

STM 1955

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.

Ingmar Bengtsson: J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier. With an English summary. Diss. Uppsala, 1955. (Studia musicologica upsaliensia, IV.) 4:o. XXXI, 467 s., tematisk fört.: (2), 24 s. Pris 50 kr.

Sedan Patrik Vretblads grundläggande monografi »Johan Helmich Roman 1694—1758. Svenska musikens fader» utkom 1914, har källforskningen rörande Roman endast bedrivits s. a. s. punktuellt. Den har varit inriktad på enskilda moment i levnaden eller enskilda detaljer i mästarens omfattande produktion. Men källproblemet i hela dess vidd har inte på nytt tagits upp till behandling. Under de senaste årtiondena har dock nytt material i betydande mängd kommit i dagen. Och Vretblads för sin tid förtjänstfulla arbete fyller i källkritiskt hänseende inte nutida krav. Detta gäller särskilt behandlingen av frågan om äktheten hos de verk, som på ett eller annat sätt tillskrivits Roman. För alla dem, som intressera sig för den »svenska musikens fader», har det därför sedan länge framstått som en nödvändighet att underkasta det invecklade källäget på Roman-forskningens område en förnyad granskning.

Ingmar Bengtsson har i sin digra avh. gripit sig an med denna uppgift i vad det rör Romans instrumentala produktion och därvid ställt äkthetsfrågan i hela undersökningens centrum. Arbetet är på sitt område banbrytande och dessutom i metodologiskt hänseende av mycket stort allmänt intresse.

Det kan inte här bli fråga om någon detaljgranskning av denna avh., som trots sitt väldiga omfång kännetecknas av ett i vissa avsnitt alltför komprimerat innehåll. Anmälaren skall inskränka sig till att lämna en redogörelse i stora drag för det av B. tillämpade tillvägagångssättet och att i anslutning härtil framföra några kritiska synpunkter.

Underrubriken, »Käll- och stilkritiska studier», antyder, att B. nalkas äkthetsfrågan utmed två vägar, av vilka den ena går över källorna, del II, »Källbeskrivningar och källkritik» (s. 111 ff.), och den andra över de i källorna bevarade verken, del III, »Stilkritik» (s. 247 ff.).

Den första uppgift, som B. gett sig i kast med, har varit att lägga en källmässigt säker grund för allt vidare sysslande med Romans instrumentalmusik. B. har genomarbetat det redan kända källmaterialet betydligt grundligare, än vad som tidigare skett, och har också själv letat fram och utnyttjat nya källor inte endast rörande Romans produktion utan också sådana av biografisk art. Avh. är ett värtaligt vittnesbörd om att en med fint spårsinne och med tillräcklig uthållighet bedriven källforskning på den hårdbearbetade svenska musikhistoriens fält kan ge utomordentliga resultat.

Det förbluffande rika nya biografiska källmaterialet tillåter en långt säkrare bestämning än tidigare av olika faser i Romans levnad och enskilda detaljer i hans gärning. Detta material framlägges i avh:s del I,

»Biografiska och bibliografiska anteckningar» (s. 11 ff.), främst i kap. 1, »Levnadsloppet» (s. 13 ff.) och i vissa partier av kap. 2, »Musikalisk orientering» (s. 64 ff.). Man förstår, att B. velat presentera detta material, även om delar av det ligga något vid sidan om avh:s egentliga ämnesområde och heller aldrig bli fullt utnyttjade.

Utom de båda nämnda innehåller del I även ett 3:e kap., »Drag ur musikaliernas tillkomsthistoria. Historisk översikt över det musikaliska källmaterialet jämte anteckningar rörande proveniens» (s. 89 ff.). Det är ett viktigt källkap., av betydelse även för källkritiken, och borde enl. anmälarens åsikt ha tillhört inte som nu del I utan del II, källdelen.

Efter ett kap. med redogörelse för de principer, efter vilka källorna i det följande behandlas, kap. 4, »Metodiska riktlinjer för källbeskrivningarna» (s. 113 ff.), framlägger B. i kap. 5, »Källbeskrivningar», (s. 128 ff.) det samlade källmaterialet till Romans instrumentalmusik.

Detta kap. 5 är innehållsrikt. B. har här från den i KMAB deponerade rika alströmerska samlingen och från Skara högre allmänna läroverks musiksamling kunnat förteckna av forskningen tidigare inte uppmärksammade källor med Roman tillskrivna instrumentalkverk. Och han har även kunnat med ett par nya nummer utöka raden av med stor, eller i varje fall förhållandevis stor, grad av sannolikhet äkta Roman-verk (nr 46, 122, 121). Särskild omsorg har B. ägnat åt källbeskrivningarna, som omfatta alla för honom kända källor med någon bestämning av vad slag det vara må till Roman. Genom en minutiös detaljgranskning har han bl. a. kunnat uppordna de besvärliga hdskr. nr 60 och 97 i KMAB:s Roman-samling. Av särskilt stort intresse ur såväl bio- som bibliografisk synpunkt äro de talrika uppgifter, som lämnas om handstilar och notpikturer i denna samlings hela hdskr.material. B. har här tillgodogjort sig den undersökning, som han och den kände experten på området Ruben Danielson tidigare utfört tillsammans och framlagt i specialstudien »Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens Roman-samling», 1955 (Studia musicologica upsaliensia, III).

Det 5:e kap. skänker upplysningar inte endast om källorna till de instrumentalkverk, som tillskrivits Roman, utan också om dessa verk själva, om deras satsantal, de enskilda satsernas ton- och taktartsförhållanden, taktantal o. s. v. Kap. innehåller m. a. o. förutom käll- även verkbeskrivningar med i varje enskilt fall verkdata placerade före källdata.

B. tillmäter själv kap. 5 ett stort värde. Avsnittet kan, säger han, »i all sin katalogmässiga torrhet sägas utgöra arbetets kärna» och, då beskrivningarna i allt väsentligt frigjorts från kommentar och värderingar, böra de »kunna tagas till utgångspunkt för fortsatta forskningar, alldeles oberoende av de slutsatser som dragits därur i detta arbete» (s. 8). Detta är för visso en riktig bedömning. Ett omsorgsfullt framläggande av rena fakta har under alla förhållanden ett bestående värde. Bedömningar och värderingar äro av ett spröddare material och till sin natur mera föränderliga. Kap., som med sina 81 sidor i avh:s omfångsrikaste, lägger genom mängden och arten av däri meddelade fakta en fast grund för den fortsatta Roman-forskningen över huvud taget; särskilt om till dessa fakta lägges det redan påtalade rika källmaterialet från del I, »Biografiska och bibliografiska anteckningar».

Framställningen i de återstående kap. i del II, kap. 6 och 7, »Besättningsproblem och verkstitlar» (s. 209 ff.) resp. »Källkritik» (s. 222), har till egentligt föremål inte längre källorna utan de i dessa bevarade verken.

Den här förda diskussionen gäller nämligen de slutsatser om verken, som kunna dragas med hjälp av förefintliga källdata.

I kap. 7 tar B. f. f. g. på allvar itu med själva kärnproblemet i avh., frågan om verkens äkthet. På rent källmässig grund når han här fram till en gruppering av de i kap. 5 förtecknade verken i sju olika grupper. Den första gruppen, grupp Å, innefattar de verk, som B. anser sig kunna beteckna som säkert äkta, de övriga grupperna, 1—6, verk med för varje grupp minskande sannolikhetsgrad för äkthet. Inom grupp 6 äro äkthetsindicierna svaga eller helt obefintliga.

Den antydda grupperingen har gjorts med utgångspunkt från en bedömning av föreliggande källdatas värde såsom indicier för äkthet eller inte-äkthet. En sådan bedömning är svår att göra, inte minst när det gäller musikaliskt källmaterial från 1700-talets förra hälft, som ju bl. a. betraktade även helt oredovisade lån från eller bearbetningar av andra tonsättares verk såsom någonting helt naturligt. B. har ägnat problemet en ingående uppmärksamhet och drar i en metodologiskt intressant principdiskussion (s. 223 ff.) upp riktlinjerna för sitt tillvägagångssätt. Här spelar den redan påtalade handskrifts- och notpiktursundersökningen en viktig roll. Genom denna undersökning ha betydande delar av det rika hdskr.materialet i KMAB:s Roman-samling kunnat uppordnas på olika skrivare, vilkas inbördes förhållanden också klarlagts så långt det varit möjligt. Vid bedömningen av källdatas indicievärde för äkthet äro dessa förhållanden givetvis betydelsefulla. Förutom handstilar och notpikturer urskiljer B. ett flertal andra typer av källdata såsom särskilt viktiga äkthetsindici. I det enskilda fallet grundar sig äkthetsbestämningen inte bara på en enda sådan typ utan på ett helt system av relationer mellan ett större eller mindre antal olika typer. Den av B. här i kap. 7 utarbetade och tillämpade metoden betecknar, så vitt anmälaren kan förstå, en nyhet på musikkforskningens område.

Äkthetsbestämningarna av verken i grupp Å utför B. helt inom ramen för det 7:e kap., källdelens sista. Äkthetsgraderingarna av verken inom grupperna 1—6 slutför han däremot med användande av stilkritiska hjälpmedel först i del III, »Stilkritik».

I kap. 9, »Stilistiska kännetecken och äkthetskriterier» (s. 273 ff.), fastställer B. till att börja med de karakteristiska stildragen hos verken i grupp Å. Graden av äkthet hos verken inom de övriga grupperna bestäms därefter slutgiltigt i kap. 10, »Äkthetsprövningar» (s. 346 ff.), på så sätt, att dessa verk i stilhänseende jämföras med de av B. såsom säkert äkta behandlade verken. Arten och omfånget av stilöverensstämmelserna bestämma graden av sannolikhet för äkthet. Resultatet av stiljämförelserna, som är den på såväl käll- som stilkritisk grund utförda äkthetsprövningens slutresultat, blir en uppdelning av de Roman tillskrivna instrumentalkverken vid sidan om grupp Å inte som i källdelen i sex utan i fyra grupper, nämligen sannolikt äkta, osäkra, dubiosa och sannolikt inte äkta verk (jfr sammanfattningen s. 393 f.).

Även i dessa stilundersökningar är B. i metodologiskt hänseende originell. Och även här har han ägnat de mötande metodologiska grundproblemen en allvarlig och inträngande eftertanke, vartill det torde saknas motstycke i arbeten av här föreliggande art. I ett särskilt, stildelen inledande kap., det 8:e, »Metodiska riktlinjer för de stilkritiska äkthetsundersökningarna» (s. 249 ff.), tar B. ställning till dessa grundproblem. Särskilt intresse tilldrager sig hans egen utbyggnad av den musikaliska

analysapparaten, vars praktiska användbarhet han ger talrika prov på i de följande kap. Denna utbyggnad, som kan föras vidare och väl även finslipas i detaljerna, förtjänar att uppmärksammas i vidaste kretsar. Här må särskilt hänvisas till framställningen rörande de formella innerförloppen (s. 269 ff.).

Med utnyttjande bl. a. av det biografiska materialet i kap. 1 gör B. i kap. 11, »Anteckningar om verkchronologi» (s. 397 ff.), ett försök att så vitt möjligt bringa klarhet i den besvärliga frågan om de Romanska instrumentalverkens kronologi. Den egentliga framställningen i avh. avslutas och avrundas med kap. 12, »Människan och verket» (s. 412 ff.). B. tecknar här finkänsligt en bild av människan Roman sådan han framträder i de fåtaligt bevarade samtida vittnesbörden om honom och sådan man kan ana honom bakom de egna instrumentalverken; en bild, som trots sin nyansrikedom dock inte kan tecknas fullt färdig, förrän mästarens rika vokala produktion underkastats en lika ingående granskning, som nu skett med den instrumentala.

B:s innehållsrika avh. kommer tvivelsutan att bli ett standardverk på Roman-forskningens område. Men dess användbarhet som sådant försvåras av den i ett alldeles speciellt hänseende olyckliga dispositionen av del II, framför allt av det grundläggande 5:e kap.

Det har av den föregående redogörelsen framgått, att detta kap. trots den ensamma rubriken »Källbeskrivningar» förtecknar och beskriver inte endast källorna till de Roman tillskrivna instrumentalverken utan också dessa verk själva. Grupperingen i stort av det rika stoff, som bearbetas i kap., har skett med utgångspunkt från verken. Källorna förtecknas och beskrivas sålunda under de verk, som finnas bevarade i dem.

Det har redan framhållits, att källförteckningen med dess förebildliga källbeskrivningar utan gensägelse utgör ett av avh:s på lång sikt värdefullaste partier. För källforskarens del är det beklagligt, att detta rika källmaterial inte ordnats efter den inom källforskningen vanligaste grupperingsprincipen, d. v. s. efter källornas förvaringsorter. I den inledande mycket summariska källförteckningen (s. XII ff.) har detta visserligen skett. Men denna förteckning ger ingen upplysning om de verk, som ingå i de olika källorna. Detta medför, att det är svårt att i kap. 5 hitta en viss bestämd källbeskrivning. Man måste leta under de olika verken, tills man stöter på den.

Med den motiveringen, att en verk- och källförtecknings uppställning borde vara så beskaffad, att den icke föregriper de undersökningar och klassificeringar, för vilka källorna utgöra grundval» (en motivering, som anmälaren ställer sig helt oförstående inför), har B. sökt sig fram till en rent mekanisk grupperingsprincip för verken. Resultatet har blivit en verkgruppering på grundval av notationssättet, i vilken de olika grupperna innefatta verk noterade på resp. fler än tre, tre, två eller ett notsystem (s. 115). I denna gruppering har vart och ett av verken i kap. 5 försetts med ett i fortsättningen genomgående använt nummer.

En beskrivande verkförteckning kan uppställas efter många olika principer. Hur det än sker, så bör förteckningen dock under alla förhållanden vara praktiskt användbar och konsekvent genomförd. Verkförteckningen i kap. 5 fyller inte helt dessa båda krav.

B. har inte alltigenom följt den för verkens del valda mekaniska grupperingsprincipen. Detta gäller särskilt inordnandet under gruppen med verk noterade på fler än tre notsystem. Texten s. 115 ger klart besked

om att detta inordnande i realiteten grundar sig på en klassificering av verken med hänsyn till kompositionsarten. Till gruppen föras nämligen oberoende av antalet notsystem i källorna verk, som kunnat fastställas såsom orkesterverk.

För själva verkbeskrivningen spelar det ingen större roll, efter vilka principer en tonsättares verk grupperas. Men en slutgiltig verknúmering bör, om den skall vara praktiskt användbar, spegla slutresultatet av utförda verkbestämningar. Den av B. införda och i avh. använda verknúmeringen gör inte detta. Den fixerar i stället verkbestämningarnas ännu osäkra begynnelsestadium.

Helt annorlunda förhåller det sig däremot med den hela avh. avslutande tematiska förteckningen. Den har disponerats i full överensstämmelse med den verkbestämning med hänsyn inte endast till sannolikhetsgrad för äkthet utan också till kompositionsart, som B. under undersökningens gång när fram till. Denna tematiska förteckning har visserligen i sin huvuddel samma antal och i allt väsentligt på samma sätt betecknade verkgrupper som verkförteckningen i kap. 5. Men då helt olika principer tillämpats vid de båda förteckningarnas uppställning, råder det inte överensstämmelse mellan dem. I den tematiska förteckningen bli verken inte, som i kap. 5, anförda i löpande nummerföljd. Och inordnandet under de olika verkgrupperna har inte utfallit likartat (jfr t. ex. verk nr 102, 20 m. fl. liksom den drastiskt upplysande fotnot 1 s. 210).

Allt detta i förening gör, att B:s numrering i avh. inte framstår som den lämpligaste och praktiskt mest användbara slutgiltiga numreringen av Romans instrumentalverk. B:s verkförteckning har tyvärr inte i alla avseenden blivit den efterlängtdade motsvarigheten till »Köchel Verzeichnis».

Då förefintliga källdata ensamma bestämma verkinordningen under Grupp Å, vilar samtliga i avh. utförda äkthetsbestämningar ytterst på rent källmässig grund. B. anser denna grund vara så hållfast, att han utan tvekan betecknar verken i grupp Å såsom säkert äkta. Anmälaren skulle för sin del vilja vara någon grad försiktigare på den punkten.

Det är en vanslig uppgift att komma till klarhet om den exakta innebörden i och att med säkerhet fastställa bevisvärdet för äkthet hos källdata, som äro c:a 200 år gamla. Resultaten av operationerna i fråga bygga på antaganden om för länge sedan bortgångna människors betendemönster, mentala tillstånd vid bestämda enskilda tillfällen o. s. v., vilkas riktighet inte längre kunna verifieras. För inordningen (s. 228 ff.) under grupp Å utnyttjas dessutom ett flertal olika indicietyper, vilkas bevisvärde för äkthet uppenbarligen är olika stort. Härtill kommer, att B. i den undersökning, varom här är fråga, inte genomgående varit så i alla detaljer minutiöst noggrann, som hade varit önskvärt med hänsyn till ämnets centrala betydelse. Så infogar han t. ex. (s. 229) utan kommentarer uvertyren nr 33 i raden av verk med *egenhändig*a dedikationer, fastän den inte föreligger i autograf utan endast i avskrift av inte identifierad hand (jfr s. 154). Och, för att taga ytterligare ett exempel, om Golovin-musiken (nr 1) skriver han (s. 229), att det föreligger tillfredsställande garantier för att den »helt (eller i huvudsak) (kursiverat här) komponerats av Roman», men preciserar aldrig sin uppfattning om äkthetsgraden hos var och en av cyklens 45 satser. Allt detta gör, att verk-tillhörigheten till grupp Å inte alltid synes vara höjd över varje skymt av tvivel. Framstå t. ex. de 1727 tryckta flöjtsonatorerna (nr 201—212)

tveklöst såsom äkta, så låge det närmare till hands att på grundval utslutande av föreliggande källdata beteckna t. ex. Golovin-musiken såsom ett med (mycket) stor grad av sannolikhet äkta Roman-verk.

Då B. anser de i grupp Å upptagna verken vara garanterat äkta, framstår det för honom såsom någonting självklart, att överensstämmelserna i stilhänseende mellan dessa verk måste vara mycket stora. Undersökningarna i kap. 9, »Stilistiska kännetecken och äkthetskriterier», ha därför till uppgift inte, att visa, att så verkligen är fallet, utan att ge en utgångspunkt för bestämningen med stilkritiska hjälpmedel av äkthetsgraden hos de övriga verken. Kap. har också disponerats i anslutning härtill. Med hänsyn till den stora betydelse, som i avh. måste tillmätas vart och ett av de i grupp Å ingående verken, hade det dock varit motiverat att låta dessa bestämma dispositionen. Resultaten av varje enskild verkanalys hade då blivit redovisade för sig. Den faktiska graden av stilöverensstämmelse mellan verken i fråga hade då framträtt mycket tydligare än vad som nu är fallet. Med denna disposition hade undersökningen i kap. 9 också blivit ett inte alldeles omotiverat komplement till äkthetsbestämningarna på rent källmässig grund.

Liksom i fråga om dessa bestämningar kan man beträffande äkthetsbestämningarna med stilkritiska hjälpmedel rikta kritik mot vissa detaljer i förfaringssättet. Så använder B. som sammanfattande demonstrationsexempel på den vid utarbetandet av de för verken i Grupp Å karaktistiska stildragen använda metoden en tonsättning, nr 220, som inte ingår i grupp Å! (jfr s. 336/37, även fotnot 6 s. 336). I vissa fall ges i texten en alltför knapp och allmän motivering för verkens inordnande i de olika sannolikhetsgrupperna (t. ex. nr 347, s. 377, nr 213, s. 391 o. s. v.).

Även om det sålunda kan riktas viss kritik mot äkthetsbestämningarna, så finns det enligt anmälares åsikt dock ingen anledning att betvivla, att de s. 393 sammanfattade slutresultaten äro i allt väsentligt riktiga.

Kap. 8, »Metodiska riktlinjer för de stilkritiska äkthetsundersökningarna», hade här förtjänat en detaljerad granskning. Det är, som redan antytts, ett intresseväckande inlägg i den på musikforskningens område alltjämt sparsamma metodologiska principdiskussionen med vissa beröringspunkter med Ringboms på annan plats i denna tidskr. anmälda avh. »Über die Deutbarkeit der Tonkunst». Men då B:s inlägg är av stort allmänt intresse, blir det säkert tillfälle att i en eller annan form återkomma till det i annat sammanhang.

Stig Walin

Ingmar Bengtsson & Ruben Danielson: Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademins Roman-samling. [Även eng. titel.] With an English summary. Upps. 1955. (Studia musicologica upsaliensia. 3.) VIII, 74 s., 28 pl.-bl.

