering, då de bästa förmågorna utvandrade till det moderna pfalzbayerska hovet under Karl Theodor i Mannheim. Mannheimskolans främsta tonsättare här-

stamma från Wien el. Böhmen-Mähren, från de därvarande adelskapellen, vilka vintertiden musicerade i de wienska furstepalatsen och om somrarna på de storadliga landgodsen, såsom vi känna från »wienklassikernas» levnadshistoria. Med mannheimarna börjar den österrikiska symfonikens segertåg på allvar i Europa. Höjdpunkten i denna hektiskt kortvariga blomstring är wienklassicismen. Den sista kulmen i Wiens historia såsom musikalisk världsstad finner förf. slutligen i Brahms' och Bruckners symfonik och i Wolfs romanskonst, medan Gustav Mahler, R. Strauss och Schönbergkretsen bilda bryggan till nutiden. — Schenks framställning är livfull, exemplen representativa, stilskiftena skickligt antydda och i allmänhet på höjden av nutida vetande. Vackra och ovanliga bilder av bl. a. G. v. Slatkonja, Arnold v. Bruck och J. J. Fux förhöja bokens värde. En smula onödigt förefaller däremot valet av det romantiskt fagra Schubertporträttet. Allt som allt en nyttig och vacker liten presentbok!

Carl-Allan Moberg.

R o s k i l d e - p a s s i o n e n. Johannespassion efter dansk tradition 1673. Bearbejdelse til Nutidsbrug ved Gunnar Pedersen og Mogens Wöldike. Udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang. 1946. 24 s. 4:o,

I Aarbog for Musik 1924 fäste J. Hammermüller uppmärksamheten på en i danska riksarkivet befintlig Johannespassion, daterad 1673, som varit i praktiskt bruk i Roskilde domkyrka intill 1736, då den genom ett kungligt påbud avskaffades och ersattes med predikan. Denna passion har nu utgivits för praktiskt bruk av G. Pedersen och M. Wöldike och försetts med en koncis inledning, som meddelar det väsentligaste om dess natur. Det är tydligt, att vi ha att göra med en för danska språket tillrättalagd form av den walterska Johannespassion, vars svenska traditionslinje och utformning behandlats i Uppsala univ:s årsskr. 1941: 7, 13. I Sverige går handskriftsmaterialet tillbaka till 1630-talet och användningen av denna passionstyp förmodligen ytterligare något sekel bakåt i tiden. Säkerligen är förhållandet likartat med den danska versionen, något som arkivaliska studier antagligen skulle kunna ge besked om. På de problem som den danska avfattningen kunde erbjuda skall jag här ej gå in, då de äro av likartad natur som dem vilka berörts i skriften om den svenska motsvarigheten. Den svenska Johannespassionen förtjänade givetvis i lika hög grad som den danska att utgivas, ej minst som praktiskt prov på svensk recitationspraxis, men initiativ härtill bör fattas av de kretsar som ha praktiskt intresse av, att ett dylikt verk införlivas med svensk kyrkomusik. Som det nu är få vi — som vanligt — nöja oss med en utmärkt dansk upplaga, ehuru denna givetvis ej kan ersätta den svenska versionen.

Carl-Allan Moberg.

Ingeborg Lagercrantz: Roslagskullahandskriften — ett abo-ensiskt koralboks-förslag. Acta Academiae Aboensis. Humaniora XVII, 2. Åbo akademi. Åbo 1948.

För denna tidskrifts läsare torde den av musikhistorikern Ingeborg Lagercrantz verkställda undersökningen av den betydelsefulla Roslagskulla-boken ha ett speciellt intresse, eftersom handskriftens stora vikt för koralforskningen i Norden först påpekades i STM av J. H. Åberg i en uppsats i årg. 1937, s. 182 ff. Följande Norlinds antydning (i hans Bilder ur svenska musikens historia, III, 1945, s. 231, not 3), att koralboken visar »en rätt stark dragning åt Åbotraditionen» har Lagercrantz nu i denna sin värdefulla undersökning, som likväl i föreliggande utredning i allt väsentligt håller sig till det psalmhistoriska området, gjort det sannolikt, att den välskrivna och omfångsrika koralboken varit upplagd för bruk i Åbostiftet, eller, som hon uttrycker saken med en viss djärvhet, »tänkt som ett förslag till finlandssvensk koralbok och synbarligen även som mönster och musikalisk grundval för en till (1692) 1694 års finska psalmbok planerad koralbok.» (S. 43.)

Hur boken hamnat i Roslagskulla kyrkoarkiv veta vi ej med säkerhet. Men förf:an gissar på, att den medförts till Riala-Roslagskulla församlingar av någon flykting från Finland under den Stora ofredens dagar på 1700-talets andra decennium, ev. arrendator och fru Johan Lindström från Tapila eller prostinnan Dorothea von Thun från Sagu, vilka figurerar i Roslagskulla kyrkoböcker år 1714 resp. 1719. Förf:an framhåller, att i Åbo stift utfärdats föreskrift om, att kyrkor och församlingar ej finge lämnas vind för våg och att prästerna borde sörja för kyrkornas »redbara» egendom, böcker m. m. och föra dessa i säkerhet innan de själva räddade sig undan ryssarnas härjningar. I Sagu pastorat fanns från 1681 en kapellförsamling i Karuna, vars kapellan från 1688 var en Olaus Ulsingius, och dennes handstil är så pass lik den, varmed Roslagskullabokens skrivits, att förf:an ifrågasätter, om ej denne utfört arbetet. Dock hänvisar hon också till organisten i Sagu kyrka, Eric Acharius, såsom en tänkbar scriptor. Men varför skulle nu någon av dessa renskriva ett koralboks-förslag åt biskopen i Åbo?

Oberoende av frågan om vem som utfört handskriften finner förf:an, att just i slutet av 1600-talet frågan om en ny finlandssvensk psalmbok med tillhörande koralbok varit brännande aktuell: biskop Gezelius d. y. var ivrigt sysselsatt med redigering av finska psalmböcker, ehuru han hade otur på mångfaldigt sätt ifråga om publicering av dem. Det ligger nära till hands att anta, att samtidigt härmed också den tillhörande koralboken var under utarbetning och det är väl möjligt, att Roslagskullaboken utgjort någon etapp på vägen mot koralboken 1702. Granskningen av handskriftens psalmval visar faktiskt en med Gezelii religiösa inställning påfallande överensstämmelse i strid mot Jesper Swedbergs psalmbok. — Till en närmare granskning av bokens musikaliska innehåll i jämförelse med den svenska koralboken 1697 och den finska av 1702 återkommer förf:an i ett kommande större arbete.

Carl-Allan Moberg.

Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Begründet von Guido Adler. Unter Leitung von Erich Schenk. Band 85. Johann Joseph Fux, Werke für Tasteninstrumente. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1947. XXVII, 59 s. Fol.

Med ett band musik för tangentinstrument av hovkapellmästaren i Wien, tonsättaren och teoretikern Johann Joseph Fux (1660—1741) fortsattes förra året den storslagna och ryktbara österrikiska serien av musikaliska monumenta, som år 1894 hade börjats med ett band mäs-sor av samme mästare och utan hinder fortgått under ledning av seriens skapare, den vördnadsvärde Guido Adler (död 1941), intill Österrikes inlemmande såsom Ostmark i det stortyska riket 1938 och denk-mälersamfundets tvångsvisa inkorporering med det tyska institutet för musikkforskning i Berlin. Nu är samfundet åter självständigt, dess ordf. efter den siste fritt valde ledaren, kardinal Innitzer, är numera tonsättaren och musikhögskoledirektören prof. Joseph Marx, redaktör för publikationerna är chefen för wienuniversitetets musikvetenskapliga institution, prof. i musikkforskning, dr Erich Schenk.

På grundval av en för den förste Fux-biografen, Ludwig v. Köchel (den berömda mozartbibliografen, 1872) okänd handskrift i franciskan-konventet i Wien från 2:a decenniet av 1700-talet har prof. Schenk kunnat ge en helt annan och fylligare bild av Fux som tonsättare för tangentinstrument än den tidigare forskningens förmådde, alltifrån Köchel intill Walter Georgii »Klaviermusik» (1941).¹ Det visar sig nu, att Fux endast några få år efter banbrytaren Kuhnau i Leipzig skriver kyrkliga triosonator, vilka också låta sig utföras på tangentinstrument, och att det härvidlag ej kan vara fråga om tillfälliga instrument- och satskombinationer utan om mer eller mindre påtagliga klaveristiska intentioner och om ett inre samband mellan de olika satserna, som inte alldeles saknar modärna drag. I varje fall verkar numera den avvisande attityden hos Andreas Liess (i berlindiss. 1940) gentemot Fux' triosonator överdriven och ohållbar efter Schenks inträngande analys² i förordet till denkmälerbandet.

Naturligtvis hindrar inte detta, att man mången gång tydligt hör på tematiken, att den snarare vuxit fram ur stråkinstrumentala än tangent-mässiga sammanhang: man jämföre t. ex. det 1:a allegrotemat i den ståtliga 6:e sonatan med sin typiskt violinistiska linjeklyvning; och gent emot den modärnare couperinska uppluckringen av klaversatsen i enstämmighet för höger och tvåstämmighet för vänster hand fram-träder hos Fux alltför ofta det motsatta förhållandet, varigenom över-stämman delvis berövas sina utsirande agréments och mister en del av sin rörelsefrihet. — Är Kuhnau mera typiskt tysk i sina klaververk,

¹ Jfr hos Georgii s. 144, där klavermästaren G. Muffat jun:s 30 år som Fux' lärjunge, vilket M. med stolthet betygar, bortförklaras såsom enbart »der lehr-reiche Umgang mit dem älteren Meister».

² Jfr samme förf. också i Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 22. Januar (Jahrg. 1947, Nr 3), s. 9 f.

framträder hos Fux helt naturligt det italienska och franska men jämväl detta specifikt »österrikiska» drag, som kanske kunde tolkas som en lycklig sammansmältning av österrikisk allmogemusik med karakteristiska vändningar hos den neapolitanska stilen omkring 1700. Vad som enligt min mening ställer Fux framom Kuhnau i detta sammanhang synes vara hans oerhört mycket större djärvhets som harmoniker, vilket jag tycker att Schenk för litet framhåller. Denna avancerade harmonik sammanhänger kanske med Fux' italienskt affektiva stil, hans visserligen jesuitbarockt stela men alldeles obestridligt dramatiskt intensiva operakonst. Därav kanske förkärleken för kromatisk linjeföring, inte minst lamentovändningar, såsom i den onekligen ståtliga »Ciacconan». Anmärkningsvärd är väl också fortskridningen $T + - (\circ)Mm (+)$ i adagiopartierna i sonata VI!¹ — På tal om Fux' nyssnämnda Chaconne (D-dur) betonar Schenk nödvändigheten att formanalysera från två håll, framåt från högrenässansens canzonabildningar, bakåt från 1700-talets sonatform, en metodiskt betydelsefull men sällan följd princip!

