

STM 1930

Recensioner

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

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.

NY MUSIKLITTERATUR

FRANSÉN, NAT.: Laurentii Petri Nericii tractatus de punctis distinctionum et accentu ecclesiastico (efter den enda kända Linköpings stiftsbibliotek tillhöriga handskriften) utgiven och översatt av . . . Liturgia Suecana III, Stockholm 1930. 38 sidor. Folio. Pris 7: 50.

Att den svenska reformationstidens ledande kyrkomän, främst ärkebiskop Laurentius Petri, ej. avsågo en radikal nedskärning av den gamla gregorianska sången utan övervägande en textlig reformering i den nya lärans anda, är en insikt, som numera vinner allt starkare stöd. Rodhes utomordentliga undersökningar av den liturgiska svenska traditionen har givit signalen till en omvälvning i de gängse åsikterna och om en motreformatorisk reaktion under Johan III på det sätt, som denna hittills framställts, kan det ej längre vara tal. Ärkebiskop Laurentius Petris kyrkoordningsförslag 1566/67, som, utgivet i nytryck av Nat. Fransén, bildar 2. bandet i Liturgia Suecana, visar oss, med vilken konsekvens ärkebiskopen arbetade på att länka den nya kyrkans liturgi in på banor, som utgjorde en organisk fortsättning av den katolska. Men det är, som Fransén framhåller i förordet, be-tecknande, att denna kyrkoordning kunde fastställas och tryckas först under Johan III:s tid, 1571.

Ett värdefullt komplement till detta band av Liturgia-Suecana-serien är den i våras utgivna avhandlingen om skiljetecken och textläsning av Laurentius Petri. Fransén gjorde den lyckliga upptäckten härav i en pappersfoliant T 131 i Linköpings Stiftsbibliotek, som på något vis står i samband med ärkebiskopsstolen i Uppsala under tiden 1561—1612. Skrivaren är Petrus Laurentii Angermannus och tiden för nedskrivningen enl. hans egen anteckning, 1566 den 22 juli.

Traktaten utgör ett talande bevis för, med vilken kunnskap och vilket intresse ärkebiskopen sökte omplantera den gregorianska sångens konst i svensk liturgisk jordmån. Ett av de viktigaste medlen härtill var givetvis att med den latinska recitationen som mönster ge anvisningar, huru prästen skulle psalmodiera den svenska liturgiska texten. Detta har Laurentius Petri försökt och man kan blott beklaga, att han aldrig blev i tillfälle att framskapa en stark tradition eller utge de protestantiskt reviderade antifonarier och gradualen, som han hade i tankarna, då han skrev sin Kyrkoordning.

Ledsamt nog har Laurentius Petri lämnat alldeles för få exempel

på svensk psalmodi, — de hade kunnat ge en utmärkt inblick i den tidens accentuering. Han skriver nämligen, att vid läsningarna på folkmålet skall accenten förläggas till för densamma lämpliga och naturliga stavelser i överensstämmelse med kvantiteten hos folkmålets ord. Som exempel på förvänd recitation ger han ett enda men be-

c c c c c c c a c c

lysande: Sa-dhe Je-sus til si-na laer-iung-ar. »För en förfaren iakttagare av folkspråket är det ju tillräckligt välbekant och påtagligt, att det är den första stavelsen i ordet »lärjungar» som kräver tonen. Utan fråga bör man därför läsa sålunda:

c c c c c c a c c c

Sa-dhe Je-sus til si-na laer-iung-ar.

Detta bevisar, att man åtminstone bland de bildade i Sverige vid denna tid uttalade ordet med tonvikt icke på penultima utan — som vi fortfarande göra — på antepenultima. Men man kan å andra sidan antaga, att Laurentius Petri tog detta exempel, därför att en dylik betoning var vanlig, måhända i landsmål.

Den svenska liturgiska och kyrkomusikaliska forskningen stannar stor tacksamhetsskuld till dr. Fransén för denna nya utgåva.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

FREISTEDT, DR. HEINRICH: Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chörs. Ein Beitrag zur Notationskunde. (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, herausgegeben von Prof. Dr. Peter Wagner. Heft XIV.) Freiburg, Schweiz, diss., 1929. 2 + 111 sidor.

Så specifikt »gregorianskt» intresse dr. Freistedts avhandling än må synas ha, så anvisar den ej desto mindre en väg, som borde beträdas av de språkvetenskapsmän, som syssla med fonetik och i sht. med frågan om medeltidslatinets prononciation, ty — och detta är det viktiga nya i denna avhandling — de likveskerande tecknen antyda i själva verket *de noter, på vilka sjungas ej en vokal utan en halv vokal, en likvida*. Förf. redogör i kap. 1 för de hittillsvarande teorierna om likveskensens natur och upptager givetvis främst till behandling den förklaring, som givits av »Paléographie musicale» (2. bandet) och som godtagits av de flesta koralhistorikerna: under vissa fonetiska betingelser inskjutes vid sjungandet en vokal, som får sin egen ton, och namnet på denna, *likveskens*, beror på, att en dylik efterklingande vokal huvudsakligen förekommer vid liquidae. — Vad som är av betydelse för språkhistorikern, är sålunda, att man enl. Freistedts övertygande bevisföring av det sätt, varpå likveskenserna anbragts inom den gregorianska sången, kan få en viss uppfattning om den process, som lösgjorde de romanska dialekterna från latinet. Ty detta skedde just under den tid, då den gregorianska sången fixerades. Liturgins latin hade redan påverkats i viss mån av folkidiomen och genom ett studium av neumminnesmärken har förf. kunnat på till-

fredsställande sätt uppvisa, huru dylika folkliga uttalsvanor lämnat sina spår också där.

