

STM 1941

Recensioner

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

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

RECENSIONER

Stig Wallin: Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik. Studien aus dem Musikleben des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Sthlm P. A. Norstedt & Söner 1941. Pris: 15: —.

Ifrågavarande arbete är en doktorsavhandling och har som sådant alla de fördelar och nackdelar, som pläga utmärka dylika lärdomsprov. Till fördelarna höra överväldiga mängder av första-handskällor, till nackdelarna ensidigt betraktelsesätt och begränsad synvidd.

Med en brett anlagd exposé över det internationella musiklivets utveckling, företrädesvis byggd på tyska källor och genomsyrd av tyskt betraktelsesätt, inledes avhandlingen. Vad författaren har att säga, är i och för sig intresseväckande, även om de företeelser han beskriver icke kunna anses utgöra paralleller till händelseutvecklingen i svenskt musikliv under sjuttonhundratalet och än mindre läggas till grund för en objektiv framställning av periodens på självständiga uppslag så rika händelseförlopp. Vård allt erkännande är också författarens sammanfattning av de resultat, olika svenska forskare redan förut kommit till. Författaren är onekligen beläst och behärskar den tryckta svenska litteraturen. Ägnad att väcka uppmärksamhet är emellertid den kristiska skärpa, varmed han gått fram över tidigare forskningar. Flera av dessa äldre undersökningar ha karaktären av pionjärarbete, det gäller icke minst undertecknads uppsatser och avhandlingar berörande svenskt 1700-tal, och få därför icke bedömas på sätt som icke sällan skett. Vid ett första uppröjningsarbete kan ibland felaktigheter insmyga sig i framställningen, utan att därför helhetssynen behöver vara felaktig. För egen del anser jag, att den skenbara ytligheten i föregående forskares studier mindre vilar på bristande specialstudier än på avsaknad av särskilt tillfälle att publicera insamlat material. En doktorand bör i sådana fall avhålla sig från generella omdömen om andra forskares arbetssätt och framför allt undvika förhånande utropstecken rörande data och fakta, som rättas. Ännu olämpligare är att framdraga felaktigheter i en författarens äldre arbeten, där denne själv i yngre mera speciellt betonade skrifter rättat dessa uppgifter.

Jag har med denna allmänna kritik velat påpeka en del svagheter som författaren alltför mycket hemfallit åt. Det är så mycket mera att beklaga, som avhandlingen i övrigt visar mycket god forskarbegåvning och vittnar om energi och uthållighet i uppsökandet av källor. Själva verk-analysen är genomgående omsorgsfull och gedigen. Den svenska musikvetenskapen har allt skäl att med glädje hälsa ett dylikt bidrag till den nationella tonkonstens historia.

Om författaren står på självständig grund, när det gäller samlandet av inhemskt stoff, är han ej lika lycklig, när det är frågan om utländskt jämförelsematerial. I stället för att lita till objektiva originalkällor griper han till sammanfattande översikter och kompilararbeten med mycket ensidig helhetssyn. Dessa utländska arbeten bli tyvärr även grundläggande för författarens egen inställning till insamlat svenskt material. Bilden av det svenska kulturarbetet inom musiken blir genom denna redan i förväg tillrättalagda synvinkel tämligen skev.

De 90 åren i svensk musikhistoria, 1720—1810, som författaren valt att skildra, behandlas efter stoffets art, ej efter tidsperioder. 90 år äro emellertid en alltför stor tidsvidd att karakterisera rättvist utan speciell skiktindelning. De förändringar och nya inställningar, som uppstå under så lång epok, få ingen utpräglad relief. Förf. nöjer sig alltför ofta med att blott påpeka, att en utveckling skett »så småningom», i st. f. att ange, när en förändring inträtt. Följden härav är, att läsaren ej blir nöjaktigt orienterad rörande den avsedda karaktistikens tidpunkt. Särskilt äro slagorden »barock» och »wienerklassicism» använda om riktningar, som ej till tiden närmare bestämmas. Det förefaller som om förf. med uttrycket barock än avsåg 1600-talet, än 1700-talets förra hälft. Det hade då varti bättre att om Frihetstiden i svensk historia använda namnet »senbarock», eller kanske ännu bättre »rococo». Wienerklassicismens tid är väl Mozarts och Beethovens period, men när börjar den? Ibland verkar det, som om förf. även inberäknade Mannheimarna, i så fall tiden efter 1750, ibland däremot blott Mozartstilens genombrott, alltså 1780 el. 1790. Särskilt svåra bli dessa generella benämningar, då det gäller svensk odling, då man ju ej kan förut-sätta, att vi här i Norden fått nyheterna omgående.

