

STM 1919

Melodi och harmoni såsom musikaliska stilelement

Av Julius Rabe

© 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 musikkforskning. 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.

MELODI OCH HARMONI SÅSOM MUSIKALISKA STILELEMENT.

AV JULIUS RABE.

Det berättas, att violinmästaren Joseph Joachim en gång vid ett samtal om musik med sin vän Johannes Brahms ungefär yttrat: »Vi äro egentligen alla riktiga filistrar med avseende på rytmik». »Ja, och Beethoven var den förste», skulle Brahms ha replikerat.

De båda vännerna ville här icke underhålla varandra med några teoretiska djupsinnigheter, utan det var endast en konstnärlig intuition, som lät dem livligt känna, hur mycket rikare och uttrycksfullare den äldre musiken (Bach, Palestrina, för att icke tala om den gregorianska koralen) var i rytmiskt avseende än den s. k. klassiska musiken, vars icke förste men störste store Beethoven var. På Beethoven och klassikerna bygga icke blott romantikerna utan även den musik i dag är, på några få undantag när. Hur Brahms för sin del sökte komma ut ur denna klassicismens rytmiska ofrihet, ligger egentligen utanför ramen av dessa rader, men jag hoppas i slutet helt förbigående få beröra även denna punkt, som praktiskt angår våra dagars musik i dess ännu icke alltid medvetna kamp för en ny stil.

Denna skillnad mellan den klassiska stilen och den Bachska — som ibland kallas förklassisk men som i denna framställning skall benämnas polyfon stil — har på ett överraskande klart och fruktbärande sätt framhävts av dr. Ernst Kurth, docent i musikvetenskap vid universitetet i Bern, i ett 1917 utkommet större arbete: »Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung im Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie.»¹ Detta arbete, som enligt företalet vill vara en ledtråd för undervisningen, och icke minst självundervisningen, i kontrapunkt

genom att som åskådningsmaterial analysera och undersöka den Bachska konsten beträffande dess formella och särskilt melodiska kvaliteter, har emellertid en enligt min övertygelse både allmänare och djupare betydelse genom den stilhistoriska undersökning, som tjänar som bakgrund för Bach-analysen och utgör första hälften av den av ett halvt tusental sidor bestående boken. Här finnas partier, där man icke kan taga sitt öga från boken innan man kommit till en viss avslutning, här öppnas perspektiv både för historikern och den praktiske musikern, inför vilka man erfar denna känsla av svindlande lycka, som insikten eller blotta aningen om stora och djupa sammanhang alltid förmår framkalla.

Här skall icke försökas någon kritisk värdering av Kurths arbete. Framför allt finner jag ingen anledning att framhålla de punkter i fråga om vilka min övertygelse avviker från författarens. Utan jag vill söka ge en av Kurths disposition oberoende framställning av själva saken, sådan jag ser den. För mig ha vissa delar av Kurths bok sagt det förlösande ordet i problem, som jag i likhet med som jag tror oändligt många unga konstadepter länge brottats med i vår tankes hemmaverkstad. Denna bok har på samma sätt fångat ett aktuellt problem och belyst det med liknande personliga egenart som ett annat berömt vordet schweiziskt arbete på konsteoriens område, som utkom ett par år tidigare och med vilket den har den reellt psykologiska utgångspunkten gemensam: Heinrich Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe».

*
*
*

Om man betraktar en klassisk melodi, såsom det här anförda rondotemat ur Mozarts pianosonat i a-moll (Köchel n:r 310)



faller dess strängt symmetriska byggnad omedelbart i ögonen. De fyra första takterna, som äro identiska med takterna 9—12, sluta sig samman till en grupp, som står i bestämd kontrast-

¹ Bern, Akademische Buchhandlung von Max Drechsler 1917.

verkan till den av takterna 5—8 bildade gruppen. Likaså förena sig takterna 13—16 samt 17—20 till tvenne grupper, av vilka den senare (b_2) är en förändring av den förra (b_1) och utgör liksom en bekräftelse av den i b_1 liggande kadensen. Betecknar man grupperna som ovan skett med bokstäver, erhålles således följande formel (emedan taktgruppen 5—8 tydligen utgör modellen för taktgrupperna 13—16 och 17—20): $a | b || a | b_1 | b_2$. (Det behöver väl icke framhållas att denna melodi så till vida icke är alldeles normal, som en grupp b_2 icke brukar förefinnas i den regelbundet byggda klassiska melodien. Men denna anomaly gör på sitt sätt den stilistiska innebörden av denna melodi-byggnadsmetod ännu klarare.)

Redan denna formel antyder, att åtskillnaden mellan grupperna icke är överallt lika ingripande. Uppenbarligen måste upprepandet av a-gruppen efter b-gruppen (alltså takt 9—12) redan genom sin karaktär av upprepning erhålla starkare eftertryck än b-gruppen och dess varianter b_1 och b_2 . Den musikaliska känslan skall genast bekräfta denna sats, om man sjunger eller spelar igenom melodien. Det är ett moment av igenkännande som giver upprepandet av a-gruppen ett särskilt värde för medvetandet och så blir anledning till att grupperna inom melodien komma att avlösa varandra i en viss rytmisk betoning. Så äro dessa grupper — vi kunna för klarhetens skull tills vidare bortse från gruppen b_2 — icke likställda, icke samordnade utan sluta sig samman till större grupper inom melodien: vi få en grupp a—b och en a— b_1 .