I sviterna framträder naturligtvis starkare det franska inflytandet, som emellertid beror ej bara på den historiskt och konstnärligt givna dominansen hos denna musikform utan också på politiska förhållanden så till vida som den fransk-österrikiska alliansen under Karl VI mot turkarna intensiverade de personliga förbindelserna mellan de bägge residensstäderna. Det är i detta sammanhang som den fine svitkomponisten i Böhmen, Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1650—1746) bör nämnas som förmedlare, ej direkt till G. Muffat jun. (som H. G. Bauer i sin otryckta Wien-diss. 1932, *Der Einfluss der französischen Klaviermusik auf die Wiener Vorklassiker*, framställt det) utan till Fux! Serien blir sålunda: Froberger-Fischer-Fux-Muffat jun. Den sistnämndes berömda topprestation, *Componimenti musicali*, utkom c:a 1739 (enl. G. Adlers av Schenk bestyrkta datering), m. a. o. under det decennium, då hans åldrige lärare enligt bevarade dokument alltjämt arbetat med den franska svitstilen.

Bortsett från alla historiska synpunkter äro Fux' orgel- och klaververk väl värda att spelas och införlivas med repertoaren, ty de ha ett mer eller mindre starkt framträdande musikaliskt egenvärde, vars drag redan antytts. Prof. Schenk har med sin samvetsgranna edition och utomordentligt förnämliga inledning därtill gjort sig förtjänt av vår tacksamhet, ävenså Österreichischer Bundesverlag, som i en hård och vrång tid påtagit sig utgivningen och givit upplagan ett värdigt typografiskt skick.

Carl-Allan Moberg.

¹ F. ö. äro dylika plötsligt inträdande adagio-episoder (eller »Versunkenheits-episode» som Schenk i andra arbeten har kallat dem) för Fux utomordentligt karakteristiska och — såsom subjektiva stämningsomslag — a priori harmoniskt koncipierade.

R.-Aloys Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*. T. 1. Genève 1948.

Författaren till ovanstående arbete har tidigare gjort sig känd genom några arbeten över musiklivet i Ryssland i äldre tid. Av hans hand föreligger sålunda ett operalexikon över 1700-talet, som kommer att recenseras i nästa års tidskrift, samt vidare en studie över fransk opéra-comique under samma århundrade vid ryska hovet (1932) och specialstudier över italienska violinister och kompositörer, verksamma i tsarernas Ryssland och publicerade i *Rivista musicale italiana* under åren 1938—46. Utvidgade med nytt material presenterar han nu sina undersökningar i en med största omsorg redigerad första volym, omspännande tidsskedet fram till 1762.

För att genast från början undanröja alla missförstånd beträffande arbetets karaktär och syften må påpekas, att framställningen i första hand avser det utländska inslaget i Rysslands musikliv och detta av helt naturliga orsaker. I Ryssland liksom hos oss är ju den nationella tonkonsten av tämligen sent datum och för den tid, som varit föremål för författarens intresse, finns ytterst litet att rapportera. Preludierna till den väldiga uppmarsch av utländska musiker, som fortsatt ända till tsardömet fall, spåras i själva verket över ett århundrade tidigare, innan författarens egentliga skildring tar vid. I ett kort inledningskapitel redogöres sålunda för de sporadiska försök, som alltför Ivan III:s tid på 1490-talet gjorts för att humanisera musiklivet. Jag skall icke uppehålla mig vid dessa notiser, i sig själv ganska intressanta, utan nöjer mig med att konstatera, att först med Peter den stores trontillträde i slutet av 1600-talet förhållanden inträdde, som möjliggjorde en rikare uppblomstring av musiklivet i Petersburg och Moskva.

Under kejsarinnan Anna (1730—1740) började Peters sådd mogna. Underhandlingar förda med det polsk-tyska hovet resulterade snart i engagemang av en italiensk trupp under ledning av Tomasso och hans son Giovanni-Alberto Ristori, och en opera av den senare, Calandro, gick 1731 över scenen i Moskva. Andra berömda italienare, violinisten Giovanni Verocai och kompositören Francesco Araja kommo snart efter. Till en början nöjde man sig med buffan och spelade bl. a. 1731 Orlandinis intermezzo *Il marito giucatore*, som vid denna tid åtnjöt en stor popularitet i hela Europa. Till de flitigast spelade buffakompositörerna hörde rätt snart också Galuppi. Med opera seria kom man i gång först 1736, då Arajas *La forza dell'amore e dell'odio* uppfördes i vinterpalatset i Petersburg.

Ännu mycket livligare tedde sig emellertid musiklivet under kejsarinnan Elisabets tjuguföråriga regering (1741—1761). Man kan verkligen under jämförelse med dåtida förhållanden i det övriga Europa tala om en musikalisk högkultur, framför allt beträffande operan. Nya för-mågor knötes tid efter annan till det ryska hovet. En av de märkligaste var utan tvivel den kände impressarien Giovanni-Battista Locatelli, som, kontrakterad mellan åren 1757—1761, förde med sig en talrik trupp till Ryssland. Jämte bröderna Mingotti hörde han till de verkliga

storföretagarna inom operan vid mitten av 1700-talet. Hans förbindelse med Gluck har varit svår att dokumentariskt verifiera, ehuru det är så gott som säkert, att de bägge männen samarbetat. Genom uppgifter hos Mooser, att Locatelli 1761 uppförde Glucks *Le Cinesi* — den första opera av Gluck, som spelats i Ryssland — har nu tillkommit ytterligare ett sannolikhetsskäl för riktigheten av tidigare antaganden, att några av Glucks operor verkligen första gången framfördes under Locatellis ledning. Bland mindre bekanta förmågor dyker impressarien Antonio Denzi upp. Han var i egenskap av sångare, kompositör, librettörförfattare och teaterdirektör en vittomfamnande konstnär, vars biografi hittills varit mycket ofullständigt känd. I svensk teaterhistoria skymtar han fram i samband med de resultatlösa underhandlingar, som fördes mellan honom och svenska hovet, innan man bestämt sig för att engagera Francesco Uttini. Ferdinand Zellbell, vars opera *Il giudizio d'Aminta* icke varit tidigare känd utom Sverige, är med i det mångskiftande porträttgalleri, som Mooser tagit som sin uppgift att närmare studera. Författaren förundrar sig icke utan skäl, att Zellbell kunnat vinna gehör i en församling, där så många långt ryktbarare konstnärer voro angelägna att göra sig bemärkta. För min del håller jag för troligt, att man härvidlag kan supponera ett direkt inflytande av Patrick Alströmer, som var Zellbells gynnare och själv följde honom på resan till Petersburg. Alströmer hade ju förbindelser åt alla håll och lär väl icke ha varit alldeles obenägen att i nödfall understödja sina övertalningsförsök genom tillhjälp av klingande valuta. Om den biografiskt svåråtkomlige Lodovico Lazzaroni, Zellbells librettörförfattare, har Mooser också några uppgifter. Efter vistelse i Stuttgart kom han med Locatelli till Ryssland, där han efter Denzi tycks ha blivit hovpoet och i denna egenskap verksam som textförfattare, bl. a. åt Galuppi, till mitten av 1760-talet. Även Giovanni Marco Placido Rutini, som under senare hälften av 1700-talet spelar en viss roll som operakompositör, har till sin verksamhet närmare bestämts av författaren. Åtminstone ett hittills okänt verk av honom, den komiska operan *Il negligente* efter Goldoni, har han sålunda lyckats belägga. Med Sverige tycks Rutini icke haft några direkta kontakter. Men det är visst, att han hörde till dem, som försåg Lars Samuel Lalin med passande melodiskt stoff, när denne på 1770-talet snickrade till sina pastischer för den svenska operan.

Det ovan anförda utgör endast halvt på måfå tagna stickprov ur den rika samling av biographica, som Mooser samlat in under långvariga undersökningar. Hans beläsenhet i allt vad till hans ämne hör, äro fantlig, och man vågar nog anta, att ytterst litet av värde undgått honom. Jämte den tryckta litteraturen redovisar han arkivaliska studier av icke ringa omfattning. De viktigaste äro hans excerpter ur statsarkiven i Warschau och Dresden, som avtryckts efter texten som »pièces annexes». Hans bok kan in summa karakteriseras såsom en ytterst viktig källpublikation för den bio-bibliografiska musikhistorien under 1700-talet och ger icke blott en fyllig överblick över det ryska musiklivet under epoken i fråga, utan även i många fall ganska intresseväckande utblickar över musiklivet i det centrala Europa. Antagligen kommer fortsättningen av hans arbete att bringa icke mindre intressant nytt

i dagen. Under den period, han kommer att behandla, infaller Galuppi, Paisiello, Sarti och Cimarosas vistelse i Ryssland och om deras verksamhet på rysk botten är ännu jämförelsevis litet känt eller i alla händelser icke med absolut visshet bestyrkt. Alldeles särskilt beträffande Sarti, avvaktar man därför med spänning, vad han har att komma med. Det bör kanske till sist sägas, att Moosers bok framträder i mönstergill typografisk utstyrsel och åtföljes av »documents iconographiques» av icke ringa intresse.

Einar Sundström.

Smith College Music Archives Nr IX: Giuseppe Tartini (1692—1770) Concerto in a minor, Concerto in F major for solo violin and strings orchestra, edited and provided with cadenzas by Gilbert Ross (Score), published by Smith College Northampton, Massachusetts.

