

STM 1951

Till kännedom om J. C. Bachs symfonier
Kring unika verk i Musikaliska Akademiens bibliotek

Av Herbert T:son Blomstedt

© 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.

TILL KÄNNEDOMEN OM J. C. BACHS SYMFONIER

KRING UNIKA VERK I MUSIKALISKA
AKADEMINS BIBLIOTEK

AV HERBERT T:SON BLOMSTEDT

I

UNDER HELA det nittonde seklet, genikultens århundrade, var Johann Christian Bach knappast känd annat än som sin faders son. I gengäld åtnjöt han under livstiden en omfattande popularitet, som sällan unnats de stora mästarna. Född 1735 var han ungefär jämnårig med den moderna konsertpubliken och blev snabbt en av dess speciella gunstlingar. Hans kompositioner trycktes i London, Haag, Amsterdam, Paris, Wien, Offenbach, Berlin och Riga och spreds tillika med otaliga handskrivna kopior över hela Europa. »Del Sig:r Bach» var ofta den enda upplysning titelbladen gav om verkens upphovsman, men åtminstone i England, Frankrike och Italien behövde man inte sväva i tvivelsmål om vem som åsyftades. Men mot slutet av sin levnad började hans stjärna att dala och då han dog, nyårsdagen 1782, stod den nya konstellationen Haydn—Mozart redan högt på himlen. Med Wienklassikerna begynte också en ny värdering av den store fadern, Thomaskantorn.¹ I Daniel Schubarts 1806 posthumt utkomna »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst» nämnes Johann Christian redan »ein Sohn des unsterblichen Sebastian Bachs», och med ryktets hjälp hittades lätt bristerna i hans musikaliska karaktär: »Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu grosse Nachgiebigkeit, seine gefällige Condescendenz, da wo der Volksgeschmack sank; das seinem grossen Geiste so wenig passende Tändeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war, — all diess rührte von seiner allzu grossen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen.»²

Därmed var Johann Christian Bachs grav grävd i skuggan av monumenten till hans stora föregångare och efterföljare. Det var först sedan musikvetenskapen sökt klarlägga utvecklingen fram till Wienklassi-

¹ Jfr Alfred Einstein, »Music in the Romantic Era», s. 48 f.

² A. a., s. 203 f.

kerna som han åter blev mera uppmärksammas. Hugo Riemann gjorde de första, mera betydande upptäckterna och publicerade några av hans verk. För Riemann var dock Johann Stamitz och den av honom inaugurerade Mannheimskolan den felande länk som han sökte, och Bach, som stilistiskt onekligen har mycket gemensamt med Stamitz, blev lätt klassificerad som en av hans efterföljare.¹ Sanningen betydligt närmare kommo dock de forskare, som betonade Bachs italienska arv i samband med hans inflytande på Mozart.² Men för en verklig Bach-renässans saknades det teoretiska grundlaget ända till slutet av 1920-talet. Då utkommo tre omfattande arbeten, som komplettera varandra väl och tillsammans möjliggöra en mera rättvis bedömning av den bachska musan. 1926 kom H. P. Schökel's monografi »Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit», 1928 Fritz Tutenbergs »Die Sinfonik Johann Christian Bachs» och 1929 den uttömmande biografen »John Christian Bach» av Ch. S. Terry.³ Alla tre forskarna bifoga tematiska kataloger varvid de två förstnämnda naturligtvis begränsat sitt material till instrumentalmusiken resp. symfoniken. Schökel, vars arbete förelåg som inauguraldissertation redan 1921, måste dessutom till följd av kriget nöja sig med material från tyska och schweiziska bibliotek. Terrys katalog är däremot mera fullständig och lämnar upplysning om de första takterna till alla satser i samtliga då kända verk, såväl vokala som instrumentala. Terry meddelar också, om han funnit mer än ett tryck av respektive verk samt i vilka bibliotek dessa tryck jämte handskrifter förefinnas. Sitt material har han fått från 51 olika europeiska bibliotek, varvid vårt land är företrätt med Musikaliska Akademiens bibliotek i Stockholm och Universitetsbiblioteket i Uppsala. Katalogen upptar 162 sidor i Terrys bok, dvs lika många sidor som själva biografen, och visar vilken oerhörd produktiv och mångsidig tonsättare Bach var och vilken stor spridning hans verk ägde.

Trots att Bach grundlade sin berömmelse genom sina operor och även har skrivit en mängd annan profan och andlig vokalmusik, är det på instrumentalmusikens område hans största produktion ligger.⁴ I Terrys tematiska katalog stå gentemot 12 fullständiga operor närmare 60 symfonier och uvertyrer, omkring 25 konsertanta symfonier, c:a 35 pianokonserter samt ungefär 150 olika kammarmusikverk.

¹ Jfr DTB. Jhg. III Bd. I. Einleitung.

² Se t. ex. Wyzewa—Saint-Foix, »W.-A. Mozart, sa vie musical et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité.»; H. Abert, »Joh. Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluss auf Mozart». ZMW, Jhg. 1, Heft 6, 1919; H. Abert, »W. A. Mozart». 6. Auflage, Teil I.

³ I fortsättningen citeras dessa arbeten endast med resp. författares namn.

⁴ Schökel betonar s. 74 motsatsen, men har också haft begränsat material till sitt förfogande.

»Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl», skriver Schubart.¹ Det är redan av denna verköversikt tydligt, att Bach givit sig konsertpubliken i våld. Tidvis var hans operaverksamhet i London fullständigt nedlagd och Terry anger en viktig orsak: »But his infrequent association with the King's Theatre from 1767 to 1778 was due as much to his disinclination to disturb his chief activities as to the tastes of the public, while his services in the concertroom were so uninterruptedly in demand, that there was neither time nor necessity to exhibit his genius, save interruptedly, on another stage.»²

Under Bachs livstid trycktes endast två av hans operor i sin helhet, medan Gerber i sin »Historisch-Biografisches Lexicon der Tonkünstler» (1790) nämner tjugo olika utgåvor av hans instrumentalmusik, tryckta mellan 1765 och 1779. Om vi betänka att denna siffra snarare är för låg än för hög och att varje utgåva innehållit upp till sex verk av samma art, blir antalet tryckta kompositioner ganska ansevärt. Varför förläggarna voro så ivriga att utge Bachs verk är inte svårt att gissa. Det kan inte ha varit för att ge tonsättaren ett handtag — denne fick sällan någon ersättning och rovtrycken och kopiorna voro legio. Det kan knappast heller ha varit nit om musikkulturen, som drev förläggarna att utge nya upplagor av samma verk; det var naturligtvis därför att de kunde sälja dem och därmed göra en god affär. För dem som ej hade råd att köpa de dyra tryckta noterna funnos handskrivna kopior. Också på det området synes omsättningen ha varit stor, och Breitkopf i Leipzig fann för gott att mellan 1762 och 1787 ge ut en tematisk katalog över de verk i handskrift, som han hade på lager. De noter som köptes voro alltid i form av stämmor och alltså direkt avsedda för praktiskt bruk.

Terrys tematiska katalog över Bachs verk ger på sitt sätt uttryck för det omätliga musikbehovet hos tredje ståndet, som på det musikaliska området fullbordat sin revolution långt före den stora politiska hade börjat.³ Borgarna, som under 1700-talets lopp spelade en allt större roll i den allmänna utvecklingen, eftersträvade en fri musik också i större stil, som ej var bunden till kyrka och hov, utan kunde få njutas av alla för dess egen skull. Det allmänna konsertväsendet utvecklades med stormsteg, och särskilt i det socialt framstegsvänliga England hade man förnämliga traditioner att bygga på ända från Banisters tid, 1672—1679. I februari 1764 annonserade Bach tillsammans med Carl Friedrich Abel en konsert i London, som blev den första i en serie, som fortsatte oavbrutet i närmare tjugo år. På

¹ A. a., s. 204.

² Terry, s. 155 f.

³ Jfr E. Bücken, »Die Musik des Rokoko und der Klassik». Hdb. d. Musikw., s. 3 f.

hans dödsdag annonserades den sista serien Bach—Abel konserter! Även andra konsertinstitut voro verksamma i London, och i Paris fanns sådana sammanslutningar som »Concert Spirituel», »Concert des Amateurs» och »Concert de la Loge Olympique». I Tyskland voro Gewandhauskonserterna i Leipzig de mest kända, men också på mera obetydliga orter bildades orkestrar, oftast huvudsakligen bestående av amatörer, som på abonnemangsbasis gävo regelbundna konserter där symfonier och uvertyrer utgjorde en del av varje program.¹

Bach var mycket mångsidigt verksam som tonsättare och kan i så måtto jämföras med Händel och Mozart.² Men för en musiker, som levde i rationalismens och utilitarismens tid var det naturligt att helst fiska i de vatten som gävo den bästa fångsten. Att hos Bach instrumentalmusiken kommit i förgrunden kvantitativt, kanske också kvalitativt, må kallas ett »romantiskt» drag, men orsaken stod i direkt strid mot romantikerns musikaliska världsåskådning. Som vältränad kosmopolit betjänade han sin publik med vad den begärde. Otaliga orkestrar runt om i Europa önskade intet högre än att få stilla sin och sina åhörarens symfonihunger, och Bach var inte den som gav dem stenar i stället för bröd. Typiskt för tiden omkring 1770 äro de serier »Periodical Ouvertures» eller »Simphonies Periodiques», vilka några förläggare gävo ut så tätt som varje vecka men annars varannan vecka eller månatligen. Flera tonsättare voro ständiga bidragsgivare, och även några av Bachs symfonier äro tryckta i dessa serier, som vi strax skola se. Schubarts ord om »seine Anschmiegung an den Modegeschmack» äger helt säkert sin riktighet — det var hans styrka i samtiden men blev för eftervärlden hans svaghet. På tal om sin strängare broder i Hamburg lär Bach enligt anekdoten betecknande nog ha sagt: »Ey was, mein Bruder lebt um zu komponiren, und ich komponire um zu leben.»

II

Då Terry sammanställde sin tematiska katalog över Johann Christian Bachs verk vände han sig inte förgäves också till Musikaliska Akademiens bibliotek i Stockholm.³ MA grundar ju sin höga rangordning bland de europeiska musikbiblioteken främst på sin rika samling av kompositioner från 1700-talet i samtida tryck och handskrifter. Då det gäller forskningar i detta århundrades musik torde det i många

¹ Jfr S. Walin, »Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik», s. 215, och där anförd litteratur.

² »Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Styls fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, fürs Theater, für die Kammer.» Daniel Schubart, a. a., s. 202.

³ I det följande användes förkortningen »MA».

fall betyda en lucka, om MA:s omfattande samlingar förbigås. Terrys katalog visar att det av J. C. Bach skulle finnas tre unika symfonier och en unik triosonat i handskrift i MA samt fyra unika tryckta upplagor av verk, som äro kända också på annat håll i handskrift eller andra tryck — detta förutom en ganska rik samling verk, som tämligen allmänt äro att finna i de europeiska biblioteken. En närmare undersökning, vars resultat redovisas i det följande, avslöjar emellertid att Terrys uppgifter om beståndet av Bachs verk i MA på många punkter behöver kompletteras. Antalet för MA *unika* kompositioner har tyvärr inte kunnat utökas, snarare tvärtom, då en av symfonierna visat sig vara oäkta.¹ Två symfonier i handskrift ha trots ivriga efterforskningar inte kunnat uppspåras. De ha antingen förkommit, eller — vilket är troligare — aldrig funnits i MA, vadan Terrys uppgifter måste bero på något missförstånd. De båda symfonierna återfinnas där nämligen i stället i tryck, vilket Terry ej uppgivit. Som framgår av det följande har dock Terrys katalog snarare sagt för litet än för mycket angående antalet av Bachs kompositioner i olika upplagor i MA.

Den förteckning över MA:s samling av Bachs verk som härmed presenteras upptar hans instrumentalmusik i handskrift eller tryck från 1700-talet.² Symfonierna och uvertyrerna äro i biblioteket förvarade i följande kapslar på raritetsavdelningen (Sign.: »O—R»): 1) »J. C. Bach. Concert. Ouvertures»; 2) »J. C. Bach. Sinfonies»; 3) »J. C. Bach. Op. 3»; 4) »J. C. Bach. Op. 6»; 5) »J. C. Bach. Op. 9. Op. 18»; 6) »Gossek. Trois simphonies»; 7) (med sign.: »OB—R») »Samlingar. Stämmor». Fyra symfonier befinna sig i »Alströmers samling», en av bibliotekets senaste donationer, vars innehåll ännu inte blivit katalogiserat. De konsertanta symfonierna (Sign.: »VO—R») och piano-konserterna (Sign.: »PO—R») stå på raritetsavdelningen i var sin kapsel märkt »J. C. Bach». All kammarmusik och pianomusik är samlad i två kapslar märkta »Musik. Rar. J. C. Bach» på samma avdelning och är ordnad efter opustal (»Op. 4—17») eller, där sådant saknas, efter bokstavsordning (»A—Ö»). En kvartett tillhör »Mazers samling».

¹ Då olika verk eller särskilda utgåvor av dessa benämnas unika, bör det förstås relativt sålunda att ytterligare exemplar ej finnas angivna i de förteckningar som kunna göra anspråk på fullständighet. Det är givet att ingen katalog kan fylla denna fordran mer än till en viss grad. — Genom förstörelsen under andra världskriget är det f. ö. tänkbart att MA och andra bibliotek plötsligt och utan egen förtjänst blivit ägare till flera »unika» verk.

