

**STM 1934**

**Meddelanden och recensioner**

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

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

## MEDDELANDEN OCH RECENSIONER.

### DEN FÖRSTA PÅ SVENSKA TRYCKTA BIOGRAFIEN ÖVER J. HAYDN

Joseph Haydn förblev under sin levnad länge endast en lokal storhet i Wien och i sitt fosterland. Ännu som fyratioåring var han, trots en avsevärd produktion, föga känd utom Österrike, och först mot slutet av 1770-talet, då han själv närmade sig de femtio åren, och från början av 1780-talet nådde hans musik en vidare spridning i det övriga Europa.

I Sverige hade man kanske redan på 1770-talet spelat några av hans stråkkvartetter. Men bekant för en större allmänhet blev han troligen först genom en konsert på stora riddarhussalen i Stockholm den 29 april 1781, då man uppförde en »ny symfoni» av honom. I Stockholm hade Haydn f. ö. antagligen goda förespråkare i de bägge bröderna Steinmüller, vilka, anställda vid den svenska operan från 1784 och kända såsom goda valthornister, tidigare spelat under Haydn i furst Esterhazys kapell. Visst är i alla händelser, att Haydns namn allt oftare återfinnes på konsertprogrammen. Det förekom till och med, att man vid en och samma konsert fick höra icke blott en utan två symfonier av honom, ett säkert tecken på att hans musik slagit igenom. Söker man andra bevis på Haydns snabbt tillväxande popularitet i Sverige, räcker det med att erinra om de melodilån från hans stråkkvartetter och symfonier, som återfinnas hos Bellman och i det svenska komiska sångspelet. Den intresserade hänvisas f. ö. till H. Glimstedts uppsats »Haydn och Sverige» (tryckt i Ord och bild 1932).

Men var den svenska sjuttonhundratalspubliken sålunda ganska förtrogen med Haydns musik, så visste den däremot sannolikt mycket litet om hans person och personlighet. Här ansåg sig tidskriften Journalisten (utgiven i Stockholm 1789—94) tydligen ha en mission att fylla och införde därför för år 1793 en

kortfattad biografi över tonsättaren. Det är denna biografi som nedan återgives. Den har betecknats som den första i Sverige tryckta levnadsbeskrivningen över Haydn. Men dess författare är icke en svensk utan en engelsman, och uppsatsen återspeglar till god del den entusiasm, som Haydns första vistelse i England 1790—92 där framkallat. Till denna biografi har en icke namngiven svensk skribent knutit en rad korrigerande anmärkningar och observationer, som fått sin plats i noter under texten. Vem var denna svensk? Man vore frestad att i första hand gissa på den store Haydnentusiasten F. S. Silfverstolpe. Man kunde f. ö. gissa även på P. Frigel eller C. Envallsson, men då bestämda hållpunkter för författarskapet saknas är — och förblir kanske — den svenske kommentatorns namn okänt.

Trots att biografien icke kan sägas direkt återge svenska intryck och stämningar, har den som kulturbild ett visst intresse och synes f. ö. i anslutning till professor Sandbergers uppsats kunna ge en föreställning om, huru Haydns musik värdesattes av den samtida publiken. Några anmärkningar till biografien utöver de, som bifogats av den svenske översättaren, torde icke vara behöfliga. Observeras bör endast, att uppsatsen felaktigt uppgivit Haydns födelseår till 1730 i stället för 1732.

*E. S—m.*

#### HAYDN'S LEEVERNE

Med anmärkningar af en Svensk Musik-Kännare

Den i hela Europa så mycket, och med skäl beundrade Musicaliske Compositeuren *Joseph* eller (som han själlf skrifver sig) *Gjuseppe Haydn* är född år 1730 uti Wien. Man märkte hos honom ifrån barndommen en ovanlig håg och smak för Musik. Hans föräldrar, som icke af någon underlig envishet ville tvinga ett snille, hvilket de funno af naturen danadt till denna vackra konst, läto uppfostra honom i ett Jesuiter-Collegium, där han hade tillfälle att utveckla sina stora natursgåfvor och att använda sin tid på en Vetenskap, som af alla mäst behagade honom.

Han gjorde här så hastiga framsteg, att han allmänt beundrades af sina lärare. Innan han ännu hunnit inhämta Harmoniens grunder och lagar, komponerade han redan en myckenhet Symphonier, Trior, Sonater &c. och det i en smak, som visade att han med tiden skulle blifva en af de största Musici som funnits i världen. Man saknade

väl i dessa hans ungdoms arbeten den noghet och ordning, som alltid åtföljer lärdom och grundliga kunskaper; men de voro alla så fulla af elld och nya infällen, och vittnade tillika om en sådan ymighet i uppfinning, att man lätt kunde förutse, huru långt han med tiden skulle höja sig öfver de flesta före sin period kända Compositeurer. a).

Haydn's talrika och vackra arbeten i en sådan ålder gjorde ett så djupt intryck hos alla hans vänner, att de samfällt bådo honom använda något mera tid på General-Basen, och imedlertid tämja sin beständiga håg för Compositionen, till dess han med mera säkerhet kunde taga till pennan, utan fruktan för Critiker. Han följde dessa hållsamma råd, och gjorde så hastiga framsteg, att han innan kort var en fullkomlig mästare i sin Vetenskap.

