

STM 1946

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

Nyare musikvetenskaplig litteratur i Tyskland och Amerika.

Det behövs ett större avstånd än vår egen generations för att vinna klarhet om eller i huru hög grad den tyska musikvetenskapen under de sista femton åren förblivit trogen sina stolta traditioner. Jag skulle tro, att det kommer att visa sig, att enskilda lärde, låt oss säga i Berlin, i Freiburg, i Wien, oberörda av tredje rikets utveckling, ha sökt genomföra sina musikvetenskapliga arbeten enligt vederbörande skolas gamla grundsatser.¹ Men jag fruktar för, att det likaledes kommer att bli uppenbart, att ett stort antal författare, särskilt till estetiska och sociologiska avhandlingar, med eller mot sin vilja underkastade sig dagens kulturpolitiska fordringar och inblandade synpunkter i diskussionen, som förr eller senare måste underminera den musikvetenskapliga forskningens grundvalar och förskingra det andliga arvet efter män som Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann, Guido Adler. Det är beklagligt att organisatoriskt förtjänstfulla prestationer på den äldre musikens område inte sällan ha råkat i en smula vanrykte genom vissa ytligheter, i synnerhet då man betänker vad tyska musikförläggares initiativ och tyska vetenskapsmäns flit ha åstadkommit under mer än ett halvt århundrade. (Det må här vara nog med att påminna om de »Gesamtausgaben» och »Denkmälerbände», som utkommit hos Breitkopf & Härtel.) Här kan nu inte vara tal om att spåra upp en yngre generations positiva insatser å ena sidan och irrfärder å den andra, så lockande en sådan undersökning än vore. Här vill jag endast ge en viss belysning åt den andliga hållningen hos några sedan länge representativa personligheter, vilkas livsverk i sitt sista skede i viss mån ha berörts av tredje rikets tendenser.

Från Leipzig utgingo en gång Hermann Kretzschmar och Hugo Riemann. Leipzig var utgångspunkten och sätet för »Bachgesellschaft» och redan under 1700-talets mitt medelpunkten i tysk förlagsverksamhet. Leipzigs ställning inom musiklivet och musikvetenskapen betyder något vida mer än en rent tysk eller en ren lokalfråga. Ur denna synpunkt äro två nyare publikationer av särskild betydelse. För sista gången före sammanbrottet stå därvid två mäns namn på titelbladet, två män, som vi varit vana vid att betrakta som ledande då det gäller att på nytt levandegöra och gestalta den äldre musiken, i synnerhet den bachska tidens musik. I ena fallet stå vi inför Arnold Scherings

andliga testamente, han som själv en gång i tiden började som Kretzschmars trogne lärjunge i Leipzig.¹

Det är en följd av uppsatser, som kretsa kring Scherings favorittema under det sista årtiondet. Wilibald Gurlitt, som nyligen har återinsatts i sitt professorsämbete i Freiburg i Br., har ombesörjt samligen och bifogat en av fin förståelse vittnande levnadsteckning över författaren. Han har också vid titelns formulering rättat sig efter Scherings personliga önskan. Det fängslande bandet erbjuder egentligen intet nytt material. De enskilda uppsatserna äro alla kända från Peters Jahrbuch och Bach-Jahrbuch. Men uppställningen gör, att mycket verkar som nytt. Tydligare än förut bli de andliga förutsättningarna klargjorda för Scherings omstridda Beethoventolkning, som eljest icke direkt behandlas här. Det föresvävade författaren en musikalisk »Symbolkunde», en idé, som mer och mer fängslade honom. Betecknande nog blir han mest övertygande, då han anknyter till Albert Schweitzers och André Pirros livfulla tankar. Den uppsats, som behandlar kanonsymboliken hos Bach är ett mästerstycke av första rang. I de kapitel, som sysselsätta sig med allmänna och principiella frågor inom denna musikaliska »Symbolkunde», märker man däremot logiska luckor, och man måste ibland ställa sig tvivlande. Men psykologiskt föra de oss närmare den senare Schering. Det är väl så, att tidens oro och föräningar om det kommande ovädet hade vunnit sådant inflytande på Scherings musikestetiska tänkande, att denna stora vetenskapliga talang flydde undan verkligheten, hängav sig åt spekulationer och byggde en romantisk värld omkring sig. I den musikestetiska diskussionen intränger någonting av den »pansymbolism», varom romanisten Karl Vossler i andra sammanhang varnande talat. I varje fall erinra oss de bästa delarna i denna bok än en gång om den Schering, som har skrivit om »Beethoven und der deutsche Idealismus» och som utgivit Bach-Jahrbuch.

