

STM 1937

Stil och analys

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.

STIL OCH ANALYS

AV HANS EPPSTEIN (Stocksund)

Sedan mer än hundra år tillbaka bestämmes vårt förhållande till musiken till stor del av en utpräglat historisk inställning; samlandet, utgivandet och framförandet av äldre och gammal musik har fått en alltjämt växande betydelse för musiklivet. Den nuvarande generationens musikaliska produktion är oenhetlig, och åhörarnas stora massa har knappast närmare kontakt med flertalet framstegsbetonade verk. Däremot träda alltjämt nya gestalter fram ur forntidens dunkel, och några av dem ha blivit till allmänt erkända symboler av genial skaparkraft. Palestrina, Schütz och Bach höra till de främsta av dessa gestalter, men det är ju inte så länge, sedan namnet Schütz nästan endast var känt av den musikhistoriskt intresserade. Uppmärksamheterna fortsätta i det oändliga, och det märkliga är, att förhållandet till den äldre och gamla musiken tycks vara så mycket mera levande än till samtidens. Givetvis har det icke alltid varit så. Musikteoretikerna Adrian Petit Coclicus och Hermann Finck t. ex., som levde kort efter Josquin, ansågo honom, hans samtida och efterföljare vara de största hittillsvarande mästarna i musiken, vid sidan av vilka alla förutvarande musiker endast hade haft en förberedande betydelse. Ett dylikt naivt och i våra dagar otänkbart förtroende till samtiden framträder i Naumburgorganisten Georg Vintz's år 1629 skrivna ord: »Es ist in etlicher Zeit durch Gottes Gnade die Edle Kunst der Musicken dermassen hoch gestiegen, dass man sich billig darob zu verwundern und Gottes Güte zu preisen . . .»¹

Men denna säregna musikaliska inställning, som väl redan många gånger har påpekats, har inte bara fört oss närmare det förflutna; den har också gett anledning till många problem- och frågeställningar. Uppfattningen av musiken som konst har blivit alltmera invecklad just genom dessa nya historiska perspektiv och synpunkter. En

råga, som varje epok ånyo försöker besvara, men som nu vållar större svårigheter än någonsin förr, är frågan om musikens egentliga väsen, innehåll, medel och ändamål. Så länge man var knuten till en fast tradition, var det jämförelsevis lätt att ge ett svar på denna fråga, ty svaret behövde endast passa för tidens »egen» musik och icke taga hänsyn till andra tiders, vilken kanske byggde på helt andra principer. Under flera århundraden saknade man ju nästan helt sinne för historiska jämförelser. Vår tid har, som sagt, knappast en sådan »egen» musik, utan en nästan förvirrande mångfald av stilar har bidragit till våra musikaliska erfarenheter; stilar, vilka fastän de strida mot varandra förefalla oss vara likaberättigade. Det blir därför allt svårare att finna ett tillfredsställande svar på den uppställda frågan. I förra årgången av denna tidskrift har Stig Walin (i ett annat sammanhang) utförligt sysselsatt sig med olika försök att ge ett sådant svar; vi hänvisa till hans framställning och kunna därför här fatta oss kortare. Det finns huvudsakligen två tankeriktningar — båda ha sina rötter i det förflutna —, som sträva efter kunskap om musikens egentliga innehåll; men de stå i motsats till varandra, och bägge framhålla var för sig, att den andra är begränsad och icke förmår att omspänna allt existerande och således ej heller kan beskriva och förklara företeelsernas mångfald.

Den ena av dessa tankeriktningar betraktar människans behov att ge uttryck åt sina tankar och känslor som bestämmande konstnärlig anledning; för denna är formen, d. v. s. konstverkets yttre gestalt, något sekundärt, vilken icke som sådan besitter något sär eget och egentligt värde. Av själva formen kräver man varken enhet, logik, skönhet eller andra dylika positiva kvaliteter; formens roll är bara förmedlande, den skall vara bärare av ett »uttryck» eller »innehåll», som den upplevande bör skänka sitt huvudsakliga intresse. Själva innehållet kan vara utommusikaliskt, en idé, en bild, ett program eller en text; det är i varje fall icke den »tomma» och »ovärdiga» formen, som skall bilda upplevelsens föremål, utan något, som anses stå bakom eller över denna. I motsats till denna uttrycks- och innehållsestetik står en annan, som syftar mot formen: denna betraktar icke som främsta konstnärliga uppgift att förmedla något slags innehåll — vars existens visserligen icke absolut förnekas —, men avser att skapa något organiskt fulländat, som bär sin mening inom sig utan att vara betingat utifrån. Själva formen, vilken här betraktas som en levande organism, bildar konstverkets egentliga »innehåll» och skall följaktligen i främsta rummet upplevas. Här flyttas accenten från det innehåll, som skall framställas, till själva

¹ cit. efter Rud. Steglich, förord till »22 altdeutsche Tanzsätze von Val. Haussmann . . .», Hannover 1932.

framställningens konst: den musikaliska byggnadens strukturella kvaliteter skola bilda det musikaliska medvetandets föremål. Motiv, som ligga utanför musiken, mista sin primära betydelse; de kunna väl finnas, men få inte ensamma bestämma musikens utformning. Det rör sig naturligtvis bara om en *förskjutning* av accenten, ty ingalunda förnekas existensen av form resp. innehåll överhuvud taget. Diskussionen går bara ut på att särskilja det i konstnärligt avseende primära från det sekundära, och de svar som härvid givas äro varandra så motsatta som ovan sagts.

