

STM 1927

**Stilbrytningar i sexton- och sjuttonhundratalets
musik**

Av Sten Broman

© 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 till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

STILBRYTNINGAR I SEXTON- OCH SJUTTON- HUNDRALENS MUSIK.

AV STEN BROMAN, Göteborg.

När vetenskapen i våra dagar mer och mer börjar att betjäna sig av syntetiska arbetsmetoder, som en reaktion mot 1800-talets rent analytiska, så mötes den i flera fall av det misstroende, man visar idéer, som icke betjäna sig av »rena fakta». Mest har detta visat sig på teologiska, filosofiska och historiska områden, där de syntetiserande strävandena kanske ibland varit något villkorliga.

Likväl döljer sig i »fenomenologin» och »stilpsykologin» så allvarliga och djupt ingripande nya möjligheter, att de, om de strängt och ovillkorligt följas, förmå att verka befruktande och berikande på varje storlinjig vetenskap.

Icke minst skall detta göra sig märkbart på historiska områden, där de antydda nya arbetsmetoderna kunna skapa en oöverskådlig mångfald av nya problemställningar inför varje historisk utveckling och dess faser. Wilhelm Worringer har¹ visat detta på det konsthistoriska området och Spengler, åtminstone i sin *metod*, på det allmänt kulturhistoriska. Emellertid måste, som en ovillkorlig förutsättning för de stilpsykologiska granskningarna gälla, att man ser till vad som *finns*, ej till alla möjliga psykologiska »omständigheter» däromkring. Ett objektivt belysande av alla större eller mindre fakta och dessas förhållande till varandra har en vetenskaplig betydelse, som icke ernås genom att man subjektivt försöker sätta sig in i dessa faktas eventuella förutsättningar (»Einfühlung»). Med en sådan utgångspunkt blir därför stilpsykologin till en nära nog ofrånkomlig ackvisition för vetenskapen.

För att ta ett exempel, så torde det i längden vara ohåll-

¹ I sina böcker »Abstraktion und Einfühlung» och »Formprobleme der Gotik.»

bart och alltför fyllt med fiktioner att göra till sin uppgift att försöka klarlägga, hur och *varför* exempelvis barocken uppstod ur renässansen. Man skulle simma omkring i teologiska och filosofiska påfund och diskutera den ena djupsinniga möjligheten efter den andra, och ändå skulle ingen vara i besittning av förmågan att tillräckligt — och faktiskt — kunna »känna sig in i» just den tiden, eller någon annan. Om man däremot frامdrog och underströk själva kärnan i barocken, de viktigaste förefintliga fakta under barockens höjdpunkt och var dessa kunna spåras före och efter kulmen och så förfor på samma sätt med renässansen, så skulle till slut själva gränsområdet, övergången, bryggan bliva ett självklart slutresultat, som självt kunde besvara alla nödiga (och onödiga) frågor. För att bedöma det faktiskt produktiva i en komposition av Beethoven är det av föga värde att känna till var han uppehöll sig just när han skrev verket i fråga, om han hade sovit gott på natten, om han var arg eller ledsen eller sjuk och om han tvivlade på ett liv efter detta o. dyl. påfund, som man faktiskt »betjänat» sig av.

Det har redan erinrats om, att stilpsykologins arbetsmetod är syntetisk. I och med dess krav på att dessutom strängt hålla sig till realiteterna, framstår den sålunda som en både vittsträvande och sund vetenskaplig metod. Men kan man på detta sätt t. ex. arbeta om hela musikhistorien, så bör detta dock icke skrämma alla dem, som anse denna vara ur alla synpunkter tillräcklig som den är: den genomgående stilpsykologiska bearbetningen kommer att taga en oöverskådlig tid i anspråk och sysselsätta åtskilliga generationer. Emellertid har den redan, även på musikhistoriskt område, lämnat många prov på sin betydelse. Frågan om den västerländska musikens ursprung har på detta sätt blivit syntetiskt löst, och även exempelvis frågan om trubadurernas härstamning från arabisk kultur har fått sin lösning utifrån stilpsykologiska arbeten.

Likväl torde det dröja, innan musikhistorien i sin helhet förknippas med den allmänna konsthistorien och sålunda blir i stånd att under alla epoker belysa varje utvecklingsfas och dess konstnärliga strävanden.¹ Härtill kräves nämligen oer-

¹ Att behandla konsthistorien med uteslutande av musikhistorien jämför Spengler med att skriva Greklands historia men utelämna Sparta.

hörda insikter icke blott på samtliga konsthistoriska områden, utan även på alla övriga kulturhistoriska. Så småningom böra vi väl hinna dit, och en god grund härtill lägges redan, sedan ett par decennier, på varje mindre område för sig. På den bildande konstens område ha härvid många storartade resultat redan nåtts — en del grundläggande arbeten inom musikhistorien ha emellertid också sett dagen.

Speciellt har dylik verksamhet bedrivits i Wien, där den musikhistoriske nestorn Guido Adler redan 1911 presenterade en bok om »Der Stil in der Musik», sedermera följd av en »Methode der Musikgeschichte» och de stilpsykologiska bearbetningarna i hans »Handbuch der Musikgeschichte». Adler har härmed öppnat den nya vägen för musikkorskarna. Likväl äro hans böcker i grund och botten rent analytiska och kunna icke tjäna vår tid såsom annat än intresseväckande faktasamlingar. En annan wienare, som dock har arbetat med större linjer utifrån en beundransvärd saklighet, är Robert Lach, som i sin »Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoeie» givit oss en ingående kännedom om det musikaliska ornamentets stilhistoriska utveckling. Både Adler och Lach hålla sig emellertid enbart till musikaliska företeelser. Till en början har detta naturligtvis också varit nödvändigt.

Egon Wellesz, också han wienare, har emellertid arbetat med flera intressanta kombinationer med konsthistorien och har också i sin bok »Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien» lämnat många värdefulla uppslag, vartill senare skall återkommas. I Berlin har Curt Sachs börjat efter samma linjer, såväl i den historiska inledningen till sin bok »Die Musikinstrumente» som i ett par föreläsningsserier vid Berlins universitet (»Geschichte des musikalischen Stils im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte» — en serie, som man önskade ha i bokform).

Så smått har stilpsykologin alltså börjat vinna inträde, och så smått får den också fortsätta, intill dess vi slutligen kunna sätta samman en helt ny musikhistoria. Många svåra problem komma att möta vid behandlingen av den s. k. medeltiden. Men icke färre, och i varje fall icke mindre stridbara problem komma att försvåra belysandet av tiden 1600—1800, då musiken hade att vandra från renässans, över barock, rokoko och klassicism fram till romantiken.