Förf. har en god metod och når därmed åtskilliga bindande resultat av intresse även utanför själva huvudproblemet. Sålunda är förf:s klargörande av Pinnosa-neumens etymologi både klar och skarp-sinnig och den berättigade slutsatsen, att detta neumtecken härstammar från England, stärker ytterligare teorin om St. Gallens beroende av de iriska munkarna. Däremot har jag litet svårt att tro på, att epiphonus-neumen skulle vara en slags avbildning av själva klang-åstramningen i likveskensögonblicket, även om likveskenserna i goda neumskrifter oftast utmyнна i ett tunt hårstreck, som enligt förf. skulle ange avtagandet i klangfyllighet hos semivokalen.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

NORLIND, TOBIAS: Svensk Folkmusik och Folkdans. Bokförlaget Natur och Kultur, nr 96. Stockholm 1930. 158 sidor. Pris häftad 2: 25.

I denna lilla värdefulla volym har Tobias Norlind sammanträngt hela sitt rika vetande om den svenska folkmusikens historia och jag tror mig ej begå någon överdrift, om jag säger, att ingen utom Norlind själv skulle ha varit i stånd till detta kraftprov: på c:a 150 sidor liten oktav gives en översikt (och därtill den enda vi äga) av musiken i svensk folktro, primitiv sång, ringdanser och danslekar, folkvisor, instrument och instrumentalmusik samt instrumentala danser.

På det gränsområde mellan musikhistoria och folklöre, som arbetet sålunda avhandlar, har recensenten ingalunda den erforderliga kompetensen att rättvist bedöma hela vidden av förf:s beläsenhet och kombinationsförmåga; bristen på klara källhänvisningar försvårar f. ö. ett sådant granskningsarbete även för en folklörist och jag måste av dessa skäl i min kritik hålla mig till de partier, som falla inom musikvetenskapens område men överlåta åt andra att bedöma det övriga. Jag tar därvid fasta på förf:s egna ord i företalet (s. 4): »Skulle jag uttalat förmodanden, som förefalla osannolika, är det min innerliga önskan, att problemen ställas under förnyad prövning.» Det är närmast förf:s åsikt om den svenska folkmusikens tonalitetsproblem, som här nedan skall diskuteras.

Som urgamla musikaliska motiv för vall-låt, vaggvisa, barnvisa, arbetssång och även för de s. k. ramsorna uppställer förf. vissa »formelmotiv» (s. 27), vilka i sin tur bilda grundvalen för lån- och parallellmotiv. Melodiskt sett äro formelmotiven tämligen lika varandra och bakom dem alla skulle man kunna skönja det som Norlind kallar den svenska folkmusikens urcell. — En dylik utkristallisering av formelmotiv synes mig synnerligen motiverad: de utgöra en slags parallell till indiernas råga och de arabiska maqamerna och ge en bättre bild av den levande verkligheten än torra skalschemata. Vart och ett av de 8 första, som Norlind sammanställt, rör sig inom en kvarts eller

kvints omfång, av de 4 återstående endast ett, det 11., inom en full oktavs omfång, de övriga inom en sexts. Alla utom det sjätte falla inom den äoliska eller hypoäoliska ramen eller, om vi transponera dem en kvint nedåt, inom en hypodorisk skala med permanent b. — I ett följande kapitel skildrar förf. ringdansens och danslekarnas ursprung. Den av mig för medeltidens svenska konstmusik påvisade betydelsen av »kulturklyvningen» vid 1300-talets början har enligt Norlind haft en avgörande betydelse också för ringlekarnas och den svenska folkvisans tonala karaktär; förf. särskiljer tre olika skikt: det gammalsvenska, det medeltidstyska och det moderna (efter 1500-talet). Den första typens grundform, som framträder i över $\frac{2}{3}$ av Arwidssons Svenska Fornsånger (band 3), har enl. förf. a-h-c-d-e (-f-) som skala med h och d som starkt framträdande, accentuerade toner samt ledtonen g (giss) med e som stöd nedåt. »Att den svenska ringleken hållit fast vid denna gammalsvenska grundtyp är ju fullt förklarligt. Det gick så mycket lättare att taga denna grundform som den västfranska-keltiska (se Barzaz-Breiz) hade ungefär samma skala fast med andra melodiska figurer» (s. 52). — I skarp motsättning mot denna typ ställer förf. den tyska typen, som utbildats under tiden 1100—1500 och har grundformen f-a-c-d, vilken »durorienterade» melodityp enl. förf. stod »i hjärt motsats mot varje medeltida kulturell melodik och kunde ej placeras in under någon kyrkoton (den lydiska passade väl delvis men ej helt)». Den väckte förargelse bland kyrkans män och bekämpades därför men måste till sist erkännas även av den stränga musikteorin.

Förf. återkommer till tonalitetsproblemet (s. 65) på tal om den gamla svenska folkvisan och utvecklar ytterligare sin ovan framställda åsikt: Den gammalnordiska (som visar syskontycke med den »bretagneska» = bretonska), den »kyrkliga» (omfattande septiman a-g, alltså nära lika den första men ändå utan släktskap därmed!) och den »profana» tyska representera »tre utvecklingsstadier från förhistorisk till medeltidskyrklig och till sist modern tongivning». Den äldsta folkvisan har ringlekens gamla primitiva melodik, »men man märker dock strävan att komma ut ur den trånga ramen d-a (b) genom att framhäva tonen c (alltså d-c-d-f-a) och i slutkadensen allt oftare vidröra a (d-c-a-c-d)». Den andra typen företräder melodier med »en fullt konstmässig byggnad» (s. 67), där logiken är en följd av påverkan från kyrkligt håll, medan den tredje typen, som har sin rot i dansvisan och därifrån redan på 1300-talet spritt sig till mästarsången och den andliga folkvisan, är durartad och i folkvisan »omarbetades i modern anda», varför vi mera sällan påträffa den ren. — Utvecklingen av folkvisemelodiken skisserar förf. sålunda (s. 70): »Typ I blev klar som mollmelodi med treklangerna d-f-a och a-ciss-e (nedtill) som grundvalar. Typ II hade större utvecklingsmöjligheter, och två varianter kunna tydligt särskiljas. Den ena flyttar tyngdpunkten till övre delen och blir durmelodi på f-a-c och visar endast i slutfiguren a-f-d sitt samband med den gamla grundformen. Den andra däremot får rent konstnärlig form med en avdelning i moll (d-f-a) och en

