

redegøres for klangfarvemelodi (i »Chronochromie« og i »Couleurs de la Cité Celeste«), kunne man nu godt have henvist til dette fænomens ophavsmand, Arnold Schönberg og hans orkesterstykket op. 16,4. – Og komponistens gyseligt primitive og meningsløse idé med at tilfornede toner og bogstaver, i et forsøg på at tilvejebringe et »kommunikabelt sprog« (s. 70–71), ville man gerne have set et par nøgterne kommentarer til.

Men alt i alt: Så vidt, så forholdsvis godt. Værre står det unægtelig til med de afsnit, som Poul Borum ifølge indholdsfortegnelsen står til ansvar for. Det korte biografiske afsnit s. 19–26 irriterer ved sine sproglige og udtryksmæssige manerer og sin klichébetonede upræcision. Som i den allerførste sætning, f.eks.: »Olivier-Eugene Messiaen var så at sige født til det.« – Til hvad? Siges ikke. »I 1919 begynder Messiaen, 11 år gammel, som elev på Konservatoriet i Paris. Og resten af hans liv er musik!« – Mon dog? »Messiaens glødende katolske religion, som han er født med . . .« (!) »Der opstod en sand fejde [mellem Messiaens tilhængere og kritikere] . . . Den eneste der var uberørt heraf var Messiaen.« – Hvilken sjælsstyrke, Borum dog tillægger mesteren. S. 24: 'Synopsis' (og ikke 'dynopsi', som der ved én af de få trykfejl i bogen er kommet til at stå) er ikke, som Borum mener, en sygdom, men en særlig reaktionsmåde, der forbinder synsindtryk som f.eks. farver med eksempelvis høreindtryk såsom toner.

Men lad os standse opremsningen, selvom vi kunne blive ved lidt endnu. Det står nemlig værre til i bogens tykkere halvdel, hvor værkkommentarerne er samlet. Her er det oversættelsesfejl, det gælder. Et er, at bogen konsekvent og adskillige gange taler om 'plainchant', hvor man dog på dansk siger 'gregoriansk sang' eller (i specielle sammenhænge) 'kirkesangen'. Noget ganske andet er det, når de i sig selv uskyldige og efter bogens formål konsekvente oversættelser af værk- eller satstitler bevirker rene misforståelser eller sproglig kluntethed. (Bogen er iøvrigt ikke konsekvent m.h.t. at kalde alle værker enten ved deres franske eller oversatte titel). S. 104: »Les Corps Glorieux« betyder ikke de strålende, men de forklarede legermer, hvad der har helt andre, mere specifikke konnotationer. »En sjæls henrykkelse over Kristi ære som er dens« (s. 89) lyder ikke som en digters fordanskning! S. 199: »Hallelujaet fra Epifanien begynder en fjerdedel (!) højere« (skal rettes til »en kvart højere«). Og hvad mon det skal betyde, at begge refræner i Pinsemessens 3. sats er i 'komplekse toner'? Det må undersøges nøjere, hvad det her er for en fejl der har sneget sig ind!

Kan Musikhøjskolens Forlag (der i hvert fald til nodetrykning betjener sig af et fikst system til at rette i satsen) ikke gøre en ordentlig korrekturindsats i tilfælde af et nyt oplag – hvis muligheder for afsætning jeg dog ikke tør udtale mig om.

*Bo Marschner*

*Peter Ryom: Les manuscrits de Vivaldi. Antonio Vivaldi Archives, Copenhagen, 1977. 590 pp. Indlæg: Sammenfattende redegørelse for afhandlingen »Les manuscrits de Vivaldi«, København 1977. 8 pp.*

Peter Ryoms ovenanførte disputats blev forsvaret for den filosofiske doktorgrad på Københavns universitet den 1. december

1977 med undertegnede som 1. og Henrik Glahn som 2. opponenter. Medbedømmer var Jens Peter Larsen.

Efterfølgende anmeldelse er, som det vel vil fremgå, ikke aftryk af min opposition, men mere koncentreret, på almindelig anmeldervis, et forsøg på indføring i værket med fremhævelse af værkets positive sider og nedslag på nogle af de kritisable. At jeg benytter stof fra bedømmelsen og oppositionen, siger sig selv.