Vad denna utveckling har betytt och inneburit kan icke tillfyllest inses, förrän var och en av dessa faser blivit faktiskt klarlagd både i och för sig och i förhållande till de andra utslagen av kultur under samma epoker. Här skola nu några bidrag till musikens utvecklingshistoria 1600—1800 följa, vilka icke minst vilja peka på en ny stor samling problem, som komma att kräva sin bearbetning.

*

En mycket svårlost fråga har i långa tider varit att utreda vad som är »renässans» i musiken. Det skulle föra för långt att här uppräknat alla de märkvärdiga tolkningar vi fått på detta spörsmål. Att det alltid har varit så krångligt har icke minst berott på att gotiken och renässansen uppträdde med mycket stora tidsavstånd i musiken och i den bildande konsten, och många forskare ha därför gått i fällan genom att utgå från, att varje epok samtidigt tar sig uttryck i samtliga konstarter.

För en stilhistoriker är det emellertid tydligt och klart, att Palestrina och Orlando di Lasso äro våra, låt vara sista medeltidsmusiker, änskönt de levde mitt under högrenässansen. På denna gamla stil i musiken följde så emellertid i ett slag alla de många noviteterna omkring år 1600. Här ha vi, som alltid understrukits, att notera monodin, harmonin och de nya ornamenten, instrumentalmusikens uppsving och de stora nya dramatiska formerna opera och oratorium. Vad hände då alltså c:a 1600? Var det barocken, som då satte in? Och var blir det i så fall plats för renässansen? Till en början äro dessa de viktigaste frågorna att lösa.

Man kan då först utgå ifrån den sannolikheten, att musiken på samma sätt som de andra konstarterna skulle komma att avbryta medeltidens konstutveckling och sätta upp tvärt häremot stridande ideal. Denna brytning, som, i få ord uttryckt, betydde att man icke längre skulle arbeta på det objektiva, utan på det subjektiva planet, denna brytning är renässansen på den bildande konstens område. Där vi kunna iakttaga samma fenomen i musiken, ha vi tydligen också att söka den musikaliska »renässansen».

Tvåhundra år längre än de övriga konstarterna höll sig emellertid musiken kvar i kampen för de medeltida, gotiska idealen. Den geniala kontrapunktiska stämföringskonsten hos nederlän-

darna mot 1400-talets slut får knappast sin avslutning förr än hundra år därefter. Säkerligen har också musiken, såsom den mest abstrakta av alla konstarterna, bäst passat de gotiska idealen och därför också hållit på dem längst.

Musiken efter 1600 har emellertid »hunnit upp» de övriga konstarterna och är fullt barock i sin stil. Var blir det sålunda plats för renässansen i musikhistorien? Vi bli tvungna att betrakta renässansen som ett blott och bart yxhugg, som närapå med ens avhög de sista rötter konsten hade i medeltiden, för att därpå alla konstgrenarna skulle kunna växa samtidigt in i barocken.

På detta sätt blir den musikaliska renässansen mera att betrakta som en episod, en tilldragelse av grundläggande betydelse för den kommande musikutvecklingen, närmast då barocken. Noviteterna voro dels teoretiska och dels praktiska. De förra utgingo koncentrerat från Florens, där man genomtänkte möjligheterna att återuppliva antikens gamla skådespel. Men även om man dessutom aldrig så mycket ropade »död åt kontrapunkten», skulle dessa teoretiska försök aldrig fått någon genomgripande betydelse, om de icke samtidigt kommit att förenas med de praktiska noviteter som lågo i den nyuppvaknade subjektivismen.

Redan vid mitten på 1500-talet sökte man i Venedig efter rent koloristiska värden genom kromatiken. Redan en och annan nederländare och sedan Palestrina, började taga hänsyn till vissa partier av textinnehåll i körerna¹, mer och mer gjorde sig nu i praktiken den subjektiva tendens märkbar, som slutligen slog ut i monodistilen, där en ackompanjerad solostämma fick huvudvikten och kunde börja uttrycka fler och fler känslöstämningar, vilket man alltmer började anse vara musikens huvudsakliga uppgift.

I och med monodins ackord ha vi också att räkna med harmoniläran, som blir den huvudsakliga lärogrunden för 1600-, 1700- och 1800-talens homofoni. Med anledning härav skulle man även i få ord kunna beskriva den musikaliska renässansens innebörd sålunda: *från och med 1600 tvingas man i musiken att icke längre tänka horisontellt utan vertikalt*. Detta blir just »död åt kontrapunkten» till förmån för harmoniläran.

¹ Se Jeppesen: Palestrinastil. Jeppesen karakteriserar dessa ställen träffande såsom »musikalisk vokativ.»

Då dessa nya resultat från praktiken förenas med de teoretiska försöken med ett nytt drama, födes så den stora solostilen, den nya instrumentalmusiken och de stora dramatiska formerna. Detta var renässansen i musiken, och nu tar barocken genast vid och utarbetar de nya möjligheterna. Denna barock varar så i 150 år.

Wellesz har¹ på intressant sätt understrukt, hur subjektivismen började i kören, där sångarna togo sig friheten att överbjuda varandra i fria utläggningar av melodin, vars medeltida arkitektur de voro trötta på. Dessa individuella friheter blevo av verksam betydelse för den monodiska stilen. Emellertid gör Wellesz även några missgrepp, icke minst i en del grundläggande åskådningar. Han indelar t. ex.² strömningarna efter antiken i dels en individualiserande, dels en typiserande riktning. I den förra härskar, säger han, innehållet, i den senare formen; i den förra ske nybildningarna, i den senare håller man konservativt på gamla former. Detta resonemang är något lättvunnet. Ty gotiken skapade ideliga nybildningar i sin form, icke minst i nederländarnas canonstilar, och likväl vill Wellesz anse gotiken vara »typiserande». Renässansen åter tillstodde visserligen den individuella friheten, men det var en långt mera ytlig frihet utan sträng inre form och därför endast mera iögonenfallande. Tvärtom visar oss renässansen många förstenade element, som trots individualismen icke tyda på något annat än rena »typiseringar.»

Detta har bl. a. Robert Lach³ påvisat på ornamentets område. Han påpekar här⁴ hur ur medeltidens diminutionspraxis utkristalliserats en mängd stereotypa figurer, hur de stora linjerna upplösas och övergå i smärre, vilka förstenas till en komplicerad apparat av ornamentföreskrifter och musiksteno-grafiska tecken. I drillen, förslaget och dubbelslaget, fortsätter han, ha vi de sista fossila resterna av en rik konstnärlig förgångenhet. Under medeltiden var hela ornamentiken en organisk och ovillkorlig funktion av den konstnärliga helheten; under renässansen »skruppnar ornamenten samman till stereotypa floskler, vilka användas utan någon som helst inre nödvändighet.»