Det odödliga i Leipzigs Bachtraditioner talar även ur det andra verk, som s. a. s. tillhör det förgångna Tysklands dödsryckningar, festskriften till Karl Straube på hans 70-årsdag.² Vänner och lärjungar, vetenskapsmän och konstnärer, förena sig här om att framhäva Thomas-kantorns gestalt såsom en personlighet, för vilken konstnärligt detaljarbete, musikvetenskapligt tänkande och en allsidig kultursträvan betydde en enhet. J. N. David, Kurt Thomas, S. von Hausegger, W. Furtwängler stå som författare till uppsatser vid sidan av universitetspedagogen T. Litt i Leipzig, förläggaren A. Kippenberg (Inselförlaget), sociologen W. Weber och representanter för musikvetenskapen som Max Schneider, Wilibald Gurlitt, Hans Schnoor. Festskriften är givande för kännedomen om musikalisk kultur, musikalisk smak, produktiva krafter under de sista trettio åren, inte minst i Leipzig, Bachs och Regers stad. Också undertecknad hade redan i unga år mycket att tacka Straube för. Emellertid, vänskapen med historiefilosofen, önskan att förbinda gången konst med dagsaktuella slagord kan leda till egendom-

¹ Arnold Schering, Das Symbol in der Musik. Mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt. (Koehler & Amelang, Leipzig 1941.)

² Karl Straube, Zu seinem 70. Geburtstag. Gaben der Freunde. (Koehler & Amelang, Leipzig 1943.)

¹ Se därtill W. Gurlitt i Deutsche Vierteljahrs-Schrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, 17. Jahrg. (1939), s. 1 ff.

liga konsekvenser. I somliga, mera periferiska uppsatser i detta band, skymtar mellan raderna något av det tjugonde århundradets mythos. Det tycks som om Straube, som så noga kände alla kontrapunktiska finesser hos Bach, till slut ibland själv låtit förläda sig till en historisk dialektik, medan Schering i stället flydde undan i en romantisk-poetisk estetik med skolastiska inslag. Men om nu också enstaka partier av denna festskrift till Straube komma att gälla som kulturkuriosa, så behålla andra delar sitt värde såsom bidrag av första rangen till bachrenässansens stolta historia på 1900-talet. Ej nog därmed. Kippenbergs studie, som presenterar en diktautograf ur hans berömda Goethesamling, berikar indirekt Felix Mendelssohns biografi. En skiss av H. Schnoor (som lyckligtvis har funnit vägen tillbaka från en tidsbetingad journalistik) försöker ge nya konturer åt bilden av C. M. von Weber, i det han avlägsnar honom från abbé Vogler och närmar honom idéhistoriskt till J. Brahms. Men framför allt: Straube var icke endast Bacharvets intensive förnyare utan även Max Regers intimaste vän och propagandist. De förut ej offentliggjorda breven från Reger till Straube, som festskriften återger (F. Steins bidrag), erbjuda helt nya inblickar i mästarens arbetsmetod och ge många nya detaljer, t. ex. utkast, som man inte kände till förut till en symfoni, ett tyskt oratorium, ett latinskt rekviem.

En märkvärdig tillfällighet med ironisk biklang gör, att till det sista årtiondets doktorsavhandlingar hör ett utförligt arbete om Johann Friedrich Doles.¹ Doles övertog få år efter Bach Thomaskantoratet (1756—1789) och var själv lärjunge till Bach. Vilken skillnad mot vår tids Bach-åskådning! Vi uppleva, hur grunden till Bachs konst omedelbart efter hans död vacklar, hur »känslösamhetens» ande snart driver större delen av hans verk ur kyrkan. Denne personlige elev till Bach drag sig ej för att nedskriiva följande rader i företalet till ett tryck:

... Hieraus ist klar, dass diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Kontrapunkts ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen etc. Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? — Sie sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner ...

Visserligen försöker han senare försvaga sin formulering:

Fern sei es von mir, der ich ein Schüler des sel. Sebastian Bach bin, und selbst viel im Fugenstil komponiert habe, die höhere Tonsetzkunst herabzuwürdigen, oder wohl gar zu verwerfen! Nein! Ich missbillige nur deren unschickliche Anwendung ...

Man känner nästan medlidande med mannen, som pendlade mellan två epoker ängsligt fullgjorde sitt musikaliska värv. Hur mycket lättare blev det inte för Johann Adam Hiller, Thomaskantor efter Doles,

¹ Helmut Banning, Johann Friedrich Doles, Leben und Werke (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig 1939.)

som endast svagt kände traditionen från Bachs tid och som medvetet kunde förskriva sig åt en ny tids strävanden och i hög grad kunde levandegöra det borgerliga konstlivet, det tyska sångspelet, att inte tala om de nya kyrkliga tonfallen, som äro likt ett eko från Joseph Haydns galanta Wien. Bannings bok är ett välkommet bidrag till musikhistorien från den bort klingande rationalismens tid och till kännedom om den växlande uppfattningen av Bach. Till förmån för författaren, en lärjunge till den bortgångne G. Schünemann, talar dessutom en saklig, filologiskt oangriplig hållning, som icke låtit förvilliga sig av kulturpolitiska synpunkter vid användningen av den vetenskapliga litteraturen.

