

STM 1972

Duo och dialog

Om ett struktur- och stilproblem i kammarmusiken

Av Hans Eppstein

© 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.

Duo och dialog

Om ett struktur- och stilproblem i kammarmusiken*

Av Hans Eppstein

Sonater i besättningen ett melodiinstrument (violin, violoncell, flöjt etc.) och piano saknar en egen gruppbenämning av typen trio eller kvartett. Man talar i stället vanligen om den för tillfället aktuella särtypen och begagnar termer som »violin-sonat» eller »flöjtsonat» trots att ett dylikt ensidigt accentuerande av den ena av de båda samspeletpartnerna motsäger verkets specifika grundkaraktär som duo. Denna brist på en lämplig gruppbezeichnung är emellertid betydligt mera än ett nomenklaturproblem: den är i själva verket ett semantiskt negativum med långtgående konsekvenser för alla ställningstaganden till nämnda besättningsgrupp. Man är medveten om att »almost all features of the sonata are also found in other types of instrumental music, i.e. the symphony, chamber music (quartet, trio, quintet, etc.), and, with some modifications, the concerto»,¹ och alla dessa »types» betecknas och behandlas som självständiga grupper; duosonaten — vår benämning på sonater för ett melodiinstrument och piano — däremot är just en »sonat» och diskuteras vanligen tillsammans med sonaten för soloinstrument.² Markant framträder detta i W. S. Newmans trevolymarbete med undertiteln »A history of the sonata idea». ³ I detta betydelsefulla standardverk upptas principiellt och konsekvent sådana (och endast sådana) kompositioner som av sina upphovsmän givits *benämningen* sonat. För barocktiden innebär detta främst sonater à tre och à due, dessutom mångstämmiga kompositioner; sonater för ett soloinstrument förekom vid denna tid endast undantagsvis. I musiken från 1700-talets senare del och från 1800-talet spelar däremot solosonaten (för piano) en central roll, och den enda viktiga besättningstypen vid sidan härav är duosonaten, då ju övriga normalt inte kallas »sonat». Givetvis hålls i Newmans historik över detta senare, i det här sammanhanget speciellt relevanta tidsskede båda sonatarterna isär; men han tycks inte ha riktigt klart för sig att i en monografi över sonaten mellan 1775 och 1900 ingen annan motivering föreligger att medta duosonaten men utesluta trio, kvartett etc. än just den förras etikettering som »sonat». Frågan, huruvida duosonaten trots sitt namn möjligen är något essentiellt annat än soloditon och om den förra i sin egenskap av ensemblekomposition art- och strukturmässigt kanske mera har med trio- etc. än med solokompositioner att göra, tycks han

* Uppsatsen är en omarbetad version av ett bidrag till Festskrift för Ingmar Bengtsson 2.3.1970 (maskinskr.).

¹ W. Apel, *Harvard dictionary of music*, 2nd ed., Cambridge, Mass. 1969, art. Sonata.

² Den nyss citerade forskaren vet inte ens om duosonaten bör räknas som kammarmusik eller ej: »The violin (cello) sonata ... is sometimes not considered chamber music on account of the markedly solo character of the parts» (i.e., art. Chamber music).

³ The sonata ..., Chapel Hill 1959, 1963, 1969.

(eller någon annan) knappast ha ställt, och detta oaktar denna frågas grundläggande betydelse för insikten i duosonaternas egenart.

Här invänds kanske att duosonaternas problematik helt visst inte har totalt förbättrats av musikforskningen; bl. a. har man (t. ex. Newman själv, E. Reeser, R. Engländer m. fl.) ganska ingående studerat den egenartade utvecklingen från sonaten à deux och à trois över klaversonaten med ad libitum-melodiinstrument fram till den egentliga duosonaten hos Mozart och senare tonsättare. Detta är givetvis riktigt; angående den allmänna utvecklingen av relationen mellan de båda instrumenten är vi ganska väl underrättade. Men längre än så har man knappast gått. För den i det här sammanhanget uteslutande relevanta samspelstypen, den fullt utvecklade duosonaten med två obligata instrument, kan vi konstatera att beskrivningar av förhållandet mellan de båda instrumenten i allmänhet är summariska — detaljerade analyser av duosonater är sällsynta i litteraturen, jämfört med sådana av solosonater — och framför allt statiska. Med det senare menas att förhållandet mellan de båda instrumenten ses främst inte som ett skeende utan som ett tillstånd; alla ageranden försiggår inom situationers ram och dessutom för båda partner s. a. s. parallellt, enligt en för båda gemensam intention även då de har olikartade funktioner: partnerna »alternerar i ett temas föredrag», de »står i ett imitativt växelspel», de »rör sig i (oktav-, ters- etc.) paralleller», de »står i melodiackompanjemangsförhållande till varandra» osv. I flertalet fall är dylika beskrivningar åtminstone korrekta, i andra däremot principiellt otillräckliga. Det finns nämligen förlopp som inte domineras av en dylik parallellitet och där tvärtom de båda duopartnerna — givetvis inom en viss musikalisk ordnings ram — agerar individuellt; de står i ett dialektiskt förhållande till varandra, och mellan dem råder en liknande dynamisk växelverkan som mellan kontrahenterna i en dialog. Dylika dialogiska konstellationer och skeenden har trots sin principiella betydelse hittills knappast uppmärksamats och i varje fall inte undersökts mera ingående.

Att så inte varit fallet är ur vissa synvinklar förståeligt, ur andra däremot tämligen obegripligt. Förståeligt är det av rent historiska skäl. Duosonaten är i åtskilliga avseenden à trois- och à deux-sonaternas arvtagare. Från den förstnämnda övertogs idén att överstämmorna är principiellt likvärdiga, oftast dessutom likartade och s. a. s. utbytbara; visserligen samverkar nu inte längre två melodiinstrument utan ett sådant och piano, men oaktar deras helt olikartade idiomatik är det vanligt att de i föredraget av ett tema och dess ackompanjemang helt enkelt byter plats med varandra — se t. ex. början av Beethovens s. k. »vårsonat» op. 24 — varvid den idiomatiska olikheten rentav kan bli en extrakrydda. Från sonaten à deux däremot kom strukturidén solo med ackompanjemang. Med de äldre besättningsstyperna som utgångspunkt behöver man således inte se något problematiskt i grundformerna för duopartnerernas sam- och växelspel.

