

STM 1943

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.

RECENSIONER

Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart.

Im Auftrage des Zentralinstituts für Musikforschung am Mozarteum in Salzburg herausg. von ERICH H. MÜLLER VON ASOW. II: 1 Familienbriefwechsel aus d. J:n 1769—1779. — III. (II: 2) Fam.-briefe 1780—91; Briefe an verschiedene Empfänger, Aufzeichnungen. Berlin 1942. Alfred Metzner Verlag. (II: 588 s.; III: 576 s.)

Mozarts brev föreligga sedan länge i en mängd upplagor, av vilka dock de flesta blott utgöra ett urval av de intressantaste. De vanligaste populärupplagorna äro bl. a. av L. Nohl (1865; 1877), A. Leitzmann (1910), C. Sachs (1911) och H. Leichtentritt (1912). Den förutvarande huvudkällan i mera fullständigt skick har hittills varit Ludwig Schiedermairs *Die Briefe Mozarts und seiner Familie*, 4 bd med ett 5:e utgörande en bildsamling rör. Mozart och hans krets (1914). Den nu föreliggande är en ännu grundligare standardupplaga avsedd att omfatta 4 band. De två nu föreliggande bd II o. III omfatta Mozarts och familjekretsens brev 1769—91 samt några av Mozart till vänner. Därjämte meddelas i slutet av bd III reseanteckningarna från 1769—70, dramatiska utkast, dikter, sångtexter och sist den av Mozart själv gjorda tematiska förteckningen över kompositionerna från 1784—91. De båda banden skola följas av två andra, av vilka I skall utkomma till nästa år. Det sista torde först kunna utgivas efter krigets slut, då de internationella förbindelserna återupptagits.

Man har i allmänhet indelat Mozartbrev i grupper efter tid och innehåll. I den första dominera faderns meddelanden till sin hustru om de italienska resorna 1769—73, resorna till Wien och München 1773, 74, 75. Den andra gruppens brev omfatta den viktiga resan till Mannheim och Paris 1777—79, företagen i moderns sällskap. Här framträder redan sonen mera direkt, ehuru man och hustru därjämte meddela sig med varandra. Alla dessa brev omfattande tio år finnas i nu föreliggande bd II. Den tredje gruppens brev avse Idomeneotiden i München 1780—81, där även fadern kommer till orda, men sonen som en mogen tänkande man även yttrar sina åsikter om musik och opera. Fjärde gruppen omfattar Wienbrev, där sonen omtalar sitt förhållande till ärkebiskopen och därefter sitt äktenskap med Konstanze och mottager faderns alltmera stränga förebråelser. Brev till Salzburg avstanna plötsligt $\frac{9}{6}$ 84, då sonen avbryter förbindelsen med fadern. Efter denna tid finnes endast ett brev till Leopold Mozart

$\frac{4}{4}$ 87 kort före faderns död ($\frac{28}{5}$ 87). Avbrottet i breven till fädernehemmet innebär visserligen ej, att far och son ej mera träffas. Mellan 1784 och 87 ligger Leop. M:s resa till Wien våren 1775, då han får vara med om Wolfgangs stora triumfer i huvudstaden. Sista och femte gruppen omfatta breven till hustrun från resorna till Leipzig, Dresden, Berlin, Frankfurt samt slutligen sista årets brev 1791, då Konstanze är i Baden (vid Wien). Breven till vännerna intaga i allmänhet en underordnad plats, möjligen med undantag av breven till J. M. Puchberg 1788—91. De göra dock ett mera beklämmande intryck, då de mest äro rena tiggARBREV om penninghjälp.

De värdefullaste breven äro de till fadern, där sonen kan tala med en förstående erfaren musiker, som tänkt och verkat i tonkonstens tjänst. Särskilt betydelsefull är korrespondensen under Paristiden och Münchenvistelsen ett par år senare. Wienbreven ge oss visserligen en god inblick i hans arbetssätt (br. $\frac{26}{5}$ 84; $\frac{26}{5}$ 81 etc.) och förhållanden till andra musiker, men äro för mycket fyllda av oro och missförstånd mellan far och son. Allra viktigast är sista brevet till fadern $\frac{4}{4}$ 87, då Wolfgang fått veta faderns sjukdom. Sonen talar där om, hur han allt oftare under den sista tiden vant sig vid tanken på döden. Han hade vid den tiden inträtt i frimurarorden, och det är rätt mycket sådana tankar han i denna fått, som återkomma. Brevet kastar på detta sätt även ljus över förarbetena till Trollflöjten, där samma tankar som i brevet återkomma.