² Av Bachs vokalmusik finnes i MA relativt litet, närmare bestämt nio operarior i handskrift: 1) »Se non ti moro» ur Adriano in Siria; 2) »Je ne verrai plus» ur Amadis des Gaules; 3) »Min Zephis» och 4) »Sfida il ciel» ur Carattaco; 5) »Fiumicel», 6) »Se in campa» och 7) »Confusa, smarrita» ur Catone in Utica; 8) »Chiari fonti» ur Orfeo; 9) »Che pietà» ur Zanaida. Endast 2), 3) och 4) äro av Terry angivna på MA:s konto.

Vår förteckning följer noggrant ordningen i Terrys katalog. Även indelningen är densamma som där med undantag av grupperna »Violin Music» och »Pianoforte Music», vilka här av praktiska skäl slagits samman till »Pianomusik — med eller utan Vl. och Vc.». För överskådlighetens skull äro de enskilda verken försedda med löpande numrering, i förekommande fall med underavdelningarna a, b, c, d, för varje ny upplaga av samma verk. För varje komposition eller samling av kompositioner meddelas följande: Signum inom citations-tecken, opustal inom klammer då sådant finnes, tonart(er) samt inom parentes den sida i Terrys tematiska katalog (»Ty»), där motsvarande verk står upptaget. Om Terry ej upptagit trycket i fråga som i MA befintligt, utmärkes detta genom *en* asterisk. *Två* asterisker utmärka en av Terry ej uppgiven handskrift. *Tre* asterisker utmärka, att den tryckta utgåvan i fråga överhuvudtaget ej nämnes av Terry. Därefter anges inom citationstecken verkets titel samt, i fall det är fråga om ett tryck, förlagsort och förläggare. De dateringsangivelser som därvid sporadiskt förekomma härröra från amanuensen vid MA, fil. kand. Cari Johansson. Slutligen uppges om verket föreligger i partitur (»Part.») eller stämmor (»Stmr.»), i tryck (»TR») eller handskrift (»HS») samt i förekommande fall antalet exemplar av varje stämhäfte. Kommentarer ges i form av fotnoter.

A. ORKESTERMUSIK.

a) Symfonier och uvertyrer.

- 1—6 a) Sign.: »O—R». [Op. 3]. D, C, Ess, B, F, G. (Ty: 262 f.)
 »Six symphonies¹ a Deux Violons Alto Viola et Basse, Deux Hautbois et Deux Cors de Chasse... Composées par Jean Chretien Bach... Oeuvre troisieme». Amsterdam: J. J. Hummel (c:a 1769).
 Stmr. (TR): Vl.I:3,² Vl.II:2, Vla:2, B.:5,² Ob.I:1, Ob.II:2,² Cor.I:2,² Cor.II:1.
- b) Sign.: »O—R». [Op. 3]. D, C, Ess, B, F, G. (Ty: 262 f.)
 »Six Symphonies a Huit Parties, Composees Par Jean Bach. Oeuvre III». Paris: Preudhomme.³
 Stmr. (TR): Vl.I:1, Vl.II:1, Vla:1, B.:1, Ob.I:1, Ob.II:1, Cor.I:1, Cor.II:1.⁴

¹ Inuti stämmorna: »Overture I», »Overture II» etc.

² Ett av resp. stämhäften är av något större format. De sex symfonierna äro här med bläck numrerade från tolv till sjutton. Stämmorna i fråga kunna möjligen vara från någon tidigare upplaga (1765?) samt ha av numreringen att döma ingått i en annan självständig uppsättning.

³ Som förläggare uppges Terry (s. 263) Huberty, Preudhommes föregångare.

⁴ Stämmorna äro samlade i ett pappersomslag av samma art som vid nrr 13 c och 21 c.

- 1—6 c) Sign.: »O—R». [Op. 3]. D, C, Ess, B, F, G. (Ty: 262 f.)
 »Six Overtures in Eight Parts Composed by John Christian Bach. Opera III». London: Welcker.¹
 Stmr. (TR): Vl.I:1, Vl.II:1, Vla:1, B.:2, Ob.I:1, Ob.II:1, Cor.I:1, Cor.II:1.
- 1 d) Sign.: »O—R». [Op. 3:1]. D. (Ty: 262)**.
 »Sinfonia di Sig:r J. C. Bach». Part. (HS).
- 3 d) Sign.: »Alströmers samling». [Op. 3:3]. Ess. (Ty: 262 f.)**.
 »Sinfonia² dell Sig Johan Christian Bach». Part. (HS).
 Stmr. (HS): Vl.I:4, Vl.II:2, Vla:1, B.:5.³
- 7—12 a) Sign.: »O—R». [Op. 6]. G, D, Ess, B, Ess, g. (Ty: 264 f.).
 »Six Simphonies a Deux Violons, Alto Viola et Basse, Deux Hautbois & deux Cors de Chasse. Composées Par Jean Chretien Bach. Oeuvre VI». Amsterdam: J. J. Hummel.
 Stmr. (TR): Vl.I:2, Vl.II:2, Vla I:1, Vla II:1, B.:4, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁴
- 9 b) Sign.: »O—R». [Op. 6:3]. Ess. (Ty: 264).
 »Sinfonia di Sig:r J. C. Bach». Part. (HS).⁵
- 11 b) Sign.: »O—R». [Op. 6:5]. Ess. (Ty: 265).
 »Overture a piu Strumenti dal Sig:r Christian Bach». Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Fl. I:1, Fl. o. Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁶
- 11 c) Sign.: »O—R». [Op. 6:5]. Ess. (Ty: 265).
 »Ouverture a grand' Orchestra dal Sigr: Christian Bach». ⁷
 Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Cl. I:1, Cl. II:1.^{8 9}

¹ Terry meddelar (s. 263 f.) att Sieber i Paris publicerat nrr 1 och 2 i sina »Six Symphonies a deux Violons, Alto Viola, Basse, Hautbois et Cors — Composes par J. C. Bach, Toesky, et Stamitz», varav MA skulle äga det enda exemplaret. Denna utgåva innehåller emellertid inte nrr 1 och 2 utan i stället nrr 13 och 21. Då tillgängliga förlagskataloger upptaga endast en publikation med denna titel, måste Terry ha fått tvetydiga eller felaktiga uppgifter från MA. Se vidare fotnot under nr 13 c.

² I stämmorna: »Ouverture.»

³ Partituret fordrar förutom stråkar även två oboer och två horn, men stämhäften för dessa saknas. Symfonin kan möjligen ha spelats utan blåsare, då dessas stämmor ej äro självständiga utan endast ha utfyllande funktioner. För amatörsällskapen, som flitigt odlade Bachs symfonier, var det ofta problematiskt att besätta blåsargruppen.

⁴ Därtill finnas följande extra stämmor till nr 10, alla handskrivna och med Utile Dulcis stämpel: Vl. I:3, Vl. II:4, B.:4.

⁵ Detta verk skrivet på samma slags papper och med samma piktur som nr 1 d.

⁶ Stämmorna för Cl. I och Cl. II, som angivits på titelbladet, saknas. De torde dock endast ha dubblerat förefintliga flöjt- eller oboestämmor. Första flöjstämman är utskriven på ett nytt slags papper och med särskild piktur — i amatörsällskapen fick man ta till de krafter man hade och ersatte eller dubblade därför ofta originalets två oboestämmor med flöjter eller klarinetter.

⁷ På Cl.-stämmorna står: »Overture favorita dal Sig:r Christian Bach».

⁸ Stämmorna för Cor. I & II, som angivits på titelbladet, saknas.

⁹ 11 b och 11 c äro katalogiserade som ett. Bläck och piktur äro gemensamma

- 13—15 a) Sign.: »O—R». [Op. 9]. B, Ess, B. (Ty: 268 f.).
 b) »Trois Simphonies a Deux Violons, Taille & Basse, Deux Flutes ou Hautbois et Deux Cors de Chasse (ad. Libitum) Composées par Jean Chretien Bach. Oeuvre neuvieme». La Haye: B. Hummel.
 Stmr. (TR): Vl. I:1,¹ Vl. II:1,¹ Vla:1, B.:2,² Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.³
- 13 c) Sign.: »OB—R». [Op. 9:1]. B. (Ty: 268).
 Som nr I⁴ i »Six Simphonies A deux Violons Alto Viola Basse Hautbois et Cors ... Composés par J. C. Bach, Toesky et Stamitz». Paris: Sieber (annonserad i juninumret 1773 av Mercure de France).
 Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Cl.-Ob.-Fl. I:1,⁵ Cl.-Ob.-Fl. II:1,⁵ Fag.:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁶
- 14 c) Sign.: »O—R». [Op. 9:2]. Ess. (Ty: 268)*.
 Som nr III i »Trois Simphonies a Deux Violons Alto Et Basse Deux Hautbois Deux Cors Et Basson⁷ ... Composées par Mrs Gossec, Haydn Et Bach». Paris: Sieber.^{8 9}
 Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.^{10 11}
- 16 Sign.: »O—R». [Op. 18:1]. Ess. (Ty: 269)***.
 Som nr I i »Two¹² Grand Overtures, one for a Single and one

men notbladens format olika. De ha även var sitt titelblad, t. o. m. olika lydande, och torde ej ha använts tillsammans.

¹ Därtill kommer en extra handskriven stämman.

² Därtill komma två extra handskrivna stämmor, den ena betecknad »Basso» (liksom de tryckta), den andra »Basso Grosso» och »Violone». Den sistnämnda stämman saknar Utile Dulcis stämpel.

³ a och b äro katalogiserade tillsammans men torde ha olika proveniens. Stämmorna till a äro nämligen samtliga häftade i ljusblå kartong samt försedda med Utile Dulcis stämpel (med ovannämnda undantag). Dessutom ha de ett signum: »No 142». Stämmorna till b sakna såväl kartonghäfte som stämpel och signum. Då stämförrådet till b bildar en fullständig uppsättning, är det mera troligt att det använts självständigt än som komplettering. Såsom framgår av vår förteckning torde Utile Dulci f. ö. mestadels ha fyllt sitt behov av extra stämmor genom handskrivna kopior samt försett dessa med sin stämpel.

⁴ Samlingens andra nummer är också av J. C. Bach. Se nr 21 c.

⁵ De två symfonierna av Bach äro instrumenterade för klarinetter.

⁶ Stämmorna äro samlade i ett omslag av tjockt, grått papper, som är signerat »HBl» och möjligtvis kan härröra från generalkonsul H. Brandel, en av Musikaliska Akademins ledamöter sedan 1795. Denna är känd som donator av flera musikverk. Ett liknande pappersomslag, fast osignerat, återfinnes vid nr 1—6 b. En förväxling kan lätt ha skett, som sedan bidragit till de felaktiga uppgifter, varom talas i fotnoten under nr 1—6 c. — Jfr J. P. Cronhamn, »Kongl. Musikaliska Akademien åren 1771—1871», s. 34 och S. Walin, a. a., s. 204 f.

⁷ Fagottstämman gäller endast nrr I och II i samlingen.

⁸ Siebers namnteckning återfinnes på första violinstämman.

⁹ Nr 14 skulle enligt Terry finnas i HS. Denna saknas emellertid.

¹⁰ Alla stämmorna ha signum: »No 2».

¹¹ Den fjärde satsen är apokryf. Se närmare härom i Fritz Steins företal till nyutgåvan av denna symfoni i »Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe No. 522. Joh. Christian Bach. Op. 9 No 2».

¹² Endast den första (för två orkestrar) finnes medtagen i detta exemplar.

for a Double Orchestre for Violins, Hautbois, Flutes, Clarinettes, Horns, Tenor and Bass. Composed by John Christian Bach ... Opera XVIII». London: Forster.¹

Stmr. (TR): Primo Orchestre: Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Fag.:1, Cor. I:1, Cor. II:1. Seconde Orchestre: Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Fl. I:1, Fl. II:1.²

- 17—18 Sign.: »Alströmers samling». [Op. 18]. D, D. (Ty: 271 f.)*.
 »Deux Sinfonies a Grande Orchestre Composés par J. C. Bach ... Oeuvre XVIII». Amsterdam: Schmitt.

Stmr. (TR): Vl. I:2,³ Vl. II:2,³ Vla:2, B.:2,³ Ob. I:2, Ob. II:2, Fl. I:1, Cor. I:1, Tr. I & II:1, Fag.:2, Timp.:1.

- 19 a) Sign.: »OB—R». D. (Ty: 272, 2)***.
 Som nr VI i »Sei Sinfonie a piu Stromenti Composte da vari autori. Opera XIII». Paris: Leclair.
 Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I, II:1,⁴ Cor. I:1, Cor. II:1.

- b) Sign.: »O—R». D. (Ty: 272, 2).
 »Ouverture con Violini, Viola, Oboé, Corni e Basso del Sig:re Giovanni Back. Prussiano».
 Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁵

- c) Sign.: »O—R». D. (Ty: 272, 2).
 »Sinfonia ex D dur a 8 voci del Sig: Giov. Bach».⁶
 Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.

- 20 Sign.: »OB—R». D. (Ty: 272, 3)***.
 Som nr VI i »VI Sinfonie a piu Stromenti Composte Da Vari Autori. Opera XII». Paris: Leclair.
 Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I, II:1,⁴ Cor. I:1, Cor. II:1.

- 21 a) Sign.: »O—R». Ess. (Ty: 274 f.).
 b) »Simphonie Periodique No XXVIII a Deux Violons, Taille &

¹ Nr 16 skulle enligt Terry finnas i HS. Denna saknas emellertid.

² Denna symfoni har ingått i »en samling Instrumentalier, åt Kongl. Musikaliska Akademien öfverlemnad af det fordna Harmoniska Sällskapet», som det heter i Baucks förteckning häröfver (1866). På titelbladet till första violinstämman (prim. orch.) finnes ett signum: »Nr 34» samt i nedre högra hörnet dedikationen »Skänkes Minsta (sic) Musicaliska Akademien af ... Holmström». Den som tillåtit sig detta skämt med det »Musikaliska Sällskapet», i vars »Catalogue Thematique» verket ingår som Nr 34, är antagligen samme Holmström som figurerar som givare av flera andra musikalien i volymen »Donationer 1800—1880 Band II», som även innehåller ovannämnda »Catalogue Thematique». Jfr S. Walin, a. a., s. 157 f., 204 f.