i dur (f-a-c) och en slutavdelning i moll. Typ III övergår omärkbart i ren durmelodi». — Slutligen upprepar förf. sin framställning av tonartsproblemet s. 139: »historiskt sett har... den svenska folkmusiken genomgått tre utvecklingsskeden: det äldsta med c-d-f-g-a, det kyrkligt-kulturella med d-f-g-a-c och det tyskt-folkliga med f-g-a-c-d. Av detta sistnämnda uppstod 1500- och 1600-talets huvudtonart dur och som motsats därtill moll (byggt på de båda föregående grundformerna)». (Rec:s kursiv.)

Jag tror mig i dessa citat ha klargjort, ungefär huru Norlind betraktar den svenska folkmusikens tonala problem och jag vill genast betyga min aktning för det storstilade försöket att i översiktlig framställning ge en bild av en så utomordentligt svår och historiskt föga gripbar utveckling. Men jag måste samtidigt säga, att åtskilligt synes mig som konstruktion. Norlind har faktiskt gjort det svenska dur- och moll-problemet till en slags rasfråga, till resultatet av en inverkan från s. a. s. tonalt olika inriktade nationer, varvid tyskarna skulle på något sätt representera durtonarten. En sådan inställning är orimlig, men jag kan ej förstå annat, än att förf. söker upprätthålla den: ett svenskt urskikt av mollbetonad melodik fasthålls och utbygges vidare därför, att de franska förbindelserna skulle ha ställt vårt land inför en mollbetonad melodik (Barzaz-Breiz) och därpå med 1300-talets början en våg av tysk durartad melodik, som samman-smälter med den inhemsk-franska, varpå ur den tyska typen »uppstår» dur liksom av den inhemsk-franska moll.

Norlind framhåller, att Glareanus är den förste som »påvisade», att den durartade typen har sin rot i dansvisan (s. 69), men vilken dansvisa? Den tyska? Var den franska dansvisan sålunda uteslutande eller övervägande mollbetonad? På 1300-talet skulle denna durtyp ha spritt sig till mästarsången och den andliga (tyska) folkvisan, medan minnesången har (uteslutande?) använt de mollliknande typ I och II. Det sista måste bestämt bestridas. Minnesången använder ej enbart moll vilket framgår av Bernoullis (m. fl.) utgåva av Jena-hs., där finnas flera utpräglade durmelodier. Hela problemet synes mig alldeles felaktigt upplagt. Det finnes ingen principiell skillnad mellan »den kulturella» melodiken i de olika europeiska kristna länderna under medeltiden. Skillnaden ligger på ett annat plan: konstmusiken använde kyrkotonerna och (under folkligt inflytande) kanske främst den mollliknande doriska och den durliknande mixolydiska skalan; den rent folkliga musiken som övervägande var instrumental, gick rätt och slätt i dur och moll, kanske mest i dur — utom i Norden, där folklynnnet måhända tilltalades mera av moll.

Det skulle föra alldeles för långt att ingå på problemet om dur- och moll-tonarternas uppkomsthistoria. Min åsikt är nu att de absolut icke på något sätt haft något med kyrkotonerna att göra, långt mindre utkristalliserats ur dem. Detta sistnämnda synes ej heller Norlind mena utan vidare. Den folkliga fransk-svenska molltypen skulle tillsammans med den »kulturella», d. v. s. den doriska kyrkotonen, ha givit upphov till moltonarten, medan den tyska, ur

dansvisan härledda, durartade typen utbildats till durtonart. Men även om jag hade samma principiella inställning som förf. synes mig hans framställningssätt ej lämpligt. Läsaren bringas att tro något, som väl bygger rätt mycket på lösan sand och då Norlind ger sina djärva förklaringar, sker det utan några andra reservationer än dem, han generellt gör i förordet.

Att våra franska förbindelser, som upptogs först på 1100-talet med cistercienserordens inträde i Sverige men ej kommo i gång på allvar förrän ett århundrade senare, skulle ha förmedlat en exklusivt mollartad folkmusik, synes mig vara ett väl djärvt påstående. Överhuvud brukar ju den europeiska folkmusiken, i den mån den föreligger i uppteckning från äldre tid, följa dels en durartad skala, vanligen i form av lydisk kyrkoton, dels en mollartad, oftast i form av dorisk, bägge med permanent b. Men vad den senare angår, så avskär Norlind den från varje samband med vad han kallar för folklig mollton i Barzaz-Breiz och vårt land. Varför det verkligen är en *artskillnad* mellan den kulturella molltypen d-f-a-c och den folkliga d-f-a, därom upplyser oss ej förf., men nog förefaller mig den skillnaden konstruerad, åtminstone i det skick, som Norlind framställer saken.