¹ A. a. p. 26—27.

² A. a. p. 19.

³ A. a. p. 420 och 426.

⁴ med Krebs.

Med iakttagande av att renässansen i musiken alltså är en kort tilldragelse eller kanske rättare en motor, som sätter i gång en helt ny propeller, få vi sålunda anse ungefär hela 1600-talet tillhöra barocken, vilken dominerar till inemot mitten av 1700-talet. Avslutades gotiken av Orlando di Lasso och Palestrina, så avslutas barocken av Bach och Händel.

Barockens allmänna grundelement kunna i få ord karakteriseras som strävandet efter *organisk mångfald*. Man kan icke heller bortse från, att detta strävande präglats av ett djupare liv än det renässanskonsten bjöd på, att en viss dynamik nu vunnit inträde i konsten, vilket icke renässansen tillät. Barocken lever, skulle man kunna säga, på en dynamisk pluralis, men den konstnärliga uppbyggnaden arbetar icke längre kontrapunktiskt utan med kontraster; musiken, tavlorna o. s. v. *arrangeras*, de skapas icke. Konsten blir ett arrangemang i stor skala med kolossala effekter, stor yttre apparat och scenvana. Över allt detta ligger något våldsamt, som säkerligen passade den västerländska kulturen bättre än renässansens mera oäkta statik. Worringer har också funnit ett glänsande uttryck för barockens idé, då han säger, att *barocken är en av renässansen fördärvad gotik*. Hur detta exempelvis passar in på Bach, skall längre fram understrykas.

De rent musikaliska elementen av barock få anses vara följande. Det av renässansen instituerade tänkandet i vertikal riktning, alltså harmoniska ackord, får en påtaglig utveckling redan på 1600-talet. Liksom en stark vilja alltid skaffar sig därtill svarande kunskaper, uppstod också med 1600-talet det skrivsätt, som vi kalla generalbasen, varigenom det vertikala tänkandet verkningsfullt kunde befordras. Visserligen ligga flera arv från den gamla linjekonsten kvar i denna »generalbas», men mellanstämmorna ha skruppnat samman till siffror, som icke betyda annat än själlösa ackord, och solostämman dominerar fritt och kontrapunkteras föga målmedvetet av bas-stämman. Så snart man senare — på 1700-talet — vuxit tillräckligt in i det vertikala tänkesättet, kunde man åter utskri-va mellanstämmorna med noter, och de homofona ackorden voro färdiga, organiskt utvuxna ur den gamla kontrapunkten. Generalbasen var alltså en praktisk övergångsform i den riktning renässansen hade utstakat. I det linjemässiga i bas-stämman fanns dock mycket av gotisk anda, och vi kunna därför gärna anse

generalbasen vara en *typisk* barockidé efter Worringers citerade yttrande. Generalbasens livslängd är också identisk med barockens 150 år.

Ett annat viktigt utslag av barock är det mer och mer målmedvetna framträdandet av instrumentalmusiken, vilken slutligen kommer att få samma dominerande roll som körsången under medeltiden. Ett klart belysande av alla fakta från denna process sakna vi tyvärr ännu. Helt säkert ligga här många problem, som ännu icke fått sin behandling. Till en början vore det kanske inte oklokt att uppsätta en statistik, som utgick från c:a 1500 och sedan framlade i vilken utsträckning och vid vilka tidpunkter man särskilt kunde iakttaga, i vad mån kompositörerna mer och mer grepo till instrumenten, hur blandformerna av kör plus instrument se ut i besättningen, när man börjar ta hänsyn till instrumentens klangliga valörer, vilka a-cappella-fraser, som direkt översatts till instrumentala och vilka, som äro instrumentalt nybildade etc. etc.

Utifrån ett fullständigt klarläggande härav skulle man sedan kunna mera faktiskt inpassa även denna utveckling bland barockens noviteter för att så mera fullständigt avgöra dess »huvudvilja». Vare här nog sagt, att det instrumentala uppsvinget var äkta barockt — ty i huvudsak följer dock barocken den utvecklingslinje, som renässansen begynte: den mera sinnliga subjektivismens väg, och det passar därför mycket bra, att den mera objektiva, tektoniska a cappella-kören mer och mer får lämna rum åt å ena sidan den känslösamma solo-sången, å andra sidan allt flera virtuosinstrument.

Vad instrumenten i och för sig beträffar, tillkommo de i den tydliga avsikten att skapa allt större klangstyrka — alltså samma process, som sedermera romantiken bragte till sin spets. Den färgrika renässansens otaliga små blåsinstrument försvinna raskt under 1600-talet. Liksom i måleriet en brokigare renässans följes av en mera enfärgad barock, där tenebrosomåleriet blir det dominerande, skaffar sig också barockmusiken allt flera enfärgade basinstrument, vilkas helhetsfärg icke utgöra en dålig parallell till Rembrandt. Vidare söker man vid flera instrumentkonstruktioner att komma människoröstens valör så nära som möjligt — också ett typiskt drag av barock —, så med oboen och så t. o. m. med det mest objektiva av alla instru-

ment, orgeln, som i början på 1600-talet erhåller den bekanta stämman vox humana.¹

Typiska barockidéer företräder också själva ornamentiken under denna epok. Robert Lach har i sitt redan citerade arbete med utomordentlig klarhet lyckats påvisa, hur barockornamentiken i varje land för sig utgått från ingenting annat än den gamla nederländska polyfona melopoeien. Ur denna utkristalliserades nämligen genom diminutionen en samling stereotypa formler, som blevo var mans egendom och nedskrevos nära nog stenografiskt.



Själva utvecklingsförloppet beskriver Lach sålunda: »De nederländska tonkonstruktionernas stempelare flyta ut i lättrorliga passager och rullande löpningar och förflyktigas — den stela, säkra och absoluta nederländska kompositionstekniken, vars kontrapunktiska former hårfint gripa in i varandra som hjulen i ett urverk, förvandlas till snirklar, drillar, löpningar och koloraturer, vilka vid formal-analytisk betraktelse genom lup visa sig vara en mikroskopiskt förminskad men fotografiskt trogen avbild av den gamla kontrapunktiska formeltekniken».

