

STM 1961

Uttinis tryckta triosonater op. I

Av Martin Tegen

© 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.

Uttinis tryckta triosonater opus I

AV MARTIN TEGEN

På hösten 1768 utkom i London sex sonater av Signor Francesco Uttini, enligt titelbladet medlem av Bolognas filharmoniska akademi. Detta var tydligen en bättre rekommendation än hovkapellmästarvärdigheten, som Uttini något år tidigare erhållit i Stockholm. Tryckaren var emellertid en svensk, Henry Fougts, som under några år försökte att skapa sig en position i London som nottryckare. Sonatsamlingen har därför sitt speciella intresse ur svensk synvinkel.

Albert Wiberg har utförligt redogjort för Fougts utveckling som boktryckare, hans uppfinning av nottryck med rörliga typer enligt ett system liknande Breitkopf-trycken och hans ansträngningar att slå igenom i London, där han räknade på en större notköpande allmänhet än som var möjligt i Stockholm.¹ Uttinis sonater var det första musiktrycket från Fougts officin. Man kan således anta att Fougts i god tid hade förberett sin resa till England genom att beställa dessa sex sonater av den erkänt främste tonsättaren i hemstaden Stockholm. Uttini å sin sida måste ha varit tacksam för denna möjlighet att ännu en gång göra sig påmint inför utlandets musikpublik. Tio år tidigare hade ju hans Drottningholms-opera *Il re pastore* blivit tryckt i partitur till åminnelse av drottning Lovisa Ulrikas första stora operaförsök.² Men detta partitur vimlade av tryckfel och operan gick dessutom i en stil som Uttini själv redan hade övergivit. En samling triosonater hade åtminstone utsikter att bli spelad. Uttini hade också givit sonaterna en mycket varierande besättning, vilket anges redan av titeln:

SIX SONATAS / FOR / TWO VIOLINS AND A BASS: / THE THIRD AND
SIXTH WITH ADDITIONAL OBLIGATO PARTS; / ONE SONATA FOR THE
/ VIOLONCELLO, / AND THE OTHER FOR THE / HARPSICHORD. /
COMPOSED BY / Sigr. FRANCESCO UTTINI, / MEMBER OF THE PHIL-
HARMONIC ACADEMY AT BOLOGNA. / OPERA I. / BY HIS MAJESTY'S

¹ A. Wiberg, *Ur det svenska musiktryckets historia*. Henrik Fougts musiktryckeri. Nordisk boktryckarekonst, årg. 1949, s. 211—216; 1950, s. 78—86, 119—122, 215—220. Facsimiler av titelblad och notsida av Uttinis triosonater s. 122 och av *Il re pastore* s. 216.

² H. Nyblom, *Tryckning av ett operapartitur på 1750-talet*. STM 1922, s. 53—57.

För ovanlighets skull är det ingen svårighet att datera trycket, eftersom Henry Fougts har försett det med ett förord, daterat London den 18 oktober 1768. Detta förord är riktat till »The Society for the encouragement of arts, manufactures, and commerce, of Great Britain» och berör endast Fougts nya tryckningsmetod. Wi-berg meddelar en rad upplysningar om detta sällskap, men det kan tilläggas att Fougts ett par månader senare erhö-ll en resolution, som han lät publicera i ett av sina senare tryck, »Three sonatas for the harpsichord, composed by Sig. Giuseppe Sarti». Sedan sällskapet hade besiktigat Uttinsonaterna fann man »that Mr Fougts's method of printing music is an improvement superior to any before in use in Great-Britain; and that it appears to answer all the purposes of engraving in wood, tin, or copper, for that end, and can be performed with much less expense».

De sex sonaterna är tryckta på vanligt sätt i form av tre stämmor (Violino primo, Violino secondo, Basso). Något partitur har aldrig tryckts och inte heller någon partiturotograf finns bevarad. I ett av MAB:s exemplar av trycket (Ex. B) har emellertid en del rättelser införts och stämmorna påtecknats: »Corrigerat efter Autho-rens egit Exemplar.» Anteckningen är gjord av J. G. Psilanderhielm,³ bekant från Utile Dulcis musikaliska areopag, där också Uttini var verksam. Rättelserna omfattar en del legatobågar, som uteglömts i trycket, kompletterande förtecken och besiffringar etc. och i mellan-satsen av tredje sonaten strykning av två takter i alla stämmorna (femte och sjätte takterna från slutet).