Att Bretagne, särskilt distriktet Barzaz-Breiz, skulle vara tydligt mollbetonat och däri erinra om gammalsvenska förhållanden, förefaller knappast att entydigt framgå av Tiersots statistiska undersökningar. Denne räknar till durklassen rena durmelodier och sådana, som gå i lydisk och mixolydisk kyrkoton, medan till moll hänförs även doriska och hypodoriska melodier (de frygiska äro i försvinnande fåtal). För att nu hålla oss till Bretagne, räknar Tiersot av 73 melodier från Barzaz-Breiz 34 till dur och 28 till moll, av 30 melodier i Bourgault-Ducoudray's saml. *Trente mélodies bretonnes*, äro 8 dur, 16 moll, av 67 melodier i Haute Bretagne äro 48 dur, 11 moll. Förhållandet i andra delar är absolut icke ogynnsammare för durfrekvensen, snarare tvärtom. Tiersots slutsats av tonalitetsundersökningen i andra delens första kapitel (s. 322) lyder kort och gott: »le mode type de la mélodie populaire est la majeur», som får moll- och kyrkotonkaraktär alltefter kromatisk förändring av 3., 6. el. 7. tonstegen (!).

Se vi på tonartsfördelningen i Gennrichs stora samling *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd I, Dresden 1921, väl den största som existerar f. n., är det rent av överraskande, huru svagt moll är företrädd: ej ett halvt hundratal mollmelodier mot betydligt mer än 100 visor i dur, de må vara i ren C-dur eller F-dur eller i form av lydisk eller mixolydisk kyrkoton. Blott några få visa en egenartad tonalitet.

Om man än skulle kunna konstatera en viss böjelse hos *trouvère*- och *troubadour*-sångerna för mollartad melodik, så bevisar detta föga, eftersom de tyska minnesångerna visa en liknande karaktär. Med rätta har Moser påpekat, att Machauts två förtjusande f-durmelodier och Adam de la Hales visor i Robin et Marion bevisa de franska hövitska kretsarnas förtrogenhet med durmelodier i lika hög grad

som de tyska minnesångerna bevisa det för Tysklands del. Men alla dessa verk voro ytterst ett utflöde av folklig tonalitetsuppfattning och jag tror att man skall förgäves anstränga sig med att bevisa, att Tyskland hade någon speciell inriktning åt dur i motsats mot den romanska kulturkretsen. Bretagne leder tanken mot England: där prunkar den berömda Sommarkanon i renaste F-dur liksom ett och annat av de andra profana styckena i *Early english harmony*-samlingen. — Ytterligt ofördelaktig är statistiken, om vi se på den franska kyrkliga komposition, som alltifrån 800-talet till 1100-talets slut sysslade med proser, hymner, troper, sekvenser och rimofficier. Bland de av Aubry utgivna verken av Adam av St. Viktor, vilka *samtliga stå under starkt folkligt inflytande*, finnas enbart melodier i vad vi skulle kunna kalla dur och moll, och om någon *modus* dominerar, så är det då dur.

Norlind har givit sina melodityper ett »pentatoniskt» utseende, förmodligen ej utan avsikt att bibringa läsaren uppfattningen av pentatoniken som ett primitivt stadium också i Sverige. Om det skulle vara försvarligt i något fall, så är det säkert icke så i *alla* fall. En rent formell anmärkning skulle jag också önska framställa mot förf:s inkonsekvens i beteckningen av melodityperna: än utgår förf. från ett »äoliskt» läge: a-c-e än från det »doriska» läget d-f-a, vilket givetvis måste verka förvirrande på läsaren.

Slutet av kap. IV Folkvisor ägnar förf. åt reformationstidens koral i dess folkliga gestaltning och den instrumentala dansen, som hos folket ofta försågs med text. Ett problem av enastående intresse är den folkliga koralen d. v. s. den hos allmogen traderade och så småningom ej oväsentligt förändrade församlingssången. Man kan givetvis tvista om, huru ålderdomliga t. ex. de vid 1900-talets början upptecknade melodierna i Dalarne verkligen äro. Enligt min mening ha de anor, som gå ned till 1600-talets första hälft. Jag har i mitt arbete »Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden» (1928), s. 42, fotnoten, påpekat den viktiga upplysning, som återfinnes i biskop Laurelius städga 1650, där förbud utfärdas mot att »den rätta och egentliga tonen» genom »röstens sänkande eller upphöjande på diskantevis» vränges och förändras och tytt detta förbud som ett bevis för, att redan då inom biskopens stift förekommit en slags »kolorering» av den kyrkliga koralvisan. Det gläder mig, att Norlind upptagit denna tolkning; ännu gladare hade jag givetvis varit, om förf. själv angivit källan. — Förf. lämnar frågan öppen, om huru den kolorerade folkliga koralsången, spec. i Dalarne; uppstått men anser det uteslutet, att den har något med vallsången att göra. I stället gissar han på den gamla medeltida liturgiska sången som förebild. Däremot strider emellertid en så gott som avgörande omständighet: den katolska kyrkosången var vid denna tid rytmiskt fullkomligt utjämnad, medan de folkliga koralfioriturererna äro i högsta grad rytmiska med skarpt accentuerade figurer, punkterade åttondelar och syncopfigurer. Detta pekar mot folklig spelmansmusik, ehuru jag ej heller tror, att denna förklaring är tillräcklig.

Kapitel V sysslar med instrument och instrumentalmusik och ger en värdefull översikt av de folkliga tonredskapen från de primitiva idiofonerna koskälla, skramla och mungiga etc. över låtpipa, flöjt och näverspel till de med 1600-talet inträngande rörblads-, trumpet- och stränginstrumenten. Givetvis ha även dessa senare sina folkliga föregångare och Norlind ansluter sig till Otto Anderssons åsikt, att den s. k. tal(l)harpan el. stråklarpan är av svenskt ursprung, ehuru den in på 1800-talet levat kvar endast i Finland och Estland. — En värdefull historik över det folkliga violinspelet och en mångfald notiser till belysning av, om jag så får säga, dess sociala karaktär avsluta detta kapitel.