Det har redan framhållits att ingen av dessa tankeriktningar har förmått omspanna det historiska materialet i dess helhet; men nästan groteskt träder bådas begränsning fram, när de mötas inför ett och samma föremål, och temata som »Bach» eller »Beethoven» äro outtömliga vid sådana diskussioner.¹ Men just härigenom framgår, att frågan inte är av rent teoretiskt eller estetiskt intresse, utan att den angår var och en, som med konstnärlig ansvarskänsla hör, tolkar eller analyserar musik. Dessutom veta vi ju, att varken en intuitiv inlevelse eller en sträng formanlys under alla omständigheter gör det möjligt att förstå ett musikstycke, i synnerhet om det härstammar från mera avlägsna tider eller nationer. I denna omöjlighet att komma till ett objektivt avgörande ligger en del av förklaringen till att uppfattningen av t. ex. Bach eller Palestrina undergått så många förändringar under det förflutna århundradet, även sedan man fått tillgång till deras verk i originalgestalt.

Vi återvända nu till den omtalade grundfrågan och de båda helt motsatta försöken att besvara den. Vardera av dessa två estetiska huvudriktningar har utformats på olika sätt; men vi skola ej försöka att här genomdiskutera dem eller att beteckna endera av dem som »riktig» och den andra som »felaktig». I stället skall det vid vår undersökning vara en väsentlig förutsättning, att vi erkänna såväl innehålls- som formalestetikens berättigande, och detta i subjektivt och objektivt hänseende. Subjektivt: det vill säga, att redan *förekomsten* av två olika konstnärliga upplevelsesätt räcker till för att motivera

¹ Jfr t. ex. August Halms »Von zwei Kulturen der Musik» (München 1920); här kritiserar denne formalestetiker Paul Bekkers innehållsbetonade tolkning av första satsen av Beethovens pianosonat op. 31 D-moll och sätter emot denna sin egen uppfattning. Om recitativet vid reprisens början säger Bekker: »Da . . . scheint der Bann gebrochen zu sein. Das Thema beginnt zu sprechen. Aus dem Akkordmotiv ringt sich ein Rezitativ von schmerzlich bittendem Ausdruck hervor . . .» och Halm: »Sie retardieren, und das ist ihr Inhalt.» Just denna kontrovers göres till föremål för en kritisk granskning från psykologiskt håll i »Tonpsychologie und Musikästhetik» av Heinrich Schöle (Göttingen 1930).

deras existensberättigande. Det finns, motsatta som de äro, ingen möjlighet att »bevisa» den enas principiella meningslöshet, när man själv ansluter sig till den motsatta ståndpunkten. Att ingen av dem passar i varje fall, bevisar ingalunda att de äro okonstnärliga överhuvud taget. Å andra sidan har det redan flera gånger visat sig vara fruktbart och kunnat leda till ett utvidgande av perspektivet, när samma föremål blivit undersökt från olika håll.¹ Men även objektivt böra båda åskådningssätten erkännas, ty det finns otvivelaktigt konstverk, vilkas gestaltning bestämmas av formella, immanent musikaliska moment (vi behöva endast påminna om Bachs sista skapelser) och andra, som knappast kunna begripas utan kännedom om det utanför musiken liggande innehållet (t. ex. stora delar av programmusiken). I båda fallen förutsätta vi naturligtvis, att det är fråga om konstverkets innersta mening och icke om mera sekundära moment.²

Här är insikten att det råder ett *polärt* förhållande mellan dessa två principiella inställningar till musiken av avgörande betydelse. Båda principerna ha sina positioner så långt från varandra som möjligt, och de avgränsa ett vidsträckt fält mellan varandra, vilket tillåter en oändlig mångfald av ståndpunkter med avseende på de båda polerna. Varje verk kan otvunget inordnas mellan extremen och står samtidigt i ett närmare eller mera avlägset förhållande till vardera av dessa principer — eller, om vi konkret vilja formulera samma tanke: vid uppkomsten av de flesta verk torde såväl formella som uttryckssynpunkter ha spelat en roll, och det finns praktiskt sett oändligt många möjligheter för deras blandning resp. samverkan. Om man däremot håller sig till endast *en* estetisk ståndpunkt, är man nödsakad att öva våld, åtminstone på en del av de levande företeelserna för att kunna anpassa den till den ledande principen. Polära begreppsbildningar ha redan vid flera tillfällen visat sig vara av värde vid estetiska undersökningar. Till sådana begreppsbildningar böra t. ex. räknas den av Schiller framhållna motsatsen mellan »naive und sentimentalische Dichtung» och Nietzsches särskiljande mellan »dionysisk» och »apollinisk» konst. Nietzsche betonar den polära principens värde i följande ordalag: »Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Künste aus einem einzigen Prinzip, als dem notwendigen Lebensquell jeden

¹ Vad Bach angår, behöver endast hänvisas till Albert Schweitzers och Ernst Kurths framställningar.

² Jfr till detta avsnitt kap. 4 ur »Eduard Hanslick und die Musikästhetik» av Rudolf Schäfke (Leipzig 1922).

Kunstwerks, abzuleiten, halte ich den Blick auf jene beiden künstlerischen Gottheiten der Griechen, Apollo und Dionysus, geheftet und erkenne in ihnen die lebendigen und anschaulichen Repräsentanten *zweier* in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen Kunstwelten.» (Die Geburt der Tragödie 16).