Med sådana egenskaper utrustad, är det icke underligt, att han sedermera vunnit företrädet ibland alla sina medtäflare. Men afunden är alltid förtjänstens oskilljacktige fölljeslagare. De öfrige Tysklands mästare kunde icke fördraga det myckna berömm, som allmänt utöstes öfver den unge Haydn. De sammansvuro sig att fördunkla hans ära och utropade hans arbeten såsom löjliga och besynnerliga b). De företogo sig äfven att skriva emot honom. Flera smådeskriffter utkommo i Tyskland, medelst hvilka de sökte undergräva hans beständigt tilltagande berömm c). De beskrefvo hans Musik såsom ostadig, barnslig och villd. De påstodo att han sökte insmyga en ny lära i Musiken, och att han i sin Composition införde modulationer, som förut voro okännde i Tyskland. Hvad det sidsta angår, så hade de alldeles rätt. Han införde en smak som var alldeles ny och hel och hållen olik den, hvilken de före hans tid voro vane att höra — men *den var hans egen: den var mästerlig och ganska skön.*

Ibland den unge Haydn's förnämsta fiender var Carl Philip Emanuel Bach i Hamburg, som förut hade varit i Berlin. Men Haydn segrade både öfver denne och sina öfriga ovänner på ett sätt, som ökade hans ära och öfverhölljde dem med blygd. Han företog sig att componera åtskilliga Musicaliska stycken, i hvilka han så mästerligen härmade sina motståndares särskilda smak, (i synnerhet Bachens i Hamburg) och det på ett så stickande sätt, att de funno hans öfverlägsenhet, tillstodo sanningen, och öfvergåfvo sin illska.

Denne Anecdote tjänar till fullkomlig upplysning angående en mängd besynnerliga passager, som finnas här och där spridda i somliga af hans arbeten. Sådana äro: VI Sonater för Piano-Forte eller Clavecin

a) Man berättar väl att han i sina ynglings-år visade någon böjelse för Militairen och var mycket begifven på nöjen; men detta varade icke länge. Musiken var honom mera kär, och förblef beständigt hans förnämsta yrke.

b) Männé detta icke är något förhastadt? åtminstone är, oackadt Tyskarnas böjelse för Critiken, en sådan stämpling emot Haydn's ära i deras Musicaliska Historie ännu obekannt.

c) Dessa skriffter hade Autor bort citera.

Op. XIII och XIV, hvilka han komponerat enkom för att göra narr af Bachens i Hamburg. Hvar och en som spelar sednare delen af II Sonaten i XIII Operan, och hela III Sonaten i samma Verk, finner ganska lätt, att Haydn alldrig komponerat dem efter sin vanlige sköne och rene smak, utan att han där imiterar Bachens underliga infällen, sårande brytningar, barnsliga upptåg och affecterade djupe kunnskap, och att de ej äro annat än stickande parodier öfver denne Mästarens underlige och krånglige composition a).

Man har ofta sagt att Haydn är sig ganska olik: att då större delen af hans Musik är full af skönheter och tillika gifver tillkänna de djupaste kunnskaper, finner man däremot på många ställen så många skårrande besynnerligheter, och så mycken öfverdrift, att man skulle kunna tro Compositeuren ibland hafva varit utom sig, eller hafva fallit i någon yrsel. Men härtill svaras, att en stor del af denne besynnerlige Musik blifvit komponerad på befallning dels af en Ungersk Prins, som ännu lefver, dels af dess aflidne Fader, vid hvilkas Hof Haydn i 28 års tid varit Capellmästare. Dessa Herrar hafva ofta själlfve utstakat planen, då någon ny Musik skulle komponeras, och därigenom inskränkt Compositeurens frihet. Man kan lätt föreställa sig deras besynnerliga begrepp om Musik, då man vet att Haydn, på deras befallning, måste komponera Symphonier af den beskaffenheten, att de kunde uppföras af 3 eller 4 Orkestrar som samlades i särskildta rum, och som antingen skulle svara hvarandra, eller och förenas och spela på en gång, allteftersom det föll Prinsen in att befalla. När en Compositeur på sådan sätt tvingas och inskränkes, bör man icke undra att Musiken blifver besynnerlig, eller helt annorlunda än man kunnat fordra, om Mästaren alltid fått följa sin egen smak och den naturliga driften af sitt eget snille b).

a) Detta torde icke vara så aldeles opartiskt: Haydn själlf skulle visserligen icke gilla dessa Autors nog öfverdrifna uttryck. Detta besynnerliga berömm på en mans bekostnad, hvars förtjänst alldrig af honom kunde misskännas, kan icke smickra Haydn. Flere, som personligen känna Haydn, försäkra att han än i dag lika som förgudar denne stamfader för Europas största Claverister.

