

STM 1947

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 musikkforskning. 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

Bengtsson, Ingmar: Bach och hans tid. Lindfors Bokförlag AB, Sthm 1946.

Lic. Bengtssons bok, som utkom någon gång i början av 1947, är en i god mening populärt hållen, översiktlig och trevlig bok om den mästare som på ett förunderligt sätt är svårtillgängligast och samtidigt aktuellast av alla den nyare musikens stora gestalter. Ingen som sysslar med musik en smula, och det behöver inte alls vara högre europeisk musik, kommer förbi honom. Bach är den stora förargelseklippan, den olösta gåtan, proberstenen på vår musikaliska insikt och kultur, och hans konst är inte omskriven på samma naturliga sätt som då det gäller andra tonsättare, därför att den i viktiga hänseenden står på andra sidan Upplysningstidevarvet, m. a. o. hör till en annan värld än den vi och vår vanliga kultur är uppvuxen i.

Bengtsson har förmått att i sin framställning få med åtskilligt av den bachska konstens problematik utan att tynga framställningen otillbörligt. Säkerligen anar ej genomsnittsläsaren djupet och svårigheterna i de problem om Bachs teologiska symbolkonst och ord-tonmåleri som Bengtsson med lätt hand berör, men han har dock fått en förnimmelse av, att det musikaliska språket bjuder på betydligt svårare och mera invecklade ting än vad en rät och slät avläsning av notbilden innebär. På sakligheten och kunskapsrikedomen hos förf. kan man ej ta miste. Både hans eget nobla musikaliska konstnärsskap och hans stora beläsenhet inom facklitteraturen borge för, att hangivet en vederhäftig bild med beaktande av nyare rön och estetisk inställning.

Tyvärre försvagas det goda intrycket av boken av bristande omsorg om korrektur och den språkliga formen från förf:s sida. Jag kan inte exemplifiera mer än några mera iögonenfallande ting med bortseende från alla slarvfel. »Michælskyrkan», »reflektioner», »trinitatstiden», »temana», »Credot», »concerto grosson» (men plur.: »concerti grossé»!) m. m. äro humanistiska styggelser. Växlingen mellan pluralis och singularis i verbformer kan numera vara svår att undvika men bör ej förekomma i samma arbete, den alternerande användningen av sonat och sonata utan terminologiskt skiljande avsikt är otillåten, stilbrytningar av typen »kyrkoårets tågordning», fula talspråksvändningar som »frid och fröjd», oavsiktligt paradoxala bilder som »på de många flitiga myrornas grundval» etc. äro »nog så deprimerande!» — Varsammare och korrektare formuleringar behövas stundom: Telemann och Hasse voro »flitiga tillverkare»(!) av ital. uvertyrer, J. G. Walther

»en av de få som vid denna tid någorlunda kunde mäta sig med Bach som organist och tonsättare» (!) (att W. var B:s släkting kunde ha nämnts); Bach spelade med förkärlek klavikord (en oviss uppgift, helt vilande på Forkel, som kan ha stått under C. Ph. Em. Bachs propagandistiska inflytande!), »publiken» i Thomaskyrkan var överväldigad av Matteuspassionen (ingen som helst dokumentarisk uppgift finnes härom och man kan betvivla dess trolighet), Görner var en »oduglig och uppblåst» person, som »tillskansat sig» ledningen av universitetsmusiken (omdömet orättvist), Bach hade huvudansvaret för allt som sjöngs och spelades i Leipzigs »fyra kyrkor» (»huvudkyrkor» bättre, då det fanns minst 4 till). — Vilseledande el. direkt felaktiga äro uppgifter såsom: klavikordets sträng anslogs av metallstift (»stift» fram-suggererar lätt föreställningen om en *knäppning* av strängen), Schildt var ett av de tre tyska »S:en» (dessa voro Schein, Scheidt och Schütz, ibland brukade deras samtida utbyta Scheidt mot Selle i Hamburg!), Bach gifte sig med sin »kusin» Barbara (men det var hans syssling; kusningifte var då otänkbart!); Bach uppfann viola pomposa (en anka, som nu borde avlivas!), tyskarna spelade gärna ackord och dubbelgrepp på violin med hjälp av bågformig stråke, vars tagel spändes med tummen (orimligt på Bachs tid!). Även framställningen av Werckmeisters insats till förmån för 12-tons-temperaturen i praxis och Bachs ställning härtill med hänsyn till Wohlttemp. Klav. tarvar revision. — Onekligen ter det sig också ganska egendomligt, att förf., som med all rätt hänvisar till Bach-Gesellschafts upplaga såsom den enda säkra grundvalen, själv citerar *uteslutande* efter Peters notoriskt otillförlitliga utgåvor. — Men eljest äro notexemplen både väl valda och nästan alltigenom korrekt citerade.

C.-A. M.

Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. 86 ss. + titelplansch. Verlag Ernst Reinhardt A. G. Basel (1947). Kart. sfr 4,50.

Prof. Wilibald Gurlitt vid universitetet i Freiburg i/Br. har i sin lilla bok om Bach givit oss en sammanträngd bild av mästaren och hans musik som i sin rikedom och i stilens nyansering hävdar en självständig plats vid sidan av de »stora» biografierna. Den framstående kännaren av tysk kulturhistoria på 1600-talet anknyter här i sin breda framställning av den bachska musiksläktens framträdande på sätt och vis till sin förnämliga dissertation från 1914 om Michael Praetorius. I knapphändiga men skickligt välberäknade penseldrag målar förf. den medeltidsmässigt naiva, av skråväsande och handfast, kristen livssyn präglade musikantvärld, vari Bachs förfäder levde och verkade, alltifrån Veit Bach som trakterade sin luta till möllans regelbundet klappande vingar och Hans Bach, »morio celebris et facetus, fidicen rediculus, homo laboriosus, simplex et pius», fram till Johann Christoph Bach i lutherstaden Eisenach med sin händelskt monumentala Michaelskantat, sin om Schütz erinrande, affektfyllda lamentostil i altarian »Ach dass

ich Wassers genug hätte» och frodiga variationsrikedom i den bekanta »Aria Eberliniana». Allt vad släkten har bäst, friskast och renast samlar sig liksom i en brännpunkt i Johann Sebastians gestalt, hos vilken man ej vet vad man skall beundra mest: dess organiska naturbundenhet vid släktens kraftfyllda stamträd eller dess friska och överväldigande rika originalitet.

I anslutning till Bachs anställningar och verksamhet granskar förf. tonsättningarna, samlade på 5 grupper. Kantaterna och orgelverken till 1708 äro utmärkta mindre av enhetlig stilistisk egenart än av Bachs allt tydligare medvetande om sin egen musikaliska skaparkraft; kompositionerna till 1717 (främst orgelmusik) utgöra mogna prov på en frodig spelfantasi som tuktats av harmonisk logik och stram arkitektonik efter medeltidsmässigt spekulativa proportionslagar; de pedagogiska verken och annan orgel- och klavermusik och hövisk instrumentalkonst från Köthentiden (till 1723) ge uttryck åt mästarens musikuppfattning: originalitet och mästerskap i spel, improvisation och komposition, bero ej så mycket på inventio (den musikaliska uppfinnningen) som på skapande kombinationskraft, skolad av goda mönster (exempla). Gurlitt ger oss här också en förträfflig sammanfattning om Bachs orkester i dess förhållande till hans orgelideal och till stadsmusikantorganisationen. En fjärde grupp av verk från middagshöjden i Bachs liv (intill 1745) bildas av den leipzigiska kyrkomusiken. I kantaterna gå predikoteknikens dispositio, tractatio och applicatio igen, inte bara i texternas utan jämväl i musikens uppbyggnad, och återfinnes i förstorad skala också i passionerna. Liksom Bach från tidstypiska irrvägar återför kantaten till korporativt uttryck för kyrkomenigheten (koralkantat) finner också passionen i hans utformning vägen åter till bibelns textvärld, så att den för den avkristnade Nietzsche verkligen blir ett återupplevt evangelium. Bryggan åter till ungdomstidens tangentkonst och till senmedeltida »organal» kanonkonst bildar den sista verkgruppen med sin mäktiga symbolkraft för kristen anda. Den inrymmer oförgängliga tonande sinnebilder av gudstro, gudomlig lagbundenhet och himmelsk harmoni och i Gurlitts förtätade framställning får man ett starkt intryck av den nyaste Bachuppfattningens anknytning till urgammal musikalisk noetik.