Ännu närmare den föreliggande studiens syfte stå tankegångar av Karl Scheffler och Fritz Strich. Scheffler genomför i »Der Geist der Gotik» (Leipzig 1917) på konsthistoriskt område ett principiellt särskiljande mellan »grekisk» och »gotisk» konst, och han använder dessa uttryck som allmänna, ej till bestämda historiska epoker begränsade stilbegrepp. Strich däremot behandlar i »Deutsche Klassik und Romantik» (München 1928³) endast litteraturen från de två epoker som bokens titel avser, men han söker särskilja klassisk och romantisk produktion med hjälp av polära grundbegrepp (»Vollendung» och »Unendlichkeit»), så att principiella stilhistoriska perspektiv framträda även i denna speciella avhandling.¹

De båda polärt motsatta musikaliska upplevelse- resp. produktions-sätt, som ligga till grund för de ovan beskrivna musikestetiska huvudriktningarna, skola här — i brist på väldefinierad terminologi — betecknas med termerna *klassisk* och *romantisk*. Detta emedan de med dessa ord betecknade historiska perioderna åtminstone ge en viss hållpunkt för förståelsen. Huruvida de sedan fullt motsvara den innebörd, som gives dem vid det vanliga musikhistoriska betraktelsesättet, spelar här en underordnad roll.

Därmed komma vi till undersökningens centrala fråga: vari ligger den egentliga och otvetydiga skillnaden mellan det klassiska och det romantiska uppfattningssättet? Enär den musikaliska materien är densamma i båda fallen, måste skillnaden angå den *innebörd* som förläns denna. Vi ha ju redan framhållit, att denna innebörd kan ligga i själva materien (i »formen») eller i ett bakom denna befintligt innehåll, men nu skola vi reducera skillnaden till dess elementära grundvalar: vi måste fråga oss, på vad sätt klassisk och romantisk uppfattning skilja sig från varandra med avseende på det musikaliska *elementet*.

Här kräver begreppet »musikaliskt element» en kort förklaring. Vi mena i detta sammanhang icke den vanliga begreppsserien melodik—harmonik—rytmik o. s. v., utan alla musikaliska principer och grundformer, som kunna komma till användning vid utformandet av ett musikaliskt konstverk, som på något sätt kunna tjäna som medel

¹ Förf. erkänner tacksamt, att han även i prof. Strichs seminarieövningar vid universitetet i Bern har fått många impulser till detta polära betraktelsesätt.

för musikaliskt gestaltande vare sig det gäller större eller mindre sammanhang. Särskilda exempel behöva vi inte lämna, enär begreppet kommer att bli helt klart, så snart vi ge oss in på den praktiska musikens område.

Elementen underkastas i konstverket vissa ordningsprinciper, och i sättet för deras användning gå klassisk och romantisk konst principiellt olika vägar. Dessa ordningsprinciper representera vad man vanligen kallar »musikalisk lagbundenhet», och som vi veta, har en sådan lagbundenhets existens och formulering alltid givit anledning till tvister mellan teoretiker och praktiska musiker. Teoretikerna ha alltjämt härlett lagar ur äldre tiders musik, vilka de ha velat uppställa som måttstock för det praktiska skapandet, varemot de praktiska musikerna städse ha invänt att sådana lagar endast kunna ha ett relativt, ja t. o. m. tvivelaktigt värde, emedan dessa så många gånger ha kullkastats av den levande utvecklingen. En utjämning av denna nästan naturbetingade motsats har aldrig kunnat åstadkommas.

Det förefaller emellertid som om en närmare kännedom om lagarnas *väsen* skulle kunna bidra till att övervinna denna motsats. Två synpunkter bestämma de musikaliska ordningsprincipernas väsen. För det första måste man skilja mellan deras oföränderliga, *ideella* grundinnehåll och deras *reella* utformning, vilken är beroende av de enskilda epokenas stilmedel och således förändras med dessa. Lagarnas principiella och av växlande uppfattningar oberörda krav lyder: det musikaliska råmaterialet måste *formas*. Detta är grundproblemet i varje konstnärligt skapande. Som hjälpmedel för formandet förekomma: symmetri, motsvarighet, motsats, upprepning, motiviskt resp. tematiskt arbete, variation, enhetlig gestaltning vid mångfald i enskildheterna.¹ Härvid har, som man ser, icke varit tal om *vad* som skall formas; detta vad är beroende av traditionen. Lagarna hänföra sig nämligen icke i främsta rummet till materialet utan till dess utformning.²

¹ Men förekomsten av dessa formprinciper är i och för sig intet bevis för en tonsättares klassiska inställning; de kunna likaväl användas för särskilda uttrycksändamål (jfr t. ex. den starka verkan, som utgår från de små dissonansbetonade upprepningarna i andra temat (C-dur) i andra satsen av Beethovens violinsonat op. 12, 2).

² En märklig parallell till detta påstående erbjuder Schillers inställning till formproblemet, om vilken Strich (l. c. s. 127) framhåller, att han t. o. m. »die Kraft der Form an Gegenständen versuchte, die sich nach seiner eigenen Erkenntnis der poetischen Behandlung widersetzen ... Jetzt wurde der »Wallenstein«, die »Maria Stuart« ein wahrhafter Kampf des formenden Geistes gegen den selbstgewählten Gegenstand. Er wählte Gegenstände ohne alles menschliche Interesse, bloss damit alle poetische Wirkung von der reinen Form ausgehe».