Rörande epoken 1720—1810 är förf. helt bunden av den politiska grundsyn man på kontinenten anlagt efter världskriget, att nämligen ge demokratin äran av allt gott och låta aristokratien och absolutismen få slita hundhuvudet för allt ont. Hela tidsåldern blir en de »nedre klassernas» kamp mot den privilegierade överklassen: »Jahrhundertlang wie unmündige Kinder von der Kirche geleitet, dann oft wie nichtswürdiges Vieh von den weltlichen Alleinherrschern behandelt, fangen im 18. Jahrhundert unter dem 'Volk' die Bürger an, das unleidliche Joch abzuschütteln» (s. 11). Vad som skapas, uppstår alltid »aus den Tiefen des Bürgertums» (s. 12): »Der Bürger entdeckte sein eigenes Herz» (s. 31). Mot detta sättes 1600-talets gräsliga slaveri under adeln. Med denna grundsyn polemiseras starkt mot författare, som verkligen vågat tillerkänna adeln någon förtjänst om 1700-talets kulturföreteelser. Var och en, som sysslat med kulturhistoria, har väl eljest kommit till raka motsatsen i uppfattning, att om adeln någonsin bort ha allenaäran i kulturarbetet, så har det just varit under Frihetstiden och Gustaf III:s regeringsår. Ibland ser det även ut, som om förf. delade denna åsikt, åtminstone då det gäller musiklivet. S. 163 f. citeras nämligen en lista från 1798 på medverkande vid en orkesterkonsert, och sedan heter det: »War das Liebhabermusizieren grösseren Stils bei uns von dem Hochadel ausgegangen, so zeigt die soeben mitgeteilte Liste, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts die mittleren Beamten — und rein

bürgerlichen Gesellschaftsschichten den Kern der musikpflegenden Stockholmer Liebhaberwelt bildeten. Auch hier fand also eine zunehmende Verbürgerlichung wie auf jedem anderen Kulturgebiet, statt.» Denna tilltagande »Verbürgerlichung», som enligt förf:s här uttalade åsikt började »gegen Ende des 18. Jhs.» stämmer fullständigt överens med min uppfattning, särskilt om man lägger vikt vid ordet »zunehmend», ty ännu 1798 var adelns övermakt ej bruten.

Även när det gäller den musikaliska produktionen, blir begreppet »barock» mycket svävande. Kyrka, adel och hov, eller »Religion und Absolutismus», äro barockens hemiska spöken, mot vilka »die Aufklärung» kämpar med »künstlerischem Ausdruckswillen» (s. 297 f.). Först s. 314 få vi veta, när denna mörka barocktid äntligen får vika för ljusets vänner. Det meddelas nämligen, att alla de 50 första verken få räknas till barocken. Alltså Roman, Zellbell far o. son, Westström, Johnsen och Brant (tillsammans med de okända storheterna Lindström, Zettervall och Åman) äro ännu »barockmästare». Tydligt slutar den mörka tiden, då ljusets fiender regera, 1770. Vi få nu höra, att under denna olyckliga tid — Romans och Zellbells — »gab es nicht wie in der Periode der Wiener Hochklassik überragende Gestalten, deren geniale Schöpfungen als Vorbild für die Werke der kleineren Meister dienten». Än Händel och Seb. Bach? Den förre var ju Romans »Vorbild». Det borde ha räckt till i barockens mörker. Till de sedan följande (nr 51 ff.) med högre ideal räknas först Uttini. Det är svårt att föreställa sig, vilka högre ideal denne italienare hade att följa. Inte var det Wienerklassikerna.