Med Ross Lee Finney som utgivare och Alfred Einstein som vetenskaplig rådgivare har Smith College under de sista åren utgivit en rad musikhistoriskt värdefulla band. Nyligen utkom två hittills inte publicerade violinkonserter av Tartini i partitur (Tebaldinikatalogens nr 76 och 82), tagna ur den rika och föga kända skatten av Tartini-autografer i Basilica di Sant'Antonio, där mästaren verkade som förste violinist sedan 1721. Trycket grundar sig på en fotografisk reproduktion av tartinimanuskripten i Padua genom Ross Lee Finney. Publikationen innehåller därjämte några facsimilesidor efter Tartinis handskrift och utmärkas av sin editionstekniska noggrannhet. Frågan om de hos Tartini ofta förekommande korta förslagen och den ibland tveklaktiga behandlingen av altviolin m. m. uppklaras nu på grund av ett tillräckligt stort jämförelsematerial. Nytrycket är av utgivaren rikligt, nästan alltför rikligt försett med crescendo- och diminuendo-hakar. Likväl äro alla tecken, som inte stå i originalet tydligt markerade, så att editionen kan tjäna såväl praxis som det vetenskapliga studiet. Kadenserna, som ansluta sig till vissa originala mönster, äro lyckade.

De båda konserterna, så motsatta i karaktären som gärna tänkbart, äro verkliga praktstycken. Den första, i a-moll, fånglar genom den dramatiska spänningen, de ständiga tempokontrasterna och den harmoniska oron i första satsen liksom genom de marschliknande accenterna i det avslutande prestot och den sångliga naturligheten hos ett andante cantabile, ackompanjerat uteslutande av första och andra violinen. Den andra konserten, i F-dur, börjar som en glad buffokonsert (det känns att den koncipierats i Pergolesis tid), fortsätter i folklig siciliano-ton och slutar i festlig menuettrytm, där solostämman förbinder det virtuosa med det rustika. För den som vill studera Tartinis teknik i fråga om dubbelgrepp, hans utnyttjande av lös sträng och hans konst att diminuera erbjuda dessa utgåvor rikliga möjligheter.

Richard Engländer.

Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann, hrsg. vom Städtischen Museum Zwickau (Sachsen). Bearbeitet von Dr Georg Eismann, Predella-Verlag, Zwickau (Sachsen), 1948.

På uppdrag av Stadsmuseet i Zwickau (Sachsen), Robert Schumanns födelsestad, har ett egenartat och högst originellt bidrag till den musikaliska romantikens personhistoria utkommit, faktiskt en liten klenod, ehuru av blygsamt yttre. Det är fråga om inte mindre än ett faksimile av ett hittills okänt litterärt manuskript av Robert Schumann med titeln »Erinnerungen an F. Mendelssohn vom Jahre 1835 bis zu seinem Tode (Materialien)». På titelbladet har Clara Schumann tillagt ordet »Wichtig».

Vänskapen mellan Robert Schumann och Felix Mendelssohn-Bartholdy, de nästan jämnåriga konstnärerna, började 1835, då den 26-åriga Mendelssohn övertog ledningen av gewandhauskonserterna i Leipzig. Mendelssohn gjorde på den så olikartade Schumann omedelbart »intrycket av en utomordentlig människa», och det var inte minst detta intryck som föranledde Schumann att stanna kvar i Leipzig och stödjade Mendelssohn vid leipzigkonservatoriets grundande (1843). Några dagar efter Mendelssohns tidiga död skrev Clara Schumann i sin dagbok (Dresden 7 nov. 1847): »Wir sprechen immer von Mendelssohn und tausend Erinnerungen drängen sich uns auf. Robert beschäftigt sich jetzt damit, alle die Briefe von ihm und andere Erinnerungen zusammenzusuchen». Här hava vi nyckeln till manuskriptets uppkomst.

Schumanns handstil var, i direkt motsats till Mendelssohns, ofta nästan oläslig (vilket som bekant sammanhänger med hans själlsjukdom), och utgivaren till denna publikation, som på ett förtjänstfullt sätt ställer faksimile och interpretation genomgående mot varandra, måste då och då lämna en tolkningsfråga öppen. Schumanns »Erinnerungen» äro hållna i en aforistisk stil och bestå endast av knappa antydningar, vilka troligen voro bestämda som hållpunkter för ett senare, större litterärt arbete. Man måste alltså kunna läsa mellan raderna. Men de äro därför icke mindre intressanta och originella i all sin brokighet. Schumann noterar bl. a. Mendelssohns anmärkningar och omdömen om sina egna kompositioner. Av sina ungdomsverk tyckte han särskilt om oktetten; g-moll-konserten skrevs enligt kompositörens uppgift på tre dagar. »An die Männergesanglieder ging er schwer!» En gång nämnes »seine ungeheure literarische Belesenheit ... und nun erst die musikalische». Vidare: »seine Sprachkenntnisse», »seine Voraussetzung des feinsten musikalischen Gehörs — dass man als Kind den Ton der Fensterscheibe erraten müsse — schien er bei allen vorauszusetzen». Namnet Bach dyker upp: »über eine Gesamtausgabe von Bach sprachen wir auch manches (1846)». Över Ph. Em. Bach (som Mendelssohn knappast kände tillräckligt) i jämförelse med Johann Sebastian heter det: »— es wäre als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme». Schumann poängterar också Mendelssohns spel på altfiol, på orgel, hans begåvning för teckning, hans brevstil, hans omdöme i musikaliska frågor, hans »otroliga självkritik». På en och samma sida läsa vi: »Goethe,

sein Vorbild» och »sein Benehmen gegen Virtuosenanmassung — so gegen O. Bull».

Endast med reservation och ogärna yttrade sig Mendelssohn om kolleger. Om Meyerbeer sade han i alla fall: »Dass eine Komposition eben ein Stück Leben des Künstlers sei, eine Notwendigkeit — davon wisse er nichts.» Inte långt från denna notis citeras Mendelssohns ord om den nionde symfonien: »der wundervolle Schluss des ersten Satzes, überhaupt das Wundervolle des ganzen ersten Satzes, das Adagio insbesondere, ein am Höchsten von ihm gehaltenes Stück». På ett annat ställe heter det: »den ersten Satz nahm M. unbegreiflich rasch, für mich so beleidigend, dass ich geradezu fortging. Ich sagte es ihm auch, sogar etwas grob und geradezu. Er war frappiert, 'er hätte sich ihn nie anders gedacht'. I sin egen »Paulus» men också i den mestadels »ojämförligt sköna h-moll-mässan av Bach» trodde han sig upptäcka moment av torrhet. Också rent personliga drag blandas i memoarerna: »seine Unterhaltung mit Kindern, so lieb und sinnig», hans svaghet för rhenvin (»obwohl immer mässig»). Naturligtvis saknas i detta kaleidoskop av schumannska notiser icke vissa minnesfel, som efterhand rättas av utgivaren.

Den här behandlade publikationen inledes av två korta men givande uppsatser av dr Georg Eismann och dr Gertrud Rudloff-Hille, »Schumann und Mendelssohn» och »Aus Mendelssohns und Schumanns Leipziger Zeit», samt avslutas med ett omsorgsfullt redigerat bihang och register.

Allt som allt en förtjusande liten bok, som har sitt behag både för den som går till lektören med speciellt intresse för Schumann och Mendelssohn och för den som vill studera Leipzigs musikliv under den romantiska æran, särskilt under Gewandhauskonserternas blomstringstid.

Richard Engländer.

Karl-Gustav Fellerer: Die Kölner Dommusik und die kirchenmusikalische Reform im 19. Jahrhundert. Sonderdruck aus »Der Kölner Dom», ss. 324—340. 1948.

Prof. Fellerers uppsats i anslutning till Köln-domens 700-årsjubileum har givetvis i hög grad lokalpatriotisk betydelse. Där vimla också mängder av namn på kör- och orkesterledare, sångare, välgörare och beskyddare, vilka sällan ha nått utanför stiftets eller stadens gränser. Men Fellerers översikt, som huvudsakligen rör dommusiken under 1800-talet, har formats till en historik från Kölns horisont över den idéernas kamp som rasade i de sydtyska stiftet på grund av ungromantikens a-cappella-ideal. Efter de napoleonska ofärdsåren, som drabbade dommusiken hårt, återupprättades den 1825 genom ärkebiskop F. A. v. Spiegel och vann snabbt en sådan betydelse, att man 1832 i en redogörelse förklarade, att domkapellet ej endast utgjorde fundamentet för musiken i Köln utan därjämte dess kulmen. Så mycket hårdare träffades stadens och kyrkans musikliv därför av ärkebiskop Jo-

hannes von Geissels förordningar, som inspirerats av konung Ludvig I:s och den münchenska och regensburgska reformrörelsen. (Jfr härtill min Kyrkomusikens historia, 1932, s. 309—312, 330), och som hade till följd, att den i Regensburg utbildade kaplan Friedrich Koenen 1862 fick i uppdrag att genomföra en omorganisation av domkyrkans musik: den nya kören besattes med goss- och mansstämmor, teologundervisningen omlades efter a-cappella-linjer, den gamla domkören under Leibl fick t. v. utföra instrumentalmässor m. m. på större högtidsdagar men sattes kort därpå ur funktion genom förbudet mot kvinnoröstens medverkan i kyrkomusik. Under Koenens skickliga ledning nådde dock Kölns dommusik ånyo en ansedd ställning, numera med den stora körpolyfonien från 1500-talet på sin repertoar. Hans efterföljare med nummer 3 i ordningen, Johannes Mölders, omkom 1943 vid ett bombangrepp mot staden, men den kyrkomusikaliska reformen och den gamla körkonstens anda leva alltjämt kvar inom den ärevärdiga domens murar.

Carl-Allan Moberg.

K a j s a R o o t z é n: Claude Debussy. Wahlström & Widstrand 1948.

Debussy har under de sista åren åtskilliga gånger gjorts till föremål för litterär granskning. Andreas Liess presenterade den franske mästaren för oss såsom den »siste romantikern». Heinrich Strobel, Hindemiths härold, försökte att — om möjligt — lösa honom ur det impressionistiska sammanhanget för att betona det lineära hos den senare Debussy och hans allt starkare dragning till 1600-talets och 1700-talets franska mästare och till J. S. Bach. Endast kuriositetsvärde har i dag italienaren Setacciolis arbete, en pamflett från 1910, som försöker att analysera de efter författarens mening rent destruktiva elementen i Debussys stil. Sedan dess har vår inställning till Debussy förändrats. Många av hans harmoniska och rytmiska egenheter ha, i Stravinskys dagar, övergått i åhörarens vanor. Om just i Sverige i nyare tid Debussy har vunnit mer och mer sympati, så hänger det tillsammans inte endast med en musikaliskt betingad mottaglighet för denna aristokratiska stil, utan också med den ställning, som lyriken och i synnerhet naturpoesin här intaga. Det har hittills saknats ett arbete, som motsvarar detta läge, ett verk, som spårar det bestående, det allmänmänskliga och den lyriska kraften hos den franske mästaren, och som också rent stilistiskt håller sig fjärran från den konstlade ton, som de flesta debussytolkare använder. Ett sådant arbete föreligger i Kajsa Rootzéns nya bok. Författarinnan besitter de rätta förutsättningarna. Hon är inte endast nära förbunden med den franska musikens väsen utan också förtrogen med franskt tänkesätt och fransk kultur överhuvud taget.