Den andra synpunkten, som är oberoende av den första, angår lagarnas giltighetsområde. Dessa lagar — som vi ovan kallade elementens ordningsprinciper — ha ingen absolut omfattande betydelse; ingen är tvungen att rätta sig efter dem. Ett frivilligt underkastande under deras fordringar är just kännetecknet på viljan till *klassisk* gestaltning. Formen representerar ju själv det klassiska konstverkets innersta mening. Här tillkommer elementet främst en *funktionell* betydelse; det vill säga, elementet skall ej upplevas isolerat och som sådant (i sin substantialitet, som råämne), utan i det större sammanhang, vartill det organiskt hör. Dock hör elementet som en del av den formella enheten redan i sig vara fulländat. Men här kommer det framför allt an på elementens inordnande i ett större sammanhang, och hjälpmedlen därvid ha ovan uppräknats. Ett sådant underkastande under lagarna får dock endast mening, när man i lagarnas uppfyllande, alltså i råämnets gestaltning, ser något väsentligt och positivt. Därmed ha vi redan antytt den polärt motsatta möjligheten: elementet kan också upplevas primärt som sådant, d. v. s. i sin substantialitet. En ton, ett ackord, en rytm har sin funktionella betydelse (som ledton, dominant, slutförberedelse, stegring o. s. v.), som är motiverad i dess organiska samband; men dessutom har den rent materiella kvaliteter, färg, varaktighet, höjd, klangstyrka o. s. v., som emellertid knappast få tillfälle att utöva en särskild verkan, såvida de icke på något sätt framhävas och därigenom bringas till åhörarens medvetande. Men detta framhävande betyder strängt taget en *störning* av det funktionella sambandet, som ju strävar efter att inordna, forma och på allt sätt utjämna allt som kan verka påfallande, och det är tydligt, att endast en konstnärlig inställning, som främst syftar mot uttrycksverkan, kan tillåta sig ett »ologiskt» eller »oorganiskt» framhävande av vissa element på det formella förloppets bekostnad. Vi betecknade ovan denna inställning som den romantiska; och då den klassiska tonsättarens ideal är skapandet av funktionellt enhetliga verk, upplöser i stället den romantiska tonsättaren ofta verkets enhet, vilken icke som sådan äger något konstnärligt värde för honom. Här är den formella enheten inte bara onödig; det kan t. o. m. hända, att själva bristen på enhetlighet är det åsyftade uttrycket. Men denna bristande enhetlighet eller vad helst, som motsäger det klassiska konstabegreppet, kan aldrig i ett högtstående konstverk ha sitt ursprung i själva formprinciperna; endast en idé, som förresten kan ligga utanför musikens område (en text, bildföreställning etc.), kan motivera och giva mening åt en sådan störning. Formella synpunkter kunna

aldrig förklara, varför Schumanns »Bittendes Kind» (ur »Kinderszenen» op. 15) slutar på dominantseptiman utan att upplösa den, och endast den bakom liggande idén kan motivera ett slut, som intet slut är enligt den klassiska musikens lagar. Härav förstås även, varför den romantiska musiken med sådan förkärlek förbinder sig med utommusikaliska moment. — Alla slags rörelser, som i det klassiska konstverket främst äro formella funktioner, kunna i den romantiska konsten bliva innehållsbetonade. Genom hämning av den musikaliska utvecklingen kunna till och med stillhet och lugn komma till uttryck i musiken, varpå man finner karakteristiska exempel i vissa satser av Bruckner, i synnerhet vid början av genomföringen (jfr. t. ex. första satsen ur 7. symfonien).

Innan vi dra ytterligare konsekvenser ur dessa principiella uttalanden, torde det vara nyttigt att belysa dem genom några exempel. Därmed komma vi från den abstrakta framställningen till själva den levande musiken, och härvid bör understrykas, att den polaritet som det har varit fråga om ej får schematiskt överdrivas. Det finns knappast rent »klassisk» eller »romantisk» musik; i flertalet fall torde båda principerna ha ingått en så intim förening att det torde bli svårt, men samtidigt lockande och instruktivt att undersöka och särskilja bådas konstnärliga effekter. Ett bestämt resultat torde ofta vara omöjligt att uppnå, enär förmågan att bedöma dessa förhållanden är beroende av många olikartade faktorer. Framför allt finns det ingen som helst *norm* för synpunkternas förhållande till varandra.

Följande praktiska musikexempel avse mindre att ge något nytt än att belysa vårt betraktelsesätt och klargöra de synpunkter, som enligt detta äro nödvändiga vid musikaliska analyser. Det rör sig i detta sammanhang främst om problemställningarna, inte om resultaten.

Vi börja med betraktandet av orgelpreludier och -fugor av J. S. Bach, vilka vi äro vana att anse som ett förverkligande av den högsta klassiska formkonsten. Om vi vända blicken mot de sena mästerverken från Leipzigperioden (Ess-dur, C-dur, E-moll, H-moll, preludiet C-moll), förefaller det verkligen som om allt utommusikaliskt här hade uppgått i formen. Varje klang, varje motiv har här sin mening och sin funktion som del i det hela, överallt råder en ofantlig arkitektoniskt-sammanfattande kraft. Detta är särskilt märkligt, enär de enskilda satserna delvis äro ovanligt långa. Ess-dur-preludiet, som torde vara det längsta bland dem, är ett slags rondo, i

vilket även mellansatserna bygga på stränga formprinciper, och dylika konstruktiva grundvalar finnas även i de andra preludierna. I C-dur-preludiet behärska några korta men klart utpräglade motiv satsen ända till den sista tonen.