Det hade varit avgjort till fördel för framställningen om hela epoken 1720—1810 varit delad i två perioder: 1720—70 och 1770—1810, eller enligt vedertagen svensk beteckning: Frihetstiden och Gustavianska tiden. Ännu mera klarhet hade vunnits, om vadera av dessa i sin tur varit indelad i två underavdelningar: I: 1 Senbarock 1720—50; I: 2 Rococo 1750—70; II: 1 Louis seize 1770—90; II: 2 Empire 1790—1810. På så sätt hade även »Borgardömet» fått sin vederbörliga begränsning.

Under första perioden (I: 1) var det hovkretsarna, som ledde musiken och konsertlivet, i Sverige såväl som i utlandet. I Paris ägde konserterna rum i Tuilerierna, alltså k. slottet. I Sverige förekommo även de flesta musikuppförandena på k. slottet. S. 146 polemiseras mot den av mig uttalade åsikten, att Concerts spirituels utgjort mönstret för våra konserter. Jag har därvid utgått från själva grundkaraktären i denna tids större konserter, nämligen det övervägande vokala elementet med körer samt den dominerande kyrkliga prägel. Brant, som vid 1740-talets början ville uppbygga ett svenskt högre konsertliv, rosar i superlativa uttryck just den franska tonkonsten. Även inom teatern voro de besökande trupperna av fransk extraktion. Mot detta sätter förf. det faktum, att några franska tonsättare ej voro representerade i Stockholm. Ej heller i Paris hade dessa någon dominerande ställning, då landet hade högst få inhemska kompositörer utanför operan. Det engelska konsertlivet hade samma karaktär som det franska. Att London för Roman var idealet är intet märkligt, men andra konsert-

givare visste föga om London som musikcentrum, även om Händel i tekniskt hänseende följdes av andra svenska kompositörer. Någon demokratisk tendens kan ej förmärkas. Under 30-talet var det konungen som ledde, under 40-talet kronprinsparet. Om detta senares musikinsats berättar Johnsen, att vid hovet t. o. m. voro *dagliga* konserter: »således uppfördes i början av H. K. M:s regering dagligen stora konserter vid k. hovet uti Stora galleriet, då D. M. själva täcktes deltaga, konungen medelst ackompanjering på violoncell och drottningen på clavcymbal.» Denna direkta insats från hovets sida var ej endast utmärkande för Stockholm utan för de flesta huvudstäderna i Europa.

Under andra perioden (I: 2 1750—70) framträdde jämte hovet även adeln. »Cavaljerskonserter» grundades överallt i Europa med adelsmännen som musiker i orkestern. Som vanligt polemiserar mot under-tecknad (s. 156 f.), som »utan att ange källor» vågat påstå, att kavaljerskonserterna utgjorde ett adelsällskap. Vad mina källor beträffar, har jag såväl i Hülphers-uppsatsen som i Musikaliska Akademiens historia angett dem (blad för blad har jag ej ansett mig böra nämna dem efter akademiens handlingar). Rörande orkestern kan blott påpekas: namnet »kavaljerskonserterna» betyder ordagrant »adelskonserterna». Ordförande var lantmarskalken, sammanträderna och konserterna ägde rum i Riddarhuset. Bland bevisen för ofrälse inslag nämnes det av mig citerade Miklinbrevet om Östgötarnas dominerande betydelse. Miklins lokalpatriotism är naturlig, men mot detta »Östgöta-regemente» i kavaljersorkestern står ett annat mera vägrande yttrande 1771 av en Stockholmare (s. 51 i Hülphersuppsatsen). Sedan denne först gjort reda för de verkligt kunniga amatörerna, såsom general Höpken, överste Quanten, kommerserådet Alströmer, riksrådet Horn och general Horn — alltså alla adelsmän — tillägger han: »men alla andra, såsom Cherlin, Brussel, Welander, Muller, Brolin, Schönfeldt etc. äro dels nybegynnare, dels känna för litet musiken att kunna nämnas; ty om så vore, skulle jag kunna uppräknat några 20 sådana musici, som alla torde äga kanske mera insikt än dessa.» Det torde alltså ej ha varit så välbeställt med det ofrälse inslaget. Den nästa perioden (II: 1 1770—90) lämnar för första gången bevis för att de borgerliga elementen börja deltaga, dock är det fortfarande ämbetsmännen, som inneha främsta platsen. I sin iver att försvara demokratin låter förf. även plutokratien höra till de sanna demokraterna: »Das Bürgertum schuf die für die ganze Kultur äusserst bedeutende Erscheinung des Kapitalismus» (s. 12). I följd härav få Göteborgs grosshandlare äran att representera demokratin. Egendomliga demokrater, som gå kapitalismens ärenden!