³ Därtill kommer en extra handskriven stämman.

⁴ De två stämmorna äro sammanställda i partiturform i gemensamt stämhäfte.

⁵ Därtill komma två trumpetstämmor på annat slags papper och med annan piktur. De äro förtecknade i D-dur och visa samma cykliska anordning som de övriga stämmorna. En närmare undersökning visar dock att de ej höra till denna symfoni och inte heller till något annat av Bachs verk i MA.

⁶ En anteckning »enkla Partier» torde syfta på svårighetsgraden eller innebära att endast ett exemplar av varje stämman förefinnes.

Basse, Flutes ou Haubois & Cornes de Chasse. Composée Par S:r J. C. Bach». Amsterdam: J. J. Hummel.
Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:2, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.¹

c) Sign.: »OB—R». Ess. (Ty: 274 f.).

Som nr II i »Six Simphonies A deux Violons Alto Viola Basse Haubois et Cors ... Composés par J. C. Bach, Toesky' et Stamitz». Paris: Sieber (annonserad i juninumret 1773 av Mercure de France).

Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Cl.-Ob.-Fl. I:1, Cl.-Ob.-Fl. II:1, Fag.:1, Cor. I:1, Cor. II:1.²

d) Sign.: »Alströmers samling». Ess. (Ty: 274 f.)**.

»Sinfonie a b par: par J. C. Bach».³

Stmr. (HS): Vl. I:2, Vl. II:1, Vla:1, B.:2, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.

22 a) Sign.: »OB—R». D. (Ty: 275)*.

Som nr XV i »The periodical Overtures In 8 Parts composed by ...» London: Bremner.

Stmr. (TR): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁴

b) Sign.: »O—R». D. (Ty: 275)**.

»Ouverture in D a 9 voci⁵ da J. C. Bach».

Stmr. (HS): Vl. I:2, Vl. II:2, Vla:2, B.:4,⁶ Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.

¹ a och b äro katalogiserade som en enda uppsättning. Det tryckta stämförrådet består dock egentligen av två överensstämmande uppsättningar med ett exemplar av varje stämman frånsett bassostämman, vilken som regel är dubbelt besatt. De nämnas även var för sig i »Alphabetisk Catalog öfver Kongl. Svenska Musikaliska Akademiens Musik-Förråd. Upprättad År 1806». — Därtill komma följande extra stämmor, alla handskrivna och med Utile Dulcis stämpel: Vl. I:1, Vl. II:1, B.:1, Basso grosso:1.

² Beträffande stämmorna, deras omslag etc, se noten under nr 13 c.

³ På omslaget står ett signum: »No 238» med bläck, samt med blyerts anteckningen »god». På åtskilliga av musikalierna i »Alströmers samling» finnas spår av dylika värderingar, t. ex. »payable», »rätt god», »extra god» etc.

⁴ Därtill kommer en extra handskriven stämman för resp. Vl. I, Vl. II, Violone och Basso Grosso, vars innehåll liksom i de tryckta stämmorna är numrerat XIII—XVIII. I alla de handskrivna extra stämmorna utom Vl. I är emellertid nr XV utelämnad under följande hänvisning: »Se uti ac. ap. Musicaliska Samling Nr 153.» Förkortningen »ac. ap.» är gåtfull, men på insidan av ett pappersomslag till stämmorna b (se ovan) återfinnes numret: »No 153 Bach. Jean Chr. Simphonia». Samtliga stämmor till a äro häftade i ljusblå kartong samt försedda med Utile Dulcis stämpel och ett signum: »Nr 184». Även samtliga stämmor till b ha Utile Dulcis stämpel men äro ej häftade och sakna signum. De ha samma piktur som de handskrivna extra stämmorna till a. De båda uppsättningarna äro f. ö. fullständiga var för sig och torde ha använts separat, innan de fått komplettera varandra, dvs uppsättningen b kan inte ha tillkommit i form av extra stämmor till uppsättningen a.

⁵ Verket blir »a 9», om man medräknar altviolins prima- och secondastämmor.

⁶ En av stämmorna märkt »Contra Basso».

23 Sign.: »O—R». Ess. (Ty: 281, 18).

»Sinfonia a Piu Stromenti. Del Sig:r Christiano Bach».¹

Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Tr. I:1, Tr. II:1.²

24 Sign.: »O—R». Ess. (Ty: 281, 19).

»Overtura A Violini Oboes Corni Viola E Basso del s:r Jean Bach».³ [Detta verk är ej av J. C. Bach!].

Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:2, Vla:1,⁴ B.:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁵

25 Sign.: »O—R». Ess. (Ty: 282, 20).

»Overture⁶ à piu Stromenti obligati con Corni di Caccia obligate. Del Sig:r Gio: Bach».⁷ ²

Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:2, Vla obl.:1, B.:2, Ob. I obl.:1, Ob. II obl.:1, Cor. I obl.:1, Cor. II obl.:1.

26 Sign.: »O—R». Ess. (Ty: 282, 21).

»Ouverture overo Sinfonia a piu Stromenti Obligati del Sig:r Gio: Bach».

Stmr. (HS): Vl. I:1, Vl. II:1, Vla obl.:1, B.:1, Ob. I obl.:1, Ob. II obl.:1, Cor. I obl.:1, Cor. II obl.:1.

b) Konsertanta symfonier.

27 Sign.: »VO—R». G. (Ty: 284)*.

»Sinfonie Concertante⁸ Pour trois Violons, deux Alto, Basse, Violoncelle obligé, deux Haubois et deux Cors de Chasse. Composée par J. C. Bach». Paris: Chevardière (1773 el. 1774).

Stmr. (TR): Vl. I pr.:1, Vl. II pr.:1, Vl. I obl.:1, Vl. II obl.:1, Vla I obl.:1, Vla II obl.:1, B.:1, Ob. I obl.:1, Ob. II obl.:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁹

28 a) Sign.: »VO—R». Ess. (Ty: 284 f.).

b) »Concert ou Symphonie A Deux Violons Obligé, Deux Violons Ripiens, Deux Flutes, Deux Cors de Chasse, Taille & Basse.

¹ I titelbladets (bassostämmans första sida) övre högra hörn står ett oläsligt signum (prisuppgift?) med samma bläck som titelskriftens samt därunder tillfogad med nytt bläck: »Nr 1». »Nr 2» återfinnes med samma bläck och piktur på motsvarande plats vid nr 25, »Nr 3» vid nr 26 samt »Nr 4» vid nr 24 i vår löpande numrering. De fyra handskrifterna ha också i stort sett samma tvärkvartformat.

² Enligt Terry är detta verk ett unikum för MA. En partitursammanställning är i författarens ägo.

³ Under »Bach» skymtar ett uttraderat »Stamitz».

⁴ Violastämman är betecknad »Violetta». I G. R. Hayes' »Musical instruments and their music, 1500—1750. II», s. 182, nämnas flera exempel där violan fått detta namn.

⁵ Enligt Terry är detta verk ett unikum för MA. Se närmare nedan.

⁶ På två stämmor står: »Overture overo Sinfonia».

⁷ I titelbladets (bassostämmans första sida) övre högra hörn står ett oläsligt signum, olik det vid nr 23, men överensstämmande med det vid nr 26.

⁸ Med bläck är tillfogad: »a 12 voci», en uppgift som stämmer bättre, om det felaktiga »trois Violons» rättas till »quatre Violons».

⁹ Därtill komma två extra handskrivna stämmor: »Basso» och »Basso Grosso», liksom övriga stämmor försedda med Utile Dulcis stämpel.

Composés par J. C. Bach». Amsterdam: J. J. Hummel (1773 el. 1774).
 Stmr. (TR): Vl. I pr.:1, Vl. II pr.:1, Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:2, Fl. I:1, Cor. I:1, Cor. II:1.^{1 2}

c) Pianokonsserter.

- 29—31 Sign.: »PO—R». [Op. 12]. C, D, F. (Ty: 295 f.).
 »Trois Concerts Pour Le Clavecin ou le Pianoforte avec l'Accompagnement des Deux Violons et Basse, Deux Hautbois et Cors de Chasse ad Libitum. Composés par J. C. Bach. Oeuvre XII^{me}». La Haye: B. Hummel et Fils.
 Stmr. (TR): Pfte:1, Vl. II:1, B.:1, Ob.—Fl. I:1, Ob.—Fl. II:1, Cor. I:1, Cor. II:1.
- 32 Sign.: »PO—R». Ess. (Ty: 297)*.
 »Concerto per il clavicembalo, due Violini, Viola e Basso, dal Sign. Giovanni Cristiano Bach». Riga: Hartknoch.
 Stmr. (TR): Pfte:1,⁴ Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, Vc.:1.
- 33 Sign.: »PO—R». A. (Ty: 297)*.
 »Concerto II per il Clavicembalo, due violini, viola, e basso, dal G. C. Bach». Riga: Hartknoch.
 Stmr. (TR): Pfte:1⁴, Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1.
- 34 Sign.: »PO—R». Ess. (Ty: 300).
 »Concerto per il Cembalo Solo in Ess — a 12 Parte da J. C. Bach».⁵
 Stmr. (HS): Pfte:1, Vl. I:1, Vl. II:1, Vla:1, B.:1, Fl. I:1, Fl. II:1, Ob. I:1, Ob. II:1, Cl. I:1, Cl. II:1, Fag.:1, Cor. I:1, Cor. II:1.⁶

B. KAMMARMUSIK.

a) Kvintetter.

- 35—40 a) Sign.: »C4—R». [Op. 11]. C, G, F, Ess, A, D. (Ty: 303 f.).
 b) »Six Qvintetto a Flute, Hautbois, Violon, Taille & Basse. . . Composés Par J. C. Bach. Oeuvre XI». Amsterdam: J. J. Hummel (1773 el. 1774?).
 Stmr. (TR): Fl. o. Vl., Ob. o. Vl., Vl., Vla, B.⁷

¹ a och b äro katalogiserade tillsammans. Det rör sig dock om två, var för sig fullständiga, uppsättningar med olika proveniens. Alla stämmor till a ha nämligen Utile Dulcis stämpel, även två handskrivna extrastämmor: »Basso ripieno» och »Violone». Stämmorna till b sakna stämpel.

² Detta verk finnes i MA även som pianokonsert. Se nr 34.

³ »Pfte» står i vår förteckning även för äldre instrumentformer.

⁴ Solostämmorna till nrr 32 och 33 äro sammanbundna till ett häfte.

⁵ På solostämmans titelblad står: »Dis Concerto à Cembalo Principale . . . del Sigr. G. C. Bach». Verket finnes i MA även som konsertant symfoni. Se nr 28.

⁶ Klarinettstämmorna dubblera oboerna. Därmed stämmer uppgiften »a 12 Parte». Samtliga stämmor äro stämplade »ABR», dock ej klarinettstämmorna, som torde vara senare utskrivna.

⁷ Stämmorna till a äro häftade i ljusblå kartong. På flöjtstämmans omslag är antecknat: »N. 1». Stämmorna till b äro ej häftade.

- 41—42 Sign.: »P5—R». D, F. (Ty: 304).
 »Two Quintets for the Harpsichord or PianoForte Accompanied with a Violin, Oboe, Flute, Tenor and Violoncello obligato. Composed by John Christian Bach». London: Longman & Broderip (1795?).
 Stmr. (TR): Pfte, Vl., Ob., Vla,¹ Vc.
- 43 Sign.: »W5—R». B. (Ty: 305).
 »Qvintetto Per Due Violini o due Oboe Alto Viola Violoncello o Sia Fagotto e Basse Del S^g. Jean Cretien Bach . . .» Paris: Bureau d'Abonnement Musical (1770?).²
 Stmr. (TR): Vl. I, Vl. II, Vla obl., B., Fag. o. Vc. obl.

b) Kvartetter.

- 44—49 a) Sign.: »C3—R». [Op. 8]. D, G, C, F, B, Ess.³ (Ty: 306 f.).
 b) »Six Quatuor A Une Flute, Violon, Alto et Basse. Composées Par Jean Cretien Bach . . . Oeuvre Huitieme». Amsterdam: J. J. Hummel (1771?).
 Stmr. (TR): Fl., Vl., Vla, B.⁴
- 50—52 a) Sign.: »C3—R». D, C, A. (Ty: 309).
 b) »Som nrr I, III och V i »Six Quatuor A Flute, Violon, Taille & Basse, Obligés. Composées Par M^{rs} Bach, Abel & Giardani». Berlin: J. J. Hummel (mellan 1774 och 1777).
 Stmr. (TR): Vl. o. Fl. I, Vl. II, Vla, B.⁵
- 53 Sign.: »P4—R». »Mazers saml. E:F:30». G. (Ty: 310 f.).
 »Quartetto per il Cembalo Obligato Violino e Violoncello Primo e Secondo Del Signore Giov: Christ: Bach. Opera II». Offenbach: André (1785?).

c) Trios.

- 54—59 a) Sign.: »C2—R». [Op. 4]. B, A, Ess, G, D, C. (Ty: 314 ff.).
 »Six Sonates a Deux Violons & Basse Composés Par Jean Cretien Bach . . . Oeuvre IV». Amsterdam: J. J. Hummel (1767?).
 Stmr. (TR): Vl. I, Vl. II, B.⁶
- b) Som ovan.
 Part. (HS).⁷

¹ Violastämman är i den första av de två kvintetterna utbytt mot »Flauto».

² Enligt Terry är detta tryck unikt för MA.

³ Den inbördes ordningen är i motsats till welckerutgåvan, som Terry citerar, sådan, att tonarterna följa på varandra enligt kvartcirkeln.