Det sista kapitlet Instrumentala danser rör sig i övervägande grad om polskan och dess utveckling, något som är högst naturligt, då man betänker dess oerhörda roll i svensk musikkultur. Ej minst på detta område har förf. kunnat taga hänsyn till egna forskningar och man kan utan större tvekan anse detta kapitel som synnerligen förtjänstfullt. I synnerhet gläder jag mig åt det avsnitt, där förf. behandlar den med romantiken uppdykande diskussionen om den svenska folkmusikens tonalitet. Här har Norlind påpekat en utomordentligt viktigt detalj: romantikens ställning till tonartsvalet och dess försök till »mollisering» av gamla svenska durvisor, för att dessa skulle vara »riktigt svenska». Sannolikt har denna tendens också haft en psykologisk betydelse, som ej får underskattas.

Min framställning har, som jag redan påpekat, ej formen av en recension av arbetet i sin helhet, utan jag har anknutit en del längre reflexioner kring ett speciellt problem, som jag anser, att förf. ej lyckats väl med. Må denna avsiktliga brist på proportion i min »anmälan» ej bortskymma de kortfattade uttrycken för min uppriktiga beundran för Norlinds verk. Jag anser det tvärtom som en särdeles vacker och dyrbar gåva till vårt folk, på vilken kan tillämpas förf:s egna ord: »Ett arbete för folkmusiken är i lika mån ett arbete för svensk folkkultur och allt som kan bidra till denna kulturs utveckling är en fosterländsk gärning».

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

KNUD JEPPESEN: Kontrapunkt (Vokalpolyfoni), Wilhelm Hansen, Musikforlag, København og Leipzig. 235 sidor.

Undervisningen i polyfon tonsats bedrives i två olika riktningar, den ena med Palestrina och den andra med Bach som utgångspunkt. Bland den förras mest betydande företrädare kunna bl. a. nämnas Fux, Cherubini, Albrechtsberger och Bellermand, bland den senares Kirnberger, Marx, Riemann och Kurth. Till den förra riktningen anslöt sig även Dr Knud Jeppesen redan med sin dissertation om Palestrina-stilen¹ 1923, där han visade sig vara en eminent kännare av Palestrinas

¹ Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen, Levin og Munkgaards Forlag, København 1923.

melodiska och kontrapunktiska faktur. Detta arbete, som visserligen var av rent vetenskaplig och stilhistorisk art, kunde givetvis icke undgå att få pedagogiska konsekvenser, vilka enligt författarens uppgift i företalet till rubricerade arbete, givit honom anledning att utarbete en lärobok i vokalpolyfoni. Den skiljer sig från tidigare läroböcker i kontrapunkt närmast genom sitt historiska betraktelsesätt av de företeelser den behandlar. Den praktiskt pedagogiska delen föregås av ett kapitel behandlande de polyfona lärformernas historia, men även i fortsättningen verifieras varje satsregel med citat, hämtade ur Palestrinas verk. Även om den historiska synen på kontrapunktiken kanske har större intresse för läraren än för eleven på nybörjarstadiet, har den dock ett stort värde för den senare, först och främst genom att den motiverar satsregler och förbud, vilket i tidigare läroböcker i allmänhet icke tillräckligt beaktats, men även genom att de citat, som illustrera dessa regler, insätta eleven i Palestrinaepokens stil och uttrycksätt och torde kunna bana vägen för ett vidgat förstående och odlade av denna tids intima musik, som åtminstone i vårt land blivit betydligt värdslösad.

Jämte Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts¹ torde Dr Jeppesens båda arbeten över Palestrina-stilen kunna anses som de från såväl stilkritisk som pedagogisk synpunkt viktigaste arbeten, som sett dagen under vårt århundrade. Ingen av dessa författare tar emellertid hänsyn till det harmoniska elementets återverkan på linjen hos de kontrapunkterande stämmorna; Kurth tar ju, som bekant, direkt avstånd från den åsikt, som finnes företrädd hos tidigare sig till Bach-linjen slutande teoretiker, att den genom cantus firmus antydda latent harmoniutvecklingen skulle som en självständigt verkande kraft påverka den polyfona linjeföringen. (I vilken mån denna Kurths djärva teori har haft sin inverkan på under de sista femton åren uppträdande riktningar inom kompositionstekniken, torde väl falla på framtida historikers lott att utreda.) Jeppesen gör i sin »Kontrapunkt» (sid. V) den åsikten till sin egen, att harmoniken i Palestrinastilen endast går ut på ackordens rent konsönantmässiga, fylliga välklang. Även om detta historiskt sett är riktigt, torde man dock icke kunna komma ifrån, att en nutidsmusiker, om han också skriver i Palestrina-stil, icke utan att göra våld på sin känsla för harmoniutvecklingen hos cantus firmus kan skriva en kontrapunkt, stridande mot denna latent harmonik.

Trots denna anmärkning, som icke vare sig vill eller kan förringa värdet av detta arbete, fyller Dr Jeppesens verk det länge kända behovet av en modern, på vetenskaplig grundval stående lärobok i vokalpolyfoni.

Sven E. Svensson (Uppsala).

¹ Bern 1917.

KNUT PETERS: Den gregorianska sången. Skriftserien Svenskt Gudstjänstliv nr 2, Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag, Stockholm. Uppsala 1930. 199 sidor. Pris häftad 3: 50.