Små inadvertenser och t. o. m. inslag av förlegad biografistik har förf. dock ej helt undgått. Buxtehude i Lübecks Mariakyrka som Bach besöker 1703 kallas »hochbetagt» (66 år gammal!), Matteuspassionen dateras s. 66 efter gammal tradition till 1729 men sättes s. 73 efter Scherings hypotes (BJb 1939) till 1731, liksom Höga mässan utan vidare (åter i anslutning till Scherings hypotes, BJb 1936) betraktas som hyllningsmusik och kröningsmässa för August den Starkes efterträdare, Fredrik August II. Det hypotetiska borde på något vis ha markerats. S. 82 sägas mästarens söner ha kallat sin far »gammal perukstock», en klyscha, som på svaga grunder tillskrives Johann Christian, den yngsta Bach-sonen. Den berömda neuemeisterska predikan med anspelningar på Hamburg-rådets behandling vid tillsättningen av organist i Jakobi-kyrkan utlägges av Gurlitt i traditionell stil, ehuru Terry (s. 152) uppvisat, att Bach avslagit valkommittens erbjudande av platsen åt honom.

Men dylika anmärkningar förta ej intrycket av en sällsynt levande och rik bok om Bach, en bok, som är lättläst men samtidigt ställer stora krav på sina läsare, om de skola utvinna allt vad den bjuder av vishet och vetande.

C.-A. M.

The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. Edited by Hans T. David and Arthur Mendel. W. W. Norton & Co. Inc. New York 1945. 431 ss. + 25 planscher o. talrika andra ill. — \$ 6.00.

I den rika nyare angelsaxiska musiklitteraturen intar dokument-samlingen The Bach Reader ett framstående rum. Den bär nästan enbart alla de bästa dragen inom denna litteratur, en påkostad och präktig utstyrsel, en klar och översiktlig uppställning, en okonstlad och trevlig stil, ingående sakkänedom och kritisk värdering av materialet. Egentligen är det ganska förbluffande, att den betyder en pionjärinsats. The Bach Reader är den första fullständiga dokumentsamlingen överhuvud rörande allt som är ägnat att belysa Bachs liv och verksamhet (bortsett från själva notmaterialet): dop- och dödsattester, anställningsdekret, brev, orgelbyggnadsprojekt, ekonomiska förhållanden, dedikationsskrivelser, förord till Bachs originalutgåvor, handlingar till belysning av kontroverser med myndigheter, rekommendationsskrivelser, musikaliska tänkespråk i gästböcker osv. Härtill sluta sig också en rad avsnitt som belysa Bachrenässansen, C. Ph. Em. Bachs och J. Fr. Agricolas nekrolog i Mizlers Musikalische Bibliothek, 1754, den möjligen av A. F. C. Kollmann skrivna jämförelsen mellan Bach och Händel, 1788, anekdoter om Bach av Marpur, Burney, Reichardt, Kirnberger och Zelter, Forkels berömda biografi 1802 i engelsk översättning av den helt okände Stephens 1808 (ett verk som dock ej utkom förrän 1820), Eduard Devrients redogörelse för Mendelssohns minnesvärda uppförande av Matteuspassionen 1829 i en engelsk översättning av Natalia Macfarren, 1869 etc. Såväl den inledande uppsatsen, A Portrait in outline som den i slutet av volymen meddelade, The Story of his Fame, är av största värde. Den senare kompletterar från engelsk horisont Gerhard Herz' utmärkta lärdomshistoriska arbete, Joh. Seb. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, Bern-Leipzig 1936.

Innehållet förhöjes av ypperliga illustrationer, som också omfatta facsimilebilder av Bachautografer, t. ex. hans små kanoniska skämt i gästböcker. Ett av dem, som återgives s. 180 och kommenteras s. 35, återfanns av Werner Wolfheim i en av gymnasieinspektör G. W. Keller ägd »Stammbuch» och publicerades i Wolf-festskriften 1929, s. 217. Utgivaren förmådde dock ej ge någon lösning och trodde, att Bach tillåtit sig ett skämt, dvs att det överhuvud ej rörde sig om en kanon. I sin recension av festskriften i ZfMkw XVI, 117 f, kommenterade J. Handschin-Basel på sitt karakteristiska sätt denna onekligen penibla

situation: »Wie schade, dass Sergius Tanejew nicht mehr da ist — wenn es ein Kanon ist, würde er ihn enträtselt haben! So überlegte der Schreiber dieser Zeilen; und siehe da, der Geist Tanejews kam über ihn . . .» och så bifogar Handschin sin eleganta lösning, som överensstämmer med den av den engelska boken meddelade (jfr Appendix, s. 405) så när som på en obetydlighet. S. 400 meddelas, att denna lösning publiceras f. f. g. Handschins bidrag ha utgivarna uppenbarligen ej observerat! Sådana små olyckshändelser kan träffa den bäste och för-ringar ej The Bach Readers stora värde.

C.-A. M.

Blume, Friedrich: Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte. Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung Nr. 1. Bärenreiter-Verlag Kassel 1947. 39 ss., h. ex.; bil. t. Zweite Mitteilung, August 1947.

Har man läst Gerhard Herz' förträffliga bok 1936 (nämnd här ovan i rec. av The Bach Reader), så förstår man inte riktigt skälet till, att Blume i en tid av nästan bottenlösa svårigheter för tysk musikforskning ägnat första häftet av en planerad serie musikvetenskapliga arbeten åt en idéhistorisk översikt av samma art som Herz' avhandling. Inledningen är knappast originell: urskiljandet av de komponenter som bestämma vårt förhållande till de stora skaparpersonligheterna, dvs till en början den skapande konstnären själv och hans omvärlds reaktion, därefter den följande generationens i regel avvisande hållning samt slutligen renässansfenomen i samband med den historiska utforskningens arbete. Ännu mindre originell är den följande framställningen av kraftspelet hos dessa komponenter i fråga om Bachs person och verk. Den synes i allt väsentligt vara en sammanställning av vad som redan är bekant och hos Herz utretts, utspädd med en kritisk värdering av nyare Bachlitteratur, som ej i alla delar är helt rättvis. Förf. nämner visserligen i sin översikt också Herz' verk, som »förblivit nästan okänt», men utan att ange någon tacksamhetsskuld till detsamma. Blumes reaktion mot överbetonandet av det nationellt tyska hos Bach i verk av t. ex. Moser, Steglich och Gurlitt, kan i nuvarande ömtåliga läge lätt missförstås, liksom hans ostentativa betoning av Mendelssohns betydelse i Bachrenässansen, sedan Schünemann försvagat densamma genom sin utredning av Zelters arbete (BJb 1928) vilken Blume ej nämner. Att Mendelssohn, »wie man heute weiss», inte skulle ha använt Zelters partitur till Matteuspassionen hänför sig väl till någon utredning, som motbevisar Schünemanns resultat men tyvärr inte nått utanför Tysklands gränser.