Men det är icke nog med denna gruppering och indelning av de skilda grupperna. Även de till en grupp förenade takterna äro ej alldeles likvärdiga. Takterna sluta sig samman två och två, betonade och obetonade takter avlösa varandra i jämn följd, och man finner således hur denna enkla melodi är liksom hopfogad av olika block av rytmiskt klart åtskilda grupper som förena sig i allt högre enheter och slutligen bilda den färdiga melodien.

Må vi genast till jämförelse betrakta en melodi av polyfon stil och byggnad. Jag vill välja ciss-moll-preludiet ur andra delen av Wohltemperiertes Klavier.



Vilken skillnad mot Mozartmelodien! Ingenting av dess klara gruppering och motiviska knapphet finnes i detta Bach-tema. Visserligen delar sig detta också, om man så vill, i två grupper — pausen i femte takten skulle bilda gränsen — men de ha ej samma tydliga formella uppgift att balansera varandra, skapa jämvikt i melodien. Här är *den melodiska linjens utveckling* formprincip, vad det här kommer an på, om man vill leva sig in i denna melodis skönhet och uttrycksfullhet, är att låta örat följa dess höjningar och sänkningar, att känna den branta stigningen till giss² i andra takten och sedan hur linjen faller först till diss² i den femte och sedan allt mjukare sjunker tillbaka till utgångspunkten, giss² i den tionde takten. Om icke Wagner för sin helt annorlunda byggda konst tagit i anspråk beteckningen »oändlig melodi», skulle man om Bachs musik kunna använda detta uttryck.

Den klassiska melodins mot en viss symmetri strävande indelning i grupper är en känd sak, som varje formlära mer eller mindre fullständigt redogör för. Men det är, som Kurth framhåller, alldeles falskt att lägga denna formbildning till grund för analysen av den polyfona stilens melodi. Ty — och här kommer jag till den punkt, där Kurths framställning innehåller ett så vitt jag känner litteraturen, fullständigt nytt och fruktbarande uppslag — det är en helt annan *rytmisk* känsla som lever i dessa båda stilarter. Den klassiska melodins skarpa och klara periodisering och den polyfona musikens oändliga melodilinjier äro endast yttre symptom för en helt annorlunda riktad psyke.

Och detta annorlunda beträffar rytmen, som i ena fallet blivit taktisk accent, helt brutit igenom melodien och behärskar den, i det andra, i den polyfona stilen, känsligt följer och underordnar sig melodins stegring och avspänning.

Kurth kritiserar den gängse rytmiska teorien, som gör förhållandet mellan betoningar i fråga om tid och anordning till huvudsak, och gör gällande, att dessa förhållanden endast äro

något sekundärt, konkreta tillvarelseformer för en inre rytmisk kraft, som han karakteriserar som ursprunglig rörelse. Denna rörelse, som spelar på botten av varje psyke kan konkretisera sig på tveggehanda sätt, dels såsom accentuerad takt, rytmisk rörelse i inskränkt bemärkelse, dels som melodisk rörelse, akustisk rörelse.

Från denna grundsyn vinner Kurth sin definition av melodien: melodi är rörelse. Det är alldeles förfelat, menar han, att söka det verkligt väsentliga av det melodiska blott i de akustiskt-klangliga företeelserna, i tonandet och tonerna själva med alla deras latent harmoniska sammanhang. Man måste ge akt på dessa ofta undermedvetna förnimmelser av kraftverkan mellan tonerna för att verkligen få en melodi att leva för ens medvetande. Kallar man melodien blott för en ordnad följd av toner, har man låtit musiken stanna på papperet. Musik måste höras och förnimmas, och för den hörande är melodi något mycket mer än en ordnad följd av toner, det är en kraftprocess av spänningar inom oss, något som stiger och faller, spännes som en fjäder, knyts samman och löses upp. Det är ett ständigt nytt *skeende*, aktivitet.

Vad som avses med alla dessa bildliga uttryck, erfar man kanske klarast, om man icke spelar en melodi utan följer den genom att läsa noterna och gör reproduktionen till en intensiv föreställning. Den sinnliga klangfärgen »bländas av» och man tränger lättare ner till den kraftström, som flödar under välljudet.

Dessa kraftförnimmelser äro icke psykologiska följdföreteelser eller blott en estetisk kombination av föreställningar, utan visa hän på själva källan till allt melodiskt, ja över huvud musikaliskt skapande, på energier, som knyts i spänningar och utlösas i rörelser, och av vilka melodien är ett sinnligt-akustiskt uttryck. Så talar Kurth i överensstämmelse med fysikerns språkbruk om »melodiens kinetiska energi».

Den rent melodiska impulsen kommer omedelbart till uttryck i taktfria melodiska bildningar. Det vore högst ytligt och stilistiskt alldeles falskt, om man ville ur den yttre taktanordningen avläsa spänningen och utvecklingen av t. ex. den melodiska linjen i slutet av Bachs »kromatiska fantasi»:



som lik en virvelvind stormar igenom tre oktaver. Och karakteristisk för det melodiskas självständighet gentemot det taktiskt-rytmiska är, att topp-punkten av denna linje inte sammanfaller med någon rytmisk accent.

