

STM 1937

Ett okänt intermezzo av Rinaldo di Capua

Av Einar Sundström

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

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

ETT OKÄNT INTERMEZZO AV RINALDO DI CAPUA

AV EINAR SUNDSTRÖM (Stockholm)

Rinaldo di Capuas namn som tonsättare är i våra dagar så gott som uteslutande förbundet med genombrottet av den franska komiska operan vid mitten av sjuttonhundratalet. Uppslaget till detta älskvärda sångspel, som med Favart och hans närmaste efterföljare skänker oss en så betagande inblick i fransk borgerlig sinnesart under rokokons tidevarv, gavs ju, om icke uteslutande, så dock väsentligen, av det italienska operasällskap, vars medlemmar åren 1752—1754 gasterade i Paris. Repertoaren omfattade en rad intermezzi, av vilka alldeles särskilt Pergolesis *Serva padrona* och Rinaldo di Capuas *La Zingara* (Zigenskan) väckte publikens bifall. Ett säkert bevis på det senare styckets popularitet är, att dess partitur trycktes redan samma år som premiären ägde rum (1753), och vidare att det två år senare efterbildades av Favart i dennes musikaliska komedi *La Bohémienne*, där icke mindre än nio nummer upptagits av originalmusiken ur *La Zingara*. I denna »parodierade» form blev Rinaldos musik — men knappast hans namn som tonsättare — ryktbar i en stor del av norra och västra Europa och vann även beundrare i det dåtida Sverige, där stycket första gången gick över Bollhusteaterns scen i oktober 1768.

Trots att Rinaldo bevisligen skrivit flera andra operor och under sin livstid var, åtminstone i Italien, en ganska uppskattad kompositör, är *La Zingara* det enda stycke av honom, som, så vitt man hittills känt till, i fullständigt skick bevarats till eftervärlden, och hade icke den bekante engelske musikhistorikern Charles Burney berättat om sitt sammanträffande med Rinaldo under sin musikaliska upptäcktsfärd i Europa på 1770-talet, skulle vi vara mycket illa underrättade både om hans personlighet och hans verksamhet som tonsättare. Innan en redogörelse lämnas för det intermezzo

av Rinaldo, som nu påträffats, återges därför i sammandrag Burneys berättelse.

Mötet mellan de bägge männen ägde rum i Rom på hösten 1770 och Rinaldo beskrives av Burney som »en gammal förträfflig neapolitansk tonsättare». I fortsättningen heter det:

Han är naturlig son till en förnäm man i samma land och studerade till en början musik blott för nöjes skull. Men då hans far endast efterlämnade en mindre förmögenhet, som han hastigt gjorde slut på, såg han sig tvungen att göra nöjet till levebröd. Han var icke mer än sjutton år gammal, då han skrev sin första opera för teatern i Wien. Hans kompositioner ha ofta skänkt mig nöje, nu är han icke längre på modet, ehuru han förra vintern skrev ett intermezzo, som på Capranicateatern i Rom mottogs med stort bifall. I umgänget med människor är han klok och anspråkslös, men hyser trots sitt goda hjärta egendomliga och stränga åsikter om sina kolleger bland tonsättarna. . . . Själv skonar han sig icke heller och tillstår, att trots att han skrivit lika mycket som alla sina efterföljare, man ändock i alla hans verk knappast skulle finna mera än en enda ny melodi, som icke beträffande tonstegen och taktarten redan tusen gånger genomtröskats av andra. Modulationen måste alltid vara enahanda för att förbli naturlig och angenäm för örat . . . det enda tillfälle en tonsättare hade att införa nya modulationer i arian vore i dess andra, kortare del, som tjänade till utsmyckning av den första . . . Han klandrar även livligt det buller och oväsen, som orkestern för i de moderna arierna. Signor Rinaldo di Capua anses i Rom vara uppfinnare av det ackompanjerade recitativet, men när jag genomgick gamla kompositioner i arkivet vid Collegium S. Girolamo della Carità, fann jag ett oratorium av Alessandro Scarlatti, skrivet i slutet av förra århundradet innan Rinaldo di Capua ännu var född, i vilket funnos ackompanjerade recitativ. Själv gör han inga anspråk på äran som uppfinnare, utan endast att vara en av de första, som infört långa ritorneller eller mellanspel i de recitativ, vilka ha till uppgift att måla våldsamma affekter och tragiska konflikter, vilka icke sångstämman [énbart] — utan att framkalla löje — kan återge. Rinaldo di Capua har under sin långa levnad prövat lyckans växlingar; än hölls han i ära, än aktades han för intet. Då han kände åldern nalkas, samlade han sina huvudverk, som kommit till, då han stod på höjden av anseende och skaparkraft, och menade därmed ha skaffat sig en tillgång för kommande olycksdagar. Men när dessa bröto in över honom och hans familj, fann han, att hans pennas alster, hans enda sparade tillgång, av en odåga till son försåldts som makulatur.

Så långt Burney, som säkerligen i huvudsak riktigt återgivit Rinaldos egen berättelse om sin levnad. Men han kan naturligtvis ha misstagit sig i enstaka detaljer. Det är sålunda troligt, att Rinaldos första opera tonsatts icke för Wien utan för Rom. Förutsätter man f. ö. som säkert, att denna opera är identisk med Rinaldos *Ciro rico-*

nosciuto — texten av Metastasio — som 1737 hade sin premiär i Rom, kan man med ledning av Rinaldos uppgift till Burney räkna ut, att vår kompositör fötts omkring 1720. Fétis har som födelseår 1715, en annan författare åter 1705.¹ Ganska säkert är under alla förhållanden, att hans tyngst vägande eller huvudsakliga produktion tillhör perioden 1737 fram till slutet av 1750-talet. I allt känner man titeln och i åtskilliga fall även textböckerna till omkring tjugu operor av honom, däremot har hittills, som redan nämnts, det fullständiga partituret bevarats blott till en enda av dem — den ovan anförda La Zingara. Av Rinaldos egen berättelse framgår, att han skrivit tragiska operor, och förutom *Ciro riconosciuto* känner man ytterligare till en tre à fyra stycken i samma genre av honom, men huvudparten av hans tonsättningar för scenen gå i buffans, den musikaliska farsens eller intermezzots maner, och utan överdrift kan man nog göra gällande — så långt vi för närvarande kunna följa honom — att han i främsta rummet är en representant för den musikaliska lågkomik, som med centra i Rom och Venedig florerade från början av 1700-talet, ända tills vid mitten av århundradet genren överflyglades av den nya, mera konstnärligt förfinade operabuffan med Goldoni, Galuppi och Piccini som bärande namn.