Breven till hustrun under sista åren äro ej på samma sätt själsbiter som de till den musikförfarne fadern. Konstanze hade visserligen musikintresse, t. o. m. för fugan och Seb. Bach (se br. till system Nannerl $\frac{20}{4}$ 82), men brevväxlingen med hustrun gäller dock i allmänhet mera reella ting. De erhålla emellertid en viss charm genom den stora tillgivenhet och kärlek han där ådagalägger. Att han emellertid även mera objektivt kunde bedöma hennes egenskaper visa några brev till fadern från första Wientiden ($\frac{15}{12}$ 81; $\frac{29}{4}$ 82; $\frac{31}{7}$ 82).

Det sistnämnda brevet av juli 1782 talar även om den fiendskap Mozart ådragit sig från musikers sida genom sin skarpa tunga. Breven lämna i detta hänseende många bidrag till Mozartkarakteristiken. Han var varm i sin vänskap men lidelsefullt häftig i sin ovilja mot allt uppblåst och dumt. Mot de förnåma och högt uppsatta kunde han vara bitter och satirisk, som t. ex. då han karakteriserar ärkehertig Maximilian — Beethovens beskyddare under dennes ungdomsår (br. $\frac{17}{11}$ 81). Även de många breven om schismen med ärkebiskopen av Salzburg visa honom som en sällsynt bitter och hårt dömande man. Musiker kunde likaledes få känna hans hån och förakt, så t. ex. Vogler (br. $\frac{17}{1}$ 78; $\frac{18}{12}$ 77; $\frac{20}{11}$ 77), Clementi ($\frac{7}{6}$ 83), en oboist ($\frac{4}{4}$ 87) och flera andra.

Man har så ofta velat framhäva, att Mozart var en intellektuellt lågt stående person utan andra intressen än de rent musikaliska och som skapande tonsättare utan eftertanke. Breven visa oss emellertid en helt annan man, som noggrant avväger sina musikaliska idéer, och ävenledes har bestämda åsikter om såväl dikt som musik. Även rörande sig själv är han en tänkande man, som vet sin begränsning och

egenart (br. $\frac{15}{12}$ 81 om sitt temperament). Hans personkänedom är god och hans iakttagelseförmåga rörande andra ej ringa (br. om familjen Weber bl. a.). Nog är han självmedveten och tåler ej översitteri, men man kan dock ej kalla denna sida i hans väsen högfärd, därtill är han för skarpsynt (se t. ex. br. $\frac{7}{2}$ 78). I religiösa ting visar han sig som en troende katolik med den vanliga dåtida oviljan mot Voltaire (»der gottlose und erzspitzbub V.«). I övrigt är Mozart, sådan han framträder i breven, en ärlig, rätträdig, uppriktig man med högsinhet och hjärtegodhet.

Den nu föreliggande standardupplagan fyller en mycket stor uppgift och står vid sidan om Jahnbiografien (sista Abertupplagan) såsom den viktigaste handboken om den skattade mästaren. Kommentarererna äro solida och grundliga och böra tillfredsställa de högsta anspråk. Man väntar med stor spänning fortsättningen.

Tobias Norlind.

Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Im Auftrage der preuss. Staatsbibl., herausg. von Georg Schünemann. Bd I Hft. I—X. Berlin 1941. Bd II Hft. XI—XXII. 1942. Nebst Lichtdrucktafeln. Max Hesses Verlag. (I; 400 s., II; 404 s.)

