

STM 1945

**»Sonate a flauto traverso, violone e cembalo da
Roman, Svedese»**
En stilstudie

Av Stig Walin

© 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 till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

»SONATE A FLAUTO TRAVERSO, VIOLONE E
CEMBALO DA ROMAN, SVEDESE»

EN STILSTUDIE

AV STIG WALIN

Den år 1694 födde Johan Helmich Roman och hans mångskiftande insatser till det svenska musiklivets fromma ha i olika sammanhang flerfaldiga gånger behandlats av musikskriftställarna. Hans skapande verksamhet har därvid ingalunda lämnats obeaktad. Men rent stilistiska undersökningar av Romans kompositioner ha ännu ej bedrivits i den omfattning, som önskvärt hade varit med hänsyn tagen till stoffets rikedom och epokbildande värde. Vår kännedom om den svenske 1700-talsmästarens konst och dess karakteristiska särdrag är därför ännu behäftad med många brister.

Bland Romans talrika kompositioner bilda de tolv år 1727 hos den kände kopparstickaren E. Geringius av trycket utkomna sonatorna för flöjt och besiffrad bas en sluten grupp, som erbjuder en hel del av intresse för den musikaliska stilforskningen. I den dedikation till Sveriges drottning, med vilken den tryckta utgåvan är försedd, kallar Roman verken ungdomsförsök, »saggi giouanili». Samtiden betraktade dem som ett slags mästarprov efter den studieresa, som den lovande musikern på Ulrika Eleonoras bekostnad företog till England under åren 1714—20¹. Men det är dock inte endast såsom ungdomsförsök, tillkomna under inflytelserna av den på överväldigande intryck säkerligen rika Englandsvistelsen, som stilforskaren kan finna anled-

¹ Med inte fullt riktig verkbeteckning skrev dir. mus. i Linköping, J. Miklin, till den bekante Västeråsköpmannen och musikskriftställaren Abr. Abr:son Hülphers i ett brev från år 1772: »När Roman första gången kom hem, förstod han composition, hwilket ses af dess år 1727 tryckte Violin-Solo, VI. sonat. . . .», cit. efter T. Norlind, »Abraham Abrahamsson Hülphers och Frihetstidens musikliv», STM, 1937, 52.

ning att befatta sig med flöjtsonatorerna, utan också därför att de utgöra prov på Romans rent instrumentala skapande. Den svenska musikens »fader» utförde visserligen sin märkligaste gärning som tonsättare med vokalkompositioner till texter på svenskt språk. Men han gjorde därjämte en högst betydande insats även på den rena instrumentalmusikens område. Hur Roman vid början av sin komponistbana obunden av varje medgestaltande text handskades med den musikaliska konstens tonande råmaterial, därom borde en undersökning av flöjtsonatorernas stilistiska egenskaper kunna skänka värdefulla upplysningar.

Föreliggande stilstudie gör nu i n t e anspråk på att ge en uttömmande behandling av de nämnda sonatorernas stilistiska egenart. Den har inte heller satt sig det målet före att fastställa de ev. förebilder, som Roman avsiktligt eller oavsiktligt följde vid sonatorernas komponerande, eller att nå fram till de inspirationskällor han då främst öste ur. Den vill endast försöka att ställa in sonatorna åtminstone på deras ungefärliga plats i det för dem aktuella stilläget.

Detta stilläge formas av den med Romans flöjtstycken besläktade kammarmusikaliska produktionen från 1700-talets förra hälft. För att nå det nyss antydda syftet med denna studie skola i det följande fortlöpande jämförelser anställas mellan Romans sonator och ett antal karakteristiska representanter för denna produktion. Till »jämförelseobjekt» ha tagits de såsom op. IV i tryck publicerade tolv violinsonatorerna av den omkr. år 1666 födde Fr. Geminiani, de under op. I samlade femton sonatorerna för skiftande soloinstrument med generalbas av den år 1685 födde G. Fr. Händel, flöjtsonatorerna i h-moll, Ess-dur, A-dur, C-dur, e-moll och E-dur jämte violinsonatorerna i h-moll, A-dur- E-dur, c-moll, f-moll och G-dur av den likaledes år 1685 födde J. S. Bach samt de såsom op. I tryckta tolv violinsonatorerna av den år 1692 födde G. Tartini. I enlighet med det nyss antydda syftet med denna studie ha dessa sonator valts till »jämförelseobjekt» inte därför att Roman måhända skulle ha tagit just dem till direkta förebilder för sitt eget skapande utan därför att de utgöra goda representanter för olika utvecklingsstadier av den kompositionsgren det här gäller. Av de uppräknade verken kan Roman vid tidpunkten för flöjtsonatorernas tillkomst knappast ha lärt känna andra än möjligen några av Händels och kanske också ett eller annat av Geminianis. Såväl Händel som Geminiani spelade ju en högst betydande och mycket uppmärksam roll i det musikliv, i vilket Roman kastades in, när han första gången kom till England. Och åtminstone en del av sonatorerna i op. I torde Händel ha skrivit under de år Roman

vistades i London¹. Geminianis op. IV utkom visserligen inte förrän 1739 men de enskilda sonatorerna däri kunna ju ha tillkommit och även spelats efter skrivna noter långt tidigare, vilket skulle stå i full överensstämmelse med tidens sedvänjor².

Den musikaliska stilforskningen vill inte endast mer eller mindre utförligt beskrivande registrera de musikaliska konstskapelsernas väsentliga särmärken och kompositionstekniska egenheter utan också, om möjligt, komma själva de gestaltande krafterna på spåren. Med musikalisk stil förstås därför i det följande den karakteristiska egenarten i den musikaliska gestaltningsprocessen och dess resultat.

Som redan antytts, äro Romans tolv flöjtsonator tillägnade drottning Ulrika Eleonora. Utom den på italienska avfattade dedikationen innehåller originalutgåvan ytterligare en litterär utsmyckning på främmande språk, nämligen på titelsidan ett latinskt citat från Cicero. Redan förekomsten av dessa båda språk, det italienska och det latinska, sätter in Roman i ett visst stilsammanhang. Den visar i sin mån riktigheten av A. M. Sahlstedts omdöme om Roman såsom en litterärt högt bildad man³. Den svenske musikern tillhörde den redan under 1700-talet allt sällsyntare typ av tonkonstnärer, som i äldre tider med deras höga bildningskrav på tonkonstens förnämsta utövare ensam förtjänade namn av »musicus», nämligen den inte endast musikaliskt utan också allmänskulturellt, språkligt och bokligt högt bil-

¹ Jfr F. Chrysander, »G. F. Händel», III: 1, Lpz., 1867, 148. Att Roman, när han komponerade sina flöjtsonator, kände till åtminstone ett par av Händels stycken, kommer att visa sig i det följande.

² De för denna studie använda källorna ha varit beträffande Romans sonator ett i Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek befintligt ex. av originalutgåvan (Roman-samlingen, nr 56 b), beträffande Geminianis op. IV och Tartinis op. I likaledes i nämnda bibliotek befintliga originalutgåvor, London, 1739, resp. London, I. Walsh, u. å., samt beträffande Händels och Bachs sonator det tyska Händelsällskapets utgåva i instrumentalmusikbandet nr 5, resp. det tyska Bachsällskapets utgåva i kammarmusikbanden nr 1 och 8. Den av P. Vretblad ombesörjda nyutgåvan av Romans flöjtsonator, Elkan & Schildknecht/Emil Carelius, Sthlm, 1936, låter inte alltid, t. ex. i fråga om tempobeteckningar och föredragningstecken, originalets läsart tydligt framträda. — Av de anförda »jämförelseobjekten» äro endast sonatorerna nr I, II, IV, V, VII, IX och XI i Händels op. I och de uppräknade sex sonatorerna av Bach liksom Romans verk satta för flöjt, huvuddelen däremot för violin och ett par av Händelsonatorerna, nr VI och VIII, för oboe. För de jämförelser, som i det följande skola anställas mellan Romans och de utländska mästarnas sonator, spelar denna olikhet i besättningen endast en underordnad roll, vilken dock, om så påkallas, vederbörligen skall uppmärksammas.

³ »Äreminne öfwer Hofintendenten . . . Herr Johan Helmich Roman», Sthlm, 1767, 26.

dade typen, en typ, som bl. a. även högbarockens två stormästare, Händel och Bach, och ytterligare den med Roman så gott som jämnåriga italienaren Tartini tillhörde. Dedikationens italienska avfattning visar dessutom, att Roman var förtrogen med och anslöt sig till det härskande modet inom samtidens förnåma musikkretsar. Allt ifrån de stora musikaliska omväxlingarna vid 1500-talets slut hade Italien kommit att framstå såsom det ledande musiklandet. På italienskt språkområde nådde den nationalspråkliga vokalmusiken tidigast en hög blomstring med stora, över allt efterbildade former. Detta medförde, som bekant, att italienskan blev det egentliga musikspråket runt om i Europa långt utanför själva moderlandets gränser, ja, som Romans dedikation visar, ända längst uppe i norr, här i Sverige.

Men dedikationen och Cicero-citatet skänka oss även andra upplysningar.

Det skulle ligga nära till hands att antaga, att Roman tillägnade Ulrika Eleonora sonatorna såsom ett tack för den välvilja hon visat honom. Men dedikationen innehåller egentligen inga direkta uttryck för tacksamhet utan i stället förhoppningar om att verken genom från drottningens sida visat intresse och välvilja skulle få ökat anseende, bli gunstigare emottagna och säkerställas mot avundsjukans varje skymf¹. Om man med Vrethblad antar, att detta sistnämnda syftar på personliga avundsmän vid hovet², så står dock den frågan ännu öppen, vem eller vilka Roman syftade på med talet om ökat anseende och gunstigt emottagande. På den frågan har han själv medelst Cicero-citatet givit ett otvetydigt svar. Detta citat, som enligt Romans egen uppgift är hämtat från »de Orat. Lib. II», lyder: »Neque ab indoctissimis neque a doctissimis legi vellem.» Det var sålunda inte egentligen till drottningen men inte heller till de musikaliskt obildade och okunniga eller till de av böckernas dammiga visdom alltför lärda, som Roman vände sig med sina flöjtstycken, utan till den musikälskarnas mellankategori, som representeras av den kunnige och bildade libhabern, »kännaren» på det musikaliska området.

Med Cicero-citatet har Roman också antytt avsikten med sin kom-

¹ Dedikationen finnes avtryckt hos P. Vrethblad, »Johan Helmich Roman 1694—1758. Svenska musikens fader», Sthlm, 1914, I, 23.

² A. a., 23. Jfr också Sahlstedts yttrande om hur Roman fick »förfara, huru man icke må lita på Herra gunst», a. a., 27. Av fortsättningen på det ovan, s. 5, anförda brevet från Miklin till Hülphers framgår det, att F. Zellbell d. y. någon gång i unga dar yttrade sig försmädligt om Romans flöjtsonator. Men även om detta skulle ha skett vid tidpunkten för deras tryckning, skulle Roman ändå knappast ha haft Zellbell i tankarna, när han formulerade dedikationen, Zellbell var nämligen då endast en pojke på 8 år.

positionssamling och därmed också själv givit oss en av nycklarna till förståelsen av dess utgestaltning. Han ville tillfredsställa den bildade musikälskarens musikbehov. Denna avsikt har givit samlingen många av dess karakteristiska stilkännetecken.

Den var av avgörande betydelse redan för den form, i vilken Roman gav publicitet åt sina sonator.

De aktiva amatörerna utgjorde under 1600- och 1700-talen en ständigt växande skara, som förde musikutövningen i hemmen, inom musikaliska akademier, *collegia musica* och det unga konsertväsendet till en hög blomstring. Dessa amatörers musikbegär inriktades med förkärlek på instrumentalmusik. Det drev från kompositörernas sida fram en rik produktion av till svårighetsgraden lämplig orkester- och instrumental kammarmusik för olika besättningar, av sinfonior och sonator. För att göra den efterfrågade musiken lätt tillgänglig användes nottrycket i långt större utsträckning än tidigare. Från förlag och enskilda utkom i en allt stridare ström instrumentalmusik i efter musikälskarnas behov avpassade upplagor. Det skedde ofta i form av en hel serie av under ett gemensamt opustal sammantagna likartade kompositioner, t. ex. från slutet av 1600-talet A. Corellis op. I—V, som vardera innehålla 12 »Suonate» för växlande besättningar, eller, för att ge exempel från de ovan anförda »jämförelseobjekten», Geminianis op. IV, Händels op. I och Tartinis op. I. Dessa tryckta sonatautgåvor innehålla som regel endast melodistämman (resp. melodistämmorna, om det är frågan om flera melodiinstrument) och den besiffrade basstämman. På titelsidan anges stundom inte endast själva melodi- och det egentliga ackompanjemangsinstrumentet utan uttryckligen ytterligare ett, i basregionen hemmahörande instrument, som har till uppgift att i enlighet med samtida praxis förstärka själva baslinjen. Så har titelsidan på utgåvan av Tartinis op. I följande huvudtext: »XII Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord or Violoncello Compos'd by Giuseppe Tartini». För att sprida ett furstligt skimmer över dessa utgåvor och därmed göra dem mera begärliga i amatörkretsarna försågos de ofta med en dedikation till någon högt uppsatt person. Detta är fallet t. ex. med Geminianis av 12 flersatsiga stycken bestående op. IV, där den redan nämnda Londonutgåvans titelsida har denna text: »Sonate a violino e basso, composte da Francesco Geminiani e dedicate All' Illustrissima ed Eccellentissima Signora Margarita Contessa d'Orrery. Opera IV. London, MDCCXXXIX.»

Även Roman utgav sina sonator i denna efter musikälskarnas önskemål anpassade form. Han lät trycka dem. Och hans utgåva

innehåller i en melodi- och en besiffrad basstämma tolv olika verk. Sonatorna äro satta för ett av musikalskarnas under 1700-talet älsklingsinstrument, flöjten — inte den gamla block- utan den segerrikt framträngande tvärflöjten, *flauto traverso*. Den delvis redan meddelade texten på utgåvans titelsida lyder i sin helhet: »Sonate a flauto traverso, violone e cembalo da Roman, Svedese. Neque ab indoctissimis neque a doctissimis legi vellem. Cic. de Orat. Lib. II. Stockholm Ericus Geringius Sculps.» Den efterföljande dedikationen till Sveriges drottning har sålunda inte till uppgift att s. a. s. anmäla någon furstlig hyllningsmusik och inte heller endast att ge uttryck åt underdånig tacksamhet utan också att i nyss antytt uppsåt skänka pondus och glans åt utgåvan.

Vad angår den rent yttre anordningen och övriga hittills behandlade detaljer i fråga om flöjtsonatorna och deras tillblivelse står Roman alltså stilistiskt fast infogad i sin tids traditionssammanhang. Detta gäller även, som vi strax skola se, i en rad andra avseenden.

De i så stor utsträckning för de aktiva amatörerna avsedda instrumentalkompositionerna från 1700-talets förra hälft, som betecknades med termen sonata, kännetecknas av stor omväxlingsrikedom i fråga om storformens utgestaltning¹. De enskilda satsernas karaktär och byggnad äro mycket skiftande och deras sammanförande till en cykel sker på många olika sätt. Dock kan man hos dessa sonator i storformellt avseende ofta spåra inflytelserna från vissa äldre instrumentala former, som utbildades till markerade typer under 1600-talets lopp, nämligen danssviten, kyrkosonatan, den franska uvertyren och den neapolitanska sinfonian.

De tre sistnämnda typerna följa var för sig ett visst schema i fråga om viktiga detaljer i den storformella gestaltningen. En äkta kyrkosonata har, som bekant, ett bestämt satsantal och en viss gruppering av de ingående satserna. Detta gäller även den neapolitanska sinfonian och i viss utsträckning den franska uvertyren. För såväl kyrkosonatan som den franska uvertyren är det vidare utmärkande, att den på den långsamma inledningen följande snabba satsen är en, stundom dock endast helt flyktigt utarbetad, fuga. Även den neapolitanska sinfonian följer gärna en viss norm i fråga om en av de cykelbildande satsernas storform. Dess snabba inledningssats har oftast en mer eller mindre primitiv *sonatform*. Sviten däremot gestaltas i de berörda avseendena betydligt friare. Den har möjlighet till en även vad längden beträffar mycket skiftande satsföljd. Och den

¹ Till en sonatas storform räknas i det följande såväl den enskilda satsens form i stort som ock den cykliska byggnaden.

lämnar stor frihet vid valet av den enskilda satsens storform. Ursprungligen skiftande, verkliga eller kanske blott möjliga uppgifter hade verkat stilbildande på dessa fyra typer av cykliska instrumentalkompositioner. Svitens stycken erhöilo från början en särskilt rytmiskt skarpt utmejslad karaktär i anslutning till de danser, som de skulle beledsaga. Kyrkosonatan, *sonata da chiesa*, skrevs, som namnet antyder, så, att den åtminstone skulle kunna användas för kyrkliga ändamål och fick därför i stilistiskt avseende i mycket en annan utformning än sviten. Den höll sig dock inte alldeles opåverkad av denna. Dess två sista satser ha ju mycket ofta en påtaglig danskaraktär. Den franska uvertyren utbildades till typ såsom ceremonimusik vid Ludvig XIV:s intåg på teatern och fick därigenom en speciellt högtidlig och pompös men samtidigt något stel glans över sig. Den neapolitanska sinfonian var däremot ett rent inledningsstycke utan sin franska motsvarighets ceremoniella bundenhet, varför den gestaltades betydligt friare och flyktigare än denna. Liksom kyrkosonatan uppvisa även dess två sista satser ofta typiska dansrytmer. Särskilt gäller detta den snabba finalsatsen.

Instrumentala verk med svitens, kyrkosonatan, den franska uvertyrens eller den neapolitanska sinfonians storformer kommo tidigt och i stor utsträckning till användning vid de redan nämnda härnarna för den amatörmässiga musikutövningen, de musikaliska akademierna, musikkollegierna, de halvvoffentliga och till sist helt offentliga konserterna. Som bekant, uppträder den franska uvertyren därvid oftast i samband med sviten, i det att följden av dansstycken kunde få denna uvertyr såsom en inledning. Detta de olika typernas användande även utanför de områden, inom vilka de uppstått och erhållit sina speciella kännetecken, fick vittgående följder i stilistiskt avseende. Inom akademi- och konsertväsendet tjänade musiken intet utommusikaliskt ändamål, som s. a. s. utifrån påtvingade den en viss prägel, utan där var musicerandet som sådant huvudsaken. Sviten, kyrkosonatan och de andra typerna fingo där en och samma uppgift, nämligen att lämna material till detta musicerande. Därmed följde en till slut mycket långt gående utjämning av de ursprungliga olikheterna och en hopsmältning av de olika formerna. På det kammar-musikaliska området uppstod *sonatan* som en allmän typ. Med teknisk och stilistisk anpassning främst efter amatörernas möjligheter och önskemål uppvisar denna sonata, som redan antytts, ett växlande antal satser och en växlande form och karaktär på de enskilda satserna. Än närmar den sig den ena eller andra av de just behandlade särpräglade typerna, än håller den sig s. a. s. i mitten av dem alla.