Å andra sidan är duosonaten emellertid en *kammarmusikalisk* kategori — emot den av Apel anförda uppfattningen (jfr fotnot 2 ovan) torde detta knappast behöva diskuteras. (Naturligtvis finns det en del duosonater med utpräglat »solistiska» inslag. Men detsamma kan sägas om åtskilliga stråkkvartetter.) Kammarmusik är, historiskt sett, ett oenhetligt begrepp, även om man bortser från besättningsmomentet och dessutom inskränker sig till instrumentalmusik: medan det under ba-

rocktiden är liktydigt med ensemblermusik i största allmänhet, ofta med betoning av representativa eller underhållande moment, betecknar det senare ett solistiskt gruppmusicerande, fr. o. m. den mogna wienklassicismen — och delvis redan hos Bach — i en intim och förfinad samverkan, där den yttre effekten blir en faktor av sekundär betydelse; redan musikernas inbördes placering antyder att de i främsta rummet musicerar med och till varandra och först i andra hand för åhörare, »an die zuweilen kaum gedacht scheint».⁴ Man har försökt att bestämma kammarmusikens (i denna bemärkelse) egenart genom att konstatera intima stämningslägen och en subtil kompositionsteknik. I vad mån den därutöver har utvecklat ett specifikt tonspråk, dvs. just ett kompositionellt uttryck för den nämnda dialektiska attityden hos musikerna (= instrumenten, stämmorna), har däremot knappast undersökts.⁵

Det finns således olika orsaker att befatta sig med duosonaternas problematik. Vi skall här emellertid inte diskutera dess allmänna strukturella problem utan koncentrera oss på det dialogiska momentet. Av lätt insedda skäl representerar duosonaten här ett slags modellfall, vars studium möjligen öppnar vidare perspektiv. Lyckas vi påvisa och beskriva detta det ömsesidiga kontaktsökandets och med varandra »talandets» moment, så har vi därmed framvaskat ett betydelsefullt element i det specifikt kammarmusikaliska, som dessutom tycks återspegla något av kammarmusikens humana förankring.

Har med ovanstående antytts uppgiften som sådan så reser sig vid varje försök att lösa den omedelbart en rad metodiska frågor. En av dem gäller beskrivningen av här aktuella företeelser. I en dialogisk — musikalisk eller annan — situation förekommer kontroversiella och affirmativa, frågande och tillrättavisande, tvekan och övertalande etc. etc. attityder, gester och ageranden. Att påvisa dem i musikaliska sammanhang måste givetvis ske på grundval av en i möjligaste mån objektiv analys. Men beträffande attityder och åtbörder är det svårt att dra en skarp gräns mellan beskrivning och tolkning, mellan »rent musikalisk», alltså strukturell, och innehållslig analys. Hur långt får den senare drivas, i vilken utsträckning kan den inbegripa utommusikaliska — bildmässiga, handlingsmässiga, symboliska, psykologiska etc. — moment? Man må vara övertygad om att dialogiska situationer innebär en förtätning av det »humana» momentet i musiken och kan dock känna sig osäker, huruvida musiken utgör en (intenderad) efterbildning av humana konstellationer och ageranden samt hur långt en verbal beskrivning kan gå utan att påtvinga det musikaliska förloppet en betydelse som i själva verket enbart existerar hos den betraktande individen. Här finns inga allmängiltiga recept, endast vissa riktmärken: att inte överanstränga materialet, att hålla sig till det reellt givna, att frigöra sig från alla dogmer och generaliserande teser om musikens förmåga att vara innehållsbärande och så vidare.

De fenomen som det här är fråga om är stundom mycket enkla, och vissa analytiska konstateranden kan, isolerat betraktade, förefalla som truismer. Läsaren

⁴ Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie (Hamburg 1968), kap. Kammarmusik.

⁵ Och detta trots att förhållandet som sådant inte varit okänt: »Die Aktion derer, die Kammermusik spielen, hat man ... immer wieder mit einem Wettkampf oder Gespräch verglichen» (Th. W. Adorno, l.c.).

bör dock betänka att syftet med en undersökning som denna inte så mycket är att upptäcka okända ting som att medvetandegöra vissa musikaliska processer, vilkas dynamik rent instinktivt självfallet alltid har förverkligats av goda musiker och uppfattats av goda lyssnare; det är bara forskningen som inte har gett sig i kast med deras problematik.

Till metodfrågorna hör också materialurvalet. Alternativen är att ge en överskådlig framställning av den nyare duosonaten ur det dialogiska momentets synvinkel resp. att träffa någon sorts urval ur det ytterst rika stoffet. För det första alternativet talar främst att det skulle förmedla en god överblick över problemet ur stilhistorisk synvinkel; själva materialet (resp. källorna) befinner sig tack vare Newmans historik inom räckhåll. Mot detta alternativ talar att materialets stora kvantitet skulle nödvändiggöra att strukturbeskrivningarna gjordes summariska eller flyktiga. Det förefaller emellertid ofrånkomligt att ge utrymme åt detaljrika analyser av enstaka satser eller satsutsnitt, ty endast därigenom torde det vara möjligt att få en givande inblick i de individuella finstrukturer i vilka det dialogiska momentet kommer till uttryck. Detta förutsätter å sin sida ett strikt stoffurval, varvid enbart sådana kompositioner behandlas som inom den allmänna utvecklingens ram både kan anses ha verkat stilbildande och äga central betydelse. Att ett sådant urval gynnar några av de »största» tonsättarnamnen är naturligt och ofrånkomligt. En tonsättare som C. Ph. E. Bach exempelvis har visserligen haft stor betydelse som stilförebild för bl. a. wienklassikerna, men i det långa loppet har hans musik trots sina obestriddliga höga kvaliteter inte på långt när haft den utstrålning som hans »lärjungars» Haydn och Mozart. Beträffande hans far Johann Sebastian är situationen den rakt motsatta: hans *œuvre* spreds till att börja med endast inom en tämligen begränsad omkrets men har alltsedan 1800-talets första decennier visat en både på djupet och i bredden oavbruten ökande verkan, som saknar motstycke. Hans duosonater representerar av allt att döma det tidigaste försöket att ur besättningen melodiinstrument och klaver utveckla en självständig stiltyp. Under Bachs egen tid ter sig denna tämligen isolerad; vi vet dock om ett fåtal efterbildningar ur hans personliga omkrets. Som genomtänkta, djupt originella och konstnärligt tungt vägande alster av hans hand tillkommer dem inom ramen för vår framställning en självklar plats.

Lika självskriven är Mozarts plats. Inräknar vi också sonaterna från hans barndomsår, där violinen har övervägande ad libitumkaraktär, så blir hans duosonater betydligt fler till antalet än solosonaterna; om vi utesluter dessa tidiga kompositioner råder kvantitativ — och konstnärlig — balans mellan de båda grupperna. För Mozart var den »äktade» duosonaten med samspel mellan två självständiga partner en betydelsefull landvinning. Vissa ansatser i denna riktning finns redan i barndomsverken,⁶ och som vi vet hade han för de senare sonaterna en bestämd förebild (Dresdents tonsättaren Joseph Schuster, vars musik dock rent konstnärligt inte kan jämföras med hans egen).⁷ Besläktade tendenser förekommer även på

annat håll, t. ex. hos Boccherini och J. Chr. Bach, men ingenstans med samma konsekvens och klara konstnärliga målsättning som hos Mozart.

Även Beethoven torde vara självskriven i det här sammanhanget. Visserligen dominerar hos honom solosonaten för piano med 32 verk över duosonaten med 16 (10 med violin, 5 med violoncell, en med horn), och denna dominans gäller delvis också för den konstnärliga rangordningen, dock ingalunda i så hög grad att duosonaterna, som helhet betraktade, skulle kunna anses som en obetydlig verkgrupp. De för Beethovens skapande så betecknande allmänna dragen, den häpnadsväckande rikedom på gestaltbildande idéer och viljan att ge varje komposition en individuell prägel, ger sig till känna också i hans duosonater, och även om han här i många avseenden har övertagit den mozartska grundkonceptionen så har han också vidareutvecklat denna, vilket tillsammans med hans centrala position i 1800-talets instrumentalmusik och där åter i kammarmusiken gör ett studium av hans duosonater ofrånkomligt.