⁴ I stämmorna till a äro de sex kvartetterna numrerade med bläck från 13 till 18.

⁵ Stämmorna till a äro häftade i ljusblå kartong och ha signum: »N. 9». I stämmorna till b äro de sex kvartetterna numrerade från 25 till 30 med samma bläck och piktur som numreringen vid nr 44—49 a.

⁶ Stämmorna äro häftade i ljusblå kartong och ha signum: »No 23».

⁷ Detta handskrivna partitur torde vara sammanställt ur stämmorna till hummeltrycket 54—59 a, vars titelblad det avbildar. Det är sammanbundet med en mängd andra triosonater i partitur till en samling, som inledes av »Six Sonates a Due Violini et Basso Composé par Signore Heydn».

- 55 c) Sign.: »C2—R». [Op. 4:2]. A. (Ty: 315).
 »Trio à Due Violini, è Basso, Del Sig^{re} Giovanni Bach». Stmr. (HS): VI. I, VI. II, B.¹
- 58 c) Sign.: »C2—R». [Op. 4:5]. D. (Ty: 315 f.).
 »Trio à Due Violini, è Basso, Del Sig^{re} Giovanni Bach». Stmr. (HS): VI. I, VI. II, B.¹
- 60 Sign.: »C2—R». G. (Ty: 317).
 »Sonata à Trè. Del S^r Gio: Bach». Stmr. (HS): VI. I, VI. II, B.²
- 61 Sign.: »C2—R». Ess. (Ty: 320).
 »Sonata à Trè Due Violini, è Basso. Del S^r Gio: Bacch». Stmr. (HS): VI. I, VI. II, B.^{2 3}

C. PIANOMUSIK

med eller utan VI. och Vc.

- 62—67 a) Sign.: »VP—R». [Op. 15]. C, A, D, B, C, G. (Ty: 323 f.).
 »Six Sonates Pour le Clavecin Ou PianoForte, Quatre avec Accompagnement d'un Violon et d'un Violoncelle, la Cinquième est à quatre mains, et peut être joué par deux Personnes sur le même Clavecin, la Sixième est une Sonate Concertante à deux Clavecins. Composés Par J. C. Bach ... Oeuvre XV». Berlin: J. J. Hummel (1778 el. 1779).
 Stmr. (TR): Pfte, VI., Pfte II.⁴
- b) Sign.: »VP—R». [Op. 15]. D, B, C, A, C, G. (Ty: 323 f.).
 »Six Sonates Pour Clavecin Ou FortePiano Avec Accompagnement De Violon et Violoncelle Composés Par Jean Cretien Bach ... Oeuvre XV». Paris: Sieber⁵ (1780-talet?).
 Stmr. (TR): Pfte, Vc. & Pfte II.
- 66 c) Sign.: »Pb—R». [Op. 15:6].⁶ C. (Ty: 345)**.
 »Sonata à Quatre mains sur un Clavecin par J. C. Bach». (HS).
- d) Sign.: »Pb—R». [Op. 15:6].⁶ C. (Ty: 345)**.
 »Sonate à 4 mains pour le PianoForte composée par Sh. Bach». (HS).
- 68—73 a) Sign.: »P—R». [Op. 5]. B, D, G, Ess, E, c. (Ty: 338 f.).
 b) »Six Sonates Pour le Clavecin, Ou Le PianoForte ... Com-

¹ Nrr 55 c och 58 c överensstämma i fråga om papper, bläck och piktur.

² Nrr 60 och 61 överensstämma i fråga om papper, bläck och piktur.

³ Enligt Terry är detta verk ett unikum för MA. En partitursammanställning är i författarens ägo.

⁴ Violinstämman upptar sonaterna I—IV, stämman för Pfte II sonaten VI. Därtill finnas två exemplar »Violoncello obligato», som inkommit 1916 som gåva av chefsingenjör Gedda. Dessa stämmor upptar sonaterna I och II.

⁵ På titelbladet återfinnes Siebers namnteckning (liksom vid nr 14 c) samt en dedikation »Pour ma sœur Caroline» med annat bläck och annan piktur.

⁶ Denna sonat ingår som nr VI i den londonutgåva som Terry citerar, men som nr V i de två tryck som angetts ovan.

posées par Jean Cretien Bach ... Oeuvre V». (TR). Amsterdam: J. J. Hummel (1768).¹

- c) Sign.: »P—R». [Op. 5]. B, D, G, Ess, E, c. (Ty: 338 f.)***.
 »Six Sonates Pour le Clavecin Ou Le PianoForte Composées par Jean Cretien Bach ... Oeuvre V». (TR). Paris: Richomme.²
- 74—79 a) Sign.: »P—R». [Op. 17]. G, c, Ess, G, A, B. (Ty: 341 f.)*.
 b) »Six Sonates Pour le Clavecin ou PianoForte ... Composés par J. C. Bach. Oeuvre XVII». (TR). Berlin: J. J. Hummel.

Genom denna samling av J. C. Bachs verk har MA ytterligare kunnat befästa sin ställning som ett av de europeiska bibliotek som är rikast på musikallier från 1700-talet. Enligt Terrys uppgifter skulle MA t. ex. vara det enda bibliotek som äger Bachs samtliga nio kvintetter! Även beträffande den viktigaste delen av Bachs instrumentala produktion, hans symfonier och uvertyrer, är MA:s samling bland de mest representativa. Av de 59 verk av denna art, som Terry uppger vara av Bachs hand, finnas 35 i British Museum i London, 34 i benediktinklostret i Einsiedeln, 28 i Preussische Staatsbibliothek i Berlin och 26 i MA.

Om var, när och hur detta imponerande notmaterial har kommit till praktisk användning, kan tyvärr inte mycket sägas. Vi veta att under frihetstiden och den gustavianska tiden den borgerliga musik-kulturen i Sverige, och framför allt i Stockholm, utvecklades i samma takt som i utländska metropoler.³ Ett offentligt konsertväsende grundades påfallande tidigt av Roman 1731, och i mer eller mindre slutna amatörkretsar musicerades flitigt i ensemble, i synnerhet under seklets andra hälft. Odlingen av inte bara kammar- utan också orkestermusik synes på sina håll ha utgjort en del av det allmänna sällskapslivet och sedan i vissa fall antagit halvofficiell karaktär. Många framstående amatörer, som t. ex. häradsöverintendent P. Cederhamn, greve Adam Horn och rådmann J. Wellander, ägde stora notsamlingar som även innehöll symfoniska verk. Det är troligt att de flesta i vår förteckning nämnda kompositionerna ha tillhört sådana privata bibliotek och sedan donerats till MA. Såsom framgått av fotnoterna visa somliga nrr likheter eller överensstämmelser i fråga om papper, bläck, piktur, signa etc, som skulle kunna tyda på gemensam proveniens, men namn eller stämplars

¹ Exemplaren a och b överensstämma så när som på formatet och en i den senare tryckt förlagskatalog, som tyder på senare datum (c:a 1769). Ex. a är försedd med namnteckningen »Jean Adolphe Berndes. d 16 Martii 1782»; b är skänkt 1912 av Ernst Melander.

² Nrr 68—73 skulle enligt Terry även finnas i handskrift. Denna saknas emellertid.

³ Jfr t. ex. S. Walin, a. a., s. 129—251.

äro i vårt material mycket sällsynta, särskilt om man bortser från de sex symfonier och två sinfonies concertantes som bära *Utile Dulcis* stämpel.

Det är mycket svårt att veta i vilken utsträckning noterna ha använts. Med få undantag verka de vara orörda av annat än damm och bibliotekspersonal. Notbilden kompletteras ingenstades av anteckningar och hörnen äro inte tummade. Det är dock vanskligt att döma därav, ty också *Utile Dulcis* orkestrer noter äro påfallande väl bibehållna, och ändå torde väl de åtta verken i fråga åtminstone någon gång ha blivit uppförda, eftersom extra stämmor utskrivits till samtliga (10 a, 13—15 a, 21 a, 22 a, 27 a, 28 a). Till standarduppsättningen med ett exemplar av varje stämma, förutom två »Basso» (Continuo!), komma i alla åtta åtminstone två extra basstämmor samt för de sex första dessutom i regel en VI.I resp. VI.II (HS). Ett par gånger möter oss en dubbel uppsättning stråkstämmor, t. ex. vid 7—12 a. Om de handskrivna stämmorna från *Utile Dulci* verkligen ha fått komplettera denna redan dubblade uppsättning stråkar, blir antalet stämhäften ovanligt stort men ganska signifikativt: VI.I:5, VI.II:6, VIa:2, B.:8, Ob.I:1, Ob.II:1, Cor.I:1, Cor. II:1. Mot en starkt besatt stråkgrupp (mest amatörer?) står en som sig bör enkelt besatt blåsgrupp (yrkesmusiker?). Att basstämman är så väl företrädd beror knappast på att den skulle vara musikaliskt så betydelsefull — snarare tvärtom, i synnerhet i denna symfoni, som är en av Bachs svagaste dussinvaror.¹ Men svårighetsgraden var tydligen överkomlig för dussinet ivriga »Liebhaber»! Violastämman var bunden till livegenskap under basstämman och behövde ingen starkare besättning; därför var violan ej heller något typiskt amatörinstrument. Andra violinstämman går unisont eller i terser och sexter tillsammans med första violinstämman, men för säkrehets skull placeras de mindre försigkomna, dvs flertalet, i andra stämman. Anta vi två spelare för varje stråkpult² skulle därmed ordensorkestrern vara uppe i en numerär på åtminstone 46 personer — en ingalunda orimlig siffra, då en förteckning i MA upptar 128 namn på instrumentalister inom *Utile Dulci*!³

Inte heller programmen till de i Stockholm givna offentliga konserterna ge oss någon upplysning om, hur ofta och hur mycket av J. C. Bachs verk som kommit till uppförande. Annonseringen var mycket summarisk, och först från och med 1780-talet blev den så

¹ Jfr Tutenberg, s. 275.

² Vid en konsert i Göteborg d. 22. II. 1773 spelade ända upp till fyra personer vid samma »pulp»! Jfr W. Berg, »Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754—1892», s. 19.

³ Jfr S. Walin, a. a., s. 138 f. [De 128 namnen böra nog ej tolkas som disponibel musikpersonal under samma tid. Red.].

utförlig att också komponistens namn i regel meddelades. Men då hade Bach redan börjat komma i skuggan, och sökandet efter hans symfoniska verk i konsertförteckningarna fram till sekelskiftet har varit förgäves. I Patrik Vretblads förteckning till hans »Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet» nämnes Bachs namn en enda gång (Nr 711, den 15. III. 1795) och då i samband med en »Claverconcert à 4 mains». I Extra Posten för den 9. IV. 1795 säges i uppsatsen »Om Musik» angående denna komposition att den vore »fastän nog allmänt och ofta spelt, dock af en arieuse och behaglig melodie». Någon pianokonsert för fyra händer av Bach är ej känd. Troligen är det här fråga om pianosonaten för fyra händer, i vår förteckning nr 66, vars förekomst i fyra olika exemplar talar för att den varit »allmänt och ofta spelt». Det var f. ö. Bachs pianomusik som längst höll sig kvar på repertoaren, vilket inte förvånar då pianots era stod för dörren. I tidningsuttalandet skiner det igenom att denna musik nog varit allmänt omtyckt men nu betraktades som tillhörande ett övervunnet stadium, vars förtjänster särskilt måste påpekas. På våren 1781 talade programmen redan om en »ny» symfoni av Haydn¹, och Stockholm synes snabbt ha kapitulerat för den wienklassiska instrumentalmusiken.

Förklaringen till Bachs första internationella framgångar på 60-talet ligger säkerligen i den lyckliga överensstämmelsen mellan hans egen natur och modets föreskrifter just då. Att tala om publikfrieri vore här inte rättvist, fastän ordet lätt faller på läppen.² I Schubarts lätt moraliserande ordalag heter det: »So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accomodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross seyn, und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volks bequemen. Der erfolg bewies, dass dieser Bach Unrecht hatte: denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accomodation.»³ Den breddning och fördjupning som karakteriserade utvecklingen fram mot den »högklassiska» epoken⁴ resulterade på förvånansvärt kort tid i mogna skapelser, inför vilka den galanta tidens problemlösa sällskapsmusik blev till luft. Därvid glömdes mer eller mindre snabbt de gamla favoriterna bort, och J. C. Bach var tydligen bland de första som detroniserades. Betecknande är att J. F. Hallardt i sitt »Bio-

¹ P. Vretblad, a. a., konsert nr 512.

² Lika litet är det riktigt att förklara hans övergång till katolicismen som en eftergift för att få platsen som domorganist i Milano, medan den egentliga orsaken var inre övertygelse och naturlig disposition. Jfr P. Gradenwitz i ML, 1937, s. 274.

³ A. a., s. 201.

⁴ Här användes W. Fischers indelning i Adlers Hdb. II, s. 795.

grafiskt Musiklexikon» från c:a 1785¹ endast ägnar honom en halv sida, där han ointresserat citerar Junker² samt bifogar en lista på verk som fanns att köpa hos Westphal, »Musikaliskt Nederlag uti Hamburg»! Brodern Carl Philipp Emanuel däremot, »Papa Haydns» andlige fader, hyllas med 40 sidor!

III

Innan vi närmare gå in på de av Terry som unika för MA angivna symfonierna nrr 23, 24 och 25, må en kort översikt givas av form och stil i den bachska symfoniken.