Værket foreligger som en selvstændig enhed, men hører meget nøje sammen med forf.'s allerede udførte katalogarbejde, først og fremmest Ryoms »Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis. Kleine Ausgabe« 1974, som der til stadighed henvises til, og værket er samtidig tænkt som et præambulum, et rydningsarbejde af de store og omfattende, for den planlagte store Vivaldi-værkkatalog, svarende til Schmieders for Bach, Köchels for Mozart og lignende grundlæggende værker. Forf. har nok mere end nogen anden kompilator gjort sig teoretiske overvejelser om sit bytte – den erhvervede indsigt i overleveringen af hvert enkelt af Vivaldis værker. Om fremlæggelsen af disse tanker så ikke kunne have været fremlagt i mere overskuelig og mindre ordrig form, kan (og skal her) diskuteres, men Ryoms kendskab til Vivaldi er simpelt hen suverænt og har allerede placeret ham centralt på dette forskningsfelt i international sammenhæng. Hans værk-nummerering i den førnævnte lille katalog er allerede blevet internationalt standardiseret. Rejsende venner, der har hørt Vivaldi i udlandet (og det har man hørt mange steder i 1978, 300-året for hans fødsel), ved at berette om betegnelsen RV (= Ryom Verzeichnis) og nummer, der er slået igennem ikke mindst i komponistens fædreland.

Disputatsen er inddelt i en introduktion og fire hovedkapitler. Introduktionen betoner det fundamentale synspunkt for afhandlingen, at muligheden for at trænge ind i Vivaldi-forskningens problemer beror helt på

anvendelsen af den historiske videnskabs metoder med kildevurdering og (node-)tekstrekonstruktion som fremtrædende opgaver. Som dertil svarende mål står udarbejdelsen af 1) den førnævnte udførlige, kritisk-videnskabelige værkfortegnelse og 2) en samlet udgave af værkerne på fuldt videnskabelig basis. Formålet er således klart og godt defineret, og det fremhæves – hvad i princippet er rigtigt, men det gøres med en noget forstemmende bedrevidende attitude bogen igennem – at de foreliggende kataloger over Vivaldis værker må anses for ufyldstgørende, og at den omfattende, endnu ikke afsluttede Ricordi-udgave af Vivaldis samlede værker er ukritisk og unøjagtig.

Det første hovedkapitel handler om de to samlinger af Vivaldi-manuskripter, opkaldt efter tidligere ejere Mauro Foà og Renzo Giordano, ca. 460 mss., som i 1927 og 1930 dukkede op i Norditalien, og som nu er på Nationalbiblioteket i Turin. Det omfattende fund medførte selvsagt en fornyelse af Vivaldi-forskningen, som forf. her følger op. Det blev via tidligere forskere klart, at der var tale om to oprindelig sammenhørende dele af en samling, der havde tilhørt grev Durazzo i Wien omkring midten af 1700-tallet, og Ryom mener, at der er stor sandsynlighed for, at manuskripterne udgjorde Vivaldis private arbejdsmateriale, samt at han medførte dem på sin sidste rejse til Wien, hvor han døde 1741, hvorefter Durazzo formentlig har erhvervet dem.

Der gives en meget omfattende analyse af disse manuskripters ydre fremtræden: ark-inddeling og indbinding, indholdsangivelser i de enkelte bind, antal nodesystemer pr. side m.m. Specielt søges eftervist, i hvilket omfang blade er føjet galt ind ved indbinding og lign. Egenhændige titeloverskrifter og typiske slutningsmarkeringer påvises, og der skelnes mellem værker, der

må anses for ufuldendt og andre, der må anses for ufuldstændigt overleveret. Kapitlet afsluttes med gennemgangen af et operapartitur (»La Verità in Cimento«, »Sandheden på prøve«, næsten symbolsk), der benyttes som eksempel på anvendelsen af de beskrevne metoder. Partituret kan således påvises at være ufuldstændigt overleveret, og samtidig anføres, hvorledes de manglende afsnit kan rekonstrueres eller tilvejebringes fra andre kilder med henblik på udgivelsen af operaen.