Svårare är det att ta ställning till raden av betydande namn i musiken efter Beethoven, även om Brahms här måste betraktas som markant förgrundsfigur, både ifråga om kammarmusik i allmänhet och speciellt vad duosonaten beträffar. Väljer vi Brahms (och utesluter t. ex. Grieg, César Franck och Fauré) så blir raden av här behandlade tonsättare rent tysk, vilket dock kan sägas vara historiskt betingat. Till stöd för detta val (som f. ö. kan motiveras med starka stilistiska skäl, varom senare) må även anföras några ord av W. S. Newman: »If ... any one of these four composers [dvs. Schubert, Schumann, Chopin och Brahms] is to be singled out as the one most important and central contributor to the sonata since Beethoven, the choice clearly must be Brahms.»⁸ Detta är sagt om sonaten i allmänhet men gäller i ännu högre grad om duosonaten för sig, i synnerhet med tanke på Schuberts ganska svaga intresse för den senare. Hos Brahms är accentueringen den motsatta med sju duosonater, därav sex från hans senare år, mot endast tre solosonater från hans ungdomstid (op. 1, 2 och 5), vilket — och speciellt med tanke på hans allmänt sparsamma produktion — ytterligare motiverar hans plats i det aktuella sammanhanget.

Vidare bör understrykas att »duon» (vi talar just här alltså inte om det specifikt dialogiska momentet utan om de båda parternas samspel rätt och slätt) ingalunda alltid ter sig som ett de båda instrumentens mot- eller växelspel. I striktaste bemärkelse är detta fallet egentligen endast när det ena instrumentet — oftast pianot — ackompanjerande och i vertikalt sett enhetlig struktur underordnar sig det andra, exempelvis som i början av Brahms' violinsonat G-dur op. 78. Mycket ofta är emellertid i ett pianoackompanjemang överstämmans och basens funktioner skilda (så att den senare kan upprepas oförändrad, om och när diskant och melodiinstrument byter material med varandra; jfr den redan anförda begynnelsen av Beethovens op. 24). Vidare kan melodiinstrumentet gå parallellt med någon av pianots stämmor eller på annat sätt förbinda sig med den, exempelvis genom att tillsammans med basen skapa ett ackordiskt ackompanjemang (jfr Brahms' op. 78, sats 1, takt 82 ff.). Polyfont, oftast imitatoriskt växelspel kan förbinda enskilda

⁸ The sonata since Beethoven, s. 10.

⁶ Jfr W. Fischer, Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier. I: Mozart-Jahrbuch 1956, s. 21.

⁷ Jfr R. Engländer, Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala & Wiesbaden 1956, s. 74 ff.

stämmor med varandra på olika sätt, varvid i extrema fall (t.ex. Beethoven, violinsonat G-dur op. 96, III, trions slut) samtliga stämmor bearbetar samma material, varvid givetvis varje slags idiomatik uteslutes. Av allt detta framgår att det ur strukturanalytisk synvinkel inte alltid är korrekt att tala om »pianot» som en mot melodiinstrumentet ställd entitet; dess funktioner kan vara enhetliga eller flercaldiga, och i det senare fallet kan dess insats i förhållande till melodiinstrumentet inte helt enkelt beskrivas som »ackompanjerande», »jämnt duetterande» etc. utan måste ses som komplex av olika funktioner. På motsvarande sätt behöver en »dialog» inte stå mellan de båda instrumenten som helheter utan kan äga rum mellan melodiinstrument och klaverdiskant. Huruvida det i sådana fall under »extrapolerande» av basen kan talas om en dialog mellan de båda instrument-individualiteterna eller enbart om en sådan mellan två stämmor måste avgöras i varje enskilt fall.

Man måste även göra klart för sig att komponerandet av en duosonat (eller -sats) normalt inte baserar sig på ett bestämt strukturellt »program»; tonsättaren kan låta de mest skiftande beteenderelationer mellan instrumenten resp. stämmorna alternera med varandra, och den för den wienklassiska sonatsatsen konstitutiva dualistiska formprincipen kan komma till uttryck också i växlingen mellan duopartnerernas relationer.

Rent kvantitativt överväger i duosonater ett väsentligen statiskt samspel mellan instrumenten (enligt — jfr ovan — en »för båda gemensam intention även då de har olikartade funktioner»), medan individuella och dynamiska, dvs. dialogiska relationer mellan dem långt mindre ofta ger sig till känna. I talrika satser framträder de senare inte alls, men det förekommer också tvärtom att längre förlopp helt behärskas av ett dialogiskt växelspel mellan de båda kontrahenterna. Det dialogiska momentets betydelse bör emellertid inte bedömas främst efter kvantitativa synpunkter utan med hänsyn till att det utgör ett förstärkt och fördjupat uttryck för det på relationen mellan två instrument baserade kammarmusikaliska sammusicerandets grundidé.⁹

Inom den här givna ramen kan det naturligtvis inte bli tal om att — även vid begränsning till de ovannämnda fyra tonsättarna — på något sätt behandla vårt ämne uttömmande. Vi måste nöja oss med några karakteristiska exempel, som kan förtydliga de ovan skisserade frågeställningarna samt möjligheterna till deras behandling. Beträffande *Bach* kan jag i viss utsträckning hänvisa till mina undersökningar av sonaterna med obligat klaver,¹⁰ där dock frågor som har att göra med samspelsdispositionen i hela satser eller verkgrupper spelar en större roll än sådana rörande speciella dialogiska situationer. Till det förstnämnda komplexet hör framför allt Bachs sökande — främst i ett antal av violinsonaternas långsamma satser

⁹ I hur grad ömsesidigt hänsynstagande — som ju är ett uttryck för en dialektisk relation — utgör ett konstitutivt moment i kammarmusiken (både som komposition och musikpraxis) betonas åter av Adorno (l.c.): »Der erste Schritt, Kammermusik richtig zu spielen, ist, zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten ... Die soziale Tugend der Höflichkeit hat ... mitgewirkt bei jener Vergeistigung der Musik, deren Schauplatz die Kammermusik ... war.»

¹⁰ Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala 1966.



Ex. 1. J. S. Bach, Sonat h-moll för violin och cembalo BWV 1014, sats 1, t. 1-6.