Vad som fängslade parispubliken från åren 1752—1754 hos Pergolesi och Rinaldo var emellertid knappast i första hand de uppsluppna gäminfasonerna i musiken. Dem kände man redan förut till från Lesage's stycken och behövde sålunda icke lära på nytt. Men vad som bör hava frapperat var den fina musikaliska formuleringen, den sprituella musikaliska samtalstonen, som så ofta återfinnes i dessa stycken. Här hade italienarna onekligen något att lära ut. Att bland läromästarna Pergolesi och Rinaldo särskilt utmärktes av en åhörarskara, som bland sig räknade Rousseau, kan — alla invändningar till trots i våra dagar beträffande Pergolesi från den lärde engelsmannen Dent — icke anses som en tillfällighet. Pergolesi har ju som musikalisk komiker hädvat sitt anseende in i nutiden och för Rinaldos del bestyrker utmärkelsen i Paris endast hans be-

¹ Burney's berättelse återfinnes i hans arbete *The present state of music in France and Italy*, London 1771, och i den tyska översättningen *Tagebuch einer musikalischen Reise . . .* Hamburg 1772, s. 212—215, från vilken senare källa den här återgetts. Om Rinaldo har i senare tid skrivits av Ph. Spitta i *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Jhrg. (1887), s. 92—121 och av A. Della Corte i dennes *L'Opera comica italiana nel '700*, vol. 1, Bari 1923, s. 81—106. Flertalet av de tryckta librettoerna till Rinaldos operor äro förtecknade i Sonneck's *Catalogue of opera librettos printed before 1800*. Washington 1914.

römmelse från tidigare år i Italien. Det kan därför vara av intresse att lära känna honom i ytterligare ett komiskt verk.

Det intermezzo, varom nu är fråga, bär titeln *Il Capitan Fracasso* eller fritt översatt till svenska *Kapten Buller och Bång*. Partituret, i avskrift från 1700-talet, förvaras numera i Kungl. teaterns nötbibliotek, men har troligen tidigare tillhört Francesco Uttini och med hans samlingar hamnat i teatern. Det hörde under 1700-talet till regel, att kapellmästarna vid hoven årligen läto införskriva nya sångspel för att sedan, om så befanns lämpligt, lokalisera och stuva om dem. Så gjorde Sarti i Köpenhamn och så även Uttini för Drottningholmsteatern eller Bollhuset i Stockholm. Men *Capitan Fracasso* har säkerligen icke blivit föremål för någon bearbetning, än mindre uppförts i ursprunglig form. Man fann kanske texten för burlesk eller saknade måhända lämpliga sceniska framställare. Visserligen skämtas det ungefär lika friskt i åtskilliga av de stycken från den äldre franska komiska repertoaren, som funnit vägen till Bollhusteatrens scen, men stilen i dessa sångspel är dock en helt annan än hos Rinaldo, och den senare verkade därför möjligen främmande för stockholmspubliken.

Handlingen i Rinaldos opera är mycket enkel. En ung flicka av bättre familj, Dirindina, har förälskat sig i en dansmästare, Fichetto, och hennes kärlek är besvarad. Men Dirindinas bror, kapten Fracasso, vill icke höra talas om något giftermål. Naturligtvis tjäna hans invändningar icke till något. De bäge älskande dra den storordige, men i grunden mycket harhjärtade krigaren vid näsan och avgå med segern. Hade exempelvis Favart skrivit stycket, vore man säker på, att han lämnat plats för den borgerliga idyllen och skapat en liten musikalisk komedi. Rinaldo och hans okände textförfattare kliva rätt ned i farsen, och karikera i scenerna, där Fracasso uppträder, verkligheten lika obekymrat som en modern spexförfattare. Fracasso är en ren commedia dell'artetyp, en figur helt frigjord från all samhällskonvention och därför otrolig. Men därigenom blir han också en driftkucku av rang och ett tacksamt objekt för Rinaldos frodigt fabulerande fantasi. Lyckligtvis förmår Rinaldo även att åt kärleksparet förläna drag av idealitet, och det karakteristiska för hans stycke är i själva verket just växelspelet mellan å ena sidan sensibilitet och graciös humor, och å den andra, ohejdat gyckel och respektlös drift.

Intermezzot omfattar två akter och föregås av en tredelad italiensk ouvertyr. Någon programatisk innebörd ha dessa operaförspel aldrig. Meningen är ju endast att försätta publiken i festhumör,

och det drar den bullrande första satsen försorg om, under det att den korta tredje satsens upprepade hornstötter närmast få betraktas som signaler för att nu kan ridån gå i vädret. Endast i den korta, långsamma mellansatsen tillåter sig kompositören till en seria eller en pastoral att något dröja vid handlingens tragiska eller vemodsmättade grundstämning. Rinaldo har i de bägge yttersatserna i sitt förspel helt följt tragediscenens traditioner, men däremot förbytt mellansatsens mollklanger i en helt med styckets karaktär harmoniserande uddig liten konversation mellan stråkarna. Överskriften till hans sats: *Alla Francese staccato* ger en antydning om, att intermezzot skrivits efter det han själv lärt känna fransk musik och sålunda tro- ligen också efter La Zingaras premiär 1753.

Alla francese staccato.



Notexempel 1.

I första aktens första scen ha de bägge älskande kommit underfund med sina känslor, och Dirindina beskriver i en aria, enligt gammalt välkänt maner både från intermezzot och den franska komiska operan, huru hennes hjärta som en silverklocka slår och klappar för dansmästaren. Fichetto blir så överväldigad av denna bekän- nelse, att benen svikta under honom och det börjar skymma för hans ögon. Och här excellerar Rinaldo med en komik av finaste art. Formen är det ackompanjerade recitativets (sålunda ej seccorecitatif) med allusioner på opera seria. Men travestien är gjord med fulländat artisteri och alldeles utan de klumpiga överdrifter, som man icke sällan träffar på i liknande scener uti det samtida sångspelet. Just som Fichetto håller på att dåna av, inträder kapten Fracasso. Han vill skrämma bort dansmästaren och skildrar sig därför själv som en lössläppt gårdvar, som en rå, obehärskad sälle, vilken skoningslöst ger sig på varje inkräktare.

Arian är musikaliskt effektiv, men burleskt överdriven. Fichetto urskuldar sig och vill lära kaptenen dansa menuett:

Senta signor Fracasso per fare il minue
è prima con lento passo si muove il dritto piè.

Akten slutar likväl med, att dansmästaren drives på dörren, och de bägge syskonen gräla på varandra.

I det andra intermezzot talar Dirindina om för fästmannen, att Fracasso i själva verket är en ömklig pultron och råder honom att skrämma kaptenen. I en följande scen inträder också Fichetto, utklädd till turkisk pascha, anklagar Fracasso för att ha stulit juveler från honom, och hotar till slut att taga kaptenens liv, om denne icke ger honom — paschan — sin syster till äkta maka. När Fracasso omsider faller till föga, avslöjar sig dansmästaren, och intermezzot slutar med en trio, i vilken alla parterna för att ge uttryck åt sin glädje tämligen oväntat härma olika fågelläten.

Akten är icke lika underhållande som den första, beroende därpå, att i paschans aria — om än med olika nyanser — sker en upprepning av Fracassos burleska fasoner från första akten. Men den inrymmer en liten vacker scen, där Dirindina varierar det städse i intermezzot återkommande motivet om älskarens godtrogenhet.

Allargatto.



Notexempel 2.

Mycket lyckad i sin komiska effekt är också Fracassos bön om förskoning, framförd än i ett brett hållet larghetto, än i rasande presto, för övrigt som studie av ett temperament påminnande om Mozarts Osmin i sista akten av *Enleveringen*.