Utan att i förväg ha underkastats en vetenskaplig granskning och klassifikation arrangerades och bands Roman-samlingen i MAB c:a 1928—29. Tillvägagångssättet har med all rätt karakteriserats som ett beklagligt missgrepp, som i hög grad försvårar källkritiska undersökningar. Eftersom Romans kompositioner till viss del föreligger endast i avskrifter och bland hans egna verk även finnes kopior av andra komponisters, har Bengtsson funnit det nödvändigt att låta den stilkritiska undersökningen

föregås av en särskild skriftanalys. Denna har anförtrotts Ruben Danielson. Hans mål har varit identifiering av handstilar och notpikturer och som resultat visas, att Romansamlingen innehåller icke mindre än 89 olika pikturer av vilka många emellertid är begränsade till utskrifter av stämmaterial och påskrifter av rubriker. De till person bestämda pikturererna täcker inemot 4/5 av det analyserade handskriftsmaterialet. De tre av Danielson skrivna kapitlen tilldrar sig det största intresset ur metodisk synvinkel. Danielson utgår från den forensiska grafologin, vars mål är identifiering och som bygger på fastställandet av likheter, identitetstecken och invarianser samt utvecklar denna till en »grafografisk» metod, som består i bestämning av enheter (»grafemer») och beskrivning av egenskaper i syfte att säkerställa tillförlitliga identifieringar. Danielson ger en synnerligen instruktiv lektion och illustrerar sina analyser med hjälp av faksimiler på ett sätt, som övertygar läsaren om analysmetodens användbarhet. Stödd på lång erfarenhet och insikter om felkällornas avgörande betydelse fångar Danielson läsarens uppmärksamhet och låter honom på nära håll följa skriftens skapelseprocess. Utan tvivel kommer detta avsnitt att finna många läsare bland utövare av historisk källkritik.

Men mot fortsättningen känner sig läsaren vid flera tillfällen benägen till opposition av principella skäl. Till icke ringa del torde emellertid den hårda begränsningen av skriftens omfång bära skulden härtill. På tal om Brants piktur säger Danielson (s. 43) att den »är genom sin klarhet och distinktion sådan att man snart förvärfvar förmågan att känna igen det han skrivit vid första ögonkastet». Han påpekar emellertid på följande sida att det finns »många handstilar och notpikturer som har drag gemensamma med Brant» och nämner 13 andra som exempel (och s. 46, not 2 ytterligare en, N 25). »Några särskiljningssvårigheter möter emellertid icke i dessa fall och det synes icke nödvändigt att här lämna någon beskrivning på dessa handstilar.» Eftersom skriftens huvudsyfte är begränsat, kan resonemanget ursäktas av besparingsskäl, då de nämnda »händerna» icke utfört utskrifter av primärt intresse. Detta är en exemplifiering av vad Danielson sagt tidigare (s. 32), inför vilket man onekligen hajar till: »I regel redovisas i den följande framställningen inte för undersökningsgången när det gäller denna särskiljning av handstilarna. Utrymmet tillåter icke att dessa skrymmande redogörelser medtagas, resultaten framläggas därför endast i katalogform.» För fortsatt forskning måste det vara ett angeläget önskemål att dessa »skrymmande redogörelser» kunde hållas tillgängliga i någon form, förslagsvis i MAB, främst med tanke på en kartläggning av bibliotekets övriga handstilar från 1700-talet. Det är angeläget att man får tillgång till de premisser, på vilka Danielson bygger sina slutsatser. — Till sist en principiell anmärkning. Det måste anses vara självklart att ett visst kvantum jämförelsematerial måste ligga till grund för en bestämning. Därför är det olämpligt att som i vissa fall gjorts, icke-identitetsbestämningar som grundas på otillräckligt material åsätts samma slags signa som sådana icke-identitetsbestämningar, som grundar sig på tillräckligt material (s. 33): »En del av de följande klassificeringarna . . . basera sig sålunda ej på icke-identitets slutsatser, utan därpå att materialets omfattning icke har medgivit någon bevisning.» Införandet av ett signum är ett uttryck för en slutsats och om klassificeringarna grundats på otillräckligt material, måste man fordra att åtminstone ett frågetecken el. dyl. lägges till signum. Å. V.

Lennart Breitholtz: Studier i operan Gustaf Wasa. (Uppsala Universitets Årsskrift 1954: 5). Uppsala. 129 s.

Kellgrens Gustaf Wasa-text efter Gustaf III:s plan intar en så central ställning inom den gustavianska dramatiken och operan, att varje bidrag som kastar ljus över dess uppkomsthistoria måste hälsas varmt välkommet. Trots Friedlanders och Levertins betydande insatser i fallet Gustaf Wasa framstår samspelet av handskrifter och tryck på franska och svenska, på vers och prosa, tillhörande Uppsala UB, KB och Kungl. teaterns bibliotek fortfarande som »en ytterst svårframkomlig djungel». Det är här Lennart Breitholtz ingriper med en systematisk undersökning av hela den frågekomplex som grupperar sig kring huvudproblemet: när författades de bevarade utkastet till operan? I vilken ordningsföljd har kungens utkast och Kellgrens olika versioner tillkommit? Hur har de båda prosaversioner tillkommit, som De Chaux, lektor hos Gustaf IV Adolf, och Oxenstierna, Gustaf III:s vän, vid 1800-talets början utgav på franska resp. svenska språket? En detaljerad behandling av dessa problem är inte minst betydelsefull för att få klarhet om Gustaf III:s och Kellgrens andel i den dramatiska utformningen och bedöma Naumanns dramaturgiska ställningstagande i positiv eller negativ riktning.

På grundval av ett skarpsinnigt resonemang av föredömligt källkritisk noggrannhet kommer förf. bl. a. till det resultatet, att den franska prosaversionen, som ingår i Gustaf III:s Samlade skrifter, är en resumé och reflex av Kellgrens slutgiltiga text och endast i få enskilda avsnitt har ett direkt samband med Gustaf III:s originalutkast. Förf. kan även påvisa, att Gustaf III vid den av »Richard III» influerade skräckscenen i början av akt 3 följer shakespeareöversättningarna av La Place i Le théâtre anglois (1746) och Baculard d'Arnaud (1765) — ett faktum som är av vikt för dateringen av kungens ursprungliga plan.

Mindre övertygande eller i varje fall ensidig synes mig författarens argumentering i arbetets andra del, då det gäller polemiken mot vissa synpunkter i A. Beijers Michelessi-uppsats (Samlaren 1920). Abbé Michelessis insats i Stockholm kan knappast förminskas genom att man inskränker hans programmatiska yttrande om Gustaf Wasa som givande patriotisklitterärt ämne till det episka området. I samma avdelning (»Operan Gustaf Wasa och dess litterära bakgrund») diskuteras och poängteras särskilt »Ernelindes» scenhistoriska roll i sammanhanget (som ingalunda är okänd för operahistorikern). Här måste tillfogas, att just denna opera av Philidor även genom sin specifika ledmotiviska metod står Gustaf Wasas slutgiltiga gestalt hos Kellgren-Naumann nära.¹ Vidare skulle jag ha önskat en hänvisning till Uttini-Metastasios »Eroe Cinese» och Grauns »Montezuma» (efter Fredrik den Stores utkast), två historiserande texter, som Gustaf III utan tvivel sedan ungdomens dagar kände till, och naturligtvis till »Cora och Alonzo», därför att dessa texter indirekt har varit av påtaglig betydelse för att Gustaf Wasa-planen skulle utbyggas alltmer och slutligen bli den kvasihistoriska operans djärvaste försök under 1700-talet överhuvudtaget.

Avgörande och viktigast förblir i alla fall resultaten i avhandlingens första del och där i synnerhet den noggranna analysen av kungens egenhändiga utkast i Gustavianska samlingen, UUB. Dessa kommer att bety-

¹ Se därtill R. Engländer, Zur Geschichte des Leitmotives (ZMW 14 356).

da mycket, ej endast för den litteratur- och teaterhistoriska utan även för musikforskningen.

För den sistnämnda gäller det bl. a. att i detalj jämföra de musikaliska hänvisningarna i Gustaf III:s plan med Naumanns definitiva utformning, varvid Naumanns autografiska, ehuru fragmentariska handexemplar (i Dresden resp. Berlin) måste beaktas. Det är inte omöjligt att i detta fall även Kraus vid tiden för sitt arbete på »Proserpin» haft ett finger med i spelet. Framförallt kräver förhållandet mellan Naumann och hans librettister en förnyad granskning. Inte endast Kellgrens kända polemik mot kompositören utan även Naumanns fräna yttranden i brev från Dresden² framstår mot bakgrunden av den fördjupade GW-forskningen i Breitholtz' grundläggande studie i ny belysning.

Richard Engländer

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv. Bd 3: Balladen. T. 3: 2. Walter de Gruyter, Berlin 1954.

Med detta häfte har Deutsches Volksliedarchiv i Freiburg i. Br. hunnit fram t. o. m. balladtyp nr 71 i sin utgåva av Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien; en prestation som motiverar en tillbakablick på arbetet.

Länge har ju Grundtvigs, Olriks och Grüner-Nielsens Danmarks gamle Folkeviser och Childs English and Scottish Popular Ballads stått som två ensamma giganter bland vetenskapliga folkviseutgåvor, men DV (den vedertagna förkortningen på det tyska verket) har med sina tre hittills utkomna band inte endast säkrat sig en ställning vid sidan av sina två föregångare utan även i flera avseenden passerat dessa icke blott genom redovisande av nytt material utan även genom den grundliga planläggningen och det noggranna genomförandet av utgåvan.

Verket, vars förarbeten började 1928, har sin bakgrund i det av Verband deutscher Vereine für Volkskunde 1914 i Freiburg i Br. grundade och av prof. John Meier ledda Deutsches Volksliedarchiv. Detta blev centralen för insamling av levande tradition och sammanställning av vad som redan fanns av tyska folkvisor i in- och utländska bibliotek och arkiv.

Första bandet kom ut 1935. Redan från början kunde man konstatera, att det musikaliska elementet i folkvisan ägnats påfallande stor uppmärksamhet. Visserligen kommer det att dröja länge än, innan musikvetenskaperna hunnit ifatt folklorister, filologer och litteraturhistoriker, men här har dock riktlinjer för ett musikvetenskapligt betraktelsesätt dragits upp.

Verket var beräknat att omfatta 9 band (1 u. 2: Balladen; 3: Historische Lieder; 4 u. 5: Liebes- u. Abschiedslieder; 6: Geselligkeits- u. Gemeinschaftslieder; 7: Ständelieder; 8: Geistliche Lieder; 9: Einleitung, Bibliographie, Register), dessutom ett par band Kinderlieder. Således har man

¹ Se R. Engländer, Kraus' Proserpin. STM 1939, s. 48 ff.

² Brev 25 okt. 1784 till Patric Alströmer: »... Aus Stockholm habe Nachricht, dass man meinen Gustaf Vasa, wie sehr natürlich, erbärmlich verhunzt; es thut mir weh, weil es das beste Werk ist, das ich je gemacht habe. —» (R. Engländer, Naumann als Opernkomponist, 1922, s. 402). — Se vidare avsnittet om den gustavianska operans musikestetik i min bok om J. M. Kraus (1943) samt min uppsats, Gluck und der Norden (Acta musicologica 1951).

redan sprängt ramen för verket, även om man nu för Tysklands vidkommande inte behöver räkna med så många balladtyper som på nordiskt område. Denna breddning kan säkerligen noteras med enbart tillfredsställelse, då den knappast torde innebära någon risk för att utgivningen skall avsevärt fördröjas eller avstanna, utan snarast får ses som ett tecken på Freiburgarkivets ökade resurser.

Principen för editionen är att för varje typ tryckes text och melodi först, till skillnad från Child och DgF, varpå följer en genomgång av textinnehållet med redogörelse för avvikelser i olika källor. Därefter följer avdelningen Überlieferung, som i exempelvis nr 68 Der grausame Bruder är indelad i följande avdelningar: I. Deutsche Fassungen: Kontaminationen, Kunstmässige Umdichtungen; II. Fremdsprachige Fassungen med tillsammans 71 visbelägg. Efter denna källförteckning följer så två ingående studier av visan (Entwicklungsgeschichte) från textlig och musikalisk synpunkt. Melodisläktskapen åskådliggöres genom en synoptisk uppställning. Som avslutning ges en förteckning över ställen, där vistypen ifråga finns behandlad. Viktig är därvid t. ex. Jahrbuch für Volksliedforschung som är jämngammal med DV och tjänar som publiceringsform för forskningsresultat, vunna i samband med ederingsarbetet.

Folkviseforskningens tidiga framväxt i Danmark har lett till att danskt material är rikt representerat. Von der Reckes redaktioner finns dock ej omnämnda, vilket kanske inte är någon brist. Av svenskt material har emellertid mycket litet utanför de tryckta källorna använts. Sålunda saknas källorna till Geijer-Afelius och Arwidssons utgåvor, ett förhållande som dock lätt bör kunna ändras genom den nya svenska folkviseforskningens försorg. Däremot har man upptagit Hyltén-Cavallius' material. Då hans melodiuppteckningar ju är av omstritt värde skulle det ha varit intressant, om man tvingats redovisa sin inställning till dessa. I föreliggande fall (s. 258) var uppteckningen sådan, att man kunnat nöja sig med att komplettera den med taktartsbeteckning, dock utan kommentar.

Avslutningsvis vill jag beträffande Deutsche Volkslieder endast ytterligare betona verkets monumentala uppläggning och gedigna genomförande samt konstatera att det i sina musikvetenskapliga avsnitt utgör ett värdefullt bidrag till europeisk melodihistoria både genom sitt rika stoff och sitt i många fall principiellt intressanta angripande av ämnet. I stil med verket i övrigt står den, såvitt jag kunnat se, fullständiga friheten från tryckfel och dylikt, om man undantar den felaktiga sidhänvisningen vid belägg nr 66 på sidan 250.

Målet, som man ställt upp för utgåvan »att vara en vetenskapligt oantastlig grundval för litteraturhistoriska, musikvetenskapliga eller folkloristiska studier av folkvisan», hålls alltså väl i sikte.

Sören Eriksson

Documenta musicologica. Serie I. (Faksimilwiedergabe gedruckter theoretischer und praktischer Werke.) Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel.

I. Georg Rhau: Enchiridion utriusque musicae practicae I, Wittenberg 1538. Hrsg. von Hans Albrecht. 1951.

II. Joh. Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen, 3. Aufl., Berlin 1789. Hrsg. von Hans-Peter Schmitz. 1953.

III. Joh. Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek 1732. Hrsg. von Richard Schaal. 1953.

VI. Loys Bourgeois: Le droict chemin de musique, Genf 1550. Hrsg. von P. André Gaillard. 1954.

VII. Pascral de l'Estocart: Cent cinquante pseumes de David . . . Genf 1583. Hrsg. von Hans Hollinger und Pierre Pidoux. 1954.

VIII. J. Fr. Bernhard Caspar Majer: Museum musicum . . . Hrsg. von Heinz Becker. 1954.

IX. Adrian Petit Coclico: Compendium musicae . . . Nürnberg 1552. Hrsg. von Manfred F. Bukofzer. 1954.

X. J. Burmeister: Musica poetica, Rostock 1606 . . . Hrsg. von M. Ruhnke. 1955.

Documenta musicologica. Serie II. (Faksimile-Druck von Handschriften.) Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel.

I. Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek, München . . . Hrsg. von Bertha Antonia Wallner. 1955.

Det är en välkänd iakttagelse att den internationella och särskilt den tyska musikforskningen har visat en viss benägenhet att skynda snabbare i utforskningen av omfattande stilperioder än vad det faktiska käll-läget egentligen tillåtit. Det är därför i vår vetenskap och situation viktigare än någonsin att skaffa fram källor, främst i de fall där man byggt upp sin framställning på förmodanden, och att framlägga källfakta på grundval av kritisk värdering i st. f. att utnyttja dokumenten till stöd för aprioristisk tolkning; de sista årtiondenas erfarenheter visar dessutom, att endast en vidsträckt fotografering utgör en betryggande grundval för våra studier.

Man måste sålunda med djup tillfredsställelse och tacksamhet hälsa den på Bärenreiters förlag utgivna documenta-serien som ett stort steg i rätt riktning och särskilt apostrofera den utomordentlige förlagschefen dr Karl Vötterle, som också i egenskap av ansvarig redaktionsmedlem tar del av sitt företags insatser på musikforskningens vida område.

Under beskydd av Internationella sällskapet för musikforskning och det rel. nybildade Internationella förbundet av musikbibliotek har redan en imponerande lista av documenta utgivits. I den serie, som utgöres av facsimile-upplagor av tryckta teoretiska eller praktiska musikverk, har under tiden 1951—55 publicerats hela 10 nummer, därav 4 från 1500-, 1 från början av 1600- och 5 från 1700-talet, varemot serien med utgåvor i faksimil av handskrifter hittills kan uppvisa blott ett men ett makalöst band, den berömda Buxheimer Orgelbuch från 1400-talets andra tredjedel.

Den preliminära publikationsplanen upptar ytterligare ett 40-tal mer eller mindre berömda och viktiga dokument. Man behöver bara nämna teoretikernamn som Franchino Gafuri (med verk från slutet av 1400-

talet), Juan Bermudo (med Declaracion de instrumentos, 1555), Fr. Salinas (med sina 7 böcker i musik, 1577), Michael Praetorius (med Syntagma musicum 3 dlr, 1615—19), Mersenne (med rariteten Harmonie universelle, 1636) eller berömda musikverk som de Roes Tutti madrigali (1577) eller skolverk som Fr. Eb. Niedts Musikalische Handleitung i 3 dlr och Leopold Mozarts violinskola m. m., för att inse detta editionsföretags avgörande betydelse för vår forskning. Den generation av musikhistoriker som träder till efter oss har därmed möjligheter som äldre forskare aldrig ägt till självsyn och källkritisk värdering av betydelsefulla dokument.

Alltid kan man tvista om vad som är viktigare än något annat att utge. L. Mozarts violin- och Quantz' flöjtskola har båda redan tidigare utgivits i nyuppl. helt el. delvis. De kunde sålunda synas mindre nödvändiga i serien än talrika andra märkliga källor, som aldrig hittills gjorts tillgängliga för en större läsekrets. Men mot ett sådant betraktelsesätt väger dessa två verks enorma källmässiga betydelse — som sträcker sig vida utöver det pedagogiska området — och den starka decimeringen av de tidigare nytryckens upplagor genom 2:a världskrigets svåra förstörelse.

Kanske mindre övertygande utrett är behovet av nytrycket av Majers Museum musicum 1732, huvudsakligen en översikt över musikinstrument med tillägg av konservativt gods i allmän musikalära för självstudium av musikälskare. Ur instrumentsystematisk synpunkt intressant är — som utgivaren Heinz Becker påpekar — sammankopplingen av den nymodiga oboetypen med den segerrika tvärflöjten, uppenbarligen på grund av identisk applikatur, och av den ännu knappt konstmässiga klarinetten med trumpetten, lika uppenbart av klangestetiska skäl.

Mera välförtjänt av nytryck är givetvis Rhaus protestantiska handbok i musica plana (1538) och den föga kände Loys Bourgeois' kalvinistiska musiklära (1550), som båda låter inordna sig i seklets skolbokslitteratur av t. ex. Martin Agricola, Sebald Heyden och Heinrich Faber, vars vida spridda Compendiolum (1548) också varit förpliktande för svenska skolor. I samband med Bourgeois' verk förtjänar också uppmärksammas faksimileringen av de fyra år 1583 tryckta stämböckerna till Paschal de l'Estocarts 4—8-stämmiga sättningar av Maroz-de-Beszies hugenott-psalmbok 1565. Nytrycket är så mycket välkomnare som Goudimels musik i uppl. 1565 föreligger i en fransk facsimile-edition 1935.

Man hälsar kanske med alldeles särskild tillfredsställelse nytrycken av J. Walthers Musikalisches Lexikon (1732) och Matthesons Vollkommener Capellmeister (1739) å ena sidan, Coclicos Compendium musicum (1552) och Joachim Burmeisters Musica poetica (1606) å den andra. Om de förras vikt behöver ej ordas särskilt: då man nu har tillfälle att i lugn och ro fördjupa sig i Walthers lexikon, blir man på nytt slagen av, i hur hög grad denne betydande, bachbefryndade tonsättare med sin konst förmodade förena en djup humanistisk lärdom och ett modernt sinne för personhistorisk detaljrikedom, som han egentligen bara delar med Mattheson (Ehrenpforte).

Coclicos skrift har ju blivit särskilt uppmärksammas genom införandet av begreppet »musica reservata», som också är titeln på förf:s motettsamling från samma år 1552. Reservatastilens egentliga betydelse och uppkomst är långt ifrån klarlagd, men även om man med utgivaren, M. Bukofzer, understryker, att traktatens roll kanske överdrivits i detta sammanhang, kommer man nog inte ifrån att kapitlet De modo ornate

canendi (som jämte 2 andra uttryckligen anges i titeln) är av speciell vikt för gåtans lösning.

Om Coclicos skrift ifråga om musica reservata främst vuxit fram ur konstfull vokalpraxis i Josquin des Prez' omgivning, betyder Burmeisters traktat av 1606 ett försök att på humanismens antika lärdomsgrund uppbygga en musikalisk retorik, som skulle göra det möjligt att analysera det tonande konstverket efter liknande metod (och terminologi) som trivium-studiernas retorikämne. Bortsett från den allmänna betydelse man bör tillmäta Burmeisters verk har den ett alldeles speciellt intresse som det första kända exemplet på en inbyggd lära om ackorden och deras förbindande i satsen med varandra, vilket han — utifrån sin allmänna syn på musiken som ett språk — kallar syntax och illustrerar bl. a. med ackordtabeller.

Som ett utomordentligt komplement till det redan tidigare i facsimile föreliggande Fundamentum organisandi äger vi nu (som 1:a nr i serie II) orgeltabulaturboken från det bayerska kartusianklostret Buxheim, en källa av högsta rang för den tidiga orgelkonsten omedelbart omkring och efter Paumann och ständigt på nytt beaktad alltifrån Robert Eitners smakprov i Monatshefte für Musikgeschichte (1887/88) intill Besslers art. i MGG 1952. Bertha Antonia Wallner har försett nyupplagan med en lång och värdefull kommentar.