— efter former för en idiomatisk samverkan mellan de båda instrumenten i solo-över-obligat-ackompanjemangstrukturer, något för hans tid fullkomligt nytt; i det senare, här speciellt aktuella fallet är särskilt anmärkningsvärt, hur han stundom (inledningssatserna i violinsonaterna f-moll och h-moll) nått fram till ett fritt och dynamiskt samspel mellan instrumenten, där begreppen »melodi» och »ackompanjemang» blivit oväsentliga, och hur han i synnerhet givit dialogens spelöppning en högst personlig utformning (notex. 1). Om denna spelöppning sades i ovannämnda sammanhang »dass das Klavier jeweils allein beginnt ...; dieser Anfang ist keine isolierte 'Einleitung', dem mit Eintritt der Violine erst das Wesentliche folgen würde, und sein eigenständiger Verlauf wird auch durch den Eintritt der Violine keineswegs unterbrochen. Dieser Einsatz steht damit als musikalische Geste nicht im Zeichen solistischer Dominanz, sondern hat mehr den Charakter eines behutsamen Sich-Hinzugesellens ...» Att Bach har prövat denna märkliga struktureringsidé i två skilda satser inom samma opus tyder på att han själv ansåg den som betydelsefull; tematiskt, i den polyfona tekniken och i storarkitekturen är de f.ö. mycket olikartade, och ingen av dem förefaller som en rutinmässig upprepning av den andra resp. av en gång för alla uppställd modell. Gemensamt för dem är — knappast av någon slump — en även i andra avseenden mycket hög nivå.

Mozart har troligen aldrig stiftat bekantskap med Bachs sonater. Den från nya utgångspunkter — fastän icke helt utan förebilder — vunna samspelsbalansen i hans i finaste bemärkelse ungdomliga violinsonater från Mannheim och Paris 1778 (K. 296 och 301-306) är som generell företeelse välkänd; men knappast någon



Ex. 2. W. A. Mozart, Sonat C-dur för violin och piano K 296, sats 2, t. 18-25.

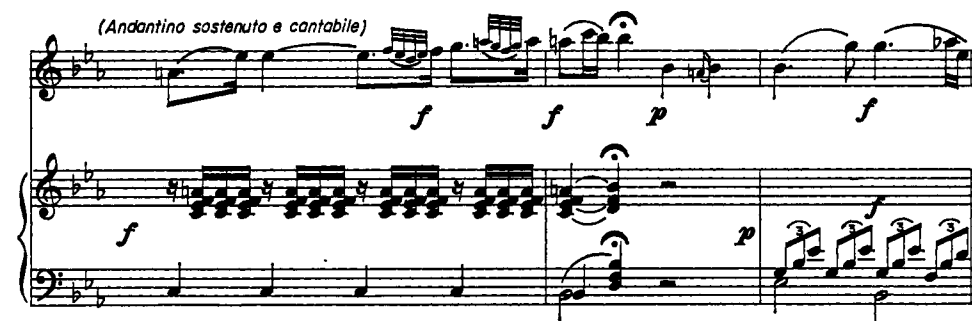
tycks ha frågat sig, i vilken utsträckning Mozart utöver den nya duoteknikens grundtyper utbildat mera individuella dialogformer. Sådana förekommer faktiskt, om än hans böjelse för det diskreta, hans återhållsamhet med allt som avviker från normer och konventioner gör att han övervägande håller sig till typiska samspelsformer och att dialogiska särbeteenden aldrig blir starkt iögonfallande. Några exempel må belysa de vägar han därvid kan gå. I långsamma satsen i C-dursonaten K. 296 uppbärs det visartade huvudtemat helt av pianot (till ett skenbart rent accessoriskt men för totalklangens färgning och »temperatur» ingalunda betydelselöst violinackompanjemang med den gestiska karaktären av ett försynt sympatiskt understrykande av liedmelodin), medan mellanpartiet — hela satsens förloppsschema är A-B-A₁-coda — är ett violinsolo. Det har ett nytt tema utan motivisk eller annan anknytning till del A; men detta tema är utformat så att dess upptaktsansats samtidigt fungerar som över- och inledning, vars fria (ackompanjemang pauserar!) och svepande melodigest, ett genom ett ornament emfatiskt understruket oktavsprång efter huvudsatsens trånga melodisteg, eftertryckligt markerar att den som här håller sin entré önskar distansera sig från sin företrädare (notex. 2). Mellan A och B råder alltså inte rätt och slätt den brukliga standardkontrasten utan en individuell relation, om än s.a.s. med negativt förtecken. När sedan violinen i anslutning till detta tema producerar en tonal återledning till huvudsatsen når den med sekvensmässigt stigande upprepningar av sin emfatiska överledningsgest en sådan grad av melodisk hetta att den vid övergångsstället helt enkelt inte »förmår» lämna över utan själv övertar liedtemats huvuddel (notex. 3); först därefter, i ett jämförelsevis obemärkt ögonblick, återgår allting till »ordningen» och pianot återtar ledningen.



Ex. 3. Ibidem, t. 32-35.



Ex. 4. W. A. Mozart, Sonat Ess-dur för violin och piano K 481, sats 2, t. 15-17.



Ex. 5. W. A. Mozart, Sonat B-dur för violin och piano K 378 (317 d), sats 2, t. 29-31. (Sista tonen i övre systemet skall vara f, ej ess.)

Invändningen ligger nära till hands att detta är för många och stora ord, för mycket godtycklig uttydning av något som Mozart har åstadkommit mera i förbifarten och utan bestämd konstnärlig avsikt. Skulle han verkligen medvetet modifierat förloppskonventionerna för att individualisera och intensifiera relationerna mellan de båda kontrahenterna? Det finns emellertid hos Mozart själv ett stöd för vår tolkning av det musikaliska händelseförloppet: han har i två senare, i flera avseenden med andantet i K. 296 besläktade duosatser på exakt motsvarande ställen erinrat sig och på nytt använt dessa dialogiska gester: den först beskrivna i det



Ex. 6. W. A. Mozart, Sonat C-dur för violin och piano K 296, sats 2, t. 62-71.

storslagna adagiot i K. 481 (Ess-dur, en av de sista Wien-sonaterna; notex. 4), den senare i K. 378 (B-dur, antagligen ännu i Salzburg skriven; notex. 5).

Ytterligare några ord om samagerandet i det känslövarma andantet i K. 296. Uttrycket för högsta samförstånd mellan stämpartnerna, tersparallellföring — denna bekväma, av Mozarts samtida hämningslöst exploaterade teknik — undviker tonsättaren här nästan helt och hållet och till synes med klar avsikt. Den skymtar för ett ögonblick, i en labil och liksom frågande vändning, i A₁-delens utvidgningsparti (takt 53-54), men större tyngd får den först, i en varm och mörk klangkolorit, i codans sluttakter: efter ytterstämmornas högtidliga, antytt kanoniska skridande och efter ett ögonblicks obeslutsamt pendlande mellan tonika och dominant, allt detta i egendomlig förening med ett slags *Bebungsvibrato*, tycks de båda överstämmorna ha funnit varandra och hand i hand vandra mot en slutlig harmoni (notex. 6). Det gestiska i stämmornas samspel är här så starkt — och den smått klassicistiskt utstyrda högtidligheten i dessa tio takter så förtätad — att det är svårt att undvika en lätt anakronistisk tanke på paret Pamina-Tamino...