När vi härifrån vända oss till preludierna från tidigare perioder, som äro skrivna under Buxtehudes inflytande, framträda ofta vissa särdrag på bekostnad av den formella enheten. I G-moll-preludiet t. ex. (Ed. Peters III, 5) följer efter det första, lugnare avsnittet, som är rätt enhetligt, ett andra avsnitt i stormande trettiotvåondelar. Det anknyter emellertid ingalunda till det föregående — och icke heller den slutdel, som det mynnar ut i, åstadkommer, som man kanske skulle ha väntat, en sådan förbindelse. Varje del står i stället helt för sig själv. Detta andra avsnitt verkar improvisatoriskt, och vad motivbildningen angår, litet torftigt; man kan ända från den femte takten t. o. m. kalla det enformigt, men denna enformighet jämte de frambrusande figurerna, som så småningom stiga ned mot djupet, framkallar ett egendomligt intryck i orgelns ljusa silverklang. Denna klangverkan är tydligen det som komponisten främst har åsyftat, ty han tycks för denna lek med klanger alldeles glömma nödvändigheten av en formell fortskridning. Det är tydligt att det stränga formkravet här har fått ge vika för en önskan att åstadkomma särskilda uttrycksverkningar, och utan denna insikt är det svårt att komma i en positiv relation till detta preludium. Även preludierna i C-dur (Peters III, 7 och IV, 1), E-moll (III, 10) och D-dur (IV, 3) sakna enhet i byggnaden och uppnå sin verkan delvis genom nästan isolerade typiska orgelklangeffekter, vare sig i enstämmiga improvisationer eller i mäktiga ackord, utan att någon motivisk enhet eftersträvas.

Även vid en analys av toccatan, som alltid är en virtuos form, framträder en liknande bild. Den sent skrivna F-dur-toccatan är visserligen ett lysande orgelstycke, men den bygger i hela sin längd och genom pedalens alla solopassager endast på två eller tre huvudmotiv: två hastiga i sextondelsfigurer, som emellertid äro besläktade med varandra (det andra uppträder för första gången kort efter pedalens andra solo), och ett som består av tunga ackordslag i åttondelar. Virtuositet och klangfullhet, dessa toccatans två kännetecken, ha här pressats in i grundformler, och dessa få korta motiv bilda grundvalarna för en ovanligt reslig och likväl absolut enhetlig tonbyggnad. Toccatorna i C-dur och D-moll sakna mer eller mindre denna enhet, men därför inte virtuositet och strålende klang. Det är belysande att jämföra pedalsoloställena i F-dur- och C-dur-verken

med varandra. En klassiskt orienterad åhörare torde troligen föredraga det förstnämnda, men den klangliga upplevelsen och »uttrycket» äro långt starkare i det senare, vilket beror på de stora sprången i melodien och de oväntade liksom dramatiska pauserna (efter kvint- och septimasprång!). Dylika betonade föga »logiska» pauseffekter spela en särskilt stor roll i D-moll-toccatan, som trots bristande enhetlighet — det hela, åtminstone ända till fugans början, verkar som en nedskriven improvisation — är ett av Bachs mest gripande orgelstycken.

Även fugorna uppvisa dylika principiella motsatser. I verken från Leipzigperioden äro redan styckenas temata strängt utformade. H-molltemat



Notexempel 1.

omskriver i lugn och likformig gång (med bara sekundsteg!) tonika-treklängen och visar t. o. m. inom sig spår av motivbildning. Liksom detta gå även temata i C-dur och E-moll



Notexempel 2.



Notexempel 3.

ut från tonikan och bemäktiga sig så småningom tonskalans omfång varvid de antyda en tvåstämmighet redan inom den enstämmiga linjen. Rent klangliga moment äro här av underordnad betydelse, ehuru dessa stycken otvivelaktigt representera verkligt levande orgelmusik. Helt annorlunda förhåller sig temat till den tidigare skrivna D-dur-fugan,



Notexempel 4.

som icke heller bekymrar sig om någon som helst konstnärlig ekonomi. Dess början torde endast få verklig mening, om man vill medge att överraskning, virtuositet och skimrande klang kunna representera primära konstnärliga kvaliteter. Det rent melodiska skeendet är jämförelsevis obetydligt, och någon »utveckling» inom temat kan knappast konstateras, men det ligger en originell uttryckskraft i själva framstormandet, som helt plötsligt avbrytes av en paus och efter denna endast indirekt fortsättes.¹ Dylika anmärkningar kunde vi också göra beträffande temata till fugorna i C-dur (IV, 1), F-moll (IV, 9) och C-dur (III, 8; här betonas dock formen tydligare).

I fugorna från den senare perioden är det självklart, att temat behärskar hela förloppet (i den stora E-moll-fugan genomtränger det även den »fria» mellandelen). Vad slutbildningen angår, uppträder temat för sista gången antingen i eller direkt före slutkaden-sen och understryker på så sätt helt klart formens sammanhang och enhet. I C-dur-fugan uppfyller temat kodan ända till sista tonen — en betecknande parallell till preludiets ovannämnda lika stränga gestaltning. De tidigare komponerade fugorna upplösas mot slutet mestadels i ett fritt virtuost spel (bl. a. A-moll, II, 6, D-Moll, III, 4, G-moll, III, 5, A-moll, III, 9) och avstå från den formella enheten till fördel för improvisation och exposition av en lysande orgelklang — tydligen i anslutning till en konstprincip, enligt vilken formen är sekundär.

För den händelse att här den invändningen skulle göras, att sådana till utseendet romantiska drag i Bachs tidigare produktion

¹ Det är betecknande att fugan hör till den rad av orgelstycken, om vilka A. Schweitzer i sin Bachbiografi säger: »Auf den Hörer wirken sie unter allen Bachschen Orgelsachen fast am elementarsten» (s. 248).

kunde härröra från en viss brist på fulländning i hans stil — vilket någon enstaka gång verkligen kan ha varit orsaken därtill —, hänvisas till hans stilförebild Buxtehude, för vars verk dylika företeelser äro långt mera typiska än för Bachs egna. I Buxtehudes Fissmoll-preludium t. ex. äro tydligen effekter av egendomliga klanger mycket viktigare och mera bestämmande för det helas karaktär än någon som helst formprincip; man bör i synnerhet lägga märke till takterna kort före fugans början, där den plötsligt inträdande pausen jämte den efterföljande enstämmiga insatsen i höjden göra ett egenartat intryck. Även vid slutet av fugan dominera klangliga uttrycksmoment över de rent formella momenten. I D-moll-passacaglian framträda på olika ställen i överstämman åttondelsfigurer, som knappt betyda någonting i polyfont eller formellt avseende, men desto mera för klang och uttryck — i Bachs passacaglia söker man förgäves efter sådana särdrag, fastän den inte alls saknar klangskönhet. Även där förekomma sålunda originella klangeffekter, bl. a. i arpeggiovariationerna och kort före fugans begynnelse, men ingenstans får en stämma existera bara för klangens skull utan att samtidigt vara motiviskt och formellt bunden av sammanhanget.