Som helhet kan om Rinaldos intermezzo sägas, att det bestyrker, vad som man tidigare visste genom La Zingara och hörsägner av samtiden, nämligen att han var en melodisk, uppfinningsrik tonsättare och en driven skildrare av det löjeväckande i tillvaron. Han är i vissa avseenden mindre salongsmässig än Pergolesi och påminner någon gång mera om venezianarna från århundradets början, exempelvis en Orlandini, från vilken han dock skiljer sig genom en bredare utförd musikalisk form. Hans intermezzo är dessutom av intresse, därför att det ger oss ännu en möjlighet att studera utvecklingsgången av det musikaliska lustspelet i sjuttonhundratalets Italien och ett ytterligare bevis på, huru segt *commedia dell'arte*-traditionen — alla Goldonis reformförsök till trots — höll sig kvar icke blott på förstadsteatrarna utan även i en mera förfinad miljö.

Tobias Norlind: Systematik der Saiteninstrumente. I. Geschichte der Zither. Musikhistorisches Museum, Stockholm, 1936. — 300 sp. 4:o.

Detta arbete utgör första delen av ett stort anlagt verk, som åsyftar en framställning av alla kända musikinstrument, och denna kommer att grunda sig på det i Musikhistoriska museets i Stockholm Instrumentarkiv befintliga materialet, som omfattar beskrivningar på omkring 40 000 instrument, vilka äro ordnade efter ett botaniskt system »in Familien, Gruppen, Gattungen und Arten».

Den första delen innehåller 1 400 av de 12 000 arterna och 315 illustrationer — av stränginstrumenten enbart komma 1 500 exemplar att avbildas.

Indelningen av instrumenten grundar sig på författarens uppsats Musikinstrumentensystematik (Sv. Tidskr. f. Musikf., 1932, s. 95—123). Norlind har här sökt genomföra en familjeindelning av instrumenten i anslutning till Hornbostel-Sachs' system, men i stället för detta systems 4 huvudgrupper: Idiophone, Membranophone, Chordophone och Aërophone, har Norlinds 3: Autophone, Aerophone och Chordophone, i det han sammanslår Idiophone och Membranophone till en huvudgrupp, för vilken han använder den från Mahillon lånade beteckningen Autophone. Familjernas antal är enligt Norlind 50. Chordophone, till vilka cittrorna höra, indelas i enkla och sammansatta. De enkla äro cittror och harpor, de sammansatta spjutlutor, violer, lutor och gitarer. Cittrorna omfatta 6 familjer (35—40): Aeolsharfe, Musikbogen, Stabzither, Röhrenzither, Brettzither och Klavier. I första delen av Systematik der Saiteninstrumente kallas den 35:te familjen Windchordophone med 2 »Gattungen»: primitive Windchordophone och Aeolsharfe. Den 40:nde familjen Klaviere har icke medtagits i denna första del.

De flesta i den första delen behandlade instrumenten äro utom-europeiska. Bland de europeiska märkas aeolsharpor (fam. 35) samt en del arter av bumbasen (fam. 36) och brädcittrorna (fam. 39).

Till familjen 39 räknar Norlind även Trumscheit, sv. marintrumpeten, som här förklaras ha uppstått ur monokordet, under det att Curt Sachs i Handbuch der Musikinstrumentenkunde uppför Trumscheit under sammansatta Chordophone och förklarar, att det utgått från de kirgisiska och tatariska tanbûr-instrumenten. Tidigare har Norlind hyst sympatier för Sachs' åsikt om marintrumpetens ursprung, som synes av hans framställning i Bidrag till marintrumpetens historia (Svensk tidskr. f. musikf., 1922), där han s. 97 omnämner recensentens uppsats om marintrumpeten (Svensk tidskr. f. musikf., 1919) och bl. a. säger, att recensenten »närmast ansluter sig till den äldre uppfattningen, enligt vilken instrumentet utvecklats ur monokordet», och därefter yttrar: »Det är ej min mening att här söka bevisa riktigheten av Sachs' teori, utan endast att taga fram några asiatiska typer, vilka synas stödja hans bevisföring.» Även i det följande framträda dessa

Norlinds sympatier för Sachs' åsikt i En bok om Musikinstrument (Lund 1928), där det s. 20 om marintrumpeten heter: »Sannolikt har detta instrument inkommit från Asien under senare medeltiden, då det företrädesvis fick odling i Tyskland», och i Musikinstrumentensystematik (1932), där marintrumpeten återfinnes under Kurzgeigen (fam. 45), varvid Norlind anför: »Eine Nebenform, die vielleicht den Querriegellauten einzureihen ist (die meisten haben die Saite oben auf dem Korpus befestigt); ist die Marintrompete.» Det synes också vara med en viss resignation, som författaren i Systematik der Saiteninstrumente nödgas ansluta sig till ett härledande ur monokordet: »Alle alten Quellen bezeichnen das Trumscheit als ein Monochord, nur jüngere Quellen aus dem 20. Jh. wollen es als ein asiatisches Halsinstrument auffassen. Es erscheint aber richtiger, sich den alten Schriftstellern anzuschliessen. Es ist uns nämlich noch nicht gelungen, ein Halsinstrument zu finden, an das wir anknüpfen könnten. Nur als Monochord (mit 1 oder mehreren Saiten) lässt sich die Entstehung näher erklären.»

Redan före Norlinds offentliggörande av uppsatsen om Musikinstrumentensystematik ha försöken att indela instrumenten efter ett botaniskt system mött opposition. Karl Nef anför exempelvis i sitt arbete: Geschichte unserer Musikinstrumente, Leipzig 1926: »Damit ist gesagt, wie wir die Geschichte der Musikinstrumente auffassen wollen, es soll hauptsächlich darauf ankommen zu zeigen, wie die Klänge zu ihrer Zeit sich fügen und passen. Auf ihr inneres Leben kommt es hauptsächlich an. Ich halte es für einen Irrtum, wenn man die Musikinstrumentenkunde als Naturwissenschaft behandeln will, etwa wie die Botanik oder die Zoologie, wenn man bei den Tonwerkzeugen äussere Züge, Ähnlichkeiten der Erscheinung voranstellt, statt in erster Linie Charakter und Wirkung des Klanges zu beachten.» Emellertid måste man nog för en klar och praktisk uppställning även taga hänsyn till instrumentens yttre kännetecken, och då Nef själv skall giva en framställning av instrumenten, ser han sig »aus pädagogischen Gründen» nödsakad att taga sin tillflykt till den gamla indelningen i blåsinstrument, stränginstrument och slaginstrument. Norlinds system, som ju i huvudindelningen nära ansluter sig till Hornbostel-Sachs' och som i övrigt innehåller så många värdefulla och beaktansvärda synpunkter, torde med sin formrikedom vara det lämpligaste för ett jättearbete som denna »Systematik», och då det därjämte är lätt överskådligt, bör det icke välla den vid andra system vande några svårigheter.

De svenska källor, som kunna användas för de kommande delarna av Norlinds arbete, torde erfaras en väsentlig ökning, då i synnerhet etnograferna i Göteborg ådagalägga en intensiv verksamhet i fråga om musikinstrumenten. Det kan särskilt erinras om K. G. Izikowitz' utmärkta avhandling: Musical and other sound instruments of the South American Indians, Göteborg 1935 (433 s., 265 bilder), som redan haft stor framgång i utlandet och där slagit igenom (se t. ex. A. Schaeffner, Origine des instruments de musique, Paris 1936).

¹ Tryckfel för »dem».