Engelske Autorn lär troligen ej hört Bachens Arbeten exequerade af honom själlf, eller någon af dess bättre Elever. Att Haydn härmade, för att gjöra narr af Bach, kan svärigen förenas med den förres vackre moraliske caractere. Det är dessutom ej blott i de anförda Sonaterna man bör söka dessa prétenderade imitationer; nästan i allt hvad Haydn komponerat igenkännas Bachs Originala uppfinningar på mångfalldigt sätt förfinade af Haydn's elldiga och lekande snille.

b) Att Haydn dels härmat andra, dels rättat sig efter en Furstes besynnerliga infall (under hvars lydnad han de sednare åren ej stått) är för honom ingen särdeles éloge, åtminstone bevisar det icke mycket af dess äfvan anförda ursprungliga snille och egne smak. Måne dessa ovanliga idéer: denna öfverdrift: dessa så kallade skårrande besynnerligheter, (för-

Tyskarnas nationella smak i Musiken är starrk, djärf och Majestätlig. Man saknar väl hos dem den Italienska lenheten och söttmän; men man måste ock tillstå, att de, uti Instrumental-Musiken, och i synnerhet på Blås-Instrumenter, öfverträffa alla andra Nationer. Orsaken härtill är förmodligen den, att man i Tyskland mindre sysselsatt sig med Vocal än Instrumental-Musik, hvarpå man ej så mycket bör undra, då man besinnar, att Tyska språket är oändligen mera hårdt och sträft än det Italienska, och således därutinnan varit, är och förblifver ett öofvervinneligt hinder. Dessutom finner man att hvarest Vocal-Musiken mycket öfvas och florerar, har alltid Instrumental-Musiken blifvit försummad, och därför icke kommit till någon högd. Sällan hörer man några Symphonier af värde ifrån Italien, då Tyskarne däremot allmänt måste i detta afseende anses såsom Mästare.

Tyskland har på dessa sidsta 40 åren haft åtskilliga namnkunniga Compositeurer; men det synes hafva varit Haydn förbehållet att börja ett helt nytt Tidhvarf; ty han öfverträffar vida både i smak, skönhet, invention och ymighet alla sina både föregångare och samtida Landsmän.

Haydn har väl icke uppfört Konsten, eller den Musicaliske Vetenskapens djupa sanningar åt Melodiens ljufva behag, utan ofta genom *imitationer* och *Mästerliga Fuger* visat sin bildningskraft, sin lärdom och sina djupa insigter; men han blandar alltid detta, för örat mera underliga, och ibland mindre smakliga slags Musik med oändligen varierade sköna tankar och nya infällen.

Utom en otrolig myckenhet af Musik för alla slags Instrumenter, har man äfven i Vocal-Musiken de vackraste prof af hans stora snille och förträfflige smak. Då hans *Passions-Musik*, några och 20 år sedan, förste gången uppfördes i Wien, voro alle store Mästare tillstädes, som hade criticerat hans förra Compositioner a). De afhörde den samme med all möjlig uppmärksamhet, och äfvenså mycken fördom emot Compositeuren; men man berättar äfven till deras heder, att de denne gången gjorde fullkommlig rättvisa åt Haydn's förtjänster, och instämde med allmänheten i det tillbörliga låford, som de förut af illska och afund beständigt hade sökt att fördunkla.

Haydn har äfven komponerat flera Italienska Operor, som med mycket bifall blifvit uppförda i Wien, Dresden och Berlin, och dessutom åtskillig dylik Theater-Musik, som han endast låtit höra på Hofvet hos framlidna Kajsarinnan Maria Theresia och hos Prins Esterhasi uti Ungern.

Haydn's ymniga snille och otroliga lätthet att arbeta äro nog samt bevisade genom mängden af hans Verk. Ingen kan i detta afseende

modligen tankar som öfvergå till det comiska), måne icke allt detta snarare bör tillskrivas det naturliga muntra och skämtsamma lynne, som öfverallt röjes i Haydn's arbeten?

a) Carl P. E. Bach förmodligen undantagen, som de sednare 36 åren af sin lefnad vistades i Hamburg.

jämföras med honom utom Handel. — Hvad smaken angår, så behöfves ej något annat bevis på dess förträfflighet, än den starrka af-sättningen i alla länder på alla de Musikalier, som komma ifrån Haydn's hand. Det har i många år ej allenast varit ett mode att fråga efter Haydn's Musik, utan man skulle nästan tro att han, genom en allmän kjusning, satt allt hvad Musicus eller Musik-älskare heter, på språng att löpa efter sina arbeten. Han har beständigt varit öfverhopad af commissioner ifrån Frankrike, England, Ryssland, Holland &c. Också har han komponerat en stor del för privata personer och för Musik-Handlare i alla dessa särskildta länder.

Angående Haydn's Character komma alle, som känna honom, däruti öfverens, att han

*Såsom människa* är mycket höflig, vänlig och utan högmod, egenkärlek eller nycker:

*Såsom giff* Man ganska öm, from och af en exemplarisk dygd:

*Såsom Musik-Spelare* snäll, behaglig och mästare att exprimera.

*Såsom Compositeur* Majestätisk, rörande, behaglig, sublime och full af elld och qvickhet.

Nordisk kultur. 25. Musik och musikinstrument. Utg. av O. Andersson. Stockholm 1934. 179 s., H. 7: 25.