Vad beträffar musiken från epokerna före Bach är det delvis mycket svårare att göra någorlunda bestämda uttalanden, eftersom denna i sin helhet och i sina grundvalar är oss mycket mera främmande än senare musik. Om man endast litat på örat, är det svårt att undgå misstag; för förståelsen torde en noggrann undersökning av flera verk ur en och samma stilkrets och en jämförelse med sådana verk som stå dem nära vara oundgängliga. Som exempel på en sådan undersökning kan kanske anföras författarens arbete över Nicolas Gomberts motetter, en av den store nederländaren Josquins mest ryktbara elever¹. Efter klarläggandet av den musikaliska tekniken i motetterna uppstod frågan om den för denna teknik bestämmande stilistiska inställningen. Eftersom vi här blott intressera oss för sakens principiella sida, kunna vi förbigå de senare nederländarnas högt utvecklade kontrapunktteknik. Gomberts stilmedel ha visat sig vara mycket enhetligare än hans lärare Josquins; normerna för melodi- och motivbildning och för den polyfona sammanknytningen ha hos honom blivit betydligt trängre. Gombert tar också endast sällan hänsyn till om texten kräver ett särskilt musikaliskt uttryck, och vid sådana tillfällen överskrider han — i motsats till Josquin — vanligen icke de av stilmormerna bestämda gränserna. Men han utesluter icke blott de många melodiska och klangliga egendomlig-

¹ Nicolas Gombert als Motettenkomponist, Würzburg 1935.

heter, som Josquin då och då använde och som kommo hans motetter att verka mera omväxlande och olikartade än Gomberts; han utrotar med största konsekvens varje symmetri ur det melodiska, rytmiska och polyfona förloppet oaktat denna spelade en avgörande roll som formprincip i Josquins alstring. Som följd av denna nästan absoluta asymmetri kan i allmänhet ingen *arkitektonisk* form iakttagas; men tydligen finns det ändå en vilja till sammanfattning av det hela, vilken framträder i den konsekvens, varmed han undviker allt påfallande eller ovanligt. Han uppnår på så sätt att musiken strömmar sällsamt enhetligt och lugnt i en grad, vars motstycke man knappast finner i hela tidsepoken, kanske bortsett från en och annan samtida eller elev. I denna vilja till enhet, som är kraftigare än strävan efter framhävande av innehållens enskildheter eller av rent musikaliska originaliteter, tycks komponistens egentliga stilistiska avsikt ligga, och på grund av dessa förhållanden torde hans inställning kunna betecknas som klassisk. Härvid bör ej glömmas, att insikten i de faktorer som leda fram till ett sådant resultat är huvudsaken och icke det slagord som bara sammanfattar faktorerna.

Som dessa exempel torde uppvisa, finns det alltså inte *en* måttstock för musikaliska företeelser, utan två, vars skalor dock äro helt olikartade. Härvid är det givetvis ännu ej tal om den upplevandes individuella värdesättningar, utan om sådana som äro grundade i konstverkets objektiva egenskaper. Förhållandet mellan klassiska och romantiska kvaliteter får emellertid inte uppfattas som en enkel motsats, i vilken det som anses som värdefullt på den ena sidan gäller som felaktigt eller dåligt på den andra; men vad som betraktas som konstnärligt viktigt, intressant, vackert eller fulländat på den ena stilområdet, kan vara likgiltigt och ej föremål för någon konstnärlig upplevelse på det andra. Har det ovan sagts att två olika upplevelsesätt böra erkännas som likaberättigade, måste nu det konstpedagogiska kravet framställas, att upplevandet (åtminstone det konstnärligt ansvarsmedvetna) i varje fall bör svara mot konstverkets stilistiska inställning. Detta krav, som praktiskt taget¹ torde kunna betecknas som utopiskt, är kanske inte nytt; men om hänsyn skall tagas till detsamma i musikpedagogiken, måste klarhet råda angående de kriterier, varigenom de båda områdena kunna särskiljas från varandra. Vid en allmän musikalisk utbildning som

¹ och lyckligtvis, enär även misstag, som uppstå genom felaktigt romantiserande musikupplevelser, kunna förmedla starka konstnärliga intryck.