En principiell anmärkning må göras i förväg. En viss motvilja att sätta Debussy i förbindelse med begreppet impressionism framträder, som så ofta i den nya litteraturen, också i detta arbete. Må vara att Debussy vid dåligt humör här och där avböjt detta ord. Men mot detta stå yttranden från kompositörens sida, som — omedvetet eller ej —

absolut hålla sig till impressionismens tänkesätt. Utgår man från ordets ursprungliga konsthistoriska betydelse, så innebär impressionismen en konståskådning, som framför allt siktar på det atmosfäriska, en konst, i vilken de skarpa konturerna försvinna och som spårar hemliga sammanhang också i det alldagliga, det skenbart realistiska. Om man ser saken så, är vägen från den måleriska impressionismen till den symboliska diktningen av en Verlaine, Baudelaire, Mallarmé och Maeterlinck, Debussys favoriter, inte alls så lång som den tidigare litteraturhistoriska analysen menade. Debussys egna ord, som citeras av Kajsa Rootzén »överallt skymta mysterier», äro talande nog i detta hänseende. Med fog kan man påstå att för dyrkaren av en Renoir, Manet och Corot ordet impressionism så småningom har vunnit ett skimmer, en eterisk glans, som precis motsvarar den klang- och uttrycksstil, som vi i dag beundra hos Debussy, som vi uppfatta som det essentiella i hans verk och som på många sidor av Ernst Kurths arbeten har funnit en spirituell musikteoretisk analys.

Ett ingående terminologiskt resonemang skulle knappast passa ändamålet med Kajsa Rootzéns bok. Verkets charm ligger just däri, att den i detta fall så väsentliga, ehuru mestadels oavsiktliga växelverkan mellan poesi, musik och måleri uppvisas med både självklarhet och värme, och att Debussys naturupplevelse och dess reflex i det klaveristiska, i det orkestrala och i »det fulländade musikdramat» bli uppenbara. Notexempel, som äro utvalda med smak och skicklighet, uppliva framställningen. En ytterligare förtjänst med boken är, att Debussys egenartade personlighet och hans livsöde behandlas med utpräglad takt. Av värde är inte minst sättet på vilket Debussys ställningstagande till nyare och äldre mästare konstpsykologiskt förklaras, hans växande distansering från Wagner, hans sympati för Weber, hans förståelse både för den unge Stravinsky och gammalmästaren Rameau men också hans missförstående av Gluck, som i viss mån sammanhänger med en estetiskt betingad fransk nationalism. Debussys väsen och liv voro lika rika på nyanser som hans konst. Vi upptäcka däri på samma gång tecken på en tidssituation, i vilken fin-de-sièclestämningen bildar dominanten. Att ha framställt allt detta inom en förhållandevis begränsad ram är en litterär förtjänst, som vi varmt böra tacka författarinnan för.

Richard Engländer.

General-Index der Zeitschrift Das deutsche Volkslied. 1.—46. Jahrgang 1899—1947. Zusammengestellt von Raimund Zoder (zugleich 47. Jahrgang der Zeitschrift). Wien 1947. IV, 136 s. 8:o.

Den av Josef Pommer (1845—1918) grundade österrikiska tidskriften har format sin 47. årg. till ett generalregister över alla sina tidigare årgångars innehåll; och då man betänker, att den med tiden blivit den största samlingen av tyskspråkiga folkvisor som existerar vid sidan av Erk-Böhmes Liederhort och därjämte varit ett fackorgan för talrika värdefulla uppsatser och aktstycken ifråga om folkvisor, ropdikter, »Juchezer», jodlingar och även instrumental folkmusik,

måste man vara tacksam över den möda, som Raimund Zoder har nedlagt på sitt generalindex. I 5302 nummer möta oss här tidskriftens samtliga uppsatser och meddelanden, en alfabetisk förteckning över alla dess vistexter (558—2917), som oftast åtföljts av melodi, Schnaderhüpfel, rop och signaler, »Juchezer» (Jauchzer), jodlingar, folkdanser, instrumentallåtar, barnrim, ramsor, bönor, gåtor, m. m. Därtill äro fogade en förteckning över medarbetare och ett index.

C.-A. M.

Svenska lekar. 1. Gotländska lekar samlade av P. A. Säv e. Utgivna av Herbert Gustavsson. Kungl. Gustav Adolfs Akademien. Uppsala och Stockholm 1948. VIII, 285 s. 8:o.

Ur de rika och välkända säveska samlingarna från Gotland i UUB har arkivarien vid Landsmåls- och Folkminnesarkivet i Uppsala, fil. dr Herbert Gustavson i Kungl. Gustav Adolfs Akademiens skriftserie utgivit de gotländska folklekarna, sammanlagt 338 nummer. De fördela sig på idrottslekar (1—117), av vilka de för ön typiska tävlingslekarna (»det Gotländska Wåget») bilda en egen grupp, sällskapslekar utan sång (118—198) och sådana med sång (199—228), spel (229—251), barnlekar och upptåg (252—326), leksaker (272—304), lekar och ramsor för små barn (305—326) samt några uppteckningar av sånglekar i gotländsk version (331—38) i jämförelse med de i Arwidssons Fornsånger återgivna. De sistnämnda återfinnas i ett manuskript i Säv e-samlingen som inlämnats av folkskolläraren L. N. Enderberg (f. 1824).

För denna tidskrifts läsare äro givetvis de med musik i samband stående delarna av denna urkundspublikation av särskilt stort intresse. Liksom sin bror prof. Carl Säv e var också Per Magnus Arvid musikaliskt bildad och av allt att döma en säker notskrivare. Sånglekarna, de enderbergska melodierna och ett par tre nummer av »leksakerna» (287—89: kastanjetter av trumpinnetyp; låtpipor av pil, maskros el. hundloka; lergökar) ha sålunda sitt givna källvärde för folkmusikforskningen. Återgivningen av nottexten har skett genom faksimilering av originaluppteckningarna, vilka därvid (så vitt jag kan förstå) förminskats ned till tryckytans ram för att rymmas. Att detta långt ifrån alltid har kunnat ske med bibehållen läsbarhet är ganska naturligt. Sammanlagt meddelas på detta sätt 20 melodier. De ha med stor kännedom om källmaterialet kommenterats av Nils Dencker, som här liksom i t. ex. de fredinska gotlandstonerna (SvLm Bih B 29) nedlagt ett mycket förtjänstfullt arbete. Litteraturförteckning, ordförklaringar, person-, ort- och sakregister förhöja verkets användbarhet.

C.-A. M.

Folkemusikk i Gudbrandsdalen (særlig i de nordre bygder). Opptegnet og undersøkt av D. M. S a n d v i k. Med musikkbilag og billeder. Annen økede utgave. Oslo 1948. Forlagt av Johan Grundt Tanum. 331 s.

Redan 1913 dyker Gudbrandsdalens musik upp i Sandviks omfattande skriftställarverksamhet, då han detta år publicerar och kommenterar melodier i en uppsats i Maal og minne, följda 1916 i samma publikation av »Baansuller og andre barnesanger» (1916). Den sammanfattande bok i ämnet, som han utgav 1919, föreligger nu i en 2:a uppl., väsentligt utvidgad och i synnerligen tilltalande typografisk utstyrsel. Undersökningsresultat redovisas summariskt s. 76—78, en resumé på engelska står s. 111 f., melodierna från 1:a uppl. s. 115—242, de nytilkomna följa därefter. Dessa omfatta bl. a. uppteckningar efter yngre spelmän, några av den framstående spelmannen Torger Olstads egna noteringar och en rad folkliga koralvarianter, som ej rymdes i 1:a uppl. Härtill sluta sig som en särskild grupp de av L. M. Lindeman 1864 gjorda uppteckningarna under en snabbvisit i Fron, Vågå och Lom, som visserligen ej innehålla exempel på de ytterst viktiga och just då blomstrande folkkoralerna och fiol-»slätter» i Gudbrandsdalen men bl. a. omfatta en värdefull samling kämpavisor (nr 37—50), alla från Lom.

Gudbrandsdalen är en gammal kulturbygd med vackra kyrkor och fynd av bl. a. bronslurar, allmogekulturen uppvisar vackra gårdsbyggen, originella smidesarbeten, vacker väv- och färgningskonst. Naturligtvis är inte allt musikaliskt som upptecknats i dalen skapat där, men förf. framhäver, att det som blivit en naturlig egendom och vanligen fått sin egenartade signatur hos bygdens musikbegåvade folk med all rätt kan kallas dess egendom. Särskilt karakteristiska äro vall-låtarna, springdanserna och en del vagg- och barnvisor. Lurlåtarna ha för länge sen försvunnit i dalen, man måste hålla sig till de sjungna, som lära ha spelats. Här liksom i barnvisorna uppträda »kvarttonerna» (d. v. s. vad jag kallar svävande intervaller) särskilt ofta. Utom *violin*en, som från mitten av 1700-talet blivit det dominerande instrumentet, begagnas *kohorn* (prillarhorn) med 4—5 fingerhål och *mungigan* (munharpa). Ko- el. gethornet har emellertid — till skillnad från i Sverige — en trä- eller metalltunga i anblåsmynningen, vilken alltså förvandlar det till ett kvinterande rörbladsinstrument! (Förhållandet tycks ha undgått såväl Sachs, Handb. d. Musikinstr., s. 254, som Norlind.) Mungigan spelades vanligen med den vinkelböjda änden av fjädern utåt, men enstaka spelmän berättas ha satt fjädern i vibration med tungan, som eljest användes för att frambringa drillar och förslag. Överhuvud voro slätterna för mungiga mycket rikt utsirade. *Langeleiken* var på sin tid mycket vanlig men är sedan länge blott ett museiföremål. Slutligen må också den cylindriska *tvärflöjten* av trä (tys[k]flöjte) med 5 hål nämnas, varemot klarinett och på 1840-talet »basen» (violoncell) äro sena intränglingar från konstmusiken. Tyvärr finnas inga trovärdiga exemplar av flöjten bevarade. Det enda tillförlitliga materialet för en bedömning av Gudbrandsdalens musik är (utom sångrepertoaren) musiken för fiol och slättene för mungiga.