Studiet av något kompositoriskt så enkelt som parallellföringar mellan de båda melodistämmorna kan alltså, när de inte enbart betraktas som en »teknik» utan som musikaliska åtbörder, leda till engagerande observationer. T.o.m. parallellförda oktaver — ytligt sett inget annat än bekväma stämfördubblingar — kan ha utpräglad gestisk betydelse. Oftast (t.ex. i början av e-mollsonaten K. 304) används de som uttryck för samfälld energi, men de kan även ha helt andra funktioner än denna traditionella. Upprepar violinen ett förut enbart av ett av instrumenten presenterat tema tillsammans med pianot men i 4'-läge så verkar detta ofta



Ex. 7. W. A. Mozart, Sonat Ess-dur för violin och piano K 302 (293 b), sats 2, (a) t. 1-4, (b) t. 153-156.

som ett bekräftande instämmande, som förlämnar temat i fråga större eftertryck och högre dignitet. Markanta exempel härpå finns i slutavsnittet av Ess-dursonatens (K. 302) andra sats, där huvudtemats lugna gående — efter ett par mellanstadier — förvandlas till ett högtidligt skridande (notex. 7), och i *maggiore*-delen av e-mollsonatens *Tempo di Menuetto*, där denna skenbart helt obetydliga åtgärd omger temaföredraget med en lika mild som intensiv strålgång (notex. 8); särskilt märkligt i det senare fallet är att violinen sedan i det följande, dystert lidelsefulla slutavsnittet på långa sträckor följer pianostämman i *underoktaven*. — För en rättvisande bedömning av dylika, ytligt sett sekundära och sällan medvetet registrerade detaljer bör man veta att parallellgångar i oktaver mellan de båda instrumenten i Mozarts barndomssonater trots violinens accessoriska karaktär och trots tonsättarens obetydliga kompositionstekniska rutin knappast alls förekommer, däremot ganska rikligt i de duomässigt koncipierade Mannheim-Parissonaterna. De representerar för Mozart uppenbarligen en viktig konstellation i duopartnernas musikaliska koexistens.

Som ett sista exempel ur Mozarts *œuvre* må hans sista stora violinsonat (A-dur, K. 526) tjäna, närmare bestämt dess mellersta sats. Detta andante, som utan tvekan kan räknas till det finaste i Mozarts hela kammarmusikproduktion, är strukturellt och affektmässigt mycket olik flertalet jämförbara satser. Satsen är märklig också ur det här aktuella perspektivet. Dess början beskrivs och gestaltas i allmänhet som ett pianosolo, i vilket violinen inströr melodiska kommentarer (H. Aberts Mozartbiografi: »... ein energisches Ausschreiten im Unisono des Kla-



Ex. 8. W. A. Mozart, Sonat e-moll för violin och piano K 304 (300c), sats 2, t. 93 (sista fjärdedelen) -105.

viers, das in seiner Gleichmässigkeit etwas Unerbittliches, Schicksalschweres hat, und darüber ein zweimaliges flehendes Aufseufzen der Violine ...»). Redan detta vore en hos Mozart mycket ovanlig temabyggnad, men den musikaliska situationen är i själva verket mera komplicerad. En tematisk idé, vars melodiskelett kan noteras som följer:



uppdelas taktvis (efter modellen för- och eftersats) och i olika stiliseringar mellan piano och violin, men pianot, vars stämma förlöper unisont, dvs. i oktaver, fortsätter sin gång i jämna åttondelar även i violinens takter, varvid det omärkligt växlar över till ackompanjatörens roll; det antitetiska temaföredraget suppleras alltså med ett övergripande och sammanbindande element, förloppet är kontrasterande och enhetligt på samma gång. I fortsättningen skiftar violinen — med ett raffinemang, som Mannheim-Parissonaterna ännu är fjärran från — från funktionen av att enbart ge klangfyllnad till 4'-förstärkning och »upplysning» av pianots melodi för att äntligen avsluta temat som dess diskreta ledare; genom att violin och piano har skilda kadensklausler skapas här intrycket att slutpunkten utgör ett gemensamt, dock på skilda vägar uppnått mål. Rikedomen av samaktionskonstellationer i dessa åtta takter är enorm, men särskilt märkligt är, hur det dialogiska här har gjorts till ett integrerande element i själva temats struktur



Ex. 9. W. A. Mozart, Sonat A-dur för violin och piano K 526, sats 2, t. 0-8.

(notex. 9). Liksom i de förut anförda exemplen ur Bachs sonater är här antitesen »melodi»-ackompanjemang upphävd, om än inom ett helt avvikande stil-sammanhang; mellan satsens »tekniska» subtilitet och dess melankolisk-meditativa grundkaraktär tycks det råda ett djupt meningsfullt förhållande.

Dialogiska förfaranden av det här beskrivna slaget är efter allt att döma ett utslag av Mozarts personliga kompositoriska tänkande och ej övertagna från ovan anförda förebilder i duotekniken.

Beethoven var enligt sin egen, ofta citerade formulering »född med ett obligat ackompanjemang», vilket innebär att samspelstypen klaver med »ackompanjerande» melodiinstrument i sonatens seriösa miljö redan från början saknade aktua-



Ex. 10. L. van Beethoven, Sonat F-dur för violin och piano op. 24, sats 1, t. 46-54 (första åttondelen).

litet för honom.¹¹ Principiellt står han alltså på en liknande ståndpunkt som Mozart fr. o. m. Mannheim-Parissonaterna. Även han håller sig merendels till typiska statiska samspelsformer; ett starkare personligt engagemang kan dock leda till en individualisering och dynamisering. Fängslande att konstatera är t. ex. hur i den förut anförda »vårsonatens» första sats den dramatiska upphettningen vid övergången till och inom sidotemat leder till en häftig dynamisering av de (förut helt konventionella och spänningsfria) relationerna mellan violin och piano; bland mycket annat lägger man här märke till hur Beethoven i takt 46 ff. åstadkommer en särskild friktion dem emellan enbart med hjälp av oliklånga frasslut — en

¹¹ Hur väl han dock kände till och i mindre förpliktande sammanhang räknade med den framgång av de talrika variationsserier för piano med violin eller flöjt ad libitum vilka han så sent som 1817-18 utgav som op. 105 och 107.



Ex. 11. L. van Beethoven, Sonat G-dur för violin och piano op. 96, sats 1, t. 1-6.

friktion, som på ett lika överraskande som djupt tillfredsställande sätt upplöses genom violinens plötsliga, mildt lugnande (pianos tematiska aktivitet dämpas omedelbart!) omkastning till dur i takt 52 (notex. 10). I Beethovens sista violinsonat (G-dur, op. 96), som i många avseenden redan tenderar mot hans åldersstil, finner man i början av första satsen en unik, från alla standardtyper avvikande spelöppning: temat börjar med trevande och osäkra ansatser, som först vid tredje »försöket» leder till ett melodiskt genombrott och en harmonisk stabilisering (notex. 11), och denna karaktär medskapas i väsentlig grad genom växlingen mellan de båda instrumenten, som s. a. s. hjälper varandra att komma i gång; de medagerandes tvåtal är således integrerat med själva temat, som berövas sin individuella egenart, om man försöker utföra det som piano- eller violinsolo.