t. ex. den vanliga instrumental- eller sångundervisningen är det väl tillräckligt, om den undervisande har reda på de grundläggande stilprinciperna, utan att han direkt behöver uttala dem. Men det förhåller sig annorlunda vid ett studium av musik-teorin, där det gäller att tränga in i musikens grundvalar och lagbundenhet. Insikten att det finns två helt olika konstnärliga principer och synpunkter, betyder mycket för varje analys, som bemödar sig om att gå längre än bara till att fastslå yttre fakta. Väl måste varje musikalisk uppbyggnad undersökas och om möjligt klarläggas, men det är felaktigt och vilseledande att under alla förhållanden söka en immanent lagbundenhet, en »organik» i denna byggnads formella sammanhang. Även om denna formella analys ofta är av nytta, åtminstone som hjälp och förberedelse för förståelsen, är den å andra sidan många gånger otillräcklig eller leder bort från det konstnärligt väsentliga, nämligen om intet annat än objektivt påvisbara sammanhang, anknytningar och liknande principer få gälla som positiva kvaliteter. Men språnget, allt ologiskt, våldsamt, outjämnat, påfallande och ovanligt, vare sig avvikelser från det normala ligger i en betonad enformighet eller omväxling (vilketdera är här likgiltigt), behöver visst inte vara något fel — vi förbigå här frågan om det i konstnärligt avseende mer eller mindre fulländade —, utan kan mycket väl ha legat i tonsättarens avsikt; den plötsliga uppmärksamhet, som ett element utsätts för och det särskilda uttryck som uppstår härvid, kan just vara den av honom åsyftade effekten. I detta fall får man inte söka ifrågavarande ställes mening i fullgörandet av formkraven, utan i den idé — den må vara rent musikalisk eller icke —, som ligger till grund för den egendomliga utformningen. I ett sådant sammanhang bör inte det efter formella synpunkter riktiga och fullkomliga, utan det genom sin egendomlighet och sitt livfulla uttryck gripande gälla som konstnärlig kvalitet och som »det sköna» — ett begrepp, som vi med full avsikt ha utelämnat ur diskussionen.

Tillämpar man nu dessa synpunkter på den praktiska musikleäran, måste man inom harmoniläran (formläran ha vi ju redan berört) bl. a. skilja mellan modulationer och språng. Modulationer, företrädesvis diatoniska, motsvara den klassisk-funktionella principen: övergången från en tonart till en annan skall verkställas på ett tillfredsställande sätt; den upplevande bör i vanliga fall ej lägga särskilt märke till dem, liksom de ofta blott ha typisk karaktär (t. ex. vid övergången till andra temat i sonatsatsen eller vid »svaret» i fuga-expositionen). Språng däremot, bland vilka sådana till variantton-

arten, på en halvton eller en ters äro särskilt vanliga, utöva sin verkan just genom det ologiska och överraskande, som utmärker dem; plötsligt och liksom på ett magiskt sätt leda de till ett nytt och oväntat klangområde. Övergången från en tonart till en annan har här icke i främsta rummet funktionell uppgift, utan förändringen som sådan skall fängsla åhörarens uppmärksamhet. Sådana språng ha blivit ett av den romantiska musikens vanligaste uttrycksmedel.



Notexempel 5.



Notexempel 6.

Man kan mestadels utan större svårigheter »förklara» dem som modulationer — i det man förutsätter en gemensam mellantonart, som dock i verkligheten icke höres —, men språngens egentliga väsen fattar man icke med en sådan musikalisk »logik». Meningen är ju just en avsiktlig »olaglighet», som framför allt måste fastslås, om man vill bedöma företeelsen efter ändamålsenliga kriterier.

Liknande principer torde gälla för bedömandet av dissonanserna. Om upplösningen uppskjutes eller t. o. m. helt underlåtes, träder

dissonansens absoluta klangkaraktär alltmer i förgrunden och undantränger den funktionella betydelse, som tillkommer den, åtminstone inom den tonalt bundna musiken. Man vet, vilken stor roll sådana absoluta dissonansverknningar ha spelat hos Debussy, men det finns betecknande exempel härför redan tidigare (jfr. t. ex. den andra mellansatsen i Chopins B-dur-mazurka op. 7, 1, eller samma tonsättares etyd op. 10, 3). På liknande sätt kan även konsonansens absoluta klangverkan eller dess särskilt mörka eller ljusa lägen framhåvas och bli viktigare än det funktionella sambandet. Ett välkänt exempel till detta påstående utgöra de första takterna av Mendelssohns uvertyr till »Midsommarnattsdrömmen»; vid följande ställe ur Schuberts pianosonat op. 53 blir det funktionella framskridandet nästan undanträngt av ackordens absoluta klangverkan.¹

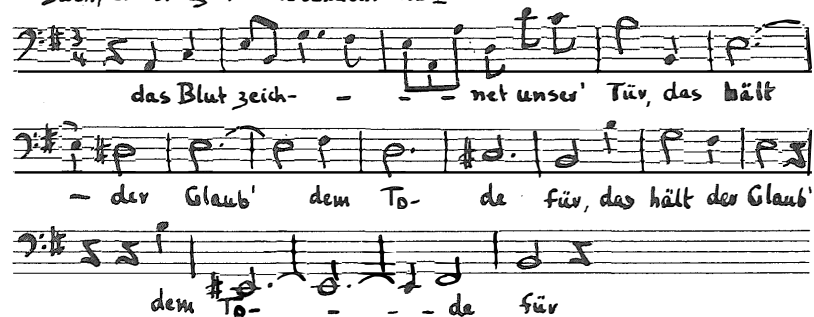


Notexempel 7.

Även för melodiken existera sådana — men hittills föga kända — lagar, som syfta på utjämning, klarhet och enhet; men alltjämt få vi uppleva, att det uppenbart »omelodiska», det märkvärdiga, påfallande eller också det enformiga innebär ett säregt uttryck och undandrag sig därmed varje möjlighet att bedömas från klassisklagbunden ståndpunkt. Språng, steg eller stillestånd, i och för sig endast funktioner av melodien eller den större helheten, kunna på så sätt uppnå en betydelse, som vanligen ej kommer dem till del.

¹ Jfr till detta »Romantische Harmonik» av Ernst Kurth, Berlin 1923².

Bach, Christ lag in Todesbanden. Vers V



Notexempel 8.