Liksom i vårt land är den vanligaste violinskoradturen (»stilling») uppskruvning av g till a, sällsynt däremot dess sänkning till fissa el. f. »Solungstillet» med stämningen a—e'—a'—d'' (ciss') i enstaka leikar gör på förf. ett främmande intryck.

Förf. genomgår systematiskt sina olika melodigrupper, brudmarscher, hallingar, springleikar och nyare danser (t. ex. menuetter), lockmelodier, »båsuiler» (vaggvisor) och vismelodier samt folkliga koraler. Här till slutar sig avsnitt om de gamla allmogespelmännen och -sångarna samt om uppteckningens problem och om folktonen såsom konstverk. Särskilt intresse påkallar uppteckningsproblemet, d. v. s. vanskligheten att vinna kongruens mellan notbild och hörbild. Förf. har säkert rätt i, att förutsättningen för, att man skall vinna förtrogenhet med folkmusik utan att ha möjlighet till egna fältundersökningar är den grad av kongenialitet man kan uppdriva, detta »medkännande», som kan hjälpa notläsaren över klyftan mellan klingande realisering och grafisk återgivning.

Den levande traditionen skiftar emellertid ständigt, är sig aldrig riktigt lik från ena ögonblicket till det andra, vare sig i samma bygd och tid eller hos samme meddelare. Jag skulle vilja likna den uppteckning man får vid en ögonblicksbild, ett klipp ur en filmupptagning av ett rörelseschema. Först alla de enstaka bilderna tillsammans ge hela rörelsen. För att vinna den musikaliska helheten måste man därför ivrigt samla *varianterna*. Dessa återge i en mer eller mindre skiftningsrik och ofullständig serie det strukturellt väsentliga i alla dessa förändringar, de visa inflytelserna utifrån, de individuella traditionsbärarnas större eller mindre musikalitet och den obevekliga tidens gång. »Man har» säger Sandvik »ej att göra med monument av sten eller trä utan med organismer, som efter livets villkor växa, trivas, vissna och dö.»

Att fånga denna skiftande och flytande, aldrig stillastående melodik i fixerade ögonblicksbilder av nottecken är ett äventyr. Vår notskrift är en konvention, som förutsätter förtrogenhet hos läsaren med en lång rad av odefinierbara, sällan eller aldrig upptecknade »självklarheter». Vilken möda den nyare musikforskningen nedlägger för att söka rekonstruera dessa förgätna »självklarheter» och därmed möjliggöra anknytning till äldre speltraditioner bevisas av, att problemet »uppförandep Praxis» har fått karaktären nära nog av en självständig forskningsgren. Liknande gäller i viss mån folkmusiken.

Förf:s resonemang t. ex. ifråga om springleikene leder oss direkt in på konkreta problem: den 3:e takt delen markeras med hänsyn till vänster fots stöd för »slängen», som görs med höger fot på de två första takt delarna. Hur skall en uppteckning ske? Man kan ej avgöra säkert, om de tre tidsenheterna äro inbördes lika långa, m. o. a. om vi har att göra med längd värden eller tyngdpunkter. Här har man dock ledning av själva dansschemat, och man bör enligt min mening (av uppteckningarna att döma även förf:s) betrakta de uppförandepraktiskt sett metrisk förändringarna som agogiska företeelser. Jag tror, att det vore betydligt lättare att i dylika melodier avläsa och förstå de agogiska fluktuationerna, om dessa aldrig droges in i nottexten, som en del upptecknare gjort i missriktat noggrannhetsnit, men utmärktes genom dia-

kritiska hjälptecken. Men i melodier som s. a. s. a priori äro asymmetrisk och ataktiska, hur skall man bete sig där? Ja, där återstår väl intet annat än största trohet i återgivningen av hörbild, varvid metronomen är en nödvändig korrektor.

Jag har måst nöja mig med att i denna sammanträngda form ge en glimt av bokens rika innehåll. Dess förblivande värde är som källskrift, en väl dokumenterad, med kärlek till ämnet skriven kommentar till en rik melodisamling. Den pekar däremot sällan på problem av större räckvidd — med rätta. Vi äro i allmänhet alldeles för snabba i principiella slutsatser på grundval av för snävt material. Sandvik konstaterar en mängd ting men avstår från att bygga upp någon teori med deras hjälp, och hans litteratur omfattar inga verk på den folkloristiska och jämförande musikforskningens område. Men på grundval av samlingar sådana som hans om Österdalsmusiken (1943) och Folkemusikk i Gudbrandsdalen kanske en framtida forskning kan göra sig en föreställning om skandinavisk musikalitet.

Carl-Allan Moberg.

P e d e r G r a m: Analytisk Harmonilære. København 1947. 83 s. 8:o.

Undervisningen i musikalisk sats var länge en ren hantverkslära. Den vanliga metoden tycks ända långt fram under 1700-talet ha varit, att eleven sattes att skriva av förebildliga mästares verk för att därigenom skaffa sig skrivrutin. Dessa övningar kompletterades väl stundom med valda satsregler och förbud. Någon teori i egentlig mening förekom endast, om läraren rent tillfälligtvis hade teoretiska intressen och insikter. Zarlinos och Vicentinos traktater lågo väl ofta till grund för lärarens instruktion, men de följdes långt ifrån alltid av tonsättarna. Man kan därför ta för givet, att läraren oftast inte hade något teoretiskt verk till förfogande vid sin undervisning, utan att han följde en muntlig tradition. Eftersom det knappast existerade några speciella kompositions lärare förrän under 1700-talet, föll det på instrumentallärarens lott att ge den grundläggande undervisningen i komposition, vilket ju också var fullkomligt i sin ordning, då det fordrades av cembalister och organister, att de skulle kunna improvisera sina generalbasstämmor.

Först med Fux' Gradus ad Parnassum — den grundläggande läroboken i polyfon tonsats — började man i undervisningen skilja mellan kontrapunktisk och homofon satsart. Om man undantar de grundläggande teoretiska begreppen (som på det hela taget inskränkte sig till ett kapitel i musikalisk akustik), förblevo emellertid såväl kontrapunkt som generalbasläroren ända till in på 1800-talet rena hantverksläror. Rent teoretiska verk som Rameaus, Tartinis och Matthesons traktater kommo endast i undantagsfall i elevernas händer.

Försök till teoretisk grundläggning gjordes först med Gottfried Webers tonsättningslära (1817—1821) i och med, att Rameaus idéer om de tre grundharmonierna blevo den teoretiska utgångspunkten för den satstekniska undervisningen. Därmed stannade det under lång tid, ja i själva verket ligger Webers arbete fortfarande till grund för det stora flertalet av de praktiska läroböckerna. Inte ens Moritz Hauptmann

vågade i sina för praktiskt bruk avsedda läroböcker dra konsekvenserna av de teorier han hade lagt fram i sitt epokgörande teoretiska arbete »Die Natur der Harmonik und der Metrik» (1853). — Först Hugo Riemann gjorde försöket att i en praktisk lärobok, »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre» (1880), införa det teoretiska betraktelsesätt, som 14 år tidigare hade framlagts av von Oettingen (Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866). Den teoretiska grundvalen inskränkte sig denna gång till hypotesen om mollklangen som underklang. Det rameauska funktionsbegreppet införde han först långt senare, »Vereinfachte Harmonielehre», 1893, och i de därpå följande upplagorna av sitt grundläggande arbete, som nu kallades »Handbuch der Harmonielehre» (8 uppl. 1920). Sedan dess ha de flesta författare tagit upp delar av Riemanns teorier, hans funktionssystem och hans nya formuleringar av satsreglerna (Louis och Tuille, Schreyer m. fl.), ibland med försök att vidga systemets användning (Svensson-Moberg, Hoeffding, Karg-Elert o. a.). Till denna kategori hör också Peder Grams Analytisk Harmoniäläre (1947).

Som framgår av titeln avser detta verk att vara en handbok i harmonisk analys och utgör således ett komplement till någon lärobok i stämföringslära. Då man lägger upp en lärobok för harmonisk analys, kan man följa antingen en spekulativ eller en historisk linje. Den förra söker att teoretiskt härleda så många företeelser som möjligt ur ett och samma element utan att ta hänsyn till den historiska ordningsföljden; den senare vill söka sig tillbaka längs den historiska utvecklingslinjen, till harmonins ursprung, och först därefter försöka efterfråga grundorsaken, som har fört utvecklingen fram efter den givna linjen, som Gram uttrycker det. Det är också denna metod han har velat följa. Han har nämligen gått ända tillbaka till den grekiska tetrakordläran och bygger med utgångspunkt från denna upp ett dualistiskt system. Därvid söker han leda i bevis, att de doriska, hyperdoriska, hypodoriska och hypofrygiska oktakorden i enlighet med antik grekisk uppfattning böra betraktas som nedåtgående och de harmonier som kunna bildas inom dessa skalor följaktligen böra uppfattas som underklanger (antingen dessa äro dur- eller mollklanger). De lydiska, hypolydiska, hyperlydiska, frygiska och hyperfrygiska oktakorden skola uppfattas som uppåtgående skalor, varför de inom dessa tongrupper bildade ackorden bli överklanger, alltså även mollklanger.

Hur man kan bygga ett harmoniläresystem på den antika tetrakordläran, som förlorade sin betydelse något årtusende före uppkomsten av flerstämmigheten och halvvannat årtusende före fastställandet av begreppen dur- och mollklang, är obegripligt. Lika omöjlig att fatta är tesen, att vissa av dessa oktakord skulle uppfattas som uppåtgående (i enlighet med medeltidens uppfattning av kyrkotonerna). Gram vill tydligen göra gällande, att det föreligger något slags mystiskt sammanhang mellan grekisk och medeltida melodiuppfattning. Sedan lång tid tillbaka torde väl dock alla specialister på antikens och medeltidens musikhistoria vara ense om, att det ligger ett svalg mellan dessa kulturers musikuppfattning, som inte kan överbryggas av det fatala faktum, att man (relativt sent) under medeltiden råkade ta upp de grekiska tonartsnamnen och (felaktigt) tillämpa dem på kyrkotonerna. En

förarglig följd av detta betraktelsesätt blir också, att Gram i den frygiska kadensen (d-moll) kommer att beteckna g-dur-klängen som subdominant och i den hypofrygiska (g-dur) tyder d-moll-klängen som dominant. Därmed har han rivit upp även det vedertagna funktionsbegreppet. Därför att g-dur-klängen i d-moll råkar ha samma grundton som subdominanten, blir den inte en subdominant utan får snarare dominantisk funktion (dominantparallell till molldominanten). På liknande sätt får d-moll-klängen i g-dur subdominantisk funktion (subdominantparallell till dursubdominanten).

