

STM 1936

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.

göras även nu. Schuberts utomordentligt vackra dissonanta kontrast i andra takten och hans rikare harmonik komma Åhlströms i och för sig välfunna uttryck att verka tama och färglösa.

Notexempel 3. Början av denna visa är närmast en upprepning av ovan citerade i del III, vilket knappast kan sägas vittna fördelaktigt om Åhlströms känsla för textens valör. Man saknar den konstnärliga koncentration, den samlade enkelhet, den restlösa självklarhet, som är den schubertska melodins adelsmärke.

Notexempel 4. Detta stycke börjar med exakt samma melodiska uttryck, som finnes i Heidenrösleins tredje takt. Men det schubertska ackompanjemangets baston ger i sin motrörelse en rikare nyans. Att två kompositörer kunna få så identiskt lika melodiska infall inför olika texter är verkligen mycket intressant. Det åhlströmska lilla efterspelet skulle faktiskt kunna försvara sin plats i ett schubertskt sammanhang.

Hur skall man förklara dessa ovan anförda anmärkningsvärda likheter? Tre möjligheter äro i dylika fall tänkbara: Den senare kan direkt ha påverkats av den tidigare. En dylik möjlighet torde i detta fall böra avfärdas såsom osannolik. Båda kunna ha en tredje av oss okänd komposition som gemensam förebild. Denna möjlighet kanske kan vara värd beaktande. Man kan slutligen tänka sig, att likheten är en märklig tillfällighet. En förromantisk och en ungromantisk kompositör ha var på sitt håll funnit varandra liknande melodiska uttryck för besläktade känslolägen med stöd av en besläktad rytm. Den yngres geni fulländar den äldres aningar. Detta antagande synes mig vara det mest sannolika.

Carl Nisser.

BELLMANSMUSIKEN OCH DEN SENASTE FORSKNINGEN

Den nya upplagan av J. M. Bellmans skrifter, som sedan ett tiotal år börjat utgivas av Bellmanssällskapet, har med den i våras utkomna delen nått fram till skaldens dramatiska arbeten och beräknas med ännu sex delar föreligga avslutad till tvåhundraårsdagen i februari 1940 av Bellmans födelse.¹ I och för sig snart sagt ett mönsterexempel på god utgivarteknik — icke minst gäller detta den sist utkomna delen, som redigerats av den utomordentlige

¹ Carl Michael Bellmans skrifter, Standardupplaga utg. av Bellmanssällskapet, 1—6. Stockholm 1927—36.

Bellmanskännaren dr O. Byström — erbjuder den stort intresse icke blott för litteraturhistorikern och språkmannen utan även för musikkorskaren. Redan den allmänna kommentaren är en verklig skattkammare för var och en, som intresserar sig för den svenska musikkulturen under 1700-talet. Här ges den sociala bakgrunden även för tidens musikliv och därjämte ganska detaljerade upplysningar både om enstaka musiker och de instrument, som omtalas i dikterna. Men till denna del av kommentaren är det icke meningen att i detta sammanhang knyta några anmärkningar. Vad som i första hand intresserar en läsare av Svensk tidskrift för musikkforskning är, huru utgivarna ställt sig till Bellman som diktare-musiker eller rättare sagt till den musik, som åtföljer ett stort antal av hans dikter. Och svaret på de många frågor, som kunna ställas om förhållandet mellan ord och musik, återfinnes — visst icke alltid, men rätt ofta — i den särskilda kommentar, som följer sist i raden av anmärkningarna till de olika dikterna.

För Bellmans samtida erbjöd troligen icke sammankopplingen av text och musik några problem, och skalden själv följde som den siste store representanten under 1700-talet för den sjungna visan tämligen oreflekterat traditioner från Olof Dalins dagar. Först generationen närmast efter Bellman intresserade sig för de frågeställningar, som sysselsätta nutiden och gjorde även försök att närmare bestämma bellmansmusikens art och karaktär. Så kunde redan Atterbom tack vare icke minst sina musikaliska rådgivare Uppsalalektorn C. J. Björck och J. E. Rydqvist påvisa åtskilliga av Bellmans melodikällor. Men först sedan Flodmark i sin lilla skrift »Bellmansmelodiernas ursprung» (1882) underkastat musiken en systematisk granskning blev det möjligt att i vidare omfattning bilda sig en uppfattning om härkomsten av de melodier, som följa dikterna åt. Resultatet av denna granskning verifierade i stort sett Atterboms förmodan, att skalden hämtat sin musik från vitt skilda håll, det är endast fördelningen av melodilånen, som kunnat noggrannare fastställas. Bellmans starka beroende av den samtida dansmusiken (menuetter, kontradanser och polskor) blev sålunda nu klart framträdande. I nästan lika stor tacksamhetsskuld står han till den franska opéra comique, som från 1753 genom Adolf Fredriks franska teatertrupp spelade en så stor roll för nöjeslivet i Frihetstidens Stockholm. I Bollhusteaterns salong möttes icke blott adeln och societeten utan även borgerskapet, och att Bellman varit en ganska flitig besökare av fransmännens föreställningar framgår av de talrika melodilånen från de stycken, som veterligen stodo på repertoaren. Någon gång kan man med kän-

nedom om spellistan nå fram till en sannolik datering av en eller annan av hans dikter. Fredmans sång nr 33 om Magistraten i Telge anses av utgivaren av Bellmanssällskapets upplaga ha kommit till 1769. Nu omtalar Claes Julius Ekeblad i sina bekanta dagboksanteckningar, för den 13 november 1762, att »Belman soupa ici ce soir et nous fit voir son naturel à imiter les differents sons des bêtes». Man kommer att tänka på Telgevisan, och är ännu mera benägen tro att han bl. a. gett denna Ekeblad till livs, då man vet, att den opera, från vilken melodien hämtats, just stod på repertoaren i början av 1760-talet. Musiken är nämligen utan tvivel lånad från Favarts och Harnys sångspel *Les amours de Bastien et Bastienne*, som första gången gick över Stockholmsscenens tiljor den 2 februari 1761 och fram till november 1765 uppfördes sammanlagt åtminstone fyra gånger. Men är det sålunda mycket sannolikt, att Fredmans sång koncipierats tidigare, än man förut trott, så är det å andra sidan ganska visst, att den slutgiltiga musikaliska utformningen skett senare och troligen först i samband med utgivandet av den första samlade upplagan av sångerna (1791). Av traditionen har Joseph Martin Kraus utpekats som Bellmans musikaliska medhjälpare för detta stycke, och det är sålunda hans mästarhand, som skapat de dramatiskt livfulla för-, mellan- och efterspelen. Huru den tämligen enkla melodien — den har många nära släktingar i den samtida sång- och instrumentalmusiken — ursprungligen tedde sig, kan man se av Fredmans sång nr 63 (Mäster Petrus från det helga höga).

Man har med rätta beundrat Bellmans utsökta smak, då det gällde att anpassa ord och musik till varandra, men å andra sidan valde han just sina melodier — något som man f. ö. med exempel från Dalin och andra visdiktare närmast skulle vänta — ofta från tidens schlager och han ger därför genom sin musik icke blott uttryck åt sin egen individuella smakuppfattning utan även åt hela tidevarvets. Bland de komiska operor, som på 1760-talet uppfördes i Stockholm tillvunno sig Annette et Lubin, *Le devin de village* och *Ninette à la cour* framför andra en vidsträckt popularitet. Från alla tre har Bellman lånat några av sina vackraste melodier. Icke minst bekant bland dessa är musiken till Fredmans sång nr 6 (Hör klockorna med ängsligt dån), som skalden närmast funnit i Annette och Lubin. Melodien var emellertid som självständig visa populär i Frankrike långt tidigare och var även känd i Tyskland på 1600-talet. Just vid mitten av 1700-talet upplevde visan en renässans i Frankrike, där Voltaire använde den till ett epigram över målaren Jean Baptiste van Loos död (1745). Hänvisningen till Voltaires bistert-skämtsamma lilla dikt framkallar en

fråga: Vilket stämningsvärde har musiken i Bellmans sång? Många nutida beundrare av Fredmans epistlar och sånger fångas kanske helt av molltonen och den tunga, haltande rytmen, som tyckes härma klockornas klämtande, och tänka icke närmare på diktens innehåll. Men är det verkligen Bellmans mening, att musiken skall tagas så allvarligt, inlägga vi icke snarare i den ett stämningsvärde, som är främmande både för texten och diktaren själv? Bellman har säkerligen funnit rytmen expressiv för klockklangen, men han syftar närmast till en komisk effekt, och hans mening är, att texten skall ge karaktär åt melodien och icke tvärtom. Han vill icke alls omtyda musiken — man har tidigare så velat göra gällande — utan han har i sammankopplingen av text och musik endast följt gammal tradition och kunde som exempel härpå åberopa Dalin, som för sin skämtsamma herdevisa »En Celadon gav fröjderop» använde sig av den vemodiga Sinclairesvisan.