Jag vill icke här fördjupa mig i detaljerna av Kurths framställning och visa, hur han närmare utför den nu skisserade grundtanken, följa honom, när han med den belyser den ena enskildheten efter den andra i det musikaliska materialet: intervallerna, skalorna, ackorden och kadenserna. Jag vill endast framhålla den stora betydelse inledningstonen, antingen den är diatonisk eller kromatisk, erhåller i hans system. Bland annat visar han, hur i durtreklangen tersen har en bestämd karaktär av diatonisk inledningston uppåt, varigenom detta ackord får helt annat, aktivt uttryck i jämförelse med molltreklangen. Även motiveras här den tendens till rörelse i kvartcirkel, som lätt kan påvisas i all musik, speciellt i durtonarterna.

Däremot kan jag icke förbigå Kurths kritik av den gängse uppfattningen av kontrapunktens väsen och av den moderna undervisningen i detta musikaliska ämne.

Kontrapunkten betraktas i våra dagar som ett komplement till harmoniläran. Men den gör anspråk på att vara något mer, nämligen en med harmoniläran sidoordnad disciplin. Ty en harmonisk och en kontrapunktisk sats är alltigenom annorlunda anlagd och gestaltad. Den förra utgår från ackordet och betraktar utvecklingen inom en musikalisk sats under synpunkten av ackordliga och harmoniska lagar, den senare utgår från linjen, eftersträvar melodisk utveckling och till och med utveckling av flere stämmor på en gång, oberoende av varandra, vars höjdpunkter alltså icke sammanfalla, och ser i de samklanger, som nödvändigt uppstå, något helt och hållet sekundärt. Harmoniläran ser musiken så att säga *vertikalt*, undersöker ackordpelarnas byggnad och kolonnradernas anordning. Kontrapunkten be-

traktar musiken *horisontalt*, den följer de enskilda trådarna i den underbara tonvävnaden. Visserligen är endast den ackordsats av god beskaffenhet, där stämföringen nått frihet och självständighet, liksom endast den polyfona sats når en viss fullkomlighet, som blivit fyllig i klang och differentierad i harmoniken, men det kan icke nog framhållas, att den levande kraften i båda fallen är olika och intresset riktat åt olika håll.

För kontrapunkten är *linjen* utgångspunkt, medel och mål. Då blir frågan: hur löser kontrapunktundervisningen dess problem?

I större eller mindre grad härleda sig alla brukliga kontrapunktläror från J. J. Fux's »Gradus ad Parnassum» (1725), och när exempelvis Stephan Krehl i sin »Kontrapunkt» (1908) anbefaller den elev, som skall börja skriva tvåstämmigt i första slaget, att först harmonisera sin cantus firmus fyrstämmigt och därefter till kontrapunkten använda de intervall, som bäst och tydligast representera ackorden, då ha vi en ren harmonilära, som utvecklats ur en metodisk oklarhet i den berömde gamle Fux' kontrapunktsystem. De uppmaningar alla kontrapunktläroböcker ge att så mycket som möjligt tänka på stämmornas fria och melodiska rörelse, förbli fromma önskningar, så länge inte *linjen*, melodien göres till uppgiftens A och O, som det gäller att realisera, *trots* samklangens med en eller flera andra stämmor, icke med stöd av den.

Man erinre sig den metodiska anordningen hos Fux! Principen för den kontrapunktiska stämmans utveckling i »första slaget», »not mot not» är icke alls av melodisk art utan återfinnes i de enskilda intervallernas samklangsmöjligheter. Så brytes genast från början hos Fux den lineara, horisontala tendensen, och lärjungens intresse riktas på samklangens, satsen blir »vertikalt» anlagd, även om den icke hos Fux tänkes strängt harmoniskt grundad såsom hos Krehl och andra moderna. Och kontrapunktens lineara väsen kommer icke mera till sin rätt i de övriga »slagen», som ju äro endast rent yttre rytmiska schemata. Redan hans cantus firmi kunna icke kännas som levande linjer, rytmiskt nivellerade som de äro, utan bli en död följd av toner.

Det är egentligen endast genom den stränga användningen av kyrkotonarterna, som Fux bevarar en bestämd syftning åt linjeverkan. Ty dessa äro, i motsats till vårt dur och

moll, som äro helt och hållet motiverade av harmoniska lagar, grundade på en konsekvent genomförd *melodisk* tonalitet. Kyrkotonarterna äro byggda på skaltyper av fastställd anordning beträffande hela och halva tonsteg reglerade med avseende på omfång, huvudtoner, slutformler o. s. v. (märk, att finalis är en *ton*, icke en klangrepresentant).

Till försvar för denna berömda kontrapunktskola måste emellertid anföras, att dessa »Gradus ad Parnassum» icke ville fullständiga en förut genomgången kurs i harmonilära utan vara en lärobok i musikalisk satskonst över huvud från de första grunderna till de mest komplicerade svårigheter. För Fux blev aldrig den principiella skillnaden mellan harmonisk och kontrapunktisk musik fullt medveten. Och man måste med Riemann fasthålla, att detta verk blev till i en övergångstid och heller icke i något avseende stod på höjden av sin tids musikaliska konst. Sin berömmelse har det nått huvudsakligast genom den imponerande pedantiska lärogången, som inte synes lämna någon lucka.

Men den lär icke *vilja* till linje, utvecklar icke känslan för linear skönhet. Och därmed är den som lärobok i kontrapunkt, linjens konst, redan dömd.

Över huvud kan man fråga om en lärobok i denna konst ens är möjlig. Den bästa läromästaren är här som i så många andra fall musiken själv. Vad som framför allt behöves är, att man lever sig in i den gamla polyfona konsten, främst Bachs, som ju i alla avseenden står oss närmast. För att lära kontrapunkt måste vi åter lära oss att så att säga »höra musik horisontalt», följa linjen och melodien.