Dessa stereotyperingar lösas emellertid efter hand från sina ursprungliga platser, berikas, förstoras och sättas slutligen samman efter fullkomliga barockidéer. Mångfalden grupperas och organiseras, varianter, nyanser, schatteringar och mellanformer uppträda, och barockens »flerfaldighet» tar sig också uttryck i manövreringar med hela grupper, överraskningar och iakttagande av »omväxlingens princip», vilken är en del av barockens kärna.

Ännu en process, som gör sig märkbar i barockens ornamentik, är framväxandet av den jämna profileringen, d. v. s. betoningen på jämn taktadel medelst förslag, drillar o. d. — en skrivart, som höll sig in på 1700-talet och rätt väl stämde överens med barockens schatteringsprinciper. Dessa profileringar få också ett yttre arkitektoniskt moment i och med en alltmåra regelrätt profilering av *sluten*. Sweelinck anbringar

¹ Se härom vidare Curt Sachs: »Die Musikinstrumente», p. 31 ff.

exempelvis alltid en drill vid varje versrads slut i psalmerna — samma arkitektoniska profilering, som sedermera även Bach och Händel använda.¹

Ornamentikens utveckling på det nya instrumentala området har också sitt speciella intresse. Genom barockens vertikala inriktning och dess växande intresse för harmoni och ackord kommo med tiden allt flera ackordinstrument i ropet. Först dominerade lutan, som nu alltså fick en annan uppgift än under medeltiden, därpå kommo de olika formerna av klavér, för vilka man till en början skrev tämligen lutmässigt. Froberger är den förste, som översatte lutfraser till klavér, så t. ex. detta *tremblement* ur den franska lutskolan:



Profileringsarkitekturen under barocken är emellertid, jämförd med den gotiska stämföringsarkitekturen, en rent yttre, ja nära nog ytlig företeelse. Likväl krävde den en fullkomlig virtuositet vid anbringandet av alla dessa massor av koloraturer. Endast studiet av drillen och dess utveckling kan visa oss detta. De flesta drillar och tremoleringar, påvisar Lach, ha emellertid utgått ur den nederländska melopoeien genom diminution. Så t. ex. följande fras, som han funnit i England:



Intressant är även att redan 1600, hos Cavalieri², finna en »trillo», betecknad i sekundrörelse:



¹ Se Lach a. a. p. 481.

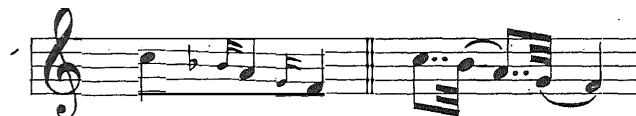
² »Rappresentazione di anima e di corpo».

Drillen kunde också redan hos Pasquini användas som harmonifyllnad:



Det är intressant att jämföra ett dylikt exempel med den senare utformningen av en sådan fras hos exempelvis Tartini vid barock-epokens slut.

Av tidiga *förslag* beskriver redan Agricola det franska manéret vid förslagsrytmisering:



Utom profileringsarkitekturen gör sig nämligen också en strävan efter olika arter av rytmiseringar gällande. Ett intressant exempel på detta är även *alla Lombarda*, som redan Zarlino förklarar vara en ren synkopering. En sådan synkopering, som möjligen kan tolkas som ett rudiment av det primitiva portamentot, var på 1600-talet till den grad vanlig, att t. ex. Frescobaldi alltid helst ville punktera den andra noten i en sextondelslöpning:



Man bör också lägga märke till parallellen mellan detta tidiga barockexempel och exemplen av samma art vid barockepokens slut, företrädesvis hos Bach och Händel och mest den senare, icke minst i hans concerti grossi.

Då alla de smärre ornamenten blivit färdigt utkristalliserade, gäller det så framförallt att sätta dem organiskt samman, och här kommer barockens plastiska arrangemangskonst väl till sin rätt. Nu kan Monteverdi med alla tremoleringar och drillar o. s. v. skapa sin berömda »stile concitato», nu kunna de praktfullaste kadenser börja se dagen, de mest virtuosa löpningar så småningom inkomponeras — med ett ord: den stora barock-

koloraturen börjar få luft i lungorna och på det ena eller andra sättet dominera operan och oratoriet såväl som solosaker eller instrumentala verk.

Typisk barockornamentik påträffar man också hos Scheidt, som använder många belysande proportionsförskjutningar, t. ex. tänjer ut en stämma, som har livlig rörelse och figurerar den rikt, berikar koloraturen med ett flertal nya figurer, överraskar med rika växlingar av mångsidiga tongrupper med tillämpning av »omväxlingens princip» och schatterar hela mångfalden. I allt sålunda en äkta barockarkitektur, eller ett äkta barockmåleri — de plastiska arrangemangens höjdpunkt.

Det räcker emellertid icke att studera barockens musik enbart i notationstekniken — generalbasen —, instrumentationen och ornamentiken. Även på formläran sätter den sin givna organisatoriska prägel.

Härvid bör först och främst studeras den linje, utefter vilken det solistiska virtuosväsendet vandrade. Detta skapade nämligen sin egen arkitektoniska form och formlära. Å ena sidan utvecklades detta på de dramatiska områdena, där både operan och oratoriet i sina recitativ och arior befordrade det särskilt framträdande sångsolot. Å andra sidan kom denna progress att spela en betydande roll på det instrumentala området genom concertoformen. Denna kompositionsform är till alla delar typisk barock.

Icke minst gav den en solist framstående möjligheter till att lysa med sin egen personliga duktighet. Men dessutom var själva byggnaden i concerton rent barock.¹ Frånsett de former, där endast ett soloinstrument uppträdde och alltså den oförfälskade subjektiviteten kunde lysa, fanns nämligen en annan gouterad form, den s. k. concerto grosso, i vilken grupp ställdes mot grupp — alltså ett typiskt barockmanér. Vanligtvis var den ena gruppen större, den andra mindre och denna senare då bestående av antingen två violiner och cello, eller två oboer och fagott. Andra kombinationer förekommo någon gång, mest vid barockepokens slut, t. ex. i Bachs Brandenburgska konserter.

Det huvudsakligaste i den ordinarie concerton var emellertid att tvenne grupper skulle kontrastera mot varandra, både i

färg och i kvantitet. Här återfinna vi de viktigaste barocka idéerna: organisk pluralis och »omväxlingens princip» i plastisk gestaltning. Att denna concertoform når sin kulmen ungefär 1680—1750 bekräftar endast dess absoluta funktion av barockstilen, som just då också hade sin höjdpunkt. Concerto grosso är därför en ren barock stilart, under det att soloconcerton fick möjligheter att vidare utvecklas under romantikens än mer känslösamt betonade subjektivitetsepok.