Den sista perioden (II: 2 1790—1810) är sedan, enligt författarens åsikt, borgardörets triumf i musiklivet. Även detta får dock tagas cum grano salis. Det var ej alla annonserade konserter, som hade god anslutning. Samtida brev visa tvärtom, att borgarnas insats var tämligen svag. Då ej adeln infann sig, var besökande-antalet mycket ringa, och konserterna förlöpte då rent av farsartat. 1—2 åhörare var ej sällsynt. Då borgarna ville höra musik, sökte de helst upp vauxhallen i Kungsträdgården, där Stranensky gav passande orkester-

stycken. Där var det alltid »tjockt med folk». Anna Maria Lenngren ger följande karakteristik av atmosfären: »Knuffar och hinder, malice och flöretter, flottiga kinder och os av kotletter, äntlig ett månsken av ljus, kackling och buller och sus, ledsnad, utdunstning, behov utav snus.» Det fanns också en annan överfylld konsertlokal, nämligen Pelikanen på Söder, men även där var »öset av kotletter» säkerligen mycket starkt.

Det tjänar till intet att för perioden 1720—1810 bevisa borgarklassens överlägsenhet i musikodlingen. Därtill var den ännu för omogen och oskolad. Det verkliga genombrottet var tiden efter kongressen i Wien. Även för denna tid nöjde man sig dock i början med Lanner och Strauss. Praterns tivolinöjen och Apollosalens dansorkester tillfredsställde fullt ut det andliga behovet hos borgarklassen. I Sverige stod det ej stort bättre till.

Ibland har förf. litet svårt att orientera sig i källor. S. 150 anges, att Romans uppgifter om hovkapelletts tillväxt under hans tid ej av under-tecknad blivit exakt fixerad: »Leider wird nicht näher angegeben, wann dieser Ausspruch Romans gemacht wurde.» Det skulle gälla min Hülphers-uppsats. S. 48 anges året till 1751, och av innehållet i där citerade Miklinbrev kan även utläsas, vid vilken tid på året det var. För övrigt hade jag redan förut nämnt 1750-talet i Hovkapelletts historia. Ett hånfullt utropstecken för mitt äldre meddelande i Musikhistorien 1918 var således alldeles onödigt. S. 247 meddelas en annan »oriktighet», nämligen att orkesterkonserternas antal efter operans indragning 1806 avsevärt stigit. Förf. anger själv, att antalet steg från 10 år 1806 till 18 året därpå och 19 nästa år, alltså nära nog det dubbla. Detta är naturligtvis alldeles oriktigt att säga, menar förf., ty 1797 och 1798 hade antalet tillfälligtvis varit resp. 17 och 15 (1801: 2). Kan dylikt häcklande verkligen vara objektivt?