Bach själv lärde icke kontrapunkt i fyra »slag», utan han lät sina elever börja med att studera de tvåstämmiga inventiönerna. Vi som kommit ännu längre bort från denna lineara konst, borde börja med att studera Bachs sonater för violin och violoncell solo. Vi måste börja med det enstämmiga. Det förordar icke blott Kurth. En av nutidens störste tonsättare, Carl Nielsen, låter också sina elever börja med något han med ett oegentligt uttryck kallar enstämmig kontrapunkt. Dessa uppgifter bestå i att av cantus firmi i olika kyrkotonarter göra en melodi, d. v. s. den tunga följden av helnoter skall genom ändamålsenlig rytmisering göras till en levande melodi, som tillfredsställer anspråk på skönhet och avrundning.

Som inledningsvis nämndes har Kurth tänkt sig sin bok

som en hjälp vid studiet av Bachs polyfona konst. Jag kan icke här ingå på hans ypperliga analys av Bachs polyfona teknik — den är disponerad i tre delar, en första, som sysslar med Bachs melodik, en andra, som undersöker den polyfona, speciellt tvåstämmiga satsanläggningen och en tredje, som behandlar linjekombinationernas teknik — men jag kan inte neka mig att antyda, hur han tänker sig gången av utbildningen i kontrapunkt. Först studium och analys av den Bachska melodiken med det målet, att en allmän känsla för den polyfona linjekonstens inre egendomligheter går den studerande i blodet. När eleven levt sig in i denna värld, får han börja med att komponera enstämmiga slutna satser för något instrument, med de smärre satserna ur Bachs solosonater som förebilder. Samtidigt studeras teoretiskt tvåstämmigheten i inventionerna och andra tvåstämmiga satser, vilka studier sedan byggas ut till mångstämmighet och åtföljas av praktiska övningar i form av självständiga kompositionsförsök i polyfon stil.

*
*
*

För det historiska betraktelsesättet, liksom för musikuppfattningen över huvud, är det av betydelse att fasthålla, att den klassiska och den polyfona stilen äro principiellt olika uttrycks-sätt, ledas av olika riktade grundviljor. Då musiken är en konst i tiden, en ögonblickets konst, och således icke känner någon vila, är dess djupaste grundkälla en impuls till rörelse. Denna impuls kan bli en tonernas melodiska rörelse, där linjens egen kraft föder nya melodiska former — den polyfona stilen — den kan också gestalta sig i rytmiska accentueringar — och det är vägen till den klassiska stilen.

Den rytmiskt accentuerade rörelsen har den intimaste förbindelse med våra kroppsliga rörelseförmågor. Våra muskelrörelser (hjärtat, armar och ben) ha en viss förkärlek för rytmisk regelbundenhet, och Karl Büchers berömda arbete »Arbeit und Rhythmus» (1896) söker ursprunget till all rytm i våra muskel-förmågor. Allt kroppsligt arbete har en tendens att ordna sig rytmiskt, i regelbundna betoningar. Redan vår gång skiljer på tunga och lätta steg, och det är ett oomtvistligt faktum, att all taktisk musik mer eller mindre direkt uppstått ur marsch och dans.

Genom inträngandet av folkliga dansvisor i konstmusiken förberedes också den klassiska stilen. All dans och särskilt den gamla figurdansen delar upp sig i taktgrupper och låter sig ej nöja med en ständig växling av starka och svaga taktindelar. Det skulle i detta sammanhang föra för långt att ens antydningssvis redogöra för den taktiska musiken och dess utveckling till klassisk stil samt påvisa dess samhörighet med dansen. Det må endast som ett karakteristiskt exempel anföras den klassiska musikens fader, som han med allt skäl kallas, Johann Stamitz, som kom till Mannheim från den folkliga dansmusikens förlovade land, Böhmen, och i den första av sina märkliga orkestertrior op. 1 börjar den första satsen med följande takter, lika påtagligt dansant-rytmiska som fullständigt nya i den samtida litteraturen;



Häriifrån är det ej långt till Beethovens: (violinsonaten i c-moll op. 30 nr 2)



Trots alla skiljaktigheter i uttrycket och karaktären (innehållet) råder här en viktig formell likhet: ett starkt rytmiskt motiv, som inom sig äger en viss melodisk slutenhet, upprepas på ett nytt tonsteg i identiskt samma form.

Det psykologiskt som stilistiskt märkligaste i denna slags struktur är emellertid, att den melodiska linjen inte spänner över pauserna. Så är emellertid *alltid* fallet i den polyfona stilen även i så starkt taktindelat melodik som i följande lilla Bachska fughetta-tema:



Här strömmar den melodiska kraften utan avbrott från första tonen i allt häftigare anlopp upp mot c^2 (jag har med en v be-

tecknat de toner, som i särskild grad synas mig vara den melodiska rörelsens stödjepunkter.) Pauserna liksom bära linjen vidare. Helt annorlunda i de meddelade exemplen från Stamitz och Beethoven! Här tjänar pausen till att dela linjen att ge större eftertryck åt den följande motivinsatsen, den följande starka taktdelen. Här lever således icke rörelseimpulsen såsom *melodisk* rörelse, utan här är det den *rytmiska* accenterna som leder utvecklingen.