Vad Blume med sin idéhistoriska översikt vill peka på är i korthet, att Bachs person och konst med naturnödvändighet *måste* ha varit isolerad, missförstådd och dömd att glömmas för en eller annan generation framåt i de kretsar som hade den musikaliska utvecklingens öde i sin hand. Han opponerar därför kraftigt mot Scherings »ireniska» bild av mästarens förhållande till den leipzigska omvärlden i denne

musikforskarens sista större arbete, »Musikgeschichte Leipzigs im Zeitalter Bachs und Hillers», 1941: »Dieses Bild erschütternder Einsamkeit und grauenvollen Unverstandenseins im eigenen Lebenskreise schönfärberisch zu retuschieren, wäre Torheit». Mig synes denna Blumes pessimistiska syn en smula överdriven. Den innebär i varje fall ej *hela* sanningen och Scherings försök att visa Bachs verksamhet i tidstypisk uppskattning är en välbehövlig retusch av ett alltför vanligt partitagande för hjälten Bach mot hans oförstående samtid. I varje fall biter bara en motbevisning som inte rör sig med allmänna talesätt eller nöjer sig med samma välkända exempel som vi varit förtrogna med sedan årtal.

Blumes översikt är mycket välskriven och slående (kanske ensidigt propagandistisk), och kan den — som den vill — väcka besinning om, vart Bachforskningen för hän och främst bör ha i ögonsikte (t. ex. en sociologisk fördjupning och en omprövning av mästarens symbolkonst i ljuset av hans samtids teologi) så har den givetvis bevisat sitt värde i dagens situation.

C.-A. M.

Chronolog. — themat. Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Dr. Ludw. Ritter von Köchel. 3. Aufl. bearbeit. von Alfred Einstein. Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1937. — Neudruck: Mit einem Supplement, Berichtigungen und Zusätzen. Verlag J. W. Edwards, Ann Arbor, Michigan 1947.

Einstein, Alfred: Mozart. His Character. His Work. Translated by Arthur Mendel and Nathan Broder. With six half-tone Plates. Cassell, London 1946. Det tyska originalet under utgivning hos Bermann-Fischer, Stockholm.

Mozartforskningen har med och efter förnyelsen av Otto Jahns monumentala Mozartbiografi genom Hermann Abert (1919 och 1921) fått nya impulser. Därvid spelade Salzburgs Mozarteum med sin praktiskt och vetenskapligt lika intresserade ledare Bernhard Paumgartner och den av Abert grundade Mozart-Jahrbuch en märklig roll men framför allt den outtröttlige franske forskaren Georges de Saint-Foix' arbeten. Vad som ännu fattats har Alfred Einstein ombesörjt med den nya upplagan av Köchel-Verzeichnis (1947), en gåva av första rang till musikvetenskap och praxis. När han i samband därmed framträder med en egen Mozartbiografi, så kan inte hans avsikt vara att konkurrera med Abert, Saint-Foix eller med sig själv. Han håller sig medvetet fjärran från Aberts nästan obegränsade pragmatiska metod och från Saint-Foix' stilistiska detaljanalys. Han utgår från en psykologiskt fin undersökning av Mozarts personlighet och av de andliga och sociolo-

giska förutsättningarna för hans verksamhet. Därvid låter han rättvisa vederfaras fadern Leopold och den ofta smädade ärkebiskop Hieronymus i Salzburg. Efter detta undersöker Einstein i sammanhanget de enskilda verkgrupperna, först de instrumentala och sedan de vokala. Här intresserar särskilt kapitlet om »Idomeneo» som synbarligen närmar sig Gluck men likväl med sitt musikaliska överflöd håller sig så långt som möjligt på avstånd från Glucks princip. För övrigt behandlas just Mozarts operor utförligt i Aberts ingående analys, i Dents och Lerts specialarbeten, för att inte tala om Kretzschmars ännu klassiska uppsats i Peters Jahrbuch 1905. Därför är Einsteins koncentrerade framställning på denna punkt väl motiverad. Att också för Einstein operan är den naturliga höjdpunkten, ja måttstocken i fallet Mozart, är klart. Det är betecknande nog, att han på ett ställe uttalar sig sålunda: Is not almost all the instrumental music of the second half of the eighteenth century in general and that of Mozart in particular, penetrated through and through with the spirit of the opera — with the spirit of opera buffa even more than with that of opera seria?

Einstein har ett visst nöje i att poängtera, ja överbetona en åsikt; så när han ställer Haydn — naturdyrkaren mot Mozart — stugsittaren, eller när han betecknar Mozart som en »konservativ revolutionär». Och ehuru författaren själv betonar »analysens vanmakt i fallet Mozart» stelnar han ibland i en slags formalistisk analys som passar mindre väl tillsammans med verkets karaktär. Men Einstein förfogar över vissa litterära och vetenskapliga förutsättningar som ingen annan kunnat uppvisa. Han har vid förarbeten till den nya Köchel haft praktiskt taget hela källmaterialet i sin hand och han har som mångårig utgivare till Zeitschrift für Musikwissenschaft före tredje rikets början, som förste man fått kontakt med den rikt uppblomstrande litteraturen om 1700-talets instrumentalmusik. Därför behärskar han t. ex. fallet Johann Christian Bach med samma säkerhet som fallet Mozart. Han genomskådar den italienska komponenten hos Mozart, blandningen mellan nordligt och sydligt, han är förtrogen med de enskilda verkens inre utveckling och stilistiska relationer och betjänar sig av ett utmärkt jämförande material. Det är klart, att han inte alltid är överens med Abert eller Saint-Foix. Till verkets höjdpunkter räknar jag, vad Einstein har att säga om klaverkonsertens roll i Mozarts instrumentala oeuvre och om begreppet »filo» (tanketråden), som Leopold Mozart använder så gärna, vidare avsnitten över »The Fragments and the Process of Creation» och »Mozarts Choise of Keys» (mycket läsvärt för dem som också hos Mozart vid varje passande eller opassande tillfälle har ordet romantik till hands). Inte minst fånglar det utförliga kapitlet »Mozart and Counterpoint». Frih. van Swietens roll framstår här i nytt ljus, en tidigare obeaktad nära förbindelse uppenbaras med Fredrik den Stores hov och med Philipp Emanuel Bach i Berlin. Sådana kapitel, skrivna med utsökt sakkunskap fästa sig omedelbart och för alltid i minnet.

Richard Engländer.

Rolland, Romain: Beethoven. La Cathédrale interrompue. I. La Neuvième Symphonie. (Éditions du Sablier) Paris 1943. Jämte förord till Paul Claudel. »Anno Belli Maximi 1941». — Ett band om »Les derniers Quatuors» följer.

Romain Rolland är för de flesta kulturfilosofen, dramatikern (»Danton»), den skönlitteräre auktor av stort format, författaren till romanen »Jean-Christophe», som gjorde honom världsberömd och förskaffade honom nobelpriset. Att Rolland börjat på musikfilologiens område, föreläst i musikhistoria vid Sorbonne, kommenterat musikalivet i Paris omkring 1900 i »Revue des deux mondes» veta i dag få. Med hans källstudier till operans tidigaste skede i Italien och Frankrike, som H. Kretzschmar en gång betecknade som »det bästa bidraget» på detta område, äro ofta endast operahistorikerna förtrogna. Visserligen profilerade musikessayisten Rolland så småningom av romanförfattaren. Succén med »Jean-Christophe» berodde ju delvis på det musikaliska och musiksociologiska inslaget. Böcker som »Musiciens d'autrefois» blevo översatta till många språk. De spirituella tidskritiska bilderna i »Musiciens d'aujourd'hui» (med karakteristiker av Debussy, Richard Strauss Gustav Mahler) blevo en uppskattad lektyr. Den lilla boken om Beethoven (som först ingick i samlingen »Cahiers de la quinzaine» 1903) blev nästan populär. Men musikhistoriker av den mera ensidiga sorten började tveka. Här talade ju inte endast kännaren av den klassiska musikepoken, utan lika tydligt, ja demonstrativt, *kulturkritikern* Rolland. Aktualiteten, t. o. m. den politiska aktualiteten, förningar om det första världskriget, en viss motvilja mot det egna fosterlandets kultursituation präglade själva Beethoven-bilden. Den heroiske, den patetiske Beethoven stod i centrum. Verken interpreterades från subjektivistisk och tillika biografisk utgångspunkt. Just det som en gång varit bestämmande för framgången, gjorde nu den lilla boken »mindre önskvärd» i en yngre generations ögon, vars stridsrop lydde: bort med romantiken!