Tekniskt förefaller de hittills utgivna verken vara lyckade. Originalformatet är i allmänhet bibehållet, text, noter och figurer framträder på det hela taget lika bra som i grundkällan, ehuru kursiven och den grekiska skriften här och där har en viss benägenhet för att smeta eller också inte framträda tydligt. I Le droit chemin (Bourgeois) visar en del versosidor i kap. IV, VI och VII, att högra randen av tryckytan på grund av ryggbindningen ej fotograferats alldeles plant. Man kan dock avläsa texten utan större svårighet. Framställningen av Paschals stämböcker och Buxheim-tabulaturen är ypperlig, och överhuvud länder dessa documenta-serier de beskyddande organisationerna liksom förlag och redaktörer till den största heder.

Carl-Allan Moberg

Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 16. Paul Haupt, Bern 1950. 116 s., notbilaga 20 s.

Under de senaste decennierna har Henry Purcells musik alltmer kommit i centrum, något som inte minst återspeglas i ett rikt vetenskapligt studium. Belysande är den stora plats som mästaren fått sig tilldelad i exempelvis Bukofzers barockbok — hela 18 sidor —, belysande är också de båda specialstudier som publicerats i den av Ernst Kurth grundade publikationsserien Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung: 1935 kom där Fritz de Quervains Der Chorstil Henry Purcells, 1950 det hittills sista arbetet i skriftserien, Stella Favre-Lingorows Der Instrumentalstil von Purcell. Det är det sistnämnda som här skall bli föremål för några kritiska kommentarer.

Författarinnan har disponerat sin avhandling med utgångspunkt i olika formtyper: sonatan, fantasien, sviten med dess olika danser samt satser byggda i ostinatoteknik. Slutligen behandlas orgelverken, scen-

musiken och instrumentalsatserna i anthems och oden. Vart och ett av kapitlen inleds av en historisk återblick, i flera fall av stort kunskapsvärde.

Som synes bygger inte dispositionen på någon enhetlig princip. Man skulle också kunna anmärka mot framställningen att den ju ingalunda som centralt problem tycks behandla Purcells instrumentaltstil utan snarare hans kompositionssätt inom ramen för barockens formflora. Någon instrumentidiomatisk analys blir det också bara sällan fråga om, i stället är nu verk för verk föremål för en kompositionsteknisk behandling, låt vara oftast grundlig och koncentrerad och — lyckligtvis — synnerligen välexemplifierad: man måste sätta högt pris på notbilagan med de inte mindre än 240 citaten.

Men också mot analyserna som sådana kan man rikta en del anmärkningar: de perspektiv som sätter sin prägel på de historiska tillbakablickarna lyser så gott som helt med sin frånvaro i själva huvudframställningen, och detta beror säkerligen inte minst på att författarinnan använt sig av en överraskande begränsad och vad urvalet beträffar föga viktig litteratur. Groves och Riemanns lexika torde vara de oftast citerade böckerna(!), medan man saknar inte bara Westrups klassisk vordna biografi — i den engelska serien *The Masters Musicians* — utan också Ernst Hermann Meyers förnämliga arbete *English Chamber Music*. Ja, inte ens Quervains avhandling har tagits med: den ingår dock i samma serie och innehåller, framför allt avsnitten om den purcellska klangbehandlingen, material som kunde ha varit av värde för framställningen. Viktiga synpunkter ger ju också Bukofzer.

Kan dr Favre-Lingorows arbete sålunda inte jämföras med de centrala och något äldre Purcellböcker som ovan nämnts, utgör hennes undersökning ändå ett steg framåt. Hennes avhandling kan bäst betecknas som en materialstudie, på vars grundval det tillkommer andra forskare att bygga vidare: att fördjupa kunskapen om mästarens instrumentaltstil och skarpa karakteristiken av den.

Bo Wallner

Ernst Flade: Gottfried Silbermann. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgel- und Klavierbaues im Zeitalter Bachs. Mit 18 Tafeln. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1953. 291 s., 9 pl.-bl.

Med föreliggande undersökning, som utgör andra upplagan av ett 1926 utgivet arbete med samma titel, har Flade befäst sin ställning som framstående kännare av Silbermann och hans konst. Flade betecknar med all rätt sitt arbete som ett bidrag till det tyska orgel- och klaverbyggeriet på Bachs tid. Han har emellertid icke tagit ställning till vad som utfördes på dessa orglar, vilket är beklagligt. För kommande forskning erbjuder sig som en lockande uppgift att studera den framförda kyrkomusiken inom framför allt de mellersta och södra delarna av Sachsen, det område inom vilket Silbermanns orglar fått sin utbredning. Man skulle härigenom kanske kunna få en förklaring till några av silbermannorgelns särdrag, speciellt i fråga om disposition och mensurer, t. ex. den i jämförelse med Nordtyskland föga utvecklade pedalen eller de jämförelsevis kraftiga mensurprogressionerna. Av Silbermanns pedal-dispositioner förefaller det som om kompositioner med pedal-cantus-

firmus icke ingick i repertoaren, i varje fall icke i samma utsträckning som i Nordtyskland, där större orglar konsekvent utrustades med labial- och lingual 2'-stämma i pedalen. I större nordtyska orglar hade man en kontrabasun 32' och ibland en principal 32', medan 32'-stämmor äro mycket sällsynta i silbermannorglar. Pedalspelet synes därför ha varit mindre utvecklat inom den del av Tyskland, där Silbermann hade sitt verksamhetsområde. Under denna tid, d. v. s. den epok som efterträdde Arp Schnitgers, började de olika skolorna närma sig varandra. Detta visar sig i dispositionen av manualverken på så sätt att man i Nordtyskland minskade antalet rörverk, särskilt varianorörverk; Vox humana blir i regel enda varianorörstämma, vilket också är ett utmärkande drag för silbermannorglar med den skillnaden att uppsatsens form hos den nordtyska Vox humana vanligen hade formen av ett getingbo, medan Silbermanns var cylindrisk. (Beklagligtvis saknas i Flades verk en bild av Vox humana.) Det förefaller som om behovet av klangkontraster icke längre var så stort som tidigare, vare sig i Nord- eller Mellantyskland. Tyvärr berör icke författaren denna för uppförandep Praxis väsentliga fråga.

Av mycket stort intresse är mixturproblemet vid 1700-talets mitt. I de nordtyska orglarna började ters-chor att bli allt vanligare i mixturer; samma var förhållandet i Sydtykland under senbarocken (Gabler m. fl.). Tyvärr får man i Flades arbete icke något klart besked för Silbermanns Praxis på denna punkt. Förf. meddelar endast dispositionerna till mixturen och cymbeln i Maursmünster (Andreas Silbermann 1710) och en av de tre mixturerna i det förnämliga verket i katolska hovkyrkan i Dresden (Gottfried Silbermann 1750). Härav framgår att Andreas Silbermanns mixtur grundades på 1 1/3' och Gottfried Silbermanns på 4'. Det är en beklaglig brist i Flades framställning att han icke beskrivit flera mixtur-dispositioner, samt att han icke lämnat någon enda genomgående disposition av en korsett. Enligt Rupp (*Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*) skulle Gottfried Silbermann ha grundat öververkets mixtur på 1 1/3' just i katolska hovkyrkan i Dresden; huvudverks-mixturen grundade han på 2'-och bröstverks-mixturen på 4'. Samtliga mixturer äro kvintmixturer. Det förefaller således som om Gottfried Silbermann och kanske även Andreas icke använde ters-chor i sina mixturer. I kapitlet om Silbermann som orgelbyggare behandlar Flade fasaden, bälgverket, regerverket, pipor, intonation, pipuppställning, pipmaterial m. m. Man saknar dock en redogörelse för ventilsystem och väderlådor och — det utan jämförelse viktigaste — mensuruppgifter. I »Anhang II» meddelar visserligen förf. mensurer till bröstverket i orgeln i katolska hovkyrkan i Dresden, dock endast omkrets och labiebredd. Å andra sidan får man räkna förf. till förtjänst att ha dragit fram arkivaliska uppgifter av värde samt att ha påvisat den stora betydelse Casparini haft för Silbermannskolan.

Som ett komplement till framställningen av Silbermann som orgelbyggare har Flade fogat en avdelning om Silbermann som teknisk nydanare av klaverinstrument. I fem avsnitt ger han uppgifter av stort instrumenthistoriskt intresse rörande de andra typer av instrument Silbermann arbetade med: cembalo, klavikord, cimbalo d'amour, pantalon samt pianoforte.

Torild Lindgren

Lothar Hoffmann-Erbrecht: Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Studien zur Thematik und Themenverarbeitung in der Zeit von 1720—1760. Jenaer Beiträge zur Musikforschung hrsg. von H. Bessler, Band 1. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1954. 145 s.

Detta första nummer i den nystartade serien Jenaer Beiträge zur Musikforschung har i hög grad fått sin prägel av utgivaren, professor Heinrich Bessler. I musikvetenskapliga seminariet vid Friedrich Schiller-universitetet i Jena har han sökt tillämpa aktivt teamwork (»Gemeinschaftsarbeit»), och avser att med den nya skriftserien skapa ett forum för en grupp medarbetare och lärjungar som har tillfälle till »regelbundet tankeutbyte». Av det första bandet framgår att gruppens intresse till en början koncentrerats kring Besslers egna teser om J. S. Bach såsom en vägrödjare för nya stilideal. I flera föredrag och uppsatser har han ju under de sista fem åren gjort kraftiga försök att rucka på den traditionella bilden av Bachs verk såsom en i förhållande till samtiden konservativ slutetapp i tysk barockmusik. (Senast i uppsatsen »Bach als Wegbereiter» i AfMW XII, 1955, s. 1ff.) Det är en omprövning som lett till både positiva vinster och diskutabla överdrifter. Jenakretsens aktuellaste uppgift tycks emellertid ha varit att på olika sätt underbygga och befästa denna bild. Lothar Hoffmann-Erbrechts studier av tysk och italiensk klavermusik 1720—60 står helt i dess tecken.

Oberoende av de besslerska tesernas värde innebär de för en undersökning av detta slag en begränsning av perspektivet. Författaren deklarerar i sitt förord, att det i underrubriken preciserade ämnet behandlats »nach neuen Gesichtspunkten». Men detta innebär inte som man skulle kunna tro något slags ny eller särskilt finslipad undersökningsmetod. De nya synpunkterna är strängt taget endast en, och den är lika med Besslers. Tyvärr är detta inte den enda mindre lyckliga begränsning som kännetecknar arbetet. Hoffmann-Erbrecht skrev det ursprungligen som en doktorsavhandling (1951). Under de följande åren säger han sig ha utvidgat den kraftigt, och det är resultatet av denna utvidgning som nu föreligger i tryck. Men under sådana förhållanden är det egendomligt, att författaren inte eftersträvat att hopsamla och bearbeta ett fylligare material. Boktiteln skapar betydligt större förväntningar än vad innehållet uppfyller. Endast tio tyska och sju italienska tonsättare behandlas. Urvalet är representativt, men förteckningarna över de undersökta klaverkompositionerna uppvisar åtskilliga luckor. Författaren har nämligen huvudsakligen nöjt sig med att granska verk som varit tillgängliga antingen i »Mitteldeutsches Archiv», på lättillgängliga tyska orter eller i nytryck. (Därjämte har han haft förbindelser med British Museum, speciellt för att få material kring Hasse, men någon grundlig genomgång av museets samlingar tycks det inte ha varit fråga om.)

De sjutton tonsättarna är fördelade på två grupper, en »Bachgeneration» och en »Generation nach Bach». Till den förra räknas bl. a. Händel, Telemann, Graupner och Domenico Scarlatti, till den senare Wilhelm Friedemann och C. Ph. Em. Bach, Hasse, Platti, G. B. Martini, Galuppi och några till. Inom varje grupp behandlas tonsättarna monografiskt. Även här vill man sätta frågetecken, nämligen för den metodologiska lämpligheten av en sådan disposition i en studie av denna art. Vad för-

fattaren avser att studera är ju inte en rad enskilda tonsättare och (urval av) deras klaververk, utan stildrag och typbildningar i tematik och fortspinningsteknik. Den monografiska uppläggningsen lägger hinder i vägen för åtskilliga jämförelser som kunde ha varit givande och har lett till en del onödiga upprepningar.

Under rubriken »Ergebnis» får man till sist veta, att de tyska tonsättarna med bachsönerna i spetsen strävar »nach einmaliger Formung ihrer Einfälle», att de därvidlag går i J. S. Bachs fotspår, och att de även vidareför hans »Expressivpolyphonie», ehuru utan fasthållande vid stränga imitationsprinciper. Mot detta bildar italienarna en kontrast. De siktar mera mot det typiska än mot det individuella och lägger vikt vid klavertechnisk-virtuosa effekter. Satstekniskt träder polyfonin hos dem i bakgrunden, och avlöses alltmåra »von mosaikartigen Reihungsformen». Italiensk musik påverkar tyskarna, vilka dock inte kopiera utan »verknüpfen Entwicklungs- und Reihungsprinzip». Var det väsentligt nya i dessa resultat skulle ligga har anmälnaren inte lyckats upptäcka.

Bland arbetets förtjänster kan framhållas följande. Källor och utgåvor redovisas väl i början av varje monografiskt avsnitt. Dåliga nytugåvor kritiserar sakligt och vederhäftiga uppgifter om verkdateringar lämnas i all den utsträckning det är möjligt. Författaren har vidare med nya källor och kompositioner utökat det material med klaververk av Graupner, som han tidigare framlagt i AfMW X, 1953. Hans invändningar mot tendensen att inläsa förbud till den »klassiska» sonatformen i allsköns musik från 1700-talets förra hälft är kloka och tänkvärda (ej minst apropos D. Scarlatti). Det skarpa tillbakavisandet av Torre Francas beryktade skrivelser om den »store» Platti och den »lille» Ph. Em. Bach är lika välkommet. Sist men inte minst bör framhållas den avslutande tematiska förteckningen över alla av författaren kända klaververk av J. A. Hasse. Den har sitt givna musikbibliografiska värde. Om graden av dess fullständighet är det dock svårt att yttra sig. Anmälnaren har anteckningar om två, Hasse tillskrivna, klaversatser i Kungl. Musikaliska akademins bibliotek, vilka ej finns upptagna i förteckningen. Hoffman-Erbrechts kännedom om svenska samlingar tycks inskränka sig till vad han betecknar som »UB Lund, Kapellarchiv».

Ingmar Bengtsson

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 37. Jahrgang 1953. Verlag J. P. Bachem, Köln. 114 s.

Några av 37:e årgångens medarbetare har vi mött i KmJb tidigare; H. Hüsch, som i årg. 35 skrev om den schweiziske musikteoretikern och glareanföregångaren Balth. Prasberg och i årg. 36 om den tyske musikläraren Joh. Bergwald i Düsseldorf och Wesel mot slutet av 1500-talet, ägnar sig nu åt en tredje musikskriftställare från samma sekel, Andreas Papius (1551—81), som drunknade i unga år men hann med att i sitt verk, De consonantiis, Antwerpen 1581, reta upp Zarlino genom att räkna kvarten till de perfekta konsonanserna och ändra slutkadensen i en 3-stämmig motett av Claudin de Serminsy (som han bifogar som notex.) till ett kvartsextackord (!). Till de av Eitner anförda samlingar, som bevarar ett ex. av P:s verk, kan läggas Kungl. Bibl. (jfr Å. Davidsson, Cat. ... des ouvrages théoriques sur la musique . . , nr 71.) Helt oförståeligt är, hur förf. i anslutning till Walthers Lex., Fétis, Eitner osv (vilkas

biografiska uppgifter han måste rätta och komplettera) fasthåller vid den orimliga uppgiften, att De consonantiis skulle ha utkommit i en tidigare upplaga redan 1568, då dess förf. var 17 år gammal, ehuru ingen lyckats fastställa en sådan editio princeps. — *Hildegard Gocke*, som i årg. 36 bidrog med en uppsats om den förvärldsligade och instrumentaliserade kyrkomusiken vid domen i Paderborn före a-cappella-rörelsen, sysslar denna gång med koralodlingen därstädes på 1800-talet, och *Rudolf Walter* fullföljer sin undersökning av Max Regers koralbearbetningar (årg. 36) med en studie av deras förhållande till Bach och förbachska mästare.

Stort intresse tilldrar sig uppsatserna av två nya bidragsgivare, *Helmut Hücke*, Musikalische Formen der Offiziumsantiphonen, och *Franz Zagiba*, Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West- und Osteuropa. Hücke anlägger musikalisk-formella synpunkter på officieantifonerna och fördelar stoffet på 1) visartade melodier, 2) melodier som är sammansatta av variabla perioder med skiftande funktioner och 3) recitativiskt formade melodier. Det är främst i den 2:a gruppen som den för gregoriansk sång välkända centomässigheten framträder, i det att melodierna sammansätts av en rad formler, av vilka somliga spelar rollen av initial- och final-, andra av inner-perioder, var och en i längd beroende av den formbestämmande textraden. Även den 3:e gruppen är intressant i sitt oscillerande mellan det rent recitativiska och stiliserings-tendenser. Förf. undersöker recitativens rörelsetyper, ambitus och struktur och ser mot bakgrunden härav stiliserings-tendenserna i initial- och finalisformler men även »vandrande» formler med el. utan fast funktion. Värdefulla och intressanta är exemplen på ett slags gregorianska madrigalismer (s. 25). Förf. visar också att antifonmelodierna kan vara underkastade psalmoditekniken och ibland utformas med kauda, vilket tyder på inflytande från responsorieteknikens repetenda. I ljust av förf:s undersökning blir (som han själv riktigt framhåller) sedvanliga statistiska metoder på grundval av kyrkotoners frekvens ytterst tvivelaktiga. Det ligger i sakens natur, att vissa formler och formtyper är vanligare i en kyrkoton än i en annan, ja rent av alldeles saknas i vissa. Även i denna undersökning avtecknar sig konturerna av en tonalitetsutveckling från improvisation över formler till modus, kyrkoton och tonart. — *Zagibas* bidrag rör sig med väldiga perspektiv och hänvisar till en rad egna undertryckning varande skrifter, bl. a. en många delar omfattande Musikgeschichte der Slaven; det är sålunda ännu ej tid att ta ställning till hans teser. I föreliggande uppsats gäller det en skiss av den liturgiska musikens utveckling i de östeuropeiska länderna, och hans tes är den, att den gregorianska sången infördes av tyska missionärer, på östligt område genomgick en omformning i anslutning till att den kyrkslaviska texten undanträngde den latinska men i övrigt fortfarande utfördes efter romersk usus; först som ett tredje stadium möter oss kyrkslavisk sång efter bysantinsk ritus.

Årsboken omfattar i övrigt en undersökning av Palestrinas parodimässor av *Joh. Klassen*, två lokalhistoriska bidrag: om melodierna till Friedrich v. Spees dikter (1649) av *Joseph Gotzen* och om kyrkomusik av två vid Köln-domen anställda kapellmästare under senare hälften av 1700-talet av *Paul Mies*. Själv bidrar utgivaren, prof. *Fellerer*, med en likaledes lokalhistoriskt betonad studie av kölnprofessorn Ortwin Gratius' Oratio de laudibus musicae disciplinae, tryckt 1508, utgörande en av de lovprisningar han ägnar de sju artes liberales. *Carl-Allan Moberg*

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. . . 38. Jahrgang 1954. Verlag J. P. Bachem, Köln. 110 s.

I sin undersökning i årg. 37 (1953) av KmJb bestämde *Joh. Klassen* antalet parodimässor av Palestrina till 46 (av 94), i vilka modellerna är bekanta, vartill kommer ytterligare sannolikt 10, som företer drag av parodiförfarande men vilkas modeller f. n. är okända. Till mer än hälften har Palestrina hämtat materialet ur egna verk, i de flesta fall sina motetter, i övriga parodimässor är modellerna lånade från tonsättare som Andrea de Silva, Morales, Verdelot, Ferrabosco, Mouton m. fl., vilka alla fullföljer de Pres' traditioner i form av en »italianiserad nederländsk stil». På denna grundval fortsätter förf. i årg. 38 (1954) sin undersökning av rommästarens förfaringssätt vid parodieringen. Han granskar modellernas användning i de textfattiga mässdelarna (Kyrie, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei) för sig och de textrika (Gloria, Credo) för sig, därför att delarna förhåller sig olika till det givna musikaliska materialet, ehuru de principiellt räknar med, att modellen i sin grundstruktur uppträder blott en gång i varje del.

Även *Rudolf Walter* fullföljer konsekvent tidigare i KmJb publicerade studier nämligen av Max Regers koralförspel. Tidigare har han uppvisat, varifrån Reger hämtat sina cantus firmi (1952) och dessas stilistiska samband med den förbachska och bachsamtida traditionen (1953). Nu är turen kommen till en granskning av dem i deras förhållande till det romantiska seklets förebilder. Även i denna genre framträder en grupp tonsättningar från Regers sista år — samlade i opus 135 a — som prov på hans klarnade och mogna stil.