Med den centrala ställning som musikvetenskapen ägt just i mellersta Europa är den nuvarande politiska situationen därstädes givetvis av ödesdiger betydelse även för musikvetenskapligt arbete. En förskjutning av denna vetenskapens tyngdpunkt från Tyskland visar sig också allt tydligare.¹ Det är särskilt Amerika, som fått allt större betydelse för musikforskningen tack vare sina stora resurser, sina framtidsmöjligheter, inte minst det plötsliga tillskottet av unga lärda och av äldre personligheter med ett lysande livsverk bakom sig. Redan en blick på »The Musical Quarterly» (Schirmer, New York) är upplysande nog. »Society for musicology» ombesörjer bl. a. utgivningen av Ockeghems verk, »The medieval Society» ha vi att tacka för en upplaga av Landinos verk och av alla cacciorna, den nya upplagan av »Odhecaton» genom Miss Hewitt har kallats en »gåva åt världen». Med glädje hälsar man även de volymer, som Smith College Northampton (Mass.) har publicerat sedan 1935 (General Editor: Ross Lee Finney). De erbjuda såväl vetenskapsmannen som den av äldre musik intresserade musikern ett utomordentligt värdefullt stoff. Vid Smith College verkar sedan hösten 1939 Alfred Einstein som professor of music, långt från den larmande musiken i New York, helt och hållet upptagen av intensivt forskningsarbete. Att han redan börjat bilda skola, ser man av de arbeten, som här presenteras och som hänföra sig till den italienska musiken under högrenässansen och den tidiga barocken. Den viktigaste volymen är den som har Einstein själv till utgivare och kommentator,² kanzonerna m. m. från 1517, ett unicum i litteraturen från början av 1500-talet. Där möter oss ett rikt och mångsidigt material, som följer utvecklingen från frottola till madrigal och betonar egenarten hos Marco Cara och Bartolomeo Tromboncini, övergångsstilens mästare.

Denna tidsperiod, under vilken den nederländska konsten så småningom avlöses av en nationellt italiensk musik, har vunnit förnyad aktualitet genom arbeten av Knud Jeppesen,³ Fausto Torrefranco,⁴ Wal-

¹ Det kan nämnas att Paul Hirsch (London, tidigare Frankfurt a. M.) nyligen har sålt sin berömda samling till British Museum och slutat med sina publikationer.

² Canzoni, Sonetti, Strambotti e Frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517). Edited by Alfred Einstein (Smith College Music Archives, Number IV, 1941.)

³ Die mehrstimmige italienische Laude um 1500.

⁴ Il segreto del quattrocento (1939).

ter Rubsamen.¹ Originalen till Einsteins upplaga befinner sig i en privatsamling, ägd av Horace de Landau (i närheten av Florens). Andrea Antico, en präst som omkring 1500 kom till Venedig, är själv föföredrädd som kompositör med några nummer. Han spelade dessutom en framträdande, delvis äventyrlig roll inom nottryckets historia i renässansens Italien som konkurrent till Petrucci. Ur det synnerligen rika materialet må nämnas sådana förtjusande stycken som Anticos strambotto »S'il foco» (nr 1), Caras madrigal, »Fiamma amorosa» (nr 6) och ode »Quis furor» (nr 22), Tromboncinos frottola »Non so sa» (nr 24) och »La non sta» (nr 32). Einsteins volym kan betraktas som förspölet till det omfattande arbete om »The Italian madrigal», som han står i begrepp att publicera hos Princeton University Press.

Volymen nr VIII i nyssnämnda serie² innehåller efter en inledande sexstämmig kanon uteslutande tvåstämmiga instrumentalkontrapunkter. Man kan säga, att de ge liksom föraningar av J. S. Bachs inventioner. De äro graciösa bevis på en otvungen kontrapunktteknik på harmonisk grund och bjuda icke minst en nutida musiker och studerande möjlighet att på ett enkelt sätt komma i kontakt med den lineära stilen, i synnerhet om man tänker sig ett uppförande för violin och altfiol eller cello. Vincenzo Galilei, den berömda fysikerns fader, möter oss här ej i den oss bekanta egenskapen av experimentator på den tidigaste sångliga monodiens område utan som vän av instrumentalmusik men också av den försvinnande Palestrinastilen. Även i detta fall är materialet hämtat ur de kopior, som Einstein gjort i samling Landau.³

Till sist en volym, som ägnats operans tidiga historia.⁴ Giulio Caccinis talangfulla dotter, den 24-åriga Francesca Caccini, skrev ett på sin tid berömt verk, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, som uppfördes 1625 i Florens till ära för Wladislaw Sigismund, »prins av Polen och Sverige». Till grund för nyeditionen ligger, som utgivaren meddelar i sin förtjänstfulla inledning, utom originaltrycket (i *Bibl. du Conserv. Nat. de Musique i Paris*) textboken och Tighis teaterhistoriskt givande dagbok från mediceernas hov. Redan genom ämnet, som är hämtat från Ariosto, intresserar oss Francesca Caccinis verk, ty trollkvinnan Alcinas historia har också givit upphov till en av Händels mest färg- och formrika operor. Francesca Caccini avlägsnar sig från sin faders ideal och utvecklar med en smidig och naturlig omväxling av recitativ, solo, soloensemble, kör, instrumentalmusik, en operatyp som skulle slå an också utanför Italien. Om egenarten i denna »Alcina», som redan av Kretschmar utvecklingshistoriskt ställdes i särklass, skall talas i ett annat sammanhang.

Richard Engländer.

¹ *Literary Sources of Secular Music in Italy (c. 1500.)* University of California Publications in Music, vol. I (1941).