Andet hovedkapitel hedder »La graphie musicale de Vivaldi«, altså Vivaldis musikalske håndskrift, men burde snarere hedde »La notation musicale«, for bortset fra de første 10 sider, hvor håndskriften søges karakteriseret (bl.a. med henblik på ægt-hedsbestemmelser) i forhold til samtidens grafiske traditioner og vaner, handler kapitlet helt overvejende om notationstraditioner, især med hensyn til besætningsangivelse og partituroorden, redegørelse for angivelse af unisonføring af stemmerne og diskussion af de problemer, der opstår ved da capo-angivelser (i stedet for udskrevne gentagelser) både i da capo-arien og i den ronomæssige ritornel-koncertform, problemer, der angår både udgivelsen af musikken og selve musikopførelsen. Og i forbindelse med redegørelsen for notationsproblemerne drøftes spørgsmål om opførelsespraksis, fx. hvor meget solisten skal spille med i tutti-ritornellerne i en koncert, spørgsmålet om generalbasinstrumenter, om visse former for »forkortet« notering, der synes at referere til bestemte perioder af Vivaldis aktiviteter, og som derfor måske kan bidrage til en kronologisk bestemmelse af værkerne. Så man må sige, at kapitlet indeholder betydeligt mere, end overskriften lover.

I afhandlingens tredje og mest omfangsrige kapitel, »La formation des textes musicaux« (s. 255–438), søges spørgsmålet om

Vivaldis arbejde og teknik belyst. Ryoms påstand er, at der må skelnes mellem tilblivelsen af et manuskript og tilblivelsen af en komposition, eftersom udarbejdelsen af et værk er sket med anvendelse af flere forskellige grafiske metoder, selv når kompositionsprincippet er det samme. Metoden beror på en inddeling af materialet i arbejds- eller kompositionspartiturer, som reflekterer komponistens umiddelbare nedskrift (senere betegnet som »manuscrits originaux«), og partiturer, der bygger på i forvejen eksisterende materiale (under anvendelse af låneteknik i videste forstand). Denne sidste kategori systematiserer forf. alt efter, om der er tale om »nye« manuskripter (»copies autographes«, resp. »manuscrits modifiants«) eller manuskripter, i hvilke komponisten selv har foretaget mere eller mindre indgribende ændringer (»manuscrits modifiés«). Gennem den foretagne kategorisering og ved en bestemmelse af de enkelte partiturers placering inden for denne belyser forf. en række centrale overleveringsmæssige problemer, bl.a. stadierne i enkeltværkers tilblivelse, forholdet mellem forekommende indbyrdes afvigende versioner, som forf. fra et editions-mæssigt synspunkt principielt ikke tilkender nogen prioritet.

Kapitlet falder i to dele, en indledende betragtning over selve kompositionsprocessen hos Vivaldi og den efterfølgende større hoveddel: »Les techniques graphiques« med mange underafsnit, hvor manuskript-overleveringen klassificeres og defineres ud fra de ovenfor anførte definerede kriterier, »copies autographes«, »manuscrits modifiants« etc. Fremstillingen koncentrerer i første række om værker, hvis kilder indeholder eller repræsenterer ændringer i eksisterende (og formodede tidligere) versioner. Desuden registreres de forskellige former for indgreb i og ændringer af komponistens første versioner, dels ud fra par-

titurets elementer (solopartiet, akkompagnementet, ensemblet), dels ud fra de musikalske kriterier (harmonik, rytme, mere eller mindre gennemgribende stofflige ændringer).

Som led i den kritiske undersøgelse af manuskripterne antyder forf. desuden muligheden for ved en kortlægning af den udvikling, Vivaldis skrift undergik, at vinde et middel til en sikrere ordning af værkernes kronologi, ligesom betydningen af et omhyggeligt studium af læggenes sammensætning demonstreres som middel til udsondring af forskellige versioner. Andre specifikationer til belysning af kategorien »modificerede manuskripter« fremdrages og eksemplificeres, og det vises bl.a. i gennemgangen af kilderne til to værker, koncerten for orkester D-dur RV 126 og koncerten for samme besætning g-moll RV 153, hvilke konsekvenser de foretagne undersøgelser kan rumme for værkernes katalogisering og udgivelse.

Forf. betragter selv dette kapitel som afhandlingens vigtigste. Det er nok også det i enkeltheder mest diskutabile, men det er klart, at for selve sigtet med afhandlingen, den kommende store værkfortegnelse og ønsket om en nøjagtig udgave af værkerne, er konklusionen af kapitlet: den afsluttede systematiske oversigt over de træk, som afslører vekslende versioner og stadier i overleveringen af Vivaldis værker, central.