Grundplanen i 54 av 59 nämnda symfonier (de konsertanta ej medräknade) är den tresatsiga italienska operasinfonians med satsföljden snabb—långsam—snabb. Med endast ett undantag stå de i dur, 20 i D- och 14 i Ess-dur. Yttersatserna äro i samtliga fall hållna i tonikatonarten medan av mellansatserna 27 stå i S, 17 i D, 5 i V, 4 i P och 2 i T.³ Två symfonier, nrr 17 och 26 i vår förteckning, äro tvåsatsiga. Den första av dessa består av en snabb och en långsam sats, varefter följer Dal Segno till den första satsen; den andra består av ett Largo och en menuettartad sats.⁴ En menuett som tredje och sista sats möter i fem symfonier; en gavott på motsvarande plats i en (nr 21). Två symfonier med fyra satser ha satsföljden Adagio—Allegro molto—Allegretto—Minuetto resp. Allegro—Andante—Menuetto—Allegro. Den sistnämnda finnes endast i ett handskrivet exemplar, där alla satserna gå i T-tonarten.

I sin instrumentation utgick Bach från traditionen inom den åtta-

¹ Dateringen är Norlinds i »Johan Fredrik Hallardt och svensk musiklexikografi», STM Årg. XX, 1938, s. 123 f.

² Citatet är från C. L. Junkers »Zwanzig Componisten», s. 14.

³ I motsättning härtill står W. Fischers antagande (»Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils», s. 69) att den neapolitanska sinfonians mellansats oftast skulle stå i parallellen, vilket annars torde gälla då mellansatsen endast är kort och av överledningskaraktär. — Då Tutenberg (s. 133) påpekar att Bach skulle »föredra» subdominantsidan för sina mellansatser, ser det kanske så ut av siffrorna att döma, men det gäller egentligen bara i korstonarter. I betonerter »föredrar» han i stället dominantsidan! I 20 verk i F och Ess förekomma ingen mellansats i S men väl 12 i D. Inte något speciellt »tycke» för S utan den praktiska synpunkten, att vid tonartsväxlingen få mindre antal förtecken, synes mig ha utövat ett bestämmande inflytande på valet mellan S och D. Bach var älskvärd inte bara mot sin publik utan också mot sina musiker, vilket amatörorkestrarna tacksamt noterade. Ett undantag bilda 8 symfonier i B, där 7 mellansatser stå i S. Men för långsamma satser i Ess tyckes Bach verkligen ha haft förkärlek. Jfr Tutenberg, s. 224.

⁴ Nr 17 är sålunda ett exempel på den hos Bach sällsynta »Dacaposymfonin», ett förhållande som både Schökel, Tutenberg och Terry förbigå med tystnad. Jfr R. v. Tobel, »Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik», s. 50 f.

stämmiga italienska operaorkestern: 4 stråkstämmor, 2 oboer och 2 horn. I mellansatsen bortföll som regel de två hornen och ofta även oboerna, som eljest ersattes av flöjter. I realiteten var den åtta-stämmiga satsen emellertid oftast bara trestämmig:

1. VI.I col Ob.I, melodiförande.
2. VI.II col Ob.II, unisont — i terser och sexter — eller alternerande med 1.
3. B. col Vla, med utfyllande Cor. och Cembalo.

Bachs symfoniska verk visa under inflytande av den konsertanta symfonin en fortlöpande utveckling mot en allt självständigare behandling av samtliga dessa instrument, till en början i form av mer eller mindre slutna soli, sedan mer och mer närmande sig det »genombrutna arbetets» teknik. Utvecklingen mot konsertstilen är allmän och i några fall är det svårt att avgöra frågan »Concert ou Symphonie».¹ Om blåsarna uppnått full frihet gentemot varandra och gentemot stråkgruppen, om violan är självständig och om violinerna likaså inte bara kopiera varandra på större eller mindre avstånd, så kan cembalon tänkas bli överflödig. Då de tryckta bassöstämmorna som regel äro besiffrade, men motsvarande handskrifter sakna besiffring, torde man i praxis ofta ha avstått från continuutförande, om nämnda kriterier varit förhanden.² Orkesterapparaten utvidgades vid festliga tillfällen med trumpet och pukor, t. ex. i uvertyren till Orione, 1763. Senare blir orkestern mera stadigvarande utökad. I uvertyren till Temistocle, 1772, använder Bach ffg. självständiga klarinetter. I den utomordentliga uvertyren till Lucio Silla, 1774, är blåsgruppen fullt modernt utbildad: 2 flöjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter och 2 horn föras solistiskt kompletterande och kontrasterande mot varandra. MA:s samling består mestadels av Bachs tidigare symfonier och uvertyrer och har därför den sedvanliga besättningen. Endast nrr 16—18 utgöra undantag.

Går man den bachska symfoniken litet närmare in på livet, märker man hur svårt det kan vara att klart skilja mellan de verk som ursprungligen fungerat som operauvertyrer och sådana som skrivits direkt för konsertbruk. Många ha säkert tjänat båda ändamålen, och det kan vara omöjligt att avgöra, om Bach i brist på en uvertyr använt sig av en symfoni eller tvärtom. Terry har lyckats identifiera 15 verk som operauvertyrer. Under sina första år i London skrev Bach emellertid uvertyrer till flera »pasticcios», vars musik var »selected from various celebrated authors» och »performed under the direction of Mr John Bach, a Saxon Master of Music». Det är troligt att många sådana

¹ Jfr nr 28.

² Om det växande motståndet mot cembalo i orkestern c:a 1760, se Tutenberg, s. 76 f.

återfinnas i symfonisamlingarna op. 3 och op. 6 samt i handskrifterna. Bachs operauvertyrer äro allt annat än »tresatsiga stiliserade signaler»,¹ och av hans konsertsymfonier äro många i gengäld mycket enkla till fakturen och avstå enligt galant sed från mycket av den psykologiska fördjupning och formella utbyggnad, som egentligen krävdes av en sinfonia, som inte längre stod »avanti l'opera» utan var ett självständigt opus. Som framgår av vår förteckning användes de båda begreppen symfoni och uvertyr fullständigt synonymt. I samma utgåva kan det stå »simphonies» på titelbladet men »Overture» i stämmorna.²

Förbistringen i benämningarna är typisk för övergångstiden och motsvaras av ostadighet i formgivningen i stort. »Dieser Bach konnte seyn was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel» skriver Schubart.³ Sonatformen hade mycket svårt att helt slå igenom och i Bachs symfonier finner vi den endast i ett par verk helt utvecklad.⁴ I första satsen exponeras visserligen som regel vid sidan av huvudtanken, och skild från denna genom pauser, också *en andra temagrupp* i dominanttonarten som tydlig kontrast. Genomföringen och reprisdelen ha däremot en mycket ojämn utformning. I stort sett utgår Bach enligt italienskt mönster från svitsatsens typ, schematiskt tecknad *ab ab*,⁵ och egentligen bestående endast av exposition och repris samt en däremellan inskjuten 4—6 takters överledning med sekvenser eller imitationer. I en del fall är överledningen längre utspunnen och bildar en tredje, helt ny, kontrasterande temagrupp. Denna formgivning, som är typisk för buffasinfonian, kan schematiskt tecknas *ab c ab*, eller i sammandrag *A c A*. Då likheten med den enkla tredelade liedformen är uppenbar, har Tutenberg kallat denna formtyp »Liedsinfonie». Någon genomföring kunde naturligtvis aldrig utvecklas ur liedsymfonin, vilket däremot var möjligt genom utbyggnad av överledningspartiet före reprisen i »svitsymfonin». I senare verk närmar sig Bach den med konsertformen besläktade »ritornellsymfonin». Dess schema är i mannheimarnas utformning *ab a ba*, och i wienarnas *ab ab*. Den senare formen är viktig för genomföringens utveckling, då här mellandelen för första gången citerar båda temagrupperna. — För mellansatserna använder sig Bach av samma formtyper som nämnts, fast i dimunitiv — renodlade eller i blandformer (liksom i de första satserna). I överensstämmelse med den lyriska grundstämningen undvikes större kontraster. — Finalerna äro stöpta i samma

¹ Uttrycket är hämtat från W. Fischer i Adlers Hdb. II, s. 801.

² Jfr t. ex. nrr 1—6 a, 1—6 c och 3 d.

³ A. a., s. 202.

⁴ Ett relativt tidigt exempel är Op. 6:1, i vår förteckning nr 7.

⁵ Små bokstäver beteckna temagrupper, de understrukna med dominantfunktion. Genomföringsdel anges med g.

former eller i menuettens eller rondots, en form som Abbé Vogler 1778 kallade »das Kleinod jetziger musikalischer Epoche».¹ I de första symfonierna äro finalerna korta och obetydliga och tyckas gå ut på att åstadkomma en snabb avslutning. Bach använder därvid — liksom sina samtida — ofta kortast möjliga taktlängd (3/8) och snabbast möjliga tempo (Presto).²

Då Bach nådde fram till sonatformen men ändå mest höll sig till quasi-bildningar, så beror det på att det formella för honom inte hade någon avgörande betydelse. Ty Bach är framför allt melodiker, och en melodiker av den galanta typen. Ernst Bücken nämner honom med rätta »galante Gesamtkünstlerscheinung»³ och därmed är Bach ställd på en högvärdig plats i musikens historia. Ty det var den galanta stilen som skapade ordförrådet till det språk som Wienklassikerna talade. Det betydde först och främst att barocktidens polyfona konstruktionsteknik, byggd på fortspinningsprincipen, ersattes av en mera additiv princip som laborerade med homofona, i sig mer eller mindre slutna, grupper. Den nya konstruktionstekniken, av Eimert benämnd »Gliedermechanik»,⁴ gjorde den periodiska melodiken till oinskränkt herre. Fakturen blir så enkel, att vid sidan av överstämman inte ens basen förmår hävda sig,⁵ än mindre mellanstämmorna. En enkel imitation i terser med sekvenser över liggande bas är ofta det enda som påminner om kontrapunkt. Harmoniken är den enklast möjliga och håller sig med få undantag kring T, S och D. De harmoniska växlingarna understryka därvid det periodiska schemat. $\frac{6}{4}$ -ackordet på stark takt del över, på T eller D trummande, basstämma blir typiskt. Konsertsymfonin är i regel harmoniskt rikare än operauvertyren, men enformigheten brytes mera allmänt först på 1770-talet. I dynamiskt hänseende upptar Bach både den av Jomelli och Mannheimarna inaugurerade crescendotekniken och kontrastdynamiken, också »im engsten Rahmen», varom C. L. Junker säger: »Oft muss eine Note um die andere stark, oder schwach sein; theils des Kontrastes wegen, theils weil sich diese augenblicklichen Abänderungen in der Natur der Leidenschaften finden können.»⁶ Motiveringen är typisk. Ty naturlighet var också de musikaliska rationalisternas huvudfordran. Det

¹ »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule», I, s. 5.

² Denna beskrivning av formtyperna bygger på Tutenbergs uppsats »Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie», ZMW, IX, s. 90 ff., samt »Die Sinfonik Johann Christian Bachs», s. 38—63.

³ »Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung», ZMW, VI, s. 430 ff.

⁴ »Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert», s. 35.

⁵ Quantz säger i »Versuch einer Anweisung . . .»: »... sie lieben es vielmehr, wenn der Bass fein trocken einhergeht, nur selten anschlägt oder immer auf einem Tone trummelt.»

⁶ »Tonkunst» (1777), s. 22.

var också en strävan efter naturlighet som satte melodiken i högsätet och skapade det »sjungande allegrot». Scheibe skriver: »Die Melodie ist es also, wodurch man allerley Affecten und Leidenschaften erregen und ausdrücken kann.»¹ Då melodiken så blivit bärare av hela det subjektiva uttrycksvärdet, fordrade den en desto omsorgsfullare utarbetning. Tidigare improviserade prydnadsnoter blevo omsorgsfullt utskrivna i notbilden, och melodilinjén överhopades alltmer av oförberedda kromatiska förhållningar och kvinnliga slutfall (också »im engsten Rahmen»).

De flesta här skisserade drag utgöra gemensamma tillbehör för genomsnittssymfonierna i den galanta stilen. Vad som utmärker Bachs verk framför dessa är en strävan mot ett mera gediget innehåll i allmänhet och en svärmiskt uttrycksfull melodik i synnerhet.

I vår förteckning är nr 23 den första av de symfonier som enligt Terry skulle vara unika för MA. Redan i besättningen är den originell såtillvida, att hornparet i den sedvanliga åttastämmiga orkestern bytts ut mot trumpet. Bach använder ganska ofta trumpet i sina större uvertyrer men då alltid i samband med en utökning av besättningen. Som ersättning för hornen uppträda de endast i två andra symfonier, båda i handskrift. (Terry, s. 276, 279.) — Den cykliska anordningen med satsbeteckningarna *Vivace* /*Ess*/ — *Andante spiritoso* /*B*/ — *Prestissimo* /*Ess*/ är ovanlig såtillvida, att den första satsen direkt och utan pauser leder över till andantet, som alltså spelas »attacca». Den härtill nödvändiga modulationen från T till D inträder överraskande i tredje takten från slutet med ett enkelt $\frac{4}{3}$ -ackord.² I den äldre neapolitanska sinfonian *voro de* korta satserna gärna förbundna genom en bedräglig eller en plagal kadens, men det gällde framför allt mellansatsen och finalen, och på kadensen följde pauser, eventuellt med fermat.³ Ytterligare fall då, som här, det är fråga om en övergång från snabb till långsam sats och därvid pauser och fermater bortfalla, så att första satsens slutackord tillika är andra satsens begynnelse, torde vara svåra att finna inom den galanta symfoniken. — Tempobeteckningarna *Vivace* och *Prestissimo* återfinnas inte i något annat symfoniskt verk av Bach och i hela hans instrumentalmusik i övrigt bara i fem fall, huvudsakligen i virtuos pianomusik!

Första satsen består av 80 takter och är stöpt i sonatform med ofullständig repris,⁴ schematiskt tecknad *abg a*. Om formen är summarisk, äro detaljerna dess mer intressanta, eftersom satsen är uppbyggd

¹ »*Critischer Musikus*» (1745), s. 598.