Med det nyss sagda är det icke meningen att bestrida det ofta upprepade omdömet, att hos Bellman musik och text äro kongeniala. Det är tvärtom många gånger fallet, men man bör erinra sig, att sjuttonhundratalets människor inlade delvis andra uttrycksvärden i musiken, än dem vi äro vana vid, och att framförallt differentieringen mellan dur och moll icke var så påtaglig som i våra dagar. Både Haydn och Mozart förstodo skämta i moll, och Bellman var ett barn av deras tid. Huru fint han även kunde, när så föll honom in, omtyda och för sina syften så att säga nobilisera en melodi, märker man av Fredmans epistel nr 33 (Stolta stad, jag nu glad förglömmer ditt prål). Det melodiska uppslaget återfinnes här, som Flodmark riktigt påpekat, i Monsignys operabuffa »*Le cadu dupé*». Omar presenterar för kadin sin anskrämligt fula dotter Ali, som på den för oss bekanta melodien ber härskaren ge akt på hennes ädla anletsdrag (*regardez ces traits nobles et parfaits*). Dock, musiken hos Bellman är icke helt densamma som hos Monsigny. Med några lätta förändringar har den fått ett annat tycke, det groteska har fått vika för en lätt mockerande festivitas, som alldeles förträffligt passar i stycke med episteltextern. Och med denna melodi äro vi framme vid en annan fråga. Kan Bellman betraktas som kompositör, eller är han blott en genial imitator? Numera är man snarast villig att besvara den senare delen av frågan med ett ja. Men man har haft litet besvärligt att komma förbi Bellmans egen försäkran i det korta företalet till de 1791 utgivna Fredmanssångerna, att de äro »så till poesi som den av mig till en del även komponerade musik, översedde, rättade och erkände». Här utsäges ju alldeles tydligt, att Bellman själv delvis tonsatt sina

sånger. Det gäller alltså att avgöra, vad sjuttonhundra-talet kunde inlägga i ordet komponera. Innefattade det även, vad vi benämna arrangera? Säkerligen, och ur den synpunkten är Bellman alldeles avgjort även kompositör. Men även om vi hålla oss strikte till betydelsen i våra dagar och mena, att en kompositör är endast den, som själv kan uppfinna och självständigt gestalta ett stycke, så är Bellman å andra sidan förmer än en arrangör i gängse bemärkelse. De hittills gjorda melodifynden göra det icke sannolikt, att Bellman skulle i större omfattning ha uppträtt som skapare av egna melodier. Men å andra sidan förefaller det ganska troligt, att han komponerat ett eller annat stycke, och skulle denna förmodan genom kommande forskningar vederläggas, så kan dock sägas, att Bellman både genom sitt val av melodier och förmågan att ibland till ett helt sammansmälta olika temata och fraser dock i viss mån kan gälla som kompositör.

I det föregående har berörts några av de problem en forskare har att taga ställning till, då det gäller att utreda den bellmanska diktens förhållande till musiken. Naturligtvis kan man icke vänta sig att få dessa och ännu andra frågor belysta i ett sammanhang i musikkommentaren. Uppgiften här har varit att för varje särskild dikt söka fastställa musikens karaktär av folkvisa, aria o. s. v. och påvisa, om möjligt, varifrån visan stammar. Musikdirektör P. Vretblad, som redigerat kommentaren till första delen eller Fredmans epistlar, har samvetsgrant utnyttjat Flodmarks forskningar samt för egen del fullt bindande kunnat bevisa, att musiken till epistel 9 (Käraste bröder, systrar och vänner) närmast återgår på en menuett i J. H. Romans Drottningholms musik. Med rätta tillbakavisar han J. Bagges absurda påstående, att melodien till epistel 82 (Vila vid denna källa) skulle hämtat sitt musikaliska material från Pergolesis Stabat mater. — Från och med andra delen (Fredmans sånger) har kommentaren utarbetats av dr G. Jeanson. Förutom Flodmarks studier ha för dessa delar även kunnat användas J. Bagges efterlämnade anteckningar rörande bellmansmusiken samt ett flertal andra viktiga källor, exempelvis den s. k. Wallénska visboken, som med melodihänvisningar upptar ett stort antal av Bellmans dikter jämte andra svenska visor från perioden 1765—72. Kommentaren har tack vare detta utökade jämförelsematerial kunnat göras fylligare än för första delen. Men just melodihänvisningarna såväl hos Wallén som i skaldens egna originalmanuskript ha å andra sidan förorsakat kommentatorn mycken extra möda och gett anledning till vidlyftiga undersökningar, som ofta säkerligen gett negativa resultat. Hänvisningarna sluta sig nämligen icke sällan i en *circulus vitiosus*, därigenom att en för

samtiden känd, numera obekant vismelodi, anknytes till en hel rad andra lika okända visor. Så mycket större är därför triumfen för dr Jeanson, när det lyckats honom att för nr 5 i Bacchanaliska kväden (Adams skål i Paradiset) påvisa, att dikten, vars melodi råkat i glömska, sjungits till tonen av epistel nr 34 (Ack, vad för en usel koja), och att samma melodi använts av fru Nordenflycht för hennes herdesång »Säg mig Damon sad' Lysandra». Dr Jeanson har också kunnat komplettera kommentaren till epistlarna, så för nr 70, som använt samma melodi som Fredmans sång nr 2 (Ordenshärolder ta'n edra spiror). Bagge och Flodmark ha påpekat, att de åtta första takterna i Bellmans visa återfinnas i Rinaldo da Capuas intermezzo »La Zingara», och Flodmark vidare, att melodien också förekommer i en fransk sång. Dr Jeanson har nu ytterligare belagt den i operan *Ninette à la court*, och härifrån — icke från den franska sången — har Bellman nog hämtat sin musik. För fullständighetens skull må i detta sammanhang tilläggas, att melodien även ingår i J. A. Hasses opera »Leucippo», skriven 1747, och att av skäl, som jag icke här kan gå in på, melodien säkerligen från Hasse vandrat över till Rinaldo och så vidare.

Som sista exempel från kommentaren må slutligen anföras den lyckliga lösningen av melodihänvisningen till visan »Hör nu mitt herrskap, jag bjuder er ut till Lorenzberg med ära» ur Bellmans komiska opera *Marcolphus*. I texten hänvisas här till en sång, vars första versrad lyder: »Min Rosette hör ej min bön». Nära till hands ligger att tänka på ett lån från Mondonvilles komiska sångspel »Raton et Rosette», där en aria börjar med textorden: »Mais Rosette ne paroit pas». Dr Janson har varit så säker på sin sak, att han, trots att det icke varit honom möjligt att återfinna den svenska texten med den nyss anförda begynnelseraden, infört Mondonvilles melodi i musikbilagan. Och det visar sig, att han haft rätt. Den svenska visan, som citeras av Bellman, kan nämligen beläggas, och den är en mycket trogen översättning av den franska arian. Det är möjligt att översättaren är Dalin.

Min Rosette hör ej min bön,
och det gör mig oro,
om en flicka så täck och skön
obeständig vore.
Medan jag går och väntar här,
roar en annan henne bättre där,
ack vor' hon när,
kors jag är kär,
se, var hon är, var hon är — här.

Exemplen ur kommentaren kunna ge en föreställning om den arbetsmetod, som kommit till användning. Det må tilläggas, att i synnerhet genom dr Jeansons utredningar vi numera bättre än förut kunna bedöma karaktären av flera Bellmansmelodier. Men ännu återstå många problem att lösa icke minst beträffande sångerna i Bacchi tempel. Här finnes mycket att göra för kommande forskare.

E. Sundström.

Bertil Wester: Gotisk resning i svenska orglar. Ak. avh. Sthlm 1936.

I en tid då intresset för kyrkoorgelns utformning som aldrig tillförne stått i brännpunkten för det kyrkomusikaliska nydaningsarbetet i vårt land föreligger den första mera omfattande och djupgående vetenskapliga undersökningen om vårt gamla orgelbestånd. Författaren har gått till verket med en noggrannhet som icke lämnar något övrigt att önska men därjämte med en beundran och vördnad inför de gamla ärevördiga instrumenten. Man ställes sålunda icke bara inför siffror, uppmätningar och allmänna värdesättningar, man får även en förnimmelse av att författaren arbetar med ett konstnärligt ljudande, levande material.

Framställningen arbetar på två håll, en konsthistorisk och en musikhistorisk. Ehuru bokens titel synes angiva att den förra linjen skulle dominera, så är detta långt ifrån fallet. Författaren har emellertid skickligt gjort full rättvisa åt båda hållen, icke minst åt det musikhistoriska eller kanske rättare tekniskt orgelhistoriska.

Av största intresse är det att följa författaren när han med utgångspunkt från orgelns innerverk och dess funktioner härleder framkomsten av utanverket, orgelfasaden, som i gamla tider hade sin självklara uppgift, icke såsom nu för tiden att endast camouflera innandömet, utan därjämte vara en återspeglning och direkt fortsättning av det ljudande innanverket. Orgelfasaden var i gamla tider i bästa mening funktionell. Med de härliga konstverk för ögonen som denna inställning frambringade är man frestad att på det varmaste vilja anbefalla en prövning av problemet, om icke den ljudande orgelfasaden åter borde få komma till heders. Det förefaller självklart att våra kyrkoarkitekter med tacksamhet borde taga sig an uppgiften att söka få fram funktionella orgelfasader. De ha i det föreliggande

arbetet en värdefull hjälp att studera hur den en gång i tiden logiskt har växt fram. Ett utsökt bildmaterial visar det konstnärliga resultatet. Mot den konsthistoriska behandlingen har givetvis anmälaren ingen befogenhet att rikta någon anmärkning. Det förefaller likväl en lekman, som om författaren i sin iver att få konsthistoriska aspekter stundom varit alltför nitisk. Detta gäller ex. de onödiga konstruktionerna av ett gotiskt strävsystem inom orgelpipornas klangfunktion eller den arkitektoniska överensstämmelse som skulle finnas mellan pelare och dess krön samt orgelpipan och dess labium under sen-gotiken.

Ur musikhistorisk och orgelteknisk synpunkt är det av största intresse att ta del av författarens ingående och noggranna undersökningar av de gamla verken (Fröjeslunda, Genarp, Norrlanda, Sundre, Anga). En av författaren tillämpad och för första gången genomförd uppställning av ett mensurdiagram kan numera giva oss en ganska klar bild av en orgelstämmas och ett orgelverks klangfunktioner, ett arbete som i den fortsatta orgelrestaurationens tjänst kan bli av största betydelse. En framtida orgelinventering torde efter dessa linjer vara av största värde.