Till medarbetare från tidigare årg. hör också *Rudolf Quoika*, som i anslutning till sina studier av äldre österrikiska orglar (jfr STM 36, s. 174) denna gång uppmärksammar provinciakonciliet i Prag 1860 beträffande kyrkomusiken och hävdar dess roll som en slags förelöpare till Pius X:s Motu proprio, samtidigt en förstärkning av cecilianismen, särskilt inom den tjeckiska befolkningsgruppen. — I en bibliografiskt och arkivaliskt rikt dokumenterad studie har *Hellmut Federhofer* behandlat en hittills föga känd venetiansk tonsättare, Pietro Antonio Bianco (c:a 1540—1611), som från 1595 till sin död tjänstgjorde i Graz inte bara som hovkapellmästare utan också som överste hovkaplan med titeln elemosinarius (allmose-skattmästare). Hans musik fördelar sig på villaneller, madrigaler, motetter, mässor och litanier, och utan att tillhöra de främsta venetianerna eller dem som i likhet med Viadana strävade efter moderna uttrycksmedel har Bianco säkerligen på österrikisk botten bidragit att befästa den venetianska stilen kring sekelskiftet 1600.

Tre gregorianska bidrag har jag sparat till sist: *Walther Lipphardt*, som gjort beaktansvärda försök att med nya metoder tolka de linjelösa neumerna (Musikforschung 1948), gör en utomordentlig analys av »Quedlinburg-antifonariet» (Berlins statsbibl. Mus. ms. 40047), som kan tävla i betydelse med den välbekanta Cod. Hartker och enl. Lipphardts undersökning skrevs ca 1018 för nunneklostret i Quedlinburg; *Helmut Hücke* fullföljer en tankegång av Lipphardt om det improvisatoriska momentet i gregoriansk sång och gör en undersökning med utgångspunkt från gradualversiklarna i 5:e tonen med samma teknik som i sina studier av antifonerna (KmJb 1953). Resultatet synes utgöra en bekräftelse på Lipphardts åsikt om improvisationsmässig behandling av ett antal standardmelodier hos

de romerska kantorerna i motsats mot en skolmässig-sterilare »nottrogen» praxis hos de frankiska sångarna. Till sina konsekvenser viktig också för nutida uppförandep Praxis är slutligen P. Lucas Kunz' viktiga undersökning av episem, ett »tillsats»tecken, som P. Wagner och efter honom »mensuralisterna», bl. a. Jammers (Acta Musicol. 1951, s. 4), tolkat metriskt som ett dubbelt längdvärde, grafiskt som ett vågrätt streck à la virga jacens. Kunz gör gällande, att det inte tecknas streckformigt utan alltid uppträder som en liten, uppåt öppen båge och i själva verket hämtats från de antika grammatikernas »hyphen» med den i musiksammanhang överförda betydelsen av ett föredragstecken som *tenuto* eller i större sammanhang ritardando. P. Kunz har med sin tolkning lagt en ny vikt i den »antika inflytelsehypotesens» vågskål. Vi avvaktar med spänning hans fortsatta undersökningar på detta område, som kanske får nytt antikt jämförelsematerial i den nyligen publicerade notpapyrus från Oslo.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch är en värdefull publikation på den kyrkomusikaliska forskningens område, det bevisar också årg. 1954. Men den lämnar åtskilligt övrigt att önska bibliografiskt, och det har jag anmärkt på tidigare. I år utmärker sig särskilt Walter för missbruk av förkortningen »a. a. O.», som hänvisar bl. a. till i tidigare årgångar citerade arbeten. För att få veta vem »Rahner a. a. O.» är, måste man leta och finna honom i KmJb 1953, s. 110, fotnot 10. Ett oskick!

Carl-Allan Moberg

Peter Mohr: Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg mit kurzer Beschreibung der Handschriften B 216—219 und B 220—222. (Schriften des Landesinstitutes für Musikforschung, Kiel. Band 7.) Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1955. 39 s., Notenanhäng 4 s.

Denna lilla bok utgör ett extrakt ur en i Kiel 1953 framlagd diss. om den i titeln angivna huvudkällan men med tillägg av upplysningar om 2 närstående handskrifter, alla i Butsch-samlingen i det biskopliga bibl. Proske i Regensburg. Huvudkällan omfattar 82 motetter från början av 1500-talet, de båda andra handskrifterna tillfogar ytterligare 49 + 30 kompositioner, och betecknande nog har de hittills föga el. ej beaktats av musikkonstnären. I alla 3 samla översäger »tyska» mästare, ehuru de »nederländska» spelar en rätt stor roll. Alla har de skrivits av samma hand och troligen också för en och samma beställare för samma ändamål. Två av de tre samla innehåller figuralmusik för huvud- och bigudstjänster under hela kyrkoåret, den 3:e inskränker sig enbart till mässordinariet jämte några därmed sammanhörande visbearbetningar. — Intressanta är därvidlag de 6 fullständiga mässordinarierna i B 216—219, som — därest handskr. verkligen som förf. menar härrör från protestantiskt område — utgör en i sammanhanget överraskande konservativ faktor, fjärran från den vanliga lutherska missa brevis. Men de (s. 32 f) anförda omständigheter som tyder på en protestantisk miljö kring dessa källor är onekligen svåra att förena med katolsk praxis. Förf. gissar på något kantori, ev. gosskör, troligast inom det lutherska kärnområdet i Sachsen eller Franken, såsom deras ursprungliga hem. Men bortsett från dessa obevisbara antaganden har förf. ingen nämnvärd framgång med sina proveniensförsök, och detta

kanske man inte skall lägga honom till last. Däremot måste man beklaga hans brist på klarhet och reda i uppbyggnaden av den lilla skriften, vars värde ligger i repertoarregistreringen och i de knapphändiga notiserna av stilistisk natur som har fått följa med från dissertationen.

Carl-Allan Moberg

R.-Aloys Mooser: Opéras intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle ... 2. ed. rev. et complétée. Genève—Monaco 1955. XIV, 170 s. 8:o.

Mooser hör till de samvetsgranna författarna, som lärt sig bibliografisk disciplin, det har påpekats tidigare några gånger i tidskriften och det kan bekräftas för den nu anmälda boken. I företalet beklagar han, att en historiker aldrig kan nå fram till ett definitivt mål, men att döma av en blixtranskning av föreliggande verk bör han som författare inte plågas av samvetsförebåelser för bristande exaktityd. För Polinnia, ett litet festspel, uppfört 1784 i St. Petersburg, anger han Luiza-Rosa Todi som författarinna och kompositris, med tillägg av träs probalement och ett frågetecken. Vad kan man mera begära av bibliografisk akkuratess. — Så mycket av direkt intresse för svenska förhållanden förekommer kanske inte i arbetet. Dock bör nämnas, att Ferdinand Zellbell d. y. naturligtvis är med i förteckningen med Giudizio d'Aminta och att Mooser inte tycks känna något annat exemplar av libretten, än det som förvaras i Kungl. biblioteket. Han har också reda på att partituret ligger i Musikaliska akademiens bibliotek.

E. S-m

Hans Joachim Moser: Technik der deutschen Gesangkunst. 3. durchges. und verb. Aufl. Sammlung Göschen, Bd 576/576 a, Walter de Gruyter & Co. Berlin 1954. 144 s.

H. J. Moser framträdde i unga år som framgångsrik solosångare, framför allt på oratoriets område. Dessutom stod han under sin studietid hos Hugo Riemann i Leipzig Oskar Noë nära, den förtjänstfulle och mångsidigt bildade men tyvärr tidigt bortgångne sångpedagogen. Enligt en uttalad önskan av denne skulle Moser samla och ordna hans sångpedagogiska anteckningar. Resultatet presenteras i detta Göschen-band, som nu nått sin 3:e upplaga. Framställningen behandlar ingående sångkonstens fysiologiska och psykologiska förutsättningar, varvid begreppet »klangfärg» spelar en viktig roll i resonemanget.

Meningen med den trevligt skrivna boken är att den skall tjäna som handledning för sångstuderande och sångare på utvecklingens olika stadier. Eljest vanligen rutinmässigt citerade begrepp som »register» och »stöd» analyseras och kritiseras, solfeggiernas användbarhet granskas. Konsonanternas betydelse hos Bach och Schubert påvisas med en mängd utmärkta exempel. Men även rytmiska och ornamentala problem kommer till sin rätt. Framställningen breddas av sig själv till en stillära och ytterst till ett vademecum för ambitiösa sångpedagoger. Med dessa egenskaper vinner Mosers bok speciellt värde också för den svenska sångpedagogik som gärna brukar nöja sig med Concones och Tosis gamla övningsmaterial.

Det finns dock f. n. i Sverige ett växande intresse bland de sångintresserade att studera Bachs kantater, romantikernas liedkonst och även Wagner på originalspråket. För alla dem bör det bli stimulerande att höra vad en man som Moser har att anföra i sin — låt vara ibland litet ensidigt orienterade — alltid intelligenta lärobok i tysk sångkonst.

R. E.

Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausg. von der internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. Serie IX: Klaviermusik. Werkgruppe 24: Werke für 2 Klaviere und für Klavier zu 4 Händen. Abt. 1: Werke für 2 Klaviere. Vorgelegt von Ernst Fritz Schmid. Bärenreiter-Verl., Kassel und Basel 1955. (BA 4501). (10), 51 s. 4:o. — Mozart. Kritische Berichte. Serie IX. Klaviermusik. Lief. 1. Bärenreiter-Verl. Kassel und Basel 1955. 48 s. 8:o. (Innehåller nottext och kommentarer till Köchel: 448, 426 och Köchel, Anh.: 42, 43, 45, 44 + facs. av sid. 1 av autograf till Köchel 448 och 426.)

En ny reviderad upplaga av Mozarts samtliga verk är efterlängtat. Redan för trettiofem år sedan var det förenat med betydande svårigheter att få ihop ett fullständigt exemplar. Flera av de mindre orkesterkompositionerna såsom serenader, divertimenti etc. var oåtkomliga för den vanlige köparen, de stora pianokonserterna från nr 17 och senare likaså. Rakt omöjligt syntes det att komma åt en schlager bland operorna som *Die Entführung* och märkvärdigt nog var också *La finta giardiniera* och ungdomsoperan *Lucio Silla* så gott som utom räckhåll. Till en del kan man väl tala om återhållande ekonomisk politik från förlagets sida. Under det första världskriget och åren närmast efteråt hade det inte varit möjligt att spåda på lagren genom nya avdrag av plåtarna och försiktigheten påbjöd återhållsamhet mot köpare från länder, som stått utanför kriget och med sin starkvaluta tämligen lätt kunde komma över reallångingar av betydande värde. Nytryck skedde förmodligen under mellankrigsåren, men situationen var efter det andra världskriget ungefär lika prekär som efter det första. Därtill kom, att nyupptäckter gjorts av hittills okända verk, som inte funnits med i den första sammelpupplagan. Andra kompositioner hade av en eller annan anledning av redaktionen utelämnats.

I förhandspropagandan till den nya upplagan har talats om att den äldre till utgivningstekniken numera vore föråldrad och detta är naturligtvis riktigt, om än uttrycket är onyanserat och kräver beriktigande i åtskilliga stycken. När man mot slutet av 1800-talet grep sig an med att lägga upp en totaledition av Mozarts produktion ställdes man inför en gigantisk uppgift, och nutiden har inte så lätt att fatta vilka svårigheter, som mötte utgivarna. Någon affärsspekulation från förlagets sida var det inte fråga om och än mindre kunde de många deltagarna i redaktionsarbetet anklagas för att fika efter ekonomisk vinning.

Företaget uppbars från första stunden av en idealitet, som övervann till synes oöverstigliga hinder och värt att minnas är också, att denna idealitet räckte utgivningstiden ut. Det sista bandet utkom, tycks det,

1905 eller 28 år efter tryckläggningen av den missa brevis från 1768 (K. 49, 47 d) varmed sammelpupplagan startade. Ludwig Ritter von Köchel, den egentlige initiativtagaren till verket fick uppleva utgivningen av detta förstlingsband, men dog sex månader senare. Han hade som kanske ingen annan främjat utgivningen genom att ställa alla sina avskrifter av mozartverk till förfogande och dessutom hade han bidragit till redaktionskostnaderna genom en donation av 15,000 Gulden. Förarbeten av källkritisk natur förelåg för utredaktionen av en del omfångsrikare verk. Den tyngst vägande insatsen härvidlag gjorde förmodligen Julius Rietz, som redigerade partitur till alla fullständiga mozartoperor från Idomeneo till och med *La clemenza di Tito*. Den som kunnat jämföra hans upplaga (1871) av Don Giovanni med Rochlitz' gamla edition från 1801 och en senare från 1840 kan göra sig en föreställning om Rietz' kapacitet som utgivare. En detalj om den estetiska valören av hans textkritik har bevarats i svensk operatradition. Den hänför sig till en föreställning från 1870-talet, då sångaren Fritz Arlberg och dirigenten Ludvig Norman råkade i tvist med varandra angående föredraget av Don Giovannis aria nr 18 (*Metà di voi quà vadano*) och Arlberg därvid med tillgång till Rietz' edition, som tycks ha varit okänd för Norman, pläderade för riktigheten av sin åsikt. Revisionen av Rietz' editioner utfördes av Fr. Wüllner med undantag för Idomeneo, där P. Graf Waldersee trädde till. Av ungdomsverken, som till större delen inte tidigare förelegat i kritiska utgåvor, redigerade Wüllner *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, *Bastien und Bastienne*, *La finta semplice*, *Zaide*, körerna och mellanaktsmusiken till *König Thamos*, medan Waldersee tog hand om *Apollo et Hyacinthus*, *Mitridate*, *Ascanio in Alba*, *Il sogno di Scipione*, *Lucio Silla*, *La finta giardiniera*, *Il re pastore* och de bägge fragmenten *L'oca del Cairo* och *Lo sposo deluso*.

Jag har med flit särskilt uppehållit mig vid operorna, därför att jag känner bäst till denna avdelning av den äldre sammelpupplagan och därför att det knappast kan förnekas, att just denna kategori av kompositioner ställt utgivarna inför de mest skiftande problem beträffande nottexten, där Mozart kommit med varianter i sceneriet i snart sagt det oändliga, och desslikes ställt dem inför litterära problem, som ännu femtio år efter slutförandet av första upplagan för övrigt är långtifrån till alla delar uppklarade. Revisionsberättelserna, av vilka de som berör symfonierna, kammarmusiken och verken för piano inklusive konserterna ännu inte förefaller att ha tryckts, ger också genom sin relativa fyllighet en god föreställning om vad respektive utgivare orkat med. Både Wüllner och Waldersee visar härutinnan en stor litterär kringsynthet och beträffande paralleldragningar i musiken ett bergfast minne. Ett exempel: Det är bekant, att Jahn i sin biografi med största välbehag dröjt vid arian nr 7 i *La finta semplice* och förklarat den vara »die Krone der ganzen Oper». Wüllner visade, som jag tror såsom den förste, att den helt enkelt var en adaptering av en aria ur *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*. Många upplysningar av liknande art och notiser t. o. m. om detaljer vid första uppförandet av ett verk har vandrat vidare hos berömda mozartbiografer, icke sällan utan någon som helst antydning, varifrån vederbörande hämtat sina insikter. Naturligtvis är emellertid ändå både Wüllner och Waldersee med sin ibland rent av raffinerade utgivningsteknik numera föråldrade, därför att så mycket nytt kommit till beträffande vårt vetande om Mozart och hans tidevarv.

En uttömmande parallellgranskning mellan deras och andras sätt att återge Mozarts nottext är tillsvidare inte möjlig att göra, därtill fordras ett omfångsrikare material, än vad den nya editionen hittills kommit med. En principiell inställning beträffande normalisering av säregenheter hos Mozart och hans tidevarv deklarerades inte i den revisionsberättelse som lags till utgivningen av mässor, litanior och andra kyrkliga verk, innefattande även oratorierna. Utgivare av denna serie var förutom Waldersee Johannes Brahms, Franz Espagne, Ludwig von Köchel, Gustav Nottebohm, Philipp Spitta. Däremot föregås de av Waldersee sammanfattade Revisionsberichte till Opern und Balletmusikerna av några klarläggande synpunkter beträffande noteringen av förslag, användningen av nedåtriktade »Keile» och punkter angivande staccato och fp eller fz etc., som väl får antas ha generell karaktär för hela upplagan, men som inte alltid strikt har iakttagits av andra utgivare.

I vilken omfattning sådana anvisningar kommer att inryckas längre fram, är omöjligt att säga. Originaltitlar har normaliserats. Mozart skrev sin sonat (K. 448) för två cembali och avsåg därmed troligen hammarklaveret, som han lärt sig beundra, då han tillsammans med modern passerade Augsburg på resan till Mannheim och Paris. Den äldre sammelpupplagan har beteckningen Pianoforte och den nya Klavier; där- om är intet att säga. Man får vidare bl. a. veta, att i partitur noteringen för transponerande instrument bibehållits och detta synes mycket välbetänkt. Mera tvivelaktig är överföringen av den äldre noteringen för vokaltämmer till modernt skrivsätt. För klaverutdrag är denna överföring visserligen självklar, men i partitur tämligen obehövlig. Den äldre upplagan har, så långt jag kunnat iakttaga, tämligen noga fasthållit vid Mozarts vana att grammatikaliskt visserligen i onödan sätta in kors och ben för att inskräpa, att återställningstecken i föregående takter inte gäller. En sådan överloppsgärning underlättar i många fall för läsaren att komma tillrätta med altereringen i olika stämmer under samma takt. I den nya upplagan — får man veta — (wurden) sådana Vor- sichtszeichen . . . wo sinnvoll, vermindert. Det är fullt försvarligt, om än inte alltid praktiskt. En petitesse i typografien är skillnaden i paginering mellan de bägge upplagorna, då det är fråga om häfte eller band, som innehåller flera särskilda kompositioner. Den nya nöjer sig med genomgående paginering, den äldre har löpande paginering inom parentes och särpaginering för varje verk, onekligen en fördel för den, som i en omfångsrik volym snabbt vill finna vad han önskar. I gengäld — och detta måste betecknas som en betydande nyvinning — har den nya upplagan räknat upp takterna och angivit detta genom besiffring vid början av varje ny grupp i notsystemen. I en del smärre typiseringar som förkortning av de åtminstone från mitten av 1700-talet gängse beteckningarna for. och pia. till F och P går de bägge upplagorna parallellt. En nyhet är att besiffringen av B. c. kommer att suppleras av noter i »Kleinstich».

Beträffande detaljkommentaren (Quellen och Lesartenverzeichnis) är utgivaren av föreliggande häfte, Ernst Fritz Schmid i Augsburg förtjänt av de högsta lovord. Redan beskrivningen hur autografen till K. 448, som nu förvaras i Kunstsammlung Veste Coburg, ter sig till det yttre, är ett mönster av bibliografisk noggrannhet. Gällde det exempelvis ett verk av Grétry, vore man benägen att dra på munnen åt denna minutiösa beskrivning, som till och med berättar hur notbladen sammanhäftats.

Så noga beskrives i allmänhet endast medeltida handskrifter. Men då det gäller Mozart, där autograferna ända till långt in på 1900-talet i många fall vandrat från ägare till ägare för att ibland till sist alldeles försvinna hos en okänd innehavare, är en dylik utförlighet åtminstone *stundom* prisvärd. Det vore frestande att gå något närmare in på Schmidts beskrivningar, men recensionen har redan svällt för mycket på längden.

Sonaten kom till på hösten 1781 och har i Mozarts handskrift anteckningen »di Wolfgango Amadeo Mozart». Något längre ned på första sidan har förläggaren J. A. André med rött bläck tillfogat c/ 1784. Einstein har i sin upplaga av Köchel sagt »An dem autographen Charakter der Jahreszahl ist nicht zu zweifeln». Men den lärde författaren, som tyvärr också annars som bibliograf inte är fullt pålitlig, har troligen aldrig sett handskriften i original och hans reflexioner beträffande en eventuell omarbetning 1784 är opåkallade. Textkommentatorn förmodar att första temat i sonatens första sats är en »Reminiscenz» från en klaverkonsert av J. B. Bach (op. 13, 2) och återoppar därvid Einstein. Det är också mycket möjligt, att Mozart erinrat sig Bachs konsert från 1777. Av ett visst intresse hade det emellertid varit, om tillika anförts, att temat påminner mycket om Idomeneos aria Fuor del mar ur operan med samma titel, som skrevs bara några månader tidigare än sonaten. Likartade tematiska uppslag förekommer f. ö. ofta i Mozarts vokalmusik, så exempelvis i Lucio Silla, Zaide och senare i Don Giovanni. Già la mensa è preparata. — Schmid har som redan nämnts alltigenom arbetat med största precision. Kommer andra bearbetare att gå fram med samma noggrannhet, så är förlaget och alla mozartbeundrare bland allmänheten att gratulera. I publikationen har ryckts in en förteckning på stödjande och främjande ledamöter till den nya mozartupplagan, i Österrike, Västtyskland, Schweiz och Saar. Kommittéer i andra länder för samma ändamål är i vardande. Ja, nog behövs det pengar och lågande intresse om publiceringen skall skrida framåt i någorlunda rask takt.

I andra akten av Idomeneo, då Idamante och Elektra skall embarkera för resan till Argos, sjunger kören om medelhavets lugna vattenspegel och delger de bortdragande sin förvissning, om att resan skall gå lyckligt — tutto ci rassicura, felice avrem ventura. Man har anledning att ge uttryck åt samma glada förhoppning beträffande den nya mozartupplagan. Den behövs, inte så mycket för att hedra Mozarts minne, men för att bredda förståelsen för denne förklädde gud, som skänkt mänskligheten så mycket av skönhet, glädje och andlig stimulans.

E. S-m

Mozart-Jahrbuch 1950, 1951, 1952, 1953. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg 1951, 1953—4. 8:o. 134 s. (+ utvikstabell), 157 s., 120 s., 163 s.