Författaren har på ett förtjänstfullt sätt framhållit de i svenska samlingar befintliga instrumenten, särskilt Musikhistoriska museets och Nordiska museets, men även Riksmuseet och museerna i Göteborg, Härnösand och Visby samt de svenska enskilda samlingarna ha sina representanter i författarens arbete. Om man emellertid för de kommande delarna skulle anföra något önskemål, så vore det, att Riksmuseets samlingar av etnografiska musikinstrument, som lära vara storartade, komme mer i beaktande, och att illustrationerna, så vitt möjligt, i ännu högre grad hämtas från de svenska samlingarna. Ett »Chinesisches Psalterium» (sp. 197) och ett »Psalterium im Kasten» (sp. 210) ha återgivits efter Claudius' katalog, vilket kan anses mindre lämpligt, därför att det finnes utmärkta exemplar av dessa instrument i de svenska samlingarna — illustrationer ur Claudius' katalog böra för övrigt knappast annat än undantagsvis reproduceras, då de redan förut äro kända, alldenstund denna katalog på sin tid kostnadsfritt utdelades till alla tänkbara museer och samlare.

Norlinds Geschichte der Zither gör ett vederhäftigt och gediget intryck. Instrumentbeskrivningarna äro i allmänhet exakta, illustrationerna utmärkta och litteraturhänvisningarna utomordentligt talrika. Arbetets speciellt svenska läggning, som möjligen ytterligare kan framhåvas i de kommande delarna, har naturligen ett visst nationellt intresse, och det bör i detta sammanhang framhållas, att Sverige under de senare åren, framför allt genom Norlinds och Izikowitz' arbeten, ryckt fram i allra främsta ledet bland de musikinstrumentforskande länderna, varvid samtidigt de delar av Sveriges bestånd i fråga om antika europeiska instrument och etnografiska instrument, vilka behandlas i dessa arbeten, blivit kända i utlandet. Och det är verkligen betydande samlingar musikinstrument, som finnas i vårt land. Om man nämligen överblickar musikinstrumenten i Musikhistoriska museet, Nordiska museet och Riksmuseet i Stockholm, Göteborgs museum, Kulturhistoriska museet i Lund, Hälsingborgs stads museum och andra museer och betydande privata samlingar, torde man komma till det resultatet, att vårt land med hänsyn till musikinstrumentbeståndet knappast överträffas av något land undantagandes Tyskland, och det vore förvisso önskvärt, att de delar av detta värdefulla instrumentbestånd, som icke äro kända i utlandet, kunde genom fortsatt utgivande av Norlinds Systematik bli tillgängliga för den internationella forskningen och därigenom gagna denna på ett synnerligen verksamt sätt.

Norlinds storartat planlagda arbete rörande instrumentens systematik bleve, av första bandet att döma, ett värdigt och monumentalt verk inom instrumentalforskningen, vilket skulle giva Sverige en bestående rangplats inom denna forskning — om nu detta verk kan fullbordas. Författarens grundliga kunnskap inom musikhistorien överhuvud och särskilt rörande musikinstrumenten, hans energi och enastående arbetsförmåga, som visat sig kunna åstadkomma en rad omfattande, värdefulla arbeten, gör, att man med tillförsikt torde kunna avvakta fortsättningen och fullbordandet av detta verk, om icke de ekonomiska förutsättningarna svika. Ty det är klart, att ett dylikt

arbete, trots dess förmåga att uppställa problem och egga till nya specialforskningar, icke kan nå en så stor forskarkrets, att det medför ett effektivt ekonomiskt resultat, utan det hör naturligen till de vetenskapliga verk, som böra ifrågakomma, då det gäller understöd av det offentliga.

Daniel Fryklund.

John Fernström; Dietrich Orgemester. En bok om Buxtehude. Lund 1937, 135 s., kr. 3:50.

Den protestantiska musikvärlden hyllade förliden vår trehundraårsminnet av den i Lübeck verksamme organisten och tonsättaren Dietrich Buxtehudes födelse, som man i allmänhet förlagt till 1637 och Hälsingborg. I anledning av detta jubileum har en av de i denna stad verksamma musikerna, intendenten John Fernström, utgivit en liten biografi på Gleerups förlag — det enda större litterära bidraget till den store mästarens hyllning på svenskt område. — Den lilla boken vill framträda utan alla pretentioner, den är en gärd av kärlek till en mästare som betytt särskilt mycket för förf. själv som praktiskt utövande musiker. Sämre skäl kunna verkligen föreligga och ävenså sämre hyllningar. Intet vore lättare än att påvisa svagheter, vilka för fackmannen ligga i öppen dag, men boken kan ändå bli till nytta för svensk musikpublik och saknar ingalunda sina förtjänster.

Förf. skildrar i anslutning till Stahls lilla arbete det man vet eller kan gissa om den skånske »glyttens» förfäder, barndomsår och omgivning i det på den tiden ännu danska Hälsingborg, diskuterar en del nyare arkivforskningars ganska lösa hypoteser om Buxtehudes födelse-tid och -ort, »en av dessa tvistefrågor, som älskas av alla historiker, men vars besvarande egentligen är betydelselös». Jag skulle tro, att det mindre är historiker än lokalpatrioter som här äro verksamma. Mellan danska och nordtyska musikintressenter föres det tydligen en seg dragkamp om äran att få räkna den store mannen som sin. Mig synes konflikten lika onödig som den, huruvida Händel bör räknas till engelsmännen eller tyskarna. För var och en som är införsatt i barocktidens musiksociologiska förhållanden står det klart, att Buxtehude under alla förhållanden är företrädare för en nordtysk-borgerlig musikkultur, som ägde sin giltighet lika väl på skandinavisk som på tysk botten, i den mån de rent sociologiska förutsättningarna överhuvud funnos härför. Förf. har också själv genom sina »anteckningar om miljön» (s. 22 f) samt annorstädes indirekt antytt detta förhållande, ehuru rubriken »I främmande land — Buxtehude kommer till Lübeck» skvallrar om förf:s sympatier för den »danske» Buxtehude.

Då talet faller på Buxtehudes musikhistoriska roll, inflytelserna på hans stil och typiska drag i hans faktur blir förf:s handlag genast osäkrare. Hjälplosheten vid valet av litterära rådgivare yttrar sig i flera sidor hopplöst urmodiga citat ur Mankells musikhistoria från 1864! Funderingarna i anslutning till Pirro om Hamburgoperans stilistiska betydelse för abendmusiken äro ytterst diskutabla, även om det är otvivelaktigt, att gemensamma stilistiska traditioner sam-

manbinda mysterieoperan, oratoriet och kyrkokantaten. För en kännare av evangeliepolyfoneringens utveckling i dramatisk anda till Bach-Neumeisters operamässiga kantater innebär dylika gemensamma drag inga överraskningar. — Den slutsats förf. gör beträffande dateringar av bevarade Buxtehude-kompositioner med ledning av de berömda musikalerna i Uppsala universitetsbibliotek äro orimliga. Gustav Dübens död 1690 innebär på intet sätt någon terminus ad quem för de i »Dübensamlingarna» bevarade Buxtehude-verkens kompositionstid; denna egenskap tillkommer däremot årtalsuppgifterna på en del manuskript, vilka i regel torde hänföra sig till tidpunkten för avskriftarnas tillkomst. Starka skäl tala för, att familjen Düben även efter Gustav d. ä:s död uppehöll förbindelserna med mästaren i Lübeck. Dennes ryktbarhet var dessutom alltför grundad för att man ej i Stockholm skulle införliva hans verk med hovkapellet och Tyska kyrkans repertoar, oberoende av Dübens vänskapsförbindelser. De s. k. Düben-musikalerna äro (väl att märka!) ingalunda endast hovkapellmästarens personliga notbibliotek, om vi också på forskningens nuvarande ståndpunkt ej förmå avgränsa deras proveniensförhållanden.