Mensurproblemet får sin intressanta belysning i jämförelse med de gamla orgelmästarnas konst. De härifrån härledda dateringarna av pipmaterial och orgelverk äro genomförda med konsekvens och övertygande sannolikhet. Undersökningarna av den gamla Norrlanda-orgeln låter oss ana hur den gamla mixturorgeln en gång har klingat.

Framställningen är en vetenskaplig avhandling om våra gamla orglar. Den är emellertid ej enbart konsthistoriskt eller musikhistoriskt inriktad. Under det mödosamma och hängivna arbetet spårar man ett annat syfte: författaren har lika mycket arbetat för att tjäna det levande livet och med sina undersökningar sökt väcka till eftertanke inför nutida, brännande orgelproblem. För att komma alla dessa problem in på livet måste man här liksom annorstädes gå till grunden. En första djupplöjning av vår förste orgelvetenskaplige fackman skall säkerligen härvid vara av den största betydelse för framtiden.

Henry Weman.

Exemplen ur kommentaren kunna ge en föreställning om den arbetsmetod, som kommit till användning. Det må tilläggas, att i synnerhet genom dr Jeansons utredningar vi numera bättre än förut kunna bedöma karaktären av flera Bellmansmelodier. Men ännu återstå många problem att lösa icke minst beträffande sångerna i Bacchi tempel. Här finnes mycket att göra för kommande forskare.

E. Sundström.

Bertil Wester: Gotisk resning i svenska orglar. Ak. avh. Sthlm 1936.

I en tid då intresset för kyrkoorgelns utformning som aldrig tillförne stått i brännpunkten för det kyrkomusikaliska nydaningsarbetet i vårt land föreligger den första mera omfattande och djupgående vetenskapliga undersökningen om vårt gamla orgelbestånd. Författaren har gått till verket med en noggrannhet som icke lämnar något övrigt att önska men därjämte med en beundran och vördnad inför de gamla ärevördiga instrumenten. Man ställes sålunda icke bara inför siffror, uppmätningar och allmänna värdesättningar, man får även en förnimmelse av att författaren arbetar med ett konstnärligt ljudande, levande material.

Framställningen arbetar på två håll, en konsthistorisk och en musikhistorisk. Ehuru bokens titel synes angiva att den förra linjen skulle dominera, så är detta långt ifrån fallet. Författaren har emellertid skickligt gjort full rättvisa åt båda hållen, icke minst åt det musikhistoriska eller kanske rättare tekniskt orgelhistoriska.

Av största intresse är det att följa författaren när han med utgångspunkt från orgelns innerverk och dess funktioner härleder framkomsten av utanverket, orgelfasaden, som i gamla tider hade sin självklara uppgift, icke såsom nu för tiden att endast camouflera innandömet, utan därjämte vara en återspeglning och direkt fortsättning av det ljudande innanverket. Orgelfasaden var i gamla tider i bästa mening funktionell. Med de härliga konstverk för ögonen som denna inställning frambringade är man frestad att på det varmaste vilja anbefalla en prövning av problemet, om icke den ljudande orgelfasaden åter borde få komma till heders. Det förefaller självklart att våra kyrkoarkitekter med tacksamhet borde taga sig an uppgiften att söka få fram funktionella orgelfasader. De ha i det föreliggande

arbetet en värdefull hjälp att studera hur den en gång i tiden logiskt har växt fram. Ett utsökt bildmaterial visar det konstnärliga resultatet. Mot den konsthistoriska behandlingen har givetvis anmälaren ingen befogenhet att rikta någon anmärkning. Det förefaller likväl en lekman, som om författaren i sin iver att få konsthistoriska aspekter stundom varit alltför nitisk. Detta gäller ex. de onödiga konstruktionerna av ett gotiskt strävsystem inom orgelpipornas klangfunktion eller den arkitektoniska överensstämmelse som skulle finnas mellan pelare och dess krön samt orgelpipan och dess labium under sen-gotiken.

Ur musikhistorisk och orgelteknisk synpunkt är det av största intresse att ta del av författarens ingående och noggranna undersökningar av de gamla verken (Fröjeslunda, Genarp, Norrlanda, Sundre, Anga). En av författaren tillämpad och för första gången genomförd uppställning av ett mensurdiagram kan numera giva oss en ganska klar bild av en orgelstämmas och ett orgelverks klangfunktioner, ett arbete som i den fortsatta orgelrestaurationens tjänst kan bli av största betydelse. En framtida orgelinventering torde efter dessa linjer vara av största värde.

Mensurproblemet får sin intressanta belysning i jämförelse med de gamla orgelmästarnas konst. De härifrån härledda dateringarna av pipmaterial och orgelverk äro genomförda med konsekvens och övertygande sannolikhet. Undersökningarna av den gamla Norrlanda-orgeln låter oss ana hur den gamla mixturorgeln en gång har klingat.

Framställningen är en vetenskaplig avhandling om våra gamla orglar. Den är emellertid ej enbart konsthistoriskt eller musikhistoriskt inriktad. Under det mödosamma och hängivna arbetet spårar man ett annat syfte: författaren har lika mycket arbetat för att tjäna det levande livet och med sina undersökningar sökt väcka till eftertanke inför nutida, brännande orgelproblem. För att komma alla dessa problem in på livet måste man här liksom annorstädes gå till grunden. En första djupplöjning av vår förste orgelvetenskaplige fackman skall säkerligen härvid vara av den största betydelse för framtiden.

Henry Weman.

Johannes Biehle: Das Helligkeitsgesetz, ein Masstab für den Klangwert der Orgel. Leipzig. 1935.

Hans Klotz: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Kassel 1934—35.

Gotthold Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. In Lieferungen. Berlin-Schöneberg 1934—35.

Det har skrivits och skrives alltjämt en mängd verk i orgelhistoria, men om dessa verk gälla i eminent grad Goethes ord: »Eines schickt sich nicht für alle». Var och en som arbetar för orgeln vet, hur livligt intresset för dess historia för närvarande är både bland fackmän och amatörer, samt huru delade meningarna äro ifråga om begreppet »kyrkoorgel». En del av dessa intressenter skola säkert med glädje hälsa här omnämnda nyutkomna verk.

Johannes Biehle, den kände tyske orgelforskaren, har utgivit en liten översiktlig broschyr innehållande efterkrigstidens vittomfattande omstörtning inom orgelrörelsen i Tyskland. Denna s. k. »Orgelbewegung» har, trots många förtjänster, blivit föremål för mycket klander. Detta anses, för att citera en tysk orgelbewegungsman, utgå ifrån, »att vederbörandes ofta mycket fanatiska framställningar till stor del bero på oklarhet i de mest elementära begreppen, och att framför allt den *objektiva* synpunkten av saken fattades.»(!)

Som måttstock på orgelns klangvärde betraktar Biehle sin »Helligkeitsgrad», vilken han här framlägger ur fysiologisk synpunkt på ett naturligt sätt. Genom omfattande jämförelser i klangfärgerna av historiska och moderna dispositioner och deras därur vunna klang, lyckas författaren giva oss en övertygande lösning på de nu rådande orgelproblemen. De uppvisade beräkningarna synas till och med förvånansvärt enkla, och utgöra en exakt utgångspunkt för framtida forskning på detta område. Därutöver är det kortfattade häftet (16 sidor liten kvarto) genom sin skarpa iakttagelse och saklighet, mycket intressant.

Ett mera vittomfattande verk inom orgelforskningens område föreligger nu avslutat. Författaren, Hans Klotz, stödjer sig på grundåskådningen, att den klassiska orgelkonstens utveckling började sin »storhetstid» i och med att orgeln tillerkändes sin gudstjänstliga uppgift, och att slutligen dess grundval alltid är *församlingen*. Därmed

är den egentliga tyngdpunkten förlagd till den historisk-klassiska orgelkonsten i vidare bemärkelse. Framställningen är byggd på studier av orgelregistreringskonstens historia, ur vilken ett så rikhaltigt material framkom, att verket ej endast har att uppvisa en historia av själva registreringen utan i stora drag även en sådan om orgelkonstruktion. Arbetets vetenskapliga värde bestod att börja med i anskaffandet och ordnandet av det rikhaltiga, ofta mycket spridda och för övrigt knappast tillgängliga materialet. Dess tydande tarvar visserligen delvis ett ännu mera ingående studium och medgiver kanske också andra tolkningar. I konstnärligt hänseende förmår verket väcka såväl organistens som orgelbyggarens stilkänsla för orgeldispositioner. Särskilt intresse torde kapitlet om den »romantiska» orgelns förbättringar tilldraga sig, vilket i sin aktualitet förmodligen skall giva anledning till diskussioner bland herrar sakkunniga. Att Dr Christhard Mahrenholz, författaren till det kända verket »Die Orgelregister», beledsagat detsamma med några rekommenderande ord, utvisar en viss gemenskap i hans syn på problemen och låter Klotz' arbete framträda som en parallell därtill.

Talrika tabeller, kurvor och notexempel försedda med registreringsanvisningar komplettera boken, och dess utstyrsel är vårdad.