Mellankrigsepokens Beethovenlitteratur, som kulminerade vid Beethovenjubileet 1927, var så inställd på den musikbiologiska metoden, att Rolland väckte jämförelsevis ringa uppmärksamhet, när han själv upptog problemet Beethoven i större skala på nytt. Redan en sådan titel som »Beethoven. Les grandes époques créatrices (De l'Héroïque à l'Appassionata)» verkade suspekt för den »nya saklighetens» företrädare i musikliv och musikestetik. Under sina sista levnadsår sökte Rolland (död 30. 10. 1944) avsluta detta arbete och slutbehandla ett tema som alltid stått hans hjärta särskilt nära. Boken om *Nionde symfonin* är en enda vacker överraskning. Förf. har återvänt till den musikfilologiska noggrannhet och den musikvetenskapliga passion, som kännetecknade hans litterära start. Den kulturkritiska tendensen är inte helt och hållet undertryckt, men den lyser fram endast här och där. Han är förtrogen med Beethovenlitteraturens vägar i äldre och nyare tid men likaledes med dess inkonsekvenser, börjande med den romantiske diktarmusikern E. T. A. Hoffmann. Rolland har studerat de moderna tyska Beethoven-

tolkarna, han uppskattar Walter Riezlers bok, känner i varje detalj till Schenkers arbete om den nionde symfonin och de nästan monomana studierna av Walter Engelsmann. Rolland är ibland ironisk mot Schenker, »cet antisentimentaliste acharné», men han har dock den största aktning för hans pionjärbete. Denna Rollands nya bok är på intet sätt, vad en misstänksam musikhistoriker kunde förmoda, en halvt belletristisk lektyr. Den är skriven i den jämförande textkritikens tecken, behandlar alla väsentliga frågor mellan skiss och verk, mellan verk och framförande. Bokens charm är, att den är hållen i form av ett intimt samtal i kännarnas trängre krets på ett studierum. Rolland avstår från en bestämd poetisering av hela den musikaliska substansen i Scherings mening, som förresten helt och hållet förbigås. Men han kan noga angiva den punkt, där den biologiska metoden blir otillräcklig. Vad han har att säga om förhållandet mellan *adagio*- och *andante*-tema i symfonins långsamma sats, i fråga om övergången till körfinalen, om sambandet mellan ord och ton, är så inspirerat och övertygande, att man lugnt kan glömma bort två tredjedelar av allt som tidigare skrivits på detta område. Rolland accepterar logikernas resultat, så länge de synas honom berättigade, men han ger mera och gör det utan pretention. Han visar och bevisar i en intressant och filologiskt ingående specialundersökning i bokens inledning, att »glädjetemat» både som litterär och musikalisk företeelse likt en »*idée fixe*» ledsagar Beethovens liv och verk. Beethoven framstår i den nionde symfonin hos Rolland som representant för en »upplysning» som spränger 1700-talets begreppsgränser och lämnar bakom sig den akademiska etiketteringen hos nyare musikkforskare som Bücken och Arnold Schmitz. Visserligen har Rolland tagit starka intryck av Otto Bänsch' studier i körfinalen i nionde symfonin, men en dramatisering eller rättare sagt en teatralisering på denna punkt skulle för honom ha varit en omöjlig tanke. Rollands sista verk kan aldrig nå en stor publik, det förutsätter hos läsaren en noggrann kännedom om partituret och dess problem. Det vänder sig till dem, för vilka varje not och varje tecken i ett av konstens största mästerverk har betydelse. Rollands bok visar dessutom uppenbart vägen till en betraktelse av det musikaliska konstverket och av den geniala konstnärliga personligheten i en riktning som vi söka i dag.

Richard Engländer.

Faeroensia. Textus & Investigationes... edidit Chr. Matras.

Vol. I. De faerøske Kvadmelodiers Tonalitet i Middelalderen af

H. Grüner-Nielsen under Medvirkning af Erik Petersen. 80 ss.

+ 14 s. notbil. E. Munksgaard, Hafniae 1945.

Det blir nästa år 40 år sedan Hjalmar Thuren utgav sin omfångsrika och värdefulla bok om Folkesangen paa Faerøerne, som på grundval av förf:s fonografiska material från Tórshavn, Klakksvík och de sydliga öarna, behandlade melodiska och rytmiska problem i kvädmelodierna och ringdanserna i detta skandinaviska kulturresevat. Sedan

dess har insamlings- och uppteckningsarbetet fortsatt, främst av arkivarien H. Grüner-Nielsen, som under 1927—28 tog upp sammanlagt 820 melodier på 475 fonografrullar, av vilka över 300 melodier hörde till kvädena och därmed tredubblade det thurenska materialet. Överförandet av upptagningarna till notskrift ombesörjdes av en färöbo, magister Erik Petersen, som jämte Grüner-Nielsen har utarbetat en översiktlig redogörelse för de litterära, koreografiska och musikaliska problem som äro förbundna med denna ålderdomliga folkliga sångdanstradition. Skriften föreligger utgiven på Munksgaards förlag i Köpenhamn.

Den mellan Island och Skottland liggande ögruppens ekonomiska och kulturella förbindelser i gången tid ledde framför allt till det under senmedeltiden tyskpåverkade Bergen och det norska Vestlandet. Men den färöiska sångdansen visar rent koreografiskt sitt internationella samband såväl med nygrekiska schemata och den gammalfranska branle (de Bourgoigne) som med det ringköbingska »tospring» (jfr Sachs, *World History of the Dance*, s. 388) och sångdanser på Island och Shetlandsöarna, med ett ord urgamla syd- och västeuropeiska traditioner, vilka Otto Andersson också tyckt sig spåra i västsibirisk ringsång (*Budkavlen* 1937, nr 2). — I särskilda avsnitt redovisas det litterär-musikaliska insamlingsarbetet av kväden (med rika bibliografiska uppgifter) och meddelas något om denna sångdans' sociala miljö och formstruktur; i stort sett äro vi förtrogna med dessa ting genom Grüner-Nielsens bidrag i *Nordisk kultur*, bd 25. — Härtill sluta sig en översikt av melodiernas tonalitet, illustrerad av en rad schematiska skaltyper, och en förteckning över de citerade fonogrammen samt en beskrivning av melodi- och textbyggnadens samband med dansstegen. Till sist redogöres för melodityper och varianter. En engelsk resumé avslutar texten.