En annan större form, som också betydde fulländad barock, var *sviten*. Dess viktigaste kriterium är dess barocka uppbyggnad. Att den bestod av en samling gamla danser, till en början original, sedermera nykomponeringar i samma anda, är visserligen intressant nog i hänseende till det gamla folkliga ursprunget. Huvudsaken är i alla fall framförallt dessa dansers yttre-arkitektoniska gruppering, vilken just åstadkommit efter »omväxlingens princip».

Rytmen, färgen, hastigheten, kvantiteten — allt skall erbjuda kontrasterande omväxling både som clairobscurmåleriet arrangerade det och som tenebrosomåleriet gjorde det. Sådana kontraster, vilka alltmera fingo ersätta den gamla kontrapunkten, voro också svitens variationssatser, där ett förut framlagt tema tekniskt och virtuosmässigt varierades — något som icke blott påminner om omväxlingsarrangemangen, utan även om den gamla diminutionen. Dessa sidor av svitens utveckling äro icke de minst viktiga att få belysta, och vi få hoppas, att en eller annan forskare vill ta itu med dessa problem och även här fullständiga våra begrepp om barockens absoluta innebörd.

Lyckligt vore också, om alla de här nämnda barockprinciperna följdes, ej blott på det tekniska utan även på det historiska utvecklingsplanet av några intresserade forskare. Det skulle då gälla, att undersöka hela 1600-talet och första hälften av 1700-talet och noga genomgå alla utvecklingsfaser: hur den tidiga barocken såg ut, och hur den senare tedde sig; vilka barockelement, som fortast fingo sin utlösning och vilka, som dröjde längre; vilka växlingar de dramatiska musikformerna tekniskt och praktiskt genomlevde, och hur de instrumentala formerna utvecklades. Här vore mycket att göra — med utgångspunkt från enhetsbegreppet barock.

Liksom i sin form, präglades barocken även av kontrastfunktioner under sin utveckling. Den tidigaste operakolo-

¹ Se härom vidare Blessinger: »Musikalische Formenlehre». Stuttg. 1926.

raturen och dess virtuoser framkallade t. ex. en stark reaktion häremot från Lully och hans skola, som försökte sig med en mera deklamatorisk-recitativisk opera. Ur denna nyare operas kadenser och versslut uppväxte emellertid en ny melismatik, som med ett ogenomträngligt knippe blommor och blad lyckades på nytt dölja den melodiska linjen och koncentrera »intresset» på koloraturernas urskog.

I och med Bach och Händel är den musikaliska barocken avslutad — den långvarigaste stilepoken efter medeltiden. Dessa båda äro de sista stora kompositörerna, som betjäna sig av generalbasens ackordunderstrykande upplysningar. Hos dem få de barocka ornamentens utveckling sin avslutning och sin höjdpunkt. Båda använda och utnyttja de den kontrasterande concertostilen, och båda gruppera och uppbygga efter omväxlingsprincipen sina sviter — ty samtliga deras s. k. sonater äro fullkomliga sviter, i vilka satsernas repriser endast äro ytterligare funktioner av grupperingsmöjligheterna.

Emellertid äro de icke fullständigt lika varandra. Vilja vi se på barocken som en av renässansens diktatur »fördärvad gotik», så hågkommer man lätt ett sådant uttryck vid studiet av Bach, som är mera kontrapunktiskt intresserad än Händel. Bachs kontrapunkt rör sig dock mest på fugans område, och även fugan är en typisk barockprodukt. Fugan rör sig nämligen strängt i harmoniska avstånd i de olika stämmorna och betjänar sig även av yttre arkitektoniska medel med profilerade slutfall, rik diminutionsteknik och barock ornamentik, vilket allt den nederländska canonstämföringen icke behövde.

Händel åter hade upptagit mera än Bach av renässanstendenserna och skrev med förkärlek i italiensk aria-stil, som diktats av subjektivt-solistiska krav på »värdig känslsamhet». I sina concerti grossi är han dock mest typisk som barockfigur i alla delar av denna formapparat.

Vad bryter så udden av barocken på 1700-talet? Vilka faktiska realiteter uppträda då som nya? Med ledning av de andra konstarterna kunde man vänta sig en fullt utpräglad rokokostil vid denna tid. Lustigt nog står denna emellertid icke att finna.

Måhända beror detta på att rokokon aldrig blev en folkets konststil utan höll sig inom de »finare kretsarna». Alltnog:

en stor rokokostil ha vi *icke* att notera i musiken. Dock — flera *spår* av rokokon ha vi likväl.

Vad instrumentens utveckling beträffar, lämnade man de förut så dominerande basinstrumenten på ett andrahandsplan och sökte i stället efter »ljuvliga klangvalörer» i sinnlighetens tecken. Goda exempel äro »hautbois d'amour» och »viole d'amour». Även den med bälg blåsta musetten blev såsom omhuldat dam-instrument ett pikant utslag av rokokon.

Även aristokraternas sällskapsdanser skapade i viss mån en rokokomusik. Emellertid sakna vi alldeles en klar och egenartad form för denna i stil med barockens svit. Smärre, eller någon gång större oordnade chansonsamlingar äro de enda musikaliska rokokobyggnader vi äga. Från dylikt håll hämtade t. ex. Bellman sina melodier.

Likaledes äro de många menuetterna, som så ofta förekomma i en senare litteratur, rena utslag av rokokon. Någon dominerande roll kom denna stil dock aldrig att spela, allra minst på tonkonstens område. Rokokon var den fransksbitna aristokraternas ytliga pikanteri-gester. Det stora brottet med barockmusiken kommer därför först med nästa stil, som till huvudprincipen visserligen fortsätter på den av renässansen utstakade vägen, men som för övrigt fullständigt vill ställa sig i opposition mot barocken: *klassicismen*.

✱

Det är ett märkvärdigt och oförklarligt faktum, att västerlänningarna så ofta gripit efter antika ideal, som verkligen skett, med renässansen, med klassicismen och nyklassicismen och nu, återigen i våra dagar, med novantiken. Dessa epoker ha då alltid först opponerat mot de forna, äkta västerländska principerna, och liksom man skämdes för det mest naturliga och äkta hos sig själv, stämplade man t. ex. den medeltida konsten som rå och barbarisk och kallade den gotik och sedermera 1600-talskonsten som konstlad och överlastad och kallade den barock. De antikälskande epokerna ha däremot alltid bestått mycket vackra etiketter.