I det korte fjerde og sidste kapitel af afhandlingen, »L'authenticité des textes musicaux«, gøres de ved overleveringen forbundne ægthedsproblemer til genstand for overvejelser, som selvsagt metodisk rummer en del gentagelser fra de foregående kapitler. Der gives eksempler på ægthedsproblemer knyttet henholdsvis til autografer (her mest i forbindelse med Vivaldis musikalske lån), ikke-autografer og trykte kilder. Med den sidstnævnte gruppe

overskrider forf. i princippet den for afhandlingen afstukne ramme (jvf. værkets titel), men det motiveres ved forf.'s afsluttende ekskurs om den Vivaldi tillagte sonatecyklus, »Il pastor fido« op. 13, hvor han med inddragelse af sekundære vidnesbyrd giver en fyldig argumentation for, at værket er en falsifikation, tilvirket af en fransk musiker med brug af visse Vivaldi-temaer og udgivet under den italienske komponists navn af en fransk forlægger. Afhandlingen afsluttes med et fyldigt noteapparat, bibliografi, værkindex som i sin udførlighed viser forf.'s overlegenhed i værkregistreringen, personindex, samt 48 sider plancher af ms.-sider, der slutter sig til teksten. Fremstillingen af bogen er overhovedet æstetisk af høj klasse, trykt – det fortjener at nævnes – hos Aug. Olsens Eftflg., Hellerup.

Hvis vi efter denne oversigt vender tilbage til de enkelte kapitler, vil jeg, af pladshensyn, begrænse mig til nogle principielle indvendinger, der for fleres vedkommende gælder de fleste af kapitlerne. Jeg har allerede nævnt ulysten ved at anerkende forgængernes værk, fx. Pincherles meget benyttede katalog over instrumentalværkerne, Kolneders forskellige specialstudier over Vivaldi-overleveringen og andre, som ikke bliver loyalt behandlet, men blot nedgjort, og Ricordi-udgaven, der bestemt ikke er nogen mønsterudgave, men som er blevet til under væsentlig ugunstigere forskningsmæssige forhold end dem, forf. har kunnet nyde godt af bl.a. ved fotokopieringsteknikkens fremmarch de sidste 10–15 år.

Det er i det hele karakteristisk, at forf. foretrækker at arbejde inden for en forholdsvis lille cirkel, uden lyst til at diskutere overleverings-, ægtheds- og beslægtede problemer med andre forfattere. Der havde dog været rig lejlighed til at gøre det, netop når det gælder det 18. århundrede,



om hvilket der findes Dürrs og v. Dadelens Bach-undersøgelser vedr. ægthed og kronologi (den sidste nævnes i litteraturfortegnelsen, men benyttes tilsyneladende ikke) og, i nærmeste geografiske omegn af forfatteren, Jens Peter Larsens »Die Haydn-Überlieferung« og Ingmar Bengtssons bog om J.H. Romans instrumental-musik med undertitlen »Käll- och stilkritiska studier« og den dermed sammenhørende specialundersøgelse »Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska Akademiens Roman-Samling«, som for ingens vedkommende er nævnt. Forf. forsvarede sig ved den mundtlige forsvarshandling med, at disse problemer ikke var hans (eller Vivaldis), men det er svært at se, at forf. ikke kunne have draget nytte metodisk, grafisk, kildekritisk overhovedet af disse beslægtede undersøgelser. Den foreliggende undersøgelse kommer derved til at mangle perspektiv i forskningsmæssig henseende. Man savner erkendelsen af, at der er en verden uden for Vivaldi.

Det samme, at man savner tingene sat ind i en større sammenhæng, gælder, når talen er om at omsætte teori til praktisk musik. Forf. omtaler flere gange, fx. i forbindelse med beskrivelsen af Vivaldis partituropsætninger i manuskripterne, det begreb, han kalder »Vivaldis orkester« (s. 135 ff.). Nu kender man ikke meget til de orkestre, Vivaldi havde til rådighed i forskellige perioder af sit liv, så derfor bliver betragtningerne meget abstrakte, énsidigt baserede på manuskripterne mere eller mindre tydelige eller præcise angivelser. I disse overvejelser kunne Ryom sikkert også have draget nytte af sammenlignende studier – alene nysgerrigheden burde have drevet ham dertil. Vivaldis orkestre står jo ikke alene i verden. Just på samme tid som Vivaldi i Italien arbejdede Bach med sit orkester i Köthen, som han skrev sine Brandenburgerkoncerter og andre koncertvær-