Det är ett glädjande tidens tecken, att kyrkoherde Knut Peters lilla bok om den gregorianska sångens teori och praxis och betydelse för svensk gudstjänst nu kunnat utkomma och därtill på ett så auktoritativt förlag. Andra vindar börja nu trots allt att blåsa även i den svenska kyrkan och insikten om det nuvarande kyrkomusikaliska tillståndets oeffterrättlighet torde vinna allt större utbredning inom de kyrkligt intresserades kretsar. Men sannerligen är det inte också på tiden att så sker! Huru många årtionden ha ej redan gått, sedan Morén och Norén började sin verksamhet med en entusiasm, som knappast kan vara starkare och huru föga ha vi ännu hunnit på vägen mot målet: en värdig svensk kyrkomusik! Med samma starka entusiasm men med större kunskaper ha Artur Adell och Knut Peters arbetat vidare och deras lilla Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv har mer och mer blivit ett forum av betydelse för allehanda undersökningar av den svenska kyrkomusikens problem.

För mig är det en stor glädje att kunna på det varmaste rekommendera Peters bok om den gregorianska sången. Den är genomgående vederhäftig, pedagogiskt ganska bra uppställd och vad angår dess egentliga syfte, »koralens praktiska användning ur liturgisk synpunkt» i Sveriges kyrkor, helt enkelt mästerlig. Peters har med lysande talang uppvisat möjligheten av att inympa den gregorianska psalmodins finlemmade konstverk på den svenska kyrkosångens kala träd och det är ej tu tal om, att icke detta träd skulle kunna gå en ny blomstring till mötes, om en sådan ympning finge ske.

Utrymmet förbjuder tyvärr varje försök till utförlighet: jag måste inskränka mig till ett kort omnämnande och några anmärkningar. Efter ett förord och en inledning, som definierar begreppet gregoriansk koral och uppvisar betydelsen av dess studium, har förf. behandlat sitt ämne ur tre synpunkter: historiskt, teoretiskt och praktiskt. Den historiska framställningen av gregoriansk sång synes mig ej i alla delar fullt lycklig; redan dispositionen med dess fortlöpande paragrafer har ej här varit till fördel. Under rubriken »arvet från syngogan» saknar man uppgiften om alleluia-sjungandet med dess långa vokaliser. Den borde ej ha felats just här. Beskrivningen av mässpropriet är fördelad på många paragrafer och ej klar; s. 26 heter det: »De hittills omnämnda styckena ur mässan såsom introitus, graduale, sekvens, offertorium, communio, höra alla . . . etc.», men de två sista formerna ha icke förut behandlats, utan detta sker s. 30, varvid offertoriet utan vidare kallas för ett antifoniskt stycke. Det är just det egendomliga med offertoriet, att det har övergått från antifoniskt till responsorialt stycke. I varje fall utgör det en egenartad blandform. På samma sida står också, att neumernas bruk inom den västerländska kyrkan kan föras tillbaka »till 5. århundradet»; nej det kan det visst inte och

varje sannolikhetsskäl talar för, att västerlandet ej känt bruket av neumerna före 600-, kanske ej ens före 700-talet. — Ur rent språklig synpunkt synes mig förf:s livliga användning av det fula ordet »textuellt» vara föga lämplig. Men jag medger gärna, att det kan vara svårt nog att finna ett gott uttryck.

Bokens andra del, den gregorianska sångens teori, är i sin helhet förtjänstfull, men lämnar rum för enstaka anmärkningar: den stilistiskt viktiga skillnaden mellan den gamla judiskt-österländska interpunkterande och den modernare västerländska interpreterande melismatiken omnämnes ej med ett ord. På tal om tonarter talar förf. s. 81, anm. 3, om att den frygiska tubatonen är c, vilken ersatt den arkaiska h »på grund av föränderligheten hos h, vilken gjorde detta föga lämpat till en fast stödjepunkt i melodien». Ett dylikt uttryckssätt är obegripligt för vanliga läsare och jag är osäker på, om förf. verkligen är på rätt väg.

Ytterligt diskutabel är förf:s härledning av den äoliska och joniska skalan ur den doriska resp. lydiska genom transposition av dessa i överkvinten (ss. 82—83). Med all säkerhet förhåller sig inte problemet så enkelt, men jag går gärna med på, att den teoretiska fixeringen av de framträngande folkliga tonarterna dur och moll på detta sätt kanske kan ha underlättats.

Dessa och andra små anmärkningar av liknande art kunna på intet sätt förtaga intrycket av ett genomgående värdefullt arbete av en man, som kan sin sak. Redan skildringen av den svenska liturgiska utvecklingen efter reformationen är i sin lapida form synnerligen välgjord, och den tredje delen, som lämnar de praktiska anvisningarna att ingående utnyttja de gregorianska formerna, framför allt psalmodin, inom svensk gudstjänst, är helt enkelt mästerlig. Nära hälften av bokens utrymme är ägnat häråt och jag ber att få lyckönska förf. till hans utomordentligt värdefulla arbete, som utan varje tvivel kommer att bli den plattform, varpå en svensk gregoriansk kyrkotradition uppbygges. Den svenska kyrkomusiken är att lyckönska till Peters' arbete, och jag tror, att det väsentligaste är undanjort med detta grundliga diskuterande av det gregorianska psalmodiproblemet; intet arbete torde ha sett dagen, som på ett så fulländat sätt lyckats anvisa vägar för ett apterande av den gregorianska psalmodipraxis på ett levande tungomål.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

GUNNAR JEANSON: Gunnar Wennerberg som musiker. Stockholm, Hugo Gebers förlag, 1929. 250 sidor. Pris 8: 50.