Ingående förkunskaper fordrar ej Gotthold Frotschers: »Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition». Verket, som utkommit i 22 häften, är närmast att betrakta som ett orgellexikon och utgör ett ypperligt komplement till Klotz' arbete. Författaren giver först en kort översikt över orgelns ursprung och beskriver därpå utförligt Organa Hydraulica. I tvenne avdelningar behandlas därefter medeltidens orgelbyggeri. Sedan det viktigaste om orgelns första användning i Franken meddelats, klarlägges dess förhållande till den tidiga medeltidens kompositionsform. Så omtalas de äldsta »Denkmäler der Orgelmusik», i synnerhet den italienska mästaren Landino och tyska orgelskolans föregångsmän; Conrad Paumann och Arnold Schlick. Orgelns kyrkomusikaliska uppgift under 1500-talet behandlas i ett särskilt kapitel. En kort avdelning inviger oss i den franska orgelmusiken, vilken mästare Attaignant utgav 1531. Italienska musiken under 1500-talet behandlas utförligt i samband med namnen Gabrieli, Merulo m. fl., och den spanska med Cabezon och en del för oss tämligen okända mästare. Den engelska orgelstilen omnämnes också. Ett omfångsrikt kapitel behandlar de nederländska skolorna och Sweelinck.

1600-talets orgelbyggeri är skildrat ingående. Karakteristiska orgeldispositioner från de olika länderna meddelas, och några anvis-

ningar givas ur originalen. Beskrivningen över nordtyska orgelskolan följer med: Scheidt, Tunder, Buxtehude, Lübeck och Böhm, vidare den sydtyska med namnen Froberger, Kerll, Pachelbel m. fl.

På liknande sätt framlägges kapitelvis de olika ländernas skolor och mästare under 1700—1800-talen. J. S. Bach förfogar ensam över ett par kapitel?

De moderna skolorna äro tyvärr alltför knapphändigt behandlade, särskilt vad beträffar andra länder än Tyskland. Visserligen äro flera sidor fyllda med namn, men vad har man för glädje av dessa, då man ej vet något om deras bärare eller deras verk?

Boken är illustrerad och texten belyses av talrika notexempel. Som uppslagsverk har Frotschers bok sitt värde och berättigande.

Gunhild Schedin.

GREGORIANSKT

Urbanus Bomm: Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluss auf die Tradition ihrer Melodien. Einsiedeln 1929. — 196 ss. 8:o. 7 sv. kr.

Då benediktinern Urbanus Bomm från Maria Laach av sin lärare, prof. Fr. Ludwig i Göttingen, fick som tema för sin dissertation en undersökning av tonartsbegreppets utveckling inom gregoriansk koral i slutet av medeltiden, fullföljdes därmed en förpliktelse som Ludwig s. a. s. ärvt efter sin lärare, G. Jacobsthal, vars berömda verk, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin 1897, med genial skarpsynthet påvisade förekomsten av »skalfrämmande» toner inom katolsk liturgimusik av äldre avfattning. Undersökningar på detta område fortsattes senare inom den vetenskapliga skola, som den andre berömda Jacobsthal-lärlingen, Peter Wagner, skapade kring sig vid det schweiziska Freiburguniversitetet, huvudsakligen av Ernst Kessler i arbetet, *Über die leiterfremden Tonstufen im gregor. Gesang* (h. 10 i *Wagners Veröffentlichungen*), 1922. Även rec. har bidragit till problemets behandling i sin avhandl. om de svenska sekvenserna, 1927, avsnittet *Die Transposition in den Singweisen*, ss. 175 ff.

Bomm, som icke tagit någon notis om andras arbeten på området, har begränsat sin undersökning till mässans sångstycken och till

tidsperioden mellan 800—1300. Terminus a quo i detta fall bestämmes helt enkelt av källmaterialets egen natur, i det att de praktiska musikminnesmärken som kunna undersökas ej nå längre tillbaka. Den äldsta källan med inskrivna nevmer i förf:s material utgör *Antifonale missarum s. Gregorii*, en kodex i Laon som knappast når ned på 800-talet och tyvärr äger endast 33 nevmerade stycken. Representativa källor från de följande århundradena in på 1200-talet samt en rad tonarier och teoretikerkällor avrunda källbilden i förf:s framställning. Bland tonarierna saknas givetvis ej *Regino-tonariet* eller det av C. Vivell i *Wiens Sitzungsberichten* (d. phil.-hist. Kl., bd 188) publicerade *Frutolfiska Breviarium de musica et tonarius* fr. 1100-talet. Sitt material fördelar Bomm på två grupper, antifonala stycken (*introitus* och *communio*) och *responsoriala* stycken (*gradual-responsorier*, *alleluia* med sina verser, *offertorier*), i vilka han först genomgår melodier med enkel uppbyggnad och ringa tonomfång, som kunna noteras i olika lägen och förstås i flera tonarter, sedan vänder sig till de mera omfattande och komplicerade, där en diatonisk modusväxling kan ske inom enskilda perioder (*distinktioner*), d. v. s. där den efter senare teori som avgörande betraktade *finalis-tonaliteten* motsäges av företeelser i det inre. Jag kan ej finna, att förf:s uppgivande av Jacobsthals terminologi, *transpositio ex toto* och *tr. ex parte*, varit till någon fördel.

Rikaste utbytet ger undersökningen av *introitus*-styckena, beroende på det särskilda intresse som medeltiden ägnat deras tonartsproblem. Detta i sin tur förklaras av den praktiska nödvändigheten att göra klart för sig antifonernas modala natur för att kunna anpassa dem till vederbörlig psalmodityp. *Introitus* ägde nämligen alltså kvar sin urgamla formbyggnad: *antifona*, *psalm*, *antifona*, varemot *communio* förlorat psalmen. Detta förhållande förklarar också, varför den modala tydningen i äldre tid fäste huvudvikten vid antifonans *början*, som ju faktiskt utgör bryggan mellan psalmversen och den repeterade antifonan, och lämnade dess för vår uppfattning avgörande slutfall å sido. Ehuru förf. icke vågat kategoriskt påstå, att en dylik modustydning också gällt för de *responsoriala* formerna i mässan, så ligger en dylik slutsats utan tvivel nära till hands. Den förstärkes av det förhållandet, att för tonarten karakteristiska melodivändningar förekomma redan i initialstycket och att en *melodityp* i enlighet med de för primitiv musik giltiga gestaltungs-lagarna även ur modal synpunkt spelar avgörande roll, ej den mer eller mindre tillfälliga finalistonen.

Vilka krafter som varit verksamma vid omgestaltningen av det

allmänna betraktelsesättet av melodikens modala egenskaper veta vi icke. Men omkring år 1000 se vi huru en ny uppfattning så småningom gör sig gällande, som frågar mera efter tonernas spänningsförhållanden och affinitet till en finalis. Man nöjer sig nu ej längre med att *konstatera* vissa melodiers »irregularitet», låt vara med ett visst ogillande. *Man gör ändringar*. Höjdpunkten inom denna rörelse utgör den cistersiensiska reformupplagan av mässmusiken, approberad 1135. Det hindrar ej att den tonartsuppfattning som där gör sig gällande i någon mån synes ha färgats av den äldre tradition som avgjorde modus efter melodianfängen.

Bomm undersöker flitigt och samvetsgrant sitt material och konstaterar ideligen transpositioner eller emendationer för att i den skriftliga fixeringen undgå de inkriminerade tonerna ciss, ess och fiss, vilkas tillvaro numera väl icke bestrides av någon, även om förklaringsgrunderna till deras existens äro osäkra. Bristen på litteraturförteckning och hänvisningar till företeelser inom den allmänna musikhistorien av betydelse för behandlingen av det uppställda problemet göra sig emellertid överallt gällande. Överhuvud tillhör Bomm denna egenartade typ av gregorianska specialister som tro sig kunna behandla sina excerptsamlingar utan sidoblickar på närgränsande områden. Karakteristiskt är förf:s föraktfulla citat (s. 45, fotnot 1) av G. Schünemanns hänvisning till vissa portamentoartade företeelser inom gregoriansk melodik som denne sammanställer med primitiv sångpraxis inom vissa folk, tatarer, tschuwascher etc. Det finnes förvisso en riktning inom etnografisk musikforskning som kanske en smula för lättvindigt drar paralleller mellan naturfolkens och de gamla liturgiernas musik (jag berörde saken i min översikt, *Antik och medeltid inom kyrkomusiken*, denna tidskrifts förra årgång, s. 144, fotnot 1), men därmed avfärdar man ej den vetenskapliga giltigheten i ett fylogenetiskt betraktelsesätt även av gregoriansk sång. Det kan ju inte hjälpas att fördomsfulla gregorianister tro sig böra slå vakt om en slags romantisk idealbild av den katolska kyrkosången, som ej motsvarar verkligheten eller behöves. Man kunde här hänvisa till de vackra och förståndiga ord Dom. Pothier en gång fällde och som pater D. Johner citerat i 6 uppl. av sin *Neue Schule des greg. Gesanges*, 1929, s. 302. — Bomms samvetsgranna specialstudie har emellertid tillfört forskningen nya rön, som vi tacksamt erkänna.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

Heinrich Sowa: Quellen zur Transformation der Antiphonen. Tonar- und Rhythmusstudien. Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1935. VIII + 202 ss. 8:o. 4,80 Mk.

Sowas avhandling dryftar — som framgår av titeln — samma problem i sin första avdelning som Bomm. Till utgångspunkt har han valt en i Leipzig bevarad hs., Cod. lat. 1492, som utgöres av en libellus tonarius och en musiktraktat om antifontransformationer från tiden omkr. 1075, vilka enl. förf. troligen härröra från kretsen kring Herman den Lame i Reichenau. I varje fall begagnar sig tonariet av den Hermanniska intervallbeteckningen, vars begränsade livstid man utan större tvekan kan förlägga till hans århundrade. Med ledning av detta sorgfälliga tonarium beger sig Sowa ut på upptäcktsfärd efter den ursprungliga gestalten hos psalmtonsdifferenserna i den riktiga insikten, att man på denna väg lättare skulle kunna komma antifonernas modala egenskaper in på livet. Identifieringen av de nevmerade formlerna kunde gå så mycket lättare för sig som tonariet ger utförliga anvisningar om nevmkaraktären på ett sätt som hittills torde vara enastående i litteraturen. Förf. anser sig därför också kunna betrakta handskriftens slutformler jämte deras differenser som autentiska för ett äldre skede och kritiserar med ledning härav Editio Vaticanas upplaga, vilkas formler i allmänhet visa en mera dekolorerad avfattning än Sowas huvudkälla.