Tyvärr följer inte Gram (annat än i den olyckligt valda härledningen av harmoniken ur den grekiska melodiläran) den historiska princip han utlovar i det inledande kapitlet. I femte kapitlet behandlar han dominantdissonanserna (alltså vad Riemann kallar karakteristiska dissonanser) men först i det åttonde följer beskrivningen på de melodiska dissonanserna. Det föreligger väl knappast något tvivel om, att de karakteristiska dissonanserna (som före 1600-talet endast förekomma i undantagsfall) ha uppstått sålunda, att harmoniskt betydelsefulla, melodiska dissonanser stelnat och blivit mer eller mindre fasta ackordbildningar. Skulle man strängt följa den historiska principen borde inte heller begreppen huvud- och bitreklang skiljas åt förrän på ett relativt sent stadium. Den förste som påpekar tonika-, dominant- och subdominantklängernas betydelse som huvudklanger före de övriga konsonanta klanger som kunna bildas inom tonarten, var Rameau. Dessförinnan var t. ex. d-moll-klängen i c-dur fullt lika vanlig som f-dur-klängen (jfr S. E. Svensson, Kyrkotonerna och koralharmoniken, denna tidskrifts 15:e—16:e årg., 1933—1934).

Om Grams insats från historisk och systematisk synpunkt är mycket tvivelaktig, så visar han sig så mycket starkare när det gäller den tillämpade harmoniläran. Denna del av boken (fr. o. m. kap. 8) kan utan tvivel bli till stor nytta för den blivande musikern, som genom analys vill skaffa sig en intim inblick i de stora mästarnas behandling av de harmoniska uttrycksmedlen.

Sven E. Svensson.

Otto Andersson: Finlandssvenska musikfester under femtio år. Förlaget Bro, Åbo 1947. 405 s. 8:o.

Jag måste medge, att jag haft svårt att komma i den rätta stämningen för att vilja läsa en tjock bok om musikfester. Författarnamnet borgar visserligen a priori för vederhäftighet, god framställningskonst och inside information, då ju dess bärare själv tagit del i detta finländska musikaliska kulturarbete och framstår som en av dess främsta målsmän. Men ämnet för boken kom mig ändå att förnimma liksom en fläkt av ogemytliga massmöten sommarsvettiga tristess. Och — rent fackligt — vad kunde man hämta ur en sådan bok mer än en del rätt triviala fakta, som likväl äro i yngsta laget för att kunna kallas för musikhistoria?

Men har man väl börjat läsa boken, blir ens inställning till ämnet en helt annan, och framställningen får ett helt annat liv och värde, om

man som billigt är anlägger pedagogiska och sociologiska synpunkter på det halvsekel i sångarfesternas tecken som Otto Andersson här tecknat. Han har själv varit väl medveten därom och anslår detta tema redan från början: de första stora musikfesterna med sina oratorieinslag i programmen och sin starkt nationella prägel hämtade sina närmaste förebilder från Estland, som i sin tur förmedlade tyska och — ytterst — engelska ideer, bl.a. de händelska festivals. Det är m. a. o. fråga om vågslagen från samma musiksociala rörelse som i Sverige tog sig uttryck i en Romans och Brants konsertverksamhet på 1700-talet, och som på 1800-talet samlade sig framför allt kring Haydns, Händels och Mendelssohns oratorier, Cherubinis mässor och rekviem m. m. — för att nu nämna några representativa verk av tydligt musiksocial betydelse. Men under det att denna mäktiga borgerliga musikmanifestation i Sverige nästan ebbade ut av brist på fast organisation eller kanaliserades in i en ensidig men fast uppbyggt manskörsodling, upptogs den (självklart något senare) i vårt östra broderland av en allt målmedvetnare *bildningsrörelse*. Så förklaras det organisatoriska stöd som de finländska musikfesterna från början hade av Svenska Folkskolans Vänner, så även de typiska oratorieinslagen (dvs. verk för kör, soli och orkester, t. ex. på musikfesten i Åbo 1892 Haydns Skapelsen, Cherubinis rekviem i c-moll, Schumanns Paradiset och perin) liksom även, att manskörssången aldrig fick sig tillmätt tillnärmelsevis så stort utrymme där som i Sverige, långt mindre någonsin har förmått tränga den blandade körsången i skymundan. — Ett annat sociologiskt intressant drag är, att ett jämförelsevis stort utrymme ägnats åt hornmusik-kårernas framträdande och vidare, att musikfesterna i början voro förbundna med tävlingsmoment inför en prisfördelande jury av sakkunniga. Vad angår programpunkterna för bleckblåsinstrument avsågo de en uppsugning av de gamla skarpskyttekårens, de frikyrkligas och nykterhetslogernas musiker i detta folkliga bildningsarbete. Åtminstone har den sociala strukturbilden varit sådan i vårt land. (Jfr Uppländsk Årsbok 1939!) Tävlingsmomentet har väl i Sverige praktiserats endast vid spelmannsstämmor och föll så småningom bort i Finland.

Helt naturligt har denna hela folket omspannande musikrörelse lagt sina program på en jämförelsevis bred nivå, där en del av musikromantikens svagare alster förefaller ha varit stilbildande, och lika självklart har det rent *nationellt politiska inslaget* varit betydligt mera framträdande där, än vad vi i vårt land skulle ha förbundit med en musikfest. I Finland omfattar det femtioåriga avsnitt, som Andersson behandlar, jämväl en del av landets zarryska tid, före frigörelsen, alltså i det hela en 50-årig epok av djupt ingripande nationell betydelse, ödesår av oro, beslutsam kamp mot yttre våld och nervpåfrestande inre slitningar, vartill Sverige då saknade motstycke. De stora finländska musikfesterna ha också återspeglat dessa drag och bl. a. visat, att de nått sina bästa resultat, då de organiserats var för sig inom de två skilda språkgrupperna. — Såsom en följd härav ha de bibehållit sin ursprungliga karaktär av starkt nationell manifestation, något som ju var typiskt också för t. ex. de s. k. nederrhenska musikfesterna under 1800-talets 2:a och 3:e decennier i hägnet av en nyvunnen statlig frihet efter Napoleons fall. Strävan efter fastare sammanhållning av Finlands svensk-

språkiga element har i dessa musikaliska föranstaltningar haft en mäktig hävstång liksom de också betytt en ej mätbar men förvisso stor insats i den musikaliska folkuppfostran.

Därvidlag har Otto Andersson själv utfört en stor gärning genom att rikta uppmärksamheten på *den nordiska folkmusikens* betydelse för en konstnärligt och etiskt högtstående nationell tonkonst. Både genom egna arrangemang av folkvisor för blandad kör och genom organisatoriska åtgärder för en så småningom skeende överflyttning av den instrumentalmusikaliska tyngdpunkten från hornkapellen till stråkorkestrar (såsom en ideell fortsättning på allmogekulturens spelmannslag) har Andersson smidigt och systematiskt arbetat på en framkomlig musikkulturell linje utan någon fackligt ensidig halsstarrighet. Hans utbildning som musikforskare och folklorist torde ha gjort hans omdöme moget och hans blick oförvillad. Sällan har musikalisk forskning och praxis lika lyckligt kunnat enas om ett kulturprogram som här.

Anderssons bok är värd vår uppmärksamhet så mycket mera, som i vårt land den musikaliska folkuppfostran f. n. står i förgrunden såsom aldrig tidigare. I Sverige har utvecklingen varit en annan än i Finland och under de senare årtiondena av musikalisk väckelse i regel gått från de små musikaliska groddceller vi kalla för *musikecklar* till allt vidare kretsar, ej minst med stöd av en radioverksamhet, som tidigt och målmedvetet satt sina musikaliska ideal högt. Vad som påtagligt förenar våra ansträngningar inom musikecklärörelsen med de finländska är strävan att sätta *stråkinstrumentspelet* i förgrunden. Även om vi möjligen hunnit längre här än i Finland i arbetet på att ge dess folkliga utövare en konstnärligt högtstående repertoar (jfr de svenska typprogrammen och nytrycken av lämpliga bearbetningar av äldre musik!), så är det värt att observeras, att inom den finlandssvenska centralorganisationen på detta område utgivningen av nothäften med lämplig repertoar ingalunda betyder någon nyhet. Vi se m. a. o., att vårt arbete i Sverige på detta fält ha viktiga och vida tidigare motsvarigheter inom Finland, vilka vi ha allt skäl att studera och lära av.

Min anmälan av Otto Anderssons bok har på intet sätt avsett att vara något referat av det rika innehåll han sammanfört i sin bok. Den bör läsas och begrundas främst av dem som ha intresse för folkbildningsarbete överhuvud och för muskarbetet i vårt land i synnerhet. Den är klart och underhållande skriven och det mycket rika arkivmaterialet har den finländske forskaren med van hand disponerat och gestaltat i 20 överskådliga avsnitt med talrika, ibland unika illustrationer. De som återge olika typer av musikestrader äro väl värda eftertanke, eftersom problemet om lätt uppförbara och något så när prisbilliga estrader för utomhusmusik av masskörer och jätteorkestrar, även i smärre samhällen utan egna resurser, är ett viktigt organisationsproblem jämväl i Sverige. Som bilagor i boken ha införts en förteckning över deltagare vid musikfesten i Åbo 1897 (den »demokratiska» karaktären hos denna musikfest lämnar intet övrigt att önska!) samt den utomordentlige arbetsdirigenten M. Wegelius' Regler för inövning av körer, som trycktes f. g. i Svenska Folkskolans Vänners musikbibliotek (Ser. A, h. 1) 1891.

Carl-Allan Moberg.

Åke Davidsson: Bibliografi över svensk musiklitteratur 1800—1945. Uppsala, Förf. 1948. VIII, 215 s. 4:o.