Mozart-Jahrbuch (MJB), som tidigare utkommit 1922—29 och 1940—43 (Neues MJB), har tack vare en salzburgtidnings donation lyckats återuppta sin verksamhet och prestera 4 nya årgångar med sammanlagt ett femtiotal uppsatser förutom tacknämliga bibliografiska översikter av mozartskriftstället fr. o. m. 1945. Till årsbokens flitigaste medarbetare hör W. Fischer, A. Orel, E. Fr. Schmid och R. Steglich.

Steglich utvecklar i sina 4 uppsatser en hel mozartestetik. Med utgångspunkt från sin uppfattning av mästarens klangkonst behandlar han både tempo-, fraserings- och melodiproblem. Från Mozarts egen generation härrör en enda exakt uppgift om hans tempo: det är Nissen som anger 6—7 »rhein. Zoll» för Paminas aria, »Ach, ich fühl's, es ist verschwunden», dvs. enl. Gottfr. Webers omräkningstabell 1817 = MM 152—138 för åttondelarna i arians 6/8-takt. Detta ger förvisso ett tempo, som ingen nutida operavän skulle gilla, eftersom man enl. gammal tradition snarast räknar med MM 60, sålunda mer än dubbelt så långsamt. Men det snabbare tempot framstår enl. Steglich betydligt naturligare, om man räknar med en »slankare» mozartisk klang än den vanliga, som påmålats alltför tjockt, speciellt under romantiken. Med sin särskilda studie av mozartadagiot vill förf. i anslutning till Quantz' och Kirnbergers uppgifter visa tempots samband med mästarens »taktkvalitet» och tematik överhuvud. Steglichs omdömen vilar ofta mera på konstnärlig-subjektiva än vetenskapliga grunder, men denne riemannlärjunge bjuder ofta på fina iakttagelser, och hans maning till särskilt mozartforskningen att bevara sambandet med det mot sin upplösning gående dur-moll-tonala hörandet är motiverad. Fråga är, om ens nästa generation längre blir i stånd att entydigt uppfatta wienklassisk melodik.

Fischers 4 bidrag sysslar med skilda ting; klokt och ospekulativt behandlas Mozarts tonartsval (tidigare behandlat av R. Tenschert i MJB 1951, ännu tidigare i W. Lüthys diss. Basel 1929); det stötta och blötta problemet om Süsmeyers andel i rekviems Lacrymosa-sats blommar hos Fischer oförmodat upp i en helt ny rekonstruktion, som ej saknar sin logik; de två bepantrade männens sång i Trollflöjten's andra final med sin välkända användning av protestantisk koralförspels teknik sammanhänger enl. förf:s välgrundade mening direkt med den då i josephinska kretsar populära tyska sångmässan.

Orel och Schmid lämnar övervägande lokalhistoriska och biografiska bidrag. Särskilt intresse tilldrar sig den förres uppsats om mozartuppföranden i Weimar under Goethes tid som teaterchef och den senares om baron Gottfried van Swieten som tonsättare (båda 1953). Under Goethes 27 år som chef för hovteatern gavs nära 1 400 musikaliska program, vilket sannerligen borde beaktas mer än som skett av de litteratur- och teaterhistoriker, som i sina gothestudier står helt likgiltiga för musiksektorn vid weimarteatern. Den musikedramatiska repertoaren upptog 126 nr, och Mozart står med 180 uppföranden (Enleveringen 1791/2 49 ggr, Don Juan 1792 68 ggr intill 1815, Figaros bröllop och Trollflöjten 1793/4, den senare 82 ggr intill 1814, Figaros bröllop i nyinstudering 1797 20 ggr intill 1816, Cosifan tutte 1797, Titus 1799 28 ggr intill 1815) främst bland tidens operamästare i Weimar och t. o. m. som postum segrare över Dittersdorf, sin framgångsrike konkurrent i åttiotalets Wien, som med Rotes Käppchen dock uppnår 39 föreställningar i Weimar. — Om baron van Swieten vet vi väl i allmänhet föga mer än att han spelat en viktig roll i Händel- och Bach-renässansen och tillät sig att ge Haydn goda råd vid musiksättningen av de av van Swieten översatta oratorietexterna. Nu visar det sig emellertid, att v. Swieten som nobile dilettante på musikens fält också varit en erfaren och rätt produktiv tonsättare, som skrivit sångspel och symfonier (förf. ger källbelägg och tematisk katalog till 7 symf.), även om

han naturligtvis ej kan betraktas som annat än en medelmåtta, vars hantverkssolida produkter försvann som en morgondimma vid den wienklassiska soluppgången.

T. Georgiades, välkänd medarbetare vid klarläggandet av det kontroversiella fauxbourdonproblemet, har utifrån sina studier av grekisk rytmik (habilit. skrift, Hamburg 1949) beaktat det wienklassiska musikspråket, vars säregenhet enl. honom mindre skulle ligga i affektväxling, homofoni, symmetri, vistyp, obligat ackompanjemang, sonatform, genomföring m. m. välkända ting, än i förmågan att ge musikaliskt adekvata uttryck åt den nya tidsålderns andliga aktivitet och nyckfulla spontaneitet. I sin 1:a uppsats (1950) påvisar han det nya dramatiska musikspråkets därmed sammanhängande diskontinuitet, där det enande bandet är ett nytt »taktbegrepp» (jfr Steglichs »taktkvalitet»). Häråt ägnas en särskild studie, vari han vill göra gällande, att växlingen mellan upptaktiga och upptaktslösa taktmotiv och deras kontrapositoriska och diskontinuerliga sammankoppling vore det för wienklassicismen verkligt nya med början i Haydns instrumentalmusik, särskilt kvartetterna fr. o. m. 1781.

Mindre spekulativt och på säkrare mark studerar E. Cherbuliez det musikteoretiska begreppet *sekvens* med särskild hänsyn till dess användning i Mozarts klaversonater. I 6 »teser» anges dess karaktär och i en tabell (jämte kommentar) anföres de viktigaste exemplen ur de kronologiskt ordnade sonaterna. Värdet med teserna är närmast deskriptivt, men förf. visar en tacknämlig strävan efter psykologisk fördjupning. — Hans Dennerlein (1952) finner, att den s. k. Limbach-mässan i C-dur (som av kantor J. G. Mais kring sekelskiftet 1800 avskrevs som ett verk av Mozart och rätt nyligen dragits fram) ej kan vara äkta, oaktat det är ett utmärkt verk, företer både inre och yttre likheter med de äkta mozartmässorna från salzburgåren 1775/6 och lätt kan motiveras av de livliga förbindelserna mellan salzburgstiftet och de bamberg-würzburgska furstebiskopdomöna. Förf. gissar på någon av Leopold Mozarts lärjungar. — I ett annat bidrag (1953) har Dennerlein behandlat de 17 s. k. kyrkersonaterna av Mozart, som enligt hans välgrundade mening hellre borde kallas för de salzburgska dömsonaterna, därför att de är specifik kyrklig nyttomusik »all'epistola», skrivna på uppdrag av furstärkebiskop Hieronymus Colloredo för vissa festdagar på kyrkoåret, då han hade att bära pallium. Den närmaste stilförebilden var tydligen Leopold Mozarts sex 3-stämmiga kyrko- och kammarsoner, tryckta 1770. Sonens ensatsiga miniatyralllegri fördelar sig på tre grupper, alltifrån 1772, då Hieronymus tillträdde sin biskopsstol, intill 1779—80, då Mozart som hovorganist (efter Paris-resan) också skrev solenna mässor och i anslutning härtil utstofferade »sonaterna» med obligat orgel och dubblade oboer, horr och trumpeter.

K. G. Fellerer belyser i två förträffliga uppsatser Mozarts ställning till problemet bearbetning och original. Han visar hur avgjort mästaren står nära barockens ars inveniendi, som Händel med sina över 400 bearbetningar av föreliggande kompositioner (egna och andras) rikligt praktiserade, och hur fjärran 1800-talets ofta andelösa och förläggarbeställda bearbetningar av 3:e och 4:e rangens tonsättare. Märklig är även Mozarts — för tiden ovanliga — finkänslighet för Händels egenart, som vi har ett allbekant exempel på i Messias-bearbetningen, använd in i våra

dag. Vilken betydelse Mozarts fördjupning i Händels konst hade också för hans egen vet vi numera rätt väl.

E. Komorzynski behandlar i 2 uppsatser Trollflöjts-librettos väsentliga förlagor, Geblers skådespel »Thamos, konung i Egypten», som mästaren stiftade bekantskap med redan 1773, Wielands av Goethe så beundrade romantiska epos Oberon, som aktualiserades för Mozart genom Giesecke-Wranitzkys opera 1789, och den muhammedansk-folkliga sago-samlingen Djinnistan. — En 3:e uppsats av Komorzynski vill i Mozarts pianokonsert i B-dur (KV 456, fullbordad 30/9 1784) se ett slags musikaliskt porträtt av den blinda pianisten Marie Therese Paradis (1759—1824), en enligt min mening otillåtlig efterhandskonstruktion, som varken kan bevisas eller förnekas och är vetenskapligt värdelös.

Robert Haas ägnar tre uppsatser åt trenne i Wiens musikaliska liv betydelsefulla personer: Mozarts pianoelev Anton Eberl (1765—1807), tonsättaren och mozartdirigenten Josef Leopold Edler von Eybler (1765—1846), som enl. Albrechtsbergers intyg 1793 »nach Mozart in der Musik jetzt das grösste Genie seye, welches Wien besitzt», och Dittersdorf-lärjungen Wenzel Müller (1767—1835) i Wien, som s. å. hade gjort sig europeiskt ryktbar med sin opera Neu-Sonntagskind. —

E. Valentin tecknar en inträngande bild av Mozarts personlighet (1951) och (i »en sociologisk studie», 1952) dess bakgrund. Ett 3:e bidrag ägnar han den avsigkomne författaren av detektiv- och konstromaner, Peter Lyser (egentligen Ludwig Peter August Burmeister, 1803—70), en stor mozartälskare men utomordentligt farlig för romantikens mozart-uppfattning genom ogenerad fabulering om mästaren, vilkas närmaste anhängare och vänner han föregav sig ha känt. Att han därtill författat »konstnoveller» om Händel, Bach, Beethoven m. fl. (några enl. hans egen uppgift översatta bl. a. till svenska) är ytterligare en anledning att se upp med från romantiken traderat novellistiskt kram.

Bland övriga bidrag må nämnas H. Engels 3 uppsatser (Mozarts ungdomssymfonier, Dansen i Mozarts kompositioner, Mozart i den filosofiska och estetiska litteraturen) och studier av Deutsch (Mozarts kvarlåtenskap), Gerstenberg (autografen till pianokonserten i C dur, KV 503), King (musiken i England på Mozarts tid), Moldenhauer (en nyupptäckt autograf), Nettl (Prag-visor på Mozarts tid), de St. Foix (Mozarts ungdom: 1771), Zingerle (musik o. textform i Mozarts operaarior). Mycket intressant är också W. Richters redogörelse för sin ännu ej utgivna översättning till tyskan av Wyzewa-St. Foix' stora verk. Möjligen är det Richter som översatt den nyssnämnda uppsatsen av de St. Foix. Tyvärr meddelas ej namnet på översättaren.

En sådan underlåtenhetssynd må vara förlåten. Värre skönhetsfläckar är slarv med korrektur och dålig redigering. Talrika bidrag är föredrag och har blivit så tryckta, t. o. m. utan aktgivande på bortfallande musik-illustrationer, som läsaren har att tänka sig, om han kan. H. Engels uppsats, Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur citerar s. 66 samma långa utdrag ur Goethes brev till Wranitsky i Wien 1796, som A. Orel citerar s. 93 i *samma* årgång i uppsatsen Mozart auf Goethes Bühne. I årg. 1951 saknas s. 53 det NB i notex. 1 som texten hänvisar till liksom också en kliché har fallit bort ur texten. Utgivare är kollektivet Internationale Stiftung Mozarteum.

Carl-Allan Moberg

Annemarie Nausch: Augustin Pfleger. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. IV. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1954. 103 s.

I UUB:s samlingar av vokalmusik i handskrift ligger bl. a. 3 samlingsband, caps. 72—74, innehållande 71 verk (utan auktorsuppgift) som tillsammans bildar en s. k. kantatårgång, dvs verk för ett helt protestantiskt kyrkoårs festdagar från advent till domssöndagen. Serien står oratoriet nära med allegoriska och bibliska personer och troperade texter; standardbesättningen är 4—5 solostämmor, ackompanjerade av stråkar och b. c., blåsare förekommer ej och kören är bannlyst. Upphovsmanen till denna verkgrupp identifierades av kirchenmusikdirektor Bruno Grusnick, som i början av 30-talet bedrev forskningar i UUB för sina Buxtehude-utgåvor och som delgav dr Fr. Stein från Kiel sin upptäckt. Denne har också mycket riktigt tackat Grusnick härför, vilket tyvärr förbisetts av fröken Nausch (s. 56), då hon hänvisar till Steins uppsats i festskriften till Max Schneiders 60-års-dag 1935, Ein unbekannter Evangelienjahrgang von A. Pfleger, såsom en viktig förutsättning för sin studie av Augustin Pflegers liv och verk.

Om den vid hoven i Güstrow och Gottorp verksamme (från Böhmen? stammande) Augustin Pfleger har forskningen tidigare ej haft mycket mer än några notiser hos Chrysander (Niederrhein. Zeitung 1855) att tillgå. Tonsättarens omfattande musikaliska bidrag till firandet av Kiel-universitetets grundande 1665 har därefter detta nuv. ordinarier för musikforskning, prof. Blume, ägnat en studie i Archiv für Musikforschung 8. Annemarie Nauschs dissertation för vidare och sammanfattar våra kunskaper om Pfleger.

De 4 latin- och 2 tysktextiga universitetsodena, som redan Blume karakteriserat såsom stelbent prunkmusik, lämnar inte mycket utrymme för jämförande studier, då samtidens festliga tillfällighetsmusik alltså är föga genomarbetad. Huvuddelen av undersökningen är ägnad Pflegers opus 1, Psalmi, dialogi ed Motettæ, tr. Hamburg 1661, och 26 fristående kompositioner i Dübensamlingen (s. 29—55) samt den upsaliensiska evangelieårgången (s. 56—93). Dvs förf:an behandlar valda exempel ur de olika verkgrupperna, 6 ur op. 1, 7 av de 26 i UUB bevarade fristående verken och 8 av de 71 numren i kantatårgången. Kvantitativt är detta inte så mycket, men analysernas kvalitet är genomsnittligt god, och förf:an bifogar därtill en systematisk undersökning av kantatårgångens former och stilelement (s. 81—93), som bidrar att bekräfta de enskilda analysernas resultat.

Av stort intresse är de pflegerska kantattexternas förhållande till den av Moser (Die mehrstim. Verton. d. Evang., 1931) påvisade texttroperingen i samband med kyrkokonsertens övergång till -kantat under 1600-talets senare hälft. Tyvärr är framställningen ej fullt klar (s. 82); läsaren vet ej alltid, när förf:an menar utvecklingen i stort och när hon avser enbart Pflegers verk. Påståendet »Die Hl. Schrift bleibt unantastbar. Irgendeine freie Prosaumdichtung kommt in dieser Zeit nicht in Frage» må vara riktigt beträffande Pfleger men är det inte i fråga om t. ex. Hammerschmidt (jfr Moser, a. a., s. 64 b). Oriktigt är det också, när Nausch skriver: »Die kantatenmässige Verknüpfung von Bibelwort und

freier Dichtung war den deutschsprachischen Kompositionen vorbehalten.» Det räcker med att peka på Albrici, bland vars latintextiga verk åtskilliga är principiellt lika uppbyggda som de tyskspråkiga med madrigal tilldiktning av pietistiskt snitt.

Pflegers texter laborerar nu enl. Nausch dels med skickligt sammanförda bibelcitater, som inte håller sig till vederbörande perikop utan kan hämtas från vitt skilda böcker, dels med lyriska inlägg, varvid i allmänhet perikop och fri betraktelse balanserar varandra. Mot omväxlingsrikedom i Pflegers recitativ (uppdelningen s. 87 på 4 typer verkar väl ansträngd) är hans sparsamhet med protestantisk koralmelos påfallande. Även det instrumentala inslaget är knapphändigt. Tonsättaren är härvidlag en exponent för de tidsströmningar som redan Blume (Bückens Hdb., s. 123) träffande har karakteriserat.

Nauschs arbete är översiktligt disponerat och lämnar rum för många träffande iakttagelser på grundval av de gjorda verkanalyserna, framför allt ifråga om uppsalamaterialet. Ibland får dock förf:an alldeles vilse, som då hon s. 30 sluter sig till liturgisk användning av och menighetens aktiva deltagande i ett Pater noster av Pfleger, därför att han ej tonsatt det längre än incl. »sed libera nos a malo», dvs till doxologin, som ej medtages enl. äldre praxis. Denna skulle alltså ha sjungits av församlingen — en unik företeelse!

Arbetet uppvisar tyvärr allvarliga brister i fråga om akribi. Källdata rörande uppsalamaterialet är ytterst otillfredsställande, vilket vore ursäktligt, eftersom förf:an ej varit på ort och ställe utan måst grunda sin uppfattning på avskrifter i andra hand. Då jag har mig bekant, att hennes diss. förelegat i maskinskrift sedan flera år tillbaka, finner jag det beklagligt och rätt märkvärdigt, att frl. Nausch likväl ej ansett sig böra utnyttja de möjligheter som förelegat att skapa en tillförlitlig bibliografi, grundad på en genomförd kontroll. Helt säkert skulle F. Lindbergs katalog ha ställts till hennes förfogande för sådant ändamål. — Citaten är ej alltid korrekta, de bibliografiska uppgifterna i fotnoterna är stundom alltför knapphändiga el. rent av meningslösa (»siehe Biographie») el. av formen »a. a. O.», som kan hänföra sig till något verk, nämnt dussintals sidor tillbaka. Numreringen 17 och 18 av Pflegers fristående verk i UUB (s. 37) motsvarar 16 och 18 i verkförteckningen (s. 97), där nr 17 fallit bort. Notillustrationerna är överraskande få för att vara i ett tyskt arbete från ett så ansett förlag: 19 mestadels ytterst små (ibland 2—3 takter långa) notill. ägnas uppsalamusikalierna, medan 6 kommit på op. 1 och 9 på de tidigare latinska verken. De ger verkligen föga upplysning om den musik som här f. f. g. i tryck behandlas. Man må hoppas på att evangelieårgången kan utges fullständigt i tryck. Den förefaller vara värd detta.

Carl-Allan Moberg

Carl Nielsen: Breve. I udvalg og med kommentarer ved Irmelin Eggert-Møller og Torben Meyer. Gyldendal, København 1954. 276 s.

Det har av lättförklarliga skäl nästan blivit regel att man som efter-skörd till stora biografiska arbeten publicerar brev. Ett av de senaste exemplen gäller Carl Nielsen. 1947—48 kom Torben Meyers och Frede Schandorf Petersens grundläggande arbete om mästaren, hans liv och

verk, och 1954 följde en volym brev, redigerade av Meyer i samarbete med Niensens dotter, Irmelin Eggert-Møller.

Att det har blivit en levande och charmfull bok säger sig självt. Den vitale och originelle berättare som vi känner så väl från Min fynske barndom och Levende musik kommer givetvis till tals också här. Några nya sidor upptäcker man kanske inte, men den bild man fått av tonsättaren nyanseras rikare.

Av för oss särskilt intresse är det stora antalet brev till svenska vänner. Där är i första rummet hela 30 till Bror Beckman, ju under många år en av Niensens närmaste förtrogna, där är vidare en rad brev till Stenhammar (18), några till Rangström (5) och till Julius Rabe (4) samt ett till Gereon Brodin, f. ö. det sista som Nielsen skrev.

Givetvis kan mycket av värde utvinnas ur samlingen för en fördjupad kännedom om relationerna mellan svensk och dansk musik. Här får man nu de påtagligaste bevis för, hur det till en början mycket kyliga förhållandet mellan Nielsen och Stenhammar (brev till Beckman den 23. 2. 1895) utvecklades till en vänskap, som till sist griper långt in i de väsentligaste konstnärliga skapandeproblemen (brevet till Stenhammar den 17. 9. 1921). Vidare klarläggs en rad frågor kring Niensens anställning som kapellmästare vid Göteborgs orkesterförening. Till det intressantaste hör diskussionen om Ture Rangström, det lyriska geniet som i sin nonchalans för det kompositoriska kunnandet så väl för Nielsen som Stenhammar tedde sig som en den nordiska tonkonstens Gossen Ruda. Hur mycket står inte att läsa mellan raderna i följande avsnitt ur brevet till Rangström den 30. 3. 1910! »Jeg synes at det Liv og Temperament, der hersker i Din Kvartet er højst betagende og jeg har flere Gange maattet tænke paa den efter at jeg sendte den tilbage. Ogsaa selve Formen og Maaden at give Indholdet paa er noget for sig selv. Maaske kunde vi engang diskutere Spørgsmaalet om Kammermusikens Stil, Evne og Begrensning; — — —» Vad Nielsen egentligen tänkte i denna sak framgår bl. a. av följande rader i det tidigaste av breven till Stenhammar (27. 1. 1911): »Rangström har som Komponist et eget Talent i Duft og Farvepoesi, men — som jeg sagde Dem igaar — jeg er bange at hans Evner ikke hviler paa et virkeligt elementært Underlag, Muskulatur eller hvad man nu vilde kalde det.» Och Nielsen fortsätter: »Har De, a propos, lagt Mærke til hvormange nyere Komponister der ligesom er kommen ind paa Musiken fra den forkerte Side? De begynder med Duften, Poesien, Blomsten, Toppen af Kunsten istedetfor med Roden, Jorden, Plantningen og Formeringen. Med andre Ord: de begynder med at udtrykke Stemninger, Følelser, Farver og Fornemmelser istedetfor at lære Stemmeføring, Kontrapunkt o. s. v. Men jeg er jo meget gammeldags i denne Henseende og tror ikke jeg kan forbedres. —»

Ännu några rader må citeras. De ingår i ett temperamentsfullt brev till Beckman, skrivet några dagar efter den Baltiska musikfesten i Malmö midsommaren 1914 där bl. a. Berwalds C-dursymfoni spelats: »Berwalds gamle Symfoni!! Den er ret god men heller ikke mere. Og ikke et Gran af svensk Aand er der i den! Hverken en ærlig svensk Fejl eller det ringeste af svensk Musikpoesi. Hvad er der egentlig ved Berwald? Jeg forstaar det ikke! —»

Stilisten Nielsen firar som synes åtskilliga triumfer i dessa brev! En utgåva som denna ger dock ändå bara en halv bild av det nordiska musikliv i vilket Carl Nielsen innehade en av de ledande positionerna. Ound-

vikligt tycks nu vara att även de intressantare bland svarsbrevet så småningom når offentligheten. Detta gäller inte minst dem från tonsättarens svenska vänner.