ker til, og med den nære musikalske tilknytning, der var mellem Vivaldi og Bach, havde det vel været naturligt at kaste et blik ud til dette orkester i Köthen, som man ved ganske god besked med, et blik, som kunne have reduceret de meget udførlige gennemgange af elementerne i »Vivaldis orkester« til at være noget ikke særligt opsigtsvækkende, men noget alment i tiden. Også spørgsmålet fx. om continuo-instrumenter hos Vivaldi holder sig, trods god vilje til at gå ind på dette problem, på det abstrakte plan. Det diskuteres ikke, hvilken slags violone der er tale om, hvornår det både er cello og violone, hvornår akkordinstrumentet er cembalo, hvornår det er orgel, evt. andre sammensætninger af continuogruppen. Det pauvre, abstrakte og lidet overraskende resultat, forf. når til efter sine undersøgelser af en række manuskripter, er (s. 160), at continuogruppen sædvanligvis består af et vist antal celloer og violoner (hvorfor ikke også fagotter?), hvortil slutter sig et eller flere klaverinstrumenter. Her må gælde et enten eller. Enten mener forf., at spørgsmålet, det praktiske aspekt, besætningen, har betydning for hans manuskript-undersøgelser og så behandler han det til bunds, eller i hvert fald så langt man kan komme, eller også mener han, at det er et spørgsmål uden for hans problemstilling, og så lader han det ligge her.

Ordrigdommen er et andet gennemgående, kritisabelt træk ved afhandlingen, især når den, som det sker, forbindes med en overdreven trang til systematisering (fx. optræder s. 166 ff. flg. inddelinger: 1, 2, 3; 1, 2; a, b, c; a, b; a 1-7, b), så der opnås det modsatte af det, der var hensigten, nemlig at skabe klarhed. Ryom har en ulyksalig trang til at sige enkle ting på en omstændelig måde, blot et enkelt eksempel, side 91, hvor det om værdien af sammenlignende studier med henblik på rekonstruktion af

manuskripter hedder: »Først og fremmest er det vigtigt at finde et andet dokument, hvis tekst svarer til den, der er indeholdt i det manuskript, man ønsker at undersøge: for at effektuere en sådan sammenligning må man have mindst to forskellige kilder til rådighed« – ja, det er så sandt, det ledte tanken hen på en Flue fra et dagblad nogle dage før forsvaret, der refererede en generalforsamling således: »Hårdt presset tilføjede Bøgestrøm, at når det var nødvendigt at foretage en afstemning, var det, fordi der var delte meninger.«

En vis trang til at fortabe sig i småfilosofiske betragtninger uden rigtig faglig dækning bidrager også til bredden, fx. indledningen til afsnittet om kompositionsprocessen (s. 260 f). Når man skriver om kunsten at komponere, kunne man nok forvente i et værk på dette niveau, at en sådan udredning kunne være lagt an med udsyn til andre, der har udtalt sig om det med evt. tilslutning eller kritik. Her nævnes kun Wackernagel, Mendel og Petrobelli, der lige har strejft problemet i udgivelsesmæssig sammenhæng; det er for lidt og for nødtørftigt, hvis det skal være en videnskabelig indledning til noget så fundamentalt som »Les procédés de composition«. På den anden side er det alt for oppustet i forhold til det, forf. vil frem til. Indledningen kunne sagtens være bragt ned til at sige det centrale, der er at sige her, nemlig at der er de frie værker og bearbejdelserne, hver med deres grafiske særegenheder.

Der bruges også for megen plads på at forklare elementære ting, fx. en længere udredning af, hvad koncertform er, at T.S. betyder *Tasto solo*, at D.C. betyder *Da capo o.l.*, som det må forudsættes, at den læser, der giver sig i lag med denne afhandling, i forvejen ved. Også eksemplificeringer af teksten kan undertiden fortabe sig i det deskriptive, så man mere føler sig stillet over for en omhyggelig værkkommen-

tar end over for et led i en fremadskridende undersøgelse.

Andre generelle indvendinger er, at forf. i sine eksemplificeringer ikke altid angiver, hvad der er regel, og hvad der er undtagelse, m.a.o. om der er tale om en hyppig eller en sjælden foreteelse i den manuskriptudformning, der analyseres. Eksempelvis kan nævnes et af forf.'s yndlingsbegreber, de af ham som »copies autographes« omtalte værker, hvor Vivaldi selv har kopieret et af sine værker, oftest så der forekommer to autografer af det samme værk. Det hedder flere steder ubestemt, at man finder et stort antal af disse dobbeltkopier, men så vidt det kan ses af forf.'s liste over autografer, drejer det sig om 10–15 tilfælde ud af flere hundrede. Man savner også en forklaring på, hvorfor Vivaldi har lavet disse dobbelt-eksemplarer, kopier af tidligere værker. Har det haft praktiske formål? Det er jo sædvane i baroktidens musik. Det ejendommelige, og ukommenterede, er, at dér hvor der er ændringer i de nye kopier, er resultatet i princippet det samme som dér, hvor han har gjort tilføjelser til sine tidligere mss. (se s. 297 ff.). Der må være en grund til, at Vivaldi nogle gange retter i ms., andre gange skriver et helt nyt. Og hvorfor er det særligt operaer, denne kategori indeholder? Man ville gerne have et svar på det.