Särskilt intressant är förf:s påvisande av differensformeln melodiska betydelse inom somliga antifonstycken, framför allt i dessas begynnelse, som ofta spegelbildsartat återupptar formeln (d. v. s. i motrörelse = differentiell reciprocitet). Differensernas reciprocitet inom antifonin uppdagades av pater Johner i 6 uppl. av hans *Neue Schule d. greg. Choralgesanges*, 1929, och tesen utvecklas vidare av Sowa, som i samband därmed klandrar Bomm (som han f. ö. kallar Bumm) för bristande hänsynstagande därtill; med orätt: B:s arbete utkom *efter* Johners nya upplaga.

I motsats mot tidigare arbeten på området skiljer Sowa noga mellan transformation och vad vi brukat kalla transposition av gregorianska musikstycken. Transformationen innebar nämligen en modusförvandling till någon av de fyra regelrätta autentiska kyrkotonerna med finalis D, E, F eller G. En annan sak är emellertid det förf. kallar för antifonal translation, varvid åtgärden blir s. a. s. synbar på linjesystemet och melodin kommer att uppträda med en affinal kadens på

a, h el. c. Den senare åtgärdens mest ödesdigra verkan kan spåras inom psalmtonerna med deras differenser, men varför den företogs, därom upplyser Sowa oss ej. Transformationen tillgreps för att återge de inkriminerade tonerna det existensberättigande man tidigare aldrig ifrågasatt och synes vara utslaget av en puristisk riktning inom musikteoretikernas läger, som var riktad mot det »chroma» dessa kretsar betraktade som lascivt och okyrkligt i koralsången. Därtill sällade sig också helt enkelt felskrivningar, beroende på bristande känsla för intervallstorlekar. Var och en som sysslat något med dessa äldre melodikällor vet, att somliga skrivare emellanåt missta sig på intervallstorleken och framkalla transformationer som väl i sådana fall ej avsetts. Som avslutning på första delen av sitt arbete framlägger Sowa en diplomatiskt noggrann textedition av libellus tonarius jämte traktaten och en därtill hörande ordlista.

Andra delen står på ett helt annat plan och vill ingenting mindre än framlägga en ny tolkning av de latinska nevmernas rytmiska gåta. Utgångspunkten för detta vådliga företag bildar Sowas alldeles egna lära om den gregorianska melodikens motus, rörelseläran, som t. o. m. anses kunna utgöra grundvalen för en modern musikalisk rörelselära. Förf. framlade den i Gregoriusblatt 1931, ss. 152—158, 161—166 och 193—197. I anslutning till Guidos, av skolastikern Aribo (död 1078) kommenterade, musikkompendium, betraktar Sowa motus som en slags fastslagen rörelsetyp, bestående av en motus prior (el. motus praecedens) med en kedja av tvångsfritt sammankopplade motus appositivi, vilka, var och en, omfatta ett nevmatiskt intervall med rytmisk betydelse av kombinationen longa med brevis. En uppåtgående motus kallas arsis el. elevatio, en fallande thesis el. depositio. Större motus, som sext- o. oktavsprång, förekomma praktiskt taget ej i gregoriansk sång från »klassisk» tid men så mycket mer i t. ex. den starkt folkligt influerade rimofficiemusiken. För Sowa är alltså den gregorianska koralen en intervallmässigt koncipierad melodik i trokaiskt el. jambiskt anordnad ternär rytmik. Denna rytmiska »Verkettung» av tretidiga grupper à la Dom Mocquereau måste strängt genomföras, även om den sliter sönder nevmbeståndsdelar, motiv, frasgränser — vad som helst! Fraseringen skall här upphjälpa revorna.

Då nu förf. vill söka försvara sin lära genom hänvisning till teoretikervittnesbörd sker detta mera för att få resa en kupol över sin praktiska exemplifierings sköna byggnad än av något egentligt nödtvång, ty saken kan enligt Sowa ej vara föremål för något som helst tvivel. Det rytmiska problemet är löst och därmed basta. Han börjar med citat ur Speculum musicae från 1300-talets mitt, som

återgives i synnerligen stympat skick. Vad Jakob av Liège vill säga är följande: bästa sättet att indela musiken är i mensurerad och omensurerad. Den förra iakttar noga reglerade notvärden (i förhållandet 1 : 2), den senare icke någon bestämd tidsvärdesindelning och till den hör cantus planus (d. v. s. gregoriansk koral). På tal om den senare fäller Jakob det av Sowa citerade yttrandet: »alia (d. v. s. den koral mensura temporalis) quae mensuram aliquam supra voces et successive prolata inspicit ut quod una morosius decantetur quam alia. Et haec ad cantum pertinere potest planum . . .», d. v. s. i den koral musiken iakttar man också en viss tidsvärdesmätning vid det successiva framförandet av tonerna, så att den ena sjunges långsammare än den andra . . . Och i enlighet med Guidos lära sker detta i olika situationer av utpräglat agogisk art, alltså i form av regler för själva föredraget, ty det är självklart, att fastän koralen ej iakttar en bestämd tidsvärdesmätning är detta ej liktydigt med en rad matematiskt lika långa toner. Men ännu omöjligare är det att däri inlägga betydelsen av en noggrann mensur, brevis och longa, och om någon motus talar Jakob aldrig. Lika litet kunna de andra, av Sowa anförda teoretikerbeläggen, stödja hans lära. De antyda på sin höjd, att man sammanställt rytmen med den antika versläran. Att den hel. Augustinus talar om motus = rörelse är bekant, men förf. medger själv resonemangets abstrakta natur. Citaten ur Musica enchiriadis äro interpreterade med yttersta frihet men ge snarast ytterligare stöd åt läran om nödvändigheten av att iakttaga vissa agogiska regler vid utförandet av den gregorianska sången. I övrigt talas om vikten av att lärjungarna väl inlära den antika skanderingen, visserligen också i samband med sång men ej gregoriansk! Sowas »schweres Geschütz der Theoretikernachweise» är ej ägnat att inge beundran. För att bevisa sin motusläras användbarhet också inom profankonsten, bifogar Sowa en rad rytmiska transkriptioner av trubadur- o. trovärvisor samt tyska minne- och mästersånger och några gamla basses danses.

Vår bristande uppskattning av Sowas rytmiska tolkningsförsök må icke undanskymma åtskilligt värdefullt i hans avhandlings första del. Tyvärr försvagas intrycket även där av en viss slarvighet i framställning, citat och korrektur, som i förening med den svagt grundade andra delen och dess fördomsfria källtolkning ger en oviss bild av förf:s vetenskapliga akribi.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

ÄLDRE POLYFONI

Manfred Bukofzer: Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen. Samml. musikw. Abhandl., bd 21, Heitz & Co., Strassburg 1936. — XI + 163 ss., 20 ss. notex.

I den av framlidne prof. Karl Nef i Basel grundade serien av musikvetenskapliga avhandlingar hos Heitz & Co i Strassburg utkom nyligen Manfred Bukofzers med stort intresse emotsedda undersökning av den äldre engelska flerstämmigheten, påbörjad redan hos prof. Bessler i Heidelberg men fullbordad under prof. J. Handschins i Basel eminent kunniga och inspirerande ledning. Resultatet har också blivit en skarpsinnig utredning av de dunkla och hittills missförstådda begreppen diskant och fauxbourdon, som föranleder en omvärdering av åtskilliga till synes välbekanta företeelser. Vissa konsekvenser har den också för nordisk musikhistoria.

I enlighet med sin dubbla uppgift redogör arbetet i olika avsnitt dels för den s. k. engelska diskanten (ett nypräglad begrepp, som jag skulle ha velat se utbytt mot något annat, t. ex. det av förf. framkastade »falsk diskant» i analogi med fauxbourdon), dess allmänna karaktär, dess teoretiker och historiska öden, dels för fauxbourdon på analogt sätt, vartill sluter sig en diplomatisk återgivning av en rad okända traktater ur engelska källor. Ett mellanliggande kapitel sysselsätter sig med den fria satsens förhållande till de nyssnämnda arterna, d. v. s. möjligheterna för tillsatsstämmors infogande i deras teoretiskt givna faktur. Det inledande kapitlet ger en lärdomshistorisk översikt över den äldre forskningen på detta område och en tolkning av fauxbourdonbegreppet. Felet i äldre uppfattning var, att man räknade fauxbourdon som en typiskt engelsk företeelse, som vandrat över till kontinenten, och att man använt denna term om snart sagt varje musikalisk sats i terser o. sexter. I själva verket nämner ingen enda engelsk teoretiker ens namnet »faburdon» el. anspelar därpå före 1480-talet; först vid denna tid nämnes begreppet i en källa, samtidigt som det framhålles, att det är fråga om en främmande praxis, extraneo modo. Varför heter f. ö. denna satsteknik »falsk bordun» el. »falsk bas»? I den tidens vanliga och s. a. s. naturliga flerstämmighet utgjorde basen detsamma som det melodiska fundamentet, den var bärare av cantus firmus. Men det fanns en

annan, folklig flerstämmighet i improviserade ters- och sextparalleller, där c. f. låg i överstämman. I en sådan sats kunde man tala om en *falsk bas*, eftersom den ej var någon riktig bas utan snarast en från överstämman nedtransponerad sopran. Fauxbourdon har sålunda uppstått genom en sammansmältning av tre viktiga företeelser: 1) c. f. i överstämman (diskant), 2) ters-sext-harmonik, 3) parallellrörelse i alla stämmor. Men vad är då detta andra, som är så typiskt för tidig engelsk polyfoni? I viss mån motsatsen: c. f. i basstämman har där genom transpositionens omkastning av höjdförhållandena blivit överstämman, en *falsk diskant*. Gemensam för bägge arterna är blott den harmoniska karaktären el. rättare sagt ackordiken, ty om någon harmonik kan man ej tala i en sats, där parallellrörelse härskar. Men ej heller denna får förbehållslöst identifieras i bägge satstyperna, emedan utgångspunkterna voro helt olika.