Bo Wallner

Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc. Essai du critique historique.* Presses Universitaires de France, Paris/North-Holland Publishing Comp., Amsterdam 1954. 356 s.

Titeln på Frits Noskes bok kan lätt missförstås av läsare, som inte är förtrogna med det franska bruket av ordet »mélodie». Det kan användas i precis samma allmänna betydelse som vi är vana vid från tyskan eller svenskan, men brukas dessutom som beteckning för en särskild »genre vocale». Det är denna specifikt franska typ av solosång, som Frits Noske behandlar i sitt arbete. Han har haft dubbeltydigheten klar för sig: redan i företalet anges att »mélodie» används »dans le sens de pièce vocale» och att han i övrigt talar om »ligne mélodique».

Denna semantiskt intressanta detalj har paralleller på de flesta språk. På svenska kan det ibland vara vanskligt att avgöra, om man skall kalla en sång för visa eller romans eller tillgripa tyskans Lied. Det är alltså inte förvånansvärt att Noskes avgränsningar av begreppet »mélodie» knappast är vattenklara. Orsaken till oskarpan är inte av musikvetenskaplig utan av språklig art. Noske lyckas dock rätt väl klargöra vad som är hans undersökningsobjekt. Det är den litterärt ofta högststående och i regel allvarligt syftande typ av solosång, som blommar upp i Frankrike omkring 1830-talet under intryck av i synnerhet Schuberts Lieder och som under det följande halvsekle alltmera omformas och renodlas till en genuint fransk konstform.

»La mélodie» har rötter i revolutionstidens och det tidiga 1800-talets »romance». Dessa »romances» kan vara såväl berättande som dramatiska (med tydlig affinitet till operans *scène*) eller rent lyriska. Textligt kan man urskilja t. ex. historiska, pastorala och »sentimentala» ämneskretsar, och musikaliskt kan man enligt Noske tala om en »expressiv» typ med tyska stildrag och en »abstrakt» typ med italienska drag. Inemot 1830 går genren mot ett förfall i den industrialiserade massproduktionens tecken och föder därmed behovet av en vokalggenre av större artistisk halt.

I sin skildring av den följande utvecklingen lägger Noske stor vikt vid impulserna från Schubert: Den första samlingen med schubertsånger med franska texter utgavs av Richault 1833, och de vann snabbt gehör i Frankrike, bl. a. tack vare sångaren Adolphe Nourrits insatser med ingen mindre än Franz Liszt som impulsgevare och ackompanjator.

Den tyska lieden var en förebild, som hjälpte fransmännen att lösgöra sig från den stelt strofiska formens band och att utveckla mera självständiga pianoackompanjemang. Sångstämman börjar behandlas mångsidigare, inte längre så ensidigt vismässigt. Parallellt härmed går den litterära kvalitetshöjningen. Bland de mest anlitade diktarna för texter till »mélodies» märks Lamartine, V. Hugo och Musset.

Det franska språket erbjuder alldeles speciella problem för den musikaliska textdeklamationen. Man kan för 1800-talets del gott tala om ett triangeldrama mellan det levande språkets egenart, teorierna om prosodins och deklamationens lagar och själva musiken med dess invanda »carrure». Innan Noske ger sig i kast med sitt musikaliska stoff, ägnar han ett kapitel åt vissa litterära aspekter på »la mélodie française». Här får

man en fängslande översikt över fransk syn på musikalisk textbehandling från J.-J. Rousseau till M. Lussy och d'Indy. Författaren uppehåller sig främst vid de skriftställare, som uppmärksammat ämnet ur teoretiska synpunkter och har dragit fram flera mindre kända arbeten och essayer i ljuset. Man fäster sig vid med vilken seghet förutfattade meningar om kvantitetsprosodins betydelse lever kvar och hur ofta tabuföreställningar kring »la phrase carrée» lägger hinder i vägen för en naturlig språkbehandling. Efter en nedgångsperiod kring sekelmitten följer emellertid under 1800-talets sista tredjedel en »restauration de la prosodie». Noske visar hur denna utveckling har sina musikaliska motsvarigheter, och hur den allt smidigare musikaliska textdeklamationen bidrar till att befria »la mélodie» från beroende av utländska förebilder och att främja en alltmera renodlat fransk melodisk vokalistil.

En mängd av monografiska böcker och uppsatser har publicerats om de enskilda tonsättarna i fråga, men som sammanfattande studie över »la mélodie française» under i runt tal 1830—1880-talen är Noskes undersökning ett pionjärarbete. Därför kan det vara värt att räkna upp de tonsättare, vilkas sånger behandlas av honom. Boken innehåller i slutet en 60 sidor stor »Catalogue de mélodies françaises» (sångtitlar i alfabetisk ordning under respektive tonsättare med uppgifter om textförfattare, kompositions- och publikationsår samt förlag), vilket gör den användbar även som uppslagsverk. Tonsättarna är följande: H. Monpou, H. Berlioz, G. Meyerbeer, F. Liszt, R. Wagner, F. David, H. Reber, C. Gounod, V. Massé, E. Reyer, G. Bizet, L. Delibes, J. Massenet, C. Saint-Saëns, E. Lalo, C. Franck, A. de Castillon, G. Fauré och H. Duparc. Noske har alltså stannat före impressionismen och har även utelämnat en tonsättare som Chausson.

Beskrivningarna och karakteriseringarna av dessa nitton tonsättares »mélodies» till franska texter är elegant genomförda. Noskes estetiska måttstockar är typiskt franska. Han kan rosa sånger som i »germanska» ögon ter sig tämligen banala, men har samtidigt sinne för subtila nyanser och öppen blick för rutinens faror och ödesdiga inverkan på t. ex. Gounod och Saint-Saëns. Han har också förståelse för skillnaden mellan tysk »Empfindsamkeit» och fransk »sensibilité» — med den distinktionen låter sig för övrigt skillnaden mellan »Lied» och »mélodie» rätt väl beskrivas. Apropos tonsättarnas förhållande till »l'atmosphère extérieure» i dikterna belyser han utmärkt den tidstypiska faiblesen för orientalismer och ägnar en särskild liten exkurs i en bilaga åt att belysa med vilka tekniska medel en allmänt »exotisk» stämning (tyvärr inte så sällan av en »Orient en carton») uppnås. Här liksom eljest har läsaren stor glädje av de talrika notexemplen ur den delvis svåråtkomliga repertoaren. Bland exemplen finns även ett par tidigare okända sånger (bl. a. av Liszt och Fauré), som återges i obeskuret skick.

Noske har med sitt arbete lämnat ett viktigt bidrag till kännedomen om musiken i Frankrike under 1800-talet. Vid sidan av den musikaliska stoffbehandlingen ger han värdefulla inblickar både i den sociala miljö — med »salongen» i centrum — där »la mélodie française» växte fram och i de tankegångar, som var vägledande beträffande musikalisk språkbehandling. Den enda viktigare invändning man vill göra är att Noske inte avbalanserat sina givande inledningskapitel med en avrundande sammanfattning av den slutetapp som markeras av »les premiers grands maitres», Fauré och Duparc. En av de närmaste arvtagarna heter Debussy.

En viktig punkt i den franska vokalmelodikens historia är nådd. Men här lämnar Noske så många frågor obesvarade, att man lägger igen hans bok med en stark känsla av att ha gått igenom första delen av ett arbete, som kräver en omedelbar fortsättning.

Ingmar Bengtsson

Balthasar Resinarius: Responsoriorum numero octoginta. Erster Band: De Christo, et regno eius, Doctrina, Vita, Passione, Resurrectione et Ascensione. Hrsg. von Inge-Maria Schröder. Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe, Band 1. Bärenreiter-Ausgabe 3131. Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel 1955. 4:o, XX, 170 s.

Vid sidan av de två serierna av Documenta musicologica förtjänar också en annan edition av äldre musikaliska dokument på Bärenreiterförlaget tacksamt beaktande: utgivningen av den protestantiske boktryckaren och tonsättaren Georg Rhau olika samlingar av körmusik till den lutherska vespergudstjänsten: Bland dessa har början gjorts med de-tempore-delen av responsorierna i Resinarius' sättning (1543) och utgivare är Inge-Maria Schröder, som 1954 fick sin dissertation över dessa kompositioner utgiven som bd 2 i skriftserien från Kiel-universitetets musikinstitution (Jfr STM 1954 s. 175). En sakkunnigare editor kunde man sålunda ej gärna tänka sig. Förordet (också i engelsk version) är en knapphändig men utmärkt skicklig exposé över de rhauska vespertryckens liturgi-historiska betydelse inom den unga protestantismen i allmänhet liksom över responsorieverket av Isaac-lärjungen Resinarius, alias Balthasar Harzer från nordböhmiska Tetschen, i synnerhet. Värdefull är avtryckningen jämväl av Joh. Bugenhagens mot tonsättaren personligen välvilliga men i sak svala att ej säga avvisande rekommendationsskrivelse och av den konstförfarne och lärde boktryckarens eget försvarande och förklarande förord, som låter oss ana en betydande motsättning mellan den konservativa och för estetiska värden öppne Rhau och de wittenbergiska teologerna, bland dem Bugenhagen med sin ovilja mot icke-bibliska texter, dvs här närmast den (ännu ej publicerade) 2:a delens helgonresponsorier. — I enlighet med modern editionspraxis återges originalklaverna i en »försats» men normaliseras i satsen till g- och f-klav, taktstrecken går mellan linjesystemen som metriska orienteringsmedel, vart 5-e numrerat, och utgivarinnans tillsatser markeras. Det finns ingen anledning att betvivla hennes noggrannhet, även om smärre diskrepanser råkar visa sig vid jämförelse mellan de 2 bifogade facsimilebilderna och motsvarande transkriptioner. I underskrifterna till Abb. 3 och 4 skall stämbe-teckningarna byta plats. Utstyrsel och tryck länder förlaget till all heder.

C.-A. M.

N.-E. Ringbom, Über die Deutbarkeit der Tonkunst. Diss. Åbo 1955. Acta Academiae Aboensis. Humaniora XXII: 1. 263 s.

En av musikforskningens centrala och samtidigt mest invecklade frågor rör möjligheten att tolka de musikaliska konstverken. Som bekant har denna fråga av ålder varit föremål för ett vidsträckt intresse, vilket inte hindrar, att den alltså är endast mycket ofullständigt besvarad.

En av anledningarna härtill är, att de besvärliga metodologiska grundproblem, som frågan i rikt mått rymmer, ännu inte lösts på ett tillfredsställande sätt. I sin doktorsavh., »Über die Deutbarkeit der Tonkunst», har Ringbom gett sig i kast med en del av dessa problem.

Avh:s huvudsyfte är allmänt metodologiskt. R. vill på tonkonstens område draga en gräns mellan det, som är tillgängligt för analys, och det, som endast kan tydas (förordet, s. 7). Detta huvudsyfte har vuxit fram ur äldre planer av delvis annan art. R. önskade först och främst ägna Scherings utkast till en musikalisk symbollära och hans Beethoven-tolkningar en ingående kritik och samtidigt pröva deras såväl historiska som psykologiska grundvalar. Han kände dessutom en önskan att på musikpsykologiens och -estetikens områden följa verkningarna av den »nyare uttryckspsykologien».

R:s filosofiska och psykologiska grundsyn har helt bestämts av den ungerske filosofen Melchior Palágyis och den tyske filosofen Ludwig Klages' närbesläktade läror om den oöverbryggbara klyftan mellan det levande och det andliga, mellan de kontinuerliga levnadsförloppen och de intermittenta andliga akterna, och av Klages' med dessa läror sammanhängande uttryckspsykologi.

Denna psykologi laborerar med två formbegrepp, av vilka det ena allmänt går under beteckningen *uttrycksform* och det andra erhållit något olika benämningar. R. använder benämningen *funktionsform*.

I dogmatisk anslutning till Palágyi och Klages framställer R. funktionsformen som ett resultat av människans andliga akter, d. v. s. av hennes medvetna och avsiktliga göranden och låtanden. Den helt spontant och oavsiktligt tillkomna uttrycksformen är däremot ett vittnesbörd om den levande personligheten, om det vitala jaget; m. a. o. ett vittnesbörd om själen (i den mening Klages tager detta ord). Funktionsformens innebörd kan fastställas genom exakt analys, uttrycksformens däremot endast aningsvis tolkas.

Det är med utgångspunkt från dessa distinktioner, som R. genom ett försök att konsekvent iakttaga den teoretiska skillnaden mellan funktionsformen och uttrycksformen vill nå sitt metodologiska huvudsyfte att draga en gräns mellan det analyserbara och det blott tydbara i tonkonsten. Avh. framstår härigenom som en motsvarighet till vissa studier av L.-I. Ringbom inom målarkonsten och ansluter sig också i tillämpliga delar nära till dem.

Efter ett helt kort förord (s. 7—8) har R. disponerat sitt arbete i tre större avsnitt, nämligen »I. Einführung» (s. 9—52) med kap. 1 och 2, »II. Theorie und Methodik» (s. 53—108) med kap. 3—5 och »III. Angewandte Symbolästhetik» (s. 109—216) med kap. 6—12. Boken avslutas med en bilaga, »Scherings Beethoven-Deutungen» (s. 217—238), resuméer på franska, engelska och svenska (s. 239—249), litteraturförteckning (s. 251—259), upptagande i runt tal 280 nr, samt ett författarregister (s. 261—263). Den i ett arbete av här föreliggande art kännbara bristen på sakregister kompenseras i någon mån av den förhållandevis utförliga innehållsförteckningen (s. 3—5).

Den av R. företagna uppdelningen av avh:s viktigaste partier i en huvudavd. med teoretisk och en med tillämpad symbolestetik låter sig naturligtvis göra men är svår att genomföra konsekvent. Förf. har inte heller helt lyckats med företaget.

Särskilt i slutkap., kap. 12, »Die Musik als Funktion und als Aus-

druck» (s. 201—216), men också i kap. 6, »Programmanalyse oder hermeneutische Deutung?» (s. 111—122), finns det viktiga utpräglat teoretiska principdiskussioner, i vilka tankegångarna i kap. 3, »Funktionsform und Ausdrucksform» (s. 55—73), närmare utvecklas och som därför med fördel kunde ha inarbetats i huvudavsnittet »Theorie und Methodik». Hit hör också utan tvekan kap. 1, »Tonsymbolik» (s. 11—22). Problemet tonsymbolik är av så central betydelse för hela avh., att dess behandling inte bör förläggas till ett i inledningens början isolerat kap.

En hoparbetning av samtliga teoretiska principdiskussioner till ett och samma avsnitt skulle ha varit till fördel för överskådligheten och eliminerat en del nu förekommande upprepningar.

Kap. 2, »Geschichtliche Perspektiven» (s. 23—52), och de historiska utblickar, som förf. gör här och där i de övriga kap., är väl att betrakta som reminiscenser från de ovan antydda äldsta arbetsplanerna. Till största delen ligger de dock på sidan om avh:s metodologiska huvudlinje. Detta gäller också kap. 11, »Das Programmsymbol als Wertkriterium» (s. 186—200), som för övrigt, då det huvudsakligen innehåller värde-teoretiska resonemang, väl knappast hör hemma i avsnittet »Angewandte Symbolästhetik», dit det nu förlagts. Dessa historiska och värde-teoretiska partier utgör ett främmande inslag i avh., som rubbar dess enhetlighet. Då de inte på något sätt är nödvändiga för de i arbetet förda metodologiska resonemangen, kunde de saklöst ha utelämnats. Särskilt gäller detta den historiska framställningen i kap. 2, som utgör en anmärkningsvärt onyanserad och kritiklös snabbkiss av förhållandet mellan programmusiken och den »rena», d. v. s. programlösa musiken från äldsta tider till fram emot våra dagar.

Av huvudtextens 230 s. utgöres ung. hälften av partier med kritik av andra förf. och deras tillvägagångssätt vid försöken att tyda tonkonsten. Denna kritik är först och främst koncentrerad till följande avsnitt: kap. 4, »Kurths und Mersmanns phänomenologische Musikforschung» (s. 74—89), kap. 5, »Kritisches zu einigen Richtungen der Musikpsychologie und -ästhetik» (s. 90—108), kap. 8, »Kritik der Programmhermeneutik» (s. 136—148), kap. 9, »Kritik der Symbolkunde Scherings» (s. 149—168), kap. 10, »Hermeneutische 'Schlüssel' und 'Visionen'» (s. 169—185) och tillägget rörande Scherings Beethoven-tolkningar. Men även i kap. 2, »Geschichtliche Perspektiven», ägnar R. särskilt stort utrymme åt kritik.

Kritiken går ut på att visa, att man obönhörligen når fram till ohållbara resultat, om man vid försöken att tolka de musikaliska konstverken i metodologiskt hänseende inte gör en bestämd skillnad mellan det analyserbara och det endast mer obestämt tydbara. Från olika tidsepoker ger R. talrika exempel på tolkningar, som framträder med anspråk på att vara exakta analyser men som i verkligheten är metaforer — i bildspråk formulerade hermeneutiska tydningar — därför att man haft att göra, inte med »funktions-», utan med den för analys otillgängliga »uttrycksformen».

Alldeles oberoende av hur man ställer sig till R:s oreserverade och något ensidiga anslutning till Palágyi och Klages, kan man erkänna, att hans utgångspunkt visat sig fruktbar för den utförda kritiken. Även den, som har en helt annan åsikt om förhållandet mellan liv och ande än de nämnda filosoferna, kan gå med på att det i ett musikstycke vid sidan om det mer eller mindre exakt analyserbara finns något, som vi

endast intuitivt kan ana oss till, och att man med fördel kan använda termerna »funktionsform» och »uttrycksform» som samlingsbeteckningar för detta något, som kan resp. inte kan analyseras.

Kritiken av Kurth, Mersmann, Schering, Seashore, Brelet, Lalo, Krohn m. fl. är en nyttig läsning, som manar till allvarlig begrundan. Med tanke dels på avh:s allmänt metodologiska syfte, dels också på den uppenbara och ofta påtalade svagheten i den Scheringska symbol-lärans grund, åtminstone i vad det gäller Beethovens instrumentalmusik, tager dock Schering-kritiken i sin omständliga detaljrikedom oproportionerligt mycket plats i anspråk.

Bland de partier, som innehåller R:s egna bidrag till symbolestetikens teori och tillämpning, utgör det grundläggande kap. 3, »Funktionsform und Ausdrucksform», enl. anmälares uppfattning ett av de bästa.

Definitionen (s. 65): »Als formale Ergebnisse der Denk- und Willens-tätigkeit einerseits und des unbewussten, individuell-schöpferischen Vorgangs andererseits, entsteht ... mit jedem Musikwerk eine Form, die hinsichtlich jener Tätigkeit als Funktionsform (Konstruktionsform bzw. Darstellungsform) und hinsichtlich dieses Vorgangs als Ausdrucksform erscheint», klargör den innebörd R. själv ger åt avh:s två viktigaste grundbegrepp; en innebörd, som med hjälp av kommentarer ytterligare utvecklas. Från den valda filosofiska och psykologiska utgångspunkten motiverar R. också nödvändigheten av att använda principiellt skilda metoder vid försöken att tyda dessa former (analys resp. tolkning). I samband härmed gör han också andra för konst-uppfattningen betydelsefulla distinktioner och påpekanden, t. ex. (s. 66) rörande frågan om musikens autonomi eller heteronomi.

Men trots förtjänster av denna art måste det sägas, att R:s egen framställning av symbolestetikens teori och tillämpning i jämförelse med kritiken av andra förf. verkar rapsodisk och ofullständigt genomarbetad.

Anledningarna härtill är att söka på flera håll.

Vid för hela avh. grundläggande formuleringar använder sig R. i påfallande stor utsträckning av från andra förf. hämtade citat, som lämnas utan utförligare klarläggande och (eller) kritiska kommentarer. R. väger inte mot varandra för- och nackdelarna hos olika förf:s ofta helt olikartade åsikter och formuleringar för att på så sätt motivera sitt eget slutgiltiga val av ståndpunkt. En citatapparat av detta slag motverkar lätt sitt egentliga syfte att förtydliga, berika och fördjupa framställningen. Om man inte, så långt det är möjligt, klarlägger den ofta mycket speciella innebörd, som vederbörande förf. själv ger åt ett citerat ställe, och sin egen inställning till denna innebörd, så är riskerna stora för att läsaren inte alls eller också helt felaktigt uppfattar syftet med citatet i fråga.