Men detta pulserande av starka och svaga taktdelar är icke tillräckligt för att vara musik. I denna mer eller mindre symmetriska gruppering av motiviska bildningar ligger i och för sig ingen möjlighet till form, till organisk gestaltning. Dessa rytmiska enheter, som slutas samman i högre och högre ordning, från motiv och taktmotiv, till fras, period och fullständigt tema, vore ur musikalisk synpunkt fullständigt intresselösa, om de icke ägde *harmonisk* betydelse. I stället för den lineara formprincipen — linjen är ju så att säga sönderhackad, det är ej den som driver rörelsen framåt — träder här en vertikal formprincip, tonerna få värde genom sitt sammanhang med en klang, de rytmiska gruppernas harmoniska betydelse är det som gjuter liv i den dött schematiska växlingen av starkare och svagare accenter. Det harmoniska är en akustisk form, konträr det melodiska, det vertikala och det horisontala, tvenne musikaliska åskådningsätt, tvenne olika principer enligt vilka de akustiska intrycken ordnas till sammanhang.

Harmoniken har sina lagar, och kunskapen om dem är innehållet av (den teoretiska) harmoniläran. Den harmoniska urformen är kadensen, och man har med ett visst berättigande sagt, att hela musiken är en oerhört utvidgad variation av denna urform. Accenternas valör ur kadenssynpunkt är det formande elementet i all harmonisk musik, och klangernas tonala mångtydighet borgar för att formen icke behöver bli en upprepning av sig själv.

Man må icke anmärka, att denna harmoniska lagbundenhet även återfinnes, om än ej så lätt skönjbar, i den typiskt polyfona stilen. Iakttagelsen är naturligtvis riktig, men anmärkningen drabbar icke den åtskillnad, som här göres mellan melodisk och harmonisk (linear och vertikal) musik. Här åsyftas ingen *teoretisk* förklaring av musikaliska sammanhang utan endast ett framhållande av tvenne musikaliska *framställ-*

ningssätt, som i den polyfona och klassiska musiken kristalliserat ut sig till typiska motsatser. Under varje melodi finnes ett latent harmoniskt sammanhang, liksom ingen verkligt livskraftig musik nås genom att endast torna upp ackord mot varandra. Men det är en praktisk fråga, vilket av dessa element, det lineara eller det harmoniska, som i ett givet fall är det konstitutiva.

Den bildande konsten ger oss en parallell. Den kunde uttryckas med namnen Dürer och Rembrandt. Det som för den förre är det väsentliga — linjen, formen — det saknar all betydelse för den senare, han ser endast i massa, hans bilder bäras upp av kampen mellan ljus och mörker. Ännu mera utpräglat linear än Dürer äro den italienska högrenässansens mästare, Lionardo och Raffael. Men för att nu stanna inom den nordiska konsten, må man jämföra ett porträtt eller någon figur av Dürer, exempelvis kopparsticket med de tre bönderna, med någon av de tiggare och judar, som Rembrandt så ofta ritat och etsat. Eller ett landskap i något av Dürers madonnastick, med en landskapsbild av Rembrandt, t. ex. etsningen med de tre träden, den lilla källsjön eller stugan med höskullen. Det är icke blott stämningen, uppfattningen eller vad man nu skall kalla detta, som ligger på andra sidan alla linjer och former, det är icke heller en strävan hos Dürer efter en viss naturalistisk noggrannhet, som principiellt skiljer hans konst från Rembrandts, utan själva sättet att se är hos dessa båda konstnärer ett annat. Alla former hos Dürer ligga inramade inom klara konturer, och det ögat följer, är just dessa konturlinjer. Blicken rör sig smeksamt utmed dem, liksom man med handen ömt glider över en vacker form. Hos Rembrandt är den individuella linjen absolut betydelselös, de enskilda strecken av pennan eller stickeln draga ihop sig till väldiga skuggpartier, yta står mot yta, ljus mot mörker.

Något liknande är det inom musiken. Liksom för den bildande konsten linjen en gång var den bana ögat följde, så var inom den polyfona musikstilen den melodiska linjen det som var huvudsak. Mot denna typ står en annan, där linjen mist sin betydelse, där yta balanseras av yta, en harmoniskt bestämd grupp kompletteras av en annan harmonisk form. Och så som Wölfflin inom den bildande konsten kan tala om linear och målerisk stil, så kunna vi i fråga om musik tala om melodisk

och harmonisk stil såsom olika former att höra och känna musik.

Det sadess nyss, att den taktiska principen kom in i den moderna konstmusiken tillsammans med den folkliga dansmusiken. Den polyfona konstens siste store mästare visste väl att skilja polyfon stil från dansant musik. I sina suiter och partitor skriver han alla danssatser i en klart harmonisk stil. Här verkar också hans melodibildning påfallande modern, mest frapperande kanske i sicilianosatsen av Ess-durssonaten för flöjt. Den melodiska formen i dessa stycken har samvetsgrant undersökts av dr. Wilhelm Fischer i en studie »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils», som finnes i »Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 3. Heft, 1915». Men hans försök att bringa även uppenbart polyfona melodier i utvecklingssammanhang med den klassiska melodien har icke utfallit övertygande. Den helt olika roll harmoniken spelar såsom utvecklingsfaktor i de bägge stilarna synes helt och hållet undgått honom.