Den engelska diskanten (för att använda förf:s uttryck) var en rent folklig företeelse, som dess teoretiker finna »fair and marry» och som stode »usus» närmare än »ars». Ursprungligen tillkom den som en ren improvisation av stämmor i terser och sexter över en c. f. Stämmornas lägen bestämdes så småningom teoretiskt av de tre sights (degrees el. gradus): *mene sight*, som intonerades en kvint, *treble sight* en oktav och *quatreble sight* en duodecima högre än den skrivna stämman. Den första tillkom männen och den sistnämnda, som utgör oktaveringen därav, barnröster. Till denna »blicklära» hörde sålunda en bestämd, improviserad transposition, i det att varje sightstämma visserligen börjar på de angivna intervallavstånden men med den föreställningen (imagination), att den föres unisono med c. f. Den skriftliga bilden får sålunda ej sammanblandas med den uppkommande klangbilden. Reglerna för stämföringen bestå i förbud mot parallellrörelse i perfekta konkordanser (enklang, oktav, dubbeloktav, kvint, duodecima), i vilkas ställe de imperfekta (ters, sext, decima o. tredesima) skola användas.

I fråga om fauxbourdon måste vi skilja mellan det ovan redan skisserade, vidsträcktare begreppet och den improvisationsartade praxis som blott innebär att man på fri hand tillfogar en avsedd stämma. Fauxbourdonstilen (alltså det vida begreppet) förutsätter emellertid icke blott, att överstämman bringar c. f., utan också att denna diskantstämma på sedvanligt sätt koloreras. Detta i sin tur medför, att sångaren av tenorstämman måste ha tillgång till den så åstadkomna res facta (= den kolorerade diskanten), emedan han ej slaviskt kan följa c. f. i undersexten utan att riskera dissonanser mot tillsatserna i diskanten. Däremot kunde kontratenorn utan

vidare improvisatoriskt utföra sin stämma (fauxbourdon i inskränkt bemärkelse) i kvarten under huvudstämman i enlighet med den vanliga anvisningen »contratenor a fauxbourdon». Fauxbourdon kan sålunda definieras som en sats, där till den kolorerade c. f. i överstämman komma två stämmor i parallellrörelse i underkvarten och undersexten.

Jag vill ej här ingå på den interpretation av källorna som förf. företar, därvid särskilt H. Riemanns konsekvent felaktiga tolkning av del IV i Lansdowne-traktaten frapperar (t. ex. »a third above the plainsong» = *Unterterz* des cantus planus, »a sixth from the treble in voice» = eine Sexte effektiven Abstand für den Treble etc.). För nordisk musikhistoria kan det i stället vara skäl i att något beröra förf:s framställning av ters- och sextsångens utveckling. Den kritik som där framställs träffar åtskilliga förhastade slutsatser inom nordisk musikhistorielitteratur, vartill jag själv ingalunda är alldeles oskyldig (denna tidskrift, årg. 11, s. 53 f, jfr dock även min försiktiga reservation i Kyrkomusikens hist., 1932, s. 80). Enligt den vanliga åsikten skulle det i Europa, särskilt dess norra del, ha existerat en utbredd folklig flerstämmighet i terser och sexter, som visserligen för en tid tillbakaträngdes av missioneringens kristna konstmusik men sedermera i seg kamp tilltvingade sig uppmärksamhet och blev föremål för vidareutbildning under senare delen av medeltiden. Nu är det dock en fråga, huruvida sång i terser är någonting folkligare än sådan i kvinter och kvarter. I varje fall betyder den jämförande musikkforskningen, att primitiv musik är lika välbekant med den ena som med den andra arten. Snarare begagnas kvint- o. kvartsamklanger på grund av deras större grad av »Verschmelzung». Mot terssången på nordiskt område står f. ö. den i kvinter förlöpande isländska »tvesången», som enligt Hornbostels undersökning i Deutsche Islandforschung 1930, bd 2, s. 300, också begagnar tersen i tydlig funktion av vertikalspännande dissonans. Samma funktion har tersen i den tidiga flerstämmiga satsen, t. ex. i Organum-traktaten i Montpellier, där tersens roll av Handschin (i Festschrift f. Guido Adler, s. 50 ff) betecknas som »herb-süsse Suspension der Schlusswirkung»

i stil med vår förhållning, t. ex. $\begin{matrix} g-f-e \\ c-d-e \end{matrix}$. —Vad slutligen Giraldus

Cambrensis' hembygdskrönika beträffar, där han talar om den tvåstämmiga sång, som invånarna i Nordengland lärt sig av strandhuggande vikingar, så vill jag här i självkorrigering syfte anmärka följande utöver vad förf. har utrymme att säga: i Giraldus' text säges *intet om sång i terser*. Uttrycket »binis tamen solummodo tonorum

differentiis» kan ej tolkas som en hänsyftning härpå utan blott som »sång i två stämmor»; tersen heter ditonus. Anmärkningsvärt är också, att Giraldus kallar denna sång för »symphonica harmonia», vilket han väl aldrig skulle ha sagt om sådana »dissonanta» intervaller som terser o. sexter. På ett annat ställe i sin skildring (Cap. XII) beskriver Giraldus instrumentalmusiken, som tydligen gått i den folkliga lydiska tonen med permanent *b* (semper tamen a B molli incipiunt) och bestått i samklanger av toner på kvart- och kvintintervaller (seu diatessaron seu diapente chordae concrepent). Något stöd för en uppfattning av dessa invånarens musik såsom speciellt inriktad på tersintervallet vinna vi ej vid en analys av Giraldus' verk. Återstår den bekanta terssången i Cod. Vpsal. C 233 till Magnus Orknöjarl från slutet av 1200-t., Nobilis, humilis. Melodistämman är den undre, vilket framgår av unisonslutet på f, en typisk gymel av samma karaktär som ett antal andra, t. ex. conductus och troper från slutet av 1100- och början av 1200-talen. Ett ex. (från 1100-talets slut) är publicerat i 4:e uppl. av Einsteins Beispielsamml. z. ält. Musikgesch. (Natur & Geisteswelt 439). Med dåtidens livliga förbindelser mellan det dansk-norska väldet och England innebär det intet märkligt, att en musikkärd andlig kan ha begagnat den folkliga engelska gymelformen för sin hyllning av jarlen utan att detta faktum behöver föranleda oss tro på en speciell skandinavisk terssång. Det är så mycket mindre särskilt märkligt som knappa 50 år senare teoretikern Walter Odington konstaterade stora och lilla tersens odiskutabla konsonans genom att uppföra dem i talserien såsom 4 : 5 och 5 : 6. Att äldre engelsk musik är starkt genomsett av tersklanger är obestridligt, men att detta berott på folkliga inflytelser just från Skandinavien kan icke uppvisas på vetenskapligt godtagbart sätt.

Som synes av vår flyktiga översikt av Bukofzers avhandling upprullas en hel rad viktiga problem inom äldre europeisk musikhistoria. Med klarhet och reda, beläsenhet och vetenskaplig kritik har förf. upptagit dem till behandling och nått viktiga resultat, framför allt med hänsyn till arbetets huvudsyfte: att kasta ett starkare ljus över den engelska polyfonins äldre tid. I själva verket hör en dylik uppgift till de mest trängande inom musikkforskningen, ty det framstår i dag som en obestridlig sanning, att det stolta örikets roll i fastlandets odling är vida större än man tidigare anat. Ej minst gäller detta tonkonsten.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

Guido Adler: Wollen und Wirken, Aus dem Leben eines Musikhistorikers. Universal-Edition, Wien. 1935.

Tyskland har under de sista 200 åren varit den dominerande parten i europeisk musikutveckling. Det är alltså mycket naturligt, att den musikvetenskapliga litteraturen till 75 proc. är en tysk extraktion. Den insats, som gjorts av tyska musikhistoriker, väger tungt, och man kan utan tvekan säga, att den utgör det fasta fundamentet för musikhistorisk forskning överhuvud. Visserligen har under Hitler-regimen en del musikskribenter, vilkas omdöme fördunklats av nationalistiska lidelser, gjort sitt bästa för att minska det internationella anseende tysk musikkforskning småningom förvärvat. I våra dagars Tyskland finnas på detta område åtskilliga »historiker», vilkas mentalitet är mycket närbesläktad med herr Alfred Rosenbergs. Men om dem är här icke frågan. Hålla vi oss till sådana namn som Spitta, Riemann, Kretzschmar, Peter Wagner och Guido Adler, för att nämna några av de främsta, så blir intrycket imponerande. Av dem är endast den sistnämnde i livet — trots sin höga ålder, en alltså vital och aktiv herre, som förra året publicerade sina memoarer under titeln »Wollen und Wirken».