² Vincenzo Galilei, *Contrapunti a due voci 1584*. Edited by Louise Rood (Smith College, Music Archives Nr. VIII, 1945).

³ Se därtill också Einsteins studie »Vincenzo Galilei and the Instructiv Duo» (*Music & Letters*, Vol. XVIII, No. 4, s. 360).

⁴ *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (a balletto) by Francesca Caccini. Edited by Doris Silbert (Smith College, Music Archives Nr. VII, 1945).

Stig Walin: *Kungl. Svenska Musikaliska Akademien. Förhistoria, första stadgar och instiftande. En studie i det musikaliska bildningsväsendets historia i Sverige.* (Uppsala univ:s Årsskr. 1945: 4) Uppsala 1945.

Detta arbete, som av ett beklagligt förbiseende från min sida ej blev föremål för behandling redan i föregående årgång av vår tidskrift, är i visst hänseende en fortsättning på förf:s doktorsavhandling, *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik*, 1941, nämligen i så måtto som det i stor utsträckning behandlar den idéhistoriska bakgrunden till vår svenska musikaliska akademis instiftande och denna idéhistoriska bakgrund jämväl i sina grunddrag var tecknad i de inledande kapitlen om den svenska symfonikens utveckling under Frihetstiden. Här är ju som sig bör dessa idésammanhang utförligt behandlade och blottlagda. Mot bakgrunden av utvecklingen i de ledande kulturländerna, varav de svenska strömningarna äro endast en blek avglans, visar förf. den roll som musik och musikbildningsfrågor spelade i det av merkantilismen och snillevalstanken behärskade föreställningssättet, åtminstone sådant detta uppenbarar sig hos skriftställare som G. Ruder och E. Eklund.

För att råda bot på bristen på fackmusiker och höja den musikaliska bildningsnivån och därmed undanröja de många angreppspunkter som musikföraktarna kunde uppställa mot den sekulariserade musikutövningen, ivrade män som Roman och hans medarbetare Brant för inrättandet av en musikfackskola. Även om deras försök misslyckades, lade de dock grunden till den utveckling, vari den kungl. Musikaliska akademien utgör toppunkten. Den främsta insatsen gjorde Roman som tonsättare av sköna vokalverk med svensk text. Han löste m. a. o. i praktisk gärning monodiens problem på svenskt område, och att samtiden faktiskt insåg, att det var fråga om ett problem och dess lösning, därom vittnar de språkvårdande sällskapens liksom också Kgl. Vetenskapsakademiens varma intresse för dessa ting och särskilt för Romans tonsättningar. Romans och Brants arbete på det offentliga konsertväsendets område är en annan viktig förutsättning, ty Kavaljerskonserterna, som flammade upp i deras fotspår, och *Utile dulces* musikälskande bröder utgöra den egentliga krets, varur Musikaliska akademien kristalliserar sig. — Till denna ordenskrets hörde bl. a. rådmannen och skalden J. Wellander, vars betydelsefulla skrift *Om Musique från tiden omkr. 1767—71* visar en i vårt land ovanlig förtrogenhet hos dess upphovsman med samtida kontinentalt musiktänkande. Särskilt nära står W. däri Rousseau. Märklig är också en skrivelse från ordensbrodern, borgmästaren i Vimmerby, Eric Norén, uppläst vid sammankomsten den 12/5 1770. Han utstakar en väg för ett målmedvetet arbete på en vidarelösning av den svenska monodiens problem på grundval av Romans vokala verk. Genom att omsorgsfullt uppföra dem och andra redan befintliga arbeten med svensk text till musik av Pergolese, Händel, m. fl., som just Roman hade introducerat på sin tid, skulle man sättas i stånd »at kunna döma om de brister, som uti språkets tillämpning kunna finnas», och därmed bana väg för nästa etapp på monodiens väg,

»at til ärkända goda arier öfwer främmande språk, författa swänska skaldestycken uti sådane ämnen, som närmast komma öfwerens med de passioner, som componisten exprimerat, och at derwid nyttja den otwungnaste tillämpning af språket». Och först via denna parodikens genomgångsstation kunde man nå fram till den äkta monodien, »at först författa swänska skaldestycken, såsom oratorier, prologuer, el. dyl. och deröfwer låta sätta musique». Här har Norén faktiskt tecknat den väg som svenska musiker och musikälskare varit inne på sedan slutet av 1600-talet, varåt jag ägnat flera studier, bl. a. i denna tidskrift. Först 1800-talet kunde med större framgång ägna sig åt den 3:e och slutliga etappen, men vi kunna dessvärre konstatera, att ännu i denna stund en god del av svensk vokalkomposition så föga är framsprungen ur svensk språkmelodi, att den tvärtom verkar instrumental el. i varje fall *av texten oberoende koncipiering av melodier*, som i efterhand lämpats till den text som i viss mån inspirerat dem.