På denna punkt ligger det väsentliga och betydelsefullaste av Kurths framställning. För en musikalisk stilforskning äro vi icke hjälpta med att räkna takter och sätta system i kadensbyggnaden. Förstå vi icke i någon mån den kraft som driver fram musiken, eller kanske rättare, vilket material det är konstnären framför allt arbetar med, melodi eller harmoni, komma vi aldrig till någon levande känsla för olika musikformers stilistiska egendomligheter. Melodi och harmoni äro ett begreppspar, som berör ett djupt liggande skikt i musikens tillblivelse. Melodi eller harmoni är den fråga som avgör grundriktningen av en musikalisk stil, och endast med kategorier (tankeformer), som falla inom grundriktningen, kunna vi fånga det karakteristiska av ett konkret, stilistiskt fall.

Därmed vill icke vara sagt, att en kompositör icke i ena fallet kan tänka melodiskt, i ett annat harmoniskt. Så är tvärtom ofta fallet, och hans övergång från den ena grundriktningen till den andra kan äga rum inom ett och samma stycke. Jag nämnde nyss Bach såsom exempel på en konstnär, som känsligt håller de båda stilarterna isär. Hans efterföljare däremot ge sig helt den harmoniskt betonade stilen i våld, och om än hos mästare som Haydn och Mozart något av gamla tidens melodiska frihet och känslighet dröjer kvar, lik strålar från en sjunkande

sol, så finner man hos Beethoven och hans samtida, hos Schubert, Schumann och Mendelssohn en försummelse av den i vår mening melodiska skönheten. Den går under i den rytmiska symmetri, som utmärker denna tids musik, och det var denna rytmiskt-melodiska fattigdom, som det inledningsvis anförda yttrandet av Brahms' gällde.

Det vi i våra dagar mena med melodi och det man tänker på när man klagat över bristen på melodi i modern musik, det är just den folkligt-taktmässiga melodien. Men den representerar icke den melodik, som vi avse med åtskiljandet av melodi och harmoni. Även när den klassiska melodien är som allra mest »melodisk», d. v. s. äger en lättfattlig och tilltalande överstämma, är det formgivande elementet de harmonier som knyts till de regelbundet omväxlande accenterna. Med risk att upprepa vad jag redan sagt, vill jag med ett konkret exempel visa, hur den klassiska stilens harmoniska grundval också leder den melodiosa överstämmans utveckling. Jag tager huvudtemat av Beethovens violinsonat i Fdur till åskådningsobjekt.



Där ha vi en klassisk melodi, som tillfredsställer alla anspråk på melodiöst behag. Jag vill först anmärka, att man icke kan läsa eller höra den, utan att harmonier av sig själva tränga sig på medvetandet, och det är berättigat att säga de harmoniska värden, som här noterats på vanligt sätt (med siffran inom parantesen antydes bitreklangeras korresponderande huvudtreklang) under varje takt, vara de enda naturliga och nödvändiga och icke inställa sig blott därför att man kanske erinrar sig dem från sonatens fullständiga form.

Vidare är att märka, att de melodiska accenterna sammanfalla med inträdandet av en ny harmoni. Även i den nionde takten, där den melodiska rörelsen fortskrider i jämna åttodelar, speglar sig den påskyndande harmoniska rörelsen — i halvtaktsvärden i stället för heltaktsvis (en normal stegring vid kadenser) — i de insnitt som de små legatobågarna göra i linjen.

Stället är för övrigt karakteristiskt. Mellan de båda närstående åttondelarna b^3 och h^2 finnes intet som helst samband, intervallet är alldeles dött. I den polyfona musiken och även vid vissa klangeffekter i den klassiska har en dylik oktav, förminskad eller överstigande, verkan av kromatiskt fortskridande. Så är här ej alls fallet: b^3 är sista ton och ters i en liten g-trekläng, h^2 växelnot till dominantklangens grundton¹. Vad som här skapar sammanhanget är, att de grupper dessa bägge besläktade och här varandra dock så främmande toner b och h tillhöra, bilda underdominant- och dominantklang i en helkadens. Kadensens tvingande *harmoniska* kraft skänker melodien dess logik.

Det meddelade temat utgör en inom sig sluten melodi. Men dess slutenhet vilar icke på några egenskaper i den lineära utvecklingen. Möjligen skulle man kunna följa en klar, *enhellig* tonlinje genom de fyra första takterna — ehuru det fordras mycken god vilja att bortse från de hak i linjen som bildas av accenterna, understödda som de här äro av sina stora tidsvärden. Men från femte takten står det harmoniska skeendet fullständigt i förgrunden. Melodiskt utgöra takterna 5—6 och 7—8 en upprepning av takterna 3—4, i harmoniken ligger det nya, det levande, det är en sekvens i kvartföljd $d - g - c - f$, och när så tonikan blivit nådd, är utvecklingen vid målet och en energisk kadens bildar avslutning. Det är denna harmoniska utveckling man hör, det är så melodien formar sig för ens medvetande.

Hur växer då musiken i den polyfona stilen? Ciss-mollfugan ur första delen av »Wohltemperiertes Klavier» må här tjäna oss till exempel. (Jag kan av utrymmesskäl icke citera den utan måste be läsaren själv taga fram detta stycke till betraktande.)