Denna omsmältnings- och hopsmältningsprocess nådde sin höjdpunkt just under 1700-talets förra hälft. Den ledde så småningom till utkristalliseringen av den typ, som under långa tider skulle bli den dominerande på instrumentalmusikens område över huvud taget, den Wien-klassiska *sonat*-typen.

En flersatsig komposition erhåller sin cykliska egenart inte endast av satsantal, tempoföljd och de enskilda satsernas storform utan bl. a. också av tonartsförhållandet mellan de olika satserna. I äldre tider hade de cykliska instrumentalverkens samtliga satser merendels gått i en och samma tonart. Men vid tidpunkten för Romans framträdande som kompositör bringade som regel åtminstone någon sats i de gängse cykliska formerna en på ett eller annat sätt beskaffad tonartlig kontrast. Bäraren av denna kontrast var inom den neapolitanska sinfonians formkrets den långsamma mellansatsen och inom kyrkosonatan och av den påverkade former främst den långsamma satsen före finalen. Även i den gärna mångsatsiga sviten och i kompositioner, som influerats av denna, bröt sig ofta någon av de inne i cykeln förekommande långsamma satserna ut ur den härskande tonarten. Det förekommer även fall med mer än en i här avsedd mening tonartligt kontrasterande sats liksom sådana, där en snabb sats är kontrastbärare.

Om den musikaliska stilutvecklingen under den nyssnämnda perioden, 1700-talets förra hälft, kan det sägas, att den ägde rum i två olika skikt. I det ena nådde högbarockens stil sin fulländning men också en avslutning på sin hittillsvarande utveckling. Redan vid tidpunkten för de Romanska flöjtsonaternas tillkomst skapades den musik, som hörde den närmaste framtiden till, inte längre företrädesvis i det barocka skiktet utan i tidens andra stilsikt, det »antibarocka». Här intog man, som bekant, en mycket kritisk inställning gentemot högbarockens konstskapelser, som man fann alltför »lärd» och »tillkrånglade» och »stiliserade» ända till »onaturalighet». Och man strävade i stället efter »enkelhet» och »naturalighet» i musiken. Den nya stil, som här förbereddes, skulle Wienklassikerna bringa till sin högsta höjd. Här, i det »antibarocka» skiktet hörde amatörerna och musikälskarna framför allt hemma. Och deras önskningar i musikaliskt avseende påskyndade i hög grad den antydda stilomsvängningen.

De båda stilsikten utgjorde inte två från varandra helt skilda världar. Tvärtom voro förbindelserna dem emellan talrika och livliga. Men allteftersom utvecklingen fortskred blevo dessa förbindelser s. a. s. enkelriktade — från det barocka till det »antibarocka» skiktet.

Detta drog till sig många av barockens konstformer och förvandlade dem, ofta till oigenkännlighet, i enlighet med de förändrade behoven och önskningarna.

Den instrumentala kammarmusikart, som sonatan representerar, förekommer i båda stilsikten. Men redan i storformellt avseende skilja sig sonatorna i det ena skiktet i viss utsträckning från dem i det andra. Fugan t. ex. såsom storform på den enskilda satsen hör hemma i det högbarocka skiktet. Och sker här i fråga om den cykliska anordningen en anslutning till kyrkosonatan eller till den franska uvertyren, så bibehålles gärna den för dessa typer karakteristiska fugeringen. I det »antibarocka» skiktet däremot tar man avstånd från fugan. Och kyrkosonatan och den franska uvertyrens redan antydda förvandling till »neutral» sonata yttrar sig här bl. a. såsom ett utbyte av fugeringen mot andra gestaltningssätt i den första snabba satsen. Men ännu större än olikheterna i den storformella gestaltningen äro de olikheter de båda stilsikten emellan, som hänföra sig till sättet för storformsschemats musikaliska utfyllnad. Även om storformen är densamma, så äger det musikaliska skeendet, som bekant, inte rum på samma sätt inom det högbarocka som inom det »antibarocka» stilsiktet. Inom det förstnämnda är detta skeende bl. a. fritt strömmande och tvingas gärna framåt av kraftladdade sekvenser. I det sistnämnda byggs det däremot upp av inom sig sammanhängande grupper och avsnitt, som fogas till varandra.

De med Roman samtida kompositörerna tillhöra sällan, ja, väl aldrig, uteslutande det ena stilsiktet. Men oftast röra de sig lättast och helst endast i ett. Deras kompositioner bli därför i stilhänseende blandprodukter, i vilka än de typiskt barocka, än de »antibarocka» dragen äro de mest framträdande. Denna stilstudies ovan redan formulerade uppgift skulle nu här kunna preciseras därhän att den innebär ett klarläggande i stora drag av i vilka avseenden Romans flöjtsonator tillhöra det ena eller det andra av de nämnda stilsikten, ett utarbetande av deras viktigaste stildrag med hänsyn till dessas barocka eller »antibarocka» natur. Undersökningen skall i fortsättningen inte föras längre än som oundgängligen behövs för att lösa denna uppgift. Detta medför att många detaljer i Romans stycken komma att lämnas alldeles obeaktade, detaljer, som kunna vara av största betydelse för kännedomen om Romans rent personliga egenart, om hans personstil, men som dock äro sådana, att vi här aldrig behöva tränga fram till dem, därför att vi kunna lösa vår uppgift dem förutan.

Gestaltningen av det enskilda motivet i sonatorna från den tid det

här rör sig om, utmärker sig i allmänhet inte genom någon starkare personligt färgad egenart. Och den publik, till vilken sonatorna vände sig, fordrade inte heller, att den skulle göra det. Kompositionerna innehålla en musik, som lämpade sig för olika kretsars musicerande, men inte, så som det sedermera skulle bli vanligt, kompositörens personliga bikter. Motivgestaltningen är därför även i olika tonsättares sonator ofta ganska likartad. Det är inte heller främst genom *motiv*-valet, som en sonatakompositör vid denna tid visar, var han stilistiskt hör hemma, utan genom det sätt, på vilket han använder de valda motiven, det sätt, på vilket han utifrån dem gestaltar sin sats. Men dessutom kan redan valet av *storform* i vissa fall ge en antydning om sonatakompositörens stilistiska hemort. Använder han sig i sina satser gärna av fugan som storform, upptar han i sina sonator kyrkosonaternas eller den franska uvertyrens oförändrade storformer, så kan man redan av detta draga den slutsatsen, att han åtminstone i storformellt avseende har vissa rötter i det högbarocka stilsiktet. Men släpper han, när han använder sig av kyrkosonaternas eller den franska uvertyrens cykliska former, släpper han då den typiska fuge-ringen, så visar detta å andra sidan åtminstone en viss anpassning efter fordringarna i det »antibarocka» skiktet. Men däremot skänker valet varken av svitens eller av den neapolitanska sinfonians storformer ensamt några upplysningar i här berört avseende. Dessa former hörde nämligen under 1700-talets förra hälft inte hemma företrädesvis i endast ett stilsikt¹.

För att kunna avgöra, om en sonata från den nämnda perioden tillhör det barocka eller det »antibarocka» stilsiktet, räcker det att känna till dess cykliska byggnad, de enskilda satsernas storform och det sätt i stort, på vilket de använda storformerna utfyllas. De Romanska flöjtsonatorna och de tidigare uppräknade »jämförelseobjekten» skola därför undersökas främst med hänsyn till dessa förhållanden. Början göres därvid med storformerna.

En sonatas storform bestämmes, som delvis redan framhållits, av tonart, satsantal, de cykelbildande satsernas storlek och tempoföljd, den enskilda satsens storform och allmänna rytmiska karaktär, nämligen om denna är dansartad eller ej, samt tonartsförhållandet de olika satserna emellan. Uppgifter om hur de nyssnämnda kompo-

¹ Under andra perioder säger storformsvalet ensamt över huvud taget ingenting väsentligt om samtida kompositörers egenart i förhållande till varandra. Bedömde man t. ex. de tonsättare på det kammarmusikaliska området, som skapat innanför den Wienklassiska skolans trollkrets, endast efter deras val av storform, så finge man närmast den uppfattningen, att de vore varandra alldeles lika. De begagna sig alla för det mesta av en och samma storform — den cykliska sonatformen.

sitionerna förhålla sig i dessa avseenden, äro samlade i tabell nr 1, s. 16 ff.

Denna tabell har två huvudavdelningar, en för dur- och en för mollsonatorerna. I de båda avdelningarna äro de olika verken ordnade under varandra och skiljas åt genom vågräta streck. Varje avdelning har fem kolumner. Kolumnerna 3—5 innehålla de nyss angivna uppgifterna om den storformella gestaltningen. I kolumn nr 2 anges medelst romerska siffror de olika sonaternas nummer i vederbörande sonatasamling¹ samt medelst ett underställt Fl. (= flöjt) resp. Vl. (= violin) eller Ob. (= oboe) det soloinstrument, för vilket de olika sonatorna äro satta. Kolumn nr 1 skänker upplysning om vilken kompositör det är frågan om i de skilda fallen. R. betyder här Roman, G. Geminiani, H. Händel, B. Bach och T. Tartini.

Kolumn nr 3 innehåller uppgift om den tonart, i vilken vederbörande sonata som helhet går. Kolumn nr 4 har fyra rader. I den översta raden är taktantalet för de olika sonaternas enskilda satser utsatt inom parentes. Antalet parenteser i en och samma rad lämnar således samtidigt upplysning om den behandlade sonatens satsantal. I nästa rad antydes medelst bokstäverna L (= långsam) och S (= snabb) de cykelbildande satsernas tempoföljd. Den tredje raden uppifrån anger den enskilda satsens storform medelst de såsom formsigna använda siffrorna 1—14 (jfr nedan, s. 20 f.). Dessa formsigna ha försetts med exponenten R, när vederbörande sats av kompositören själv indelats i olika repriser (jfr nedan, s. 22). Medelst ett d utmärkas i den understa raden i kolumn nr 4 de satser, som i rytmiskt avseende ha danskaraktär. Kursivering användes i de fall, där den nyttjade källan själv innehåller en dansbeteckning. En parentes kring d: t antyder, att stillereringen av satsen i fråga gått så långt, att danskaraktären är på väg att försvinna. Exponenterna 1—9 vid detta allmänt dansangivande d äro signa för de i sonatasamlingarna förekommande dansrytmerna (jfr nedan, s. 22). I kolumn nr 5 slutligen anges för varje sonata medelst en romersk siffra det cykliska ordningsnumret på den sats, resp. de satser, som gå i annan tonart än hela sonatens huvudtonika, samt medelst en underställd funktionsbeteckning² arten av den därvid uppkomna tonartskontrasten i förhållande till huvudtonikan.

Till grund för utsättandet av de tempoantydande beteckningarna L och S i andra raden av kolumn nr 4 ligga på ett par undantag när kompositörernas egna satsbeteckningar. Dessa utgöras i de flesta fallen av de ännu använda italienska termerna *grave*, *largo* o. s. v. De termer, som dölja sig bakom tabellens L, äro³:

¹ Siffrorna vid Bachsonatorna hänföra sig till den ordning, i vilken de äro inlagda i Bachsällskapets samlingsutgåva, nr I—IX i kammarmusikbandet nr 1 och nr X—XII i kammarmusikbandet nr 8.

² Enligt beteckningssystemet i S. E. Svensson, »Harmonilära», Sthlm, [1933].

³ Inom parentes anges de satser, vid vilka de olika beteckningarna kommit till användning. Detta sker enligt följande modell: Geminiani IV: III, vilket betyder tredje satsen i fjärde sonatan i den i tabellen upptagna kompositionssamlingen av Geminiani.

Tabell nr 1

D u r					M o l l				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
R.	I Fl.	G	(45) (39) (8) (50) (82) L S L L S 5 7 ^R { 4 ^R } 5 7 ^R d ³	III Tp+ IV Dp+	R.	III Fl.	c	(20) (40) (38) (70) (32) L S L S S 1 7 ^R 3 7 ^R 4 ^R d ³ d ⁷	III D
	II Fl.	D	(156) (89) (12) (16) S [S] L S 12 3 ^R 14 4 ^R d ³ d ³	IV Tv+		V Fl.	e	(15) (49) (24) (62) (24) (24) (16) L [S] L S S L [S] 3 ^R 4 ^R 4 ^R 4 ^R 7 ^R 3 ^R d ¹ d ⁵ d ⁴	III D
	IV Fl.	G	(92) (45) (21) (40) (50) (20) L S L S S S 5 7 ^R 1 8 3 ^R 4 ^R d ¹ d ² d ⁴ d ³	III Tv+		VI Fl.	h	(108) (36) (34) (16) (24) L S S L S 5 4 ^R 7 ^R 4 ^R 4 ^R d ⁶ (d ¹) d ⁵	IV S
	VII Fl.	G	(34) (38) (12) (28) L L L S 3 ^R 7 ^R 1 3 ^R d ⁴	III Tp+		X Fl.	e	(41) (38) (29) (41) (24) L L S S S 7 ^R 4 ^R 6 ^R 7 ^R 3 ^R d ¹ d ³ d ⁶ d ⁹	III Tp
	VIII Fl.	A	(22) (92) (36) (76) (47) L S L S [S] 4 ^R 7 ^R 3 ^R 7 ^R 5 d ² (d ³)	III D+		XI Fl.	g	(25) (88) (24) (17) L S L S 1 2 4 ^R 3 ^R d ² d ⁶	III S
	IX Fl.	C	(152) (76) (24) (38) (24) [L] S L S S 9 7 ^R 3 ^R 4 ^R 3 ^R d ¹ d ⁶ d ³	III D+					
	XII Fl.	D	(24) (46) (16) (39) S S [L] S 3 ^R 3 ^R 4 ^R 4 ^R (d ²) d ³	III Tp+					
G.	I VI.	D	(16) (56) (20) (142) L S L S 1 7 ^R 3 ^R 8 (d ¹) d ³	III Tv+	G.	II VI.	e	(14) (92) (34) (132) [L] S L S 2 9 3 ^R 5 (d ¹) d ³	III Sp
	III VI.	C	(17) (55) (28) (85) L S [L] S 2 6 ^R 6 ^R 6 ^R (d ¹) d ³	III Tp+		IV VI.	d	(38) (62) (14) (48) L S L S 1 6 ^R 1 7 ^R (d ¹) (d ¹) d ⁶	III Tp
	VI VI.	D	(16) (88) (103) (47) L S L S 2 6 ^R 8 7 ^R (d ³) d ⁶	III Tv+		V VI.	a	(54) (127) (104) L S S 8 6 ^R 13 (d ¹) d ³	II Tv
	VII VI.	A	(39) (75) (26) (54) L S L S 2 10 6 ^R 3 ^R (d ²) d ³	III Tp+		VIII VI.	d	(29) (64) (31) (66) L S L S 1 6 ^R 3 6 ^R d ³	III Sp
	X VI.	A	(52) (30) (124) L S S 6 ^R 6 ^R 12 d ³			IX VI.	c	(25) (41) (50) (141) L S L S 6 3 ^R 6 ^R 13 d ¹	III Tp
	XII VI.	A	(38) (126) (70) L/S S S 14 5 8 d ⁶			XI VI.	h	(24) (84) (145) L S S 1 14 13 d ¹ d ³	II Tp

D u r					M o l l				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
H.	III VI.	A	(22) (52) (5) (36) L S L S 2 10 1 4 ^R d ⁶	III Tp+	H.	I Fl.	e	(21) (60) (21) (75) (33) L L L S S 2 4 ^R 1 7 ^R 6 ^R (d ¹) d ³ d ⁴	III Tp
	V Fl.	G	(16) (53) (43) (22) (24) L S L S S 1 10 11 4 ^R 3 ^R d ⁵ d ³	III Tp+		II Fl.	g	(20) (60) (12) (33) L L L S 1 4 ^R 1 6 ^R (d ¹) (d ¹) d ⁴	III Sp
	VII Fl.	C	(24) (132) (43) (46) (64) L S L S S 1 10 11 12 5 (d ³) d ⁴ d ³	III Tp+		IV Fl.	a	(50) (38) (17) (50) L S L S 11 4 ^R 1 4 ^R (d ¹) d ⁴	III Sp
	XI Fl.	F	(44) (28) (11) (28) L S L S 1 4 ^R 1 6 ^R d ² d ⁶	III Tp+		VI Ob.	g	(17) (45) (11) (30) L S L S 2 10 1 4 ^R d ³	III Sp
	XII VI.	F	(54) (44) (22) (52) L S L S 8 6 ^R 4 4 ^R d ³	III Tp+		VIII Ob.	c	(18) (45) (30) (20) [L] S L S 1 10 10 4 ^R d ⁵	III Tp
	XIII VI.	D	(26) (78) (40) (54) [L] S L S 4 10 1 4 ^R (d ³)	III Tp+		IX Fl.	h	(19) (63) (34) (21) (97) (20) (20) L S L [S] L S 1 4 ^R 4 ^R 1 10 4 ^R 3 ^R d ³	III Sp IV S
	XIV VI.	A	(13) (29) (17) (68) L S L S 1 4 ^R 1 4 ^R (d ¹) (d ³)	III Tp+		X VI.	g	(21) (37) (16) (32) L S L [S] 1 4 ^R 3 ^R 6 ^R (d ¹) d ³	
	XV VI.	E	(19) (66) (19) (67) L S L S 2 4 ^R 1 4 ^R (d ¹) (d ³)	III Tp+					
B.	II Fl.	Ess	(71) (33) (142) S L S 7 7 7 ^R d ² (d ³)	II Dp+	B.	I Fl.	h	(119) (16) (83) (64) L L S S 9 4 ^R 10 7 ^R d ² d ⁶	II Tp
	III Fl.	A	(?) (37) (255) S L S 9? 4 10 (d ³) d ³	II Tv+		IV VI.	h	(36) (141) (29) (61) L S L S 1 10 { 2 } { 4 ^R } { 11 } { 10 }	III Tp
	V VI.	A	(38) (122) (29) (115) [L] S L S 1 10 { 7 } { 7 } (d ²) { 10 } { 10 }	III Tp+		VII VI.	c	(36) (109) (60) (118) L S L S 3 ^R 10 11 { 3 ^R } d ² { 10 }	III Tp
	VI VI.	E	(34) (144) (65) (154) L S L S 6 10 11 { 5 } { 10 }	III Tp+		VIII VI.	f	(108) (60) (27) (148) L S L S { 7 } { 7 ^R } 1 10 { 11 } { 10 } (d ³)	III D
	IX VI.	G	(91) (21) (62) (21) (119) S L S L S { 5 } 10 7 ^R 10 { 5 } { 10 } d ⁶	II Tp+ III Tp+ IV Dp+		XI Fl.	e	(30) (70) (55) (88) L S L S 2 10 11 7 ^R	III Tp
	X Fl.	C	(26) (48) (14) (60) L S L S 14 4 ^R 7 12 d ³	III Tp+					
	XII Fl.	E	(20) (80) (28) (54) L S L S 1 7 ^R 4 ^R 4 ^R d ²	III Tp+					