Under Beethovens sista år hade dövheten så starkt tilltagit, att han måste anlita anteckningsböcker vid samtal. Man inskrev sitt svar i boken, under det B. meddelade muntligt sina egna ord. Dessa konversationshäften äro mycket värdefulla för bedömandet av mästarens umgängeskrets och samtal i tidens frågor. B. har dock ej blott använt sina häften till bara andras meddelanden. Även egna tankar, som plötsligt kommit för honom, nedskrivs, ja, även musikaliska tankar i noter. Som allmän minnesbok får häftet även tjäna till anteckningar av boktitlar rörande skrifter, som för tillfället intressera honom.

Antalet sådana konversationshäften från tiden 1818—27 har en gång varit ej mindre än 400. Schindler, som övertog alla dessa böcker, förstörde större delen, emedan han ansåg, att de voro olämpliga att bevara till eftervärlden. Endast 136 kommo sedan genom köp till Berlinbiblioteket, där de flitigt anlåtats av alla de berömda Beethovenforskarna Nohl, Thayer, Frimmel, Kalischer o. a. Enskilda delar ha även ofta citerats i den biografiska litteraturen. Walther Nohl (ej Ludwig N.) utgav 1922 några häften, men avbröt utgivandet, då uppgiften tydligen överskred hans krafter. Georg Schünemann — den nitiske chefen för musikavd. i Preuss. Staatsbibl. — har nu tagit sig an saken med helt andra förutsättningar och med hela den moderna tekniken på dechifferingskonstens område. B:s anteckningar äro gjorda med blyerts och många äro mycket urblekta och även från början slarvigt inskrivna. Då man ej vet, vilka som skrivit i häftet, måste likaledes på detta område göras undersökningar, som kräva en kunig och van forskare. Schünemann har tagit sin uppgift synnerligen samvetsgrant och försett verket med fortlöpande noter.

För kännedomen om Beethoven under de sista åren äro dessa häften

mycket belysande. De visa framför allt vilken utomordentligt vidsträckt intressesfär B. verkligen haft. Så omfatta t. ex. litteraturtitlarna verk i botanik, filosofi, filologi, religion, teknisk, allmänpedagogisk och poetisk litteratur. Samtalen ha även rört sig om tidsproblemen i hela dess vidd, såväl de politiska och sociala som pedagogiska (t. ex. om Pestalozzi), filosofiska, skönlitterära och konstnärliga. Givetvis kunna vi ej vänta, att anteckningsböckerna uteslutande skola innehålla höga ting av intresse för eftervärlden. Då de blott utgöra en hjälp för minnet och örat, måste ej så litet av mera profant slag komma med. Härtill höra t. ex. ekonomiska saker. Man kan förvåna sig över, hur mycket tid mästaren använt för kalkylering över räntor, penningplacering och utgiftsförslag. Han visar sig som en rätt försiktig penningmänniska, som tycks älska klingande valuta. Man får uppfattningen, att B. under dessa år varit en rätt förmögen man, som långt ifrån levde i nöd och elände. En stor plats intager anteckningarna från restauranger och näringsställen, där besked skola givas om mat och dryck. I sådana ting var B. ingen kostföraktare och yttrar sig tydligen med nöje om mat, öl, spritvaror, tobak etc. B. som skämtare är även en intressant sida, ej minst när det gäller gäster, som sitta omkring honom i kaféerna. De musikaliska frågorna få givetvis även sin belysning, och samtalen röra sig gärna och med stor utförlighet om allmänna musikförhållanden. Men mitt i allt djupsinnigt kan det plötsligt komma en suck över obotliga hembiträden och brister i vården om hans lekamliga trivsel.

Det är visserligen B. vardagsmänniskan som träder oss nära i dessa häften, men ändå ge de oss en så god inblick i hans väsen även som konstnär, att man ej vill mista dessa tillfälliga anteckningar. Vidare bd äro därför efterlängtade. Ju närmare man kommer tiden för de sista kvartetterna, dess mera vill man följa även hans privata liv.

Tobias Norlind.

Hans Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert. Würzb. 1941, 173 s. Bd IV Ser. Mk u. Geistesgesch. utg.: A. Schering.