När i våra dagar så ofta opponeras mot allsköns influenser från asiatiskt eller afrikanskt håll i konst och seder, så vill man alltid så gärna hålla på det egna västerländska, i oppositionen. Hur kan det emellertid komma sig, att man i all-

mänhet brukar gilla de grekiska idealen? Då tystna raskt alla uttalanden om att värna om det egna. Då ger man sig gärna med hull och hår in i en helt annan kultur, som i grund och botten var vår egen ganska främmande.

Det är nämligen det egendomliga, att en hel del människor inbilla sig och andra, att den grekiska måttan, Sofrosynebegreppet, är identiskt med all »mogenhet» i världen. När man känner ovillkorligt, entusiastiskt och starkt för en idé, då är man barbarisk eller barnslig. Men om man tänker och känner med »Sofrosyne», då är man mogen, lugn och sansad. Ett högeligen förvillat och märkligt resonemang.

Härtill kommer emellertid en mycket viktig sak. Med renässansen infördes i västerlandet den stora »Einfühlungskänslan» och de subjektiva personlighetsprinciperna. Till dessa sökte man med lätthet stoff från antiken. Och antikens konstnärliga strävanden kunna i få ord beskrivas som *sökandet efter fullkomlig statik*.

De konstgrenar, som i främsta rummet befordrades i Grekland, voro arkitekturen och skulpturen. Den antika byggnadskonstens princip var den statiska jämvikten, som t. ex. ytttrade sig så, att den rörelse, som upptogs av några kolonner, genast skulle uttagas och hållas i jämvikt av bjälklaget. Var rörelsen i kolonnerna stor och kraftig, var också bjälklaget kraftigt och hjälptes upp av en fris, som gick i samma rörelseriktning. Det är *balansen*, som är den dominerande idén i antiken.

När man alltså senare, i västerlandet, gång efter annan flydde till antika ideal, kastade man sig sålunda i armarna på de statiska principerna och började genast att fördöma de ursprungliga egna, som voro dynamiska. På detta sätt har man därför växlat med att uppställa en gotisk katedral som motto under en epok, ett grekiskt tempel under en annan. När klassicismen gjorde det senare, funnos emellertid inga vidare direkta mönster för musiken. I och med att balansprincipen gjordes dominerande och infördes även i tonkonsten, kunde likväl tillräckliga paralleller dragas med de andra konstarterna, och det synes nästan, som om musiken, som dittills icke varit med om utsvävningar i antikideal, liksom ville taga skadan igen under klassicismen, ty visst är, att få utslag av konst vunnit en sådan spridning, tacksamhet och uppskattning i de vidaste kretsar,

som just den klassicistiska musiken, som bland alla yttringar av klassicism säkerligen är den allra viktigaste.

Den mest betydelsefulla produkten av denna musik var sonatformen. Att noggrant följa, hur den statiska balansen här går igen i alla detaljer är ett ingående men mycket intressant arbete. Till sin yttre form erbjuder sonaten visserligen flera likheter med sviten, och detta har alltid varit utgångspunkten för alla de många avhandlingar om sonat och svit, som sett dagen. Likväl äro sonatens satser i alla fall uppställda på ett något annat sätt än sviten; så nämligen, att de icke grupperats efter den dynamiska omväxlingens princip, utan efter den statiska balansens. Detta borde ingående studeras i och för understrykandet av de stora skillnaderna mellan barock och klassicistisk musik.

Sonaten har emellertid även en rent organisk inre byggnad, som sviten saknar. Denna byggnad är typiskt klassicistisk.¹ Först uppträder ett tema, som t. ex. har en livligare, fastare rytm. Denna rörelse utdrages emellertid inte, utan uttages, »balanseras» av ett nytt tema, som då är mera långsamt eller »känsligt». Har det första temat en mera manlig karaktär, så har det andra en mera kvinnlig och tvärtom. Här går sålunda den grekiska byggnadskonsten fullständigt igen: rörelserna skola uttaga varandra.

I genomföringspartierna vändes och vrides på temata, moll väges mot dur, och balansprincipen dominerar det hela. Temata kunna också plockas sönder, gemensamt kombineras etc. etc., allt med statiska hänsyn. Hela denna »inre» form är någonting alldeles nytt i musiken och i grund och botten fullkomligt väsensskilt från barockmusikens svit. Det är mycket viktigare att betona och belysa *skillnaderna* mellan sonat och svit än de mera yttre *likheterna*.

Intressant voré också att få veta, när och var sonatstilen uppstod, ty i själva verket måste det ha varit en oerhörd nyhet, när man första gången planlade sonatformens välgenomtänkta statiska byggnad. Den eller de som började med detta voro också de första musikaliska klassicisterna. Sebastian Bach kände i varje fall icke till denna nya form, och det är därför alldeles oriktigt, om vi skola vara konsekventa, att kalla några av hans kompositioner för sonater. De äro nämligen alla sviter.

¹ »Klassisk» bör man underlåta att säga. Det »klassiska» är ett tvetydigt begrepp.

Av hans sex sonater för soloviolin har man lustigt nog kallat de tre sonater, de andra tre partitor. Varför denna indelning? Förmodligen endast därför att de tre äro längre och ha fler satser, än de andra! Emellertid äro de alla sviter. Det är icke satsernas antal, som bestämmer namnet. Sviten är ett mera organiskt-dynamiskt arrangemang av barocken, och sonaten ger uttryck åt klassicismens statiska balans. Dessa begrepp borde noggrant undersökas och utvecklas av därför intresserade forskare.

Vilken genomgripande betydelse den klassicistiska musiken fick belyses icke minst av det förhållandet, att sonatformen kunde ge upphovet åt hela den omfattande kammarmusiken och därtill även åt symfonin och den yngre uvertyren. Sonatformens avvägda, lättfattliga och kristallklara former gjorde det även möjligt för den klassicistiska musiken att bli både en akademisk stil, i vilken man hade lätt att undervisa — så hände också med de övriga konstarterna från samma epok — men dessutom även en populär, ja familjär stil, som kunde odlas i alla musikaliska hem. Till sådan betydelse nådde aldrig de andra konstgrenarna.

Det visade sig också med tiden, att sonatformen redan från början blivit så väl avvägd, att den under utvecklingens gång kunde användas som ett utmärkt skal, i vilket man gång på gång kunde fylla ett nytt innehåll. Så finner man alltså »sonater» både hos romantikerna och hos impressionisterna. Men dessa sonater ha i grunden alltså en helt annan anda och få icke förblandas med de klassicistiska sonaterna, i vilka alltid den lugna måttan och jämvikten fick härska. Dessutom var icke sonatformen så allena rådande på 1800-talet som under klassicismens dagar. De inre stilpsykologiska skillnaderna i uppbyggnaden av å ena sidan klassicistiska, å andra sidan romantiska och impressionistiska sonater vore ett intressant studium för en målmedveten forskare.