Den på senare år starkt ökade produktionen på det musiklitterära området har medfört större krav på bibliografiska hjälpmedel. Föreliggande arbete, som förtecknar litteraturen från 1800 till 1945, kan räkna med att mottagas med intresse av en vida större publik i dag, än om den sett dagen för blott 20 år sedan. Davidsson framlägger sitt överraskande stora och mångskiftande material — bibliografin upptager 5,432 nummer — i en typografiskt tilltalande utstyrelse, som ansluter till »Svensk litteraturhistorisk bibliografi 1900—1935». Innehållsförteckningen visar en systematisk uppställning med huvudkapitel (allmänna verk, allmän och svensk musikhistoria, särskilda tonsättare och musiker, musikens teori och praxis), som i sin tur fått smärre underavdelningar. Som nödvändigt komplement är fogat ett alfabetiskt register:

Titeln anger att litteratur medtagits, som är tryckt mellan 1800 och 1945. Liksom alla bibliografer har Davidsson måst begränsa sin uppgift. För att på bästa sätt dra nytta av boken finner anmälaren det av behovet påkallat att närmare uppehålla sig vid de gränser författaren utstakat åt sig vid insamlingen av materialet, för vilka han redogör i företalet. I bibliografin medtages i Sverige tryckt litteratur och i största möjliga utsträckning i utlandet tryckt litteratur om svensk musik. »Att ett arbete eller en uppsats författats på svenskt språk eller av svensk författare och tryckts i utlandet har däremot icke motiverat dess medtagande här. Därför saknas bl. a. den finlandssvenska litteraturen, såvida den ej rör rikssvenska förhållanden eller finsk musik under den svenska tiden.» Konsekvenserna av dessa inskränkningar blir, att utlänningars arbeten (oavsett tryckort och språk) medtages, medan svenskars i utlandet tryckta arbeten icke med säkerhet kunna förväntas i bibliografin. Så saknas t. ex. Viking Dahls Om framtidens musikedrama (Paris 1920). Slår man upp i registret Furuhjelm, Flodin och Otto Andersson, finner man blott sådana arbeten medtagna, som angå rikssvenska förhållanden. Fullt konsekvent har Davidsson dock icke varit. Vehanens biografi över Helge Lindberg, tryckt och utg. i Finland, är med, ävensom Ekmans och von Törnes Sibelius-biografier, båda tryckta i Finland, den sistnämnda utg. på svenskt förlag. Däremot är Furuhjelms Sibelius-bok (1916), på svenskt förlag och tr. i Finland, icke anförd. Säkerligen är det likväl icke många arbeten, som på grund av dessa principer utelämnats. Av rätt ringa praktisk betydelse — för svensk läsekrets — är det, att svenskars arbeten i översättning till främmande språk ej beretts plats, något som drabbar t. ex. Peterson-Berger (R. Wagner als Kulturscheinung) och F. H. Törnblom. Att Davidsson uteslutit en del läroböcker, årsredogörelser och stadgar är tacknämligt; att recensioner och programkommentarer i allmänhet icke medtagits är ävenledes en fördel. Recensioner är det ofta besvärligt att taga ställning till, speciellt, när de fått en essäistisk utformning såsom fallet är med vissa artiklar av signaturen M. P. eller då de innehålla nytt material jämte kritisk granskning, i vilket fall de få karaktär av originalartikel. Vad dagspressen beträffar har dess svårtillgängliga och

kvalitativt mycket växlande stoff icke kunnat systematiskt tagas till vara. Davidsson har här haft tillgång till denna tidskrifts löpande bibliografi (från år 1926) och Samlarens årliga förteckningar, vilka han kompletterat med egna excerpter, som räddat åtskilliga artiklar från glömskan.

Det faller sig naturligt att man ägnar tiden före 1900 ett större intresse i denna tidskrift, en tid, under vilken källorna äro färre och bidrag av historiskt intresse vanligen publicerades i tidskrifter av allmän karaktär. En granskning av de första kapitlen i bibliografin, i vilka det mesta stoffet rörande äldre tider torde vara att finna, ger vid handen, att Davidsson icke helt synes ha uttömt tillgängliga resurser. I det första kapitlet äro samlade personbibliografier, förlags- och bibliotekskataloger m. m. En särskild avdelning över musikalieförteckningar hade varit välkommen. Författaren räknar med att allmänna bibliografiska verk som uppta musikalier redan äro bekanta; Arwidssons Svensk bibliographi (1828—65), Årskatalogen och Svensk bokkatalog (t. o. m. 1896—1901). Han uppräknar därför blott Uppslagsbok för svenska musikhandeln, Svensk musikförteckning och Föreningen Svenska tonsättares katalog (av vilken en ny uppl. utkom 1944). Endast Åhlströms förlagskataloger äro antecknade men inga av senare tiders större musikförlags lagerkataloger. Två lånebiblioteks kataloger äro anförda (nr 48 och 49). Ytterligare kunde ha medtagits kataloger från F. A. Lincke i Göteborg (1825), J. G. Hedbom (1831—33) och Östergren (1839) i Stockholm och ev. flera i Kungl. biblioteket. I förbigående borde i detta sammanhang anmärkas, att samma bibliotek vid stickprov visat sig äga festskrifter för musikföreningar från senare år, som icke förtecknats av Davidsson. De torde emellertid ha uteslutits på grund av att de oftast äro broschyrer utan dokumentariskt värde. Några tillägg skall göras till senare kapitel. Avdelningen Samlingar av uppsatser borde ha utökats med F. S. Silverstolpes Några återblickar på rygtets, snillets och konsternas värld (1841). Under Svensk kyrkomusik nämnes Hæffners uppsats i Phosphoros (1810): Öfver choralmusiken. Man hade här gärna sett polemiken i koralboksfrågan mellan Frigel (som skrev i Stockholms Posten, 1813, nr 139, 142, 146, 209, 215, 217, 220) och Hæffner (i Svensk Litteraturtidning, 1813, nr 28 och 44) samt Stielers bidrag till diskussionen (i Allmänna Journalen, 1813, nr 296, 297). Hæffners uppsats Om kyrkomusik och de så kallade kyrkotonarterna (i Svensk Litteraturtidning, 1821, nr 42, 43, 45) saknas vidare. Litteraturen om Hæffner borde ha utökats med uppsatsen i Svenskt Pantheon H. 20 (jfr Sv. biogr. lexicon). Ett arbete om operarepertoaren 1773—1780 av L. Breitholtz, Förberedelser för en svensk talscen under 1770-talet (Skr., utg. av Drottningholmsteaterns vänner, 2, 1940) kunde även ha tagits upp. På facket Folkmusik har icke förtecknats titlar om folkvisediktingens litterära sida, vilket i princip är riktigt. Davidsson har bedömt Dybecks skrifter så hårt att ingen kommit med, icke ens Svenska vallvisor och hornlåtar . . . (1846) — medan Afzelius' säregna opus Afsked af svenska folksharpan tagits med. Bland urkundspublikationer har Geijer-Afzelius' folkvisesamling antecknats, medan Arwidssons Svenska fornsånger vrakats. Ett och annat kunde kanske läggas till, men det sagda må vara nog.

Vad den formella uppdelningen beträffar, har Davidsson genom en långt driven findelning av kapitlen sökt underlätta orienteringen för läsaren. Han är själv medveten om de svårigheter i klassificering, som detta för med sig. När det visar sig att verk av likartat innehåll hamnat på skilda kapitel, är det lämpligt att i tveksamma fall rådfråga flera avdelningar. Med hänsyn till den dominerande roll Stockholm intagit i landets musikliv intill sekelskiftet, hade det troligen varit fördelaktigt att icke ägna huvudstaden ett särskilt kapitel, vilket bl. a. medfört att litteraturen om operan delats upp på »Dramatisk musik» och »Stockholm» (jfr t. ex. 2289—2295 och 1647—1650). Davidsson har sökt lösa kvistiska placeringsproblem genom att anmäla samma arbete på flera kapitel. En gammal regel är dock att bestämma sig för en plats och göra hänvisningar från andra kapitel. Detta sparar utrymme och ger en korrekt uppgift om antalet förtecknade verk. Davidsson låter ett arbete få ett nytt nummer, när det uppträder i nytt sammanhang, och då han ofta gjort bruk av denna teknik, följer härav att sista numret, 5432, icke anger antalet reala titlar. (Konsekvensen borde ha krävt att i registret anföra alla nummer, under vilka arbetet uppträder, men författaren har nöjt sig med ett nummer — alltid det lägsta.) I registret har såsom författaren påpekat i allmänhet utelämnats anonyma tidskrifts- och tidningsartiklar. Det hade varit tacknämligt, om författaren givit en nyckel till de signaturer, som förekomma i arbetet; signerade artiklar återfinnas nu endast under författarens fullständiga namn. En anmärkning måste göras mot att författaren placerar anonymt utgivna festskrifter på titelns första ord, t. ex. Minnesskrift, Minnesord e. dyl., i stället för på sällskapets namn. Nu hittar man t. ex. icke Eugène Sundbergs kvartettsällskap, om man icke slår upp Minnesskrift!

Kanske väl ensidigt har denna anmälan kommit att uppehålla sig vid det rent tekniskt bibliografiska. Väl medveten om de svårigheter av formell natur, som äro förknippade med en uppgift som denna, har anmälaren avstått från att pröva fullständigheten inom alla fack och i stället fäst uppmärksamheten vid sådana brister, som kunna sägas försvåra användningen av bibliografin. Med sina svagheter är dock Davidssons arbete ett mycket välkommet hjälpmedel, vars styrka ej minst ligger i en noggrann kopiering av titlarna. Man är honom mycken tack skyldig för att ha genomfört ett mödosamt uppräkningsarbete.

Å. Vretblad.

Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1947. 773 s. 8:o.

En diktares ställning till tonkonsten är av stor betydelse vid bedömandet av hela hans personlighet, även om hans musikuppfattning är direkt snedvriden som hos Tolstoy eller bara avslöjar författaren som en också i detta avseende kultiverad personlighet (Levertin, Hjalmar Söderberg, Sigfrid Siwertz). Att musiken för Shakespeare, Goethe och

Strindberg var en näringsrik inspirationskälla, skulle kunna beläggas med talrika citat, och att den tvang diktarfilosofer som Rousseau och Nietzsche att med lidelse kasta sig in i den dagspolitiska musikediskussionen, visar att musiken intog en central ställning i deras skapande verksamhet. De båda sistnämnda voro ju också därefter skapande musiker, Rousseau t. o. m. av en viss musikhistorisk betvvelse. Att Rousseaus ställning i buffoniststriden och i polemiken mellan Glucks och Piccinnis anhängare kom att direkt inverka på samtidens och eftervärldens musikuppfattning är givet, liksom Nietzsches partitagande för och emot Wagner. Ännu större betydelse fick E. T. A. Hoffmann — som ju var musiker i nästan lika hög grad som diktare — ej blott som sin samtids märkligaste musikrecensent utan kanske i än högre grad genom sin »Lebensansichten des Katers Murr», som genom Robert Schumann blev avgörande för hela den tidiga romantikens musikuppfattning. Mindre betydelse som opinionsbildare fick Romain Rolland med den mäktiga romancykeln Jean Christophe, då de musikideal han där pläderade för just då lågo i dödsryckningarna.