Skriftens huvuduppgift är — som titeln anger — att diskutera de färöiska kvädemelodiernas tonala samband med medeltidens musik. Man kan knappast säga, att resultaten äro överraskande eller rika. Huvuddelen av melodierna tillhör antingen en D- eller en F-tonart, dvs. använder den för all senmedeltida musik, i varje fall den profana, typiska moll- resp. durartade tonskala, som likt en naturkraft tvingar sig fram i den europeiska musikutvecklingen vid medeltidens slut. — Överraskande är däremot konstaterandet (s. 41), att i D-melodierna den doriska sexten (h) kommer till användning i *fallande* men den lilla sexten (b) i *stigande* melodirörelser. Detta strider mot *all* sedvanlig praxis i folk- och även äldre konstmusik, ja — vad värre är — det strider så till den grad mot vittnesbörden i den bifogade musikbilagan, att jag ej kan tro annat än att förf:na råkat ut för ett fatalt formuleringsfel i texten. — Talet om en »dorisk-æolisk» D-tonart verkar också förvirrande och fördelningen av materialet på 7 D-tonarter av olika omfång är mekanisk och meningslös. Efter gregorianskt betraktelsesätt (och något annat synes ej förf:na ha avsett) äro DII—IV samt DVI—VII autentiska former, DI och DV hypodoriska, varemot de i häftet rubriceras så, att I—III äro autentiska, V—VII plagala och IV skulle vara en särform, medan DI på grund av sitt ringa tonomfång

(D—a) misstänkes för »dorisk eller æolisk Præg»! I stället för den självklara upplysningen, att de D-tonala visorna använda c eller ciss som »kadenserande» ton, hade det varit av vida större vikt att få veta, om inte också de färöiska fonogrammen uppvisa de s. k. svävande intervallerna, i detta fall septiman, och — i anslutning till uppgiften om, att även »dominanttonen» (a) ofta är försedd med en ledton (giss) — den lydiska kvarten (jfr denna tidskrift, årg. 1939, ss. 40 ff), dvs. den överstigande kvarten.

På tal om F-tonarten påvisas den pentatoniska karaktären, vilket i och för sig må vara berättigat. Men man frågar sig, varför ej ett liknande betraktelsesätt anlägges i fråga om melodierna i D-tonart, dvs. varför ej förf:nas överhuvudtaget övergivit försöken att klassificera sitt material efter gregoriansk teori och i st. anlagt en modernare syn med användning av uppbyggnadstyper, t. ex. genom frekvensbestämning av intervallerna. Bör man f. ö. behandla det tonala frigjort från den formella synpunkten? Skulle det inte ha varit en mycket tack-sammare uppgift att uppgöra formschemata över additamenta och omkvädesstammar i deras inbördes förhållande och därefter granska melodikens tonala karaktär i anslutning härtill? Det är ju (också enl. förf:nas mening) refrängstammen som är bärare av hela kvädet och som även utgör den melodiska stommen. Sambandet med den romanska rondeau-typen å ena sidan, den nordiska balladen å den andra, skulle då ha kunnat avläsas direkt ur de meddelade formschemata (t. ex. efter Gennrichs beteckningsmetod). — Överhuvud förefaller det, som om den i skriften förda diskussionen av tonalitetsproblemet alldeles bortser från de rön den jämförande musikhistorikeringen har nått. Men man kan säkerligen ej behandla den nordiska folkmusikens tonalitet som en isolerad företeelse. Den måste ovillkorligen ses i ett större sammanhang.

C.-A. M.

Norlind, Tobias: Bilder ur svenska musikens historia från äldsta tid till medeltidens slut. Musikhistoriska museet, Stockholm 1947. 271 s.

Strax före sin bortgång hade Tobias Norlind hunnit utgiva en bok om svensk musikhistoria från äldsta tid intill 1523. Därmed var en ny länk smidd i den kedja av musikaliska bilder ur den svenska musikhistorien som Norlind tidigare hade fört fram till 1720. Kronologiskt sträcker sig denna nya del tillbaka till 2000 år f. Kr., men då betyder detta givetvis endast, att förf. inleder sin framställning med ett kapitel om våra äldsta musikinstrument, närmast slaginstrument såsom olika typer av rassel, klockor och skällor, och blåsinstrument som framför allt de berömda bronslurarna. Följande två kapitel ägnas åt svenska avbildningar av strängsinstrument och de nordiska källornas skildringar av musik och tonredskap från medeltiden.

Den egentliga historiska framställningen är fördelad på tre avsnitt, Världslig musikodling intill medeltidens slut, Folkmusiken och Andlig

musikodling. De två förra utgöra sammanfattningar och upprepningar av vad förf. redan i andra sammanhang meddelat, t. ex. i uppsatser i denna tidskrift 1930, 1931, 1940, Studier i svensk folklöre, 1911, Latinska skolsånger, Svensk folkmusik och folkdans, Hovkapellets historia, bidragen i Nordisk kultur, bd 25 etc. Det sista partiet är fördelat på 6 korta kapitel, Kyrklig organisation, Handskrifter, Liturgisk musik, Skolsång, Liturgiska och profana spel samt Flerstämmig musik och orgel. Här är illustrationsmaterialet särskilt rikligt och består i en stor mängd vackra fotografier av notskriftsdokument från missionstidens första skeden på 1000-talet intill koralnoteringens förfall vid reformationens inbrott. Dessa avbildningar ha hämtats övervägande från Riksarkivets och Kungl. Bibl:s fragmentsamlingar, som dock ej utnyttjats i övrigt. Överhuvud är Norlinds bok utomordentligt vackert och generöst illustrerad, vilket avsevärt förhöjer dess värde såsom en allmän översiktlig framställning av denna svårtillgängliga epoks musikkultur.

C.-A. M.

Musica. Årsbok 1947 utgiven av Musikhistoriska Museets Vänner, Jenny Lind Sällskapet, Gunnar Wennerberg Sällskapet, under redaktion av Tobias Norlind. Fritzes Bokförlag, Stockholm 1947. 128 s. Pris 5 kr.

De tre musikvårdande sällskap i vårt land, som här ovan angivits, ha förenat sig om en årsbok med uppsatser och meddelanden från föreningarnas närmaste verksamhetsfält. Utgivaren skriver sålunda om Musiken i Uppsala på G. Wennerbergs tid och Jenny Lind och 1840-talet, lektor Daniel Fryklund i Hälsingborg om inskrifter på blåsinstrument. Härtill foga sig meddelanden från Musikhistoriska museet och från de tre föreningarnas verksamhet samt granskningar av litteratur och musikaler, i vilka även inbegripas grammofonplattor. Av särskilt intresse äro Norlinds uppgifter om Musikhistoriska museet, som visa samlingarnas storartade tillväxt från hans första år som chef intill 1946: instrument 2273 (mot 562), arkivkapslar 3412 (mot 100), accessionsnummer 9998 (mot 998)! Tyvärr ha ej myndigheternas intresse och beredvilja att ordna med lämpliga lokaler vuxit i samma mån. Snarare förefaller det tvärtom! Man måste säga, att museets nuvarande inhysning i kakelugnseldade små eldfarliga lokaler i en stadens fastighet på Munkbrogatan är varken mer eller mindre än en skandal, man må invända aldrig så mycket om bristen på utrymmen överhuvudtaget. Skulle en eldsvåda inträffa, som drabbade museet, vilket Gud förbjude, så kunna de myndigheter som skött lokalfrågan aldrig fritaga sig från ett drygt ansvar. — Även redogörelsen för museets konsertverksamhet bjuder på intressanta uppgifter och det meddelade programmet för den historiska konserten d. 12/2 1918 imponerar genom sitt rika och intressanta innehåll och de framstående utförande krafterna. Men tiden var då uppenbarligen ej mogen i vårt land för så

stilfulla konserter med äldre musik och de ersattes därför av demonstrationer i museet med musik på instrumenten jämte föredrag. Dessa konserter ha med åren blivit allt flera och uppgick sista vinterperioden till 39 matinéer och kvällskonserter. Hur förhållandena skola gestalta sig nu, efter Norlinds död, är svårt att veta. Men man må hoppas, att idén med regelbundna musikaliska föranstaltningar på Museet med föredrag och demonstrationer m. m. fortfarande skall kunna realiseras.

C.-A. M.

Révész, Géza: Einführung in die Musikpsychologie. A. Francke AG. Verlag Bern, 1946, 314 s. Pris 22 schw. Fr.