Guido Adler gör i dem följande bekännelse: »Ich hatte nie grosse Neigung dicke Bücher zu schreiben». Memoarerna motsäga icke detta påstående: de omfatta 127 sidor. I Adlers hela produktion letar man förgäves efter digra, omfångsrika volymer. Enda undantaget utgör hans allmänna musikhistoria, men Adlers direkta bidrag inskränker sig här till några tiotal sidor: en överblick av de olika stil-epokerna och en skildring av den wienklassiska musiken — övriga kapitel ha författats av utvalda specialister. Adlers obenägenhet för vidlyftigheter i framställningen, hans saklighet och förmåga att skilja det väsentliga från det oväsentliga — dessa egenskaper ställa honom i viss mån i en särklass. Dit kan knappast räknas den produktive och något överskattade Hugo Riemann, typen för en genuint tysk musiklärare. Riemann uträttade ett jättearbete både som historiker och som teoretiker. Han utgav en mängd musikhistoriska avhandlingar, läroböcker i harmoni, kontrapunkt, musikkdiktat, fraser, instrumentation, estetik, akustik etc. etc. Man häpnar inför den oerhörda flit och energi han utvecklade. Men det är minst sagt tålmodsprövande att plöja igenom dessa arbeten. De brista i pregnans och koncentration och äro ofta belastade med onödigt tillkrånglade, spekulativa utläggningar.

I dessa hänseenden är Guido Adler föga »tysk». Han är icke tungläst eller pedantisk, och icke alltför djupsinnig. Han är icke heller — som Riemann — bergsäker på sina egna påståendens absoluta ofelbarhet. Öppenhjärtigt berättar Adler i sina memoarer om en »nyupptäckt pianokonsert av Beethoven», som han i en specialstudie daterat till 1790 men som i själva verket var åtskilliga år yngre, skriven av en numera bortglömd tredjerangskomponist. Genom de personligt intima förbindelser han uppehållit med framstående forskare i olika länder och de många praktiska initiativ han tagit till internationellt musikvetenskapligt samarbete har hans verksamhet också fått en frappant prägel av objektivitet och vidsynhet. Peter Wagner, den berömde specialisten på gregoriansk musik och president i Internationella sällskapet för musikkforskning, var väl den ende, som i det avseendet kunde jämföras med Adler. Men det område Guido Adler omspannar är dock större. Man fattar det centrala i hans verksamhet i belysningen av följande ord: »Die wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie in lebendigem Kontrakt mit dem Kunstleben bleibt».

Det hör nu också till saken, att Guido Adler är wienare. Den kulturmiljö, vari han levat och verkat, var utomordentligt gynnsam för genomförandet av en livsuppgift sådan som hans. Där fanns ett ståtligt arv från svunna musikaliska storhetstider. Där kunde, bl. a. tack vare bidrag från kejsar Franz Joseph, ekonomiska förutsättningar skapas för grundandet av ett »musikhistoriskt institut» vid universitetet — det skedde 1898 — och för en vetenskapligt redigerad utgåva av äldre musik, »Denkmäler der Tonkunst in Österreich». Ett väldigt material har genom denna monumentala publikation gjorts tillgängligt, och dess historiska och konstnärliga värde kan näppeligen överskattas.

Wien var också alltså ett centrum för europeiskt musikliv. Där bodde Brahms och Bruckner. Den senare var Adlers lärare i musikteori, och upplysningen att mästaren i den egenskapen inte gav prov på livligare intelligens väcker knappast någon överraskning. Hans undervisning var, skriver Adler. »en dagerrotypi av de lärdomar han inhämtat hos Sechter». Emellanåt steg han ned från katedern och sade till eleverna på sin typiska wiendialekt: »wenn i rausgeh, mach i's ganz anders». Men han förmådde aldrig att i pedagogisk mening skapa någon brygga mellan teori och levande konst. Den historiska striden mellan »Brahminerna» och anhängarna av Bruckner (och Wagner) berör Adler icke närmare, men han konstaterar, att de båda mästarerna stodo mycket främmande för varandra. »Dös

versteri net» var Bruckners vanliga yttrande, när han konfronterades med en Brahms-symfoni. Brahms å sin sida kunde aldrig sentera Bruckners evinnerliga »luftpauser» — onekligen den svaga punkten i dennes symfoniska stil.

En våg av Wagner-entusiasm välldes över Wien. Motståndarna voro många — den skarpaste av dem var Hanslick, Guido Adlers företrädare som innehavare av den musikvetenskapliga professuren vid universitetet. Adler grundade en akademisk Wagner-förening, och han besökte Bayreuth bl. a. tillsammans med Bruckner, som var klädd i bonjour men alltid bar sin frack på armen för att raskt kunna ta den på sig, så snart den avgudade Wagner kom inom synhåll. Hemma i Villa Wahnfried lärde Adler känna mästaren mera privat — i memoarerna relateras ett par intressanta episoder från dessa besök. Han upplevde i fullt mått Wagner-konsten, men åt en blind, okritisk beundran hängav han sig icke. Adler ställde sig ovan stridsvimlet. Hans bok om Wagner — måhända alltför den bästa Wagnermonografi, som skrivits — präglas i lika hög grad av konstnärlig inlevelse som av historiskt-kritisk saklighet.

Redan i detta arbete — ursprungligen en föreläsningsserie — använder Adler den stilkritiska metod, till vilken hans berömmelse som musikhistoriker i främsta rummet är knuten. Man kan tryggt påstå, att Adler genom sin stilkritik fört den moderna musikforskningen in på nya och solida vägar. 1911 publicerade han sin märkliga skrift »Der Stil in der Musik» — en motsvarighet till Wölfflins fyra år senare utkomna arbete »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» som på de bildande konsternas historia anlägger liknande synpunkter. Buffons sentens »le style c'est l'homme» ställer Adler med en liten förändring som motto för sitt historiska betraktelsesätt: »Le style c'est l'art». Den viktigaste frågan blir sålunda: vad är det, som bildar och bestämmer en stil? Den besvaras mera teoretiskt i nämnda bok, där Adler på ett mångsidigt sätt dragit upp olika riktlinjer för den musikhistoriska forskningen. Ett övertygande praktiskt bevis på den stilkritiska metodens användbarhet och fördelar utgör framför allt hans stora musikhistoria, fri som den är från »estetiskt» filosoferande och personligt godtyckliga omdömen.

I sistnämnda arbete har Adler upplåtit ett betydande utrymme åt den »moderna» musiken. Han ville, att även den så vitt möjligt skulle behandlas objektivt, utan förutfattad mening och med blick för de historiska sammanhangen. Denna avsikt, fullföljd av en hel stab vetenskapligt skolade medarbetare från olika länder, utgör måhända en liten demonstration gentemot musikjournalistiken. Ad-

ler tillmäter icke denna något större värde, och han framhåller, att han alltid övervunnit de ekonomiska frestelser, som upprepade erbjudanden från dagspressen inneburit: »die Objektivität des Wissenschaftlers verträgt sich nicht mit der unvermeidlichen Subjektivität des Tagesschreibers». Men det är också givande att se Guido Adlers liberala ståndpunkt till den nya musiken i samband med hans egen önskan om en intimare kontakt mellan vetenskapen och det aktuella musiklivet. Kammarlärda musikhistoriker, isolerade från de skapande krafter, som omgiva dem, finns det gott om. Men Adler har icke ens som äldre pensionerad professor förlorat intresset för vad som sker och växer fram inom musiken. Han ställer sig reserverad till många nya företeelser och riktningar. Dogmatisk à la Riemann blir han dock aldrig, även när omdömet utfaller negativt. Vad i detta hänseende vänskapen med en så brinnande ande som Gustav Mahler har betytt för Adlers utveckling, kan man ana sig till. Och det säger en hel del, att flera av de mest kända yngre tonsättarna i Wien höra till hans adepter: i memoarerna nämnas i främsta rummet Anton von Webern och Egon Wellesz — båda på sin tid även Schönberg-elever.

G. J—n.

Andreas Liess: Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild. I—II. Heitz & Co. Strasbourg. 1936.

Musiken har aldrig haft någon dominerande plats i franskt kulturliv. Litteratur och måleri äro sedan gammalt de konstarter, som legat fransmännen närmast om hjärtat. Musiken har hos dem omhulats inom mera exklusiva kretsar, i aristokraternas och artisterernas miljö. Den har knappast som i Tyskland trängt igenom bland de bredare samhällsskikten. Trots det har Frankrike spelat en mycket betydande roll i musikhistorien. Under långa perioder har det varit den mottagande parten, ur stånd att göra en egen, självständig insats. Men tidvis har fransk tonkonst ryckt upp till en ledande ställning. Så var fallet på 1200-talet och så skedde även vid sekelskiftet 1900 — det tills vidare sista skede av högkonjunktur fransk musik har upplevat.

Denna sista glansperiod skapades praktiskt taget av en enda konstnär, Claude Debussy. Hans insats var så betydelsefull — det kan man redan nu ur historisk synpunkt konstatera — att den jämställer honom med tonkonstens stora mästare. Sedan Wagner besegrat världen med sin »demagogiska» konst, för att använda Nietz-

sches karakteristik, kom Debussy som en mycket medveten opponent. Han reagerade mot den expansiva wagnerromantiken, som hotade att lamslå en nationell fransk musikutveckling. Och mer än någon annan samtida tonsättare bidrog han till att beröva tysk musik den härskande ställning den under ett par århundraden innehaft. Genom hans aristokratiska konst blev Frankrike för någon tid tongivande i den europeiska musikvärlden. Premiären på »Pelléas och Mélisande» — Debussys tonsättning av Maeterlincks symbolistiska drama — betecknar i det hänseendet ett genombrott. Den ägde rum i Paris för 35 år sedan.