Må vi gå vidare. Enligt titeln skall boken handla om »die schwedische Symfonik», alltså den kompositoriska orkesterproduktionen under den angivna tiden. Efter 250 sidors inledning börjar behandlingen av verken s. 255 och fortsätter sedan till s. 421, alltså 167 sidor avhandling mot 251 sidor inledning, 40 % mot 60 %. I och för sig må ju denna anomali få anses berättigad, då ju produktionen med några få undantag för Roman och utlänningarna Kraus och Eggert är skäligen mager. Till förf:s beröm kan sägas, att analysen av dessa nyssnämnda kompositörers verk är mycket god. För att rätt förstå denna symfonistils egentliga utveckling hade det dock varit av behovet att även sidoformerna hade medtagits, framför allt solokonserten och suiten. Även borde i någon mån kammarmusiken (ej minst triosonaten) och klaverstyckena ha vidrörts, då ju dessa till stor del följa samma schema: suite — sonat — symfoni.

Förf:s kännedom om dessa sidoformer tycks vara mycket begränsad. Så heter det t. ex. om suiten: »Die Sätze der Suite, die für den Tanz bestimmt waren, wurden den jeweiligen Tanzbewegungen angepasst. Von ihnen erhielten sie den Aufbau und den prägnanten Rhythmus. Zur Suite zusammengefasst bildeten die Tanzstücke eine der wichtigsten zyklischen Instrumentalformen des Barock überhaupt.» Om så är,

bör denna suiteform ej förbigås. Men en liten fråga: Tror verkligen förf. att 1700-talets suiter, t. ex. Bachs och Händels suiter och partiter, dansades och direkt skrevos för dansgolvet? Suitens traditionella huvuddanser, Allemande — Courante — Sarabande — Gigue, hade för länge sedan upphört att ha förbindelse med danssalarna. Nog dansade man allemand, men denna som moddans hade helt annan melodisk struktur än den gamla i suiten. Över huvud är suiten som konstform för kammar- och orkestermusiken helt skild från musiken till dans. Om så verkligen hade varit fallet, borde även något litet yttrats om dansen i Sverige i den långa kulturhistoriska översikten. Dansens stora betydelse inom musiklivet, ej minst under 1700-talet, hade mer än väl motiverat en dylik avvikelse från ämnet.

Rörande Zellbell d. y. saknar jag en del verk, som väl borde höra hit. I Mus. Ak:s bibl. en »Sinfonia ouverture Nr. 3»: Largo — Allegretto — Presto; i Uppsala bibl. en »Ouverture D dur»: Andante — Presto — Tempo di Polonessa. Av Zellbell d. ä. finnes en Concerto (= Sinfonia) i M. A. med: Largo — Adagio — Allegro. Flera »Concerti» för skilda instrument stå över huvud taget så nära symfonierna, att redan detta faktum hade motiverat åtminstone ett omnämnande av dessas struktur. Bland formerna vidröres ej den franska uvertyrens sidoformer och ej heller variationsformen.

Den långa estetiserande inledningen till formbehandlingen (s. 296—314) hade kunnat betydligt förkortas, då hela denna filosofiska lärodomsapparat — alltför vanlig i tysk musiklitteratur efter världskriget — är tämligen onödig för våra mindre komplicerade verk. Det hade på så sätt kunnat beredas plats åt sakrika belysande jämförelser mellan symfonierna och deras sidoformer.