Psykologien som vetenskapligt fack har under de senaste årtiondena kunnat glädja sig åt en storartad utveckling. Den har lagt under sig allt vidare områden för att till sist nå inte endast de olika faserna i och yttringarna av människans hela levnad utan också, med djurpsykologien, de levande djurens värld. Genom nya frågeställningar och med tillhjälp av alltmer differentierade metoder ha psykologerna trängt djupare och djupare in i den egenartade strukturen hos sitt svårarbetade material. Och de vunna forskningsresultaten ha mötts av ett livligt intresse och vunnit beaktande långt utanför de egentliga fackkretsarna. På många samhällsområden ha de medfört genomgripande förändringar i fråga om uppfattningen av och sättet att behandla såväl de enskilda samhällsindividerna som ock olika grupper av dylika.

Den gren av psykologien, som sysslar med människans inställning till och beteende inför tonernas konst, musikpsykologien, har också den deltagit i den antydta rika och mången gång nydanande utvecklingen. Framstående forskare i olika länder, inte minst i England och Amerika, ha här gjort uppmärksammade och för hela den levande musikodlingen betydelsefulla insatser. En av den europeiska kontinentens bekantaste musikpsykologer är den i Ungern födde Géza Révész, som sedan 1921 är knuten till universitetet i Amsterdam som professor i psykologi. I en rad uppsatser och större arbeten har han gett sig i kast med centrala och grundläggande problem inom det musikpsykologiska forskningsområdet. Ett samlande vittnesbörd om de skiftande inriktningarna av dessa hans vetenskapliga intressen avlägger den »Einführung in die Musikpsychologie», som hösten 1946 i en ovanligt vårdad utstyrsel utkom på A. Franckes förlag i Bern.

Révész, som tillägnat detta arbete minnet av sin landsman Béla Bartók, har i ett företal redogjort inte endast för dess planläggning i stort utan också för den egentliga avsikten med detsamma. Han har med sitt verk främst haft ett rent praktiskt mål för ögonen, nämligen att orientera musiker, musikforskare, studenter, lärjungar vid konservatorier och musikälskare över ton- och musikpsykologiens viktigaste frågor. Han vänder sig alltså inte i första hand till psykologen av facket utan till lekmannen. Och han vill ge denne en inblick i det ofta besvärliga problem- och metodläget inom denna svårt avgränsbara forskningsdisciplin, som utgör en förbindelselänk mellan musikveten-

skapen och å den ena sidan fysiken och fysiologien samt å den andra sidan psykologien och estetiken. Förf. egen uppfattning om hur detta klart formulerade mål bäst skulle kunna nås, har bestämt såväl begränsningen av de till behandling upptagna problemen som ock själva framställningssättet. R. har sålunda fullt medvetet avstått ifrån att lägga huvudvikten på den rent musikaliska upplevelsen och på musikens psykologiska djupverkningar, så som t. ex. E. Kurth gjort det. Och han har med avsikt nästan helt utmönstrat de rent estetiska frågorna ur sin framställning.

R. har disponerat stoffet i tre stora huvudavdelningar. Avd. I (ss. 1—60) har rubriken »Gehör, Laut und Ton» och skall enligt förordet ge en framställning av tonförmimmelsernas fysikaliska och fysiologiska grundvalar. Detta därför att kännedom om den fysikaliska akustiken och om hörselorganets fysiologi bildar förutsättningen och stundom även utgångspunkten för tonpsykologiska forskningar, dock utan att därför höra till den egentliga musikpsykologien. I avd. II (ss. 61—158), »Grundprobleme der Tonpsychologie», och i avd. III (ss. 159—301), »Grundprobleme der Musikpsychologie», skola de viktigaste frågorna inom tonpsykologien resp. olika musikpsykologiska problem behandlas. R. har alltså med dessa båda sista avd. företagit den ofta men ingalunda alltid mötande uppdelningen av det musikpsykologiska arbetsfältet i två områden, nämligen i tonpsykologi och i musikpsykologi i inskränkt bemärkelse. Tyvärr saknar man såväl i förordet som anorstädes en inte minst för lekmannen välbehövlig motivering för denna uppdelning. R., som eljest vid olika tillfällen vinnlagt sig om att definiera använda begrepp, gör dock inte detta i fråga om de båda begreppen tonpsykologi och musikpsykologi — varken i vid eller i inskränkt bemärkelse. En sådan av förf. själv formulerad definition hade här varit värdefull även för den fulla förståelsen av de principer, enligt vilka de behandlade problemen hänförts till de olika huvudavdelningarna. Det visar sig nämligen, att detta inte alltid sker så, som man skulle ha väntat av förordets klara och tydliga programförklaring.

I avd. I:s första avsnitt ger R. sålunda inte endast kortfattade — för den obehövande helt visst alltför kortfattade — antydningar om några av den fysikaliska akustikens viktigaste data utan också i jämförelse härmed betydligt utförligare redogörelser för tonförmimmelsernas beroende av de ljudalstrande svängningarnas rent fysikaliska förhållanden, av amplitud och frekvens, av svängningstillståndets samtidighet o. s. v. Men inte ens frågor, som beröra våra mest elementära tonförmimmelser och deras natur, falla inom akustikens eller fysiologiens utan inom tonpsykologiens område. Med förordet i minne är det därför, som man med någon förvåning finner dessa frågor inte inom den II:a utan redan inom den I:a huvudavd. Man ställer sig också undrande inför det berättigade i att hit förlägga behandlingen av de allt annat än elementära ton- för att inte säga musikpsykologiska problem, som sammanhånga med vårt tonsystems uppbyggnad. Inom ramen för den I:a huvudavd. ger R. även en lärorik översikt över örat och dess byggnad och över olika teorier om detta märkliga organs funktion.

Till sist behandlar han här, oväntat utförligt, den mänskliga rösten, såväl själva röstorganet som de med dess hjälp frambragta ljuden.

I den II:a huvudavd. framlägger R. först sin mycket omdiskuterade »tvåkomponents»-teori. Enligt denna kan man i vår upplevelse av tonerna urskilja två, av varandra åtminstone delvis oberoende komponenter, nämligen tonhöjd och tonkvalitet. Tonhöjden bestämmes av och har sin fysikaliska motsvarighet i frekvensen och förändras kontinuerligt och s. a. s. parallellt med denna, från de lägsta såsom toner uppfattbara frekvenserna till de högsta. Tonkvaliteten däremot har ingen direkt fysikalisk motsvarighet. Den sammanhänger visserligen även den med frekvensen men inte på samma intima sätt som tonhöjden. En och samma tonkvalitet återkommer nämligen periodvis inom det hörbara frekvensområdet, vilket innebär att förändringar i frekvensen endast inom vissa gränser medföra förändringar också i fråga om tonkvaliteten. Dessa gränser utstakas av toner, som stå i oktavförhållande till varandra. Dyliga toner ha samma tonkvalitet oberoende, eller åtminstone i det närmaste oberoende, av var de befinnas sig inom frekvensområdet. Utom denna teori behandlar R. i II:a huvudavd. också läran om intervallerna, konsonansproblemet, det musikaliska gehöret med dess olika arter, de olika tonarternas förmenta speciella uttrycksvärden samt förhållandet mellan ton och färg och tager därvid så vitt möjligt överallt hänsyn till tvåkomponentsteorien.

Inom den III:e och sista huvudavd. slutligen uppehåller sig förf. inte endast vid sådana åtminstone något sånär gripbara musikpsykologiska grundproblem som musikalitet och musikalisk begåvning med dess utbildning och ärfthighet, det skapande arbetet, dövas musikutövning och vissa patologiska förhållanden, utan också vid den ytterst ömtåliga frågan om musikens ursprung för att sluta med ett kort avsnitt om förhållandet mellan musikpsykologien och musikestetiken.