Det tredje avsnittet i Walins arbete sysslar med en ingående analys av dels stadgeförlaget, som i föreliggande form ej godkändes av Gustav III, dels de omarbetade stadgarna. Skillnaden är i det hela inte så stor, om man undantar en enda mycket viktig punkt, nämligen den, att förslaget hade räknat med rätt för akademien att utdela akademiska värdigheter i musik, tydligen i anslutning till de engelska sedvänjor från Oxford och Cambridge, som varit välbekanta inte minst för Roman. Därav blev nu ingenting, men inte heller den nya akademiens övriga storståtliga program kunde förverkligas nämnvärt. Detta berodde inte blott på, att statuterna voro behäftade med svåra formella brister, som vittnade om, hur föga upphovsmännen tänkt sig en praktisk tillämpning, utan också och främst därpå, att stadgarna med ett om Rudbecks gotiska historieromantik erinrande och väl i viss mån därmed besläktat storsvenskt överdåd skisserat ett program, så storslaget, att maken därtill ej funnits på något annat håll i musikvärlden. I det folkrika och musikaliskt kultiverade Italien kunde det kanske ha genomförts men inte i det glest befolkade, musikaliska nybyggarsamhället Sverige.

Därför gick det nu också som det gick. Men Walin hoppas och tror till sist, att det vackra programmet både bör och kan förverkligas av vår egen tid, förutsatt, att statsmakternas intresse och stöd kan påräknas i erforderlig omfattning. Och i en förhoppning om, att så skall ske, för-ena sig nog alla landets verkliga musikvänner.

I en kortfattad recensions ram går det ej att göra Walins arbete fullt rättvisa. Han har med största intensitet och noggrannhet samlat sitt material från svårtillgängliga och stundom oväntade källor och hans är ej felet, om man konstaterar, att det delvis är ganska magert. Även detta ger ju på sitt sätt en bild av 1700-talets inställning till musiken i vårt land. T. o. m. de intellektuellt och konstnärligt högtstående saknade som regel närmare kontakt med musikodlingen och förmodade inte samla sig till en skriftlig fixering av sina tankar om musik. Så mycket värdefullare är därför förf:s logiska, klara och psykologiskt sanna bild av Frihetstidens inställning till konstnärliga och pedagogiska spörsmål av musikalisk art och den skarpa analys av de få bevarade

dokumentet som han företar. Vi kunna väl hoppas på, att en eller annan ny källa med tiden kommer i dagen, som ytterligare förmår belysa och skärpa bilden, men någon ändring i grundritningen av vår musikakademis förhistoria torde den inte åstadkomma.

Källuppgifterna förefalla noggranna liksom citatkontrollen, så vitt enstaka stickprov ge vid handen. Vill man vara småaktig kan man undra på, varför Rollands arbete (s. 21, fotnot 4) citeras från tysk upplaga, att släktnamnet Faggot stavas Fagott på s. 80 och 105 och i reg. s. 164 men rätt s. 143, att Westblads arbete kallas Triade harmonica (s. 102) utan preposition i st. f. Trias harm., att Coussemakers utgåva av traktater citeras (s. 9 fotn. 2) »scriptorum de musica medii aevi», I, varvid genitiven står utan huvudord o. dyl., men dessa småaktiga anmärkningar visa, att rec. inte förmår finna något väsentligare att anmärka på. Vi tacka sålunda och glädja oss med förf. åt detta viktiga arbetes genomförande.
C.-A. M.

Gunnar Jeanson & Julius Rabe: Musiken genom tiderna.
Tredje uppl., Gebers förl., Sthlm (tr. i Uppsala) 1946.

Att ett musikhistoriskt verk på närmare 700 sidor, som i nuvarande skick kostar 32 kr. häftat, kunnat i Sverige utkomma i tre upplagor är både märkligt och glädjande, märkligt därför, att det med sin rika faktsamling ju ej direkt vädjar till det lättjefullt njutande musikintresset, glädjande därför, att det goda resultatet i sin mån vittnar om den väldiga strömkantring, som skett i vårt land till förmån för en djupare musikodling.

Då det nu här är fråga om en nyupplaga, som därtill ej kunnat redigeras av mer än den ene författaren, sedan Gunnar Jeanson till allas vår smärta alltför tidigt gick bort, behöva vi inte här ånyo gå in på detta verks obestridliga förtjänster. Att det har tagit starka intryck av Guido Adlers berömda Handbuch der Musikgeschichte är välbekant och i nuvarande stund så mycket mindre en nackdel, som vi lida utomordentligt svår brist på undervisningsmateriel och en lättillgänglig, modern framställning av den europeiska musikens utveckling för svenska läsare betyder en stor vinst, framför allt då historiken är så pass omfångsrik som i detta verk.

Redan förordet till 1:a uppl. betonar den avsiktligt översiktsmässiga behandlingen av det inledande avsnittet om antik musik och det därpå följande om de första skedena i västerländsk tonkonst. Några statistiska siffror på grundval av den 3:e uppl:s sidoantal bekräfta detta: Endast drygt 16 % av hela utrymmet har ägnats åt tiden före 1600, därav 1,6 % åt antiken, 4,3 % åt gregoriansk sång och 10,4 % åt äldre flerstämmighet m. m. Generalbasepoken har fått sig 27 % av totalutrymmet tillmätt och som sig bör får Bach och Händel därav nära nog en tredjedel. Härefter breddar sig skildringen ännu mera, det biografiska stoffet får ökat utrymme och mer än halva bokens omfång (eller 56,7 %) faller på den nya stilperioden efter 1750 fram till vår egen kaotiska tid. Författarfirmans blick på tonkonstens utveckling under de tre perioderna ger, i siffror uttryckt, en vacker serie: $\frac{1}{8} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$!