Samlingsverket Nordisk kultur har till uppgift att ge en populärt avfattad, men samtidigt vetenskapliga studier gagnande sammanfattning av den andliga och materiella odlingens utveckling i de nordiska länderna (Sverige, Danmark, Norge, Finland och Island), varvid särskild hänsyn tagits till äldre kulturperioder fram till nya tidens början. I raden av redan utgivna monografier behandlande runorna, folkvisor, idrott och lek, konst m. m. har nu även utkommit den del, som ägnats musiklivet i äldre tid. Redigeringen av denna del har otvivelaktigt erbjudit mycket stora svårigheter, ty dels är studiematerialet mycket ojämt fördelat på olika perioder, dels saknas i betydande omfattning förstudier för speciella delar av det till tiden och rummet vidsträckt forskningsområdet. Men svårigheter äro till för att övertinnas och det kan tryggt sägas, att skildringen sådan den nu föreligger fyller ganska högt ställda anspråk, även om den — en följd av vad nyss sagts — icke ger en i allo enhetlig bild av de skiftande händelseförlopp, som upprullas för läsaren.

Redaktören, professor Otto Andersson har säkerligen på ett förberedande stadium haft ett drygt arbete att ena olika syn-

punkter och forskningsmetoder och, i den mån han så lyckats, är man honom tacksam därför. Själv har Otto Andersson i inledningskapitlet *Nordisk musikkultur i äldsta tider* gjort rättvisa till vänster och höger. Perioden börjar med en stolt fanfar, det är lurarna från bronsåldern som presenteras och samtidigt debatteras de musikaliska problem deras upptäckt gjort aktuella. I kapitlets slut har författaren nått fram till en icke mindre spännande episod: nordbornas andel i den medeltida flerstämmiga musiken. Bägge dessa problem ha eggat fantasien och gett anledning till mer eller mindre väl underbyggda hypoteser. Professor Andersson själv prövar försiktigt föreliggande fakta och förlorar sig aldrig i ändlösa perspektiv. — I ett följande kapitel har C.-A. Moberg gett en på grundliga studier vilande populär och lättläst framställning av Sveriges, Norges och Danmarks kyrkomusik under medeltiden, som för Finlands del supplerats av Toivo Haapanen. De medeltida musikinstrumenten ha skildrats av Hortense Panum och för orgeln särskilt samt orgelspelet i det medeltida Norden har en redogörelse lämnats av C. F. Hennerberg.

Arbetets hela senare del (drygt hälften) har ägnats folkmusiken. I detta avsnitt har givetvis gränspunkten, *medeltidens slut*, måst överskridas. Den nordiska folkmusiken, sådan vi nu känna den, kan i mångt och mycket betraktas såsom en tidlös konst. Uppteckningen av materialet (melodistoffet) har ju börjat mycket sent, i Danmark och Sverige egentligen först i början av 1800-talet, på andra håll ännu senare. Mycket arbete återstår givetvis även, innan man lyckas nå fram till säkra resultat beträffande exempelvis dateringar, där sådana över huvud kunna tänkas bliva fixerade. Att i ett arbete som det föreliggande få fram s. a. s. huvudsumman, av vad som å ena sidan enar, å andra sidan särskiljer de olika ländernas folkmusik, vore naturligtvis av det största intresse. Det hade emellertid förutsatt, att den nordiska folkmusiken behandlats i ett sammanhang av en enda författare. Men om så skett, hade också mycket värdefulla detaljuppgifter måst utelämnas, och man kan i övrigt fråga sig, om en enda forskare f. n. kunnat överblicka hela det omfattande och ojämnt bearbetade materialet. Det kan därför anses riktigt, att framställningen av folkmusiken uppdelats efter olika länder och anförtrotts åt skilda pennor. Men däremot måste man beklaga, att de olika författarna icke arbetat efter en gemensam

strängt enhetlig metod. Som det nu är, synas direktiv i dylik riktning antingen icke lämnats eller i alla händelser icke följts. Att i detalj gå in på de olika kapitlen i denna arbetets senare del förbjödes av utrymmet. Det må vara nog att antyda skiljaktigheten i behandlingen av Sveriges och Danmarks folkmusik. Tobias Norlind, som skrivit om Sverige, har koncentrerat framställningen kring några melodiska typbildningar och söker med utgångspunkt från dessa att skissera en datering i stora drag. Man följer med intresse hans originella uppslag, som tyvärr icke kunnat i önskvärd utsträckning exemplifieras, men saknar bl. a. särskilt en redogörelse över vad som redan åtgjorts i svensk folkmusikforskning. Författaren kan ursäkta sig med att han behandlat denna fråga i ett annat av sina arbeten, men därmed är icke läsaren tillfredsställd. H. Grüner-Nielsen, som svarar för Danmark, är icke lika uppslagsrik som Norlind, men han inleder — i mitt tycke — på ett förebildligt sätt skildringen med att i snabba drag berätta om tidigare forskningar i ämnet och lämnar i detta sammanhang många värdefulla bibliografiska notiser. — De övriga ländernas folkmusik behandlas av O. Andersson (Finland och svensk-Estland), O. M. Sandvik (Norge), B. Thorsteinsson (Island) samt H. Grüner-Nielsen (Färöarna). Register över dikter, melodier, orter, personer m. m. ha upprättats av T. Höjer.