R:s framställning är dessutom på olika punkter oklar. Den uppvisar luckor. Och viktiga till behandling upptagna problemkomplex blir aldrig ordentligt genomdiskuterade.

Ett par exempel från olika avsnitt i avh. må förtydliga, vad här antytts.

Avh. är ett till väsentlig del teoretiskt och spekulativt arbete. I dylika arbeten måste det ställas stora krav på klara och tydliga definitioner av använda facktermer och på en följdriktig fortgång från det genom definition och kommentar klarlagda och bekantgjorda till det ännu dunkla och obekanta.

Redan de första sidorna av kap. 1, »Tonsymbolik», ger exempel på, hur båda dessa krav åsidosättes.

R. kastar sig här (s. 11 ff.) direkt in i en diskussion av uttrycket i musiken. Då termen »uttryck» har en alldeles speciell betydelse i avh., blir dock denna diskussion knappast på avsett vis begriplig för läsaren, förrän efter genomgången av det teoretiskt grundläggande kap. 3, »Funktionsform und Ausdrucksform».

Diskussionen rör sig kring de begrepp, som avses med termer som *programmatisk musik*, *programmusik* å ena och *symbolistisk musik*, *symbolisering*, *tonsymbol* å andra sidan. Definitionsförfarandet har vid dessa båda termgrupper lett till ett väsentligt mindre tillfredsställande resultat än vid termerna »funktionsform» och »uttrycksform».

Så vitt anmälaren har kunnat finna, ger R. över huvud taget ingen bestämd egen definition av begreppet »programmusik» utan endast exempel på olika slags programmatisk musik, vilket sker på ett för läsaren förvirrande sätt.

Till att börja med synes R. helt vilja förneka möjligheten av en i egentlig mening programfri musik (s. 11 överst). Därefter avgränsar han musik med avsiktlig anknytning till ett litterärt *program* såsom programmusik (s. 11 mitten). Senare (s. 13) talar han om imitativ, ljudhärmande programmusik, som ju dock ingalunda behöver vara bunden till ett litterärt program. S. 34 framställs »striden» mellan solo och tutti i en instrumentalkonsert som en rent »musikalisk» programmusik, vilket avviker från den innebörd man vanligen ger åt termen »programmusik».

Dessa exempel torde med önskvärd tydlighet visa, hur nödvändigt det hade varit med en av R. själv klart formulerad definition.

I fråga om den andra av de ovannämnda båda termgrupperna, den med »symbol» som sammansättningsled, ger R. inte mindre än två definitioner; dock först (s. 14) efter föregående utförliga diskussioner av »symboler», »symbolisering» o. s. v. Definitionerna har såsom direkta citat hämtats från E. v. Sydow (»Form und Symbol», 1929) resp. H. Jancke (»Das Spezifisch-Musikalische und die Frage nach dem Sinngehalt der Musik», 1931). Citatet från Sydow är åtföljt av en ytterst knapphändig kommentar, som ger en svag antydning om att R. själv inte anser Sydows definition vara fullt adekvat; ett förhållande, som dock aldrig närmare utvecklas. Det korta citatet från Jancke står utan varje kommentar.

Det föreligger här ett par exempel på den otillfredsställande citatapparat, som redan påtalats. Kommentaren till Sydows definition är alltför knapphändig för att låta R:s egen tolkning av det viktiga begreppet »symbol» klart framträda. Och den innebörd, som R. själv ger åt citatet från Jancke är, då varje som helst utläggning saknas, omöjlig att fatta.

Ett av avh:s centrala problemkomplex är knutet till funktionsformen och möjligheterna att analysera den.

En tonsättning ses under funktionsformens aspekt, då man betraktar den som framsprungen ur en bestämd målsättning. En sådan målsättning kan vara av mycket skiftande natur.

Till det funktionella hör, säger förf. (s. 58), »alles was aus bewussten Phantasie-, Denk-, und Willensakten hervorgeht». »Programme», fortsätter han, »Symbolismen, Malereien oder Zwecke jeder Art sowie das technisch-konstruktive Ausarbeiten eines Musikwerks gehören mithin

alle zur Funktionsseite, weil sie als Ergebnisse der zielbewussten und gewollten Geistestätigkeit des Schaffenden erscheinen». Som exempel på musik, som skrivits i bestämt syfte, nämner R. (s. 12) förutom programmusik (den exakta innebörden av termen här dock inte fullt klar) även vokalmusik, scenmusik, kyrkomusik, dansmusik.

En säker analys av funktionsformen är möjlig, endast om den bakomliggande avsikten är känd. Frågan om, hur denna avsikt skall kunna fastställas, är därför av största metodologiska betydelse. Det inser också R., då han (s. 117) med skärpa framhåller dokumentationens nödvändighet för en säker bestämning av en konstnärs intentioner. Denna fråga gör han dock aldrig till föremål för en samlad principdiskussion. Men av hans framställning kan man dra slutsatsen, att han inte alltid ställer samma krav på dokumentationen.

När det gäller ett musikstycke som teknisk-konstruktiv företeelse i rent musikalisk mening fordrar R. efter allt att döma inte någon särskild dokumentation alls. »Ein Tonwerk», säger han (s. 111), »ist immer musikalisch eindeutig». Detta är naturligtvis ett förhastat påstående, åtminstone i R:s kategoriska formulering. Det är ett allbekant faktum, att det ofta råder mycket delade meningar om den rent musikaliska innebörden t. o. m. i de till synes enklaste detaljerna i det musikaliska skeendet; detta bl. a. därför att vi här har att göra med historiskt betingade företeelser.

I fråga om den instrumentala programmusiken i vanlig mening synes R. — med all rätt — ställa särskilt höga krav på dokumentationen, nämligen att avsikten, d. v. s. programmet, skall vara auktoriserat av vederbörande tonsättare själv (jfr s. 137).

I andra fall är han uppenbarligen mindre sträng. Det visar bl. a. framställningen i kap. 7, »Beispiele der Tonsymbolanalyse» (s. 133 ff.), av Scherings lära om tonsymboliken i J. S. Bachs vokalmusik. Riktigheten i denna lära står för R. så utom all diskussion, att han (s. 123) anser det varken möjligt eller ens önskvärt att polemisera mot den. De dokumentariska fakta, som här föreligger, utgöres av tidens musikestetik (affektläran, den musikaliska retoriken o. s. v.). Men så vitt man vet, har Bach aldrig själv öppet tillkännagivit, i vilken utsträckning han faktiskt tillämpat denna estetik i sina egna verk.

Men om nu ingen bestämd avsikt är skönjbar bakom ett musikstycke vid sidan om den tekniskt-konstruktiva utformningen, hur ligger saken då till?

R. talar i dylika fall gärna om »ren», d. v. s. helt programfri musik som ett faktum. Detta är ett logiskt felslut. Omöjligheten av att fastställa en programmatisk eller annan avsikt av något slag, gör det inte berättigat att utan vidare tala om »ren» musik. Det egentliga syftet kan ligga så fördolt, att vi kanske aldrig finner det. Särskilt riskabelt är det, att, såsom förf. gör det, hämta exempel på »ren» musik från barock (fugor av Bach) och medeltid (discantus- och organumsats, isorytmisk motett). Under dessa epoker utgjorde ofta hemlighetsfulla och för den oinvidde svårfunna symboliseringar en viktig del av allt konstnärligt skapande, även på det musikaliska området.

Diskussionen kring det funktionella i musiken och kring frågan om »ren» eller programmatisk musik skulle ha berikats, om R. berört åtminstone huvudpunkterna i S. Langers uppmärksamade läror om symboliseringen som ett endast människan utmärkande fundamentalbehov

och om musiken såsom det främsta hjälpmedlet vid symboliseringen av känslor. Det kunde lämpligen ha skett s. 68/69, där R. kommer in på en symbolisering av denna art vid den konstnärliga reproduktionen och även talar om emotionell musik över huvud taget som mer program- än uttryckskonst.

Metoden vid funktionsformens tydning är exakt analys. R. ger ett antal exempel på dylik analys. Detta sker dock inte systematiserat efter olika arter av (programmatisk) avsiktlighet från vederbörande tonsättares sida. De flesta och utförligaste exemplen härstammar från vokalmusiken, inte minst J. S. Bachs. Även den instrumentala programmusiken exemplifieras förhållandevis rikligt. Är R. t. ex. i fråga om Bachs vokalmusik uppenbarligen av den åsikten, att även den detaljerade analysen kan ge säkra resultat (högbarockens för Bach för visso inte främmande da capo-aria behandlar han dock, s. 42, närmast såsom »ren» musik), så synes han själv starkt betvivla möjligheterna att säkert analysera den instrumentala programmusiken, även när programmet är auktoriserat av tonsättaren själv. Det framgår av kommentarerna (s. 131) till Sibelius' symfoniska dikt »Pohjolas dotter».

Rymmer funktionsformens tydning med analysens hjälp många besvärliga metodologiska problem, så blir svårigheterna sannerligen inte mindre, när man får att göra med uttrycksformen och dess hermeneutiska tolkning.

R. vill här på det musikaliska området tillämpa uttryckspsykologiens, närmast då den Klagesska, betraktelsesätt. Men hur detta låter sig göra, det blir aldrig riktigt klart för läsaren.

Den psykologi, varom här är fråga, lär, att människans alla rörelser och handlingar och att allt som skapats av eller passerar igenom hennes hand, med nödvändighet och helt oberoende av hennes vilja får en bestämd uttryckskaraktär, ett bestämt personligt drag. De mer i detalj gående exempel, som R. anför härpå, hänföra sig till ögats värld eller till sådant, som skulle kunna kallas med hjälp av örat registrerade uttrycksrörelser (jfr s. 57, en hatt präglas efter endast kort tids användning på något sätt av bärarens individualitet; s. 67, penseldragen, linje-, yt- och färgbehandlingen i en målning; s. 71, de individuella skiljaktigheterna vid utförandet av ett och samma handgrepp; s. 71 f., uttryckandet av vår själsliga disposition inte endast genom kroppens rörelser — gesterna — utan också genom vår stämmas klang eller vår sång; s. 207, gången, min- och åtbördsspelet, rörelsernas art och tempo, handstilens dukthus, fysionomin, »klangåtbörden», »klanggestikulationen»).

I dessa exempel är det främst fråga om rörelser eller om spår av rörelser i egentlig mening, lemmarnas och stämbandens rörelser, minspelet, handens i handstilen eller i penseldragen fångade rörelser, som ju på tonkonstens område har sin direkta motsvarighet i originalnotskriften.

Men R. sysslar i sin avh. inte med uttrycksrörelser av denna påtagliga och s. a. s. fysikaliska art, alltså inte med tonsättarnas egna ljudande realiseringar av sina verk eller med den notskrift, i vilken de upptecknat dem, utan med tonsättningarna själva och deras särdrag.

Vad är det, som i det färdiga konstverket som sådant direkt motsvarar dessa uttrycksrörelser i egentlig mening och som gör, att man på detta konstverk kan tillämpa uttryckspsykologiens läror?

R. berör endast mer i förbigående denna viktiga principfråga (t. ex. s. 60, om Sibelius; s. 66, om programvalet; s. 201, om stilbegreppet)

men gör den aldrig till föremål för en samlad systematisk genomgång. Resonemanget (s. 66) om valet av program som ett uttryck för konstnärspersonlighetens egenart kunde med fördel ha utvidgats till att gälla även valet av melodilinjier, av samklanger och sättet för deras förbindande, av rytmer o. s. v., vilket allt inte är något helt »fritt» val utan till väsentlig del bestämt av personlighetens, det vitala jagets, »själens» särdrag. Men framför allt kunde frågan om uttrycksformen i det musikaliska konstverket ha belysts med hjälp av det musikaliska stilbegreppet.

En av de anmärkningsvärdaste luckorna i R:s framställning av uttrycksformen är uraktlåtenheten att på allvar taga hänsyn till den moderna stilforskningens möjligheter.

R. har gett talrika exempel på, hur uttrycksformen mer eller mindre intuitivt tolkas med hjälp av metaforer. Men han går aldrig närmare in på den frågan, när man med nödvändighet måste taga till bildspråket. Det behöver inte och bör inte ske med en gång. Även när det gäller uttrycksformen, kan man komma rätt långt med analys, nämligen med den jämförande stilanalysen. R. yttrar sig (s. 209) en aning nedsättande om denna. Det är dock först genom en jämförande stilanalys, som de individuella särdragen i ett tonkonstverk komma fram; de drag alltså, som det sedan gäller att hermeneutiskt tolka. R. berör detta (s. 207) men endast i förbigående.

I ett försök att avgränsa det analyserbara från det blott tydbara i tonkonsten framstår en utförlig principdiskussion av den jämförande stilforskningens mål och medel som en huvuduppgift.

En sådan diskussion hade med nödvändighet lett fram till en ingående prövning av den moderna typläran och dess tillämpning på det musikaliska området. Med stöd endast av Klages avfärdar R. på en knapp sida (s. 203) hela typologien som onödig för uttrycksforskningen; den typologi, som spelat en så avgörande roll i de senaste årens uttrycksforskning.

Även om R:s »Über die Deutbarkeit der Tonkunst» ger anledning till kritik, är den högtintressant och tankeväckande. Arbeten, som till sin huvudsakliga del är ägnade metodologiska grundfrågor, är sällsynta på musikforskningens område. De är nödvändiga och efterlängtrade.

Stig Walin

Kurt Schubert: Die Technik des Klavierspiels aus dem Geist des musikalischen Kunstwerkes. 3. Aufl. Sammlung Götschen, Bd 1045, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1954. 110 s.

Kurt Schuberts betydelse som pianopedagog och organisatorisk kraft i arbetet på att höja musikpedagogikens sociala anseende och intellektuella standard var uppenbar redan på 20-talet för alla sakkunniga instanser på musikuppföstrans område i Berlin och överhuvud Mellantyskland. Miljön kring hans verksamhet och tidigare utveckling präglades av pianister som Artur Schnabel och Ferruccio Busoni, musikvetenskapsmän som Hermann Kretzschmar, senare Hermann Abert och Johannes Wolf, och Schubert var som musiker och pedagog utomordentligt känslig för alla impulser. Man märker det på nytt, när man nu bläddrar i det lilla bandet, som skrevs på H. J. Mosers initiativ och måste betraktas som Schuberts konstpedagogiska testamente. Den klara dispositionen bidrar att hålla intresset för pedagogiska frågor levande. Två huvudbegrepp står

i medelpunkten: »Die Aufnahme und Deutung des Notenbildes» och »Der Bewegungsvorgang beim Klavierspiel». Förf. visar sig väl förtrogen med pionjärsverken av Deppe-Caland, Breithaupt och Martienssen men är helt fri från dessas stilistiska svulstighet och intolerans. Schuberts Teknik des Klavierspiels är något vida mer än vad titeln lovar: på samma gång en koncentrerad historik över pianospelet från Bach till Hindemith och en karakteristik av många kända pianister.

R. E.

Herbert Schönfeld: Hundert Jahre Musikleben in Lüdenscheid. Chronik zur Hundertjahrfeier der Lüdenscheider Musikvereinigung. Lüdenscheid 1953. 51 s.

Om Lüdenscheid skriver Sv. Uppslagsbok² 4 rader: en stad på 43 000 invånare i Westfalen, 50 km n.ö. om Köln, grundad 1278, nu industri- och vintersportort. — L. har m. a. o. karaktär av medelsvensk småstad med ett sådant samhälles begränsade kulturella möjligheter. När dess musiksällskap nu firat sitt första sekel, är även detta ungefär vad åtskilliga svenska städer kan el. har kunnat göra och behöver ej uppmärksammas annat än som lokalhistoria av typiskt snitt: manskör (1840-t.), sångförening (1853), musikaliskt sällskap (1912) och konsertförening (1925). Men därur har vuxit fram något mera: under dr Konrad Amelns inspirerande ledning har L:s musiksällskap uppmärksamats i allt vidare tyska kretsar. Staden har blivit något av ett centrum för odling av gammal musik efter musikvetenskapligt renoverade partiturer, särskilt Händels operor och oratorier. Till dess musikfester (den 1:a, 1938 den 11:e 1954) strömmar eliten av Västtysklands musikfolk.

Liksom i talrika musikföreningar i svensk landsort är L:s blandade kör och kammarorkester (med gamla instrument) uppbyggd på bred demokratisk grundval: arbetare, akademiker, hantverkare, militärer, husmödrar, skolungdom, fackmusiker. Men den konstnärliga *standard* är en annan än den hos oss vanliga. Förklaringen är enkel: musiksällskapets verksamhet är en *hela samhällets* angelägenhet i denna gruv- och industristad. Då betyder ej det lilla samhällets musicerande påvert amatörspel utan fullgod konst och röner allmän uppskattning som ett viktigt *kulturarbete*. Trots allt glädjande i svenskt musikliv under de sista 25 åren har vi långt kvar till Lüdenscheid!

C.-A. M.

Halsey Stevens: The life and music of Béla Bartók. Oxford Univ. Press, New York 1953. 366 s.

Litteraturen om Béla Bartók växer i kapp med mästarens postumt vunna popularitet. Det senaste mera betydande bidraget — den amerikanske tonsättaren Halsey Stevens' stora biografi — avslutas med en omfattande bibliografi som tillfullo visar detta. På alla de stora kulturspråken skrivs värdefulla studier: om t. ex. kammarmusiken uppgår de enligt denna förteckning redan till drygt dussinet, trots att den tyska litteraturen bara sporadiskt tagits med.

Stevens' arbete är traditionellt uppbyggt — liv och verk — där den förra delen berikas med en lång rad citat ur brev och Bartóks egna veten-

skapliga och populära skrifter. Det senare avsnittet har disponerats efter verkgrupper, och inom dessa tas i kronologisk ordning snart sagt varje komposition upp till behandling, mest kortfattat egendomligt nog Mikrokosmos. Fullständigheten kan ha sitt pedagogiska värde men gör i längden ett något naivt intryck, i all synnerhet som en samlande stilöversyn saknas. Där har vi bokens stora svaghet. Ett exempel: liksom de flesta av sina föregångare berättar Stevens' ingående om Bartóks folkmusikresor i sydöstra Europa, i Turkiet och Nordafrika, refererar hans musik-etnologiska metodiska diskussionsinlägg och betonar slutligen den ungerska och rumänska folkmusikens betydelse för hans egen personstil. Men inför själva det analytiska bevisandet sätter Stevens punkt — trots att ett av de verkligt fascinerande och för vår tids tonkonst mest impuls-givande problemen med Bartóks musik ju börjar just där.

Man kan förvisso hålla med Bartók om, att det oftast är en ganska stor skillnad mellan hans sätt att ta upp folkmusik i konstmusiken och nationalromantikernas, t. ex. Griegs och Smetanas (se bl. a. studien Folk-musikmusikens inflytande på den moderna musiken, sv. övers. Musik-revy 1950: 5). Men en fråga blir ändå gemensam: hur mycket i deras mogna verk vilar i tonfall, rytmer och klanger på folkmusikalisk grund och hur mycket är personligt originellt? Hur mycket hos Grieg är bara Grieg? — den frågan är inte ännu tillfredsställande löst. Hur mycket hos Söderman, och därmed i hela den svenska nationalromantiska stilen, är ursprungligt Söderman och på vad sätt tillgodogjorde han sig egentligen impulserna från visan och dansen? — de frågorna är ens knappast ställda. Och hur mycket just i fallet Bartók är folkmusik och hur mycket eget material? Och — ännu viktigare — hur sammansmälts de båda elementen? Det är klart att detta är ett ämne som är mera komplicerat när det gäller Bartók än när det gäller flertalet av nationalromantikerna — Bartóks kompositionsteknik är ju bl. a. mer svåröverskådlig. Men Bartók var på det konstruktiva planet ju också synnerligen fängslande. Ämnet är alltså inte bara centralt, om man rätt vill karakterisera hans tonspråk, det borde också äga en alldeles särskild teoretisk och stilistisk stimulans.

Som introduktion till Bartók fyller Stevens arbete gott och väl sin funktion; det är på det exklusivare planet svagheterna blir iögonenfallande. Förtjänsterna överväger dock. Därtill är boken vackert illustrerad. Det foto av Bartók som inleder den hör rent av till de vackraste människostudier man kan få se.

Bo Wallner

Martin Tegen: Musiklivet i Stockholm 1890—1910. Akademisk avhandling (Uppsala 25/5 1955). Monografier utg. av Stockholms kommunalförvaltning. Bd 17. Stockholm 1955. 221 s.

Den period i Stockholms musikhistoria som Tegen valt att utforska i vad det gäller »musiklivet» är ett avsnitt ur ett för stadens utveckling mycket viktigt skede, då den växte ur kläderna som medelstor svensk stad och förvandlades till en internationellt betonad storstad, i runt tal från mitten av 1800-talet (med skräväsandets upphörande och representationsreformens genomförande) till 1:a världskriget 1914—18, c:a 70 år. Förf. erinrar om, att det s. k. borgerliga skiktet även i Stockholm i allt mindre utsträckning förmådde ge uttryck åt en äldre enhetligt formad

musikkultur — vilket sammanhänger med dess utvidgning med nya grupper (t. ex. småföretagare och lägre tjänstemän) — och att den starkt framträdande, numerärt stora s. k. arbetarklassen musikaliskt sett i det stora hela var traditionslös, i det den stod vid sidan om såväl de högre samhällsgruppernas konstmusikaliska odling som lantbefolkningens folk-musikaliska värld.