Även vid en genomgång av de båda sista huvudavd. kan man undra, om placeringen av de behandlade problemgrupperna alltid är den lyckligaste. Åtminstone avsnittet i II:a delen om de högre tongestalterna (s. 109 ff.) hör närmast hemma inom musikpsykologien, då däremot en avsevärd del av det som sägs om musikuppfattningens patologi (s. 261 ff.) tillhör tonpsykologien.

Det är inte bara i fråga om tvåkomponentsteorien, som R. framträder med egna undersökningsresultat och egna teorier, utan också i fråga om en rad andra problem. Till de i olika avseenden mest intresseväckande hör problemet om det musikaliska gehöret (s. 112 ff.). R. skiljer här från varandra inte endast det absoluta och det till intervallbedömandet knutna relativa gehöret utan också det »regionära» gehöret, vilket sistnämnda yttrar sig i en förmåga att ange en tons ungefärliga läge inom ett mer eller mindre snävt avgränsat tonområde. Ett tankeväckande avsnitt är också det om prövningen av de musikaliska anlagen (s. 165 ff.). R. har på detta område framträtt som en pionjär och redogör utförligt för de av honom själv utarbetade testserierna. Men R. sysslar inte endast med egna utan också med andras forskningar. Till de värdefullaste partierna i arbetet höra de sammanställningar av på skilda håll nådda forskningsresultat, som han då och då ser sig för-

anlåten att göra. Detta gäller inte endast de redan antydda teorierna om örats funktion utan också de problemgrupper, som sammanhånga med konsonansupplevelsen (s. 87 ff.), med »audition colorée» (s. 154 ff.) och med musikens ursprung (s. 274 ff.), för att nu nämna några av de viktigaste.

Inför en del av R:s egna teorier och slutledningar ställer man sig mer eller mindre frågande. Framställningssättet väcker stundom också förvåning. Det har redan talats om vissa brister i dispositionen de olika huvudavd. emellan, brister, som äro ägnade att fördunkla framställningens klarhet. Detta sker ännu mer genom en del andra och betydligt allvarligare inadvartenser. I en del fall väcker R:s »Einführung» sålunda av olika anledning lust till kritik. Ett par av dessa fall skola här något utförligare beröras.

De flesta av de av R. själv uppställda teorierna och slutledningarna vila på undersökningar, som han i egenskap av experimentellt arbetande psykolog själv utfört. Men det har inte alltid varit möjligt att lägga en experimentell grund och då få R:s yttranden lätt en anstrykning av ganska tomma och föga övertygande spekulationer. S. 108 påstår förf. utan vidare, att tersen som konsonansföreteelse »säkerligen alltid» har varit densamma. Vad veta vi om gångna släkters sätt att uppleva tersen? Med utgångspunkt från en tabell, där de grekiska tonarterna häpnadsväckande nog utan vidare jämföras med kyrkotonarterna, uttalar sig R., s. 134 f., om hur de musikaliska grekerna »måste» ha lagt märke till de diatoniska tonarternas olikhet, och söker förklara deras skiftande stämningvärden därmed, att varje tonart skulle ha använts för ett visst, i fråga om känsloläget bestämt ändamål. Även om det nu verkligen skulle ha förhållit sig på det sättet, att t. ex. den frygiska tonarten företrädesvis skulle ha använts för att uppmuntra soldaterna, så är det ju anledningen härtill som borde klarläggas, nämligen varför grekerna för detta ändamål valde just den frygiska tonarten. På i fråga om åtkomliga fakta lika svag grund vilar också förf. teori om musikens ursprung (s. 282 ff.). Den går ut på, att detta ursprung vore att söka i det till bestämt tal eller utpräglad sång ännu ej differentierade ropet såsom ett utslag av själva språkfunktionen eller ännu riktigare sagt såsom den egentliga språkfunktionens förförm. Det går inte att uppställa åtminstone något sånär bärkraftiga teorier om musikens ursprung utan en systematisk och omfattande jämförelse mellan såväl den prehistoriska som den jämförande musikforskningens olika resultat. Och t. ex. frågan om musikinstrumentens roll vid tonkonstens första uppkomst kan inte avfärdas endast med hänvisning därtill att det finns folkstammar, som utbildat sångmusik utan instrument. Väsensfrämmande verka även R:s dessutom direkt motsägelserfulla spekulationer över Bachs avsikt med Matteus-passionen. S. 298 f. säger förf. i omedelbar följd efter vartannat, dels att det inte ingick i Bachs plan vid verkets komponerande att försätta oss till en sfär av överjordiska känslor, dels att Bach ville skapa ett monumentalt verk för ett heligt ändamål, dels att det för Bach liksom för andra stora och ärliga konstnärer endast och allenast gällde realiserandet av *konstnärliga idéer*, vilka måste uppfattas och värderas som sådana. Här

stå alltså två oförenliga påståenden emot varandra, nämligen dels att passionen vore ett ändamålsbundet verk och dels också att det vore framsprunget ur en helt fri, rent konstnärlig skaparakt. Förf. synes inte ha lagt märke till, att här föreligger en motsats, utan utvecklar märkvärdigt nog det sist nämnda påståendet såsom det utan tvekan rätta, vilket visar, att hans musikhistoriska orientering är begränsad.

En central plats i R:s musikpsykologiska författarskap intar tvåkomponentsteorien. Som redan antytts redogör R. ganska utförligt för och använder sig ofta av denna teori även i här anmälda arbete. Till grund för denna teori, för det bruk, som göres av den, och för de slutledningar, som dragas ur den, ligga delvis omfattande försök, som R. utfört med ett antal försökspersoner av olika beskaffenhet. För att kunna bedöma hållfastheten i teorier och slutsatser, som vila på experiment, är det nödvändigt att ha en ingående kännedom om experimentens beskaffenhet. Här gäller det tonpsykologiska försök med olika försökspersoner. För bedömandet av dylika gäller det att känna till inte endast den för tonalstrandet använda apparaturen och hur den utnyttjats utan också försökspersonerna, deras antal, andliga habitus o. s. v., antalet utförda experiment och inte minst arten av de frågor, som försöksledaren ev. ställt till försökspersonerna. Frågornas formulering och »innehåll» spela ju en avgörande roll för de svar man får. Tyvärr har R. i sin »Einführung» som regel mycket knapphändigt redogjort för de anförda experimentens uppläggning och förlopp för att i stället hänvisa till specialarbeten. Det är därför i de flesta fallen omöjligt att skaffa sig någon självständig uppfattning om de olika försökens rent experimenttekniska hållfasthet, om man inte går till dessa specialarbeten, vilket för de flesta av de avsedda läsarna torde stöta på oöverstigliga svårigheter.

Men åtminstone på en punkt hade man även i ett verk av här föreliggande art väntat sig större exakthet från förf:s sida, nämligen vid omnämnandet av de vid försöken använda fysikaliska svängningarna. Som bekant ge vi beteckningen ton (singularis) inte endast åt en ljudförmimelse, vars fysikaliska motsvarighet är en enkel regelbunden svängning inom hörfältets frekvens- och styrkeområde, utan också åt en ljudförmimelse, vars fysikaliska motsvarighet är en av partialsvängningar sammansatt svängning, i vilket fall ljudförmimelsen alltså är en klang- och inte en ren tonförmimelse. Örats uppfattning av och reaktionssätt inför rena och inför i här antydd mening sammansatta toner skilja sig i viktiga avseenden högst väsentligt från varandra. För tonpsykologen är det därför av fundamental betydelse att vid sina experiment och vid dragandet av slutsatser ur deras resultat noga skilja på, om det är fråga om rena toner eller om av partialtoner sammansatta klanger. Och han får i sin framställning inte lämna läsaren i tvivelsmål om, när det gäller den ena eller den andra ljudkategorien. Men det är just detta, som R. gör, och han gör det på ett sådant sätt, att läsaren måste fråga sig, om han vid sina egna försök själv tagit nödig hänsyn till den här påtalade skiljaktigheten.