Bokens sista sidor äro ägnade några stilstudier, illustrerade av ett flertal notexempel. Man kan skänka erkännande åt förf:s allvarliga strävan efter lättbegripliga och sakliga värderingar. Han skiljer sig däri från de sedvanliga amatörskildringarnas hermenevtiska ordkram och många läsare skola säkert dra verklig nytta av hans bok. Därmed är ej sagt, att denna stilexposé är särskilt lycklig. Några anmärkningar måste göras som exempel: framställningen av B:s förhållande till harmoniken är motsägelsefull (jfr ss. 100 och 114!), terminologin brokig och delvis oriktig. Att omvändningen av ett tema kallas »evolutio» har jag aldrig hört. Vi bruka därmed mena melodisk fortspinning. S. 96 (liksom i registret) talas om teoriverk av Hohn (!). Kanske avses Halm, fastän man ej förstår, vad han har i sammanhanget att skaffa. — Mången häpnar säkert över uttrycket s. 102, att B. äger något som Bach saknar (!): »den mångsidighet för vilken intet mänskligt är främmande». Man skulle frestas kalla det för musikalisk blasfemi, om man ej anade, att det åtminstone delvis orsakats av den till sina verkningar ofta olycksaliga och mekaniska uppdelningen av mästare på en lineär och en harmonisk musikstil, varvid Bach kommer att bli sittande mellan två stolar. Buxtehude begagnar sig av »ungefär den ackordik (!) som stod Bach till buds» (s. 101) men är å andra sidan en mästare som behärskar den »spekulativa teori (!) vilken nederländarna givit eftervärlden i arv» (s. 97). I vissa fall skiljer sig hans contrapunkt från en Palestrinas endast i »en del intervallförhållanden i de melodiska fortskridningarna samt de rytmiska förhållandena vid några ligaturer» (s. 97). Förf. kröner denna stilanalys med en antites: Buxtehude »är icke lineär, han är icke klangkolorist, han är ingenting, men han är allt» . . . (s. 102). Varför måste man komma med så gränslösa överdrifter? Och varför måste man göra problemen så svåra? Det är ju klart, att B. som en äkta barockkonstnär anstår med otaliga trådar är bunden vid det stora arvet från gångna epoker, nederländska kanonkonster, Palestrinastil, venetiansk stämflätning, nordtysk orgel-

konst etc., men han är dessutom och främst en musikalisk företrädare för den till maktfaktor vordna stadsbefolkningens kulturskikt, där dansmusiken, sällskapsvisan och den protestantiska koralen bestämde form och stil och där stadsmusikanter, tornblåsare, organister och deras lärningar samt stadsskolornas sjungande gymnasister utgjorde organen i en fri och smidigt anpassbar uppförandep Praxis.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift den 27 februari 1937. Natur och Kultur. 304 s., Sthlm 1937.

Till den bekante tondiktarens 70-års-dag den 27 febr. 1937 förelåg en ståtlig festskrift, som avsåg att i lika mån utgöra en hyllning och tack från tonsättarens många vänner och beundrare inom landet och ett försök att i en knippa uppsatser fånga bilden av den mångsidiga och fångslande personligheten Wilhelm Peterson-Berger.

För redaktionen ha svarat professor Ernst Arbman, bibliotekarie Gösta Morin, skriftställare Sten Beite och direktör Einar Rosenberg. Redaktörerna ha heder av sitt verk i alla de avseenden de kunnat behärska dess utformning. Att bokens innehåll ej desto mindre i många partier blivit av medelmåttig kvalitet har sin främsta grund däri, att den musikhistoriska forskningen ännu ej lagt grunden till det svenska Pantheon, där bidragsgivarna velat ställa upp tonsättaren Peterson-Berger, därnäst på en viss missuppfattning hos somliga medverkande av en festskrifts egentliga karaktär, som ingalunda innebär en devot och kritiklös bugning i stoftet inför festföremålet.

Då det gäller en andligen så mångsidig man som Peterson-Berger, måste utgångspunkterna skifta vid en betraktelse av hans personlighet och livsverk, varvid de litterära och musikaliska givetvis träda i förgrunden. Med frågor rörande P.-B. som litterär personlighet syssla några uppsatser i festskriften; största värdet synes mig fil. dr. Ruben G:son Bergs ordstudier äga, även om beläggsställenas talrikhet kanske utgör en viss stötesten hos otåligen läsare; i gengäld får man en tillförlitlig bild av de stilmedel det fruktade märket P.-B. begagnat som ordkonstnär.

Andra uppsatser syssla med jubilarer som »kulturpersonlighet» och söka belysa hans förhållande till konstens och litteraturens stormän liksom till den folkliga odling och svenska natur P.-B. själv känt sig stå nära, i alldeles särskilt hög grad den nordiska folktonen och den norrländska naturen. — Förmedlande till de mera musiktekniskt betonade studierna står fil. lic. Bertil Carlbergs utmärkta översikt över den kanske centralaste och under alla förhållanden allmännast kända delen i P.-B:s livsgärning, kritikerverksamheten. Uppsatsen formar sig skickligt till en omfattande återblick på sekelskiftets musikaliska strömningar i det uppblomstrande Stockholm och blir på sitt sätt ett stycke svensk musikhistoria från en utomordentligt intressant och förvirrande rik stilbrytningsperiod.

Bland uppsatserna om P.-B:s kompositioner behandlar S. Beite

instrumentalverken, C. Berg musikdramerna, F. H. Törnblom roman-
sarna och J. Norrby körer och kantater. Medan S. E. Svensson fäst
sig vid de harmoniska problemen för att vinna några säkra stilkriterier
sysslar Gottfrid Berg med den s. k. folktonen i P.-B:s musik. Bak-
grunden, mot vilken jubilarens tonsättargärning bör avteckna sig,
om vi vilja veta dennas verkliga natur, skulle utgöras av en ingående
analys av högromantikens brytning på svenskt område. Men hur
långt avlägsna vi ännu äro från kunskapen om en sådan, torde vara
sorgligt välbekant för varje studerande på området. Denna brist på-
tals också av Svensson i inledningen till hans bidrag. Särskilt smärt-
samt gör den sig påmint, då det gäller att följa utvecklingen av den
svenska monodin, såväl i dess lyriska utprägling inom lieden som i
dess dramatiska form på operans fält. Vad veta vi f. n. om denna dju-
pare nationella linje som förbinder sällskapsvisan från Åhlströms
dagar med lieden hos Geijer och Lindblad å ena sidan, P. U. Sten-
hammar, O. Byström, Højjer, Dannström m. fl. å den andra och med
den yngre »romans»-typen hos en Söderman, Sjögren, Stenhammar,
P.-B., Alfvén, J. Eriksson m. fl.? Franska och italienska motivtyper
från århundradets början blandas med småborgerligt tyska, frikyrk-
ligt anglikanska och högromantiskt patetiska och asymmetriska; det
folkloristiska uppteckningsarbetet från romantikens början bidrar i sin
tur med nordisk folkvisemelodik, ej sällan i av upptecknarna till-
rättatlagd skick. Det litterära underlagets stil undergår som bekant
lika påtagliga förändringar. Var i allt detta virrvarr av stilkorsningar
är den typiskt svenska tonen, d. v. s. förbindelsen mellan svensk text
och svensk melodik, som finkänsligt avlyssnar ordens skiftande valörer,
ej minst deras rytmiska egenart? Samma frågor på dramatiskt om-
råde! — Vad som hittills skrivits, av G. Jeanson om Södermans bal-
ladtyp och Wennerbergs Gluntar, av Svensson om Sjögrens vokal-
verk, är en tacknämlig början till sådana undersökningar. Den enkla
sanningen är emellertid, att vi alltjämt sakna något så när säkra kän-
nemärken på en svensk stil. I vad mån Söderman är en typiskt nation-
ell tondiktare och P.-B. upptagit hans mantel är alltså ett problem
som är för tidigt väckt.