*E. S—m.*

- Bach-Jahrbuch.* Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft herausg. von A. Schering. Jhrg 30 (1933). Leipzig, B. & H. 1934. 120 s.
- Neues Beethoven-Jahrbuch.* Begr. & herausg. von Adolf Sandberger. Jhrg. 5 (1933). Braunschweig, Litolf 1934. 258 s. R. M. 6: 50.
- Händel-Jahrbuch.* Im Auftrage der Händel-Gesellsch. Herausg. von R. Steglich. Jhrg. 6 (1933). Leipzig, B. & H. 1933, 153 s.
- Haas, R., Wolfgang Amadeus Mozart.* Potsdam 1933. 4:o. Illustr., 160 s. Inb. M 13: 50. (Die grossen Meister der Musik. Herausg. von E. Bücken. 4.)
- Davenport, Marcia, Mozart, 1756—1791.* Paris, Payot 1933. 301 s. Frcs 25: —.
- The heritage of music.* Vol. 2. Essays... collect. & ed. by H. J. Foss. Oxford, H. Milford 1934. 263 s. 7 s. 6 d.

Av de musikaliska årsböcker ägnade en enda tonsättare, vilka under de första årtiondena av 1900-talet började utkomma i Tyskland och vilka på sitt sätt vittnade om den utomordentliga livaktigheten hos tysk musikhistorisk forskning, ha redan några efter en relativt kort tillvaro upphört. Så är fallet både med *Gluck-Jahrbuch*, som upphörde med den fjärde årgången 1918, och *Mozart-Jahrbuch*, som efter 1929 (årg. 4) icke vidare utkommit. För *Gluck* förmådde man från början icke att intressera allmänheten i den utsträckning, som var nödvändigt för att säkerställa årsbokens existens. Att åter *Mozart-Jahrbuch* måste sluta berodde väl närmast på att dess redaktör och Mozartsällskapets primus motor A. Abert redan 1927 avled. Kvar av årsböckerna äro emellertid *Bach-Jahrbuch*, som i år utkommit med sin 32 årg., *Beethoven-Jahrbuch*, av vilken i september publicerades vol. 5 samt *Händel-Jahrbuch*. *Bachstudiet* har gamla anor och det kan sägas, att årsboken under professor A. Scherings redaktion på ett traditionellt vordet sätt pietetsfullt vårdar mästarens minne. Däremot livas icke årsbokens innehåll längre av

några epokgörande upptäckter eller banbrytande nya synpunkter. Man får nöja sig med ett »Kleinarbeit», som närmast har till föremål att söka finna lösningar till en del detaljproblem, som forskningen hittills icke beaktat eller lyckats bemästra. Den omfångsrikaste uppsatsen »Kleine Bachstudien» och väl också den tyngst vägande har till författare årsbokens redaktör. Gentemot tidigare försök att inränga motetten »Singet dem Herren ein neues Lied» bland de begravningsmotetter, Bach tonsatt för förnåma Leipzigsfamiljer, bevisar nu Schering slutgiltigt, att motetten är skriven för nyårsdagen 1746 på beställning av rådet i Leipzig. Genom freden i Dresden den 25 december 1745 hade andra schlesiska kriget bringats till slut och först på nyårsdagens morgon lämnade den sista preussiske soldaten den hårt prövade staden. Bach hade därför fullgoda skäl att icke blott låta texten utan även musiken i alldeles särskild grad jubla. S. uppehåller sig också bl. a. vid juloratoriet (de från profanmusiken lånade arierna), credo i h-mollsmässan samt basarian »Gebt mir meinen Jesum wieder» i Matthäuspassionen. F. Smend har skrivit en studie över Bachs koralkanon »Vom Himmel hoch da komm ich her», H. Miesner och G. Hey utreda biografiska spörsmål och G. Schünemann slutligen behandlar samarbetet mellan den kände lexikografen J. G. Walter och kantorn i Wolfenbüttel H. Boke-meyer.

Beethovenjhrbuch har ett något fylligare innehåll. Av värde och intresse särskilt för pianopedagoger är W. Petzets uppsats »Erfahrungen beim Studium von Beethovens Klaviersonaten», i vilken med utgångspunkt från Max Pauers upplaga (1927) traditionsvärdet hos äldre utgivare undersökes. Bibliografiskt givande äro Max Ungers redogörelse för en stor Beethovensamling i Zürich och Georg Kinskys förteckning över den numera avlidne frankfurtjuveleraren L. Kochs Beethovenmanuskript (musikalier, brev m. m., räknande över 70 nummer). A. Schering, som även medarbetar i Beethoven-Jahrbuch, berättar om ett nyfunnet miniatyrporträtt av Amalie Sebald — hon betraktas icke längre såsom Beethovens »unsterbliche geliebte» — och meddelar f. ö. sitt först skrivna bidrag till den nya Beethoventolkning, som han fullföljt i andra publikationer. För hans uppfattning om Eroicasymfonien, varom det här är fråga, redogöres nedan i annat sammanhang. Årboken avslutas med en Beethovenbibliografi för åren 1928—33 av Philipp Losch och en recensionsavdel-

ning (Bücherschau), som har till författare A. Sandberger. Kan-ske bör det sist nämnda bidraget räknas som årsbokens värde-fullaste. Sandberger har nämligen icke nöjt sig med att granska litteraturen om Beethoven, utan har även medtagit det viktigaste av den övriga musikhistoriska produktionen, som utkommit efter årgång 4 av årsboken. Så vitt jag vet, kan icke heller forskaren på något annat ställe erhålla en lika lättillgänglig överblick av den senast utgivna litteraturen.