Alltifrån det wienklassiska genombrottet har en viss stilistisk enhetlighet satt sin prägel på instrumentalmusiken, varigenom den i väsentliga drag fullständigt skiljer sig från nästföregående stilepok — generalbastidsåldern. Stilbrytningen vid 1700-talets mitt skedde visserligen successivt men fick ändå i högre grad karaktär av revolution än någon senare stilförändring. Tonspråket hos de klassiska och romantiska mästarna ligger oss relativt nära, och vi äro tämligen förtrogna med de estetiska principer och musikaliska tänkesätt, som utgjorde den musikens jordmån. Vi äro också vana att fatta den framför allt som ett känslans språk, utan konkret funktion eller ändamål, och det förefaller oss självklart, att den skapats och skall skapas av fria, självständiga konstnärer. Barockmusiken står oss i många hänseenden mera fjärran, varför den också ofta betecknas som abstrakt, »absolut». Att denna rubricering illa stämmer med det

förhållandet, att högbarocken var ytterst rationalistisk i motsats just till romantiken, glömmar man gärna bort.

Vilka innehålls- och förmaleestetiska principer kunna då anses utslagsgivande för den trots sin formriktighet så enhetliga musikodlingen från cameratans tid fram till Philipp Emanuel? Början av 1700-talet är rationalismens och utilismens tid. Man ville förnuftsmässigt fatta och förklara allt, t. o. m. inom konst och musik skulle allt katalogiseras med en väl utvecklade apparat av tilltrasslade begrepp och fackuttryck. Romantikens känslösvall fixerades aldrig på samma ordrika sätt. Men uppfödda och invanda, som vi äro, i romantisk musik, är det kanske endast dess väsensskillnad från barockmusiken som gör, att vi gärna uppfatta den sistnämnda som mera abstrakt. Musiken var ju i alla händelser lika mycket då som nu ett naturligt uttryck för någonting mänskligt, ehuru den delvis arbetade med helt andra förutsättningar och utgångspunkter, än dem vi äro vana vid. Det ligger bara så nära till hands, att vi uppfatta dessa utgångspunkter som rena konstruktioner.

Den sista reflexionen gör man lätt vid ett flyktigt genombläddrande av Hans Heinrich Ungers bok »Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert» (1941). Man misstänker ett ögonblick, att det rör sig om ett knappologiskt utredande av oväsentligheter. Men i själva verket innehåller boken på sina 147 textsidor åtskilliga värdefulla sammanställningar och synpunkter på barockmusikens väsen och estetik, klart och kortfattat framställt, och arbetet kan betraktas som ett ganska värdefullt tillskott till litteraturen om musikalisk symbolik och barock affektlära.

Gregorianikens liturgiska recitativ byggde ju helt på texten, har så att säga uppkommit som en musikalisk förstärkning av texten. Reservatastilen uppmärksammade också sambandet, och med florentincameratan och den monodiska stilprincipen skapades ett nytt intimt förhållande mellan text och musik, som t. o. m. influerat instrumentalmusiken. Många värdefulla synpunkter nedskrevos därom i teoretiska traktat och företal till operor. Med Monteverdi nåddes en tidig höjdpunkt. De av cameratan förkastade madrigalismerna togos åter till nåder. Monodin trängde norr om Alperna, här och var missuppfattades den visserligen, men med Schütz nåddes en enastående dramatisk enhetlighet av text och musik, såväl i körer som i recitativ. Bach slutligen skapade ett tonspråk som målar texterna med överträffad nyansrikedom; hans tolkningsförmåga är utan gräns. Alla dessa fakta äro välbekanta och ge tillsammans med barocktidens affektlära en ganska viktig sida av tidevarvets musikodling. Men i vilken utsträckning erhöles dess kompositörer praktiskt betydelsefulla impulser och konkreta medel från texterna? Kunde den högt utvecklade läran om retoriken och dess lagar ha någonting väsentligt att säga musikerna? Och om ett sådant samband skulle kunna påvisas, i vilken mån gäller det även på instrumentalmusikens område?