En så intellektuellt anlagd musiker som P.-B. med dennes omfat-
tande litterära produktion bakom sig har givetvis gjort många ut-
talanden, som äro av betydelse för en förståelse av hans musikaliska
intentioner. Överhuvud är ju det ibland omständliga och subjektiva
resonerandet om konstproblemen ett typiskt romantiskt kännemärke,
som P.-B. delar med talrika företrädare för denna stilepok, i vilken
han huvudsakligen hör hemma. Då nu komponisten t. ex. förklarat,
att Arnljot *måste* vara homofont och Domedagsprofeterna polyfont i
stilen, därför att ingenting annat verkligen skulle kunna ge uttryck
åt deras musikdramatiska ethos, så intresserar oss naturligtvis detta
uttalande i hög grad, däremot ingalunda, då det i annan form framföres
av Curt Berg utan skynten av någon bärkraftig motivering. Samma
uppsats sysslar också med recitativet, sålunda ett centralt problem.
Trots förf:s kategoriska påstående: »Peterson-Bergers recitativ är i
svensk musikhistoria något helt nytt, helt originellt, kanske den vik-

tigaste nationella vinst vår musik gjort under det senaste kvartseket»
gives inte den minsta förklaring (ej ens ett notexempel!) till detta
djärva påstående, vars riktighet eller oriktighet här icke kan diskuteras.
— På liknande sätt förfar Beite i sin breda hermenevtiska skildring
av instrumentalverkan, där likväl åtskilliga notexempel ge framställ-
ningen en intressantare prägel utan att för den skull höja dess sakliga
värde. Det panegyriska elementet framträder ohöljt på bekostnad
av en kritisk värdesättning som skulle utmynna i åtminstone ett för-
sök till utvinning av stilkriterier. Men sådana kunna helt naturligt
icke uppställas annat än med användning av stilkritisk metod.

Annorlunda förfar Svensson, som efter tålmodsprövande och tids-
rövande utdestillering av harmoniska typer, fortskridningar och ka-
denstyper i deras förhållande till textsammanhangen anger den roll
harmoniken spelar i P.-B:s vokala lyrik som interpretationsmedel och
i vilka avseenden den nordiske mästaren här är originell och skol-
bildande.

Festskriften, som fått ett vårdat och påkostat utförande på Natur
och Kulturs förlag, avslutas med en brett anlagd, omsorgsfull och
välkommen bibliografi av dr. T. Fredbärj.

Carl-Allan Moberg (Uppsala).

Carl E. Rosenquist: Orgelkonst. Handbok i orgelkännedom.
C. W. K. Gleerup, Lund. 1937.

Glädjande nog kan man konstatera, att intresset för kyrkomusiken
är i ständigt stigande. Även i vårt land har man under de senaste
åren erfarit den ökade förståelsen för denna konst, samt det växan-
de kravet på ändamålsenliga kyrkoorglar. Behovet av nyare litteratur
inom modern svensk orgelvetenskap är därför behövlig, och det är
med glädje man hälsar varje nytt tillskott, även om detta icke skulle
motsvara ens förväntningar.

Carl E. Rosenquists: »Orgelkonst. Handbok i orgelkännedom», är
ett gediget arbete, som vittnar om författarens fulla förtrogenhet
med instrumentet och dess vård. Boken är till stor del disponerad
efter nutida tyskt mönster med huvudvikten förlagd till pipverket.
Först behandlas i korta drag orgelverkets huvuddelar, varpå förfat-
taren ingående (på ett 70-tal sidor) redogör för orgelns alla olikartade
piparter, deras konstruktion, klanguppbyggnad, mensurer, m. m. Ett
särskilt kapitel behandlar de förut i svensk orgellitteratur oftast försum-
made alikvotstämmorna. I likhet med »Handbuch der Orgelkunde» av
Ellerhorst, klagöres fysikaliska, matematiska och mekaniska element
och funktioner i Rosenquists handbok på ett förtjänstfullt sätt. Under
benämningen »Funktion» behandlas orgelns olika klangliga egenskaper;
deras kraft, intensitet och fyllighet i enlighet med H. H. Jahnn's mo-
derna synpunkter. Kapitlet »Disposition» är en god vägledning för den
som huvudsakligast ägnar sig åt utförandet av de tyska orgelklassiker-
na. »Olika orgelformer» går liksom föregående kapitel i orgelreform-
rörelsens anda, men, borde icke dessa frågor ha behandlats mindre

ensidigt? Helt säkert skulle boken icke ha förlorat på en jämförelse mellan t. ex. engelskt och franskt orgelbyggeri i våra dagar.

De olika luftlådornas och bälgarnas konstruktion beskrivas därpå klart och koncist, kanske något för kortfattat, med hänsyn till nybörjare i ämnet. Spelbord, traktur, registratur, m. m. behandlas där emot mera ingående. Slutligen övergår författaren till »Orgelns uppställning» och »Orgelns vård», två kapitel, som säkert bli av stort intresse icke blott för organistkåren, utan även för församlingarnas kyrkoråd, då det gäller om- eller tillbyggnad av deras instrument. Bokens värde förhöjes av ett rikhaltigt, omsorgsfullt valt bildmaterial och värdefulla tabeller.

Gunhild Schedin.

Svanfeldt, Nils, Sång- och visbok. Stockholm 1936. XI, 162 s. Häft. 7:50.