Händel-Jahrbuch, som tidigare årgångar innehållit värdefulla studier av A. Abert, A. Schering, E. Dent m. fl. upptager i årg. 6 såsom enda bidrag en av Kurt Taut utarbetad Händelbiografi: Verzeichnis des Schrifttums über Georg Friedrich Händel. Svårigheterna att åstadkomma en dylik bibliografi äro många och betydande, ty materialet är mycket rikt och delvis rätt svåråtkomligt. Otvivelaktigt kommer även arbetet att av alla forskare emottagas med tacksamhet, om det än icke kan sägas, att författaren visat sig till fullo vuxen den uppgift han åtagit sig. Förargelsklippan för en bibliograf är ofta, att han icke kan uppnå fullständighet. Taut har visserligen förstått, att det vore en omöjlighet för honom att spåra upp all Händellitteratur, men han har, kanske främst då det gällt biographica, ändock sträckt sitt nit alldeles för långt och därigenom fått med titeluppgifter, som helst borde ha uteslutits. Alldeles onödigt och f. ö. vittnande om mycket dåligt omdöme hos författaren är det sålunda att förteckna skildringar av Händel, ingående i populära kompendieartade musikhistorier som exempelvis R. Batkas Geschichte der Musik. Att Händel återfinnes i varje allmän musikhistoria är ju alldeles självfallet och behöver icke särskilt påpekas annat än när det är fråga om verkliga originalframställningar. Lika meningslöst är att — som skett — förteckna bidrag om Händel i allmänna musiklexika. Taut är vidare i tekniskt hänseende en ganska klen bibliograf. Men dessa anmärkningar till trots är dock hans arbete av stort värde både för den i ämnet initierade och för den musikalske lekmannen.

Uppfattningen om Mozart och hans ställning i musikhistorien bestämdes under senare hälften av 1800-talet och första åren av 1900-talet väsentligen av den stora biografi, som Otto Jahn börjat utgiva 1856. Jahn var en framstående filolog och skicklig forskare men tillika en romantiker, som av Mozart skapade en apollinisk gestalt och i honom såg toppunkten — särskilt gällde

detta musikdramatiken — av den föregående musikaliska utvecklingen. Dragen hos denna idealbild kommo väl under de följande åren tack vare nya undersökningar att delvis ommejlas, men först i början av 1900-talet utkommo i rask följd en rad arbeten, som helt tycktes göra slut på uppfattningen i Jahns anda. Erinras bör i detta sammanhang om fransmännen T. de Wyzevas och G. de Saint-Fois' 1912 publicerade forskningar — en tysk efterföljare till dem blev A. Schurig — i vilka författarna s. a. s. blottade mekaniken i Mozarts konst och likställde hans genialitet med hans beundransvärda förmåga att assimilera intryck från de mest skilda håll. Mot dessa bägge riktningar tog A. Abert ställning i sin tvåbandiga biografi, utkommen 1919—21. Romantiken kring Mozart skingrades till en god del, men samtidigt kunde Abert icke godkänna fransmännens mekaniserande tendenser. Resultatet av hans egna forskningar blev en undersökning i stor stil, där Mozarts konstnärliga egenart kom att belysas och förklaras genom jämförelser med föregångare och närmaste samtida. Aberts bok tycktes för en god tid framåt onödiggöra vidare forskningar. Och dock saknade man något hos Abert — den personliga inställningen till Mozarts konst, den estetiska värdesättningen, som varit Jahns styrka. — Haas skänker oss nu i sitt arbete något av Jahn åter och har åtskilligt nytt att tillägga för egen del. Han är kanske främst en förträfflig kännare av den italienska sjuttonhundratalsoperan och det faller honom naturligtvis icke in att rycka Mozart ur den historiska miljön. Men han uppdagar ibland andra sammanhang, än dem Abert känt till och understryker i några fall starkt Mozarts beroende av sydtyiska traditioner. Särskilt instruktiva äro för övrigt för läsaren hans av talrika exempel belysta formanalyser av Mozarts verk. Vill man jämföra den personliga och estetiska värdesättningen hos de bägge författarna, kan man exempelvis läsa deras framställningar av Idomeneo. Här är Haas i mitt tycke den överlägsne, ty han förstår bättre än Abert att ge en föreställning om vilket härligt konstverk dock denna Mozarts opera är. Med detta är naturligtvis icke sagt, att Haas gjort Abert överflödig. Tvärtom. Haas har beträffande det biografiska fattat sig kortare. Här är Abert den överlägsne, så även i de stora historiska exposerna.