Det är dessa problem Unger tagit upp i sin bok. Han behandlar dem på ett klart och i de flesta avseenden övertygande sätt och kastar

en skärpt och delvis ny belysning över den hithörande musikodlingen. Det begränsade utrymmet tillåter honom givetvis icke någon grundläggare vetenskaplig verifiering av de vunna resultaten, men han visar genom en ganska rikhaltig samling textcitat, hur medvetet och intymt retorik och musik sammanställdes samt hur de retoriska begreppen direkt överflyttades på musiken. Unger börjar med att redogöra för retoriken och dess lagar så som de uppställts redan under antiken och sedan dess varit levande fram till 1600- och 1700-talen, då de odlades och systematiserades med stor iver. Retoriken var, då den övertogs av de rationalistiska viktigmakarna, en vetenskap med anor, och i dess invecklade terminologi och väldiga förråd av begrepp och konstruktioner funno de många godbitar och ämnen för oändliga hårklyverier. Alla talkonstens finesser, vändningar, kontraster, stegringar, effekter och affektiva medel funnos sorterade i fack med etiketter, på vilka det t. ex. kunde stå Anaphora, Auxesis, Catachresis, Endiathes osv. In i minsta detalj voro alla de konstruktioner, förstärkande upprepningar och andra detaljer, som kunde göra talet konstfullt och fångslande, fixerade och definierade, så att man med ledning av dessa olika s. k. retoriska figurer och troper kunde konstruera retoriska virtuosnummer. Även affektiva pauser, plastik och mimik togos med i beräkningen. Visserligen var det hela ett djävulens bländverk, men i detta moralitetens och allegoriens tidevarv kunde man lätt finna uppbyggliga ändamål.

Retoriken har givetvis många drag gemensamma med musiken. Båda äro funktioner av tiden och i båda äro pauser, upprepningar, kontraster och frasering grundläggande faktorer. Unger påvisar nu från fall till fall, hur dessa retoriska »figurer» övertagits av musiken, och tager därvid till utgångspunkt en rad 1600-talsskriftställare och deras verk, från Burmeister 1599 till Forkel 1782. Vissa av de framdragna citaten äro utomordentligt belysande: »Es ist auch keine einzige Gemüths Bewegung, welche nicht durch gewisse Figuren erregt werden könnte», skriver Gottsched 1730. Man syftar tydligen till att uttrycka affekterna med en rent förståndsmässig metod. Höjden av naiv åskådlighet innebär härvidlag Nucius' anmärkning (1613): »Huc referuntur etiam haec vocabula, lux, dies, nox, tenebrae, quae vel notarum repletione vel albedine apte exprimi possunt!» För att inte nämna Mauritius Vogts (1719) berömda råd till komponisterna att, om inspirationen tryter, böja fyra hästskosöm enligt de fyra melodiska figurerna tirata, groppo, circulus och messanza samt slänga dem framför sig på bordet och därpå komponera efter den ordning de intaga. Sådana enkla och åskådliga företeelser som upp- och nedstigande (Anabasis och Catabasis) hade sedan länge målats med motsvarande melodiska linjer och förteckningarna över de ord och begrepp som borde skildras i musiken växte stadigt. Relativt välbekanta äro också Matthesons och Kirnbergers utläggningar på området: »In der Musik muss man, wie in der Rede, . . .» är en vanlig formulering hos den senare, som även presenterar en detaljerad förteckning på samtliga intervall och motsvarande affekter (»Im Steigen: Die überhässige Prime . . . ängstlich» osv.) i sin »Die Kunst des reinen Satzes

in der Musik». Den siste av Unger anförde teoretikern är Forkel, som rent ut säger: »Die Tonsprache hat zwar nicht alle Figuren mit der eigentlichen Rede gemein, aber doch viele». Och i företalet till sin flöjtskola utgår Quantz vid behandlandet av det musikaliska föredraget helt från talkonsten. Unger citerar huvudsakligen tyska källor och betonar, att italienarna inte ha skrivit så utförliga och spekulativa affektläror som tyskarna, helt enkelt emedan den retorisk-musikaliska dekamationen låg dem i blodet på ett helt annat sätt! Inom parentes kan nämnas, att Unger i samband med en analys av Monteverdis recitativstil gör följande förträffliga iakttagelser: »Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bestand die Hauptaufgabe der grossen Opernreformatoren von Jomelli über Gluck bis zu Richard Wagner darin, den allzu üppig wuchernden Baum der Musik immer wieder zugunsten aussermusikalischer, vor allem rhetorischer Verhältnisse zu beschneiden» (s. 129).