Detta betyder nu inte, att proportionerna, ur andra synpunkter sedda, alltid äro helt lyckade. Enligt min mening har nog t. ex. operans konstart kommit att en smula dominera. Hur viktig än den första operaepoken må vara, så synes mig 56 sidor vara på tok för mycket i jämförelse med, att epokens hela övriga vokalmusik tillmätts ungefär hälften och hela dess instrumentalmusik blott tredjedelen av detta utrymme. Andra en smula underliga proportioner är mellan de stora wienklassikerna: Haydn har fått futtiga 9 sidor sig ägnade, medan de andra vardera ha tre och Schubert två gånger så mycket. Haydns levnadshistoria kan visserligen skildras enklare än t. ex. Mozarts, men varken Schuberts eller Beethovens liv är mera växlingsrikt eller dramatiskt än Haydns, tvärtom. I detta fall beror väl skillnaden kanske snarare på, att förf. inte har känt samma levande musikaliska samband med och samma hängivenhet för Haydn som för hans bägge konstnärskamrater.

Julius Rabe meddelar i sitt förord till 2:a och 3:e uppl., att han i de tidigare kapitlen gjort endast ett fåtal, huvudsakligen formella ändringar. Detta befriar oss från att här gå in på fackliga detaljer rörande denna del, men jag anser mig skyldig att säga, att det var skada, att inte Rabe sökt omarbета också dessa tidigare kapitlen, ty där finnas många missförstånd, felaktigheter och luckor, som alldeles i onödan vanpryda verket.

3:e uppl. är också i behov av en noggrannare språklig ans. Det finns talrika stilbrytningar mellan en merendels väl bibehållen skrivspråksvenska, som understundom kan få en konstnärlig schvung, och tal-språksvändningar, som ex.: »det var så, att . . .» (s. 33), »man fann på . . .» (s. 37 m. fl. st.), »lär ha blivit så tagen, att . . .» (s. 94), »nog så (fyllda) . . .» (s. 136 m. fl. st.), »ge sig till att . . .» (s. 304), »ha tag i» (s. 234) etc. Andra språkegendomligheter resp. tryckfel äro t. ex. »instrumenten be-gagnades huvudsakligen endast . . .» (s. 15), »de små stenografliknande tecken» (s. 33), »en koncentration . . . tillsträvas» (s. 144), »åstundan till» (s. 145), »Mr H. (blev kallad) såsom scenisk sådan (d. v. s. ledare)» (s. 264), »de drag . . . som här sökt skildras» (s. 398) etc. Uttryck som »Hans bror dog och insatte B. som förmyndare» (s. 390) eller »Dansen och sällskapsvisan bestrida i början huvuddelen av musiken» (s. 286) äro heller inte riktigt lyckade, än mindre förbiseendet med verbet i meningen »hans moder förbehåller honom hans dåliga vandel» (s. 277).

De båda sista kapitlen ha — enligt Rabes förord — underkastats en tämligen fullständig omarbetning. De behandla den nationella romantiken, impressionismen och den moderna musiken. Det sistnämnda avsnittet förefaller — trots en viss ojämnhet i dispositionen — vara ganska lyckat. Jag tycker dock, att den obestridda betydelse för den moderna stilen som den musikvetenskapliga forskningen har haft — på gott och ont — borde ha påpekats. Och att t. ex. Stravinskijs instrumentation har påverkats av — låt oss säga — javanesisk orkestermusik» är jag övertygad om — även detta ytterst ett utslag av den vidgade kännedom om utomeuropeiska folkslags musik som forskningen (närmast den jämförande) bibragt oss. Flera tonsättare ha ju som bekant samtidigt varit musikhistoriker (som Wellesz) eller etnologer (som Bartok och Kodaly) och den moderna polyfonien (särskilt på kyrkomusika-

liskt område) är i väsentliga hänseenden knuten till de sista forskningsresultaten på den äldsta flerstämmighetens område. Större kritik mot den av danskarna drivna tesen om Thomas Laubs märkliga rengöring av dansk folkvisa och dess avgörande betydelse för Nielsens tonspråk liksom dettas internationella betydelse skulle nog också ha varit att förorda. Därmed har jag inte uttalat något värdeomdöme om Nielsens och några hans danska efterföljares konst, som jag högt beundrar.

Förlaget har givit även den nya upplagan en utmärkt utstyrsel och det har inte sparats vare sig på riklig exemplifiering i skön och tydlig notskrift eller på utmärkta porträtt och fotografier av märkliga konstnärer.

C.-A. M.

Max F. Schneider: Die Musik bei Jacob Burckhardt. Eine zeitgemässe Betrachtung. Amerbach-Verlag, Basel 1946.