Nils Svanfeldt har sedan länge vunnit ett rättvist erkännande som en utmärkt tolk av svensk folkmusik. Sin hängivenhet för denna musik — så tydligt framträdande redan i hans livfulla, genommusikaliska föredrag — har han nu ytterligare bevisat genom att precis som sångare fordomdags samla och utge sin repertoar. Hans visbok vill han ha betraktad »som recepten i Dr. Hagdahls kokbok», d. v. s. alla sångerna äro prövade i hans »eget kök och väl befunne». Det är en vink till den kritiska läsaren att icke anlägga en för snäv måttstock vid bedömande av urvalet och återgivandet av nottexten. Svanfeldt önskar icke att hans visbok skall nagelfaras som »musikhistoriskt arbete — knappast som en antologi över den numera bortglömda svenska sången eller visan». Håller man detta i minnet, så bör å andra sidan sägas ifrån, att Svanfeldt ingalunda saknar historisk blick. Naturligtvis kan man ibland hysa avvikande meningar beträffande urvalet — vad ha egentligen några sånger av Bellman att göra i visboken — och redigeringsprinciperna. Men huvudsaken är att Svanfeldt jämte redan kända melodier och visor bjuder på så mycket nytt eller i alla händelser ganska svåråtkomligt material. Vem känner egentligen numera till melodien till den vackra herdevisan »Ack, Damon mig tyckes, att vintern är lång» eller har en föreställning om de medeltida djäknesångerna, hämtade ur finländaren Ruutas *Piae cantiones*? Svanfeldt har flitigt öst ur äldre källor och även utnyttjat L. Chr. Wiedes handskrivna samlingar i vitterhetsakademien. Troligen är han den förste i modern tid, som å nyo publicerat några politiska visor från slutet av sjuttonhundratalet. Adolf Fredrik är, så otroligt det än kan låta, den svenska regent, som flitigast sysselsatt folkpoesien. De av Svanfeldt medtagna tre visorna hänföra sig till de häftiga partistriderna vid 1768 och 1769 års riksdagar, och äro väl knappast fullt njutbara utan en ingående kommentar, som här dock saknas.

Allt som allt är Svanfeldts visbok värd att beaktas av den allmänhet, som äger intresse för vår äldre folkpoesi och vismusik. Det är en

bok, som man gärna önskar sätta i handen på den uppväxande ungdomen, dock helst sedan den efter översyn och gallring kommit ut i en ny prishillig upplaga.

E. Sundström.

Norsk musikkgranskning. Meddelelser fra Norsk Samfund for musikkgranskning — Norsk musikkksamlingens venner. Oslo 1937, 80 s. 8:o.

Norsk samfund for musikkgranskning — en motsvarighet i vårt västra grannland till Svenska samfundet för musikkforskning — har i sin nu i förening med Norsk musikkksamlingens venner utgivna första årsbok i den inledande uppsatsen hugfäst tioårsminnet av Norsk musikkksamlingens grundande. Tio år av en vetenskaplig institutions tillvaro påkalla kanske i regel icke en återblick, men håller man i minnet, att det före musikkksamlingens tillkomst icke fanns ett enda vetenskapligt musikkbibliotek i Norge, förstår man, att norska musikkhistoriker och övriga gynnare av norsk musikkultur icke önskat låta den första tioårsdagen passera under tystnad. Tanken att för Norge skapa ett musikkbibliotek, som kunde gagna den vetenskapliga forskningen, väcktes redan vid mitten av 1800-talet av tonsättaren Otto Winter-Hjelm, men det var icke denne utan den även i Sverige kände skolmannen och musikkhistorikern O. M. Sandvik, som blev samlingens egentlige grundläggare. I början av 1921 kunde han sålunda till universitetsbiblioteket i Oslo överlämna grundstommen till det bibliotek, som senare erhöll benämningen Norsk musikkksamling och som sedan 1927 hållits tillgänglig för allmänheten i en särskild lokal inom universitetsbiblioteket. För närvarande förfogar samlingen över bl. a. ett större antal s. k. monumentaupplagor, d. v. s. dels samlingsverk av äldre musik, dels kritiska sammelopplagor av mera kända tonsättare (Bach, Beethoven, Berlioz, Chopin, Händel, Mozart, Palestrina m. fl.). Man har även lagt vikt vid att anskaffa autografer av ledande norska tonsättare, och representerade av dessa äro Svendsen, Grieg, Sinding m. fl. Trots att självfallet ännu betydande luckor i bestånden av musikalier och musiklitteratur återstå att fylla, förefaller den unga institutionen att redan ha med frångång hävdats sin betydelse för norsk musikkhistorisk forskning. Av årsbokens innehåll i övrigt lägger man märke till en samling hittills opublicerade brev från Rikard Nordraak till medlemmar av familjerna Sanne och Hornbeck, utdrag av en dagbok, förd av Johan Svendsen under en resa till Island 1867 samt Sandviks redogörelse för folkmusikkforskaren L. M. Lindemans ännu icke utgivna melodiuppteckningar. Torbjörn Knutsen har i en kort uppsats skildrat Alois Hába som teoretiker. F. ö. förekomma översikter över den senare musikkhistoriska forskningen i Norge, Danmark, Sverige och Finland, bibliografiska notiser m. m.

E. Sundström.

Äldre svensk musik, utg. av Gunnar Wennerbergs-Sällskapet 1—4.

J. H. R o m a n n: Sonata a tre (g-moll), Violinkonsert d-moll, Sinfonia per la chiesa (F-dur—d-moll). Bearb. av H. Rosenberg. Nord. M.-förl. i distribution, Stockholm 1935.

Det första intrycket vid det närmare betraktandet av Romanns¹ verk sådana de här och i ett fåtal andra nytryck föreligga, domineras, det tvingas man tillstå, av en allt annat i skymundan ställande känsla av skam. Den musikintresserade delen av den svenska nationen och särskilt då de, som i synnerhet under senare år så ivrigt verkat för svensk musik, måste spontant fråga sig, huru den skatt våra förfäder inom musiken lämnat oss i arv egentligen blivit behandlad. Skulle det icke för vår tid med dess så påtagliga strävan att återuppväcka intresset för tidigare skeden inom musikhistorien kunna uppställas såsom ett skönt mål, att småningom få den i vida kretsar inrotade vaneföreställningen att begreppet »svensk musik» så gott som helt täckes av vår egen tids tonskapelser ur världen, m. a. o., att man i det allmänna musikmedvetandet finge blicken öppen för det faktum, att också vi i Sverige äro i lycklig besittning av en i sanning ingalunda föraktlig samling av musikminnesmärken från svunna tider. Minnesmärken av sådan halt, att de förvisso förtjäna ett bättre öde än det att såsom blott och bart döda minnen sekler igenom ligga bortglömda i bibliotekens gömmor. Att draga fram denna äldre svenska musik i ljuset, giva den tillfälle att bereda sig plats i hjärtat hos en större musikpublik, det torde kunna anses såsom en kulturuppgift. Vår musikodling skulle därigenom vinna det oskatthara stödet att bakom sig hava en fast tradition.

Vad nu närmast gäller Johan Helmich Romann, måste man ju stå svarslös inför den frågan, huru det varit möjligt att denne mästares verk så länge lämnats så gott som helt obeaktade. För närmare 200 år sedan (1767) sade Abr. M. Sahlstedt i sitt »Äreminne» över Romann i Riddarhuset: ». . . mångfaldige andre större och smärre Compositioner, tala ewärdeligen til hans heder, och göra hans namn odödligt. Under sin ålderdoms landtlefnad, har han ännu komponerat ganska mycket, som ligger i Manuscript, och wäntar at tillika med alt det öfriga, blifwa af någon Kännare samlat i et werk, til heder för Svenska Nationen . . . » Med stor tillfredsställelse måste man därför hälsa det faktum, att under senaste tid omsider några verk av »Den svenska musikens fader» sett dagen i nytryck. På Gunnar Wennerbergs-Sällskapets initiativ har nämligen utgivandet av en ny publikationsserie påbörjats, med titeln »Äldre svensk musik». De fyra första banden av detta arbete ha helt ägnats Romann, vars ovan anförda instrumentalverk härigenom sannolikt för första gången utkommit i tryck. Må det vara tillåtet att omedelbart giva uttryck åt den förhoppningen, att, vad rör Romann, man icke låter det bero härvid, utan att fastmera möjlighet gives att publicera ytterligare några verk ur mästarens omfångrika produktion.