Ytterligare ett statiskt moment av oerhörd betydelse för klassicismen var fastslåendet av skalorna i *dur* och *moll*. Härmed gick den sista resten av gotisk dynamik förlorad, och kontrasterna i *dur* och *moll* blevo verksamma balansmöjligheter. I övrigt arbetade klassicismen med många av renässansens diktade traditioner. Det vertikala tänkandet har nu vuxit sig så starkt, att man kan utskriva ackorden med noter och pre-

cisera harmonilärans lagar. Ackordinstrumenten stå också i centrum för intresset, och endast den prägel de många klavérsatserna, med eller utan stråkar, sätta på den klassicistiska musiken är typisk nog. Klavéret hade nu också utvecklats till att vara ett kallt, stelt och kristallklart instrument, som utmärkt väl passade stilen.

Det »klassiskt klara» och väl utmejslade i denna musik blev från kompositörernas sida en stark opposition mot barockens frihet. Soli och concertostil blevo icke längre så omhuldade, utan ersattes till fullo av ackordkonstellationer antingen för klavér eller för kammarmusikensemble eller orkestrar. Något togs emellertid detta kallt sakliga i kompositionerna igen vid exekverandet, därvid ytterligare en ny stor subjektiv novitet började framträda: det nyanserade föredraget.

Var detta först framträdde är icke fullt klart. Möjligen var det i Mannheim. Klart är emellertid, att det var först med klassicismen man införde diminuendo- och crescendomanéren. Det är därför självklart, att det är stilhistoriskt absolut felaktigt att utföra t. ex. Bach eller Händel med diminuendo och crescendo, som man tyvärr nästan alltid gör. Barockens principer jämlikt hade man att exekvera dess musik med stora linjer av antingen forte eller piano, vilka tvärt följde på varandra på samma sätt som man i barockmåleriet arbetade med stora linjer eller ytor av ljus och skuggor eller andra kontraster.

Naturligtvis satte klassicismen även sin prägel på ornamentiken. Hade denna nått sin kulmen under Bach—Händel-tiden med barocka anhopningar, så blevo dessa redan med Bachs söner betydligt reducerade och inskränkta till ungefärligen det antal och de typer, som ännu i dag synas oss vanliga. Joseph Haydn t. ex. använder, under klassicismens höjdpunkt, endast drillen, pralldrillen och förslaget.

Med denna förenkling av den gamla ornamentikedomen sätter emellertid även en annan process in.¹ Som ovan underströks, hade barockornamentiken genom diminution ur nederländsk melopoei stereotyperats till formler, som *anbringades* var man kunde komma åt att göra det, d. v. s. denna ornamentik var icke funktionellt utvuxen ur den melodiska konstruktionen. Under klassicismen börja emellertid de få godkända ornamenten att på nytt få en dylik inre funktion, som de så

¹ Se *Lach*, a. a. p. 505 ff.

länge saknat. Både Haydn och Mozart lägga stor vikt vid varje ornaments egentliga karaktär och använda det för kompositionens egen skull, icke så mycket för det virtuosa exekverandet, som exempelvis de italienska violinskolorna hade gjort det, icke minst Tartini.

Ytterligare ett belägg för hur ornamentiken nu verkligen inkomponerades funktionellt i tonskåpelserna, är det förhållandet, att kompositörerna började noga utskriwa alla utsirningar, som skulle göras. Härmed överlämnades alltså icke längre något åt de exekverandes subjektiva godtycke. Den stora reduktionen av barockens massornamentik blev sålunda en verkningsfull understrykning av klassicismens krav på kristallklar stränghet.

De viktigaste ornamenttyperna för denna epok kunna spåras tämligen klara redan hos de tidigaste Mannheimarna, där Lach särskilt funnit följande typer —



Intressant är att iakttaga, i vilken mån de klassicistiska ornamenten sedan växa sig starka och få statiska funktioner i den statiska sonatformen.

I samband med klassicismen och sonatformen kan det kanske vara berättigat att framdraga vad en herr Weidle har att anföra i sin stilhistoriska bok »Bauformen in der Musik» (Stuttg. 1925). Denna är visserligen så skämtsam och fantastiskt villkorlig i sin »metodik», att man helst borde förbigå den. Då den emellertid är utgången från musikinstitutet vid universitetet i Tübingen och försedd med ett braskande och oförklarligt lovordande företal av professor Karl Hasse, har den måhända blivit så pass farlig, att den kräver ett bemötande för att icke den sakliga stilpsykologin skall misskrediteras.

Weidle är icke någon musiker eller musikhistoriker, som är konsthistoriskt skolad, nej, han är arkitekt och enligt uppgift intresserad av musik. Hans huvudsakliga arbete har varit att försöka igenkänna alla former av arkitektur i musiken, och detta hade ju varit intressant nog, om han bara någon gång hade träffat rätt. Men i stället är hela boken uppfylld av så villkorliga, osakliga tolkningsförsök, att man måste häpna.

Weidle tycker sig t. ex. i sonaten igenkänna anläggningarna kring ett residens. En »långsam inledning», säger han, är identisk med residensets »Ehrenhof». Allegrot är dess corps de logis, adagiot en bassäng, scherzot paviljonger och rondot park med allé! Till denna tydning meddelar han visserligen en bild, men denna betyder ingalunda något tillskott av saktighet. Det är möjligt, att det för en eller annan kan vara intressant att höra vad Weidle kan känna igen — prof. Hasse tycks det sannerligen ha intresserat — men vad musikhistorien kan skörda för faktiska vinster härpå är minst sagt diskutabelt.

Till ytterligare varning för denna bok och eventuella likar skall även meddelas följande godtyckliga tabell, som Weidle själv hittat på: Palestrina är den musikaliska parallellen till romansk stil på 1000-talet. Schütz företräder 1100-talets stil. Bach är höggotiken, Haydn, Mozart och Beethoven tillhöra renässansen. Schubert är barock, Liszt rokok och Brahms klassicism! Varför Weidle tycker, att det skall vara så, får man aldrig något sakligt belägg för. Men kanske kan likväl en sådan tabell slå blå dunster i ögonen på en eller annan om musikens historia mera okunnig person.