Det är naturligt att ett sådant skede bär på starka spänningar mellan traditionsfyllda och nydanande faktorer och att det är tacksamt att fånga i en sammanfattande framställning. Man måste ge uttryck åt en uppriktig tillfredsställelse över att Tegen med sin avhandling har sökt att reda ut några av de ledande tendenserna i musiklivet under denna spänningsfyllda tid. Men redan periodens omfattning liksom bristen på grundläggande undersökningar av detta slag har framtvingat en begränsning till årtiondena 1890—1910; förf. har också tyckt sig kunna konstatera att just de decennierna visar »den intensivaste utvecklingen» i de 3 bestämda avseenden, som han velat betrakta utvecklingen nämligen ifråga om musikens *popularisering*, *demokratisering* och *kommersialisering*, eller med förf:s egen tolkning av sina termer: spridningen av intresset för god musik och av intresset för aktiv musikutövning men också av intresset för att sko sig ekonomiskt på musiklivets bekostnad.

Det är förvisso tre beaktansvärda synpunkter på musiklivet vid sidan av andra som förf. valt att ej gå in på; om de alla tre är de naturligaste att anlägga just 1890—1910 är dock tvivelaktigt. Dessutom är de inte så entydiga, att inte förf:s analys av musiklivet i vissa fall är både skev och snäv. Detta visar sig främst däri, att praktiskt taget alla yttringar av det stockholmska musiklivet återförs på dessa korporativ-organisatoriska synpunkter med bortseende från de konstnärlig-individualistiska och fackmusikalisk-ideella initiativen.

Konkretare uttryckt betyder detta, att konserterandet i Stockholm 1890—1910 enl. min mening ej får tolkas som Tegen gör främst som en akt av populariseringssträvan — lika litet som konsertväsendet i sin helhet. Knappast tillätlig är heller den tänjning av innebörden i specialtermen »demokratisering» som förf. blir tvingad till, då han därunder behandlar så olika typer av föreningar som sådana, vari musicerande kunde upptas som ett sällskapsnöje, och sådana, som skapats av yrkesmusiker för yrkesmusikalisk utövning. Slutligen betyder kommersialiseringen ur fackmusikalisk synpunkt ej enbart något negativt. Under det förf. behandlar uppkomsten av hornmusikkårer och manskörer i en rad religiösa, politiska och nykterhetsfrämjande organisationer såsom tecken på aktivering av musikutövningen, betraktar han nöjesmusikens utbredning på teatrar, varietéer, restauranger och dansbanor enbart som en kommersiell företeelse. Men man kan också anlägga den aspekten, att aktiveringen i förra fallet visserligen lärde en rad musikaliskt okunniga människor att amatörmässigt syssla med musik i någon form men i det senare fallet satte en ökande skara yrkesmusiker i funktion.

Även om en undersökning av Stockholms musikliv i första hand blir en analys av dess organisation, så står ju denna i växelförhållande till den sig ständigt förnyande och stilskiftande musikrepertoaren, vars yttersta förutsättning är tonsättarna själva. Förändringarna i den kompositoriska stilen och den tekniska utformningen av konstmusiken under loppet av 1800-talet fick sina konsekvenser för det organisatoriska utnyttjandet av musiken. Förf. antyder problemet s. 10 och återkommer

till det på tal om »konsertrepertoarens breddning» s. 28f. Jag citerar från s. 29:

»Men med borgarklassens tillväxt och differentiering, med den wienklassiska musikens gradvisa övergång till senromantiska monumentalverk som Berlioz, Bruckners, Brahms' och Wagners, med musikerns utveckling från salongskonstnär till tondiktare och interpret, med hela denna utveckling av det estetiska idealet från självklar begriplighet till å ena sidan problemfylld uttryckskonst å andra sidan problemlös vulgaritet — med allt detta uppstår också inom den musikodlande delen av samhället en breddning eller klyvning av musiken i två allt tydligare grupper: den seriösa och den lätta musiken.

Det är i hög grad värt vårt tack, att förf. ej dragit sig för att söka fixera ett av de markantaste dragen i dåtidens musiksociala problem: de två musikområdena och de två publikerna, som delvis står i antagonistiskt förhållande till varandra. Ställningen har en viss likhet med vad som är aktuellt än i dag. Men bilden av konstmusikens utveckling på 1800-talet är fruktansvärt förenklad och ensidig. Den har blivit så därför att Tegens tankegång kanske alltför mycket har tagit intryck av Ermatingers bok, *Zerfall und Krise des nachklassischen Musiklebens*, 1939, som han betraktar som »en av de få mera djuplodande och principiella analyserna av 1800-talets musikutveckling» men som faktiskt är ett ensidigt och ur vetenskaplig synpunkt direkt otillfredsställande verk.

Med Ermatingers syn på utvecklingen under 1800-talet får wienklassismen stämpeln av problemlös, lättbegriplig konst, vars tradition med tiden s. a. s. förfuskas. Utan att påstå att förf. själv verkligen har en så kuriös åsikt och utan att ha någon anledning att förneka, att det slutande 1800-talets musik — som bekant — verkligen visar en rad drag som antyder en musikalisk krissituation, så måste man konstatera att förf. i sin bok påtvingat sig den svåra och diskutabla uppgiften att i Ermatingers anda omtolka musikaliska stilkriterier i allmänestetiska eller rent av ideologiska begrepp för att på så sätt lättare inkomponera dem i sin samhällsvetenskapliga helhetssyn.

Utifrån förf:s korporativistiska aspekt är det naturligt, att några av de värdefullaste avsnitten i boken samlar sig på de sidor som genomför den kommersiella linjen. Kommersialiseringen tjänstgör — kan man säga — som en katalysator som fäller ut det lättare musikgodset och styr utvecklingen av musiklivet i riktning mot den lätta musiken. Efter de naturliga miljöer som denna musik blomstrar upp i behandlas operetten, revyn, varietén, restaurangmusiken och dansmusiken. Men först har Tegen (s. 130f) sökt att i några korta satser ange det typiska för denna s. k. *lätta* musik. Detta försök måste betraktas som mycket lyckat: förf. har visligen avstått från alla försök att utvinna rent musikstilistiska kriterier på vad som menas med en banal melodi eller en »lätt» musik, men med utgångspunkt från vissa musikaliska drag har han i stället riktat vår uppmärksamhet på också andra ting av betydelse, kanske främst den lätta musikens *funktion* som är en annan än den seriösa musikens.

Bortsett från de mera principiella anmärkningar som gjorts här ovan kan man beklaga en del andra drag, t. ex. frånvaron av statistisk jämförelse mellan solistkonserter och andra konserter, som skulle ha givit en trygg bakgrund åt förf:s tes om virtuoskonsertern som en gradmätare av det kommersiella inflytandets styrka (jfr s. 126). Allvarligast är den mångenstädes uppenbara bristen på källhänvisningar, som bl. a. är smärt-

sam i den eljest fina analysen av reklamapparatsens framväxande (s. 125). Dokumentation kan ej ersättas av förf:s utförliga statistiska tabeller. Förf. har samlat material för att belysa sina 3 tendenser; med denna framställning står och faller hela boken. Låt någon kommande forskare anlägga några andra aspekter på samma tema — och han måste i stor utsträckning gå tillbaka till källorna, dvs. utföra ett redan gjort samlingsarbete.

Mitt kritiska skärskådande utesluter emellertid ingalunda ett ärligt menat erkännande av den tegenska avhandlingens stora förtjänster. Den betyder ett pionjärsarbete på den samhällsvetenskapligt betonade musikforskningens område. Tegen har samvetsgrant samlat ett mycket stort och rikt differentierat material, som han framlagt i en översiktlig mycket intressant och skickligt utarbetad form. Han har med dialektisk talang genomfört sina trenne synpunkter, låt vara att åtskilligt däri verkar mera skrivbordsmässigt utkläckt än psykologiskt begrundat. Avhandlingen äger många högeligen värdefulla partier och får i varje fall stor betydelse för en kommande utforskning av svenskt musikliv.

Carl-Allan Moberg

Stig Walin: Die schwedische Hummel, Eine instrumentenkundliche Untersuchung. (Nordiska museets handlingar: 43.) Stockholm 1952. 158 s.

Die neue Arbeit Stig Walins, das Endergebnis eifrig betriebener Forschungen, kann als eine besonders wertvolle und nützliche Bereicherung der instrumentenkundlichen Literatur nur dankbar begrüsst werden. Mit grösster Gewissenhaftigkeit geschrieben und vorbildlich schön gedruckt, wird sie sich sicher einen Ehrenplatz in derselben sichern. Einem unscheinbaren Volksmusikinstrument, genauer gesagt einer primitiven Griffbrettzither, wird hier eine Monographie gewidmet, die jedoch über den Rahmen einer Einzeluntersuchung weit hinausgeht. Das Thema scheint förmlich hierzu einzuladen. Die Frage nach der Herkunft dieses vor wenigen Jahrzehnten völlig ausgestorbenen Tonwerkzeugs und dessen Verwandtschaft mit ähnlichen Typen berührt eines der wichtigsten Probleme der instrumentenkundlichen Forschung. Der Verf. unterstreicht allerdings im Vorwort, dass seine Untersuchung lediglich ein begrenztes Ziel verfolgt und sich darauf beschränkt, die schwedische Geschichte des Instrumententypus nachzuzeichnen. Dadurch dass er jedoch ein recht umfangreiches Vergleichsmaterial sowohl von anderen nordischen Ländern als auch vom Kontinent in seine Abhandlung einbezog, wurde dieselbe auf eine wesentlich breitere Basis gestellt, als ursprünglich offenbar beabsichtigt war. Die Untersuchung konnte hierdurch nur gewinnen. Sie erlangte auf diese Weise eine grössere historische Tiefenperspektive und stellt Probleme zur Diskussion, deren Behandlung sich für die instrumentenkundliche Forschung als äusserst fruchtbar erweisen dürfte.

Die Aufgabe, die der Verf. sich stellte, war wahrhaft nicht eben leicht. Als Untersuchungsmaterial standen ihm lediglich 40 einheimische Instrumente zu Verfügung, die heute grösstenteils in Museen aufbewahrt werden. Hinzu kamen als eine weitere wichtige Quellengruppe mündliche Überlieferungen und literarische Belege, die jedoch nur sehr spärlich fliessen und überwiegend Traditionen aus dem 18. und 19. Jahrhundert

widerspiegeln. Ältere ikonographische Belege, die sonst ein so beredtes Zeugnis für die Bauart, Handhabung und Anwendung von Instrumenten ablegen, waren hingegen nicht nachweisbar, abgesehen möglicher Weise von einer einzigen Ausnahme. Dieses äusserst dürftige Material wird nun auf seine wechselnden Aspekte hin auf das Sorgfältigste untersucht und ihm ebenso viel abgewonnen, als sich ihm nur eben abgewinnen lässt. Es ist erfreulich konstatieren zu können, dass die Ausbeute reicher wurde, als sich mit Fug erwarten liess.

Auf Einzelheiten näher einzugehen, dürfte hier kaum möglich sein. Nur die wichtigsten Grundzüge seien deswegen angegeben. Es versteht sich von selbst, dass der Verf. zu Beginn zunächst einmal das Material als solches vorlegt, d. h. dass er die einzelnen einheimischen Instrumente mit genauer Angabe ihrer geometrischen Bundgruppierungen beschreibt. In einem späteren Abschnitt versucht er das individuelle Schicksal jeder einzelnen Hummel zu rekonstruieren, soweit dies die meist äusserst knappen Angaben in den Katalogen und Inventarverzeichnissen der Museen sowie persönliche Ermittlungen erlaubten. Auf geschickte Weise werden diese mit den literarischen Quellen kombiniert. Auf diese Weise gelangt Walin zu dem Ergebnis, dass die Hummel im 18. Jahrhundert und auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem unter der Landbevölkerung, vereinzelt aber auch in den höheren Standeskreisen sehr beliebt und verbreitet war, mannigfaltige Anwendung in den verschiedensten Zusammenhängen fand, um dann ebenso wie die meisten anderen Volksmusikinstrumente in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sukzessiv verdrängt zu werden. — Im Anschluss an frühere Einteilungen unterscheidet der Verf. morphologisch drei Formtypen, nämlich Instrumente mit geraden Korpusflanken und solche mit einer bzw. zwei Ausbauchungen, die jedoch alle auf die gleiche Grundform zurückzuziehen scheinen und auch ausserhalb Schwedens ihre Entsprechungen haben. Es ist bedauerlich der Abhandlung entnehmen zu müssen, dass die ältere Form der schwedischen Hummel mit geraden Korpusflanken sich nur noch in einigen wenigen Exemplaren bis auf unsere Tage erhalten hat.

Aus leicht verständlichen Gründen zieht derjenige Abschnitt besondere Aufmerksamkeit auf sich, welcher der Frage nach dem Ursprung der Hummel gewidmet ist oder — wie der Verf. es vorsichtig ausdrückt — nach ihrem präsumtiven Ursprung. Man kann ihm nur beistimmen, wenn er meint, dass sich dieses intrikate Problem nur einer Lösung näher bringen lässt, sofern es in einem grösseren Zusammenhang behandelt wird. So gibt Walin zunächst einen Bericht über die Verbreitung der Hummelfamilie in anderen europäischen Ländern und kommt zusammenfassend zu dem Schlusssatz, dass sich die Entwicklung derselben ebendort ungefähr analog vollzogen haben muss wie in Schweden, ungeachtet dessen dass sich die Anwendung des Instrumentes in unserem Land quellenmässig erst ungefähr ein Jahrhundert später nachweisen lässt. Walin betont jedoch mit Recht, dass es schon wesentlich früher in Schweden beheimatet gewesen sein muss. Vielleicht gibt hierfür die Abbildung eines Instrumentes auf einem Gemälde aus dem 15. Jahrhundert in Tierps-Kirche in Uppland einen gewissen Anhaltspunkt, das T. Norlind früher als Klavichord deutete und der Verf. nun glaubt als Hummel identifizieren zu dürfen.

Im übrigen liegt jedoch die Vor- und Frühgeschichte der Hummelfamilie sowohl in Schweden als auch auf dem Kontinent offensichtlich

völlig im Dunkeln. Es kann deswegen nur begrüßt werden, dass sich der Verf. in diesem Zusammenhang die grösste Zurückhaltung auferlegt und sich in Wortwendungen bewegt, die fast mehr Fragen als Vermutungen sind, um im übrigen auf die Notwendigkeit von weiteren Detailuntersuchungen zu verweisen, die nicht nur die Entstehung der Hummelfamilie sondern auch anderer Saiteninstrumente im Mittelalter und deren Symbiose zum Gegenstand haben. Mitunter drängt sich allerdings das Gefühl auf, dass Walin in seiner Attitude vorsichtiger Zurückhaltung, fast allzu weit gegangen ist so z. B. wenn er die Frage stellt, ob die Hummel mit Wirbelkasten und seitenständigen Wirbeln oder diejenige mit Wirbelplatte und vorderständigen Wirbeln als älterer Typus zu deuten ist. Nach Auffassung des Rezensenten kann diese Frage nicht anders beantwortet werden, als dass ersteres der Fall war, es sei denn, man setzt einen Typus mit Wirbelplatte und vorderständigen Wirbeln aus Holz anstatt Metall voraus, der jedoch unter den rezenten Exemplaren nicht vertreten ist.

Von grösstem Interesse ist der letzte Abschnitt der Abhandlung, der dem Tonsystem der Hummel gewidmet ist. Mit einer fast an Eigensinn grenzenden Zähigkeit hat sich der Verf. hier der mühsamen Arbeit unterzogen, dasselbe eingehend zu untersuchen. Als natürlichen Ausgangspunkt boten sich ihm die geometrischen Bundgruppierungen dar, wobei er sowohl die schwedischen Hummeln als auch die ausländischen Vergleichsinstrumente mit diatonischen Grundskalen in gleicher Weise berücksichtigte und die Längenabmessungen in Centszahlen umrechnete. Gleichzeitig wurden die gewonnen Intervallwerte einer mathematisch statistischen Bearbeitung unterzogen: eine Methode, die m.W. in der instrumentenkundlichen Forschung zum ersten Mal zur Anwendung gelangte. Ausführliche Tabellen im Anhang der Abhandlung geben Auskunft über die errechneten Werte, während diese selbst im Textteil auf die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Deutung hin diskutiert werden.

Der Wert und die Beweiskraft solcher Untersuchungen wurde oft abschätzig beurteilt, so z. B. von Hugo Riemann und von vielen anderen nach ihm. Hierin dürfte sich ein Vorurteil äussern, das kaum noch einer Widerlegung bedarf. Andererseits werden wir hierdurch auf eine Kernfrage geführt, die nicht übersehen werden kann. In aller musikalischen Praxis erscheint bekanntlich Wesentliches mit Zufälligem, Typisches mit Individuellem, oft auch Richtiges mit Fehlerhaftem vermischt. Welche Möglichkeiten stehen uns nun zur Verfügung, das eine vom anderen zu trennen und von den jeweiligen Erscheinungsformen einer Musik zu ihren wesentlichen Zügen vorzudringen? Dass diese Frage Walin vorschwebte, ja, dass sie ihm förmlich auf der Seele brannte, geht deutlich aus seiner Untersuchung hervor. Vielleicht mag der eine oder andere finden, dass die Resultate, zu denen er gelangte, in keinem rechten Verhältnis zum Aufwand der Bemühung stehen. Dies zweifelsohne zu Unrecht! Durch die statistische Bearbeitung des Intervallmaterials gelang nämlich Walin der Nachweis, dass innerhalb der Hummelfamilie weder die Oktave noch die Quinte sondern einzig die Quarte als konsonantes Gerüstintervall systembildend war, während die Zwischentöne offensichtlich rational nicht festgelegt waren, sondern von den Hummelbauern bzw. -spielern jeweils gehörmässig gewählt wurden.

Einzig dieser Befund ist ausreichend um Walin für den Aufwand an Mühe zu entschädigen. Er bestätigt, dass in einer musikalischen Praxis, die auf

gehörmässiger Überlieferung beruht, der Sinn für Abstraktionen, die »Auflösung« der musikalischen Gesamterscheinung durch Rationalisierung der Intervallabstände, ihre »Bannung« durch die Zahl nicht stark entwickelt ist und es nicht sein kann: dies im Gegensatz zur Kunstmusik des Abendlandes, in der solche Abstraktionen für das musikalische Bewusstsein lebendig wurden. Allenfalls beschäftigt sich die volksmusikalische Praxis mit Leitern, insofern diese tatsächlich als »Leitern«, d. h. durch Grifflöcher oder Bünde sicht- oder greifbar werden. Nun ist ja auch die Hummel mit Bündeln versehen. Es wäre jedoch verfehlt, hieraus schliessen zu wollen, dass den Hummelspielern Leitern in unserem Sinne geläufig waren. Nur allzu häufig wurde vielmehr in volksmusikalischen Zusammenhängen beobachtet und erprobt, dass die Musiker nicht die Tonreihe, die auf ihren Instrumenten eingerichtet ist, auf- oder abwärts spielen können. Nach vergeblichen Versuchen pflegen sie vielmehr rasch wieder in das gewohnte Melodiespiel überzugehen.

Nicht anders mag es sich mit den Hummelspielern verhalten haben. Ein rationales, unmittelbar auf die musikalischen Verhältnisse gerichtetes Tonsystem ist in diesem Bereich offensichtlich nicht entstanden und konnte auch nicht entstehen, solange dieser von demjenigen der Kunstmusik gesondert blieb. Andererseits zeigt die Untersuchung Walins, dass bei der Hummelfamilie aus einer unfesten Tonreihe *die Quarte als Strukturintervall* deutlich hervortritt, und zwar bei den nichtschwedischen Instrumenten eine reine und bei den einheimischen eine etwas vergrösserte Quarte. Der letzte Tatbestand ist bemerkenswert genug und dürfte zweifelsohne einen festen Anhaltspunkt für weitere Forschungen auf dem Gebiet der schwedischen Volksmusik bilden.

Als Ganzes betrachtet, kann Walins Abhandlung nur Anerkennung gezollt werden. Als der gewissenhafte Forscher, der er ist, hat er auch in ihr unbeirrbar an dem Grundsatz festgehalten, keinesfalls mehr zu sagen, als er ganz sicher weiss.

Ernst Emsheimer

Othmar Wessely: Zur Frage nach der Herkunft Arnolds von Bruck. Sonderabdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1955, Nr. 3, Wien 1955.

Förf. gör i sin lilla skrift sannolikt, att Arnold von Bruck verkligen — som man trodde från början — kom från det nederländska Brügge och inte från någon av ett antal österrikiska, mähriska eller schweiziska orter vid namn Bruck. Man har nämligen — under inflytande från en växande tysk nationalism från slutet av förra seklet — så gärna velat se, att även denne högst betydande körvisetsättare kom från tyskt språkområde. Wesselys bevisföring är närmast av arkivalisk-språklig art, men förf. avslöjar också obarmhärtigt ihälgigheten i sådana argument som har byggts på förment »äkta tyska» stildrag i Arnolds kompositioner och på det förhållandet, att dessa publicerats uteslutande av tyska nottryckare som Rhau, Forster, Schöffel, Formschneider m. fl.

C.-A. M.