S. 372 är anmärkningen i not 1 rörande Uttini så tillvida riktig, att undertecknad 1918 begått ett fel rörande franska uverturens förekomst hos denna italienare. Att felet är en tillfällig lapsus framgår för övrigt av meningen omedelbart efter: »Uttini tillhör i stilistiskt hänseende neapolitanska skolan.» I 2. uppl. av lexikonet 1928 understrykes ännu starkare denna rent italienska struktur. Felet neutraliseras på detta sätt högst betydligt. Jag har för övrigt redan före 1918 skrivit av dessa ifrågakarande verk och var således ej obekant med Uttinis stil. Detta fel, som väl får anses rättat, innan Wallins bok skrevs, föranleder emellertid förf. att göra ett hänsynslöst utfall mot undertecknad, där »eine leichtfliessende Feder» anses vara en karaktärsdrag för mitt författarskap i svensk musikhistoria. Meningen är tydligen, att ytlighet i forskararbetet är typiskt för mig. Jag tror inte, att detta träffar kärnan. I 40 år har jag bemödat mig om att samla handlingar, uppgifter och avskrifter till ett svenskt musikhistoriskt arkiv. Mitt material ligger i Musikhistoriska Museet, och jag hade med nöje ställt detta till förf:s förfogande. Det hade helt säkert i mångt och mycket kunnat komplettera ifrågakarande arbete. Till jämförelse har jag även samlat ett halvt tusental originalverk i utländsk lokalhistoria. Även detta material hade kunnat vara förf. till hjälp att uppsåra paralleller mellan svenskt och utländskt konsertliv. Jag har bragt allt detta samman för att bespara kommande generationer det mödosamma förstahands-arbete

jag nödgats utföra för att komma till klarhet rörande svenskt musiklivs utvecklingshistoria.

Jag beklagar så mycket mera denna frontställning mot mitt arbete, då jag sätter förf. mycket högt som lovande kraft för den svenska musikforskningen och räknar detta förstlingsarbete som ett av de betydelsefullaste under det sista decenniet.

Tobias Norlind.

Uppslagsbok för svenska musikhandeln 1936—1940. Utg. av John Lindqvist. Linköping 1941. 158 s. 4:o.

Bibliografier över svenskt musiktryck äro för förra delen av 1800-talet mycket fåtaliga och omfatta antingen tryck under viss tid eller från ett särskilt förlag. Till den senare typen hör salukataloger, utgivna av »Kongl. Privil. Nottryckeriet», det första musikförlaget i modern betydelse i vårt land. När Åhlströms privilegium upphörde, växte nottryckerier upp som svampar ur jorden. De flesta fingo mycket kort livslängd (se T. Norlind, O. Åhlström ... STM, årg. 1926). Från denna tid blir det svårare att bilda sig en uppfattning om musiktryckets omfattning, även om vi icke stå alldeles utan hjälpmedel. För närmare uppgifter härom hänvisas till anmälan av E. Sundström i Nord. tidskr. för bok- och biblioteksväsen årg. 1937 s. 123 f. En sammanfattande bibliografi omfattande åren 1876—85 redigerades av J. Bagge och trycktes i Svensk bokkatalog, där även förteckningar inflöto i de följande banden t. o. m. år 1900. Förmodligen ansåg man den då överflödiga, sedan Uppslagsbok för svenska musikhandeln börjat utgivas. Den första delen utkom 1896 och var utarbetad av John Lindqvist, liksom det senaste, här föreliggande bandet. I fråga om redigering och typografi står detta på samma höga nivå som de föregående femårsförteckningarna. Lindqvist tager upp i en alfabetisk följd komponister, bearbetare, arrangörer, textförfattare, titlar, serier och i vokala verk textbörjan. Han gör även hänvisningar från deltitlar till samlingsverk, vid vilka innehållet icke kunnat meddelas — av utrymmesskäl. Tack vare alla dessa uppgifter kan uppslagsboken göra såväl musikhandlare som biblioteksmän stora tjänster. Liksom i äldre delar saknas även i denna en systematisk avdelning. Mot föregående band har den kritiken framförts, att Lindqvist icke konsekvent tagit med musikalier, som förlagts eller tryckts av förlag, vilka ha boktryck till huvuduppgift. Samma anmärkning måste även upprepas beträffande denna del. I uppslagsboken ha förtecknats koralböcker men icke sångböcker, avsedda för skolbruk. (Vad angår koralböckerna har icke sidantalet uppgivits exakt.) Nils Anderssons Svenska låtar ha tagits upp men icke Nils G. Svanfeldts Sång- och visbok och några av Knut Brodins visböcker. Man frågar sig vidare, av vilken anledning ett musikhistoriskt arbete som T. Norlinds Lärobok i allmän musikhistoria ..., 1939, har beretts plats.