² Angående en liknande företeelse i C. Ph. E. Bachs orkestersymfonier från 1776, se Tutenberg, s. 101.

³ Jfr R. v. Tobel, a. a., s. 267 f.

⁴ »Ofullständig repris» betyder oftast ett utelämnande av den första temagruppen, mera sällan den andra, som här är fallet. Jfr R. v. Tobel, a. a., s. 148 f.

genom motivbearbetning inte bara i det horisontala planet utan också vertikalt, i samband med en individualisering av orkesterinstrumenten. Härnadan presenteras det huvudsakliga motiviska materialet.

Motiven *a*₁ och *a*₂ äro typiska, utskrivna ornament i form av »dubbel-slag» ovanifrån. Särskilt i den första formen återfinnes det i nästan varje bachsymfoni.¹ Notexempel *a* visar periodiserad melodik, täta kontraster inom själva temat² och hur melodilinjén delas upp mellan violiner och oboer, som föras omväxlande i terser och sexter över trummande bas. Takterna (tt.) 8 — 11 stadfästa T-tonarten i två likalydande kadenser varvid violinerna (och oboerna) korrespondera i ett slags »Stimmtausch». Materialet utgöres av en fortspinning i två sekvenser av de punkterade motiven *a*₂ och *a*₆ och samtidigt i trumpetstämmorna en självständig utformning av *a*₃! I t. 12 börjar en tre tt:s överledning³ på en variant av motiven *a*₁ och därefter *a*₂. En halvkadens och tre ackord på *b* avsluta första temagruppen. Tydligt skild från det föregående medelst en fjärdedels paus inträder nu i D-tonarten den andra temagruppen (se notexempel *b*). Treklängsmotiven och växlingen mellan legato och staccato påminna om buffamelodiken. Också den kammarmusikaliska fakturen med oboernas fria imitationer kan sättas i samband med buffan. Såsom var vanligt omkring 1770 börjar detta andra tema på tonartens femte ton.⁴ I t.

¹ Jfr Tutenberg, s. 208 f.

² Jfr W. Fischer i Adlers Hdb. II, s. 806.

³ Överledningspartier med udda taktantal är typiskt för Bach. Se t. ex. tt. 72—80 som bestå av en överledning på tre gånger tre takter. Jfr Tutenberg, s. 308.

⁴ Jfr Tutenberg, s. 136.

20 inträder ett $\frac{4}{3}$ -ackord, som verkar mycket främmande i denna genomgående italienska omgivning.¹ Det liedmässigt periodiserade temat repeteras genast, varigenom dess betydelse för formgivningen understrykes. Den sista takten elideras visserligen därvid, och i stället vidtar omedelbart en jämförelsevis lång genomföring, som sträcker sig från t. 25 till t. 46. — Genomföringen består av tre tuttigrupper och däremellan två sologrupper för stråkar. Tt. 25—27 bygga på motivet a_1 i de korresponderande violinerna, tt. 28—31 äro en helt ny episod med ett två gånger upprepat och hos Bach sällan förekommande upptaktsmotiv. Ett crescendo över synkoper leder därefter på endast en (!) takt från p till ff (betecknat »cres.^{do} il F») och vinner sin utlösning i ett tutti, tt. 32—35.² Violinerna och oboerna föras här åter korresponderande (»Stimmtausch»), och materialet är hämtat från motiven a_2 , a_6 och a_4 . Tt. 36—38 äro en sologrupp, som direkt anspelar på andra temagruppen. I t. 39 börjar genomföringens avslutande tutti, först med unisona violinfigurer lånade från a_1 , sedan med tersfallet från b_2 (med ett litet komplement i oboerna enligt samma princip som i de fyra inledande takterna). Efter ett transponerat citat från t. 7 börjar fyra tt:s återgång från D-tonarten, som behärskat hela genomföringen utan några som helst modulationer, till T. Här ha samtliga instrument lösts till full självständighet och bilda en vacker mosaik, vars bitar äro hämtade från motiven a_1 , a_2 , a_5 , a_6 , a_7 , b_2 . Allt detta är hopat i två takter, som strax upprepas och leda till reprisdelen. Man lägger också märke till en fallande »Qaartenseufzer» från T till D som Bach i andra verk använt nästan till övermått.³ — Reprisdelen börjar i t. 47 med ett citat av den första temagruppen (i T-tonarten). I stället för att efter sju tt. stadfästa T liksom skedde i t. 8—11 inskjutes nu, inlett av en modulerande överledning på två tt. (med motiv från a_5 och a_7), ett nytt genomföringsartat parti i P-tonarten, omfattande tt. 54—67. Efter fyra tt. med korresponderande violiner och oboer (motivet a_7) över trummande bas på D i c följa två tt. forte med unisona violiner (motiven a_1 och a_6) och tre tt. piano med sekvenser över motiven a_1 och a_7 , som sluta med bedräglig kadens och sedan leda tillbaka till T.⁴ Nu återupptas citatet av expositionen, där det avbrutits. Tt. 68—71 överensstämma med tt. 8—11. Även den modulerande överledningen påbörjas som i expositionen, men avbryts efter tre tt. av en tre tt:s episod i T-tonarten, bestående av imitationer mellan violiner och oboer över en trummande bas på b (motiv från b_4). I t. 78 fortsätter överledningen med det $\frac{4}{3}$ -ackord, varom redan är talat, och som efter tre tt. upplöses i den följande satsens B-dur.

¹ Om Bachs användning av det »romantiska» $\frac{4}{3}$ -ackordet, se ex. hos Tutenberg, s. 212 f.

² Ett crescendo som detta står helt i den subjektiva uttrycksviljans tjänst och betyder en kolossal utveckling från buffonisternas och de yngre mannheimarnas schablonmässiga sekvenscrescendi. Jfr Tutenberg, s. 71 f.

³ Jfr Tutenberg, s. 248.

⁴ Sådana episoder som i reprisdelen inskjutas mellan den första temagruppen och dess fortspinning äro vanliga i buffasinfoniken. Jfr Tutenberg, s. 134. Hos Bach utformas de, som här, ofta genomföringsartat. Se vidare R. v. Tobel, a. a., s. 159 f.

Just på den plats i reprisdelen, där i den fullständiga sonatformen andra temagruppen regelrätt skulle återkomma, börjar nu i stället en helt ny sats i $\frac{3}{4}$ -takt. Denna är instrumenterad för endast stråkar och har en mycket rapsodisk formgivning. I stället för form gäller det här melodi och en melodisk sötma, som får flyta ohämmat, utan tanke på motiviskt arbete, starkare kontraster, upprepningar av längre partier etc. I en vid båge från T till D och tillbaka till T följer den ena melodin vackrare än den andra. »Das Schöne und Natürliche dieser Schreibart aber besteht eigentlich drinnen, wenn die Melodie überaus deutlich, lebhaft, fliessend, und doch scharfsinnig ist, wenn sie sich auf ungezwungene Art mancherley wohlausgesonnener Zierrathen bedient, wenn sie frey, ungezwungen und allemal neu ist».¹ — Satsen inledes av en åttataktig, symmetriskt periodiserad och rikt ornamenterad melodi med kvinnliga slutfall, som sedan utmärka hela satsen. Rytmiken är mycket omväxlande och ställvis rent kapriciös med inflikade lombardiska rytmer. Redan i t. 8 följer en ny episod med imiterande violiner och plötsliga fortebetoningar. Efter ett uttrycksfullt septimasprång² följer ett lugnare parti med en fallande linje i större notvärden, avbrutet av två tt. i forte med nya violinimitationer, sedan återupptaget och överraskande kaderserande med två forte-ackord i F. Efter en fjärdedelspaus understryks den nya tonarten genom en ny episod, inledd av en skala i lombardisk rytm, fortsättande med tersimitationer i sekvenser över orgelpunkt³ på D och utmynnande i en kromatiserad melodi i terser och sexter. I t. 30 leder en trummande viola över till en ny sirlig episod (med utskrivet »dubbelslag!»), som emellertid bara varar en takt, gör halvkadens i B, därefter upprepas och så mynnar ut i två fjärdedelspauser. Inlett av en »skalraket» börjar i t. 35 ett sju tt:s diminuendo — ett unikt fall!⁴ Diminuendot konstitueras dels av den fallande melodilinjens (upptaktsmotiv!), dels av klangförminskningen (de på orgelpunkten c trummande Basso och Viola dras i tur och ordning ur spelet) och framför allt av det utskrivna »p—Morendo—Pianissimo». Efter diminuendots halvkadens i F följer fernet samt två fjärdedelspauser. Ett återgångsparti på tre (!) tt. medför återigen en helt ny melodi tillbaka till T. Liksom i återgångspartiet före reprisdelen i första satsen finna vi här en svärmisk »Qaartenseufzer». De avslutande sex tt. citeras nedan. Notexempel c visar en av denna sats många »mozartismer». Lägg särskilt märke till förhållningen i sista t., och i de två föregående tt. första violinens lugna kromatik över andra stämmans vaggande sextondelsrörelse och basens trummande orgelpunkt ($\frac{6}{4}$ -ackordet!).⁵

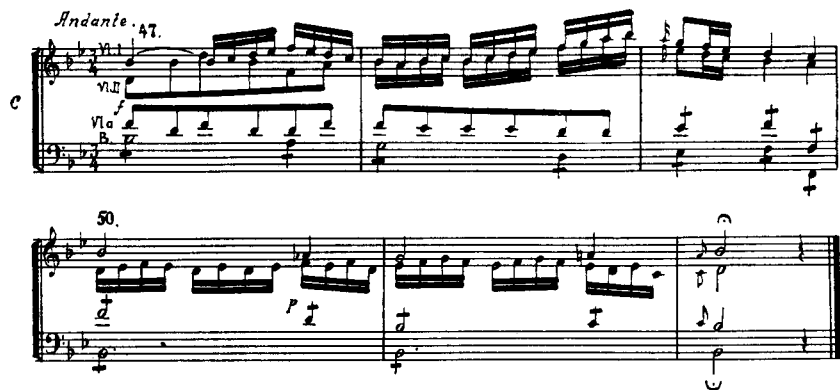
¹ J. A. Scheibe, a. a. s., 128.

² Sext- och septimasprång äro vanliga i Bachs lyriska melodier. Jfr Tutenberg, s. 209.

³ Denna schablon är hämtad från den italienska operasinfonien, där den spelade en väsentlig roll vid crescendots utbildning. Jfr H. Eimert, a. a., s. 36.

⁴ Tutenberg skriver s. 74: »Das 'diminuendo' ist mehr eine Errungenschaft der 80er Jahre. Unserem Meister ist es noch unbekannt.» — Jfr första satsen av Becks D-dur-symfoni från 1773 (DTB. Jhg. VIII, 2, s. 109).

⁵ Jfr även tt. 47—49 med t. ex. andra satsen i Mozarts violinkonsert i D (K. V. 218), tt. 82—84, eller med sluttakterna i trion till den bekanta menuetten ur Divertimento nr 17.



Finalen har ungefär samma taktantal som den första satsen men är på grund av sin taktart (2/4) bara hälften så lång. Formellt är den byggd efter samma mall som inledningssatsen, alltså schematiskt uttryckt ab (g) a. Motiviskt arbete saknas nästan fullkomligt, och i stället för genomföring borde man kanske snarare tala om ett svagt modulerande återgångsparti. Satsförloppet är i sammandrag följande. Ett stigande treklängsmotiv om tre tt. (!) och med stark kontrast »im engsten Rahmen» besvaras genast av motsvarande fallande rörelse. De sex tt. upprepas med ombytta roller i violinerna (och oboerna). De karakteristiska utskrivna »dubbelslagen» ovanifrån inleda i t. 13 en med jämt taktantal periodiserad överledning där melodilinjén på ett sätt som mött också i första satsen är uppdelad mellan varandra kompletterande och imiterande violiner plus självständiga inflikningar av oboer och trumpeter. Överledningen avslutas av ett kort unisono med halvkadens i Ess. Efter en fjärdedels paus inträder i t. 23 den andra temagruppen i D-tonarten och i pianoyans. Det är ett regelbundet periodiserat motiv i stråkarna, bestående av en från femte tonen fallande skalarörelse. Efter en kil av unisona basar repeteras det och mynnar ut i en liten epilög av ett staccatomotiv med korresponderande violiner över ett f i violan som trummande bas. Forte och piano växla med en takts mellanrum, och oboerna göra ett tillfälligt självständigt inpass av motiv a₁ från första satsen. I takt 40 börjar »genomföringen» i forte med ett »dubbelslagsmotiv» som besvaras av oboerna, sekventeras och kadenserar i B. En ny tanke i Ess, med täta kontraster forte-piano, presenteras i t. 46; den repeteras omedelbart för att sedan sekventeras i Ass men kadensera i T-tonarten. Därefter vidtager reprisdelen (t. 57), som citerar expositionens tolv första takter. Men därefter avbryts citatet (liksom var fallet i första satsen) av en kapriciös anspelning i Basso och Viola (!) på staccatomotivet i epilögen. Man överraskas så av en takts plötslig generalpaus, därefter av en våldsam treklängsrörelse i fortissimo och ett tvärt piano med ett nytt skal-motiv i Basso och Viola,¹ varefter citatet från expositionen fortsättes i fyra tt. men sedan strax, man frestas att säga — spurtar i mål, med tre Ess-durackord i punkterad rytm. Tid: 1 min. och 15 sek.!

¹ Generalpausen och de övriga dynamiska överraskningsmomenten äro tydligen inspirerade från Mannheim.