D u r					M o l l				
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
T.	I	A	(20) (61) (135) L S S 7 10 {4R} {10} (d ³)		T.	V	e	(22) (75) (80) L S S 4R 10 7R	
	II	F	(18) (68) (104) L S S 1 10 {7R} {10}			VIII	c	(38) (88) (34) [L] S S 7R 7R 7R (d ³) d ⁶	
	III	C	(19) (69) (106) L S S 1 10 7R			X	g	(49) (88) (27) [L] S S 3R 7R 3R d ³ d ⁶	
	IV	G	(20) (72) (108) L S S 1 10 {7R} {10} d ³						
	VI	D	(19) (118) (23) (36) L S L S 4 10 {4R} 7R d ³ {10} d ⁶	III Tv+					
	VII	D	(40) (64) (37) L S S 4R 7R 7R d ¹ d ⁶						
	IX	A	(16) (42) (38) L S S 3R 7R 7R d ⁶						
	XI	E	(28) (43) (68) L S S 4R {4R} {7R} (d ¹) {10} {10}						
	XII	F	(19) (45) (144) L S S 4R 7R 14 d ³						

grave (Roman V: III, VI: IV, Geminiani IV: III, Tartini I: I, III: I, IV: I, VII: I), *largo* (Roman I: I, III: I, IV: I, VII: I, VIII: I, XI: I, Geminiani I: III, II: III, IV: I, VIII: I, XI: I, Händel I: III, IX: I, XII: III, XIV: III, XV: III, Bach flöjtson. h-moll: II, d:o A-dur: II, violinson. c-moll: I, d:o f-moll: I, G-dur: II, Tartini V: I, XI: I), *lento* (Roman V: I, VII: III), *adagio* (Roman III: III, Geminiani I: I, III: I, VI: I, Händel II: III, III: III, IV: III, V: I och III, VI: III, VIII: III, IX: IV, X: III, XII: I, XIV: I, XV: I, Bach flöjtson. C-dur: III, d:o e-moll: I, E-dur: I, violinson. h-moll: I, d:o E-dur I och III, c-moll: III, f-moll: III, G-dur: IV, Tartini II: I, VI: I, IX: I, XII: I), *larghetto* (Roman I: III, II: III, IV: III, VI: I, VII: II, X: I, XI: III, Händel I: I, II: I, IV: I, VI: I, VII: I och III, XI: I, XIII: III, Tartini VI: III), *andante* (Roman I: IV

V: VI, VIII: III, IX: III, X: II, Geminiani V: I, VI: III, VII: I, VIII: III, IX: I och III, X: I, Händel I: II, II: II, III: I, IX: VI, X: I, Bach flöjtson. h-moll: I, d:o e-moll: III, violinson. h-moll: III, d:o A-dur: III), *moderato* (Geminiani VII: III),

och bakom S:

non troppo allegro (Roman VI: III), *allegro moderato* (Bach flöjtson. Ess-dur: I), *allegro* (Roman I: II, III: II, IV: II och V, V: IV, VI: II och V, VIII: II och IV, IX: IV, XI: II och IV, XII: II och IV, Geminiani I: II, II: II och IV, III: II och IV, IV: II och IV, V: III, VI: II och IV, VII: II och IV, VIII: II och IV, IX: II och IV, X: II och III, XI: II och III, Händel I: IV, III: II och IV, IV: II och IV, V: II, VI: II och IV, VII: II och V, VIII: II och IV, X: II, XI: II och IV, XII: II och IV, XIII: II och IV, XIV: II och IV, XV: II och IV, Bach flöjtson. h-moll: IV, d:o Ess-dur: III, A-dur: III, C-dur: II, e-moll: II och IV, E-dur: II, violinson. h-moll: II och IV, d:o E-dur: II och IV, c-moll: II och IV, f-moll: II, G-dur: I, III och V, Tartini I: II, II: II, III: II, IV: II, V: II, VI: II och IV, VII: II och III, VIII: III, IX: II och III, X: III, XI: II och III, XII: II och III), *allegro assai* (Roman VII: IV, Geminiani I: IV, Bach flöjtson. E-dur: IV, violinson. A-dur: II, Tartini II: III, III: III, IV: III, V: III, VIII: II), *con spirito* (Roman III: V, XII: I), *vivace* (Roman I: V, II: I, III: IV, IV: IV, V: V, IX: II, Händel IX: II, Bach flöjtson. A-dur: I, violinson. f-moll: IV), *non presto* (Roman II: IV, IV: VI, X: IV), *presto* (Geminiani V: II, XII: I, II och III, Händel I: V, II: IV, IX: III, Bach flöjtson. h-moll: III, d:o C-dur: I, violinson. A-dur: IV, Tartini I: III, X: II).

För vissa satser ha kompositörerna själva uteslutande använt dansbenämningar. Men även de anbefalla ju ett visst tempo, åtminstone inom vissa gränser. Händel XI: III bär överskriften »Siciliana» och Bach II: II och XII: III båda överskriften »Siciliano». För dessa tre satser har i tabellen utsatts ett L. I de anlitade utgåvorna kallas Roman X: III »Piva», X: V »Villanella», IX: V »Minuetto», Händel V: V »Menuetto», IX: VII »A tempo di Minuet», V: IV »Borée», VII: IV »A tempo di Gavotti» samt Bach X: IV »Menuetto». I alla dessa fall är det frågan om danser i ett förhållandevis snabbt tempo. De berörda satserna ha också i tabellen försetts med ett S.

Roman IX: I och Tartini VIII: I äro båda betecknade med »Cantabile», Roman XII: III med »Con affetto», Geminiani III: III och Tartini X: I med »Affettuoso». Ett genomgående eller genomspe-lande av dessa satser ger vid handen, att tempot här skall vara långsamt¹. Samma förfaringssätt visar hän mot ett snabbt tempo i Roman II: II och Händel IX: V, som bära beteckningarna »A tempo giusto» resp. »Alla breve». Ett par av sonatasatserna äro i de använda källorna

¹ Vid den tid det här rör sig om, förekommer varken *cantabile* eller *affettuoso* uteslutande vid långsamma satser. Mellandelen av den hastiga finalsatsen i J. S. Bachs Brandenburgkonsert nr 5 bär beteckningen »Cantabile» och av tabellens sonatasatser föreskrives för Geminiani V: III »Allegro aff.» och för Tartini IX: II »All. Affettuoso».

helt obetecknade. Av dessa satser visa sig Geminiani II: I, Händel VIII: I och XIII: I samt Bach V: I fordra ett förhållandevis långsamt, Roman V: II och VII och VIII: V och Händel X: IV däremot ett förhållandevis snabbt tempo. För alla dessa satser, vilkas tempo vederbörande kompositör inte själv angivit tydligt, ha i tabellen beteckningarna L och S satts inom parentes.

Som redan antytts, ange de såsom formsigna använda siffrorna 1—14 i tredje raden i tabellens kolumn nr 4 den storformstyp, som de olika satserna tillhöra.

- 1 betecknar i huvudsak odelade storformer av typen A¹. För barocken, som gärna använder denna typ, är det utmärkande, att hithörande satser utfyllas av ett enda ur ett begynnelsemotiv utgåendet musikaliskt flöde. Detta flöde behöver inte vara alltigenom ohämmat. Men om det stoppas upp, så sker detta dock aldrig med sådan kraft eller på ett sådant sätt, att satsen sönderfaller i olika, från varandra skarpt avskilda större delar, utan den förblir åtminstone i stort arkitektoniskt odelad.
- 2 betecknar tvådelade storformer av typen A—A eller A—A¹. För det gärna asymmetriska gestaltningssättet inom det barocka stilsnittet är den sista varianten särskilt utmärkande. Upprepningen av hithörande satser första formdel är här inte alltigenom trogen. Utan det andra satsavsnittet uppvisar ofta endast samma motiviska och tonartliga början som det första för att sedan fortsätta mer eller mindre fritt.
- 3 betecknar tvådelade storformer av typen A—B. Den andra formdelen är här, åtminstone i princip, motiviskt självständig i förhållande till den första och börjar som regel i annan tonart än denna.
- 4 betecknar tvådelade storformer av typen A—B^A. De satser i tabellen, som tillhöra denna typ, utgöra i de flesta fallen i viss mån en förening av typerna 2 och 3. Resp. satser andra formdel börjar nämligen oftast motiviskt lika med men i annan tonart än den första formdelen.
- 5 betecknar tredelade storformer av typen A—B—A. Det är här frågan om da-capo-former, i vilka den första skarpt avgränsade formdelen i sin helhet upprepas efter en kontrasterande mellandel.
- 6 betecknar tredelade storformer av typen A—B—C^A. I hithörande satser följa på den första satsdelen en motiviskt och harmoniskt mer eller mindre kontrasterande mellandel samt en slutdel, som i regel, särskilt i början, lånar åtminstone något motiviskt material från den första satsdelen och även börjar i samma tonart som denna.

¹ Stora bokstäver användas för att beteckna de en sats uppbyggande större formdelarna. Dessa bokstäver förses i vissa fall med exponenter. Betydelsen av dessa framgår av följande ex. A—A¹ betecknar en tvådelad sats, vars andra del utgör en mer eller mindre förändrad upprepning av den första. A—B^A betecknar en tvådelad sats, vars andra del utan att kunna gälla för en upprepning av den första delen dock på ett eller annat sätt upptar motiviskt material från denna.

- 7 betecknar tredelade storformer av typen A—B^A—C^A. Denna typ utgör, om man så vill, en vidareutveckling av nr 6. Mellandelen B upptar nämligen här även den motiviskt material från satsens första avsnitt och bearbetar det på olika sätt. Det uppstår sålunda en primitiv sonatform, i vilken A utgör expositionen, B genomföringen och C en ofta endast flyktigt antydd repetitionsdel.
- 8 betecknar mångdelade storformer av rondotyp, A—B—A—C—A o. s. v.
- 9 betecknar mångdelade storformer av Vivaldisk konsertformstyp, A—B—A¹—C—A²—D—A³ o. s. v. Formen är, som bekant, rondo-artad, i det att den består av en ett visst antal gånger upprepad ritornell med kontrasterande episoder. Men ritornellen är här friare gestaltad än i rondot och upprepas ofta i ofullständigt och även lätt förändrat skick och, i motsats till rondoritornellen, i olika tonarter.
- 10 betecknar storformer av fuga- eller kanontyp.
- 11 betecknar storformer av ostinatotyp.
- 12 betecknar storformer av en typ, som skulle kunna kallas sammansatt da-capo, i det att här A-delen eller B-delen eller ev. båda ha den arkitektoniskt stundom komplicerade byggnad, som eljest är utmärkande främst för hela självständiga satser.
- 13 betecknar storformer av en typ, som skulle kunna kallas sammansatt rondo, där »sammansatt» antyder den uppbyggnad av någon formdel, varom talades under nr 12.
- 14 betecknar storformer av sådan art, att de inte kunna hänföras till någon av de ovan behandlade 13 typerna och som därför må sammantagas under beteckningen friare former. Dessa former skola, var för sig, behandlas nedan på vederbörlig plats.

Förutom vad som redan sagts till en karakteristik av dessa storformstyper, skola här ytterligare ett par utmärkande kännetecken anföras.

I harmoniskt avseende kännetecknas nr 5, 8, 12 och 13 därav att A-delarna sluta med helslut på huvudtonikan. I nr 2 kan den första A-delen däremot sluta på någon annan klang, ev. efter modulation på en bitonika. Nr 3, 4, 6 och 7 följa oftast ett visst modulations-schema. Detta är något olika för dur- och mollsatser, nämligen för dursatser: A modulation till och slut på D⁺, B början i denna tonart samt i nr 3 och 4 slut på tonikan men i nr 6 och 7 slut på någon närbesläktad bitonika, C i nr 6 och 7 början och slut på tonikan; samt för mollsatser: A modulation till och slut på °D eller °Tp, B början i denna sistnämnda tonart och i övrigt lika med dursatserna.

De olika storformernas huvudavsnitt kunna avgränsas från varandra på ett mer eller mindre markant sätt. I nr 5, 8, 12 och 13 skiljas A-delarna mycket tydligt från de efterföljande avsnitten genom den kraftiga kadensen på huvudtonikan. I övriga former kan det, särskilt i av barockstilen påverkade satser, inträffa, att man nästan

omärkligt s. a. s. glider över från den ena formdelen till den andra. Men ofta avgränsas även i dem delarna skarpt från varandra. I nr 3, 4, 6 och 7, vilka storformstyper ligga till grund för de flesta av de äkta danssviternas satser, sker detta gärna på ett bokstavligen i ögonen fallande sätt genom repristecken, i nr 3 sålunda $//: A : //: B : //$, i nr 4 $//: A : //: B^A : //$, i nr 6 $//: A : //: B - C^A : //$ och i nr 7 $//: A : //: B^A - C^A : //$. Det är dessa reprisindelningar, som de vid tabellens formsigna förekommande exponenterna R ange.

Dessa sistnämnda storformer ha liksom nr 2, 5, 12 och 13 en arkitektoniskt klar och bestämd byggnad med en inom varje typ ständigt återkommande uppdelning i ett bestämt antal underavdelningar. Nr 8, 9 och framförallt 10 och 11 äro i dessa avseenden mycket mera obestämda och tillåta talrika variationer i den arkitektoniska uppläggningsen. Detta gäller naturligtvis också nr 14, som ju inte betecknar någon enhetlig storformstyp.

En del av satserna har i tabellen försetts med två formsigna. I alla dessa fall är det ena formsignum antingen 10 eller 11. Vederbörande kompositör har alltså här använt sig av fuga-, kanon- eller ostinato-teknik. Men han har dessutom i arkitektoniskt avseende givit satserna i fråga den klara och bestämda byggnad, som är utmärkande för någon av de nyss uppräknade storformerna 2, 3, 4 o. s. v., vilket gör att hithörande formsigna också kunna användas för att beteckna dessa satser. Kompositören har alltså givit prov på en stramare arkitektonisk formvilja, än vad fugan, kanon eller ostinatosatsen i allmänhet ger belägg för. För att framhäva detta inte oväsentliga faktum har signum för den arkitektoniskt bestämdare formtypen placerats överst. Och denna formtyp har satsen i fråga i allmänhet ansetts tillhöra.

På samma sätt som siffrorna 1—14 i tredje raden av tabellens kolumn nr 4 användas för att beteckna vissa storformstyper, så användas, som redan framhållits, exponenterna 1—9 vid det allmänt dansantydande d:t i samma kolumns understa rad för att beteckna vissa dansrytmer, varvid

- d¹ betecknar saraband-rytm,
- d² siciliano-rytm,
- d³ menuett-rytm,
- d⁴ gavott-rytm,
- d⁵ bourrée-rytm,
- d⁶ gigue-rytm,
- d⁷ »alla francese»-rytm,
- d⁸ »piva»-rytm och
- d⁹ »villanella»-rytm.¹

¹ Om de tre sistnämnda dansrytmerna se något närmare nedan, 29.

Av de upplysningar, som tabell nr 1 på angivet sätt skänker om Romans flöjtsonator och de utländska »jämförelseobjekten», framgår det, att dessa kompositioner uppvisa den för de instrumentala kammarmusikverken från 1700-talets förra hälft utmärkande omväxlingsrikedomen i fråga om den storformella gestaltningen. De ge också talrika exempel på den omdanings- och hopsmältningsprocess, som de äldre cykliska typerna genomgingo vid denna tid.

Beträffande de tonarter, i vilka de olika verken som helhet gå, så avvika Romans flöjtsonator inte nämnvärt från »jämförelseobjekten». De hålla sig liksom dessa inom tonarter med förhållandevis få förtecken. Åt »korssid» gå Roman och Geminiani längst till tre, Händel, Bach och Tartini längst till fyra kors, åt »b-sidan» Roman, Geminiani, Händel och Tartini längst till tre och Bach ensam längst till fyra b. Roman och Geminiani ha alltså genomgående valt något mindre »komplicerade» tonarter än de andra mästarna, ett konstaterande, som på grund av materialets ringa omfång inte tillåter dragandet av några längre gående slutsatser.

Geminianis kompositionssamling uppvisar jämvikt mellan antalet dur- och antalet mollsonator, Romans liksom Händels och Bachs samlingar en knapp men Tartinis däremot en stor övervikt för dur. Detta förhållande mellan dur och moll är en inte alldeles betydelselös stildetalj. Det är nämligen inte överallt detsamma. De mästare framför allt i Wien och Mannheim, som omkring mitten av 1700-talet omedelbart förebådade den Wienklassiska skolan, kännetecknas liksom de tidigare egentliga Wienklassikerna på den självständiga instrumentalmusikens område av en påfallande förkärlek för durtonarter. Instrumentalstycken i moll äro hos dem en, stundom mycket stor, sällsynthet. Barockens tonsättare däremot flydde inte undan mollsläktet utan valde detta lika gärna som dur. Ja, man har ofta det intrycket, att deras naturell bäst kommer till uttryck i mollbetonade verk. I fråga om de i tabellen upptagna kompositionerna så framstår alltså Roman i det avseendet som en barockmästare, att han lika litet som Geminiani, Händel eller Bach lägger i dagen någon rädsla för molltonarterna. Tartini däremot visar i sitt op. I något av den tidigaste Wienklassicismens förkärlek för dur.

Under 1700-talet omhuldades ännu på många håll av teoretiker och praktiskt utövande musiker de uråldriga lärorna om de olika tonarternas speciella uttrycksvärden. Om tonarten för något av de här behandlade instrumentala kammarmusikverken valts under hänsynstagande till dessa läror, det kan först en mer detaljerad undersökning av de olika sonatorna visa.

De viktigaste uppgifterna om sonatornas storformella gestaltning äro samlade i tabellens kolumn nr 4. Men innan de behandlas, skola ett par andra frågor underkastas en flyktig granskning.

Tabellens kolumn nr 5 skänker upplysning om tonartsförhållandet de olika cykelsatserna emellan. Den visar, att den i tonartshänseende kontrastbärande satsen i de allra flesta fallen är en innersats i långsamt tempo och att det i de flesta cyklerna finnes endast en tonartligt kontrasterande sats. Undantag härifrån förekomma dock. Båda de långsamma innersatserna i Roman I gå i annan tonart än sonatans huvudtonika. I Roman X är det den snabba 3:e satsen, som är kontrastbärare. Roman II avviker från all »regel», i det att här den snabba f i n a l satsen går i annan tonart än hela cykelns huvudtonika, nämligen i dess Tv+. En snabb innersats som kontrastbärare förekommer också hos Geminiani i nr V och XI. Den mångsatsiga Händel IX har två tonartligt kontrasterande satser, den 3:e och 4:e, av vilka den förstnämnda går i hastigt tempo. Den femsatsiga Bach IX har endast inledningssatsen och finalen i huvudtonikan. Den 3:e satsen är också här snabb. I Roman III och Händel X gå däremot alla satserna i en och samma tonart. Detta är också fallet med 2 av Geminianis och inte mindre än 11 av Tartinis sonator, alla tresatsiga. På sätt, som nedan skall beröras något närmre, torde dessa tresatsiga sonator ha uppkommit ur kyrkosonatan genom att dess långsamma innersats fallit bort. Denna sats var den främsta bäraren av den här avsedda kontrasten. Dess bortfallande har därför medfört den tonartliga enformigheten i de nämnda Geminiani- och Tartinicyklerna. I de likaledes tresatsiga sonatorna nr V och XI har Geminiani däremot brutit denna enformighet genom att, som redan antytts, göra den snabba mellan-satsen till kontrastbärare.