I samma sonats långsamma sats, som i pianostämman börjar med en av dessa för Beethovens åldersstil så betecknande, till det yttersta förenklade och komprimerade kantilenor, är det sätt varpå violinen senare inträder och efter hand övertar initiativet ett karakteristiskt uttryck för tonspråkets här uppnådda förfinade intimitet (notex. 12). Det vanliga schemat med tema a i det ena, tema b i det andra instrumentet är visserligen inte upphävt, men medan övergången mellan de båda tematiska och instrumentala elementen »normalt» och traditionellt sker som ett s. a. s. mekaniskt platsbyte och utan ömsesidig kontakt, skapar här instrumentens dialog en djupare relation mellan dem. Violinen bekräftar först huvudtemats slut, träder sedan, medan pianot definitivt avslutar, tillbaka i den obligata ackompanjörrens roll (den här betydelsefulla tonföljden b b g härstammar från temats första takt) och växer först därpå, sedan den sålunda utan varje pretentiös gest har blivit en del av förloppsorganismen, in i temabärarens roll; själva temaansatsen und-



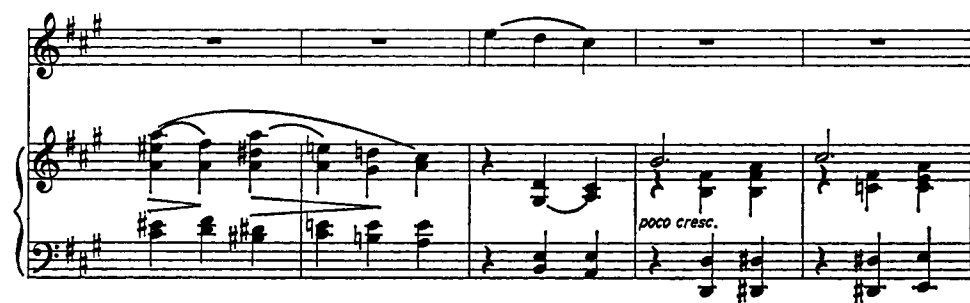
Ex. 12. Ibidem, sats 2, t. 7-13.



Ex. 13. L. van Beethoven, Sonat c-moll för violin och piano op. 30:2, sats 1, t. 1-17.

viker härvid genom sin synkopiska obestämdhet, men även genom att »låna» sina toner från huvudtemat, att genast betona denna dominans (jfr Adornos i fotnot 8 ovan citerade formulering!). Pianot å sin sida utvecklar sitt ackompanjemangsmotiv direkt ur violinens synkopiska temaansats — åter en gest av betonat samförstånd och samhörighet.

Av helt annan art men på ett liknande sätt fängslande ur den instrumentala dialektikens synvinkel är spelöppningen i op. 30 nr 2 i c-moll, en av de mest betydande bland Beethovens tidigare violinsonater (notex. 13). Enligt en schematisk formanalys är det 16-taktiga huvudtemat skolmässigt uppbyggt i 8+8 takter, varvid för- och eftersats, som slutar på dominant resp. tonika, grundar sig på samma motivmaterial. Helt »regelmässigt» är också att försatsens föredrag ligger i (solo-)pianot, eftersatsens i — den av pianot ackompanjerade — violinen. Denna beskrivning säger emellertid ingenting om den individuella relationen mel-



Ex. 14. J. Brahms, Sonat A-dur för violin och piano op. 100, sats I, t. 1-21.

lan de båda instrumenten och gör därigenom inte heller rättvisa åt det egentliga musikaliska skeendet. Pianots avsnitt fungerar nämligen i själva verket endast tämligen svagt — i hur hög grad är en musikalisk tolkningsfråga — som försats, främst däremot som en introduktion, då de båda dramatiska ansatserna i dess egen (fyrtaktiga) försats inte följs av en utlösning utan av ett obestämt och passivt, rytmiskt alltmör dämpat sjunkande och slutligen ett stillastående på dominanten, varvid sluttakten förefaller utöva en kolonliknande funktion. Konsekvensen blir att violinens insats inte har den normala eftersatsens kompletterande och utlösande effekt utan verkar som en ny start, som satsens »egentliga» början, varvid nu — trots oförändrad melodik i detta avsnitts försats (takt 9-12) — begynnelsen mindre har karaktären av ett utslungande av »frågor» än av ansatsen till ett sammanhängande »tal», vilket beror såväl på den sammanbindande sextondelsrörelsen i pianot som på den harmoniska sammansvetsningen av de båda motivföredragen, där nu inte längre tonika och subdominant oförbundna ställs bredvid varandra utan tonikan omformas till den senares dominant och därmed leder till den. Eftersatsens eftersats (takt 13-16) ter sig här inte som ett osäkert nedåtgållande utan tvärtom som en energisk och målmedveten fortsättning. Musikaliskt-gestiskt sett innebär alltså violinens avsnitt inte alls någon upprepning eller något fullföljande utan en markerat självständig aktion, som helt förändrar förloppet karaktär; violinen uppträder som veritabel *motspelare*, och pianot har sedan »inget annat val» än att upprepande bekräfta violinavsnittets eftersats, varpå båda två förenar sig till en betonad energisk upprepning av sluttakterna. Hela satsens heroisk-dramatiska grundkaraktär kommer så till uttryck redan i huvudtemats utformning som en konflikt mellan två olikartade instrumentala karaktärer; också här utgör alltså instrumentens tvåtal inte en godtyckligt vald »besättning» utan ett organiskt element i det musikaliska skeendet.

Hos *Brahms* framträder dialogiska inslag oftare och i rikare variation än hos Mozart och Beethoven, därtill ytterst fint differentierade; deras betydelse är så stor att de kan betraktas som ett centralt stilmoment (vars beskrivning samtidigt bidrar till konkretisering av tonsättarens ofta konstaterade särskilda affinitet till kammarmusikens intima och subtila tonspråk). Som ett nästan programmatiskt

exempel på hans sätt att handskas med dessa gestaltningsmöjligheter ter sig början av första satsen i violinsonaten A-dur (op. 100, notex. 14). Inom ramen för ett symmetriskt uppbyggt tema med övervägande regelbunden växling mellan piano och violin undergår här instrumentens ömsesidiga förhållande ständiga förändringar. Den principiella rollfördelningen är den mellan talare och lyssnare. Medan violinens första inpass trots en lätt melodisk uppmjukning av temats fjärde takt är oförbehållsamt instämmande, representerar det följande med sina avvikelser i både melodik och harmonik redan ett stadium av större självständighet. Det tredje inpasset är ytligt sett reducerat till en ren upprepning av den närmast föregående tematakten men inkluderar trots detta en liten »tillrättavinsning» av partnern, vilken utom genom sitt fasthållande vid motivet från temats första takt och sitt hårdnackade upprepande av höjdpunktstonen a^2 även med sitt försök att introducera hemiolisk rytm tenderar till ett hårdare tonfall: genom enkel upprepning av takt 14 klargör violinen att första tonen i denna i efterhand bör upplevas som betonad och eliminerar därigenom med mild bestämdhet det av pianot intenderade hemioliska elementet. I fortsättningen visar sig dock klaverets vilja vara starkast: i takt 18–19 genomdrivs det i en »ansträngt» stigande kromatik hemiolrytmen, och här uteblir följaktligen violinens bekräftelse; pianot återfaller omedelbart till det lyriskt milda tonfallet och förebereder samtidigt violinens självständiga entré (som bärare av huvudtemats eftersats) med hjälp av en spänningsskapande kromatisk inledningston, vid vars upplösning i violinstämman det själv diskret träder åt sidan.