På samme måde savner man præcise oplysninger og en stillingtagen til forholdet mellem Vivaldis forskellige måder at komponere på (s. 353 ff.). Vi får at vide, belyst med eksempler, på overbevisende tekstkritisk måde, blækundersøgelser, at én kompositions måde er at skrive hele 1. violinstemmen for sig og derefter tilføje resten, en anden at skrive hele partituret i perioder. Men hvad er det almindelige? Vi mangler en konstatering af, hvormange gange den ene og den anden form for »création« forekommer, overhovedet en

sammenfattende oversigt over det i sig selv spændende kapitel »Le travail créateur«. Det er i det hele taget forf.'s svaghed, at han har svært ved at inducere. Han finder en mængde udmærkede enkeltteksempler på problemer, men lader dem ikke samle sig til generelle karakteristikker og resultater.

Bogens hovedfortjeneste er og bliver det meget omfattende oprydningssarbejde, der har fundet sted, udført med en helt usædvanlig alvor og grundighed og med et sikkert i dag enestående kendskab til alle tilgængelige kilder til Vivaldi-overleveringen. Desværre, og det ville vel også være urimeligt at forvente det, når den ikke tilsvarende højder i problembehandlingen, som forf. har stillet sig som opgave. Men jævnlig i den tunge læsning, hvor stort og småt er vævet sammen, bliver man slået af forf.'s evne til at kombinere, at ræsonnere, at docere i god forstand, fx. i metodeanvendelse ved kildekritik, og indimellem, omend for sjældent, at vise, hvad iagttagelserne kan bruges til både tekstkritisk og praktisk (fremhæves kan i denne henseende s. 127 f., 25 f., 104 f.). Forf.'s betydelige systematiske evne er også klart demonstreret, sommetider som nævnt til overflod. Som konklusion skal jeg gentage de slutord, jeg fremførte som opponert ved det mundtlige forsvar af disputatsen:

Det er klart, at ved en handling som denne må kritikken helt overvejende være det, som kommer til orde – vi kan jo ikke stå og diskutere det, vi er enige om. Jeg ville godt til afslutning have hyldet præses med fx. RV 537, koncerten for de to trompeter, men da præses foruden af musik også, som jeg har påpeget nogle gange, holder af ord, bliver slutningsfanfaren i ord. Trods de indvendinger, der kan rejses, og hvor min væsentligste indvending er præses' isolationspolitik som forsker, det manglende udsyn til andre verdener end Vivaldis og

den manglende diskussion med andre forskere, der har beskæftiget sig med de samme problemer, trods det har jeg ikke været i tvivl om, at bogen var på et sådant niveau, at den var værdig til at forsvares for doktorgraden. Man kunne overveje, om bogen burde have været underkastet en revision inden trykningen. Hertil er at sige, at den er skruet sådan sammen, at der gælder et »Take it or leave it«. Der er en helstøbthed over bogen, som man ikke kan begynde at pille ved, den viser forf.'s emnente kendskab til alle tilgængelige kilder til overleveringen af Vivaldis værker, den har et rigt mål af informationsfylde, og den bringer orden i et stort og kompliceret materiale, der har bragt og stadig kan bringe Vivaldi-forskningen et godt stykke fremad. Et vidnesbyrd om forf.'s grundige arbejde med kildematerialet er hans afsluttende »Index des oeuvres citées«, som også for andre vil være en væsentlig støtte ved videre Vivaldi-forskning. Kære Ryom, jeg ønsker dig til lykke med afslutningen af dette arbejde og med den grad, det indbringer dig, og ønsker held og lykke og sådanne ydre vilkår, at du med arbejdsglæden i fuld behold kan fortsætte og fuldføre det, som denne bog lægger op til: den store Ryom-fortegnelse.

*Søren Sørensen*