Av 1800-talets svenska tonsättare är det få som bibehållit en så snart sagt oförminskad popularitet som Gunnar Wennerberg. Av hans samtida är det kanske endast den något yngre Söderman, som gör honom rangen stridig. Den något äldre Lindblad, J. A. Josephsson för att icke tala om L. Norman stå däremot för den nuvarande genera-

tionen vida tillbaka för Gluntarnas och Hör oss Sveas upphovsman. I och för sig bevisar denna popularitet icke så särdeles mycket, då det gäller att ur konstnärlig och musikhistorisk synpunkt ta ställning till Wennerberg, men den motiverar däremot i allra högsta grad ett fördjupat studium av hans tonsättarpersonlighet. Förberedande undersökningar i ämnet ha visserligen icke saknats — man erinrar sig sålunda särskilt S. Almquists tankeväckande kapitel om sångaren och skalden i hans Wennerbergsbok — men Jeanson är likväl den förste som i ett sammanhang sökt belysa Wennerbergs hela musikaliska produktion.

Tyngdpunkten i hans arbete ligger naturligtvis främst i analysen av de olika verken och den historiska helhetssynen. Här har författaren i ett samvetsgrant detaljarbete och genom en skickligt gjord miljöteckning presterat utomordentliga ting. Wennerberg var en högt begåvad amatör, som förvärvat en kompositionsteknik, vilken i regel var tillfylles för de former, med vilka han befattade sig. Han var en romantiker med ideal i åtskilligt hämtade från ett fjärran förflutet; han var en ömsom levnadsfrisk, ömsom svärmisk tonsättare, som utan att föra ett i egentlig mening originellt tonspråk dock förmodade ge uttryck för den egna personligheten. — Ungefär så kan man ange de slutresultat, till vilka författaren kommit.

Wennerberg hörde ju för övrigt till de tonsättare, som helt enkelt icke kunna, utan men för den konstnärliga helhetsbedömningen, skildras enbart som musiker. Han var en diktars tonsättare, jämförlig — *mutatis mutandis* — med E. G. Geijer. Naturligtvis har icke heller detta varit författaren främmande, om han även givetvis huvudsakligen måst begränsa sig till Wennerbergs rent musikaliska gärning. När han därför på ett ställe gör gällande, att Wennerberg som tonsättare i betydande grad vädjar till rent utommusikaliska faktorer, gör han en observation, som — ehuru i sig själv allmängiltig för en hel rad sångkompositörer — dock är av största betydelse, då det är fråga om Wennerbergs konstnärskap. Man behöver blott erinra sig, att det är Gluntarne, Davids psalmer och de fosterländska sångerna, som inta den centrala ställningen i allmänhetens medvetande av Wennerbergs produktion för att förstå anmärkningens räckvidd. För en estetisk värdesättning måste därför — kanske i lika hög grad — hänsyn tagas både till diktaren (dikten) och tonsättaren (musiken). Detta har icke varit docenten Jeansons sak, men för ett arbete av dylik art, som vill göra studieobjektet fullt rättvisa, är hans bok en nödvändig förutsättning.

Einar Sundström (Stockholm).

ADLER, GUIDO: Handbuch der Musikgeschichte, unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Guido Adler. Mit vielen Notenbeispielen und Abbildungen zur Geschichte der Notenschrift, der Musikinstrumente, der Operndarstellung und mit Wiedergaben von Autographen. Zweite, vollständig durchgesehene und stark ergänzte Auflage. Erster u. zweiter Teil. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, 1930. In Ganzleinen M. 70: —, in Halbleder (Ziegenleder) M. 80: —.

För sex år sedan utkom Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte i sin första upplaga och rönt då på de flesta håll ett erkänsamt mottagande. Denna handbok representerade, det kan man tryggt påstå, ett nytt sätt att i översiktlig form framställa den musikhistoriska utvecklingen. Den stilkritiska metod, för vilken Adler tidigare trätt i breschen i sina arbeten »Der Stil in der Musik» och »Methode der Musikgeschichte», fanns här för första gången tillämpad i praktiken efter större, sammanhängande linjer. Man skulle på sätt och vis kunna beteckna handboken såsom en ersättning för den andra del av »Der Stil in der Musik», som aldrig blivit skriven, och som skulle behandla de historiska stilperioderna.

Det kan ju diskuteras, huruvida ett så stort antal medarbetare, som det Adler uppbådat för denna handbok, varit till fromma för framställningen som helhet. I första upplagan medverkade utom Adler själv 32 forskare, var och en anlitad för ett visst eller vissa specialområden. Man lyckades i vissa fall inte helt undgå sakliga inadvertenser, vidare uppstodo svårigheter, då det gällde en proportionerlig avvägning av de olika kapitlen: somliga gebit genomplöjdes särdeles ingående, medan andra, minst lika viktiga, fingo en jämförelsevis flyktig behandling. Dessutom kunde inte undvikas, att själva framställningssättet blev i hög grad skiftande, i ena fallet flytande och lättläst — som t. ex. Peter Wagners bidrag om den gregorianska sången —, i ett annat fall centertungt och inväckt som den nyligen avlidne Friedrich Ludwigs skildring av den medeltida flerstämmigheten mellan 800—1400.

Å andra sidan står det utom allt tvivel, att det för en enda forskare vore en alltför krävande uppgift att på egen hand författa en stor musikhistoria, som i likhet med Adlers på samtliga olika områden sakkunnigt gallrar och sammanfattar de färskaste vetenskapliga resultaten. Den musikhistoriska forskningen har ju i vår tid uppbådat en ständigt växande stab av speciallärda, som var och en på sitt begränsade fält ge sig i kast med viktiga och djupgående problem. En modern musikhistoria på bred basis erhåller säkerligen den gedignaste vetenskapliga halten genom att — naturligtvis under överinseende av en mångsidigt orienterad »huvudredaktör» — framgå såsom resultatet av ett kollektivt arbete av dylika forskare, vilka stå i direkt kontakt med primära källor.