För den som främst vill lära känna Mozarts pittoreska levnadslopp och komma underbarnet, som i praktiska ting aldrig blev en helt fullvuxen människa, in på livet, kan Marcia Davenports bok

ha något att säga. Själv försäkrar hon i företalet, att hon endast eftersträvat sanningen och avvisar varje tanke på romantisering. Men man behöver icke ha läst så många sidor i hennes bok för att förstå, att hon lärt av André Maurois och kanske även av Mörike. I skildringen av Mozarts barndom använder hon sig på ett mycket underhållande sätt av hovtrumpetare Schachtners välkända berättelse och om någon förvanskning av fakta kan det här knappast bli tal. På andra ställen förefaller däremot hennes fantasi lämna den dokumenterade verkligheten långt bakom sig, så exempelvis, då hon berättar om Mozarts besök i Prag, där hon skickligt förstått att utnyttja de nyfunna Casanovafragmenten (förslag till ändringar av texten till Don Juan). Som helhet kan hennes bok karakteriseras som god förströelselektyr.

Engelsmännen ha sedan länge lärt konsten att skriva populärt och dock sakligt och dessa bägge egenskaper återfinner man till en god del i det av Hubert J. Foss utgivna arbetet *The heritage of music*. I en tidigare under samma titel utgiven volym ha behandlats Bach, Palestrina, Schumann, Brahms m. fl. tonsättare, den föreliggande är ägnad Byrd, Scarlatti (far och son), Couperin, Händel, Gluck, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Verdi m. fl. Naturligtvis stå icke alla bidrag i en volym, där icke mindre än tolv författare samarbeta, på samma nivå. D. F. Tovey, som skildrat Gluck, är sålunda väl ordrik och förirrar sig gärna utanför ämnet. Men flertalet författare ha däremot lyckats att i en stram och dock populär form realisera utgivarens program, nämligen att skriva icke en biografi men ge en sammanfattande framställning av respektive tonsättares ställning i musikhistorien och deras inflytande på samtiden och eftervärlden. Boken kan anbefallas åt dem, som utan att bedriva specialstudier önska erhålla fylligare uppgifter, än vad som återfinnes i gängse arbeten i allmän musikhistoria.

E. S—m.



## BEETHOVEN I NY TOLKNING

Arnold Schering. Beethoven in neuer Deutung, C. F. Kahnt, Leipzig 1934.

— —. Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven (Zeitschrift für Musikwissenschaft, H. 2, s. 66, Leipzig 1934.)

— —. Die Eroica eine Homer-Symphonie Beethovens? (Neues Beethoven-Jahrbuch, s. 159, Braunschweig 1933.)

I reklamprospektet till Alfred Heuss' bok om Beethoven (2. uppl.) meddelas följande: »Att eroica-symfonin måste uppfattas som en profetisk bild av folkkanslern Adolf Hitler, denna upptäckt gjorde Alfred Heuss icke nyligen utan redan för 13 år sedan»(!). Jämför man denna remarkabla tydning av eroicans idéinnehåll med de kommentarer Arnold Schering — den i Berlin verksamme musikhistoriske professorn — nyligen publicerat till samma verk, blir intrycket onekligen en smula förbryllande. Schering förfäktar nämligen med övertygelse den åsikten, att eroica-symfonin inspirerats av Iliaden, närmare bestämt förhållandet mellan Hektor och Andromake. Heuss' bok må här lämnas åsido. I rättvisans intresse skall framhållas, att det närmast är förläggaren, mindre den nyligen avlidne författaren, som tillmäter Beethoven en så originell profetisk förmåga. Större uppmärksamhet påkalla de synpunkter, för vilka Schering gjort sig till tolk. Ty denne forskare intar sedan många år en mycket framskjuten position bland samtida musikhistorici, och man har vant sig vid att få se märkliga och vägande resultat av hans forskarenit. Märkliga åtminstone äro hans nya undersökningar av Beethovens musik — ej blott eroican utan även andra symfonier, kammarmusikverk och pianosonater.

Schering drar frejdigt i härnad mot traditionella uttolkningar av berömda Beethoven-verk. Ingen vill väl heller förneka, att dessa i flera hänseenden behöva revideras. Man blir inte vederkväckt av svulstiga och frastyngda utläggningar i välbekant »Meisterführer»-stil, och det är just dylika, som, låt vara i

oavsiktligt karrikerad form, återspegla den metod, varpå analyser av Beethoven i stor utsträckning grunda sig. Metoden består däri att man tolkar olika tema som symboler för vissa affekter — svärmeri, trots, uppsluppenhet — eller också som inkarnation av mera övermänskliga makter (ödet!). I regel talas också, gärna i högtravande ordalag, om hjältens fruktansvärda kamp mot ödet, om tragiska konflikter och lidande, som övervinnes genom den sublimes glädjen etc. Ett sådant tolkningssätt kallas för hermenevtik. Även om det står på ett vetenskapligt högre plan än de vidlyftigt poetiserande »analyser» man möter hos äldre romantiska musikskriftställare, t. ex. E. T. A. Hoffman och R. Schumann, så lämnar det dock alltför rymlig plats åt subjektivt godtyckliga påfund och slutledningar. Man måste ge Schering rätt på denna punkt. Men det gäller att finna något bättre, att anlägga synpunkter med mera reella och konkreta perspektiv. Schering tror sig ha löst detta problem. Och resultatet? Det må genast sägas ifrån, att något mera besynnerligt och ovetenskapligt än hans nya Beethoven-kommentarer knappast kan uppletas i skrifter av ansedda moderna musikhistoriker, låt vara, att de i ovederhäftighet överträffas av vissa nazistiska pekoral, som fabricerats i ämnet »Musik und Rasse».