Efter att sålunda fastslagit, att barockens musikaliska form- och affektlära väsentligen grundade sig på retorikens begrepp och läror, så länge man håller sig till teoretikerna och skriftställarna, går Unger igenom en rad musikexempel för att bevisa, att sambandet är påtagligt även där. På denna punkt måste givetvis hans framställning bli ofullständig. De prov han analyserar kunna icke innebära ett vetenskapligt acceptabelt belägg, ty även om författaren framhåller, att »die hier untersuchten Werke wurden nicht auf die wissenschaftliche Folterbank gespannt», så kunna de vara utvalda med en viss känsla för deras lämplighet som bevismaterial. Däremot skulle Ungers undersökning kunna tjänstgöra som en värdefull utgångspunkt för en senare detaljforskning och den kompletterar och stöder f. ö. på ett lyckligt sätt Scherings nya men skissartade och intuitiva teorier om »Das Symbol in der Musik» (1941).

Så länge det är fråga om recitativ och överhuvudtaget vokalverk med intim anknytning till textens utformning, förefaller det retorisk-musikaliska sammanhanget uppenbart, och Ungers sätt att analysera ger då många värdefulla resultat. Men då han övergår till instrumentalmusiken och skisserar upp en retorisk grundplan till första satsen i Bachs tredje Brandenburgkonsert, måste man ställa sig mera skeptisk. Den monodiska principens överförande till instrumentalt område är ett välkänt faktum med sin särskilda historia, problemet är alltså i vilken utsträckning denna överföring kan anses vara beroende av det retoriska eller i vilken mån den helt och hållet skett på musikaliskt område. På denna punkt tycks Unger ha tagit för lätt på ett mycket svårt problem. Konsekvenserna av hans konstateranden om sammanhanget mellan musik och retorik måste på instrumentalmusikens område tagas med största försiktighet. Det finns många andra faktorer att taga hänsyn till, och de rent musikaliska tyngdpunktsförhållandena och periodiken innebära helt andra förhållanden för formgivningen än exempelvis det fria recitativet.

För den levande musikodlingen är i detta sammanhang det bachska tonspråket av särskilt intresse. I vilken mån kände Bach till alla dessa regler och retoriska figurer? Församlingarnas fordringar på

organisterna voro i dåtidens Tyskland mycket stora, och det är i många fall bekant, att mindre begåvade kyrkomusiker gärna använde sin samtids »affekttabeller» för att kunna snickra ihop erforderliga kantat till söndagarna. Med utgångspunkt från texten kunde man ganska smärtfritt kompilera en skaplig tonsättning, som enligt alla konstens regler följde och målade varje ord. Detta var bevisligen tillvägagångssättet i många fall. Var nu Bach ett lysande undantag från denna triviala regel? Bach kände troligen till själva de retoriska lagarna, enligt magister Birnbaums berömda svar på Scheibes lika berömda kritik, lika väl som sina kolleger. I vilken mån han i praktiken betjänat sig därav, får en framtida undersökning utvisa. Men han tycks genom sin genialitet ha varit den ende, som vågade gå fullständigt förutsättningslöst tillväga och utan alla tabellariska hjälpvisserligen åsamkade honom samtidens kritik och brist på förståelse men som gör, att hans storartade produktion överlevt kollegernas lappverk.

I slutet av sin bok påpekar Unger, att hans främsta mål varit att påvisa

»1) eine enge Beziehung zwischen der eigentlichen und der von ihr abgeleiteten musikalischen Rhetorik, und

2) dass die theoretischen Lehren dieser musikalischen Rhetorik auch ihren lebendigen Niederschlag in der musikalischen Praxis gefunden haben.» (S. 145.)

Den första punkten kan anses fullföljd med hans lilla arbete, men den senare kräver ännu åtskilligt forskningsarbete på mera omfattande material.

Ingmar Bengtsson.