De upplysningar om de cykliska tonartsförhållandena, som kolumn nr 5 lämnar, äro sammanställda i tabellform, tabell nr 2, s. 25. I för dur- och mollsonator olika avdelningar äro här de i tabell nr 1 förekommande funktionsbeteckningarna intagna i kolumnhuvudena. För varje kompositör, som anges på samma sätt som i tabell nr 1, upptages sedan i de olika kolumnerna det sammanlagda antalet av de satser, som i sina resp. cykler införa den i kolumnhuvudet angivna tonartskontrasten.

Denna tabell nr 2 visar, att Roman liksom Händel och Bach i de här behandlade dursonatorna oftast inför kontrasten Tp+ men Tartini däremot Tv+ samt att det hos Geminiani råder jämvikt mellan Tp+ och Tv+. I mollicyklerna är hos Roman °S, hos Geminiani och Bach däremot °Tp och hos Händel °Sp den oftast använda kontrasten. För Tartini är värdet i alla mollkolumnerna 0.

Händels dursonator följa alla i det här avsedda tonartshänseendet

Tabell nr 2

Tonarts- kontrast	D u r					M o l l						Total S:a
	Tv+	Tp+	D+	Dp+	S:a	°S	°Sp	°Tv	°Tp	°D	S:a	
R.	2	3	2	1	8	2	0	0	1	1	4	12
G.	2	2	0	0	4	0	2	1	3	0	6	10
H.	0	8	0	0	8	1	4	0	2	0	7	15
B.	1	6	0	2	9	0	0	0	4	1	5	14
T.	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
S:a	6	19	2	3	30	3	6	1	10	2	22	52

ett och samma schema, i det att Tp+ är den enda i dem förekommande kontrasten. Romans sonator visa den största omväxlingsrikedomen. Han är den ende, som inför satser, vilkas tonarter stå i D+-förhållande till den eljest härskande huvudtonikan. Under barocken gingo durcyklernas tonartligt kontrasterande satser oftast i någon närbesläktad molltonart. Först under Wien-klassicismen blev det vanligt att låta även dem gå i dur. Roman är alltså i de två berörda sonatorna, VIII och IX, påfallande modern för sin tid.

Det har redan framhållits, att *sonatan* såsom en för det »rena» musicerandet avsedd konstform uppkom genom en »neutralisering» och hopsmältning av vissa äldre, från början var för sig särpräglade cykeltyper. Redan en hastig blick på kolumn nr 4 i tabell nr 1 visar, att av dessa typer kyrkosonatan och sviten varit av den utan gensägelse största betydelsen för storformen på de sonator, som där avses.

Kolumnen visar, att de flesta »jämförelseobjekten» i cykliskt avseende äro utgångna från kyrkosonatan. Detta gäller naturligtvis först och främst alla de sonator, som ha dess satsantal och tempoföljd, sålunda åtta av Geminianis verk, nr I—IV och VI—IX, tio av Händels, nr III, IV, VI, VIII och X—XV, åtta av Bachs, nr IV—VIII och X—XII, och ett av Tartinis, nr VI. Men det har redan antytts, att även de tresatsiga sonatorna Geminiani V och X—XII och Tartini I—V och VII—XII, vilka alla ha tempoföljden långsam—snabb—snabb¹, torde tillhöra kyrkosonatans formkrets. I denna sonata var den tredje satsen, i långsamt tempo, ofta mycket kort. Ja, den kunde stundom bestå endast av ett par takter, som ledde över från fugan till finalen, i vilket fall den knappast längre förtjänade namn av självständig sats. Redan hos Corelli förekommer det, att detta korta mellanparti helt fallit bort, vilket resulterade i en tresatsig cykel med

¹ Geminiani XII dock med någon modifikation, jfr nedan, 26.

den nämnda tempoföljden långsam—snabb—snabb¹. Den antydda utvecklingsgången åskådliggöres särskilt tydligt av Tartinis sonator I, II, III och V. Den till ordningen andra satsen mynnar här, trots det snabba tempot, ut i en *adagio-coda* på 4 resp. 7, 6 och 8 takter. Det kan alltså med ett visst fog sägas, att samtliga de i tabellen upptagna sonatorna av såväl Geminiani som Tartini i cykliskt avseende äro utgångna från kyrkosonatan.

Denna sonatas inledande sats hade ofta inte endast liten utsträckning utan också en arkitektoniskt enkel storform. Det framgår av tabellen, att de flesta av de ovan uppräknade sonatorna med en till kyrkosonatan hörande cyklisk byggnad också äro korta bildningar. Bach VIII: I utgör med sina 108 takter ett ensamt undantag. Men även inledningssatser på ett 40- eller 50-tal takter höra till sällsyntheterna. Många av dessa satser ha också en okomplicerad storform, nr 1 eller 2. Av Händels 10 sonator ha sålunda 7, av Geminianis 12 sonator 8, av Bachs 8 sonator 4 och av Tartinis 12 sonator 3 stycken någon av dessa storformer i den första satsen. De flesta av de återstående inledningssatserna ha någon av de svitbetonade storformerna 3, 4, 6 eller 7. Men endast i tre fall, Bach VII: I och Tartini VII: I och XI: I har med dessa storformer också följt en mer eller mindre utpräglad dansmässig utformning av rytmen. Utom dessa tre satser är det ytterligare sex, Geminiani IV: I, V: I, VII: I och XI: I, Händel IV: I och Bach V: I som i rytmiskt avseende kunna kallas dansartade. Satserna Bach X: I och Geminiani XII: I ha i tabellen signum 14. Bakom detta signum döljer sig i det förstnämnda fallet en preludiummässigt gestaltad storform i två avsnitt, det första i långsamt, det andra i snabbt tempo, som båda utfyllas av ett fritt musikaliskt flöde. Geminianisatsen har en improvisatoriskt fri form, som leder tanken tillbaka till den gamla kontrastrika *venetianska* sinfonian, *adagio*, C (3 takter) — *presto*, C (2 takter), 3/4 (3 takter), C (5 takter) — *adagio*, 3/4 (10 takter) — *presto*, C (15 takter), där de båda prestopartierna uppvisa vissa motiviska likheter.

I 5 av de ovan uppräknade 8 sonatorna, nämligen i nr IV, V, VI, VII och XI, har Bach behållit kyrkosonatans storform på den till ordningen andra cykelsatsen. I de återstående 3 sonatorna har denna storform, fugan, i nr VIII sammankopplats med och i nr XII helt ersatts av storformen nr 7^R och i nr X likaledes ersatts av storformen nr 4^R. Av Tartinis 12 sonator ha 7, nr I—VI och XI, den andra satsen fugerad, i XI inom storformens 4^R ram. I de övriga sonatorna har i stället för fugan kommit storformen 7^R. Hos Händel äro

¹ Jfr Chrysander, a. a., 173.

proportionerna ännu litet oförmånligare för fugan. Av de här avsedda sammanlagt 10 sonatorna ha endast 4, nr III, VI, VIII och XIII, den andra satsen fugerad. I de övriga sex sonatorna har motsvarande sats i 5 fall storformen 4^R och i ett fall storformen 6^R. Geminiani slutligen har i de här behandlade tolv sonatorna så gott som helt släppt fugan såsom form på den på den långsamma inledningen följande snabba satsen. Endast i ett fall, satsen VII: II gör han en ytterst svag antydning till en fugering. Annars har fugan ersatts av andra storformer, oftast av någon av de redan bekanta svitmässiga. Oberoende av storformen är ingen av dessa till ordningen andra cykelsatser utom Geminiani VI: II och Tartini VI: II, VIII: II och X: II i rytmiskt avseende dansartade.

De här behandlade sonatornas återstående satser, den långsamma tredje satsen, där en sådan finns, och den snabba finalen, ge här ännu inte anledning till några särskilda kommentarer. Det framgår av tabellen, att dessa satser ha växlande storformer och att många av dem ha en dansmässigt utpräglad rytm, så som det var vanligt även inom den »äkta» kyrkosonatan.

De ännu ej behandlade Händel- och ett par av de återstående Bachsonatorna ha en svitmässigt friare byggnad än de nyss diskuterade verken, som utgått från kyrkosonatans stela schema. De fyrsatsiga sonatorna Händel II och Bach I ha från kyrkosonatans norm avvikande tempoföljder. Och i Händel I, V, VII och IX och Bach IX tar sig det friare gestaltningssättet uttryck inte endast i tempoföljd utan också i mångsatsighet. Händel IX har sålunda sju och de övriga verken vardera fem satser. De mångsatsiga sonatorna Händel V, VII och IX inledas av ett satspar med tempoföljden långsam—snabb. De snabba satserna utom IX: II äro mer eller mindre strängt utarbetade fugor. Vi få alltså här exempel på cykliska verk, som inledas av en fransk uvertyr. På sätt, som redan är bekant från de från kyrkosonatan utgångna verken, har i Händel IX: II den väntade fugaformen ersatts av en från sviten kommande storform, 4^R, dock utan dansrytm. Men varken de på detta sätt inledda verken eller de övriga i cykliskt avseende svitartade sonatorna äro längre några renodlade sviter. Härtill äro de satser, som behållit en dansartad rytm, alltför få. Sålunda ha de femsatsiga Händel I och VII och den fyrsatsiga Händel II vardera tre, den femsatsiga Händel V och den fyrsatsiga Bach I vardera två och den sjusatsiga Händel IX och den femsatsiga Bach IX vardera endast en sats med en mer eller mindre utpräglad dansrytm. Av dessa satser ha endast Händel V: IV och V, VII: IV och IX: VII av kompositören själv uttryckligen betecknats såsom

danser. Till storformerna på dessa sonators enskilda satser återkomma vi i annat sammanhang längre ned.

Bachs sonator nr II och III äro ensamma om att ha den neapolitanska sinfonians satsantal och satsgruppering. Som en äkta neapolitansk sinfonia har första satsen i nr II dessutom den för denna cykeltyp karakteristiska storformen, den primitiva sonatformen, nr 7. Måhända ligger den Vivaldiska konsertformen till grund för den storformella utgestaltningen av III: I. Men då denna sats är endast ofullständigt bevarad, har detta inte kunnat avgöras med bestämdhet.

De flesta »jämförelseobjekten» utgingo i fråga om den cykliska anläggningen från kyrkosonatan. Så är inte förhållandet med Romans flöjtsonator. Av dem äro endast fyra stycken, nr II, VII, XI och XII, fyrsatsiga. Men av dessa fyra har endast en, nr XI, även kyrkosonatan tempoföljd. Denna sonata nr XI börjar sålunda med en långsam inledningssats, som har den särskilt i Händels motsvarande satser ofta mötande storformen nr 1. Den följande snabba satsen är dock inte, som man kanske hade väntat, någon fuga. Den byggs i stället upp av ett i arkitektoniskt avseende otydligt disponerat musikaliskt flöde, igenom vilket dock den tvådelade storformen A—A¹ (66 resp. 22 takter) skymtar. De två avslutande satserna ha i rytmiskt avseende en utpräglad danskaraktär och de för äkta svitsatser typiska storformerna 4^R och 3^R.

De andra fyrsatsiga sonatorerna ha från kyrkosonatan schema avvikande tempoföljder. Nr VII har samma cykliska anläggning som Händel II. Och nr II och XII äro sinsemellan lika med tempoföljden snabb—snabb—långsam—snabb. De återstående 8 sonatorerna i Romans kompositionssamling äro alla mångsatsiga. Nr I, III, VI, VIII, IX och X ha 5, nr IV 6 och nr V 7 satser. Den i nr III, VIII och IX likartade tempoföljden är densamma som i Händels femsatsiga sonator nr V och VII. Av dessa sammanlagt 11 sonator med en svitmässigt fri cyklisk byggnad inledas alla utom nr II, VII, X och XII av ett satspar med den för den franska uvertyrens två första satser utmärkande tempoföljden långsam—snabb. I endast ett fall, IV: I, har den första satsen en utpräglad dansrytm. Men även om nu den franska uvertyren föresvävat Roman som en inledning till dessa sonator, så har han dock här, liksom på motsvarande ställe i den kyrkosonatomässiga nr XI, släppt den för formtypen ursprungligen karakteristiska fugeringen av satsparets snabba sats. Och i stället för fugan har han infört någon av de svitbetonade storformerna 4^R eller 7^R, som dock i intet fall åtföljas av någon utpräglad dansrytm. I nr IV och IX äro samtliga satser efter de båda inledningssatserna i rytmiskt

avseende dansartade. Dessa sonator skulle därför kunna kallas av en modifierad fransk uvertyr inledda verkliga sviter. I de övriga sonatorerna ha däremot ett större eller mindre antal satser rytmiskt »neutraliserats». I nr I och VII har denna process gått så långt, att i vardera verket endast en sats har en dansmässig rytm.

Det framgår av ovanstående, att sviten varit av växlande betydelse för de behandlade sonatasamlingarnas storformella gestaltning. För att få en överblick över i vilken utsträckning en dansartad rytm trängt in i de enskilda satserna har i tabell nr 3 nedan gjorts en sammanställning av uppgifterna i tabell nr 1 om de där upptagna rytmtypernas förekomst i de olika kompositionssamlingarna. Denna tabell nr 3 är uppställd enligt samma grunder som tabell nr 2. Det har dock inte gjorts någon åtskillnad på dur- och mollsonator och i kolumnhuvudena ha i stället för funktionsbeteckningarna införts de tidigare beskrivna danssigna.

Tabell nr 3

Danstyp	d ¹	d ²	d ³	d ⁴	d ⁵	d ⁶	d ⁷	d ⁸	d ⁹	S:a
R.	5	5	7	3	2	6	1	1	1	31
G.	8	1	9	0	0	3	0	0	0	21
H.	7	1	8	3	2	5	0	0	0	26
B.	0	6	4	0	0	2	0	0	0	12
T.	2	0	6	0	0	5	0	0	0	13
S:a	22	13	34	6	4	21	1	1	1	103

De rytmtyper, som signa d⁷, d⁸ och d⁹ ange, återfinnas i Romans satser III: V resp. X: III och X: V, vilka, som redan nämnts, av kompositören själv betecknats med »alla Francese» resp. »Piva» och »Villanella». Början av de första och andra repriserna i III: V meddelas i notex. 1 resp. 2 (s. 30). Såsom framgår av dessa exempel, rör det sig här om en delvis starkt stiliserad dansrytm närmast av branletyp. Kompositionstekniskt utmärker sig den med »Piva» betecknade satsen X: III för sina långa orgelpunkter. Den går i 12/8-takt och har med ett snabbt tempo en närmast gigue-artad rytm. Med »Piva», den italienska benämningen på säckpipa, torde Roman sålunda främst ha velat ange efterbildningen i orgelpunkterna av detta instruments bordunstämmor. Satsen X: V, »Villanella», går inte som en med samma term betecknad sats i en Telemannsvit¹ i 6/8- utan i 2/4-takt. Den har en i danshänseende mera obestämd rytm, notex. 3².

¹ Jfr H. Riemann, »Musiklexikon», 11. Aufl., Lpz. 1920, art. »Villanella».

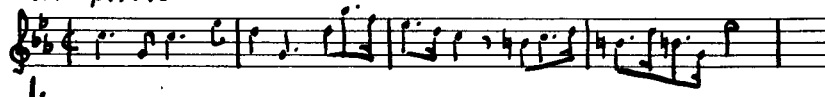
² Att Roman inte använde beteckningarna alla francese och villanella för att ange några bestämda rytmtyper, visas därav att den första termen förekommer vid ett avsnitt i 3/4-takt av 3:e satsen i hans klaversonata nr VI och den sistnämnda termen såsom beteckning på den likaledes i 3/4-takt gående 7:e satsen i hans klaversvit nr IV, jfr Vretblad, a. a., II, 43 resp. 39.

Av Romans i tabell nr 1 förtecknade 59 satser ha enligt tabell nr 3 31 stycken (52,5 %), av Geminianis 44 satser ha 21 stycken (47,7 %), av Händels 66 satser ha 26 stycken (39,4 %), av Tartinis 37 satser ha 13 stycken (35,1 %) och av Bachs 47 satser ha 12 stycken (25,5 %) en mer eller mindre utpräglad dansrytm. Det framgår vidare av tabell nr 2, att Geminiani, Händel och Tartini i de långsamma satserna oftast upptagit sarabandens, Bach däremot sicilianons och Roman lika ofta dessa båda dansers rytmtyper och att samtliga kompositörer i de snabba satserna rönt den starkaste påverkan från menuetten.

Vid bestämmandet av de Romanska flöjtsonaternas och »jämförelseobjektens» rent cykliska karaktär ha de enskilda satserna behandlats såsom från varandra avskilda, självständiga enheter. Detta äro de dock inte alltid utan en del av dem utgöra exempel på för tiden typiska osjälvständiga satsbildningar.

Inom den äkta sviten voro de cykelbildande satserna som regel fullt självständiga i förhållande till varandra. Detta innebär bl. a., att de slutade med helslut på sin egen tonika. Men inom kyrkosonatan, den franska uvertyren och den neapolitanska sinfonian voro de långsamma satserna ofta i det avseendet osjälvständiga, att de slutade på någon annan klang än tonikan, t. ex. på dess eller någon bitonikas dominantklang, varigenom ju deras karaktär av blott inledande eller förmedlande satsbildningar tydligt framhövdes. Detta förekommer även i sonatorna från 1700-talets förra hälft och, som redan antytts, finns det exempel härpå också i de här behandlade kompositionssamlingarna. Av Händels sammanlagt 33 satser i långsamt tempo sluta sålunda inte mindre än 25 med halvslut, nämligen först och främst de inom de från kyrkosonatan utgångna sonatorna hemmahörande satserna III: I och III, IV: I och III, VI: I och III, VIII: I

*Alla Francesca
Con Spirito*



Villanella



och III, XI: I och III, XIII: I och III, XIV: III, XV: I och III och dessutom de i de svitmässiga sonatorna förekommande satserna I: I och III, II: I och III, V: I och III, VII: I och III, IX: I och IV. Av Bachs sammanlagt 22 långsamma satser äro 9, alltså knappt hälften, i här avsedd mening osjälvständiga, nämligen III: II, V: III, VI: III, VII: III, VIII: I och III, IX: II och IV, X: I, vilka alla utom IX: II och IV ingå i sonator med kyrkosonatans eller den neapolitanska sinfonians cykliska anläggning. Hos Bach slutar dessutom en snabb sats, I: III, på annan klang än tonikan. Geminianis sonatsamling innehåller endast fem satser med halvslut, III: I, IV: III, IX: I, XI: II och XII: I, av vilka XI: II ensam i tabell 1 har beteckningen S. Hos Tartini är motsvarande antal fyra, II: II, V: II, VI: II och III, alla utom VI: III i snabbt tempo. Men, som tidigare framhållits, så sluta II: II och V: II med en *adagio-coda* såsom en antydning till kyrkosonatans långsamma innersats. Att denna *coda* är avsedd att leda över till den hastiga finalen, visas bl. a. just av dess halvslut. Roman till sist har i sina flöjtsonator endast 2 satser, de båda i långsamt tempo gående III: III och XI: I, som sluta på annan klang än den egna tonikan. Av dessa satser är XI: I karakteristiskt nog inledningssatsen i den enda Romansonata, som har kyrkosonatans satsantal och tempoföljd. Den klang, som de uppräknade satserna sluta på, är i de flesta fallen den efterföljande satsens dominantklang, vilket ju harmoniskt medför en särskilt fast sammankoppling av de berörda satserna. Av de uppräknade 25 Händelsatserna sluta dock 9, av de 10 Bachsatserna 3 och av de 4 Tartinisatserna 1 på en klang med annat funktionsförhållande till den efterföljande satsens tonika.