Nu kan man tycka, att antalet medarbetare därför inte behövde springa upp till över ett trettiotal. Låt vara att det, som Adler själv framhåller, kan ha en viss tjusning att i en sådan bok lära känna de olika forskarnas mycket varierande, individuella begåvning, det blir dock lättare att undvika ovan antydda svårigheter, om ett verk av ifrågavarande slag fördelas på t. ex. 8—10 framstående historiker, såsom fallet är med t. ex. den av Bücken utgivna *Handbuch der Musikwissenschaft*. I den nya upplagan av Adlers handbok, som nyligen utkommit på Max Hesses förlag, har emellertid den månghövdade skaran av medhjälpare ytterligare vuxit: den räknar nu inte mindre än 47. Denna omständighet kunde föranleda farhågor för att verkets redan förut icke otadliga enhetlighet skulle utsättas för ytterligare, starka påfrestningar. Resultatet har glädjande nog inte desto mindre blivit en avgjord förbättring just i detta hänseende: dels beröra bidragen av de nya medarbetarna i allmänhet tämligen begränsade eller avsidade liggande ämnen, vilkas behandling blott har kompletterande karaktär och därför lätt nog låter inpassa sig i helheten, dels kunde Adler för denna upplaga tillgodogöra sig de rättelser och förbättringsförslag, som stodo att läsa i kritiken av den första editionen.

Guido Adlers egna direkta bidrag inskränka sig alltså till tre: han skriver om den västerländska musikens periodindelning, om den wienklassiska stilen och om den moderna musiken i allmänhet. Egentligen borde denne forskare såsom den ledande själen i arbetet ha inordnat de viktigaste faserna i musikhistorien under ett mera fast och omfattande stilpsykologiskt grepp. Man saknar genomgående och bärande stilpsykologiska synpunkter med vidare kulturhistoriska perspektiv — i detta avseende är Bückens *Handbuch* avgjort överlägsen, även om den står efter i tillämpningen av rent fackvetenskaplig stilkritik. När dylika synpunkter emellanåt komma fram, sker det rätt en passant i resp. medarbetares bidrag, och de sakna sålunda i viss mån stödet av den enhetlighet i tanken, som blott kan härröra från en enda personlighets historiska helhetssyn. Det hade m. a. o. varit till gagn för verket, om Adlers korta överblick av stilperioderna blivit utvidgad och fördjupad. Den hade då lämpligen kunnat uppdelas och anläggas så, att olika epokers säregna musikaliska kulturfysionomi blivit skarpare belyst i flera orienterande inledningar framför resp. större avsnitt. Som det nu är, får man ofta nöja sig med antydningar, vilka endast mycket försiktigt våga slå en liten jämförande brygga över till de övriga konsterna.

I det första kapitlet, Robert Lachs beskrivning av naturfolkens och orientens musik, har infogats en närmare förklaring av begreppet tonskala — Lach skiljer mellan »Gebrauchs-, Material- und Instrumentalleiter» —, och Aberts utmärkta framställning av den antika musiken har av Curt Sachs kompletterats med vissa hänvisningar till de asiatiska kulturerna. I Wagners översikt av den gregorianska sången meddelas bl. a. författarens senaste resultat beträffande neumernas rytmik samt reproduktioner och översättningar av tre neumhandskrifter, av vilka den första tillhör K. Bibl. i Stockholm (fragm. A 128^a).

Det av E. Wellesz författade kapitlet om bysantinsk kyrkomusik har utvidgats med koncentrerade beskrivningar av syrisk, koptisk och armenisk kyrkosång. Friedrich Ludwig berör i samband med flerstämighetens uppkomst väl kort och lättvindigt den av Wagner lancerade teorien om förekomsten av kvart- och kvintsång i Rom redan på 600-talet. De förut alltför vidlyftiga avsnitten om katolsk kyrkomusik, härrörande från A. Orel, ha till fördel för verkets »arkitektur» blivit betydligt förkortade, och vad som tidigare saknats i uppgifter om sättet för utförande av tysk andlig körmusik omkr. 1600, har A. Schering gottgjort i sin klara framställning av evangelisk kyrkomusik. På hög nivå befinna sig W. Fischers översikter av instrumentalmusikens historia. Th. W. Werners kapitel om 1800-talsoperan meddelar även i den nya upplagan en katalogartad förteckning över massor av operor och operakomponister — den kunde utan samvetsbetänkligheter skäras ned avsevärt. Ät den moderna musiken ägnas i den nya upplagan ett lika frikostigt utrymme som förut; utvecklingen följes fram ända till de allra yngsta, och för fullständighetens skull ha infogats mer eller mindre givande specialkaraktistiker av den nyare musiken i tyska och romanska Schweiz (A. E. Cherbuliez), Belgien (E. Closson, v. d. Borren), östersjöprovinserna (Elmar Arro), Jugoslavien och Bulgarien (J. Mantuani), Grekland och Rumänien (resp. F. Petyrek och E. Riegler-Dinu).

Ytterligare några nyskrivna kapitel, som fylla smärre luckor, handla om 1800-talets körmusik och om dans och dansmusik. Särskilt välkomna äro emellertid P. Nettls bidrag om den reproducerande konsten och J. Wolfs gedigna redogörelse för musikteoriens utveckling alltsedan slutet av 1400-talet. Också en översikt av musikkritikens historia av H. Springer hör till de nya partier man gärna tar del av.

I stort sett framträder Adlers handbok i sin andra upplaga på ett mycket fördelaktigt sätt. Enstaka smärre oegentligheter och inkonsekvenser kvarstå visserligen — t. ex. i fråga om stavningen av vissa namn — men rättelser och förbättringar äro dock grundligt genomförda. Den starka utvidgningen av verket har som naturlig följd medfört, att det fördelats på två volymer, i vilka ett utökat, väl valt illustrationsmaterial förtjänar att särskilt framhävas förutom naturligtvis de utmärkta, talrika notexemplen.

Gunnar Jeanson (Stockholm).