Sonaterna har följande sammansättning:

Nr	Satsbeteckning	Taktart	Tonart	Antal takter ⁴
I	Andante	4/4	G	21 + 32 = 53
	Allegro	2/2	G	32 + 51 = 83
	Allegretto	3/4	G	39 + 61 = 100
II	Andante	4/4	B	12 + 17 = 29
	Allegro	4/4	B	18 + 23 = 41
	Vivace	3/8	B	27 + 45 = 72

³ Enligt utlåtande (april 1959) av skriftexperten Ruben Danielson. Jfr denne och I. Bengtsson, Handstilar och notpikturer i Kungl. musikaliska akademiens Roman-samling, Uppsala 1955, s. 46 ff.

⁴ I satsen uppdelade genom repristecken anges först delarnas, sedan hela satsens taktantal.

Nr	Satsbeteckning	Taktart	Tonart	Antal takter
III	Andante	(4/4)	C	14 + 27 = 41
	Allegro	3/4	C	33 + 49 = 82 ⁵
	Allegro	2/4	C	65
IV	Andante	4/4	g	14 + 24 = 38
	Allegro	4/4	g	13 + 25 = 38
	Allegro	3/8	g	37 + 69 = 106
V	Andante	4/4	A	18 + 31 = 49
	Allegro	3/8	A	33 + 46 = 79
	Allegro	2/4	A	4 + 4 + 8 + 6 + 4 + 4 + 4 + 8 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 = 66
VI	Allegretto	4/4	D	59
	Affettuoso	6/8	d	55
	Allegro	3/8	D	165

Sonaterna är tänkta att utföras av fyra spelande i sonaterna I, II, IV och V (två violinister, en stråkbas, en cembalist) och fem i sonaterna III och VI, där en cellist respektive cembalist tillkommer. De obligata stämmorna till dessa sonater är tryckta i Basso-stämman.

I MAB:s samlingar finns, inte minst i den Mazerska donationen, en mängd trisonater från 1760-talet av Abel, J. Haydn, Cambini, Campioni m. fl. De kan i stort sett delas i två grupper. Den ena omfattar sonater med satsföljden snabb-långsam-snabb, den andra med följden långsam-snabb-snabb. Denna sistnämnda grupp, som särskilt representeras av den flitige florentinske tonsättaren C. A. Campioni, kan härledas ur Tartinis vanliga sonattyp, som i sin tur kan betraktas som en sammandragning av kyrkosonatan. Hos Tartini märks fortfarande kyrkosonatan speciella stildrag (högtidlig första sats, fugeringar, rikliga sekvensbildningar m. m.). Hos Campioni, som av allt att döma var synnerligen populär som trisonatförfattare just vid denna tid, har stilen uppluckrats i hög grad. Motiven har blivit flera och kortare i varje sats, nyanserings- och föredragsbeteckningarna är många, de eleganta och lätt affekterade rokokomaneren dominerar och instrumenten konverserar behagfullt med varandra.

En jämförelse mellan Uttini och de nämnda tonsättarna visar nu, att Uttini-sonaterna på alla sätt var »moderna» och up to date år 1768. Till varje stilegenskap som nämns i det följande skulle en mängd paralleller kunna citeras från samtida trisonater. Särskilt Campioni företer många likheter med Uttini, och att Uttini spelat

⁵ I de tryckta stämmorna 84 takter. Jfr ovan angående rättelserna.

och uppskattat honom förefaller högst sannolikt för den som sett de många exemplaren av hans opus 1—7 som ännu finns kvar i MAB.

Ett äldre drag som fortfarande bibehålls i rokokosonaten är tonartens enhetlighet. Fem av Uttini-sonaterna har genomgående samma tonart i alla tre satserna. Endast den sjätte utgör ett undantag — mellansatsen går i d-moll och yttersatserna i D-dur. Även satsformen anknyter till en formtyp som är vanlig redan hos Tartini, nämligen den enkla sonatformen med tämligen likartad utformning av motiven i de tre satsavsnitten. Denna satstyp kan tecknas genom följande formel:⁶

Form: /: A₁ ://: A₂ A₃ :/

Tonart: T—D, D—X, T—T

Varje formdel A omfattar tre-fyra eller ännu fler motiviskt skilda avsnitt. Man kan endast i mycket ringa grad tala om någon motivisk bearbetning eller utveckling i dessa sonater. Motiven har i regel ungefär samma utseende varje gång de återkommer, men däremot växlar tonarten. Det är just vid denna tid, omkring mitten av 1700-talet, som tonsättarna allt mera medvetet arbetar med modulationer och tonartsförändringar inuti satsen som klart uttalade arkitektoniska medel. I inte mindre än 13 av de 18 sonatsatserna följer Uttini det nyssnämnda tonartschemat tämligen noga. Höjdpunkten av tonalitetsspänning kommer regelbundet vid slutet av A₂-delen, som ofta har avlägsnat sig till någon medianttonart. Efter en kort paus börjar därefter A₃, som för det mesta utgör en något varierad repris av A₁. En typisk övergång av detta bryska slag finns t. ex. i notex.1.