Behandlingen av den cykliska anläggningen visar mer detaljerat än de inledningsvis gjorda antydningarna, hur de olika sonatorna exemplifiera den redan flera gånger omnämnda storformella hopsmältnings- och omdaningsprocess, som instrumentalmusiken över huvud taget genomgick under 1700-talets förra hälft. Av de många sonator, som i cykliskt avseende ha utgått från kyrkosonatan, ha en del behållit förebildens karakteristiska kännetecken, fugeringen av den 2:a satsen, den ofta osjälvständiga karaktären hos de långsamma satserna o. s. v. Men de flesta av dem visa olika stadier i den äldre cykeltypens förvandling till »neutral» sonata, en förvandling, som främst yttrar sig i fugaformens ersättande med mindre »stränga» storformer. En del av dessa sonator ge också prov på en hopblandning av kyrkosonata och svit, som går längre än vad som var vanligt inom den »äkta» kyrkosonatan. Detta gäller de kompositioner, i vilka en

dansartad rytm trängt fram till de två första cykelsatserna, från vilka en sådan rytm som regel var bannlyst inom kyrkosonatan. Andra sonator åter visa, hur även sviten närmade sig den allmänna sonatytymen. Den här såsom en inledning stundom använda franska uvertyren har även den på sina håll mist den karakteristiska fugeringen. Och talrika cykelsatser ha rytmiskt »neutraliserats», i det att de förlorat all dansartad utprägling av rytmen. I dessa från sviten utgångna sonator visar sig på en del håll inflytande från kyrkosonatan, t. ex. förvandlingen av en sats till en osjälvständig cykelbildning medelst halvslut, inträngandet av fugaformen till sådana ställen i cykeln, där den i den »äkta» sviten sällan, ja, aldrig förekom¹.

Till frågan om i vad mån behandlingen av sonatornas cykliska byggnad är ägnad att kasta ljus över de olika kompositörernas stilistiska hemort, återkomma vi längre ned.

Romans, Geminianis, Händels, Bachs och Tartinis sätt att i storformellt avseende behandla den enskilda satsen ha i viss utsträckning redan berörts. I tabell nr 4 nedan har det ur tabell nr 1 gjorts en sammanställning av hur de tidigare beskrivna 14 storformstyperna fördela sig på de här behandlade kompositionssamlingarna. Tabellen är uppställd på samma sätt som tabell nr 3. I kolumnhuvudena äro formsigna 1—14 intagna.

Utöver vad som tidigare anförts, skall här göras ytterligare en del anmärkningar om behandlingen av de 14 storformerna.

Tabell nr 4

Stor form	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	S:a
R.	4	1	14	16	5	1	14	1	1	0	0	1	0	1	59
G.	5	4	5	0	2	13	3	4	1	1	0	1	3	2	44
H.	18	4	3	21	1	5	1	1	0	8	3	1	0	0	66
B.	4	2	2	6	3	1	12	0	2(?)	10	3	1	0	1	47
T.	3	0	3	8	0	0	16	0	0	6	0	0	0	1	37
S:a	34	11	27	51	11	20	46	6	4(?)	25	6	4	3	5	253

¹ Jfr Händel IX: V och Bach I: III och IX: II och IV. Inom den äkta sviten användes fugering av de olika satsavsnitten främst inom giguen. Av de i tabell nr 3 upptagna 21 sonatasatserna med giguekaraktär har endast en, Bach IX: V, en sådan fugering. Fugatekniken kommer däremot till användning inom sex av menuetten påverkade satser, nämligen de i annat sammanhang delvis redan nämnda Händel VII: II, Bach III: III och VIII: IV samt Tartini I: III, IV: III och VI: II. I alla dessa satser är det fråga om den delvis starkt stiliserade menuetterym, som var vanlig i tidens sonator och sinfonior. Början av Bach III: III är meddelad i notex. 11, s. 44.

Det har redan antytts, att storformen nr 1 främst kom till användning inom långsamma satser med liten utsträckning. De Romanska flöjtsonatornas och »jämförelseobjektens» sammanlagt 34 satser, som enligt tabell nr 4 ha denna storform, gå också alla i långsamt tempo och äro som regel helt korta. Den kortaste, Händel III: III, är 5, den längsta, Händel XI: I, är 44 takter lång. Medeltaktantalet för samtliga satser är inte fullt 21,4. Alla de 11 satser, som upptagits i kolumnen för storformen nr 2, ha denna storform i den för barocken särskilt typiska varianten A—A¹. Storformerna 3, 4, 6 och 7 kunde uppträda med eller utan reprisindelning. De flesta av de i tabellen upptagna satserna med någon av dessa storformer ha reprisindelning. Hos Bach saknas den dock i 8 satser, II: I och II, III: II, V: III och IV, VI: I, VIII: I och X: III, hos vardera Geminiani, Händel och Tartini i två satser, Geminiani VIII: III och IX: I, Händel XII: III och XIII: I och Tartini I: I och VI: I, men hos Roman i endast en sats, III: III.

Kompositörernas sätt att behandla da-capo-formen, nr 5, A—B—A, skilja sig i vissa avseenden från varandra. I Geminianis hithörande satser anges upprepningen av A efter B på äkta »da-capo-maner» medelst hänvisning vid B:s slut till satsens början. I Bach- och Händelsatserna är däremot även det andra A utskrivet. En av Geminianis satser, XII: II, har en mera ovanlig proportion på och utformning av de olika delarna, A, 62 takter, presto, 3/4-takt, B, 2(!) takter, adagio, C-takt. Som redan tidigare antytts, är det utmärkande för da-capo-formen, att redan den första A-delen genom en kraftig slutkadens på satsens huvudtonika på ett markerat sätt skiljs från B-delen. I två av Bachsatserna, VI: IV och IX: V, försvagas kadenens skiljande kraft därav att den är inbäddad i ett musikaliskt flöde, som strömmar från A till B. Romans sätt att i flöjtsonatorna behandla da-capo-formen stämmer i så måtto överens med Geminianis, att han i alla de fem hithörande satserna utskriver formdelen A endast en gång. Denna del har i en av satserna, VI: I, en rik arkitektonisk byggnad, där man spårar en primitiv sonatform av typen A—B^A—C^A. Satsen i fråga står alltså på gränsen till den »samman-satta» da-capo-formen. De satser av Geminiani, som äro upptagna under storformen nr 8, ha alla en fullt och normalt utbildad rondoform. Händel däremot behandlar i sin sats, XII: I, formen ganska fritt. Han varierar den sammanlagt tre gånger införda ritornellens »tema» ganska kraftigt och låter detta »tema» de båda första gångerna sluta inte på tonikan utan mot »regeln» på D+, varigenom det nästan omärkligt övergår i den efterföljande episoden. Även i fråga om denna

form ansluter sig Roman till Geminianis gestaltningssätt. Hans enda hithörande sats, IV: IV, är sålunda ett regelrätt rondo med två episoder.

Storformen nr 9, den Vivaldiska konsertformen, utbildades och hör även företrädesvis hemma inom barockens solokonsert och *concerto grosso*. Den är en sällsynt företeelse inom sonatalitteraturen, där den av lättförståeliga skäl har svårt att nå sin typiska utgestaltning. Under denna storform har för Bach med ett frågetecken upptagits 2 satser. Frågetecknet hänför sig till den endast ofullständigt bevarade satsen III: I, vilken ju, enligt vad som redan framhållits, möjligen har storformen nr 9. I den andra av de i fråga varande satserna, I: I, är den Vivaldiska konsertformen däremot tydligt utpräglad. Såväl Geminiani som Roman behandla formen mycket flyktigare. Detta sker särskilt hos Roman i sådan grad, att det är tveksamt om satsen i fråga, IX: I, över huvud taget bör förse med formsignum 9. Under nr 10 äro de satser samlade, som äro fugor eller kanons utan att dessutom ha en sådan arkitektonisk byggnad, att de kunna hänföras även under något annat formsignum. Kanontekniken, som ju har den successiva, imiterande stäminsatsen gemensam med fугeringen, ligger dock endast i ett fall, den långsamma Händelsatsen VIII: III, ensam till grund för den storformella gestaltningen. I alla de under nr 11 upptagna satserna är det egentliga ostinatomotivet förlagt till basen, där det ju också vanligtvis hör hemma¹. Detta motiv behandlas särskilt i Händelsatsen IV: I och i de båda Bachsatserna VII: III och XI: III ställvis mycket fritt.

De fyra satser, som försetts med signum 12, äro Roman II: I, Geminiani X: III, Händel VII: IV och Bach X: IV. Den sistnämnda satsen har av kompositören själv betecknats såsom en menuett och har också den för denna svitsatstyp vanliga »sammansatta» da-capo-formen, menuett I — menuett II — menuett I da capo. I den nämnda Händelsatsen tar »sammansättningen» gestalt i följande form, $//: A : // : B : // : C - A - B : //$. Da-capo-delens båda avsnitt, som i början av satsen upprepas var för sig, sammantagas vid återkomsten efter den kontrasterande mellandelen med denna till en gemensam repris. Då mellandelen hämtar det mesta av sitt motiviska material från de övriga satsavsnitten, skulle denna storform också kunna be-

¹ Två av Händelsatserna, nämligen V: III och VII: III äro på ett par oväsentliga undantag när motiviskt alldeles lika. V: III går dock i e- men VII: III däremot i a-moll. Här är ett exempel på det hos Händel ofta förekommande bruket, att med endast obetydliga förändringar utnyttja en och samma komposition i olika sammanhang. Detta gäller även satsparen I: V och II: IV och delvis VIII: I och IX: I.

traktas som en modifierad primitiv sonatform med en av A och B bestående »exposition» resp. alltigenom trogen »repris» och »genomföringen» C. Modifieringen bestod därvid främst däri att »expositionen» inte företog någon slutgiltig modulation utan slutade på hela satsens huvudtonika. Geminiani har i sin sats X: III givit såväl själva da-capo- som ock den kontrasterande mellandelen en i här avsedd mening »sammansatt» form. Det förstnämnda satsavsnittet är 20 takter långt och har den för självständiga svitsatser typiska formen $//: A : // : B : //$, samma form alltså som motsvarande del i den nyss behandlade Händelsatsen. Den kontrasterande mellandelen är hos Geminiani ett fullständigt, inte mindre än 84 takter långt rondo med tre episoder. I Roman II: I slutligen påminner huvuddelarnas proportionering något om förhållandena i den redan behandlade Geminiani XII: II med storformen nr 5. Da-capo-delen är sålunda även hos Roman förhållandevis mycket lång, 75 takter, vivace, 3/8-takt, och mot denna ställes en i fråga om taktart och tempo starkt kontrasterande helt kort mellandel, 6 takter, adagio, C-takt. Men hos Roman är da-capo-delen inte som hos Geminiani »enkel» utan »sammansatt», $//: A : // B^A //$. Geminiani är ensam om att ha ett antal satser, som tillhöra formtypen nr 13, det »sammansatta» rondot. I alla de tre satser, som det här är frågan om, V: III, IX: IV och XI: III, är det en av episoderna, som är »sammansatt» i arkitektoniskt avseende.

Av de fem satserna med formsignum 14 ha två, Geminiani XII: I och Bach X: I, redan behandlats i annat sammanhang. Av de återstående satserna är en, Geminiani XI: II, ett allegro i 4/4-takt, som följer på en långsam inledningssats, largo, 3/2. Denna allegrosats är 84 takter lång och arbetar på ett om rondot erinrande maner med ett över satsen utspritt flerfaldigt återuppreparande av en inledande motivgrupp. Satsen innehåller två starkt kontrasterande avsnitt, nämligen takt 52—56 en »episod» och i slutet en »coda», som båda hämtat tempot, largo, taktarten, 3/2, och det motiviska materialet från inledningssatsen. Detta sistnämnda förhållande är särskilt tydligt i »codan». Hade denna allegrosats, med samma byggnad för övrigt, varit fugerad, så skulle sonatan i fråga, Geminiani XI, varit en av en fullt utbildad fransk uvertyr inledd ensatsig »svit». Finalen har nämligen en utpräglad danskaraktär. Den Tartinisats, som i tabell nr 4, upptagits under signum 14, satsen XII: III, är en regelrätt variationssats med tema och efterföljande åtta variationer. Hos Roman åter döljer sig bakom signum 14, som satsen II: III ensam har, en storform, som med sin kontrastrika anläggning något påminner om

Geminiani XII: I. Formen är hos Roman $// : A : // : B : // C^A //$, där A är ett larghetto på 5 takter i 12/8-takt, B ett andante på 5 takter i C-takt och C^A ett adagio på 2 takter i 12/8-takt.

Bachs satser IV: III och IV, V: III och IV, VI: IV, VII: IV, VIII: I och II och IX: I och V ha liksom Tartinis satser I: III, II: III, IV: III, VI: III och XI: II och III och Romans sats I: III i tabell nr 1 två formsigna, av vilka det understa är nr 10 eller 11. Vid redogörelsen för uppställningen av tabell nr 1 framhölls det, att dessa satser i allmänhet skulle anses tillhöra den storformstyp, som det översta formsignum i varje särskilt fall anger. Detta har också skett vid uppgörandet av tabell nr 4. Liksom vid den i samband med behandlingen av sonatornas cykliska anordning redan nämnda Bachsatsen VIII: II anger tabellens signum 10 vid Bachsatserna IV: IV, V: IV, VI: IV, VII: IV, IX: I och V en fugering av de olika satsernas huvudavsnitt men vid V: III ett kanonmässigt förande av solostämman och ackompanjemangets överstämma. Satsen VII: IV skiljer sig i det avseendet från de andra fugerade satserna, att den har olika temata i sina båda huvudavsnitt. I IV: III och VIII: I gestaltar Bach satsdelarna över ostinatomässigt upprepade, mer eller mindre starkt varierade motiv, som i IV: III äro förlagda till basstämman men i VIII: I vandra från den ena till den andra av de av kompositören själv utskrivna ackompanjemangsstämmorna. De olika avsnitten i Tartini I: III, II: III, IV: III, V: III, VI: III och XI: II äro, delvis dock mycket flyktigt, fugerade medan de i XI: III utfyllas med tillhjälp av en ytterst ytligt behandlad kanonteknik. Roman slutligen utformar delarna i I: III över en ostinatomässigt upprepade basfigur, som varierar något motiviskt men i stort förblir rytmiskt oförändrad.

Tabell nr 4 visar, att de olika kompositörerna delvis skilja sig åt i fråga om den storform, som de oftast använt sig av. För Romans och Händels vidkommande återfinnes det högsta satsantalet under storformen nr 4, för Geminianis vidkommande under storformen nr 6 och för Bachs och Tartinis under nr 7. Räknas i de satser av Roman, Bach eller Tartini, som i tabell nr 1 försetts med två formsigna, den av det undre signum antydda storformen såsom den primära, så medför ju detta en viss ändring av siffrorna i tabell nr 4. För Roman minskar siffran under storformen nr 4 till 15 och ökar den under nr 11 till 1. Storformen nr 4 blir alltså fortfarande den av honom oftast använda. Hos Bach sker det flera och viktigare förändringar. De viktigaste äro, att siffran under storformen nr 7 minskar till 8 medan den under nr 10 stiger till 18. Storformen nr 7 blir alltså inte längre den av Bach oftast använda utan nr 10. För Tartinis vidkommande blir den betydelsefullaste följden av den angivna omvärderingen, att siffran under storformen nr 7 min-

skar till 13 medan den under nr 10 stiger till 12. Det råder hos honom alltså fortfarande övervikt, om än knapp, för storformen nr 7.

De i tabell nr 4 upptagna värdena visa ytterligare, vilken dominerande roll de svitbetonade storformerna nr 3, 4, 6 och 7 spela i de här behandlade kompositionssamlingarna. Av Romans sammanlagt 59 satser ha 45 stycken (76,3 %), av Tartinis sammanlagt 37 satser ha 27 stycken (73 %), av Geminianis sammanlagt 44 satser ha 21 stycken (47,7 %), av Bachs satser, vilkas storform med säkerhet har kunnat fastställas, d. v. s. 46 stycken, ha 21 (45,7 %) och av Händels sammanlagt 66 satser ha 30 stycken (45,5 %) någon av dessa storformer. Att de flesta av dessa satser behållit den typiska reprisindelningen, har ovan redan påpekats. Hur nära dessa storformer sammanhängde med den äkta sviten, visar det förhållandet, att just de kommit till användning inom de flesta av de i rytmiskt avseende dansartade sonatasatserna. Av de i »danstabellen», nr 3, upptagna 13 Tartinisatserna ha sålunda 11 (84,6 %), av de 31 Romansatserna ha 26 (83,9 %), av de 26 Händelsatserna ha 18 (69,2 %), av de 12 Bachsatserna ha 7 (58,3 %) och av de 21 Geminianisatserna ha 10 (47,6 %) någon av dessa storformer. En jämförelse mellan antalet av dessa rytmiskt dansartade satser med någon av storformerna 3, 4, 6 eller 7 och det *sammanlagda* antalet av de satser, som uppvisa dessa storformer, visar å andra sidan, att en rytmisk »neutralisering» här i många fall ägt rum. Enligt vad som nyss anfördes, har Bach sammanlagt 21 satser, Tartini sammanlagt 27 satser, Geminiani sammanlagt 21 satser, Roman sammanlagt 45 satser och Händel sammanlagt 30 satser i någon av de nämnda storformerna. Av dessa äro hos Bach 14 stycken (66,7 %), hos Tartini 16 stycken (59,3 %), hos Geminiani 11 stycken (52,4 %), hos Roman 19 stycken (42,2 %) samt hos Händel 12 stycken (40 %) inte längre rytmiskt dansartade.

Beträffande vederbörande kompositörers storformsval i övrigt så framgår det av tabell nr 4, att både Geminiani och Bach använt sig av 12, Roman och Händel av 11 men Tartini endast av 6 av de i tabellen upptagna 14 olika storformstyperna. Geminiani och Bach ha sålunda det rikaste, Tartini utan gensägelse det fattigaste storformsvalet.

Ger nu det sätt, på vilket de behandlade kompositörerna handskats med storformen i sina i tabellerna upptagna sonator, ger det någon antydning om vilket av tidens två stilsnitt, det barocka eller det »antibarocka», som dessa kompositörer främst tillhöra? Röja Roman, Geminiani, Händel, Bach och Tartini endast genom storformsvalet något av sin stilistiska hemort? Så skulle de frågor kunna formuleras, vilkas besvarande här framför allt intresserar oss.