¹ Angående stavningen av namnet, se: brev i U. B. ställt till M. Lidén och dedikation till en sonat i Åbo akad.-bibl., båda med R:s egenhändiga namnteckning; (sällsynt).

Detta så mycket hellre som J. H. Romann ju dock betecknar en av de absoluta höjdpunkterna inom vår musikhistoria.

Triosonaten i g-moll är enligt anteckning av P. Frigel å handskriften skriven för en besättning bestående av »2:e oboer och bass», medan stämmorna bära påskriften »Oboe o vero, flauto traverso». Emellertid torde även här det antagandet hava fog för sig, att, såsom så ofta hos Romann, mästaren tänkt sig sina båda älsklingsinstrument, violin och oboe, alternativt. Detta har även bearbetaren tagit fasta på, och dessutom utformat bas-stämman till enbart cembalo-continuo. Till sitt skaplynne är detta verk en utpräglad kyrkosonat, sådan denna utformats av Vitali-Corelli. Det inledande Largo är sålunda lätt imiterande och uppbyggt efter det karakteristiska modulatoriska schemat T—P—D—T, vilket för övrigt i stort är genomgående för alla satserna. Det följande Allegro, verkets tyngdpunkt, är i huvudsak fugerat, där också basen medverkar i det tematiska vidareförandet. Efter ett kort men betagande sarabande-artat Andante i parallell-tonarten, följer så det avslutande Presto assai i 3/8-takt, i ett friskt, fugerat växelspel de konserterande instrumenten emellan.

Att Romann, som ju genom sina utrikesresor kom att stå i kontakt med några av dåtidens ledande musikcentra, ej lät sig därmed nöja att enbart odla de hävdvunna musikaliska formerna, utan ock självständigt medverkade till en fortsatt vidareutveckling av de givna formelementen, därom kunna bl. a. såväl denna triosonat som i än högre grad violinkonserten i d-moll vittna. Denna »Concerto a 5 strom.» — solo-violin samt stråkorkester — är efter neapolitanskt mönster tresatsigt uppbyggd i Allegro, Andante (tranquillo), Allegro, och uppvisar, i all synnerhet den inledande satsen, utpräglade drag, som visa hän mot den kommande sonat-formen. Det inledande Allegro öppnas sålunda omedelbart med det energiskt storslagna huvudtemat, som efter soloviolinens första temaexposition leder över till det mera lyriskt hållna, melodiskt kontrasterande sidotemat i parallelltonarten. Efter genomföringen, som verkningsfullt bearbetar det givna tematiska materialet, följer så på sedvanlig plats soloviolinens kadens, varpå satsen avslutas med repris av huvudtemat och ett kortare, coda-liknande avsnitt. Det kantabla Andante, i B-dur, har genom vacker melodisk fortspinning förlänats karaktären av en självständig mellansats, kan sålunda ej sägas enbart tjäna såsom en förbindelselänk mellan de båda yttersatserna, något som ju ännu denna tid var en vanlig företeelse. Den samma för Romann så karakteristiska storlinjigheten i formen präglar ock den avslutande satsen, vilken ger verket dess konstfulla avrundning. — Som bekant äga vi rörande tillkomsttiden full visshet blott om ett fåtal av Romanns verk. Icke minst vad gäller denna violinkonsert vore det givetvis av synnerligt intresse om en eventuell undersökning härutinnan kunde giva besked.

»Sinfonia per la chiesa» i F-dur—d-moll föreligger här i en av H. Rosenberg starkt bearbetad form. Den ursprungliga besättningen är enligt originalet »Violino 1:o e Oboe (unis.), Violino 2:o, Fagotto e Basso»; redan P. Frigel gjorde den emellertid till föremål för en bearbetning och i den nu utgivna upplagan har bearbetaren »tagit fasta på

verkets sakrala, 'orgelmässiga' karaktär och har därför velat ge verket en instrumental utformning, erinrande om orgelns klangmöjligheter». Detta har givetvis medfört betydande omgrupperingar av det givna materialet, vilket, jämte väsentliga kompletteringar, uppdelats på följande orkesterbesättning: »Oboe, Fagotto, Viol. I div., Viol. II div., Viola div., Vcl, Basso; Organo. (ad lib.)». Också här äro satserna tre: Andante, Grave, Fuga, där dock mellansatsen inskränkts till ett mycket kort mellanspel i 3/2-takt. I detta verk möter oss Romann från en helt annan sida; vi se här fullt tydligt huru mästarens »lectioner hos Fux», en av dåtidens störste inom kontrapunktiken, bära frukt. Yttersatserna äro nämligen båda utformade såsom fugor, där de olika temata i strängkontrapunkt och med utomordentlig konstfullhet flätas om varandra. Inledningssatsen med sina tre kontrasterande oavslutligt imiterade huvudmotiv, där kvartintervallerna uppbär rollen av melodiskt och harmoniskt fundament, har icke minst denna omständighet att tacka för sin kärva, stolta resning.

Alla här nämnda verk äro utgivna i bearbetning av Hilding Rosenberg, som dessutom utarbetat violinkonserten för violin och piano i form av ett »klaverutdrag». Resp. originalpartitur, vilka emellertid icke, som av det korta företalet till violinkonserten vill framskymta, äro Romanns autograf, utan senare verkställda avskrifter, hava helt eller delvis i faksimile bifogats bearbetningarna. Sålunda meddelas originalpartituret till sinfonian i sin helhet, en åtgärd som måste hållas för denna utgåvas stora förtjänst. »Bestämmande för urvalet i denna serie äro konstnärliga och vetenskapliga synpunkter», anføres i inledningen till de korta biografiska data, som förutskickats varje verk. Med all respekt för det arbete som nedlagts på denna utgåva, nödgas man dock, även om man endast betraktar bearbetningen som sådan, draga i tvivelsmål, att saken i princip tjänar på ett förfaringssätt såsom det här tillämpade. Ty även om man ser bort från de ovan nämnda, av bearbetarens intentioner betingade, kompletteringarna av det melodiska materialet i originalet, hade man kanske ej väntat sig att i ett verk såsom detta från barockens tidsepok finna gestaltungsanvisningar såsom: »Orgeln bör för att ej fördunkla stämföringen försiktigt registreras med 16—¹ och 4-fotstämmor», eller »*Fernwerk*»¹. Dessa och andra dock så väsentliga detaljer låta sig svårigen förena med de inom nyeditionspraxis alltmera betonade kraven på objektivitet och stilrenhet, de viktigaste betingelserna för ett originaltroget återgivande av tonverken.

Här anförda erinringar kunna dock på intet sätt förta huvudintrycket av ett gediget arbete. Envar, som något litet känner för denna ädla äldre svenska musik, emotser med mycket stora förväntningar de utgåvor, som komma att bilda fortsättningen på detta under så gynnsamma auspicer påbörjade samlingsverk.

¹ Kurs. av anm.