I hur hög grad dylika moment hos Brahms kan genomsyra även större sammanhang skall här belysas med en kort genomgång av expositionsdelen i första satsen i cellosonaten e-moll (op. 38; läsaren ombedes att följa resonemang med hjälp av en notutgåva); samtidigt skall dock betonas att sonatens båda senare satser skulle varit betydligt mindre givande vid en analys av det här slaget. Satsens huvudtema framförs först av violoncellen, varvid pianot inskränker sig till att ge ett diskret (konsekvent på obetonade taktdelar lagt) ackordiskt stöd. Temat förefaller förlöpa i för- och eftersats, men i den senare (takt 9 ff.) är den dithills rådande periodiciteten genom hopskjutning av motiven och sekvensering ombildad till fri fortspinning, som kulminerar på en dissonansburen melodihöjdpunkt i t. 17. Därmed har sambandet med det tvåtaktiga grundmotivet, som åtminstone rytmiskt behärskade hela försatsen, helt upplösts, och melodilinjens glider nu passivt ner till djupet, där den småningom bortslocknar. Någonstans under detta nedåtglidande dyker (som stor-eftersats?) temat upp i pianot, varvid insatsen på grund av de oklara metriska förhållandena, kanske också den diffusa klangen utan egentlig bas, å sin sida verkar obeslutsam och vag; den har karaktären av ett dröjande och tveksamt återupptagande av en tanketråd, som den andra samtalspartnern tappat och tills vidare inte heller återvänder till — situationen avviker alltså genom sin speciella dialektik markant från den för en eftersats »normala». Cellon ingriper emellertid, till synes härtill inspirerad av den femte temataktens energiskt uppåtsträvande ackordlinje i takt 25, snart åter i förloppet genom att i trångförd imitation upprepa takt 25–26, dock under en enorm utvidgning av den melodiska gesten — i pianot spänner den över en tredjecim, i cello däremot över

nästan tre oktaver. Efter detta oväntat kraftfulla inpass verkar dialogen till en början ha låst sig vid detta motiv, vilket för pianots del varar ända till början av takt 32. Initiativet till avslutningen tar cello i t. 30/31, där den under augmentation anknyter till den mindre försatsens slutvändning (t. 7/8), och denna slutvändning tas — utan augmentation — upp av pianot, som även övertar cellons slutbekräftelse i t. 31/32, dock dröjande och samtidigt med en försiktig modulatorisk vändning »åt sidan».

I det därpå följande fortspinnings- och överledningsavsnittet t. 34–57 (inom vilket t. 54–57 utgör den definitiva övergångsdelen) innehåller den melodiska ledningen till en början av cello med det tonalt ombildade huvudtemats begynnelseakter, men även pianoparten är melodiskt hållen, varvid huvudstämman finns både i mitten och, upplöst i triolfigurer, i överstämman. Vid övergången till t. 38 mister cello, som redan förut har återbildat huvudtemats »friska» diatonik till kraftlösa, trångt kromatiska melodisteg, initiativet, då den inte vidareför temat utan i stället upprepar dess upptaktsmotiv , ombildat till bas, och dess stämma

t. o. m. t. 41 förblir harmonigrundbildande baslinje; nästan omärkligt blir därigenom pianots i t. 34 påbörjade motstämma till melodiskt centrum. I t. 42 förändras den dialogiska konstellationen ånyo: cello övertar de båda omedelbart föregående takternas melodilinj i pianot (vilken genom sin ändelse ännu stod i relation till huvudtemat) och därmed åter initiativet, medan pianot melodiskt reducerar triolfigurerna och därigenom anpassar dem till cellons linjeföring, samt för sin understämma »erinnrar sig» cellons basmotiv från t. 38. Mot slutet av detta avsnitt har den gemensamma utvecklingen nått ett s. a. s. stationärt tillstånd av upprördhet (i förening med tonal stabilisering på DD) och kör fast i en trestämmig oändlighetskanon (t. 54), som melodiskt grundar sig på treklangsrörelsen i huvudtemats femte takt. Den leds av klaverbasen, som dock redan vid första upprepningen blir otålig och avbryter sig själv med en stegrad melodirörelse, som emellertid tas upp endast av klaverdiskanten; cello börjar här med den egentliga sidosatsens försats (stabil förankrad i den nya tonarten h-moll men melodiskt-rytmiskt besläktad med de föregående takterna och därmed fortfarande med huvudtemats takt 5), tills vidare i samma slags upprördhet som det föregående, varvid pianot sekunderar i ytterst trångförd kanon. I detta avsnitt är de båda instrumentens häftigt mot varandra slående upptrakter det dominerande elementet; ju mer dock i violoncellstämman kantabiliteten träder i förgrunden och aggressiviteten minskar, desto mer överger pianot sina hårdnackade kanonhugg: i t. 60/61 bibehåller det ännu deras rytm men anpassar sig sedan till cellons sångbara linjeföring och låter i försatsens sluttakter kanonrytmen återkomma endast i basen. Eftersatsen (t. 65–78) anförtros i början helt åt pianot (där den melodiska ledningen ligger även i fortsättningen), dock tycks all vildhet nu vara uttömd: talrika ansatser behövs för att få det egentligt melodiska skeendet i gång, rytmen förefaller i början förlamad, melodikens kulmination i t. 60/61 har vid sin omtagning t. 70/71 reducerats till ett absolut minimum, kanonmotstämman mumlar i kontrabasläge och av dess energiska treklangsmelodik har blivit kvar endast ett svagt minne i gestalt av sekundsteg. I denna kraftlöst krypande basmelodik

infaller så småningom cellon och fortsätter den sedan ensam, dock utan att på något vis aktivera den. På den djupaste lågpunkten, pianots resignerade och nakna slutfall från dominantens till tonikans grundton (slutfasen i utvecklingen av den upptaktsvändning med vilken sidosatsen hade börjat med så mycken vild energi), svarar violoncellen åter kanoniskt, och härur spinns sedan en i fluktuerande rörelse upplöst dubbel basorgelpunkts klangvävnad, över vilken pianodiskanten stämmer upp det milt sjungande epilogtemat, som vänder upptaktsmotivet åter i »positiv» riktning och därmed förstärker förbindelsen med sidotemat. Möjligen innehåller detta nya, efter upptaktsansatsen åter trött sjunkande tema flera drömska hågkomster av föregående skeenden, men de är — väl med avsikt — för svagt antydda (jfr t.ex. t. 20/21 med 79, 3 med 80 och 81) för att bli entydiga. Den ännu mera dämpade eftersatsen (den livgivande kvartansatsen har blivit en matt ters, nedåtrörelsen är kromatiserad) övertar cellon, sedan pianots melodilinje förlorat sig i det obestämda (fortsätter den i t. 82 mot djupet eller ligger den stilla på fissa?), dock återinträder efter två takter pianot i milt samförstånd, övertar omärkligt det melodiska initiativet och låter ensamt den förlängda eftersatsen förklinga.