Den personhistoriska forskningen inom vår vetenskap sysslar med rätta inte uteslutande med männen av facket, tonkonstnärer, musiker och musiktänkare. Det saknar inte sin betydelse, att vi spörjer efter musikens roll i de människors liv, vilka på andra kulturområden varit vägledande och inspirerande, därtill i sådan utsträckning som Jacob Burckhardt (1818—97), den store konst- och kulturhistorikern. Det kan uppbringas många skäl för att ägna just honom uppmärksamhet: han var verksam på områden som stå den musikaliska konsten nära, hans levnadstid infaller under en för denna konst mycket viktig brytnings-tid, framför allt inom operan, han var själv inte blott musikalisk utan besatt också en smula färdighet som sångare och pianist, ja han hade under sina gymnasist- och tidiga studentår t. o. m. försökt sig som tonsättare av smärre sånger i enkel romantisk stil.

Schneider behandlar först Burckhardts liv ur musikalisk synpunkt, hans repertoarkännedom, som främst omfattade wienklassikerna och de stillsammare romantikerna samt motsvarande periods operor, inte minst de romanska. En särskild veneration hade han för Glucks reformoperor och bland tonsättare överhuvud stod ingen hans hjärta så nära som Mozart. För Beethoven hyste han en respektfull vördnad, Schuberts sånger älskade han och sjöng gärna själv. Med stark temperamentsfullhet tillbakavisade han däremot Wagners konst, som för honom betydde operakonstens förfall och liktydig med den musikaliska motsvarigheten till Bismarcks svekfulla våldspolitik. I det hänseendet såg han klarare än andra, vart det bar hän, och hans inställning här har givetvis det största dagsaktuella intresset.

Som en komplettering av den bild förf. på detta sätt vinner av musiken i Burckharts liv analyserar han i en andra avdelning dennes uttalanden i brev, uppsatser och enstaka konstvetenskapliga verk. Det blir på så sätt ibland en del rätt onödiga dubbelcitat men också en god och inträngande bild av Burckhardts musikuppfattning. Förf. kunde ha tillagt, att Burckhardt med sin starka förkärlek för vokalmusik och oförmåga att koncentrera intresset på omfångsrikare instrumentalverk visade sin förankring i Upplysningstidens idévärld, vilket ytterligare

bestyrkes av hans ganska svala intresse för 1500-talets kontrapunktiska vokalmusik liksom för Bach. Å andra sidan saknade han inte känsla för denna stil, om den förmedlades av wienklassikerna: Beethovens mässa i C-dur och Mozarts Rekviem älskade han och talade om i hänfödda ord.

Särskilt intressant är hans Mozartuppfattning, som av H. Wöllflin på ett mycket lyckligt sätt har sammanställts med hans konstvetenskapliga inställning till Rafael. Grundvalen för Burckhardts åskådning är det lineär-plastiska seendet, som visserligen ej utesluter färgens självständiga liv men dock fordrar linjen som ledande princip. Denna linearitets prevalens motsvarar i musiken melodiens. Däremot betraktade han det elementär-eruptiva i konsten med största misstro. Temperamentsutbrott som spränger de givna gränserna uppfyllde honom rent av med förskräckelse. Här ha vi på konstvetenskapligt område en motsvarighet till Jahns och överhuvud hela romantikens Mozartuppfattning, som för det väl avvägda, det apolliniska och klara draget förbisågo, ej hörde, de »demoniska» inslagen. Att Burckhardt med denna lineära syn skulle kunna uppskatta linjespelet i den kontrapunktiska konsten är dock inte att begära. Där fann han ingen melodi i den mening romantiken avsåg därmed och ännu mindre någon förstälilig harmonik. Det oändlighetsbetonade i kontrapunktikens asymmetriska linjespel måste också ha berört hans känsla för det måttfulla, proportionella och välordnade illa. Med ett ord: ganska typisk förromantik!

Inte minst intressant är förf:s små avslöjanden i en efterskrift till boken: en sammanställning av Burckhardts musikuttalanden med några förbindande ord i form av en uppsats mötte på förlagshåll inte den ringaste förståelse! Man fann närmast Burckhardts åsikter så demoterande, att man ej önskade belasta hans minne därmed! Så fann sig förf. nödd och tvungen att inkomponera dem i en längre framställning av musikens roll i Burckhardts liv, där de också tvivelsutan göra den största nyttan. De kunna hjälpa konsthistorikern till en djupare förståelse för denne betydande forskares psykiska typ och idéhistoriska ställning, de bidra också i sin mån att ge musikforskaren en inblick i hur musiken uppfattades och vad den betydde hos en universitetsman i det konservativt prudentliga och patriciestolta Basel under 1800-talet.

C.-A. M.

Ola v D. Schalin. Kulthistoriska studier till belysande av reformationens genomförande i Finland. I. Akademisk avhandling. Svenska Litteratursällskapet i Finland CCCV. Helsingfors 1946. XXXIX + 335 s. 8:o. Pris Fmk 200.