Uppslagsboken ger icke blott namn och sifferuppgifter, den avspeglar också karaktéristiska drag i tidens musikliv, intresset för slaggers,

unison sång och andliga körverk. Man lägger märke till nytryck av äldre mästares verk, av Buxtehude, Schütz och Roman. Vad vår egen tids tonsättare angår, saknar man kanske de svenska verk, som på senare år tryckts vid förlag på kontinenten. Uppslagsboken förtecknar uteslutande tryck från svenska förlag. Man skulle önska, att även i utlandet tryckta verk av svenska tonsättare måtte medtagas i någon svensk bibliografi, lämpligen i denna uppslagsbok.

Å. Vretblad.

Drei Haydnkataloge in faksimile. Mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen herausg. von J e n s P e t e r L a r s e n. Kopenhagen, Einar Munksgaard 1941. Folio. (4), 138, (3)s. Pris: Danska kronor 50:—

Den utomordentlige Haydnforskaren Jens Peter Larsen har i sin bok »Die Haydn-Überlieferung» (1939) sökt lägga grunden för ett objektivt bedömande av de många problem, som äro förknippade med frågan om autenciteten av Haydns efterlämnade produktion. I föreliggande arbete har han publicerat några av de källförteckningar, på vilka Haydntraditionen bygger. Den viktigaste av dessa är den på Haydns eget initiativ tillkomna, av hans kopist Joh. Elssler 1805 utskrivna förteckningen, som hos Larsen betitlats Haupt-Verzeichnis (HV). Dess betydelse framgår även av Haydns anteckning på titelsidan: »Verzeichniss aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnern von meinen 18ten bis in das 73ste Jahr verfertiget zu haben.» Larsen har emellertid nöjt sig med att avtrycka första hälften av förteckningen och uteslutit den senare hälften, som upptar »schottische Lieder», och sålunda icke redovisar några originalkompositioner av Haydn. Förteckningen, som tillhör Fürstl. Esterházyisches Archiv i Budapest, har i mer eller mindre grad utnyttjats långt före Larsen, men först av honom underkastats en systematisk, högeligen prisvärd kontroll, beträffande uppgifternas karaktär och relation till andra temaförteckningar.

Sedan länge känd, men tämligen litet beaktad av forskningen, är den s. k. »Entwurf-Katalog», numera tillhörig Preussische Staatsbibliothek i Berlin och där förvarad under signum: Mus. ms. Kat. 607. Temata ha här införts under åren 1765—1805, dock ha de flesta anteckningarna gjorts på 1760- och 1770-talen. Utskriften återgår till stor del på Haydn själv; andra anteckningar härröra från Jos. Elssler, far till HV:s skrivare. I en tredje hand har Larsen igenkänt den icke till namnet kände nedskrivaren av den s. k. Katalog Kees. Denna katalog, som tillhör Fürstl. Thurn u. Taxische Bibliothek i Regensburg, har nyligen dragits fram i ljuset. Den samling, som förtecknats, har ursprungligen ägts av en känd Wienamatör: Frans Bernhard Ritter von Kees. Tillkomsttiden sattes av Larsen till åren 1790—92. Huruvida Joseph Haydn själv lämnat några uppgifter för denna förteckning är ovisst. Men att han känt till den framgår därav, att katalogen över symfonierna i HV kan betraktas som en utförligare avskrift av Katalog Kees.

Till dessa källförteckningar, som nu i avtryck efter originalen för första gången gjorts tillgängliga för en större läsekrets, har Larsen fogat en högst välbehövlig, supplerande temaförteckning samt uttömmande källhänvisningar. Det är ett nöje att vitsorda, att Larsen löst sin uppgift i detta arbete med samma bibliografiska noggrannhet, som utmärker hans tidigare undersökning och att boken, som utgivits med understöd av Carlsbergfonden, framträder i den vårdade utstyrsel och goda fotografiska reproduktion, man vant sig återfinna i liknande faksimiletryck från Einar Munksgaards förlag.

Einar Sundström.