Det har skrivits åtskilligt om denna intressanta personlighet, framför allt naturligtvis i Frankrike. Bland tidigare utkomna böcker om Debussy är emellertid ingen så uttömmande och rik på synpunkter och så historiskt klarläggande som Andreas Liess' nyligen publicerade monografi med undertiteln »Das Werk im Zeitbild». Arbetet är, som man ser, skrivet på tyska, men författarens djupa förtrögenhet med både fransk och tysk kultur, hans intelligenta fördomsfrihet och oberördhet av allt slags chauvinism tyda på att han icke är att söka bland likriktade rikstyska musikskribenter. Liess lämnar ingen levnadsbeskrivning. Han tecknar icke »mannen bakom verket». Den som vill bilda sig en mera konkret och levande uppfattning av Debussy personligen bör läsa vad Vallas, Lépine och andra franska biografer ha att berätta i ämnet. Andreas Liess behandlar uteslutande Debussys konst, sedd i det kulturhistoriska sammanhanget. Han kommer, summariskt sett, till följande resultat.

Debussy utgör inom musiken den sista geniala och fullödiga representanten för det individualistiska skede, som inleddes redan med renässansen. 1800-talets romantiska strömningar hade skärpt den individualistiska, jagbetonade inställningen, och detta förde till en kris. Konstnären blev allt mer aristokratisk och — isolerad. Wagner utgjorde visserligen ett undantag. Men tidens utveckling gick i antydda riktning, och den utmynnade i symbolism och impressionism, senare i dadaism och expressionism och många andra »ismer» för vilka den stora publiken i allmänhet stod ganska främmande.

Med Debussy nådde den musikaliska impressionismen sin höjdpunkt (från en tavla av Manet, som förekom på en parisutställning 1867, härleder sig benämningen impressionism: tavlan föreställde en solnedgång och bar titeln: »Impression»). Denna stil var en direkt fortsättning av romantiken. I själva verket kan man betrakta Wagners färgskimrande Tristan-partitur som ett förebud till impressionismen. Den raffinerade, nyansrika klangskala, varmed Debussy

arbetade, är i stort sett en förädlad avkomma av »Tristan och Isolde» ultraromantiska harmonik, liksom detta verks melodik i förtätad gestalt återkommer i en Schönbergs expressionistiska stil.

Men när Debussy protesterade mot Wagner, drog han upp en gränslinje mellan romantiken, som i första rummet var en tysk strömning, och impressionismen, vars hela karaktär genom honom intimt förknippades med den franska musikens nationella, under ett århundrade halvt förkvävda egenart. Mot den tyska romantikens »Gefühl» ställde Debussy en äkta fransk sensibilitet — romantisk på sitt sätt men ledd av fransmannens instinktiva sinne för form, smak och måttfullhet. Denna sensibilitet är väsensskild från det dramatiska patos och den »Sehnsucht», varmed Wagner suggererade sina åhörare. Den förlikar sig icke med en mera påtaglig framställning av olika affekter och känslor, den undviker alla skarpa konturer. Dess suggestiva förmåga ligger i den lätta antydningen, som föredrar halvdagern, »clair obscur» och med förkärlek ger sig till känna i vaga och svävande klanger.

Debussys klangsinne var utomordentligt förfinat. Han älskade färgen, och då han gav den harmoniska klangen en mera självständig »absolut» betydelse än den att blott vara ett kugghjul i den tonala kadensen, blevo också färgerna rikare, mera delikata och i detalj skiftande. I allt detta är han genuint fransk, om han också då och då liksom impressionismens föregångare i Ryssland via exotiska klanger och tonföljder drömmer sig bort till orienten. Och han är modernare, djärvare än någon annan tonsättare på den tiden. Men man iaktar ett drag av passivitet och kulturtrötthet, så typiskt för den franska konstnärsgeneration han representerade. Det återfinnes lika tydligt hos diktaren Mallarmé som hos kompositören Debussy.

För att motivera och klarlägga denna karakteristik har Andreas Liess gått mycket grundligt till väga. Hela första delen av hans arbete är en undersökning av den kulturmiljö, vari Debussy framträdde och verkade. Den behandlas i rätt vidlyftiga kapitel: »Perspektiven», »Symbolismus und Dekadenz», »Der Impressionismus», »Inneres Erstarken (Literatur)» och »Formale Festigung (Malerei)». Det skulle icke skadat, om författaren bemödat sig om större koncentration och varit mera sparsam särskilt med abstrakta estetiska termer. När han talar om »Variabilität der metaphysischen Substantialität des Materials und der Technik» och dylikt, kan han knappast sägas hemfalla åt något populärt framställningssätt. Men så som Liess lagt upp hela ämnet, ständigt beredd att på olika paral-

lleva kulturområden göra jämförande iakttagelser, är det å andra sidan med full rätt han av läsaren fordrar en viss tankeanstängning.

Ikke minst intressant ter sig monografin, i den mån författaren beskriver strömningar, som enligt hans åsikt peka framåt och uppåt. Medan romantik-impressionism betecknar slutfasen i en månghundra-årig utveckling, skönjer man i ett annat sammanhang tendenser, vilka invarsla en ny epok. De kunna sammanfattas under begreppen naturalism — nyklassicism — saklighet. Intar Debussy någon plats på denna utvecklingslinje? Man måste med Liess svara ett obetingat ja. Uppfattningen av Debussy som impressionismens mästare par préférence är riktig men ingalunda uttömmande. Debussy var visserligen aldrig naturalist. Målade han en vrå av naturen, så var den icke sedd genom ett temperament à la Zola utan återgiven med en obestämd, i grunden romantisk känsla, erinrande om Mallarmé eller Monet. Han blev emellertid så småningom nyklassicist. Det betydde i viss grad ett avståndstagande från den stil han tidigare hyllat. Konturerna bli klarare, rytmen får en skarp accent, och man märker, hur tonspråket på en gång blir jämförelsevis förenklat och, framför allt i teckningen av den melodiska linjen, mera intensivt, energibetonat.

När en hängiven beundrare en gång lyckönskade Debussy till att fullständigt ha upplöst linjen, svarade han: »Mais, cher Monsieur, toute ma musique s'efforce à n'être que mélodie.» Yttrandet karakteriserar närmast det sista stadiet i Debussys utveckling. Denna förde honom faktiskt ganska nära en yngre generation. Säkerligen skulle Debussy, som dog under världskriget, aldrig ha tillägnat sig den antiromantiska, i klangen ofta brutala stil, som omkring 1920 lancerades av »les six», d. v. s. Honegger, Milhaud och andra unga parisare, vilka påverkats av Erik Saties moderna idéer och fingo en talangfull litterär vapendragare i Jean Cocteau. Ty deras musik, som utgjorde en våldsam reaktion mot impressionismen med dess skymningspoesi och »parfymdoffer», var just i sin hårdhet ganska ofransk. Den hade hämtat kraft och impulser från rysk musik, från Stravinskijs rytmiska eggande »Le sacre du printemps» och lade an på en viss primitivism. Men snart kom den tid, då dessa rabulister blevo mera moderata. De hade bekämpat Debussy som impressionist, men de upptäckte nya värden i hans sista verk, bland dem sonaterna. Klassicistiska ideal förena omsider två så motsatta typer som den nervöst sensible Debussy och den robuste Honegger, han som i orkesterstycken lovsjungit det moderna lokomotivet och den moderna sporten.

Liess' arbete avslutas med en överblick av de musikaliska strömningarna efter Debussy. Detta avsnitt (»Der Weg der europäischen Musik im XX. Jahrhundert», »Soziologische Andeutungen in der musikalischen Entwicklung») är något av det bästa, som hittills skrivits i det aktuella ämnet. Skildringen går mera på djupet än vanliga kritiska essayer och knytes så fast som möjligt samman med en historisk helhetssyn — denna må sedan på enskilda punkter vara mindre övertygande eller direkt angripbar. Författaren ser i de senare årens utveckling en bekräftelse på sin huvudtes: det utpräglade jag-betonade, subjektivistiska draget i den konstutveckling Debussy på ett så lysande sätt avslutade hör icke hemma i vår tid: maskinens, sportens och diktaturernas sakliga, »dynamiska» tidskede.

Nyklassicismen var en strävan att låta det egna jaget i viss mån döljas bakom arkaiserande former och uttrycksmedel. Dess livskraft var emellertid icke stark. Andra vägar beträdas av Schönberg — ytterst subjektiv som konstnär men i tekniskt hänseende en befrämjare av objektiva eller rättare konstruktiva tendenser. Den moderna byggnadsstilen, karakteristisk för de nya, socialt kollektiva kraven, har ännu icke fått någon pregnant motsvarighet inom tonkonsten. Men snart nog kommer denna, menar Liess, att vara en mera vital kraft i det rent samhälleliga livet — vare sig regimen råkar vara fascistisk eller kommunistisk. Den fyller då sin uppgift som »Gebrauchsmusik» i vidare bemärkelse, en musik, som värderas och vill värderas från synpunkterna social ändamålsenlighet eller nationell ändamålsenlighet. Men kan alltså, även musik-historiskt sett, tala om en ny medeltid, med den skillnaden förstås, att den kyrkliga myndigheten ersatts av den statliga, av »Volks-gemeinschaft». Konsten får tills vidare gå i politikens ledband. I den mån den visar obstinata, individualistiska tendenser, riskerar den att förvisas till en mycket undanskymd plats i det moderna samhället. Endast på längre sikt ter sig situationen mera gynnsam: »Erst die kommende Zeit wird über die Sehnsucht des einzelnen hinauskommen und die Forderung der Kulturidee als obersten Grundsatz erneut aufstellen . . .»

G. J—n.