EX.1. I:1 (första sonatens första sats):

Här återkommer satsens första motiv i begynnelsetonarten G-dur sedan A₂-delen mynnat ut i ett H-dur-ackord, funktionellt sett (D)[Tp]. Men i flera satser är tonartsutvecklingen ännu mer symmetrisk och A₁-delens utveckling T—D motsvaras av A₃-delens S—T. A₂-delen slutar i dessa fall i regel på (D)[Sp], vilket ger samma

harmoniska effekt vid övergången som i ovanstående exempel. Dessutom förekommer en rad varianter kring dessa huvudtyper. De kan sammanfattas på följande sätt i en schematisk uppställning. Den första gruppen omfattar satser där A₃-delen börjar på tonikan:⁷

T—D, D—(D) [Tp], T—T	I: 1, I: 3, II: 1, III: 1, V: 2
T—D, D—Tp, T—T	VI: 1, VI: 3
T—D, D—Dp, T—T	II: 3
t—s, T—t, t—t	VI: 2

Den andra gruppen har en slutdel börjande på subdominanten:

T—D, D—(D) [Sp], S—T	III: 2, V: 1
T—D, D—Sp, S—T	II: 2
t—T, sP—s, s—t	IV: 1
t—d, d—T, s—t	IV: 2

Härtill kommer ett par satser där detta schema varierar på ett nytt sätt:

T—D, D—Dp, Dp—T	I: 2
t—d, d—s, sP—t	IV: 3

Två satser (III: 3 och V: 3) uppvisar regelrätt rondoform.

Sonater av denna typ brukar ofta behandlas styvmoderligt i musikhistoriska framställningar. De brukar betraktas som en »övergångsform» från sonatan av äkta barock fortspinningstyp och den wienklassiska sonatformen. Detta är givetvis riktigt i bakåtriktat historiskt perspektiv, men samtidigt kan dock knappast ha lyssnat till sådana sonater som »övergångsprodukter». De måste på sin tid ha betraktats som fullvärdiga konstverk, och vill man förstå denna »rokocosonat» på rätt sätt måste man också ställa upp den som en självständig typ mellan de båda andra och studera dess speciella stilegenskaper.

Uttinis triosonater är utmärkta representanter för denna sonattyp, som odlades vid mitten av 1700-talet och som också har satt spår i Haydns och Mozarts tidigare produktion. Bakom den förvirrande mångfalden av motiv ligger, som redan blivit antytt, en klar tonartlig disposition, ofta med en harmonisk stegring med överraskande återgång till tonika eller subdominant — ett mode som troligen introducerades genom Tartinis kammarsonater. Men också själva motivbildningen har drag som är högst karakteristiska för tiden.

Man kan med fördel skilja mellan flera olika motivotyper i dessa sonater. Först och främst kan man lägga märke till en rad motiv som innehåller ett eller flera av tidens moderna affektmanér, för att

⁶ Jfr Stig Walins stilstudie »Sonate a flauto traverso, violone e cembalo da Roman, Svedese», STM 1945, s. 20 f.

⁷ Stor bokstav betecknar här durtreklang, liten betecknar molltreklang; sP betyder således moll-subdominantens durparallell, t. ex. Ass-dur-ackordet i C-dur eller c-moll.

använda en term som redan då var välbekant (jfr satsbeteckningen *Affettuoso* i VI: 2). Det är här fråga om lombardiska betoningar, fp-betoningar, framträdande förhållningar, förminskade septimackord, kromatik, snabba modulationer, små crescendi, vissa tonupprepningar och liknande. Några exempel på sådana *affektmotiv* kan förtydliga det sagda. Notex. 2, 3 och 4.