I Thomas Manns diktning har musiken alltid intagit en viktig ställning, och han har otvivelaktigt också haft en viss betydelse som musikalisk opinionsbildare. När det för ett par år sedan ryktades, att han stod i begrepp att ge ut en musikerroman, hade en musiker all anledning att emotse det nya verket med högt drivna förväntningar. Då Doktor Faustus, das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, för något år sedan kom ut, svekos dessa förväntningar för den som hade väntat en personlig deklaration om Thomas Manns ställning till tonkonsten och dess problem. Författaren talar nämligen aldrig i egen sak, och man får aldrig veta hans egen ställning, eftersom varken bokens föregivne författare eller föremålet för levnadsteckningen kan identifieras med Thomas Mann själv.

I stället fick man en — åtminstone skenbart — objektiv framställning av den moderna musikens problem, enkannerligen den tyska, i belysning av den politiska och kulturella katastrofen. Boken föregives nämligen vara skriven under det sista krigsåret, vilket ger »författaren», gymnasialprofessor a. D. Dr phil. Serenus Zeitblom anledning till dagliga tankeutflykter till de kulturhistoriska företeelser, som under årtionden och århundraden ha förberett katastrofen. Zeitblom, som är bokens huvudfigur i nästan lika hög grad som Leverkühn, är en gammal humanist, politiskt och kulturellt konservativ (åtminstone som han själv framställer sig) men visar trots sin katolska barnatro i varje aktuellt fall ett frisinne som knappast passar ihop med hans grundmurade åsikter. Han spelar viole d'amour och äger ett musikhistoriskt vetande som skulle anstå en musikforskare av facket, men han är också grundligt insatt i sin egen tids musik, som han inte blott tolererar utan även till en viss grad tycks uppskatta.

Tillsammans med sin skolkamrat Leverkühn hade Zeitblom fått en viss musikalisk uppföstran av en organist i den lilla sydtyska stad, där de båda vännerna växte upp. Denne originelle lärare, som Mann signifikativt nog kallar Kretzschmar, var en fint och mångsidigt utbildad musiker men också något av ett bysnille, av den sort som säkerligen

var rätt vanlig i Tyskland före förra världskriget och som vi också kunna finna exempel på inom den svenska landsortens musikliv. Med stammande tunga men djup inlevelse föreläste han inför en oförstående småstadspublik över musikaliska ämnen, t. ex. »varför Beethovens sonat op. 111 bara har två satser», »Beethoven och fugan», »Musiken och ögat» etc. Adrian var inte något underbarn. Hans musiksinne vaknade sent och gick omvägen över spekulativa harmoniska och melodiska experiment. Hans största intresse under skoltiden var matematiken, och hans musikalitet hade en i hög grad matematisk-mystisk inriktning. Hans sinne för talens och de geometriska figurernas magik följde honom förresten under hela hans liv och fick i flera avseenden en avgörande betydelse för hans skapande musikaliska verksamhet.

Vid universitetet ägnade sig Leverkühn emellertid, till den fromme Zeitbloms förvåning, ja förtrytelse, åt teologiska studier men sadlade efter några år om och fortsatte sina kompositionsstudier för Kretzschmar. Oaktat hans intresse övervägande gällde kontrapunktiken, och trots att han betraktade orkestern med dess klangliga uttrycksrikedom som ett redan övervunnet historiskt stadium, blev hans mästerverk det symfoniska tonpoemet »Meeresleuchten». Utan att nämna termerna expressionism, atonalitet eller ens modernism, antyder Zeitblom, att Leverkühn i sin vidare utveckling skapade en egen stil, som synes ha beröringspunkter både med schönbergsskolan och neoklassicismen. Hans andliga egendom i denna stil torde emellertid ha varit ett slags symbolism med starkt mysticistisk färgning. Han skrev kammarmusik, sånger till texter av Brentano samt till engelska texter, komponerade en opera över Shakespeares Love's labour lost, orkesterfantasin Wunder des Weltalls, en violinkonsert samt slutligen två oratorier, det ena till text ur Apokalypsen det andra över Faust-sagan.

Adrian Leverkühns liv var fattigt på dramatiska händelser men fick ej desto mindre ett olyckligt förlopp. En nedärvd benägenhet för nervös huvudvärk fördyrade hans liv. Trots sin tillbakadragenhet och sin nästan maniska motvilja mot kroppslig beröring — han tog t. ex. ogärna en människa i handen — skaffade han sig under studenttiden nästan avsiktligt en syfilitisk infektion, som 25 år senare ledde till paralytiska sammanbrott och ändade hans verksamhet. I denna sak frångår Thomas Mann den eljest sakliga framställningen och inför ett mysticistiskt moment i E. T. A. Hoffmanns maner. Vid ett besök i den för alla musiker heliga staden Preneste får Leverkühn i ett slags drömtillstånd besök av satan. Hänvisande till deras gamla (för Adrian dittills okända) bekantskap, följden av alla dessa småsynder, som Adrian liksom alla andra hade hängivit sig åt, övertalar den onde honom att fullfölja affären genom upprättande av en formlig överenskommelse, som skulle ge Leverkühn makten att i tonande form ge uttryck åt sina intentioner mot att hans själ efter 24 år skulle hemfalla åt djävulen. Med överenskommelsen följde ännu ett villkor. Adrian skulle förlora förmågan att älska, även i ordets mest vidsträckt betydelse. Detta blev också hans livs tragedi. Han behöll visserligen förmågan att hysa en sval vänskap, men varje form av varmare tillgivenhet förstördes på ett eller annat sätt, genom död, trolöshet eller självmord.

Thomas Manns Doktor Faustus är icke en roman, den är flera i varandra instoppade skildringar av människoöden, diskussioner, föreläsningar; den skildrar den gamle fint bildade filologens känslor inför Tysklands sammanbrott och som kontrapunkt därtill den wilhelminska tidens slutskede och Weimar-regimens utveckling och fall i kulturellt och moraliskt avseende. Man skulle kunna kalla den ett litterärt motstycke till Kunst der Fuge: ett och samma tema bildar grundstommen i en oerhört rik framställning av ett helt tidevarv, sett från en mångfald olika aspekter.

En musiker förvånas vid läsningen av detta verk från sida till sida över författarens otroligt mångsidiga musikbildning. Man märker överallt spår av hans förtrogenhet med den moderna musikens teori och praxis, av inflytanden från Schönbergs och J. M. Hauers tolvtonssystem och troplära, från Wilhelm Werkers talmagik och proportionsmystik, A. Lorenz' formspekulationer och Mersmanns fenomenologi. Han visar också en ingående förtrogenhet med musikhistoriska arbeten av Schering, Moser, Kretzschmar, Alfred Einstein och snart sagt allt, som under detta århundrade skrivits i Tyskland på musikvetenskapligt område.

Vilken avsikt kan nu Thomas Mann ha haft med att göra huvudpersonen i detta sitt jättearbete till musiker? Har han i Adrian Leverkühn endast sett ett psykologiskt och psykiatriskt problem, vill han skildra den moderna musikens problem över huvud taget, vill han låta musiken bli en symbol för ett helt folk, en hel nation? Mot varje försök att upplösa romanens symbolik kan man göra invändningar. Jag vill här ej gå in på bokens litterära sida, ej heller vill jag söka lösa den politiska eller kulturhistoriska ekvation Mann satt upp. Däremot vill jag drista mig till att framlägga ett par förslag till lösning av dess musikaliska symbolik, vilka alltså inte göra anspråk på att tolka verket annat än från musikalisk synpunkt.

Leverkühns inre kluvenhet låter den i skolan matematiskt begåvade eleven slå över i sin benägenhet för talmagik. Hans teologiska studier vid universitetet leda på liknande sätt till, att han hamnar i rationalism å ena sidan och mysticism å den andra. Som musiker drivs han av sin matematiska läggning ej — som man skulle kunna vänta — in i formalism utan snarare till ett slags symbolism, som river broarna till allt vedertaget, allt folkligt, allt »naturligt» (man känner igen anmärkningarna från den konservativa kritiken mot den moderna musiken). Hans musik bär liksom han själv på ett tragiskt öde. Den avstår från det omedelbara, den upphör att vara konst, därför att den samtidigt vill vara ett slags spekulativ vetenskap. Detta skulle från Manns sida innebära en kritik av den moderna musiken. Självt är han i sin musikuppfattning emellertid ingalunda någon reaktionär baksträvar. Detta försök till tydning är också med visshet inte allt, vad Mann har velat säga om den moderna musiken. Låt oss därför gå vidare.

Efter de med satan avtalade 24 åren kommer det paralytiska sammanbrottet, just då Leverkühn står i begrepp att inför en utvald grupp intresserade ge förklaringen till sitt stora försoningsverk »Doktor Fausti veklagan». Man lämnas i ovisshet, huruvida han nått sitt mål att ge-

nom detta verk befria sig från följderna av sin handel med den onde. Leverkühn blir en Faust men genom sin konstnärliga botgöring också något av en Tannhäuser, ja kanske t. o. m. av en frälsare.

Här skulle man kunna vidga symbolen till att omfatta tonkonsten över huvud taget. Thomas Mann kan ha velat säga följande. Musiken fordrar allt av sin utövare. Denne måste avstå från lycka i yttre mening. Han får inte älska, inte hysa vänskap, han måste t. o. m. riskera sin själs salighet. Adrian Leverkühn gör allt detta. Om hans offer har verkat, om han har lyckats rädda musiken från undergång, om han har lyckats rädda sin själ, därom lämnas man ovetande.

Alldeles fränsett vad Mann kan ha menat med Doktor Faustus, är boken för en musiker eller musikintresserad ett oerhört fascinerande verk. Det referat av vissa avsnitt ur romanen som här har givits, kan inte ge någon fullständig bild vare sig av verket i dess helhet eller om Thomas Manns rikedom på tankar om musiken. Om man jämför Doktor Faustus med de två mest betydande tidigare arbetena av liknande art, E. T. Hoffmanns Kater Murr och Romain Rollands Jean Christophe, känner man sig övertygad om, att Manns verk liksom de båda sistnämnda kommer att leva långt efter det de problem boken behandlar ha förlorat sin omedelbara aktualitet.

Sven E. Svensson.