I redogörelsen för tvåkomponentsteorien gör R. ofta jämförelser mellan ton- och färgförmimelserna. Även här sker det dock på ett sådant sätt, att läsaren mången gång blir förvirrad och måste ställa sig undrande. Båda förmimelsekategorierna gå fysikaliskt tillbaka

på vissa svängningar. S. 146 fastslås otvetydigt att det råder den likheten mellan ton- och färgförmimelserna, att förändringar i svängningstillstånden ge upphov till förändrade sinnesintryck. Ökas våglängden, vilket i de fall det här rör sig om är liktydigt med att frekvensen minskas, så få vi i fråga om ljudsvängningarna en förmimelse av allt lägre toner och i fråga om ljusvibrationerna en förskjutning av färgtonen från violett mot rött. Och ändra vi amplituden, så ändrar sig den enskilda tonens styrka och den enskilda färgens klarhetsgrad, »Helligkeit». Med utgångspunkt från dessa konstateranden hade man väntat sig, att även vid andra jämförelser mellan tonerna och färgerna tonhöjden och därmed sammanhängande problem skulle sammanställas med de olika färgerna och tonstyrkan med klarhetsgraden. Men så sker ingalunda. S. 148 framhåller R. som sin mening, att det dualistiska betraktelsesätt, för vilket hans egen tvåkomponentsteori vore ett uttryck på den psykologiska akustikens område, också skulle kunna genomföras inom den psykologiska optiken. Tvåkomponentsteorien går, som redan antytts ut på, att det i varje tonförmimelse ingår två väsentliga komponenter, nämligen tonhöjd och tonkvalitet, som båda om än på olika sätt sammanhånga med frekvensen. Inom optiken skulle dualismen däremot enl. R. bestå i ett urskiljande av färgkvalitet och *klarhetsgrad*, av vilka komponenter ju endast den förstnämnda sammanhänger med frekvensen och den sistnämnda i stället med amplituden. Men detta hindrar inte R. från att nu jämställa färgkvaliteten endast med tonkvaliteten och klarhetsgraden inte längre med tonstyrkan utan med tonhöjden. Och så sker det även på andra håll, där R. gör jämförelser mellan ton- och färgförmimelserna, jfr t. ex. ss. 81, 119, 121. Det är svårt att inse värdet av, ja det berättigade i att direkt jämföra örats förmåga att urskilja lägesförändringar inom det hörbara tonområdet (tonhöjder) med ögats förmåga att urskilja inte lägesförändringar inom det sebara färgområdet (olika färger) utan intensitetsdifferenser vid ett och samma läge (en bestämd färgs olika klarhetsgrader). Likaså är det svårt att inse, att de cykliska system, som R. s. 147 uppställer för å ena sidan ton- och å den andra sidan färgkvaliteterna, skulle stå s. a. s. på samma direkt jämförbara plan. Tonkvaliteten är enligt tvåkomponentsteorien inte bunden vid en enda utan vid flera frekvenser, som stå i oktavförhållande till varandra. Som redan flyktigt antytts, innebär detta att, om man utgår från en ton med en viss frekvens och med tonkvaliteten t. ex. n och sedan ändrar frekvensen, så möter man inte ständigt nya tonkvaliteter utan när frekvensändringen nått en oktavs storlek, så återkommer kvaliteten n i det nya oktavläget. Men i fråga om färgkvaliteterna går det inte att med hjälp endast av enkla frekvensändringar få till stånd en cykel. Utgå vi här från t. ex. den frekvens som ger färgkvaliteten rött, så nå vi aldrig enbart genom frekvensändringar en punkt, där den röda färgkvaliteten återkommer. För att göra detta, för att på färgförmimelsernas område få en cykel måste vi blanda ljusstrålar av olika frekvens med varandra.

R. lägger utomordentligt stor vikt vid sin intresseväckande och även av andra forskare omfattade tvåkomponentsteori. Och han använder den för att förklara många skilda tonpsykologiska fenomen. Mest bestickande verkar dess tillämpning vid ett av R. ganska utförligt refererat

fall av falskhörande, parakusi, jfr ss. 81 f. och 263 ff. Det är inte minst just på detta fall, som R. stöder sig vid uppställandet över huvud taget av sin teori. Men vid andra tillfällen, då den också kommer till användning, ställer man sig stundom mera undrande. Detta gäller redan teoriens egentliga kärnproblem, nämligen oktavproblemet. För R. framstår oktaven såsom absolut artskild från alla andra intervall. Och man får det intrycket, att hela tvåkomponentsteorien till inte ringa del uppställts för att förklara den egenartade likhet, som råder mellan tonförnimmelser, för vilka den fysikaliska grunden utgöres av svängningar med frekvensförhållandet 1: 2. Tonkvaliteten är ju en oktavkvalitet. Men nu finns det ju vissa likheter även mellan andra toner än oktavtoner. Detta gäller, som bekant, framför allt toner i kvintförhållande till varandra. Även här är likheten för många lyssnare så stor, att dylika toner bli svåra att skilja från varandra. Men om denna likhet i tonförnimmelserna yttrar sig R. mycket vagt, för att inte säga nedläggande. S. 71 heter det ordagrant: »Diesem vermeintlichen Ähnlichkeitseindruck wird wohl eine gewisse Tonverwandtschaft zugrunde liegen. Welcher Art diese Tonverwandtschaft sein mag, wissen wir noch nicht, jedenfalls ist sie eine andere als die Ähnlichkeit der Oktavtöne.» Detta för R:s hela tvåkomponentsteori utomordentligt viktiga påstående får inte någon ytterligare motivering. Varför måste kvinttonernas likhet vara art- och inte endast gradskild från oktavtonernas? Och varför inför R. inte jämte oktavkvaliteten också en kvintkvalitet så beskaffad, att den ger åt toner med kvintens svängningsförhållanden den speciella kvintlikheten? S. 87 ff. uppehåller sig R. utförligt vid konsonansproblemet. Märkvärdigt nog sätter han detta inte i någon som helst relation till tvåkomponentsteorien, inte ens när det gäller oktaven och dess i förhållande till andra samklanger särpräglade konsonansgrad. Han nöjer sig här (s. 105) med att konstatera, »dass die Konsonanz als ein *Urphänomen* zu betrachten ist, folglich nicht in Elemente zerlegbar, nicht auf etwas noch Elementareres zurückzuführen ist». Så länge som det inte är övertygande uppvisat, att det uråldriga konsonansbegreppet är otillräckligt för att förklara oktavtonernas likhet och övriga speciella kännetecken, så länge är man inte fullt övertygad om det nödvändiga i att just i fråga om oktaven införa begreppet tonkvalitet i tvåkomponentsteoriens mening.

Enligt tvåkomponentsteorien har den enskilda tonförnimmelsens båda musikaliska grundegenskaper, tonhöjden och tonkvaliteten, s. a. s. samma fysikaliska källa, nämligen frekvensen. På vägen från trumhinnan till den slutgiltiga tonförnimmelsen sker det alltså en uppdelning av den entydiga fysikaliska retningen i två av varandra delvis oberoende komponenter. R. ger ingen antydning om, var enligt hans mening denna uppdelning skulle äga rum, om i örat eller i hjärnan. R. anför olika teorier om örats funktion. De ge i sin av R. meddelade utformning inte plats för någon tvåkomponentsteori.

R. har försett sin »Einführung» med ett omfattande namn- och sakregister och med en värdefull litteraturförteckning, där i en särskild avdelning förf:s egna arbeten på ton- och musikpsykologiens områden ha samlats.

Stig Walin