H. Wolf, In der Frühe
Schw. getragen und schwer

Notexempel 9.

För att kunna fastställa och rätt bedöma sådana säregenheter behövs det en noggrann kännedom om vad som i en stil bör gälla som »normalt». Ty det säregna är ju till sitt väsen alltid beroende av det normala — och därmed även i viss mån det romantiska av det klassiska — men normen i varje stil förändras alltjämt, den växlar med ort, generation, person och är ibland olika vid olika levnadsåldrar eller t. o. m. olika verk av en och samma mästare; den kan således endast tillnärmelsevis och som abstraktion formuleras ur de levande företeelserna.

Vad musiken mellan Bach och Richard Wagner beträffar är det jämförelsevis lätt att uppnå en sådan kunskap om det under alla förhållandena normala resp. säregna; men om man går tillbaka till musiken före Bach, blir det med tidavståndets växande allt svårare att otvetydigt urskilja resp. uppleva uttrycks- och formvärden, eftersom vi sakna pålitlig kunskap om ifrågavarande, ofta till en kort tid och ett trångt område begränsade stil och dennas element. Dylika svårigheter möter man även vid musik från de senaste årtiondena. Utan en sådan kännedom om stilen uppstår faran av en i

själva konstverket omotiverad romantisering: typiska och tillfälliga företeelser kunna förväxlas, när man bedömer den främmande musiken med en måttstock, som är tagen från den »egna»; detta gäller i synnerhet, om man endast känner till ett fåtal verk ur stilkretsen i fråga. Som ett exempel på sådana missuppfattningar kan anföras, hur Palestrinastilen upplevdes under stora delar av det förflutna århundradet av åhörare, som icke voro vana vid äldre musik än den från Mozarts och Händels dagar. Dessa hörde i den gamla vokalpolyfonien framför allt enkla, lugna treklanger i rytmiskt föga klara serier, som verkade litet främmande och ovana, eftersom deras harmoniska följd bestämdes av kyrkotonerna och således var föga betonad i funktionellt avseende. Denna Palestrinaupplevelse, som lämnade stilens polyfona grundvalar nästan obeaktade, hade inte bara vidsträckta konsekvenser för den allmänna uppfattningen av begreppet kyrkomusik, utan fick också ett visst inflytande på den musikaliska produktionen, i det att sådana högtidliga och harmoniskt litet ovanliga treklangsföljder användes som medel för religiöst uttryck¹ (givetvis har även den protestantiska koralen haft ett dylikt inflytande, som ibland torde vara svårt att skilja från det ovannämnda). Troligen har denna inställning påverkat omdömet om den italiensk-tyska kyrkomusiken under rokokoeoken i negativ riktning. — Ett annat drag av felaktigt romantiserande tolkning berör särskilt den polyfona instrumentalmusiken sådan den främst representeras av Bachs och Händels orkester- och kammarmusikverk. Det visar sig därvid, att ett på homofoni inställt öra är benäget att uppfatta den livfulla kontrapunktiska vävnad, vilken kännetecknar barockens instrumentala flerstämmighet, som ett särskilt och direkt åsyftat uttryck för manlig och kraftfull samverkan. Polyfonien, som i detta stilsammanhang företrädesvis har en funktionell uppgift, uppleves i sin materiella kvalitet av »vävnads»-element. Wagners förspel till »Mästersångarna» erbjuder ett utmärkt exempel på hur en sådan »oriktig» förståelse av den äldre instrumentalpolyfonien likväl kan bli fruktbar.

Musikvetenskapen har ju otvivelaktigt genom sin verksamhet i allmänhet och genom speciell stilforskning lämnat betydande bidrag

¹ Jfr bl. a. Chopins Nocturne op. 15, 3 och inledningskapitlet »Alte Musik und Gegenwart» i Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft ed. E. Bücken), där det även finns betecknande notexempel. Beträffande principiella frågor om åhörarens inställning till musiken jfr. även samma förf. uppsats »Grundfragen des musikalischen Hörens» i Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1925.

till en stilenlig musikuppfattning. Stilforskningen har redan frambragt arbeten, som för bestämda historiska områden lämna grundläggande upplysningar; här böra bl. a. nämnas Ernst Kurths vägvisande »Linearer Kontrapunkt» och »Romantische Harmonik». Knud Jeppesens »Der Palestrinastil und die Dissonanz» (Leipzig 1925), Hermann Erpfs »Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik» (Leipzig 1927) — men ännu sakna vi en utförlig och historiskt grundad stillära, som sammanfattar de speciella studiernas resultat och ger även den musikvetenskapliga lekmannen inblick i de musikaliska stilförhållandenas väsen. Guido Adler planerade en sådan stilhistorisk framställning som tredje del till sin »Der Stil in der Musik» (1912), men denna har aldrig utkommit. En sådan stillära och -historia skulle alltså icke kunna nöja sig med att lämna rent »sakliga» kriterier för de olika historiska stilarna, ehuru redan detta vore en mycket viktig och förtjänstfull uppgift, utan den borde ge upplysningar rörande den *innehörd*, som i varje särskilt fall tillkommer materialet.¹

¹ Här böra några verk, som delvis redan ha anförts i texten, särskilt omnämnas, eftersom deras tankegångar på olika sätt ha inverkat på denna framställning: Ernst Kurth, »Linearer Kontrapunkt» och »Romantische Harmonik»; Hans Mersmann, »Angewandte Musikästhetik» (Berlin 1926). Förf. delar väl knappast i alla avseenden deras synpunkter, men den grundläggande betydelsen av dessa verk kräver, att var och en som sysslar med musikestetiska frågor, tar hänsyn till dem.