Vad som har utförts här ovan är fragmentariskt ur åtskilliga synvinklar. Givetvis är det inte meningen att situations- och förloppsbeskrivningar av den här aktuella arten skall ersätta formanalyser av traditionellt snitt. Men förhoppningsvis kan de bli ett nyttigt komplement till de senare och kan öppna inblickar i en del betydelsefulla strukturdetaljer, vilka vid »normalt» analyserande oftast förblir obeaktade. Dessa företeelser har på grund av sin egenart av sam- och växelspel mellan olika musikaliska individualiteter en innehållslig accent, men då det innehållsliga momentet beskrivs genom de strukturer i vilka det materialiserar sig blir analysen strukturell och innehållslig på samma gång; betraktelsen av det musikaliska konstverket splittras här alltså inte — som eljest ofta är fallet — i någon ofruktbar antites mellan »form» och »innehåll».

Zusammenfassung

Sonaten für ein Melodieinstrument und Klavier haben keine eigene Gattungsbezeichnung, sondern werden je nach ihrer speziellen Besetzung „Violinsonate“, „Flötensonate“ etc. genannt, obwohl diese Benennungen ihrer Grundstruktur als Duo ungemäss sind. Entsprechend sind sie auch in der Fachliteratur nur gelegentlich in ihrer Eigenart erkannt und oft nicht als selbständige Gattung behandelt. Besonders misslich ist, wenn — wie z. B. in W. S. Newmans grosser Historik über die Sonate — die „Duosonate“ (die von uns gewählte Gattungsbezeichnung) zusammen mit der Solosonate für Klavier behandelt wird, obwohl sie wesentlich der Kammermusik angehört. Durch ihre Kleinstbesetzung nimmt sie hier rein äusserlich eine Randposition ein; sieht man aber als einen wesentlichen Grundzug der Kammermusik die Ausprägung einer intimen musikalischen Konversation an, so muss ihre Stellung dagegen eher als zentral gelten, da die Ausprägung eines dialektischen Grundcharakters bei ihr aus natürlichen Gründen besonders nahe liegt. Dies setzt indessen voraus, dass man sich auf die Betrachtung der „echten“ Duosonate für zwei selbständige, prinzipiell gleichwertige Partner beschränkt, so wie sie bei J. S. Bach und dann wieder von Mozart an in Erscheinung tritt.

Im vorliegenden Aufsatz werden nicht die wohlbekannten Standardrelationen der beiden Partnerinstrumente (Alternieren im Themenvortrag, imitatives Wechselspiel, Melodie mit stützender Parallelstimme, Melodie mit figurierter Begleitung etc.) behandelt, die wesentlich statischer Art sind, da hier die beiden Partner gewissermassen parallel, nach beiden übergeordneten Intentionen, agieren, auch wo ihre Funktionen verschieden sind. Statt dessen wird versucht, solche Verlaufseinzelheiten herauszugreifen und zu beschreiben, bei denen die beiden Duopartner (natürlich im Rahmen einer musikalischen Ordnung) individuell agieren und in einem ähnlichen dynamischen Wechselverhältnis zu einander stehen wie die Kontrahenten eines Dialogs. Derartige Konstellationen und Verläufe sind trotz ihrer prinzipiellen Bedeutung für die Erkenntnis des spezifisch Kammermusikalischen bisher kaum beachtet und jedenfalls nicht eingehender untersucht worden.

Für eine solche Untersuchung ergeben sich verschiedenerlei methodische Probleme. Ein solches betrifft die Frage, wie weit der Zweizahl der Spieler jeweils eine wirkliche Dialektik ihrer Parte entspricht. Vor allem das Klavier kann ja schon in sich mehrere verschiedenartige Funktionen vereinigen; andererseits kann das Satzganze eine funktionelle Einheit bilden, so etwa bei fugierter Arbeit; etc. Für unsere Untersuchungen kommen nur solche Konstellationen in Frage, bei denen beide Instrumente jeweils als Ganzheiten einander gegenüber treten oder wo von mehreren getrennten Funktionen des Klaviers diejenige eindeutig dominiert, in der es als Gegenspieler des Melodieinstruments auftritt.

Die dialogischen Situationen und Ereignisse, die beschrieben werden sollen, prägen sich vor allem in den sie tragenden musikalischen Gesten aus, die sich als bestätigende oder widersprechende, überredende oder zögernd zurückhaltende, fragende oder zurechtweisende etc. darstellen. Hierbei stellt sich die Frage, wie weit solche Gesten als aussermusikalisch initiiert und inhaltlich beschreibbar gelten können, mit welchen Mitteln also verbale Beschreibungen arbeiten müssen bzw. dürfen, um adäquat und zugleich objektiv zu sein.

Die aktuellen Phänomene selbst sind teilweise so einfach, dass die Ergebnisse der Analyse als Truismen erscheinen können. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass das Ziel dieser Studie weniger ist, unbekannte Erscheinungen aufzudecken, als gewisse musikalische Prozesse, die beim realen Musizieren oftmals (und nur) instinktiv erfasst werden, ins Bewusstsein herauf- und einer wissenschaftlichen Behandlung entgegenzuführen.

Das Material für eine Untersuchung dieser Art umfasst im Prinzip die gesamte Duosonate von Bach und Mozart bis ins 20. Jahrhundert. An dieser Stelle, wo es sich vor allem um die Erkenntnis des Problems als solchen handelt, können nur einzelne praktische Beispiele gegeben werden. Hierfür wurden Kompositionen von zentraler stilgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung gewählt, d. h. solche von Bach, Mozart, Beethoven und Brahms.

Die behandelten Beispiele können in dieser Zusammenfassung natürlich nicht referiert werden. Historisch bemerkenswert ist besonders, wie Bach, der sich in zahlreichen langsamen Sätzen seiner Duosonaten mit Violine vom Strukturmodell des Triosatzes völlig freimacht, in Einzelfällen zu äusserst subtilen Relationen zwischen den Dialogpartnern kommt (erste Sätze der Sonaten in h- und f-moll). Dialogisch-individuelle Relationen zwischen den Duopartnern spielen eine besonders hervorstechende Rolle bei Brahms, von dem denn auch als einziger Fall ein längerer Satzzusammenhang analysiert ist.

Der Aufsatz als Ganzes ist als ein Versuch gemeint, neue Möglichkeiten der musikalischen Analyse aufzuzeigen, ohne damit gegen traditionelle Beschreibungsmethoden zu polemisieren, zumal es sich bei den besprochenen Erscheinungen meist nur um episodartige Teilzüge in grösseren Formzusammenhängen handelt. Dass sie strukturell beschreibbar, zugleich aber von gestisch-affektivem Charakter sind, mag für Methodik und Terminologie der Analyse eine Erschwerung bedeuten; auf der anderen Seite wird hierbei eine unfruchtbare Aufspaltung der musikalischen Erscheinungen in „Form“ und „Inhalt“ vermieden.