Det femtoniga temat innehåller intet melodiöst smekande, knappast något rytmiskt omedelbart fängslande. Det väsentliga ligger i själva rörelsens karaktär: i tungt tempo sjunker linjen först från ciss till hiss, och detta fallande sekundsteg åtföljes av ett annat: e-diss. Grundrörelsen är således sakta uppåtsträvande, men för varje försök att komma högre tvingas linjen ner igen liksom av en väldig tyngd. Nya stämmor träda till efter

¹ Detsamma gäller förhållandet mellan näst sista och sista tonerna. Det går ingen linje från h^1 till f^2 . Den sista tonen är tonika (grundton) ej »finalis».

varandra med samma rörelse, som stiger allt högre och högre ända till femte stämmans insats i fjortonde takten. Den där-efter följande första genomföringen arbetar med samma grundrörelse liksom i en väldig expansion. Det blir allt friare och i trettiofemte takten nås äntligen målet. Här är det första insnittet i formen och första gången det harmoniska gör sig starkare gällande: en klar helkadens till Edur. Därmed nås höjd och klarhet definitivt, det tunga arbetandet avlöses av en ny rörelse: ett sakta nedåtsträvande i jämn åttondelsföljd.

Vi behöva ej fullfölja analysen längre för att kunna konstatera skillnaden gentemot exemplet från Beethoven. Dessa »döda» intervall, som vi där funno, påträffa vi ej här. Hos Bach lever linjen oavbrutet, spinner ut sig liksom av egen kraft, några gruppbildningar förekomma ej, ej ens stäminsatserna orsaka någon stagnation i det oändliga växandet, något brott i linjens kontinuitet. De melodiska höjdpunkterna äga ingen accent, de utmana ej till harmonibildningar och äro icke bundna till starka taktelar. Någon skillnad mellan betonade och obetonade takter låter sig icke upptäcka.

Man kan måhända invända, att vi här jämfört alltför olika ting: att en melodi ur en av Beethovens violinsonater och en Bachfuga skulle uppvisa några likheter vore väl för mycket begärt. Men man skall finna detsamma om man till jämförelse tar en enstämmig melodi, till exempel preludiet ur d-mollsuiten för violoncell:



Den mjuka vågrörelsen, först upp och så ned, i första takten blir till motiv för hela satsen, den varieras i olika lägen, i längre och kortare våglängder. Och hela tiden hänger linjen ihop, ingenstädes brytes den, någon nödvändighet att komplettera denna melodi med ett harmoniskt underlag finnes inte, all skönhet, all logik, allt uttryck ligger i melodilinjens rörelse.

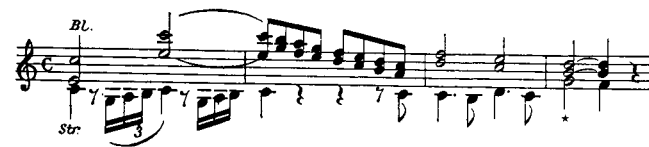
Det anförda må vara nog för att visa, att den klassiska och den polyfona musiken vilja höras så att säga med olika öron. I förra fallet följer man den harmoniska utvecklingen, i det senare den strängt melodiska linjen. Och dessa två olika sätt att ställa in örat på äro principiellt skilda musikaliska åskådningsformer, som icke äro bundna till Bachs och Beethovens tidevarv, utan äro former för musikaliskt hörande över huvud. En tredje form kan jag icke se. Vore den möjlig skulle rytmen ensam ligga den till grund, men rytm utan tonhöjd är väl i varje fall icke musik. En kompromiss mellan de båda är icke heller tänkbar; antingen hör man »vertikalt» eller »horisontalt», antingen är det den harmoniska utvecklingen, som *leder* musiken, eller är det den melodiska linjen. Att det finnes övergångsformer, som tyckas vackla mellan dessa principer, ja, att dessa åskådningssätt kanske mera sällan äro drivna till sin spets, inverkar intet på det faktum att det är antingen det ena eller det andra som har ledningen och utgör det konstitutiva elementet i den musikaliska formen.

Man skulle kunna lägga hela den europeiska musikutvecklingen under synvinkeln av förhållandet mellan melodi och harmoni och skulle därmed nå ett stilhistoriskt perspektiv av större djup än vi hittills känna. Sin överlägsenhet över s. k. objektiva stilistiska metoder vinner den här skisserade stilbestämningsprincipen därigenom att den träffar ett mycket djupare skikt av musiken, den frågar icke efter dess gestalt på notpapperet utan efter dess vardande, dess sätt att leva i mänsklig psyke, den tar fasta på den levande rörelsens form.

Bachs polyfona konst utgör en högsta utveckling av en melodisk konst, som räknar sina anor från den gregorianska koralen. Men vid sidan av Bach växer fram en ny harmonisk stil, vars friska källsprång är den folkliga dansvisan. I sina danser skriver Bach naturligtvis i denna stil, men hans melodiska känsla är så stark att han emellanåt även här skriver takter, som harmoniskt äro alldeles oförklarliga (båda reprisernas sluttakter i G-dursuitens Loure) och överstämman inom de harmoniska grupperna vet han att föra med en underbar gratie och skönhet. Ja ibland blir den till ett skirt band, som knyter samman fraser och perioder.

Även hos Haydn och Mozart lever något av denna känslighet för melodisk skönhet kvar. Bådas konst står utan undantag

på fast harmonisk grund, men det finns hos Mozart ögonblick, där den melodiska kraften är så elementär, att han får en harmonisk konsonans att verka som den starkaste melodiska dissonans. T. ex. följande ställe i Jupitersymfonien. Här blir den



rena kvinten* tack vare ett *melodiskt* upplösningsbehov av klart dissonant karaktär. Och Mozarts melodiska uttrycksbehov tvingar honom ofta att sätta sig över den taktiska symmetrien, och han tillåter sig rytmiska friheter av betagande naturlighet, som Beethoven aldrig skulle tillåta sig.