Storformsvalets stilröjande förmåga är, som redan framhållits, begränsad. Men upptar en sonatakompositör för barocken typiska storformer i oförändrat skick, så tyder detta på åtminstone en viss

förankring i det barocka stilsiktet. Förvandlar han däremot dessa storformer därhän att de mista den egentliga barockkaraktären, så anpassar han sig därmed åtminstone delvis efter fordringarna i det »antibarocka» skiktet.

Bland storformerna för den enskilda satsen hör, vid den tid det här gäller, framför allt fugan (kanon) och bland de cykliska instrumentaltyperna framför allt kyrkosonatan och den franska uvertyren med bibehållen fugering barocken till.

Det har tidigare visat sig, att de här behandlade kompositionssamlingarna i ett skiftande antal fall utgingo eller visade inflytelser från kyrkosonatan eller den franska uvertyren. Detta gällde alla Geminianis och Tartinis sonator. Hos Bach fanns det 8 dylika verk, alla med anslutning till kyrkosonatan, hos Händel 13, varav 10 kyrkosonatomässiga och 3 med den franska uvertyrens cykeltyp som inledning, och hos Roman 8, varav 1 utgånget från kyrkosonatan och de andra i fråga om det inledande satsparet från den franska uvertyren. Om dessa sonator hade behållit de cykliska förebildernas främsta kännetecken, skulle de alltså alla ha den till ordningen andra satsen fugerad. Av Bachs 8 sonator ha nu 6 (75 %), av Tartinis 12 sonator ha 7 (58,3 %), av Händels 13 sonator ha 6 (46,2 %), av Geminianis 12 sonator har 1 (8,3 %) och av Romans 8 sonator har ingen (0 %) denna fugering, antingen ensam eller, som i Bach VIII: II och Tartini XI: II, i förening med annan storform.

Men det är inte endast dessa till ordningen andra sonatasatser, som äro fugerade. Tabell nr 1 visar, att fuga- (resp. kanon-)tekniken kommit till användning även i andra fall. En sammanställning av samtliga de satser, som i tabell nr 1 ha formsignum 10, ensamt eller i förbindelse med annat signum, ger följande resultat. Av Bachs sammanlagt 47 satser ha 18 stycken (38,4 %), av Tartinis sammanlagt 37 satser ha 12 stycken (32,4 %), av Händels sammanlagt 66 satser ha 8 stycken (12,1 %), av Geminianis sammanlagt 44 satser har 1 (2,3 %) och av Romans sammanlagt 59 satser har ingen (0 %) detta formsignum.

Mer eller mindre typiskt barocka storformer och gestaltningssätt äro vid sidan om dem, som dölja sig bakom signum 10, även de, som betecknats med signa 1, 2 (i varianten A—A¹), 9 och 11. En sammanställning slutligen av dessa signas förekomst, antingen ensamma eller i förening med annat formsignum, ger följande resultat. Av Bachs till storformen bestämbara 46 satser ha 29 (63 %), av Händels sammanlagt 66 satser ha 33 (50 %), av Tartinis sammanlagt 37 satser ha 15 (40,5 %), av Geminianis sammanlagt 44 satser ha 11 (25 %) och av Romans sammanlagt 59 satser ha 7 (11,9 %) något av dessa signa.

Vid övertagandet av kyrkosonatan och den franska uvertyrens cykliska former har alltså Bach i ett förhållandevis vida större antal fall än någon av de andra mästarna behållit den för barocken utmärkande fugeringen. Han har dessutom oftare än någon av de andra

valt detta gestaltningssätt även för sådana satser, där det inte ens inom de nämnda cykeltyperna kom till användning. I fråga om storformerna och deras begagnande har han därför i mindre utsträckning än någon av de andra anpassat sig efter önskemålen i det »antibarocka» stilsiktet. Storformellt befinner han sig längre än de andra från svitens lättare konst och visar den längst gående stiliseringen. Antalet av de rytmiskt »neutraliserade» satserna med någon av de svitbetonade storformerna 3, 4, 6 eller 7 är hos honom förhållandevis högst. Och han har oftast släppt dessa storformers för sviten särskilt typiska reprisindelning. I fråga om storformsvalet i de här behandlade sonatorna förnekar Bach alltså ingalunda sin högbarocka natur. Detta val visar en fast förankring i det barocka stilsiktet.

I fråga om användningsfrekvensen på de mer eller mindre utpräglade barocka storformerna över huvud taget kommer Händel visserligen ganska tätt efter Bach. Men beträffande speciellt fugan, så har han i cykler, där denna ursprungligen hörde hemma, oftare än sin store samtida ersatt den med andra storformer. Och han har även annars mera sällan än Bach använt sig av den stränga stilens gestaltningssätt. De storformer, som oftast förekomma i Händelsonatorna, äro de arkitektoniskt okomplicerade nr 1 och 4. Stiliseringen bort från dansen har inte heller hos Händel alls gått så långt som hos Bach. Redan storformsvalet visar, att Händel här i sonatorna inte tagit så allvarligt på sin uppgift som Bach. Verken torde till stor del vara rena tillfällighetskompositioner, skrivna för förnåma amatörer¹. Genom satsernas ringa utsträckning — medeltaktantalet pr sats är i Händelsonatorna c:a 37, i Bachverken däremot c:a 73 —, genom en oftast enkel storform och genom en i förhållandevis många fall dansartad rytm, fyllde Händels sonator i långt högre grad än Bachs den samtida diletterans fordran på en enkel, »naturlig» musik. Storformsvalet visar hos Händel en större anpassning efter önskemålen i det »antibarocka» stilsiktet än hos Bach. Men det har redan påpekats, att man av ett sådant storformsval inte kan draga den, i det här fallet mot redan kända fakta stridande slutsatsen, att vederbörande kompositör därför också företrädesvis skulle höra hemma i detta skikt.

Ännu längre i fråga om storformernas anpassning efter fordringarna i det »antibarocka» skiktet har Geminiani gått. Trots att alla sonatorna i hans här behandlade op. IV cykliskt utgått från kyrkosonatan, är ingen sats en riktig fuga. I sitt op. I, som också det innehåller 12 sonator, använder sig Geminiani däremot i ganska stor utsträckning av fugering och imitationsteknik. Men detta op. I utkom

¹ Jfr Chrysander, a. a., 148.

c:a 20 år tidigare än op. IV. Det beror säkerligen inte på någon tillfällighet, att kompositionssättet blivit mindre »strängt» i den senare cykelsamlingen. Under den tidrymd, som förflutit efter tillkomsten av op. I, hade de tongivande musikälskarnas avoghet mot, ja, förakt för högbarockens »förkonstlade» och »urmodiga» stilmedel vuxit sig allt starkare, en strömning i tiden, som den just bland dessa musikälskare verkande Geminiani inte var sen att följa.

Storformsvalet hos Tartini är, som redan framhållits, enformigt. Det visar, att den yngste av de här behandlade utländska mästarna i rent storformellt avseende hade den närmast efter Bach fastaste förankringen i det barocka skiktet.

Roman slutligen har i mindre utsträckning än någon av »jämförelseobjektens» kompositörer använt sig av för barocken särskilt typiska storformer. I alla de sonator, i vilka han cykliskt utgått från kyrkosonatan eller den franska uvertyren, har han helt släppt fugeingen och inte heller annars använt sig av denna teknik. Detta är i vissa avseenden förvånande. Flöjtsonatorna voro de första verk, med vilka Roman framträdde inför en större allmänhet. De utkommo några år efter hans uppmärksammade första studieresa till England, under vilken han bl. a. studerat för den teoretiskt bevandrade Pepusch. Med hänsyn tagen till den tid det här rör sig om, 1720-talet, skulle man därför ha väntat sig, att han skulle ha begagnat tillfället att visa, vad han rent kompositionstekniskt lärt, d. v. s. främst att han behärskade den stränga stilen med fugan som särskilt utmärkande storform. Att han kunde skriva fugor, att han behärskade den stränga stilen har han visat flera gånger. Varför gjorde han det inte i flöjtsonatorna? En, och den kanske förnämsta, anledningen härtill har han själv uppgivit med Cicerocitatet på den tryckta utgåvans titelsida. Det visade ju, att han med sina stycken främst vände sig till tidens bildade libhaber. Så har han på samma sätt som Händel och Geminiani, och i ännu högre grad än dessa, anpassat storformsurvalet efter de tilltänkta avnämarnas önskemål, som ju i storformellt avseende inte längre voro inriktade på den stränga stilens formtyper. Sonatornas karaktär av inte alltför allvarligt menad underhållningsmusik visar sig ju också i det stora antalet av i rytmiskt hänseende dansbetonade satser, vilket ju hos Roman är förhållandevis större än hos de andra kompositörerna. Den framgår också, liksom hos Händel, därav att satserna i genomsnitt ha en ringa utsträckning. Medeltaktantalet pr sats var hos Händel c:a 37. Hos Roman är det c:a 43, hos Tartini däremot 56, hos Geminiani c:a 62 och hos Bach, som redan nämnts, c:a 73.

De Romanska flöjtsonatornas cykliska anläggning påminner närmast om Händels mångsatsiga sonator. I ett par fall föreligger det full överensstämmelse i fråga om satsgrupperingen. Den i den enskilda satsen oftast använda storformstypen är densamma hos Roman som hos Händel. Beträffande ett par satsers storformella gestaltning fanns det åter vissa likheter mellan Romans och Geminianis kompositioner. Måhända kan man söka förklaringen härtill i direkta inflytelser under den svenske mästarens Londontid. Att i en del avseenden sådana inflytelser faktiskt föreligga, kommer att visa sig längre ned.

Näst efter Bach använde sig Tartini i de här behandlade sonatorna förhållandevis oftast av typiskt barocka storformer. Detta visar, vad som redan påpekats, nämligen att storformsvalet inte ensamt ger tillräckliga upplysningar om vilket stilsikt en tonsättare egentligen tillhör. Om Tartini är det ju redan bekant, att han inte på långt när är alltigenom samma äkta barockmästare som Bach. Händel däremot tillhör ju stilistiskt i samma grad som den store Thomaskantorn högbarocken. Hans sonator ge därför exempel på hur en tonsättare i barockskiktet i storformellt avseende anpassade sig efter och tog hänsyn till önskemålen i det andra skiktet. Det gäller här just anpassning och inte stilsiktbyte. Men hur är det hos Geminiani och framför allt Roman? Är det även hos dem endast frågan om en anpassning eller är deras storformsval ett tecken på verklig hemortsrätt i det »antibarocka» stilsiktet? Svaret på denna fråga har inte behandlingen enbart av storformerna kunnat ge. Det erhålles, som tidigare antytts, först genom en undersökning av det sätt, på vilket de olika storformerna utfyllts.

Med sättet för en storforms utfyllande menas här det musikaliska skeendets gestaltning, formandet av det musikaliska förloppet inom de av storformen utstakade gränserna. Detta skeende, detta förlopp erhåller sin egenart av en rad klangliga, melodiska, harmoniska, rytmiska, dynamiska m. fl. element. Alltefter de sätt, på vilka dessa element föras samman, uppkomma olika stilar.

Inom 1700-talets »antibarocka» stilsikt sker sammanförandet av de nämnda elementen så, att det musikaliska förloppet i allt högre grad ordnas i vissa till varandra fogade grupper och avsnitt. Karakteristiskt för dessa avsnitt blir deras enkelt symmetriska byggnad, 2+2, 4+4 takter o. s. v. Den ofördunklat regelbundna 8-taktsperioden blir en typisk företeelse. Vid tidpunkten för den Wienklassiska skolans framträdande tar denna 8-taktsperiod på de olika storformstypernas s. a. s. motiviska tyngdpunkter gestalt i det fullt utbildade temat.

Denna regelbundna periodisering av det musikaliska skeendet kom från dansmusiken, där den från början hörde hemma. Dansmusiken inom 1700-talets barocka stilsikt har även den en regelbunden periodiserad taktgruppsindelning. Men detta gäller inte den egentliga konstmusiken. Här formas det musikaliska förloppet friare, mera asymmetriskt. Musiken strömmar här mera ohämmat genom storformernas olika avsnitt. När därför ursprungligen äkta dansmusik kom till användning i konstnärligt allvarigare sammanhang, så miste den sin regelbundenhet och blev mer fritt strömmande. Den »stiliserades» i fråga om sättet för storformens utfyllande. Att den ofta »stiliserades» även rytmiskt, har ovan redan flera gånger påtalats.

Det musikaliska skeendets gestaltning kan här naturligtvis inte följas i de Romanska flöjtsonaternas och »jämförelseobjektens» samtliga satser. Det behövs inte heller för lösandet av denna uppsats tidigare preciserade och starkt begränsade uppgift. Då det sätt, på vilket det musikaliska förloppet är format, mycket snart röjer vederbörande kompositörs här sökta stilistiska egenart, kan undersökningen begränsas till att omfatta endast vissa särskilt betydelsefulla detaljer. De detaljer, som här ha utvalts, beröra sålunda endast vissa förhållanden dels i de i rytmiskt hänseende dansbetonade satserna, dels i de rytmiskt »neutrala» cykelavsnitten, dels också i de satser, som till storform ha den primitiva sonatformen nr 7 eller 7^R.

Vad som nedan säges om det musikaliska skeendets gestaltning, avser hela detta skeende sådant det bestämmes av alla de ingående, klangliga, melodiska, harmoniska o. s. v. elementen. Det är resultatet av kraftspelet dessa olika element emellan, som undersökningen gäller, och inte detta kraftspel självt och alltså inte heller de enskilda elementens roll i slutresultatets uppnående. När det musikaliska förloppets formande i fortsättningen illustreras endast med den melodiförande stämmans ensamma melodilinje, så göres detta sålunda inte därför att avseende skulle ha fästs endast vid det rent melodiska elementet och inte t. ex. vid det harmoniska, utan därför att detta formande lättast låter sig illustreras på detta sätt.

Den äkta svitens satser hade som regel någon av storformerna 3^R, 4^R, 6^R eller 7^R. De voro ofta korta, de olika repriserna regelbundet periodiserade och särskilt den första stundom endast 4 och gärna inte längre än 8, 12 eller 16 takter. Samtliga här behandlade kompositörer ha skrivit dansbetonade sonatasatser med en första repris eller motsvarande satsdel med något av de nämnda jämna taktantal. Uppmärksamheten skall här i första hand ägnas dessa korta satsavsnitt.

Av de 12 Bachsatser, som i tabell nr 1 försetts med danssigna, ha 4, I: II, VII: I, X: IV och XII: III, ett sådant avsnitt. Detta gäller båda de menuetter, som ingå i X: IV, varför satsavsnittens antal stiger till 5. Melodistämmorna i dessa avsnitt meddelas i notex. 4—8 (s. 44). Menuettreprisernas båda 8-taktsgrupper, notex. 6 och 7, äro symmetriskt byggda och i båda äro de formuppbyggande 2- och 4-taktsgrupperna s. a. s. obeslöjade. I notex. 7 strömmar dock melodiflödet mera ohämmat än i nr 6 och utsuddar i någon mån gränserna mellan de olika grupperna. Formandet av det musikaliska förloppet i de båda 8-taktsperioderna skulle schematiskt kunna åskådliggöras sålunda, notex. 6: $(2\ w\ 2) + (2\ w\ 2)$ och notex. 7: $(2\ w\ 2)\ w\ (1\ z\ 1\ xw\ 2)^1$. I de övriga notex. störes på olika sätt den för den äkta dansmusiken typiska jämvikten de olika grupperna emellan. I den första 4-taktsgruppen av nr 4 sker det genom den i förhållande till takterna 1 och 3 starkt kontrasterande motivutformningen av takterna 2 resp. 4. Och i samma ex. sista 4-taktsgrupp hotas balansen ännu eftertryckligare av det asymmetriska motivspelet, som låter en s. a. s. motivisk tyngdpunkt inträffa på den 6:e taktens 2:a 1/8-del och i 7:e takten bryter den snabba rörelsen på den 2:a och 4:e 1/8-delen, varigenom det uppstår en stark spänning i den eljest härskande taktindelingen i $3 + 3\ 1/8$ -delar. På detta sätt försvagas i denna 4-taktsgrupp käns-

¹ I gestaltungsanalyserna beteckna arabiska siffror formdelar med ett mot siffrorna svarande taktantal. Det sätt, på vilket formdelarna fogas till eller utgå ur varandra, åskådliggöres medelst vissa tecken. + anger det »additionsmässiga» tillfogandet av en formdel till en annan, = det nottroga upprepandet av en formdel, x dess sekvensmässiga vidareförande, z dess transposition till annat tonsteg utan att detta kan gälla såsom sekvensering samt w det fortspinningsmässiga direkta utgåendet av en formdel ur en annan. Ett v såsom exponent vid tecknen =, x eller z anger en lätt förändring, variation av den berörda formdelen i samband med dess upprepning resp. sekvensering eller transposition, ett w omedelbart efter något av de nämnda tecknen åter, att formdelen i samband med upprepningen resp. sekvenseringen eller transpositionen genom fortspinning uttänjes till den av siffran efter w angivna längden. Taktgrupper, som bilda större enheter, sammantagas inom en parentes. Jfr här förf. »Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik», Sthlm, 1941, 330, anm. 1. — Den andra 4-taktsgruppen i ex. 6 borde efter notex. att döma tecknas $2+2$. Men ackompanjemangsstämmornas och harmoniföljdernas utformning är sådan, att det i det musikaliska förloppet som en helhet betraktat inte tydligt markeras någon taktgruppsgräns. Därför har taktgruppernas förbindande här tecknats w och inte +. Analyserna avse ju, som tidigare framhållits, *hela* det musikaliska förloppet och inte endast den i notex. upptagna melodiförande stämman. Om i det följande gestaltningen av det musikaliska skeendet anges med andra tecken än man skulle väntat sig med utgångspunkt från de meddelade notex., så beror detta alltså på att notex. inte ge en fullständig bild av denna gestaltning.

4. *Largo e dolce*
Bach
I: II

5. *Siciliano Largo*
Bach
III: I

6. *Menuetto I*
Bach
I: II

7. *Menuetto II*
Bach
I: II

8. *Siciliano*
Bach
III: III

9. *Siciliano*
Bach
III: II

10. *Allegro*
Bach
III: III

11. *Allegro*
Bach
III: III

12. *Borée*
Händel
I: II

13. *Allegro*
Händel
III: II

lan av en regelbunden indelning i taktgrupper och skapas intrycket av ett över alla periodgränser fritt strömmande musikaliskt flöde. Notex. 5 har fyra av 2-taktsgrupper uppbyggda 4-taktsgrupper. Dessa bilda inte, som man kanske hade väntat sig, två inom sig sammanhängande 8-taktsperioder utan formen är just 4w4w4w4. Känslan av gränser mellan dessa olika grupper försvagas i hög grad av de talrikt förekommande bindningarna över från slutet av en taktgrupp till början av den efterföljande. Och även i detta notex. förekommer det ett högst betecknande asymmetriskt motivspel, nämligen i takterna 7—10. Takt 9 bringar sålunda tillsammans med början av takt 10 en kraftig stegring av motivutvecklingen i takt 7—8. Takterna på båda sidor om gränsen mellan den andra och tredje 4-taktsgruppen svetsas på detta sätt samman till ett helt, som stör jämvikten i den angivna indelningen i 4-taktsgrupper. Notex. 8 slutligen består av tre 4-taktsgrupper, vars sammansättning i stort skulle kunna anges så: 4w(2×2)w4. Även här störs jämvikten och symmetrien, åtminstone i någon mån, i takt 3 av kraften i ett plötsligt hejdat musikaliskt flöde och i takt 11 av de båda för satsavsnittet viktigaste motivtypernas omkastning. Man får på detta sätt i notex. 4, 5 och 8 en känsla av att melodiflödet redan i dessa korta satsbildningar med deras för ögat jämna taktantal, 8, 12 eller 16, endast ovilligt och med svårighet låter tvinga in sig i en regelbunden och symmetrisk taktgruppsföljd och att det ständigt hotar att spränga den trånga ramen. Såsom dansmusik betraktad är denna musik delvis starkt »stiliserad».