Ex. 2. I:1 Andante Ex. 3. I:2 Allegro

Ex. 4. II:1 Andante

Mot denna grupp av motiv avtecknar sig en annan grupp, där de nämnda stilegenskaperna inte förekommer alls eller endast svagt. Men det är ändå frågan om klara och tydliga motiv, lika utpräglade och självständiga som de nämnda. De representerar ett slags musikaliskt normaltillstånd med lämpliga inslag av tidstypisk rytm, melodi och harmoni, men utan affektuös tillspetsning. Här följer några sådana *normalmotiv*. Notex. 5, 6 och 7.

Ex. 5. III:2 Allegro

Ex. 6. IV:3 Allegro

Ex. 7. V:1 Andante

Utöver dessa två typer av motiv finns också en del andra, mindre självständiga motiv. I slutet av satserna finner man i regel ett kort *codamotiv* som ger en formelmässig avslutning. Vissa motiv lånar drag från ett föregående motiv och kan lämpligen kallas *fortspinningsmotiv*.

Själva motivet kan vara kort eller långt, en halv takt som i exemplet från II: 1 eller fem takter som IV: 3. Hur det används för att bilda en avslutad fras eller ett separat avsnitt i sonatsatsen skall inte beröras här. I regel sker det genom en tämligen enkel addition. Utan större svårighet kan man på detta sätt särskilja en följd av motiviskt olikartade avsnitt. I följande uppställning visas antalet avsnitt i satserna i tre olika sonater, vidare avsnittens genomsnittliga längd (uttryckt i takter), antalet olika motiv och till slut hur många avsnitt som genomsnittligt använder varje motiv.

Sats	Taktantal	Avsnitt	Takter/Avsnitt	Motiv	Avsnitt/Motiv
I: 1	53	18	2,9	9	2,0
I: 2	83	17	4,9	8	2,1
I: 3	100	23	4,3	8	2,9
IV: 1	38	14	2,7	4	3,5
IV: 2	38	12	3,2	5	2,4
IV: 3	106	12	8,8	4	3,0
VI: 1	59	21	2,8	10	2,1
VI: 2	55	14	3,9	6	2,3
VI: 3	165	32	5,2	13	2,5

Den mest konstanta kolumnen i denna tabell är den sista, vilket betyder att varje separat motiv utnyttjas genomgående i 2 eller 3 avsnitt. Om antalet avsnitt stiger, så ökar också antalet motiv (se VI: 3). I allmänhet får också varje avsnitt 2—4 takter till sitt förfogande. Att siffran är betydligt högre i IV: 3 (och även VI: 3) beror delvis på att satsen har så korta takter — den betecknas *Allegro 3/8*.

Det intressanta är nu att konstatera att de många motiven i varje sats uppställts efter en bestämd mall. Satserna börjar regelbundet med ett typiskt normalmotiv. Endast i ett par fall (V: 1 och VI: 2) kan man tala om vissa affektdrag redan i det första motivet. Den fortsatta utvecklingen leder i sin enklaste form fram till ett typiskt affektmotiv, eventuellt via ett fortspinningsmotiv som i II: 2, där satsdelarna A_1 och A_3 också avslutas av ett *codamotiv*.

affektmotiv		c_1	d_1		c_2		c_3	d_3					
fortsp.motiv		b_1			c_2		b_2						
normalmotiv		a_1		://:	a_2		a_3						
codamotiv				e_1				e_2					
taktantal	(A_1)	4	2	4	2	6	(A_2) 4	3	(A_3) 2	2	4	2	6
tonart		B	—	—	—	F	F	—	c	Ess	—	—	B

tonic chord, D, d, S and s the major and minor dominant and subdominant chord, P and p major and minor »parallel« chords: in C, Tp denotes the A minor chord, Dp the E minor chord, Sp the D minor chord and sP the A flat major chord).

Another problem is posed by the order of the rather short motifs through which the composer attains artistic coherence in the sonata movements. It is shown that the movements normally begin with a fairly neutral kind of motif (Ex. 5—7) and culminate in motifs of a more or less emotive character, distinguished by such simple traits as appoggiaturas, sforzati, suspensions, diminished chords, chromatic passages, modulations and small crescendi. In this way these »*Affekt*«-motifs (Ex. 2—4) can be separated from the *normal motifs* formerly mentioned. Other types of motifs are here called *spinning-on* (Fortspinnungs-) *motifs* and *coda motifs*. In this way it is possible to describe the building up of these sonatas (see diagrams on pp. 317—18). They represent a style which cannot be adequately described in the terminology of the »Viennese sonata form«.