För denne är det harmoniska skiktandet huvudintresset. Block står här mot block, ackordgrupp mot ackordgrupp. Man kan slå upp vilket instrumentalverk som helst från vilken tid som helst, alltifrån hans op. 1 till de sista kvartetterna, överallt hämtar hans musik sin kraft och karakteristiska gestalt ur den i fast tidmått framskridande ackordväxling. Det melodiska rankverket kring dessa mäktiga pelare intressera först i andra hand, och omedelbar melodisk (linear) skönhet påträffar man ytterst sällan.

Det ligger något av abstraktion i detta slags formande. Mera oreflekterat och naiv ger sig Schubert, som visserligen delar med Beethoven den fasta harmoniska strukturen. Men den överstämman, som sirar hans ackord, äger en melodisk »ynde» och uttrycksfullhet, som fångslar med oemotståndlig makt. Emellertid kan man icke ett ögonblick vara i tvivel om att det harmoniska här är det primära. I samma kategori som Schubert stå Schumann och Mendelssohn.

Brahms' ställning till detta problem är rätt egendomlig. Han kände livligt, att den klassiska stilen löpte fara att av utvecklingen drivas in absurdum och som vårt inledningsvis citerade yttrande av honom visar, såg han faran hota framför allt från den nivellering av den rytmiska friheten och uttrycksfullheten, som den klassiska musikens taktmässiga accentuering måste medföra. Han strävar uppenbarligen också i sin musik att bryta den rytmiska symmetrien. Ackordtiderna växla. En takt ba-

lanseras av tre, två takter av fyra eller sex. Starka taktdelar komma på oväntade ställen. Men om någon linjens supremati kan inte vara tal. Han vårdar hela sitt liv med största ömhet arvegodset från Stamitz, Haydn och Beethoven, den motiviska knappheten. Och med ett ännu större mästerskap än sina stora föregångare vet han, att av det obetydligaste lilla motiv bygga upp stora tematiska perioder.

Av sina trogna utropades Richard Wagner till »skapare av den moderna polyfonien». Hans musik är emellertid fast rotad i det harmoniska åskådningssättet. När man talar om polyfoni hos Wagner tänker man dels på hans ymnigt förekommande motivkombinationer, dels på den rörlighet han förlämnar åt mellanstämmor och basstämmor i sin orkester. Denna rörlighet tjänar emellertid mindre formella än rent klangliga mål. Och vad motivkombinationerna beträffar, rymmas de alla inom harmoniskt angränsande grupper. Det berömda stället i Mästersångarförspelen, där de tre huvudmotiven samtidigt spelas i olika lägen, har icke något med polyfoni att göra i den mening vi bruka ordet, såsom inbegreppet av mångstämmig melodisk konst. Ty de olika stämmorna få sina accenter och avrundningar enligt den harmoniska planläggningens fordringar. De skriva ej själva lagarna för sin utveckling.

Söka vi följa dessa trådar in i våra dagars musik finna vi endast två namn av de större som behjärtat Brahms' varning för den klassiska stilen: Max Reger och Carl Nielsen.

Max Regers ungdom stod helt i Brahms' tecken. Han insöp från början dennes fina sinne för harmoniska valörer och avlyssnade honom hans subtila satskonst. Men han lämnade mycket snart Brahms motiviska teknik. Regers fraser springa fram fullfärdiga, som Minerva ur Jupiters huvud, och han ägnar en otrolig omsorg åt linjen inom frasen. Och så komma, när han står på middagshöjden av sitt liv, ögonblick, då linjen helt och hållet tar ledningen. De harmoniska gestalterna förlora sina klara konturer, bli en dimmig bakgrund, mot vilken melodien desto klarare tecknar sig. Att Regers musik förefaller många så svårfattlig, så planlöst irrande det beror på att man ej följer hans melodier tillräckligt intensivt. I denna allmänna tendens mot linear musik ligger Regers verkliga frändskap med den store Thomaskantorn, ej så mycket däri, att han också skriver fugor — visserligen sådana i sann polyfon anda.

Ännu mera radikalt ger sig Carl Nielsen linjens skönhetsvärde i våld. Han är ju också som redan nämnts den som låter sina elever lära »enstämmig kontrapunkt». Carl Nielsen har även anknytningspunkter till Brahms, men de ligga ej så i öppen dag som hos Max Reger och äro ej heller i samma grad bestämmande för hans utveckling. Det förefaller närmast som om han öst av den polyfona konstens allra klarast flödande källa: Palestrina. I varje fall är det vanskligt att uppleta några direkta förebilder från senaste århundrade till det polyfona draget i Carl Nielsens musik. Det börjar i ungdomsverken med en stark uttrycksbetoning av det melodiska elementet, som emellertid ännu icke visar tendenser att lösgöra sig från sin harmoniska grundval. Men linjerna bli längre och längre, kontinuiteten fastare (motivupprepningar inom frasen träda fram allt mindre) och till sist har han skrivit ett till största delen rent polyfont verk, symfonien »L'inestinguibile».

Huruvida det stilistiskt nya i detta verk betecknar den väg den framtida musiken kommer att taga, det är en fråga, som blott skall framkastas. Det tillkommer ej historikern och teoretikern att söka ett svar på den. Konsten går liksom livet suveränt sin egen bana, oberörd av alla funderingar och önskemål. Men nog förefaller det naturligt, om utvecklingen nu, efter snart tvåhundra års ensidiga hävdande av harmoniska stilprinciper, sloge in på ett allmänt odlande av melodisk och polyfon konst.