Mycket tyder på att detta verk vore en operauvertyr. Dess sammanlagda speltid är ungefär sju minuter, vilket är i kortaste laget för en självständig konsertsymfoni. Attaccafförbindelsen mellan de två första satserna, den obetydliga finalen samt den ovanliga instrumentationen med trumpeter pekar i samma riktning. Den gedigna utformningen av första satsen hittar man kanske mera sällan i operauvertyrer, men en tendens till bättre satsarbete är som redan framhållits typisk för Bach. För övrigt äro de flesta motiv i första satsen knappast mer än konventionella floskler, rekvisiter som ständigt återkomma i den galanta symfoniken. Som man väntar sig, är det som melodiker Bach även här ger sitt bästa. Andra temat i första satsen är en högst utpräglad melodi av stort värde, och fast andra satsen är ganska löst hopfogad, blir den tack vare melodikens sötma till en pärla. Den är också den längsta av satserna (3 min.). — Att söka datera verket är med kännedom om Bachs proteuskaraktär mycket vanskligt. Av den primitiva formen och den ytterligt enkla harmoniken att döma torde det knappast vara skrivet efter 1770. Å andra sidan tala rikedomerna på dynamiska anvisningar och de olika stämmornas stora självständighet för ett relativt sent datum. Oboerna och trumpeterna ha självständiga inpass utan att vara direkt solistiska, och violan är löst från livegenskapen hos Basso — i slutet av finalen äro de ensamma bärare av viktigt melodiskt material. (Utförande utan cembalo föreslås.) Ett datumförslag kan knappast preciseras mera än till c:a 1770.

Beträffande nr 24 i vår förteckning (Allegro—Andante—Presto) har redan meddelats, att under titelbladets »Bach» skymtar ett uttraderat »Stamitz». I jämförelse med den lättflytande pikturen i nr 23 verkar denna handskrift som gjord av en lärling. Där finnas också ovanligt många felaktigheter. Våra misstankar väckas, då vi i alla stämmor utom VI.I och den ena VI.II se en menuett mellan andra och tredje satsen överkorsad! De två andra stämmorna äro skrivna av en mera van hand och med annat bläck — samma bläck som överkorsat menuetten och på titelbladet präntat »Bach» i stället för »Stamitz!» — och upptaga inte alls någon menuett! Det verkar som om det varit en fördel att låta verket segla under Bachs flagg — vilket säger en del om hans popularitet. Att man därvid måste stryka menuetten som tredje sats vittnar om ett skickligt bedrägeri, då det tydligen varit vederbörande bekant att Bach, cum grano salis, inte skrivit några fyrsatsiga symfonier. Men menuetten kunde ju vara oäkta? Endast stilistiska undersökningar kunna ge svaret. I Riemanns »Thematischer Katalog der Mannheimer Sinfonien» (DTB, Jhg. III, I) återfinna vi emellertid denna symfoni under Johann Stamitz' namn såsom nr II i en samling av sex symfonier, Op. 8, varav ett exemplar finnes i Uppsala Uni-

versitetsbibliotek.¹ Med hjälp av detta tryck ha vi kunnat göra upp ett fullständigt partitur också över menuetten. Nedan följer en översikt av verket.

Första satsen inleds av två tt. »Vorhang» (ackordiskt motiv), varefter följer en fjorton tt. lång »Crescendowalze» (dynamisk stegring över en orgelpunkt, som här är något modifierad), det ena som det andra typiska ingredienser i den mannheimska symfoniken liksom den »Mannheimer Bebung» som är crescendots enkla melodiska material och satsens huvudmotiv.² Crescendot är inte betecknat, och även andra dynamiska angivelser äro endast sparsamt utsatta. En rad fortspinnande sekvenser, härledda ur huvudmotivet, leder över till en kadens i D-tonarten, där genast (utan skiljande pauser) andra motivet presenteras. Det är en strängt periodiserad sekvensmelodi med oboer i terser och sexter i fallande rörelse från oktav till prim.³ Dess betydelse för formen understrykes genom omedelbar upprepning men är ändå mer ett enkelt kontrastmotiv än ett självständigt tema. Fortspinningen från överledningen återupptas och blir till en epilög på fjorton tt., som med en eftertrycklig kadens sluta i D-tonarten. Efter dubbelt taktstreck med utskrivet repristecken vidtar ett till D-tonarten transponerat citat av tt. 1—16. Även det följande överledningspartiet upptas, men nu mera modulerande och med en särskild ny sekvensepisod i P-tonarten inskjuten. Kontrastmotivet framföres som i expositionen men transponerat till T-tonarten, och sammalunda är förhållandet med epilögen, som nu, något utvidgad, fungerar som coda. — Schematiskt blir alltså satsens storform ab://ab, en formgivning som Bach aldrig använt! Det är en med svitsatsen närbesläktad, äldre form, som Scheibe noggrant beskriver: »Man fängt also mit der Haupterfindung an, und verfolget sie mit verschiedenen, theils daraus fliessenden, theils damit verknüpften, Nebensätzen, bis man zu einer andren und gewissen Tonart gelanget, in welchem man einen Schluss machen kann. So schliesst also der erste Theil eines geschwinden Satzes in einer Symphonie, die aus einer grossen Tonart geht in die Quinte der Tonart; ist aber die Tonart klein, so schliesst der erste Theil am besten in die Terz, wiewohl man endlich auch in die Quinte schliessen kann. Dieser Schluss muss aber überaus deutlich und in der Folge der Sätze gleichsam nothwendig seyn; damit

¹ Sign.: »Instrumentalmusik i tryck. Caps. 99». På titelbladet står: »Six Symphonies A Quatre Parties obligés avec Haubois, et Cors de chasse Composées par M^r Jean Stamitz ... Oeuvre VIII». Paris: Chevardiere (1763?). I kapseln ligga sju stämhäften (oboerna ha gemensamt häfte) häftade i röd marmorerad kartong med påskriften: »VI Symphonies af Herr Stamitz op. VIII». På insidan av varje omslag står: »Present af ... Factoren Gotherr til Axel Er. Melin». Om denne Melin, se S. Walin i STM. Årg. XX, 1938, s. 55 f. — Vid en närmare undersökning visade det sig, att samtliga fel i handskriften i MA återfinnas i detta tryck, vilket alltså torde ha tjänat som förlaga.

² Om »Der Stil und die Manieren der Mannheimern», se DTB, Jhg. VII, Bd 2, s. XV f. Som exempel på idiotismen »Mannheimer Bebung» citerar Riemann just huvudmotivet i föreliggande symfoni!

³ I sin ganska schablonmässiga utformning illustrerar den väl Eimerts tes: »Die sequenzierend abfallende Fortspinnung ist ein wichtiges Wurzelgebiet des zweiten Themas». A. a., s. 38 f.

die Wiederholung dieses Theiles angenehm und natürlich werde. Den zweyten Theil fängt man hierauf wieder mit der Haupterfindung an, und richtet sich in der Ausführung desselben auf das genaueste nach der Beschaffenheit und nach den Gedanken des ersten Theiles. Man hat aber auch die Freyheit, die Tonart in diesem Theile mehr als einmal zu verändern, und also in der Mitten desselben auch in andere Tonarten zu gehen, oder zu schliessen. Man muss aber endlich den Zusammenhang so einrichten, dass man zuletzt auf eine lebhaft und ungezwungene Art in die Haupttonart wieder zurücke kehren und den zweyten Theil damit endigen kann.»¹

Någon skymt av Bachs svärmiska melodik söker man här förgäves efter, och fakturen är alldeles för enkel för att vara bachsk. Hela skeendet är förlagt till första violinstämman (oboernas kontrastmotiv undantaget), som med rytmisk kraft manligt upprepar »Bebung-motivet eller en variant därpå 64 gånger på 114 takter.² Violan och basstämman utföra i samma utsträckning ett enformigt trummande, medan andra violinen tremolerar. Basarna äro hos Stamitz ofta quasi-kontrapunktiskt förda, men här äro de så statiska som möjligt. Frånsett i kontrastmotivet fungera blåsarna endast utfyllande med långa ackordtoner. — Andantet i B är som vanligt instrumenterat för endast stråkar och uppvisar i mindre skala samma formbyggnad som den första satsen. Märkligt är att en tio tt:s kanon i prim och oktav inleder satsen och följaktligen även den andra delen efter repristecknet, fast här med ombytta insatser.³ Båda avsnittens epilöggrupper innehålla typiska »mannheim-suckar». — Samma formschema användes (enligt mannheimarnas sed) även i finalen, samt, mera märkligt, även i menuetten (ej i trion).⁴

Även om Bach stilistiskt står Stamitz mycket nära,⁵ få vi nog därför anse det vara uteslutet att denna symfoni skulle vara av Bachs hand.⁶ Menuettsatsen skulle visserligen teoretiskt sett kunna vara apokryf och därför ha blivit struken i vår handskrift. (Chevardiertrycket i Uppsala torde nämligen kunna dateras till c:a 1763, då Bach redan var i full verksamhet.) I vår förteckning har redan mött ett sådant fall av en förläggares självsvåld (nr 14 c). Menuetten är emellertid inte bara med formella utan också med tematiska likheter förbunden med de övriga satserna, varigenom dess äkthet får anses säker. Enligt stamitzkännaren Peter Gradenwitz äro motiviska likheter, ja, rentav citat, de olika satserna emellan ett särdrag för just Johann Stamitz.⁷ Jämför t. ex. följande avsnitt (romerska siffror ange sats och arabiska siffror takt-nummer): I:1—2 med basstämman till IV:1—4; I:3 f. med III:1 f. och i sht III:17 f.; I:46 f. med II:23 f. och III:45 f.; I:50 f. med IV:1 f.; I:108 med II:60 och IV:67, 68. Trots att det här mest rör sig om korta stan-

¹ A. a., s. 623 f.

² Jfr Schökel, s. 101.

³ Denna invertering äger sin motsvarighet i svitsatsen, t. ex. gigue.

⁴ Jfr Tutenberg, s. 61.

⁵ Jfr W. Fischer, »Zur Entwicklung ...», s. 84.

⁶ Olyckan ville att just denna symfoni var den »unika uvertyr» som under Joh. Chr. Bachs namn och i bearbetning av Sven E. Svensson framfördes i radio den 17 juni 1938 som andra nummer i den sista av en serie konserter »Dyrgripur från Musikaliska Akademiens bibliotek».

⁷ Jfr P. Gradenwitz, »The symphonies of Johann Stamitz», MR I, 1940, s. 354 ff.

dardrekvisiter, som återkomma i alla möjliga sammanhang, är likheten större än vad man kan göra slumpen ansvarig för.¹ Om vi alltså här fastslår att verket inte kan vara av J. C. Bach, få vi hoppas att Gradenwitz i den andra delen av sitt arbete om Johann Stamitz (som skall innehålla katalog och genomgång av hans verk) kan fastslå att det i stället verkligen härrör från Stamitz.²

Vår förtecknings nr 25 är alltså den andra och sista för MA unika symfonin av J. C. Bach. Den är skriven med samma sköna, italienskt snirklade piktur som nr 26, med vilken den också har ett signum gemensamt. Den senare skall inte här behandlas, då den även finns i två andra bibliotek (enligt Terry) och ägnats en ingående undersökning av Tutenberg.³ Nr 25 består av satserna Allegro molto (4/4) — Larghetto (4/4) — Presto assai (6/8) och närmar sig med sina unisona partier och sina slutna solistiska inpass av omväxlande oboer och horn den konsertanta symfonin. De olika satsernas förlopp är i korthet följande.

Första satsens storform är ab ab a, dvs »ritornellsymfonins» i dess mannheimiska utformning. Första temagruppen består av ett inledande tutti med omväxlande forteackord och solistiska inflikningar i lombardisk rytm samt en kort sekvensepisod. Första temagruppens andra del börjar i t. 12 efter kadens på tonikan med en soloepisod i hornen, som därvid imitera en kort oboefras, avbrytes av en tuttkil,⁴ sekventeras och utmynnar i en tre (!) tt:s överledning, vars tutti i unisono gör halvslut i D-tonarten. I t. 23 börjar (utan skiljande pauser) den andra temagruppen, presenterad som solo av oboerna, först i terser, sedan i sexter, under det att violan hela tiden trummar på f (Basso pauserar). Karakteristiskt är ett synkopmotiv, lombardisk rytm, som tillfälligt besvaras av violinerna, samt en avslutande dialog mellan violiner och oboer (upptaktsmotiv!) i D:s varianttonart (!). Efter en fjärdedels paus inleds »genomföringen» med ett till D-tonarten transponerat citat av tt. 1—6. Med ett motiv från t. 14 moduleras under starka kontraster forte-piano över till P-tonarten och därefter till Dp, där ett oboesolo med en inskjuten unison tuttkil följer. Ett sekvensparti i tutti med motiv från t. 10 för tillbaka till T, där efter en tre tt:s staccatoepisod i stråkarna göres halvkadens med ett hornsolo. Tt. 53—61 äro ett något ominstrumenterat — till en början med horn i stället för oboer — och till T transponerat citat av den andra temagruppen. Efter en fjärdedels paus börjar reprisdelen i t. 62 med ett 10 tt:s ordagrant citat av första temagruppen. Det i t. 71 avbrutna citatet upptas i modifierad utform-

¹ Flera för Stamitz utmärkande drag, t. ex. utformningen av den första satsens »Vorhang», återfinnas i föreliggande verk. Jfr Franz Waldkirch, »Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert», s. 15—17.

² Den femte av de sex stamitzsymfonierna i nämnda tryck op. 8 anser W. Fischer vara av F. X. Richter (»Zur Entwicklung ...» s. 82). »Vår» symfoni befinns sig alltså i osäkert grannskap.

³ A. a., s. 332—338.