Scherings analyser ha ingenting att skaffa med stilkritik — den i stort sett enda förnuftiga metod, som vunnit terräng efter hermenevtikens glansdagar. Strävan till en mera sakligt betonad Beethoven-karakteristik tar sig hos Schering ett mycket egenartat uttryck: han har nämligen fått för sig, att Beethoven var programmusiker, och från denna minst sagt tvivelaktiga utgångspunkt tolkar han olika verk i anknytning till Homeros, Shakespeare, Schiller etc.

Att Beethoven kunde komponera programmusik är förvisso icke obekant. Till den genren höra t. ex. ett mäserverk som pastoralsymfonin och en numera förgäten orkestral bataljmålning, »Slaget vid Vittoria». Men Scherings stora »upptäckt» är, att utförliga program i form av dikter eller tragedier skulle i detalj ha inspirerat utformningen av praktiskt taget alla de skapelser eftervärlden räknat till Beethovens yppersta. Genom en sådan tolkning tror han sig ha kommit på »terra firma», och den utesluter ju onekligen alla svävande, »pseudopsykologiska» förklaringsförsök. Givetvis vill han gardera sig mot

varje förebråelse för godtycklighet, när det gäller att påvisa de litterärt-musikaliska parallellerna. Det måste noga undersökas, varför en viss tonfigur, x, följes av ett nytt infall, y, varför våldsamma tonkaskader plötsligt avbrytas av en generalpaus. Schering bladdrar flitigt i »Hamlet»; »Romeo och Julia»; »Stormen»; »Muntra fruarna i Windsor» etc., och så ser han Beethovens musik i en helt ny, förklarad dager. Han upptäcker, att mästaren, systematiskt och omsorgsfullt, komponerat scen efter scen. Ja, inte bara bestämda dramatiska situationer och stämningar återfinnas utan också tack vare Scherings skarp-sinne själva replikväxlingen. Den som trots dessa upplysningar vägrar att fatta t. ex. cissmollkvartetten op. 131 som en musikalisk tolkning av »Hamlet» skulle sålunda stå främmande för det egentliga innehållet i detta verk. Så här bör, enligt Schering, en saklig, kortfattad analys se ut: Sats I: Hamlets monolog, »Vara eller icke vara»; sats II: fortsättning av föregående scen, Ofelias entré och samtal med Hamlet; sats III—V: pantomimscenen, förgiftandet av kungen; sats VI: den vansinniga Ofelias sång; sats VII: duellen mellan Hamlet och Laertes, drottningens död, Hamlets död. Följer man receptet mera i enskildheter, blir resultatet helt i stil med utgångspunkten. Läsaren får t. ex. veta, att två tema i sista satsen illustrera fäktningen. Det ena: de båda motståndarnas utgångsställning, det andra: värjklingorna, som korsa varandra.

Vilka äro nu de avgörande bevis Schering kan framlägga som stöd för dessa påståenden? Man letar förgäves efter argument, som i någon mån kunde verka övertygande. Att Schering allt som oftast kombinerar lösryckta versrader ur ett drama med motiv ur en stråkkvartett och att därvid texten ofta mycket motvilligt låter sig anpassas till melodin — detta utgör snarast ett bevis på godtyckligheten i Scherings förfaringssätt. När författaren kommer in på Beethovens egna yttranden, så lyckas han ur dessa icke frampressa något, som motiverar de programmatiska utläggningarna. Ett enda uttalande av Beethoven själv — men bara ett enda — har Schering att klamra sig fast vid. När mästarens vän och biograf Anton Schindler bad honom förklara ett par sonater, svarade han kort och gott: »Lesen Sie Shakespeares 'Sturm'! Säkerligen hade Beethoven låtit dessa ord varit osagda, om han kunnat ana de konsekvenser de fått i Scherings tolkning.

Beträffande ett av Beethovens mäktigaste och mest storvulna verk, femte symfonin, har den tyske musikprofessorn egen-domligt nog icke spårat upp någon litterär inspirationskälla. Han ser i denna symfoni skildringen av ett folks lidande under grymt förtryck och dess befrielsekamp, som under en stor hjältes ledning slutar med seger. Författaren döper verket till »revolutionssymfonin» och menar, att just denna, icke eroican, borde fattas som en hyllning till Napoleon, den franska revolutionens besegrare. Han kallar den också »die Symphonie der nationalen Erhebung». Man undrar vid läsningen, om icke ett åberopande av aktuella politiska tilldragelser i Tyskland skall tillfogas som slutkläm på det hela. Schering är emellertid i det avseendet en smula försiktig. Han antyder blott, att c-mollsymfonin i en sådan uttydning blir en symbol, som »i strålände ljus lyser mot oss tyskar av i dag». Men måhända skulle han anse det mycket lovvärt att tyda c-mollsymfonins »per aspera ad astra» med dessa ord: Versaillesfreden — Weimar-republiken — Adolf Hitler.

*Gunnar Jeanson.*