Avhandlingen, som omfattar tiden från reformationens införande fram till 1576, avser att ge en bild av gudstjänstlivets omdaning i Finland och tillhör sålunda inte direkt det musikvetenskapliga facket. Att den förtjänar omnämnas i denna tidskrift beror på, att de i främsta rummet bygger på ett primärmaterial av till stor del musikalisk art. Källorna — 163 till antalet, av vilka somliga inte tidigare äro kända i litteraturen — äro förtecknade och beskrivna i det första av bokens två huvudavsnitt och uppdelas i två kategorier, nämligen reformations-

tida anteckningar i tryckta mässor, handböcker m. m. samt handskrivna sångböcker från början av 1500-talet till slutet av 1600-talet, bland dem ett stort antal innehållande lutherska psalmer på svenska och finska. Då dessa källor äro kronologiskt grupperade och deras innehåll för det mesta utförligt relateras varjämte hänvisning finnes till tidigare i litteraturen förekommande omnämmanden, kan även musikhistorikern ur denna handskriftsbeskrivning hämta värdefulla upplysningar. Försöken att datera handskrifterna ha dock inte alltid utfallit lyckligt, och i beskrivningarna ha ibland insmugit sig felaktigheter, vartill kommer en viss osäkerhet i fråga om terminologien, som beror på, att musikforskningen inte är författarens egentliga område. Värdefullt är det i slutet av beskrivningen anförda registret över i källorna förekommande svenska, finska och latinska sånger av olika slag.

I avhandlingens andra avsnitt »Kulten och dess utöware före den liturgiska striden» sysselsätter sig författaren med fyra huvudfrågor, mässans utformning, tidebönera, kyrkoåret och kyrkosången. På sistnämnda område äro författarens bristande musikhistoriska insikter tyvärr mycket märkbara vad beträffar såväl själva framställningen av förhållandena som hänvisningarna till musikhistorisk litteratur. Behandlingen av de tre övriga frågorna undandrar sig mitt bedömande, men påpekas må dock att musikhistorikern även i dessa kapitel finner en hel del av intresse, enär författaren också gör vissa jämförelser mellan svensk och finländsk tradition. Beklagligt nog är avhandlingen ohanterlig som källskrift, emedan den saknar person- och sakregister, men enligt uppgift i förordet kommer ett sådant att ingå i en senare utkommande andra del. Frånsett dessa brister är undersökningen emellertid av sådan art, att ingen som ägnar sig åt forskning rörande reformationstidevarvets kyrkoliv i Sverige och Finland, vare sig den sker ur teologisk eller musikhistorisk synpunkt, kan förbigå densamma.

I. L-tz.

Bonniers illustrerade musiklexikon av Sven E. Svensson under medverkan av Erik Noreen. Stockholm 1946. Alb. Bonniers förlag. 1380 sp.

Ett nytt musiklexikon är på den svenska bokmarknaden en så sällsynt företeelse och dess roll i vårt lands musikliv av så stor betydelse, att denna tidskrift ej bör gå förbi ett dylikt verk, även om det nu ej närmast vädjar till fackmännen utan, som förordet påpekar, »till den stora musikintresserade allmänheten». Att skriva ett musiklexikon är nämligen, även om man vänder sig till den bredare musikpubliken, ett oerhört svårt men samtidigt intressant företag, fyllt av pedagogiska, tekniska och populärvetenskapliga problem och risker av alla slag; och ingen torde bättre än fackmannen kunna bedöma, vilken prestation en lexikonutgivare på detta område verkligen utför.

Det som Sven E. Svensson presterat i och med detta lexikon är också i själva verket fantastiskt. Det övervåldigande och egentligen gränslösa stoffet har han — man frestas säga med dödsförakt — personligen givit sig i kast med och till en viss grad tvingat att foga sig i den samman-

trängda framställning det begränsade utrymmet möjliggör. Att han kunnat taga personlig ställning till alla de svårigheter, som rymmas inom musikteoretiska fack, må vara mindre märkligt, då han här sedan årtal är specialisten framför andra. Men han har med samma passionerade intensitet, vetgirighet, sunda musikaliska omdöme och rika praktiska erfarenhet också orkat sätta sig in i mångfaldiga andra spörsmål. Han bjuder på personligen utformade, stundom fascinerande redogörelser för olika epokers musikstilar, för de stora musikländernas tonkonst, för de musikaliska konstnärernas levnadsöden och verksamhet, han behandlar utvecklingen av musikaliska former och viktiga tonredskap, vanligen med vettighet och sunt omdöme, ej sällan med vetenskapligt skolad fantasirikedom och med den pedagogiska sans och måtta som en bister erfarenhet så småningom lär oss alla, vare sig vi vilja eller inte. Detta är varken mer eller mindre än en prestation, som få äro mäktiga att göra efter med samma mått av kunskapsriikedom, parad med klokhet och praktisk erfarenhet. Därmed har Svensson också skapat ett musiklexikon som i många hänseenden gör det särskilt väl lämpat just som uppslagsbok åt den stora musikintresserade men i regel mycket okunniga allmänheten. Någon torr skrivbordsvisdom finnes där vanligen inte och för den som fördomsfritt läser igenom de stora artiklarna betyder framställningen en intelligent och kunnig orientering över musikkulturens jättelika fält.

Lexikonet har ur lexikografisk och bibliografisk synpunkt rönt svår och berättigad kritik, som synes mig böra riktas i högre grad mot det med lexikalisk utgivning väl förtrogna förlaget än mot förf. Men detta får inte komma oss att glömma de oförnekliga förtjänster om musikvetandets popularisering som förf. med detta lilla lexikon inlagt.

C.-A. M.