⁴ Tuttiartier, inklade mellan ett temas för- och eftersats, möta ofta hos Bach. Jfr Tutenberg, s. 289.

ning i codapartiet, t. 91 ff. Däremellan inskjutes först en kort utvikning med septimasprång till S¹ med motiv från tt. 15 och 48 och sedan ett fjorton tt:s nytt konserterande avsnitt med dialoger mellan oboer och horn och inskjutna partier i unisono eller anspelande på staccato-episoden t. 48 ff.² Två tt. före codan, som arbetar med täta forte-piano-kontraster, skymtar en reminiscens från huvudmotivet. I t. 96 avslutas satsen traditionellt med några T-ackord i rask följd.

Mellansatsen i D-tonarten är mot vanligheten, men i enlighet med blåsarnas betydelse i denna symfoni, instrumenterad för samma besättning som yttersatserna, med den skillnaden att oboerna bytts ut mot flöjter. Storformen är här ab cb ab, en stark modifikation av »ritornellsymfonin» i dess wienska utformning. Ty ett av dennas främsta kännemärken är att mellandelen inleds av huvudtanken transponerad till D-tonarten, medan här i stället uppträder ett nytt, starkt modulerande soloparti för flöjt, som endast svagt anspelar på första temagruppen. — Första temagruppen, tt. 1—8, inleds av ett forteackord med utskrivet »dubbelslag» varefter i pianonyans följer en stigande sekvenskedja av ett fallande tersmotiv. Takten sekventeras två gånger och en stigande skala i unisona stråkar samt en fjärdedelspaus avslutar. I takt 5 börjar ett rikt ornamenterat flöjtsolo på tre (!) tt., som bilda överledningen till D-tonarten, vilken sedan stadfästes i ett unisono med punkterade rytmer. I t. 9 följer den andra temagruppen, vars första del står i D-tonarten, medan den senare delen står i dennas variant. Likheten med första satsen på denna punkt är slående och gäller även uppdelningen av melodilinjén mellan flöjter och violiner, som dialogisera i parallella terser och sexter. En kort modulation med starka dissonanser utmynnar, t. 20 f., i en epilog (i D-tonarten), som med sina upprepade tersfall (jfr inledningen) och fallande septimasprång i staccato är av buffatyp och i sin svärmiska sötna påminner om Mozart. — I t. 24 börjar »genomföringen», som inleds av en kort modulation, vilken emellertid inte kadenserar på T som man väntat utan i stället överraskande leder till ett forteutbrott i P med växelspel mellan violin och flöjter. Därefter följer ett improvisationsartat flöjtsolo, kromatiskt och rikt utsirat, som, anspelande på flöjtsolot i första temagruppen, snabbt modulerar över D, T och S till en halvkadens i T. Förbundet med det föregående av den ensamt trummande violan upprepas nu den andra temagruppen, men bara dess senare del, transponerad till Tv. — Efter halvkadens med den unisona skalarörelsen och fjärdedelspaus, som mött i t. 4, börjar reprisdelen i t. 37 med ett citat från den, satsen inledande, huvudtanken. Genom att till tonikatreklängen foga den lilla septiman sker därefter utvikningen till S-sidan. Därigenom få hornen, som även denna sats stå i Ess, tillfälle till ett solo, motsvarande flöjtsolot i expositionen och byggande på motiv därifrån, ett punkterat motiv ur andra temagruppens andra häft och de upprepade tersfallen i epilloggruppen. Efter ett avslutande unisono i punkterad rytm citeras i tt. 46—52 den andra temagruppen, men bara dess första del (den

¹ En sådan utvikning till subdominantsidan i reprisdelen återfinns i nästan varje bachsymfoni. Egentligen börjar redan i och med denna modulation den sålunda förlängda codan. Jfr Tutenberg, s. 65, 124, 241.

² Jfr första satsen av nr 23 som på motsvarande plats hade ett inskjutet, genomföringsartat parti.

andra delen citerades i »genomföringen»), transponerad till T-tonarten, varefter satsen avslutas med den likaledes transponerade epiloggruppen.

Finalen är ett rondo med två kupletter och tre refränger, schematiskt tecknat a b a₁ c a. Den andra kupletten, c, är ett självständigt parti med ny taktart (3/4) och egen tempobeteckning (Grazioso) men i tonikans tonart.¹ Är denna kuplett självständighet ett drag från den franska rondotypen,² så hör den modulerande överledningsgruppen mellan den första kupletten och den andra refrängen samt den förändrade utformningen av den senare mera hemma i den av C. Ph. E. Bach utbildade tyska rondotypen.³ — Refrängens första del består av ett tre tt:s unisont treklängsmotiv och en tre tt:s kontrastfras i terslöpande oboer som därefter upprepas. Andra delen består av ett larmande tutti och en fallande unison rörelse med halvslut i T. Första kupletten inledes i t. 21 med ett hornsolo (åter två tretaktsgrupper) och två dialogiserande inpass av oboerna. Efter en inskjuten episod med växling mellan ett kromatiskt motiv i stråkarna och tuttiackord, följer ett överledningsparti med oboesolo, som i t. 48 mynnar i en starkt modifierad utformning av refrängens andra del, transponerad till D-tonarten. Ett åtta tt:s »cresc^o il fort» över en stigande skala med successivt tillträdande stämmor,⁴ två takters oboesolo och en fallande unison rörelse, bilda ett slags epilög. Skild av pauser och dubbelt taktstreck inträder nu den till taktart och tempo kontrasterande andra kupletten, tt. 68—106. Den är helt utformad som solo för omväxlande oboe och horn. Den graciösa tretakten, triolfigurerna och lombardiska rytmer ge kupletten dess karaktär. Formellt har den, vad Willi Apel kallat »rounded binary form»,⁵ schematiskt uttryckt a://b a c(oda). Den sista refrängen är lik den första men med en utvidgad, mera larmande, fullständig helkadens.

I överensstämmelse med blåsarnas konserterande utformning är fakturen långt enklare och mera homofont präglad än i t. ex. nr 23 som tidigare behandlats. Violan spelar mestadels unisont eller i oktaver med basstämman eller fungerar själv som trummande basstämma i svaga nyanser då Basso pauserar. Den är betecknad »Viola obligato» men har bara två självständiga inpass, av vilka det ena består av en vanlig ackompanjementsfigur (tt. 53 och 54 i första satsen) och det andra av en enkel skalrörelse som imiteras av hornet (t. 88 i första satsen). Vl. II löper unisont med, eller i terser och sexter med Vl. I. I andra satsen har den stereotypa Alberti-figurer, som i viss mån göra cembalon överflödigt. De solistiska blåsarna ha på sina ställen ovanligt svåra uppgifter, och i synnerhet på hornisterna ställas mycket höga fordringar — högre än i någon annan bachsymfoni.⁶ Solöstämmorna föras parallellt i terser

¹ Genom dess betydande längd — 38 takter av 131 (i utförande tar den halvan minuter, dvs hälften av hela satsens speltid) — får satsen i stort tredelad karaktär. A c A, varvid da-capodelen visserligen blir diminitiv.

² Jfr R. v. Tobel, a. a., s. 201.

³ Jfr Tutenberg, s. 62 f. Hans framställning bygger på Chrzanowskis »Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert».

⁴ Om »klangcrescendo», se Tutenberg, s. 71.

⁵ »Harvard Dictionary of Music», art. »Binary and ternary form».

⁶ Se t. ex. tt. 12 f. och 78 f. i första satsen. Dessa rikt ornamenterade figurer skola utföras i allegrotempo! De obligata hornstämmorna i nr 26 äro långt lättare,

och sexter (ev. med hornkvinter) eller mera individualiserade, någon gång också imitatoriskt. Stråkorkestern har därvid en mycket enkel ackompanjementsfunktion. Också harmoniken är möjligast enkel, utom i mellansatsen, där vi finna kromatik och rikare modulationer. Typiskt, särskilt vid soloställen, äro de svävande $\frac{6}{4}$ -ackorden över trummande viola. Tåta kadenseringar, utmärkande för konsertstilen, ge ett splittrat helhetsintryck. Därtill bidraga också de dynamiska kontrasterna »im engsten Rahmen», som äro ovanligt noggrant utskrivna. Beträffande den melodiska gestaltningen är denna symfoni ingen höjdpunkt — mycket är rent rutinmässigt. Den långsamma satsen är liksom i nr 23 otvivelaktigt den bästa. I rondot lägger man särskilt märke till den andra kupletten.

Ett försök till datering av denna »Overture overo Sinfonia» strandar på grund av de många motsägande elementen. För ett relativt sent datum talar begagnandet av »ritornellsymfonins» form för två satser samt den avancerade solistiskt-konserterande utformningen av blåsarna. I så måtto faller det sig naturligt att placera verket någon gång omkring 1775, dvs i närheten av de sex symfonierna op. XVIII (Terry, s. 269 ff.), där det konserterande elementet också är förhärskande.¹ Å andra sidan saknar det dessas lugna och homogena melodik, och harmoniken och fakturen i yttersatserna äro alltför utvecklade. Nr 26 i vår förteckning, som i sin allmänna hållning är föreliggande verk synnerligen likartat (pikturen i de båda handskrifterna överensstämmer ävenså), placeras av Tutenberg före 1770 vilket också för »vår» symfoni vore mera plausibelt.² Men regresser äro inte ovanliga hos Bach.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Grab Johann Christian Bachs ist im Schatten der Monumente seiner grossen Vorgänger und Nachfolger gegraben worden. Die theoretische Grundlage einer Bachrenaissance ist erst in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts besonders durch H. P. Schökels »Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit» (1926), F. Tutenbergs »Die Sinfonik Johann Christian Bachs» (1928) und die Lebensbeschreibung von Ch. S. Terry, »John Christian Bach» (1929), gegeben. Die drei Forscher haben auch thematische Kataloge zusammengestellt. Der vollständigste von diesen ist Terrys, der den Bestand bachscher Werke in 51 europäischen Bibliotheken mitteilt. Dabei ist die Bibliothek der »Musikaliska Akademien» zu Stockholm, die als sehr reich an Kompositionen des 18. Jahrhunderts bekannt ist, eine von Terrys ausgiebigsten

och ändå skriver Schökel härom: »Der Grund für den langsamen ersten Satz ... in der starken Beweglichkeit und konzertierenden Führung der Hörner, deren Partien aus technischen Gründen ein schnelleres Tempo nicht vertragen hätten.» A. a., s. 130.

¹ Jfr Tutenberg, s. 293 ff.

² Jfr Tutenberg, s. 325, 332 ff.

Quellen auf instrumentalem Gebiet gewesen. Seine Angaben bedürfen doch der Ergänzung sehr, wie die obige Bestandsliste zeigt. Sie enthält Angaben über 79 verschiedene Nummern Instrumentalmusik in Druck oder Handschrift vom 18. Jahrhundert. 26 davon sind Sinfonien (oder Ouverturen), was fast die Hälfte der bekannten Zahl bedeutet. Dass diese Werke auch fleissig gespielt worden sind, ist in Erwägung des weitumfassenden Liebhabermusizierens und blühenden Konzertlebens Stockholms anzunehmen, auch wenn die summarischen Konzertanzeigen davon völlig schweigen und das grosse Notenmaterial im allgemeinen unglaublich gut erhalten ist.

Das Hauptinteresse bezieht sich auf drei Sinfonien (und eine Triosonate) der Sammlung, die nach Terrys Angaben nur in der Bibliothek der »Musikaliska Akademin« befindlich sein sollen. Es handelt sich um drei Handschriften in demselben Querquartformat, in unserem Verzeichnis die Nummern 23—25. Sie stehen alle drei in Ess-dur, haben drei Sätze (der Mittelsatz in B-dur) und sind für das gewöhnliche neapolitanische Orchester instrumentiert: Streichquartett, 2 Oboen und 2 Hörner. Die Sinfonie Nr 23 ist originell dadurch dass die Hörner durch Trompeten ersetzt sind. Ungewöhnlich ist auch die Attacca-Verbindung der beiden ersten Sätze. Die Ecksätze haben Sonatenform mit der zweiten Themagruppe in der Reprise ausgelassen. Besonders der erste Satz zeigt interessante Details, weil er durch ziemlich vorgeschrittene Motivbearbeitung im Horizontalen und Vertikalen in Verbindung mit einer Individualisierung der Instrumente aufgebaut ist. Der Mittelsatz für Streichquartett ist rhapsodisch im Formalen aber gibt eine Fülle von schwärmerischen, echt bachischen Melodien mit vielen Mozartismen. — Die Sinfonie Nr 25 nähert sich mit ihren unisonen Partien und ihren geschlossenen solistischen, ungemein schweren Passagen für Oboen oder Hörner der konzertanten Sinfonie. Die Streicher haben dabei einfachste Akkompagnementsfunktion, und auch die Harmonik und die Melodik sind viel ärmer als in Nr 23. Formal ist sie doch moderner durch die Verwertung der Formen der »Ritornellsinfonie« (vgl. Tutenberg) und des Rondos. Die beiden Sinfonien dürften um 1770 herum entstanden sein. — Die Sinfonie Nr 24 hat sich als *unecht* erwiesen. In der Handschrift sieht man vor der Finale ein Menuett als dritten Satz durchgestrichen, und auf dem Titelblatt schimmert unter dem »Bach« ein ausradiertes »Stamitz«. Die Viersätzigkeit, die suitenähnliche Form aller vier Sätze, die Konzentration des Geschehens in der ersten Geigenstimme und die mehr kräftig-barocke als schwärmerisch-galante Melodik sprechen dafür, dass diese Sinfonie nicht von Johann Christian Bach sondern von einem früheren Meister geschrieben ist. Vorhang-motive, Bebung-motive und Crescendowalzen deuten auf Mannheim. In Riemanns »Thematischer Katalog der Mannheimer Sinfonien« (DTB, Jhg. III, I) findet sich auch dieses Werk unter dem Namen von Johann Stamitz als Nr II in einer Sammlung von sechs Sinfonien Op. 8, von welcher sich ein Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Upsala befindet.