I Bachs återstående i rytmiskt hänseende dansbetonade satser har denna »stilisering» gått ännu längre. Dessa satser må börja med aldrig så regelbundet byggda 4-taktsgrupper eller rentav 8-taktsperioder, så bryter dock det musikaliska flödet till sist medelst sekvenser, fri fortspinning eller på annat sätt den symmetriska periodbildningens bojar. Hur detta sker, må ett par exempel visa. Notex. 9 upptar de 16 första takterna av II: II. Avsnittet börjar med en symmetriskt byggd 4-taktsgrupp, som i sin organiska slutenhet nästan förtjänar namn av sångbart »tema». Men redan i de följande takterna ersättes den regelbundna periodiseringen av ett friare motivspel. Takt 10 ff. bringar en transponerad återupprepning av »temat», som här dock redan i sin 4:e takt går över i en mera ohämmad, delvis sekvensfylld fortspinning. Notex. 10, de 17 första takterna av II: III, visar ett delvis likartat gestaltningssätt. Här är det de 4 första takterna av den inledande 8-taktsgruppen, som upprepas i takt 9 ff. för att sedan omedelbart gå över i ett friare flöde. Upprepningen

sker i förening med stämväxling och utan någon som helst gränsmarkering vid den nämnda 8-taktsgruppens slut, vilket allt försvagar dess symmetribildande kraft. 8-taktsgruppen ger ett exempel på hur Bach använde sig av den för barocken typiska (ekomässiga) upprepningen av helt korta motiv. Takterna 1—2 upprepas omedelbart men spinns därvid samtidigt ut till en tretaktsbildning, takterna 3—5. På samma sätt upprepas takt 6 för att samtidigt växa ut till en 2-taktsgrupp, takterna 7—8. Detta gör, att denna inledande 8-taktsgrupp får den allt annat än symmetriska byggnaden $2=w3w1=w2$. Notex. 11 slutligen upptar början av den fugerade satsen III: III. Fugatemat är en av två 4-taktsgrupper regelbundet byggd 8-taktsperiod, som dock på äkta fugamanner utan någon som helst slutmarkering direkt går över i kontrasubjektet. Gränsen mellan de två 4-taktsgrupperna, som i det ensamma temat är tydlig, beslöjas i viss mån av kontrasubjektet. Men även om nu denna sats genom temats utformning är regelbundet periodiserad i början, så tar efter temats slut på sätt som redan exemplifierats ett friare, inte längre i symmetriska taktgrupper indelat motivspel vid, om vars natur notex. 11 takt 15 ff. ger en antydning.

Av Händels 26 i rytmiskt avseende dansbetonade satser ha 9, III: IV, V: IV och V, VII: IV och V, VIII: IV, IX: VII, X: III och XI: IV, en första repris om 4, 8 eller 16 takter. Till dessa satser må också II: III räknas, som över huvud taget inte är längre än 12 takter. Satsen VII: IV är ensam om att ha en första repris om endast 4 takter, en repris, som när den upprepas blir en 8-taktsperiod med den regelbundna byggnaden $4 = 4$. Regelbundet byggda i jämviktsbevarande 2-, 4- eller 8-taktsgrupper äro också II: III, V: IV, VII: V och X: III. Såsom exempel må den första 8-taktiga repris av V: IV anföras, notex. 12. Även om man här, liksom hos Bach i notex. 7, har en känsla av en hela perioden ohämmat genomströmmande kraft, så låter sig dock denna period uppdelas i två 4-taktsgrupper och den första av dessa i sin tur i två 2-taktsgrupper. Det sekvensmässiga framförandet av begynnelsemotivet i den andra 4-taktsgruppen sammansvetsar däremot denna till en enhet. Med förbiseende av alla detaljer i förloppet skulle denna periods gestaltning kunna anges sålunda: $2w2w4$. Den första repris av VIII: IV, notex. 13, påminner i uppbyggnaden mycket om det nyss behandlade avsnittet av V: IV. Men periodindelningen är här i viss mån beslöjad. Dess jämvikt är något hotad. Det sker genom den från alla andra takter avvikande sammantagningen av den 4:e taktens senare hälft till en enda halvnot, som i sig uppslukat den eljest förekommande upptakten och dessutom

tvärs över gränsen mellan reprisens båda 4-taktsgrupper bindes över till 5:e takten. I begynnelserepriserna i resten av de uppräknade sonaterna, nämligen i III: IV, V: V, IX: VII och XI: IV, har »stiliseringen» bort från den dansmässigt regelbundna periodindelningen gått ännu längre. På samma sätt som hos Bach sker det med tillhjälp av en fri fortspinning och ett gärna sekvensfyllt motivspel, som genom sin växlande lagring i takterna suddar ut gränserna mellan taktgrupperna och »fördärvar» symmetrien. Såsom exempel anföras de 8 första takterna av IX: VII, notex. 14 (s. 48), och av XI: IV, notex. 15. I IX: VII når den melodiska linjen sin höjd redan i slutet (!) av 3:e (!) takten för att sedan sjunka i sekvenser. Den första repris av XI: IV skulle efter notbilden kunna uppdelas i regelbundna taktgrupper, $2+2+4$. Men när den tar tonande gestalt, så gör örat inte längre någon sådan indelning. Det i de två första takterna i upprepning och sekvens bearbetade inledningsmotivet släpper loss ett tonflöde, som i sekvenser och fri fortspinning trots inströdda pauser strömmar ut över reprisens återstående del.

I de övriga 16 rytmiskt dansartade Händelsatserna yttrar sig »stiliseringen» bort från svitsatsen redan däri att de inte, som de nyss behandlade satserna, börja med en repris med de jämna taktantalerna 4, 8, 12 eller 16. På samma sätt som i motsvarande Bachsatser tar här även efter en ev. regelbundet uppbyggd inledning en friare fortspinning vid, som förhindrar uppkomsten av talrikare symmetribildande, regelbundet växlande taktgrupper.

Motivvalet i de behandlade rytmiskt dansbetonade satserna av Bach och Händel må nu vara hur olika som helst, så råder det dock, som synes, stora likheter mellan de båda barockmästarnas gestaltning av det musikaliska skeendet. 8- och 16-taktsperioder förekomma hos båda. Men även om dessa perioder ha en regelbunden byggnad, så beslöjas gärna denna regelbundenhet, utsuddas gärna gränserna mellan de olika delarna¹. Och ofta störes med olika medel jämvikten de olika taktgrupperna emellan och ger den symmetriska periodiseringen helt vika för ett friare tonflöde. Ett sådant tonflöde, framfört i fortspinning, sekvenser och ett motivspel med växlande lagring i takterna, genomströmmar också satsavsnitten med större utsträckning. Så kommer här även i de rytmiskt dansbetonade satserna det gestaltningssätt till riklig användning, som egentligen inte hör hemma

¹ Här är s. a. s. i smått en motsvarighet till företeelser, som vi i ett par fall redan lagt märke till på det storformella området. Vi talade, s. 33, om ett par Bachsatser i da-capo-form och om en Händelsats i rondoform, i vilka gränserna mellan satshuvudavsnitten just voro mer eller mindre utsuddade.

14. *A tempo di Minuet.*
Händel
Allegro

15. *Allegro*
Händel

16. *Allegro*
Geminiani

17. *Allegro*
Geminiani

18. *Allegro*
Geminiani

19. *Andante*
Geminiani

20. *Allegro*
Geminiani

21. *Andante*
Geminiani

22. *Grave*
Tartini

23. *Allegro Assai*
Tartini

inom dansmusiken. Dessa satser mister härigenom trots sin rytm den egentliga danskaraktären. De »stiliseras» i riktning mot barockens allvarligare konstmusik.

Hur förhåller det sig nu med de återstående kompositörernas, Geminianis, Tartinis och Romans, dansartade satser?

Av Geminianis 21 hithörande satser ha nära hälften, 10 stycken, en första repris eller ett motsvarande satsavsnitt, som helt består av en 8-, 12- eller 16-taktsperiod, nämligen I: III, II: III, III: III, V: I och III, VIII: IV, IX: III, X: III, XI: III och XII: III. Alla dessa satsavsnitt ha med endast få störningar en regelbunden taktgruppsindelning. III: III, V: I och III samt XI: III äro indelade i två hälfter, av vilka den andra utgör en endast helt lätt modifierad upprepning av den första. De första repriserna i III: III och XI: III äro meddelade i notex. 16 resp. 17. De visa, att den symmetriska gestaltningen resulterat i utpräglad temaartade bildningar. I båda ex. härskar det full jämvikt mellan de olika perioduppbyggande grupperna. Och den arkitektoniskt regelbundna indelningen framhäves av motivgrupperingen, som låter takternas betoningsförhållanden komma till sin fulla rätt. Denna indelning har ju t. o. m. förtydligats av kompositören själv genom accenttecknen i takterna 2, 8 och 10. I notex. 17 sker det dock en obetydlig störning av jämvikten i takterna 11 och 15 genom deras från de andra takterna avvikande rytm. Gestaltningssättet skulle i ex. 16 i stort kunna tecknas $4 = \sqrt[4]{4}$ och i ex. 17 $8 = \sqrt[8]{8}$, där exponenten v i nr 17 dock anger en mycket längre gående förändring än i nr 16. Även de andra uppräknade satsernas första repris ha, som redan antytts, i huvudsak en uppbyggnad i regelbundna och jämviktsbevarande 2- och 4-taktsgrupper. VIII: IV, notex. 18, har ett barockartat strömmande tonflöde. Men trots detta är den symmetriska taktgruppsindelningen fullt märkbar, $2x^v 2x^v w4$. IX: III är den av de nämnda satserna, vars första repris har den oregelbundnaste byggnaden, notex. 19. Liksom i den redan behandlade Bachsatsen II: III, notex. 10, är det även här motivupprepningar, som hota att störa jämvikten. Men Geminiani återställer den. Med användande av upprepningstekniken växer det första reprisavsnittet ut till en 6-taktsgrupp, vars slut markerats av Geminiani själv medelst accenttecken över slutnoten. Det andra reprisavsnittet, även det med motivupprepning, ser ut att bli 4-taktigt, takterna 7—10, men genom tillfogandet av takterna 11 och 12 gör Geminiani, nästan med våld skulle man kunna säga, även detta avsnitt 6-taktigt och kommer det alltså att balansera mot det första avsnittet. Det tredje och sista reprisavsnittet är 4 takter långt med byggnaden $(1 = 1) + 2$.

Hela reprisen får sålunda trots allt en arkitektoniskt klar form, 6+6+4.

De återstående i rytmiskt avseende dansartade satserna hos Geminiani börja inte som de nu behandlade med en jämnt avrundad repris eller satshuvuddel. Men gestaltningssättet ändras trots detta inte nämnvärt. På få undantag när, jfr t. ex. den gigueartade IV: IV, föres sålunda även i dessa satser det musikaliska skeendet framåt genom att lätt uppfattbara taktgrupper fogas till varandra och inte som hos Bach och Händel av en gränsutplånande, symmetrifördärvande fortspinning. Såsom en illustration till det sagda anföras de första takterna av II: IV, notex. 20, och av VII: I, notex. 21, med dess för tiden förbluffande, uttrycksframhävande dynamisering. Den starka affekten i de fyra första takterna spänner här ut det närmast följande avsnittet till en 7-taktsgrupp.

Tartini har i tabell nr 1 13 satser med danssigna. Av dessa ha fyra, VI: IV, VII: I, XI: I och XII: III, en första repris om 8, 12 eller 16 takter. Den regelbundna, jämviktsbevarande taktgruppsindelningen är särskilt tydlig i de tre sistnämnda satserna. Såsom ex. anføres den första utpräglad temaartade repris av VII: I, notex. 22. Det musikaliska förloppets gestaltning skulle här kunna tecknas ($2 = {}^V2w4$) z^V8 . XI: I och XII: III ha den likartade byggnaden $2 = {}^V2w1 = 1w2$ resp. $2 = 2w1 = 1w2$. Här åstadkommer motivupprepnigen inte som hos Bach någon rubbning av symmetrien. I gigen VI: IV strömmar musiken mera fritt men rör sig ändå fram genom taktgrupper med jämna tal, $4w4w4$. Med undantag för obetydliga störningar, främst i de gigueartade VII: III och X: III, är det musikaliska skeendet även i de återstående rytmiskt dansmässiga satserna liksom hos Geminiani ordnat i mot varandra balanserade taktgrupper, t. ex. början av IV: III, notex. 23.

Roman hade förhållandevis fler satser med en mer eller mindre utpräglad dansrytm än någon av de andra kompositörerna, nämligen sammanlagt 31 stycken. Av dessa ha inte mindre än 19 en första repris eller ett motsvarande satsavsnitt på 4, 8, 12 eller 16 takter. Med undantag för den 12-taktiga första repris i den såsom »Piva» betecknade satsen X: III äro alla dessa avsnitt formade i regelbundet växlande taktgrupper med bevarad jämvikt de olika delarna emellan. Att liksom hos de tidigare behandlade mästarna därvid bildningar med en utpräglad temakarakter kunde uppkomma, må första repris av II: IV, notex. 24 (s. 51), visa. Avsnittet är format på i princip samma sätt som motsvarande parti i Geminiani VIII: IV, notex. 18, $2x2x^Vw4$. De första repriser i IV: IV, V: VII, VI: IV och XI: IV ha en i sär-

24. non presto
Roman II: IV

25. Allegro
Roman VI: II

26. Vivace
Roman III: IV

27. Allegro
Roman VI: IV

28. Allegro assai
Bach II: II

29. Allegro
Händel II: II

30. Allegro
Geminiani II: II

31. Allegro
Geminiani II: II

skilt hög grad symmetrisk uppbyggnad, i det att de bestå av två hälfter, av vilka den sista utgör en mer eller mindre förändrad upprepning av den första, så som vi sett exempel på även inom »jämförelseobjekten». I VI: V, notex. 25, har Roman, som synes, motiviskt direkt utgått från Händel VIII: IV, notex. 13. Men medan jämvikten i Händelavsnittet, som redan påpekats, är något hotad, så är det lärorikt att se, hur Roman inte endast, om än något »kantigt», bevarar den utan dessutom går ännu ett stycke längre i fråga om symmetri genom att låta den andra reprishälften börja likadant som den första. I den första reprisen av III: IV, notex. 26¹, använder sig Roman av den för barocken typiska upprepningstekniken. Men resultatet blir inte som hos Bach, notex. 10, och delvis också hos Geminiani, notex. 19, en oregelbunden periodindelning och en störning av jämvikten. Utan som i de ovan nämnda Tartinisatserna XI: I och XII: III är formen även hos Roman fortfarande klar, $(2 = 2w2)x^v6w4$. Den i huvudsak regelbundna gestaltningen i de behandlade satsavsnitten återfinnes också på de flesta andra håll i Romans rytmiskt dansartade satser. Det musikaliska skeendet rör sig merendels framåt i klart markerade taktgrupper av något olika utsträckning. De främsta undantagen härifrån utgöra dock även hos Roman ett antal gigueartade satser, nämligen IV: V, IX: IV och XII: IV, i vilka tonflödet strömmar friare. Att denna avvikande formgivning delvis skett med Händel som direkt förebild visar XII: IV, notex. 27. Roman har här med endast obetydliga förändringar använt sig av motivmaterialet i Händel XI: IV, notex. 15.

Det råder, som synes, stora likheter mellan Geminianis, Tartinis och Romans sätt att gestalta det musikaliska förloppet i de rytmiskt dansbetonade sonatasatserna. Detta förlopp är hos dem alla tre oftast enkelt periodiserat. Det rör sig framåt i taktgrupper med endast få störningar av jämviktsförhållandet de olika grupperna emellan. Dessa dansbetonade satser ha i långt högre grad än motsvarande satser hos Bach och Händel utom dansrytmen behållit ytterligare ett av den äkta dansmusikens viktigaste kriterier, den regelbundna periodise-

¹ I denna menuettartade sats är, liksom i ett antal andra satser, av vilka I: V, VIII: IV och IX: V också äro menuettartade (IX: V är av Roman själv betecknad med »Minuetto»), taktbeteckningen 3/8. Men taktstrecken äro i originalutgåvan utsatta endast vid varannan takt, vilket ju ger en för menuetten mera ovanlig 6/8-takt. Måhända ha även här direkta inflytelser från Händel varit verk samma. Hans sats IX: VII med beteckningen »A tempo di Minuet» går nämligen också den i, en riktigt utskriven, 6/8-takt. Den gjorda förmodan vinner ett stöd för sin riktighet därav att det förefinnes påtagliga motiviska och framför allt rytmiska likheter mellan den nämnda Händelsatsen och Roman IX: V.

ringen. Hos Bach och Händel voro de här avsedda satserna trots dansrytmen oftast strängt »stiliserade», vilket alltså inte är fallet hos Geminiani, Tartini eller Roman¹.

Den antydda »stiliseringen» åstadkoms genom att använda det gestaltningssätt, som är typiskt för barockens högre konstmusik och som därför också återfinnes i de sonatasatser av de båda barockmästarna, som i tabell nr 1 inte ha danssigna. Nästan förbluffande många av dessa satser börja, även när de äro fugerade, med en jämn taktgrupp om 4, 8, 12 eller 16 takter. Se t. ex. Bach I: I och III, IV: II och IV, VI: II—IV, VII: III och IV, VIII: II, IX: I och III, X: II, XI: I och II, XII: I och II eller Händel I: III, V: I—III, VII: I och III, VIII: I, IX: III och VI, XII: I—III, XIV: I och XV: I². Av dessa Händelsatser är hela V: I endast 16 takter lång och ha IX: III och VI samt XII: II och III på svitsatsmaner en första repris på endast 8 eller 12 takter, vilka särskilt i XII: II äro mycket regelbundet grupperade. Men även om satserna börja med en sådan vad taktantalet beträffar jämn grupp, som dock ingalunda alltid inom sig är symmetriskt anlagd, så gå de vid längre utsträckning sedan över i ett friare musikaliskt flöde. På känt sätt förs detta flöde framåt i sekvenser eller fri fortspinning och i ett rytmiskt växlande motivspel, som endast ogärna låter symmetriskt lagrade, markerade taktgrupper uppstå, ett flöde, som utmärker sig för sin lugna kraft och som trots ev. förekommande motivolikheter ändå ger åt de skilda satsavsnitten den för barocken i så hög grad utmärkande enhetligheten. Såsom ex. meddelas ett avsnitt ur den fugerade Bach V: II och ett ur Händel XV: II, notex. 28 resp. 29 (s. 51).