Med Weidles metoder nå vi aldrig till några faktiska resultat. Det är med hjälp av den rena formläran, instrument- och notationsläran,² ornamentiken o. d. element, som vi böra tolka stilarnas historia och kulturella innebörd, ej med villkorliga fantasier. Liksom beträffande barocken, borde även klassicismens historiska utveckling närmare granskas och följas.

På operans område torde klassicismen först ha tillämpats av Gluck, som liksom renässansmännen i Florens även byggde med teoretiska principer efter antika ideal. Kamarmusiken och dess sonatform skapades samtidigt på flera ställen, oberoende av varandra, särskilt i Wien och i Mannheim. Det borde vara lönande att studera, hur de statiska jämviktsprinciperna här vuxo fram, vilka paralleller, som finnas mellan mannheimer-skolan och Haydn och Mozart, och vilka skillnader, både i form, instrumentation, profileringar och ornamentik.

Omkring 1800 har klassicismen nått så långt den kunde nå, och man börjar bli trött på den evinnerliga statiken. Den stil, som avlöser den, är romantiken, och övergången kan tillfyllest studeras hos Beethoven. Denne utgick visserligen från klassicismen, och i stort sett bibehåller han i sina flesta verk denna

stils rent yttre form. Emellertid återvänder han till dynamikens gestaltningsidéer och befordrar i högsta grad det personligt subjektiva, varigenom han i grund och botten ställer sig i *opposition* mot klassicismen och blir vår förste romantiker.

Romantiken har på sitt sätt flera likheter med barocken, icke minst som subjektiv konststil, men den utvecklar också renässansens viktigaste princip, det vertikala tänkandet, därvid de harmoniska ackorden bliva alltmera klangligt och färgrikt utarbetade, under högromatiken mera sentimentalt känsllosamma, under impressionismen slutligen nervkittlande originella i sin färgprakt. Men med impressionismen är också den utveckling, som begynte med renässansen tilländalupen: de horisontella linjerna äro vertikalt styckade intill bristningsgränsen, och det tjugonde århundradets huvudsakliga strävan blir att återgå till horisontellt tänkande, lämna ackorden och arbeta kontrapunktiskt.

Beethoven är som sagt den förste, som inleder denna den vertikala utvecklingens sista, subjektiva fas. Hans huvudsakliga verkande som romantiker faller inom 1800-talet. Men brytningen torde vara given redan 1800, och det borde vara intressant att närmare studera, hur han tvingar sig att stanna kvar i den statiska klassicismen före 1800, och hur hans senare noviteter delvis skymta redan i Haydns och Mozarts sista verk.

Det är därför betydligt riktigare att räkna Beethoven med bland de första romantikerna än att av rent yttre skäl räkna honom samman med Haydn och Mozart. Som produktiv nydanare har Beethoven sin betydelse för ett helt århundrade. Han är på en gång den snabbaste avslutaren av 1700-talsklassicismen och den förste och störste informatorn för 1800-talsromantiken, och det är denna egenartade dubbelroll, som under lång tid fängslat så många människor och tillförsäkrat honom ett oräkneligt antal beundrare både bland romantiska artist-vänner och klassiskt klart tänkande filosofvänner.

Beethoven gör alltså upp med klassicismen och dess huvudsats, balansen, redan på 1700-talet. Härmed har sålunda musiken under 200 år faktiskt gått hela vägen från en nyss dödad gotik över renässans, barock, rokoko och klassicism fram till romantiken. Man får kalla denna utveckling något snabb, särskilt om man vill komma ihåg att gotiken ensam varade i nära

dubbelt så långt tid. Emellertid voro nu både renässansen och rokokon endast moment eller övergångar i musiken.

De stora stilarna 1600—1800 äro barock och klassicism, och det kan icke tillräckligt understrykas, hur värdefullt det skulle vara att få dessa epoker mer och mer belysta, både var för sig och i förhållande till varandra. För denna nya belysning kräves emellertid, att man utgår ifrån enhetsbegreppen »barock» och »klassicism» och dessa epokers så att säga *tidsvilja*. Paralleller och ledtrådar kunna finnas på alla andra kulturområden under samma epoker.

Förfar man sedan på samma sätt med hela medeltiden och slutligen med 1800-talet intill våra dagar, då få vi slutligen en stomme till en ny, stor, saklig och vittsträvande musikhistoria för västerlandet, som absolut måste tagas ad notam och studeras av alla kulturhistorici.

RÉSUMÉ.

La »psychologie du style» c'est à dire l'étude du caractère et de l'évolution du style artistique prend de nos jours une importance croissante pour la recherche historique moderne par des méthodes synthétiques.

Cette importance n'est pas moins significative dans l'histoire de la musique, lorsqu'il s'agit, p. ex., de mettre de la lumière sur les différentes métamorphoses de la période 1600—1800, alors que la musique en partant d'un gothique qui venait d'être tué marchait en passant par la renaissance, le style baroque, le rococo et le classicisme vers le romantique.

Avant tout, il s'agit ici, nécessairement, de partir et de ne point s'écarter des faits purs, tels que, dans l'histoire de la musique, la morphologie, les théories des instruments et des notations, l'ornementation, etc. Ce faisant la »volonté du temps» se laisse déterminer exactement pour chaque époque.

Une telle mise en lumière des différents styles peut, en tant que »psychologie du style» trouver bien des parallèles et des indications utiles dans les recherches des autres branches de la culture intellectuelle des mêmes époques. De cette manière, des notions telles que renaissance, style baroque, deviennent,

parfaitement claires également au point de vue de la musique, de même qu'elles contribuent activement à la création d'une méthode, scientifique d'histoire de la civilisation à méthodes synthétiques. Mais pour cela, il reste encore énormément à faire. Aussi faudra-t-il que tous ceux qui s'occupent de recherches d'histoire de la musique ne diffèrent point l'application de ces méthodes de travail. La renaissance et le rococo sont des stades de transition dont l'étude ne s'impose pas moins. Les styles principaux de la période 1600—1800 sont le style baroque et le classicisme. Ces époques doivent être étudiées sérieusement en prenant les unités: style baroque et classicisme pour points de départ. Il nous faut étudier l'ornementation de masse d'une part et l'ornementation réduite de l'autre, la forme concert et la musique de chambre, la suite et la sonate, etc. De cette manière les notions s'élucident, la »volonté du temps« se détermine et les époques deviennent époques.

Si nous examinons de même le moyen âge et le temps après 1800, nous arriverons à créer une histoire de la musique toute nouvelle, qui ne travaillera plus analytiquement et séparément mais qui pénétrera synthétiquement dans l'histoire générale de l'art, dans l'histoire même de la civilisation et qui demandera à être étudiée par tout véritable historien de la culture intellectuelle.