Notex. 30 upptar de 27 första takterna av Geminiani II: II. Såsom en värdig elev till Corelli börjar han här i präktig violinstil med den för barocken typiska kraften och denna epoks höga patos. Men att han inte alltigenom var en barockmästare, framgår av den mot omgivningens strömmande tonflöde starkt kontrasterande, sångbara, inom sig slutna episoden takt 23—27. Den och dess införande hör det »antibarocka» stilsiktet till. På andra håll visar han ännu tydligare, att han har hemortsrätt även i detta skikt, t. ex. i satsen III: II, vars

¹ Undantag härifrån utgjorde dock framför allt de giguebetonade satserna, inom vilka även hos dessa tre mästare ett »stiliserat» gestaltningssätt kom till användning i stor utsträckning. Men gigue var ju redan inom den äkta sviten ofta i här avsedd mening »stiliserad». Fugering av de olika satsavsnitten var här, som bekant, en typisk företeelse.

² Av de uppräknade satserna äro, som tidigare i olika sammanhang redan nämnts, Bach VI: III och VII: III och Händel V: III och VII: III uppbyggda över ständigt upprepade basmotiv, som på äkta ostinatomaner äro 4-taktsgrupper.

23 takter långa första repris är meddelad i notex. 31. Här finns det inte mycket kvar av barockens fria, taktgruppssammansvetsande fortspinning. Avsnittet sättes i stället samman av skiftande motivgrupper. Deras delvis starkt kontrasterande karaktär sprider en för den äkta barockkonsten främmande oro över satsen. Det höga patoset och den framåttvingande kraften äro försvunna. Och så är det även på andra håll. Vid åhörandet av Geminianis sonatasatser förflyttas man än till det barocka, än till det »antibarocka» stilsiktet.

Även från Tartinis rytmiskt ej dansbetonade satser meddelas två notex., nr 32 och 33 (s. 55). Det första upptar den första reprisen av den fugerade satsen II: III, det andra samma repris i XI: III. Här befinna vi oss ännu längre bort från högbarocken än hos Geminiani. Hur ringa är inte spännvidden på fugatemat i notex. 32 i jämförelse med Bachs fugatemata! Och i huru hög grad har inte här och i notex. 33 det musikaliska förloppet s. a. s. tämjts och reglerats i jämförelse med barockmusikens fria fortspinning! Detta förlopp rör sig hos Tartini framåt i tydligt markerade 2- och 4-tonsgupper. Särskilt i början, mitten och slutet av ex. 33 får man en föraning om hur dessa grupper skulle komma att sluta sig samman till tematiska organismer. Såsom i dessa båda ex. förhåller det sig även i de övriga Tartini-satserna. Även i dem gestaltas det musikaliska förloppet i mycket stor utsträckning såsom en följd av till varandra fogade taktgrupper med få jämviktsstörningar.

Roman använder sig i ett antal satser, främst i V: II, VI: II, XI: II och XII: II, av en till synes typiskt barockmässig satsgestaltning. I omisskännlig frändskap med Geminianis barockartade satser¹ strömmar melodien särskilt i V: II, XI: II och XII: II under långa sträckor ohämmat framåt i talrika sekvenser och fri fortspinning. Men man får ändå hos Roman i dessa fortspinningspartier inte det riktiga intrycket av en äkta barocksats. Den främsta orsaken härtill torde vara, att fortspinningen som regel inte råkar i några konflikter med det gällande taktschemas betoningsförhållanden. Den är trots sin frihet i vissa avseenden alltså ändå symmetrisk och regelbunden. Det uppstår därför inte de spänningar i det musikaliska förloppet, som äro så typiska för den äkta högbarocka konsten och som på tidigare exemplifierat sätt åstadkommas genom motivspelets asymme-

¹ Jämför de nämnda Romansatserna med t. ex. Geminiani I: II, II: II (notex. 30), IV: II, VII: II, X: II, XI: II. Den melodiska rörelsen är hos de båda kompositörerna många gånger inte endast i stort utan också i de enskilda detaljerna så likartad, att man svärigen kan undgå det intrycket, att Roman här tagit Geminiani till direkt förebild.

triska lagring i takterna och taktgrupperna. Följden av detta blir för Romans del, att det kommer något mekaniskt och schematiskt över hans fortspinning. Genom skiftande karaktär på själva fortspinningsmotiven får man stundom dessutom trots tonflödet ett intryck av olika till varandra fogade grupper, vid vilkas början Roman för varje gång s. a. s. tar ny fart, notex. 35 (s. 55), början av XI: II. På sina håll leder detta till uppkomsten av verkliga kontrastgrupper, vilket, liksom i Geminiani III: II, notex. 31, bryter den för barockstilen utmärkande enhetligheten, se t. ex. Roman VI: II och IV: II, vilken sistnämnda sats första repris meddelas i notex. 36. På detta sätt förhåller det sig också i ett stort antal andra satser, I: I, II och IV, III: I—III, IV: II, V: I, VI: I, VII: I och III, VIII: I och II, IX: II, X: II och XI: I. I andra fall äro satserna helt igenom regelbundet periodiserade, se I: III, II: II, V: IV och VI, VII: I, VIII: V, IX: I och XII: I. Såsom exempel anföres den 24 takter långa första repris av II: II, notex. 34. Här är den jämna taktgruppsindelningen nästan besvärande tydlig. Och de förekommande motivupprepningarna åstadkomma inga rubbningar i jämvikten.

Roman behåller alltså, lika litet som Geminiani eller Tartini, något alltigenom äkta barockartat gestaltningssätt ens i de satser, som inte äro dansbetonade. Även i dessa är tendensen att ordna det musikaliska förloppet i till varandra fogade grupper mycket tydlig. Och inte sällan går detta så långt, att en regelbunden periodisering uppkommer, så som det var typiskt för den äkta dansmusiken. I stor utsträckning utfyller Roman de olika storformerna på i princip samma sätt antingen det är frågan om rytmiskt dansartade satser eller ej.

Bland de ovan behandlade cykeltyperna var det framför allt den neapolitanska sinfonian, bland den enskilda satsens storformstyper framför allt typ nr 7, den primitiva sonatformen, som hörde den närmaste framtiden till. Bach, högarockens store mästare framför alla andra, är den ende, som i de här undersökta kompositionssamlingarna upptagit den neapolitanska sinfonians satsgruppering. Och den storformstyp, som han enligt tabell nr 4 oftast använt sig av, är nr 7. Också för Tartinis vidkommande återfinnes i den nämnda tabellen det högsta värdet i 7:de kolumnen. Och här har även Roman en påfallande hög siffra. Geminiani har däremot endast tre och Händel endast en sats i den nämnda storformen. I alla dessa sonatasatser med storformen nr 7 är det dock frågan om en storform, som endast till sin stomme, $A-B^A-C^A$ (resp. $//:A://:B^A-C^A://$), men inte till stommens utfyllnad förtjänar namn av sonatform. »Expositionerna» t. ex. ha inte de för den äkta sonatformen utmärkande, i ett

bestämt formellt funktionsförhållande till varandra stående delarna 1:a tema, överledning, 2:a tema och epilog. Utan dessa »expositioner» äro utfyllda på alldeles samma sätt som motsvarande satsavsnitt i storformerna nr 3, 4 och 6. Även om det i flera fall förekommer, att satsen börjar med en motivgrupp, som i sin slutenhet och regelbundenhet nästan förtjänar namn av tema, så är det ytterligt sällsynt, att en sådan kontrasterande motivgrupp införes, som kunde gälla ens som en föregångsföreteelse till sonatformens 2:a tema. Ett sådant sällsynt fall är Geminiani I: II, ett annat, Roman IV: II, vilken sistnämnda sats första repris redan är meddelad i notex. 36. Takterna 1—4 utgöra här 1:a »temat», takterna 5—10 den modulerande överledningen, takterna 11—14 2:a »temat» med den för den tidigaste sonatformen typiska mollfärgningen med tillhjälp av variant-tonarten samt takterna 15—21 slutligen »epilogen». Men hur fjärran från den äkta sonatformen man på andra håll befinner sig, visa de satser av Bach och Tartini, i vilka de olika huvudavsnitten äro *fugerade*. Den i särskilt hög grad utvecklingsdugliga storformstypen nr 7 utfylldes alltså på mycket olika sätt. Den tillhörde såväl det barocka som det »antibarocka» stilsiktet. Dess användande säger därför, som redan framhållits, ensamt ingenting väsentligt om de här behandlade kompositörernas hemortsrätt i dessa skikt. Det gör först sättet för dess utfyllnad. Men storformen nr 7 är en arkitektoniskt fast och högt utvecklad storform. Särskilt under 1700-talets förra hälft, då det fanns så många arkitektoniskt enklare former att välja på, är dess flitiga användande därför ett tecken på en fast och stram formvilja. Att Bach var i besittning av en sådan formvilja, är ju redan bekant. Men även Roman ägde den. Det visar redan hans flöjtsonator.

Det musikaliska skeendets gestaltning inom storformernas ram har givit långt säkrare upplysningar om kompositörernas stilistiska hemort, än vad storformsvalet ensamt gjorde.

Denna gestaltning är i princip likartad hos Bach och Händel, trots vissa olikheter i fråga om valet av storformstyper. Båda använde sig av det för högarockens allvarligare konstmusik utmärkande gestaltningssättet inte endast i de rytmiskt »neutrala» sonatasatserna utan i stor utsträckning också i satserna med en mer eller mindre utpräglad dansrytm. Formandet av det musikaliska förloppet är i dessa danssatser till största delen »stiliserat».

Såväl Tartini i sitt op. I som Geminiani i sitt op. IV ha däremot visat sig som övergångsmästare, vilka tillhöra sin tids båda stilsikt. Tartini valde förhållandevis ofta typiskt barocka storformer. Men han utfyllde dem i stor utsträckning på det för det »antibarocka»

stilsiktet utmärkande sättet, ett sätt, med vars tillhjälp den nya, mot Wienklassicismen ledande musikstilen utbildades. Och Geminianis långt gående anpassning av storformerna efter fordringarna i detta »antibarocka» skikt har inte helt och hållet visat sig vara endast en anpassning utan också ett uttryck för verklig hemortsrätt. Hans formande av det musikaliska förloppet var än barockt än »antibarockt». Trots att han var äldre än såväl Bach som Händel, är musiken i hans op. IV inte på långt när lika »högarock» som den i de nämnda mästarnas sonator.

Vi ha nu också fått större klarhet i var Roman stilistiskt stod, när han komponerade sina flöjtsonator. Vi kunna nu passa in dessa sonator åtminstone på deras ungefärliga plats i det för dem aktuella stilläget, vilket var denna studies uppgift, sådan den först formulerades. *I fråga om såväl själva storformerna som sättet för deras utfyllande tillhöra de Romanska flöjtstyckena till största delen tidens »antibarocka» stilsikt.* Det är visserligen sant, att Roman, liksom Geminiani och i närmaste anslutning till honom, i ett antal satser delvis använder sig av ett utpräglad barockt gestaltningssätt. Men inte ens dessa satser ha, lika litet som Geminianis motsvarande, alltigenom en barock karaktär. Och det gestaltningssätt, som Roman oftast använder sig av, är *ordnandet av det musikaliska förloppet i markerade taktgrupper och avsnitt, ett ordnande, som i stor utsträckning innebär en regelbunden, jämviktsbevarande periodisering.* Man skulle visserligen här kunna invända, att detta beror på att så många av Romans satser ha en bevarad dansrytm. Men hans sonator äro dock inte avsedda att vara dansmusik. Därför blir just detta, att han som regel behöll den regelbundna periodiseringen och taktgruppsindelningen och inte som Bach och Händel »stiliserade» gestaltningssättet, det blir ett tecken på att han, när han skrev sina flöjtsonator, stilistiskt inte hörde högarocken till. Romans ovan behandlade storformsval är sålunda inte som hos Händel en s. a. s. yttre anpassning efter önskingarna i det »antibarocka» stilsiktet utan det är ett utslag av inre samhörighet med strävandena i detta skikt. Han överger inte de typiskt barocka storformerna för att sedan som Händel inom de valda storformernas ram ändå forma det musikaliska skeendet på det för barocken utmärkande sättet och alltså ändå bli kvar i det barocka stilsiktet utan han har i viktiga avseenden verkligen »flyttat över» till det andra skiktet. För den som känner till hur modern för sin tid Roman var i sina vid unga år insatta strävanden på musikalivets övriga områden, är det inte ägnat att förvåna, att han också i sin kompositionsgärning från början i mycket hög grad tillhörde det

stilsikt, där den då framtidsbetonade musiken företrädesvis skapades. Men att Roman, liksom Geminiani och Tartini, ännu befann sig i början av detta skikt, långt från den fullt utvecklade Wienklassicismen, det visar bl. a. behandlingen av storformen nr 7, den primitiva sonatformen¹. Det visar också sonaternas rent cykliska anordning. Satsgrupperingen är inte den nya sonatens utan den barocka kyrkosonatans och svitens. Även tonartsvalet i flöjtsonatorna har, som tidigare framhållits, i viss mån en barock prägel. Men stundom har Roman gjort en något längre framstöt i det »antibarocka» skiktet. Detta gäller de temaartade taktgrupperna. Det gäller också den förhållandevis högt utvecklade sonatformen i satsen IV: II liksom också den tidigare behandlade durtonartskontrasten i sonatorna nr VIII och IX².

Denna stilstudie har främst sysslat med schemata, med storforms-schemata och med schemata för storformernas utfyllande. För lösandet av den inledningsvis angivna och begränsade uppgiften har undersökningen inte behövt föras längre än till dessa schemata. Om den fortsatte, skulle den blottlägga de finare detaljerna i flöjtsonatornas personstil. Den skulle göra detta genom att behandla de enskilda klangliga, melodiska, harmoniska m. fl. element, vilkas kraftspel ger det musikaliska förloppet dess egenart, och genom att också behandla detta kraftspel självt. Den skulle gälla även motivvalet, det enskilda motivets utpräglighet, den levande musik själv, som i de av gestaltningssättet bestämda fårorna strömmar genom de valda storformerna. En sådan undersökning skulle också tydligare än den här utförda visa, vilka förebilder Roman haft, när han komponerade

¹ Satserna i Romans flöjtsonator och i »jämförelseobjekten» visa i sin mån, hur den nya stilens sätt att forma det musikaliska skeendet och hur dess viktigaste storform till en början utbildades och kommo till användning helt oberoende av varandra. Tartinis fugor ge exempel på hur det barocka tonspråket vittrade sönder och omvandlades i riktning mot den nya stilen även inom de högarocka storformerna själva. Bachs med signum 7 försedda satser visa å andra sidan, att den storform, som framför allt hörde den närmaste framtiden till, också användes av högarockens mästare, att den till sin stomme fanns utbildad i det högarocka skiktet och med en detta skikts stilideal motsvarande »utfyllnad». Hos Tartini är det ett nytt »innehåll» i en gammal storformsram, hos Bach däremot ett gammalt »innehåll» i den nya ramen. Först när det nya »innehållet» göts i den nya ramen uppstod så småningom den Wienklassiska sonatformen.

² Flöjtsonatorna ge i mycket samma bild av instrumentalkompositören Roman som hans symfonier, jfr förf. a. a., 320 ff., och delvis också hans triosonator, jfr Å. Lellky, »Ett bidrag till kännedomen om J. H. Romans trio-sonater», STM XVIII, 132 ff. Se också sammanfattningen hos C.-A. Moberg, »Johan Helmich Roman — Den svenska musikens fader», STM, 1944, 5 ff.

flöjtsonatorerna, vilka inspirationskällor han då öste ur. En sådan källa ha vi redan här med säkerhet funnit, Händels sonator. I Geminianis kammarmusikaliska verk ha vi trots oss finna en annan.

En stilforskare har inte att fälla estetiska värdeomdömen. Men han kan knappast undgå att göra det. Romans flöjtsonator ha i många avseenden en utpräglad karaktär av ungdomsverk. Det har redan denna undersökning kunnat ge en antydning om. Den storformella gestaltningens omväxlingsrikedom i fråga om den cykliska anordningen, i fråga om tonartsförhållandet de olika cykelsatserna emellan, tempo- eller andra satsbeteckningar¹ och den enskilda satsens storformer ger intrycket av att Roman i flöjtsonatorerna velat pröva olika möjligheter, och visar, att han ännu inte stelnat i några utpräglade vanor. En fortsatt undersökning skulle sedan inte kunna undgå att konstatera, att flöjtsonatorerna rent konstnärligt äro mycket ojämnas, så som fallet ju brukar vara i ungdomsverk. En del äro musikaliskt torftiga och ha påfallande svagheter och ojämnheter i det musikaliska förloppets gestaltning. Andra åter äro fullödiga tonskapelser, som formats av en mästares hand.

¹ En sammanställning av de ovan, s. 18 f., meddelade uppgifterna om kompositörernas egna satsbeteckningar visar hos Roman den största brokigheten.

ORGELBYGGAREFAMILJEN CAHMAN, HÜLPHERS OCH ORGELN I TREFALDIGHETS- KYRKAN I KRISTIANSTAD

AV BENGT KYHLBERG

Att Abraham Abrahamsson Hülphers' musikavhandling¹ och materialsamlingen² till detta år 1773 tryckta arbete utgöra en ovärderlig källa för forskare och musikskribenter är omvittnat³ och odiskutabelt. Särskilt orgelnotiserna i den tryckta avhandlingen, vilka äro ett koncentrat av de insamlade uppgifterna, ha åtminstone förr ansetts äga en fullkomlig auktoritet och ha därför helst avskrivits ordagrant. Självfallet har det dock sina risker att alltför ivrigt ösa ur denna andrahandskälla utan att underkasta den en noggrann kontroll. Hülphers' roll har ju varit samlarens, och han har som sådan varit mycket beroende av sina meddelares omdöme och noggrannhet. Han kan inte ha haft några större möjligheter till kontroll av de insända uppgifterna, och risken, att han själv gjort sig skyldig till missuppfattningar, får inte förbises. En systematisk sammanställning och — där så är möjligt — kontroll av uppgifterna i Hülphers' avhandling och manus torde alltså vara av nöden för att få en uppfattning av källvärdet. Den följande framställningen är ett försök att i ett fall utöva denna kontroll av Hülphers.

För orgeln i Trefaldighetskyrkan i Kristianstad meddelar Hülphers dispositionen i sin vanliga nomenklatur och anger att det 28-stämmiga verket byggts av en Henric Cahman år 1631.⁴ På ett annat ställe konstaterar han: »På Christianstads werk är tecknad *Henric Cahman*

¹ Abrah: Abr[ahams]son Hülphers: Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet jemte Kort Beskrifning öfwer Orgwerken i Swerige. Westerås 1773. — Förkortas här: Hülphers' avhandling.

² Förvaras i Västerås läroverksbibliotek. Förkortas här: Hülphers' manus.

³ Jfr t. ex. Tobias Norlinds uppsats i STM 1937, s. 64: »Mina egna forskningar vid seklets början inledas med Hülphers och hans manuskriptsamling, som jag nu i nära 40 år öst ur för historia och lexikon.»

⁴ Hülphers' avhandling s. 222 f.