

Recensioner

Litteratur

Carl Dahlhaus: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 2.) Bärenreiter, Kassel &c. 1968. 298 s.

Carl Dahlhaus, länge verksam i Kiel och numera professor i musikvetenskap vid tekniska högskolan i Västberlin, är känd som en av Västtysklands främsta och flitigaste musikforskare i den generation, som nu kommit upp i medelåldern. RILM-häftena på senare år upptar under hans namn regelbundet en anhopning siffror, utvisande hans häpnadsväckande produktivitet som författare av skrifter, uppsatser och fackrecensioner.

Arbetet från 1968 med studier över den harmoniska tonalitetens uppkomst är Dahlhaus' habilitationsskrift, dvs. representerar den typ av större arbeten man på tyskt område skall åstadkomma efter doktorsavhandlingen för att ådagalägga kompetens för docenturer etc. Det är en tät och delvis tungläst framställning; Dahlhaus' ovilja mot förenklingar och hans blick för både nyanser och komplikationer leder ofta till ett skrivsätt, som kräver stor aktivitet av läsaren, samtidigt som det är logiskt klart och stringent. I detta fall ger läsningen i högsta grad lön för mödan. Det är ingen tvekan om att var och en, som är intresserad av hur tonaliteten varit beskaffad under 1300–1500-talen och av hur där måhända kan finnas »förebud» till senare århundradens dur/moll-tonalitet, bör läsa Dahlhaus' arbete. Sålunda intresserade är rimligen inte bara de som sysslar med musikteori och teoriundervisning utan alla, som har anledning att befatta sig med musikens historia under senmedeltid och renässans, t. ex. i pedagogiska sammanhang.

Arbetet är uppdelat i fyra huvudkapitel. I det första diskuteras olika teorier om begreppet harmonisk tonalitet med tonvikt på teoretiker fr. o. m. Rameau till Hauptmann, Riemann, Schenker och deras samtida. Det andra kapitlet är rubricerat »Intervallsatz und Akkordsatz» och belyser ingående den successiva övergången från intervalltänkande till begynnande ackordtänkande i teori och praxis

fram till generalbastidsåldern. I det tredje kapitlet »Modus und System» behandlas på motsvarande sätt tonsystem, skalor och kyrkoton(art)er i flerstämmiga sammanhang före början av 1600-talet. Som ett slags sammanfattning kan man här avläsa kapitlets slutavsnitt med den talande rubriken »Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität». Det sista, fjärde kapitlet består av en grupp verkanalyser till konkretisering av den föregående framställningen. Här har Dahlhaus valt motetter av Josquin Desprez, frottole av Cara och Tromboncino samt madrigaler av Monteverdi.

Att närmare referera Dahlhaus' detaljrika diskussioner av dåtida teoretikers begreppsbildningar och utsagor samt av åtskilliga välvalda notexempel skulle kräva stort utrymme. Istället väljer jag att helt lägga tonvikten vid det, som framstår som författarens huvudtes. Med stort eftertryck både hävdar och bevisar han att det är förfälskning av historiska sakförhållanden att intolka dur/moll-tonala tänkesätt och formelbildningar på diverse håll i musik före ca 1600, eventuellt under förtjust påpekande att det är fråga om intressanta, tidiga »förebud» till harmonisk tonalitet i sentida mening. Sådant intolkande är i de flesta fall anakronistiskt och bottenar inte sällan i kvardröjande evolutionism. (Möjligen kunde någon tycka att Dahlhaus drivit sin tes blott alltför hårt. Men av den som vill inta en sådan ståndpunkt måste hädanefter begäras att han kan anföra lika starka bevis och genomföra argumentationer på samma nivå, som Dahlhaus gjort.)

Åtskilliga tidigare forskare har åtminstone punktvis lockats av de frestelser Dahlhaus varnar för. Han synar deras teser i tur och ordning: namn som T. Kroyer, R. von Ficker, K. Jeppesen, H. Bessler, E. Lowinsky, W. Korte, B. Meier, P. Hamburger, F. B. Zimmerman och H. Zingerle passerar revy. En av de mest riskabla fallgroparna har varit, menar Dahlhaus, att inbilla sig att allt är direkt utläsbart ur notbilden, med andra ord att sättä falska likhets-tecken mellan yttre uppenbarelseform i noteringskoden och satsteknisk funktion i historisk belysning. Denna och andra centrala tankegångar i fram-

ställningen kan bäst belysas genom valda citat. Just på den här berörda punkten heter det bl. a.: »Wann sich die Vorstellung durchsetzte, dass die Grund- und die Sextakkordform eines Dreiklangs 'harmonisch identisch' seien, ist nicht von Notentext ablesbar, sondern aus Theoretiker-Zeugnissen zu erschliessen.» (S. 55.) – »Ob aber eine Kadenz, die uns als V-I erscheint, im späten 15. Jahrhundert als Akkordfolge oder als Zusammensetzung von Intervallprogressionen gemeint war, ist nicht unmittelbar vom Notentext ablesbar.» (S. 54.) Mer generellt: »Die äussere Übereinstimmung ist aber keine genügende Rechtfertigung einer tonalen Interpretation.» (S. 92.)

Skälen härtill explikeras utförligt; av principiell räckvidd är bl. a. följande utsagor: »Gegenstand der Diskussion ist jedoch nicht, ob im 14. und 15. Jahrhundert Klangfolgen begegnen, die einem Hörer des 20. Jahrhunderts als Dominantkadenzen erscheinen, sondern ob die Interpretation als Dominantkadenzen historisch zu rechtfertigen ist» (s. 75), och: »Ausdrücke wie 'Akkord' und 'Basse fondamentale' bezeichnen keine Sachverhalte, auf die man in den Noten zeigen könnte, sondern Teilmomente einer musikalischen Hörweise, die erst in der Beziehung zu anderen Momenten ihren Sinn erhalten.» (S. 57.)

Åtskilligt har författaren att invända mot de enkla dikotomiseringar, som härjar i vårt vardagliga termbruk och alltför löstsinnigt utmyntas i alla möjliga pedagogiska sammanhang. »Die Trennung von 'Kontrapunkt' und 'Harmonik' ist nur unter dem Voraussetzungen der tonalen Harmonik sinnvoll.» (S. 59.) Framför allt inskräps att »die Vorstellung dass die Modalität und die Dur-Moll-Tonalität eine Alternative bilden, die andere Möglichkeiten ausschliesst, ist irrig». (S. 219.) Direkt spetsig är formuleringen: »Die Behauptung 'Harmonik' sei das Wesen der Mehrstimmigkeit ist entweder tautologisch oder falsch»; den lakoniska bevisföringen härtill återfinns på s. 177.

Synnerligt instruktivt är vad Dahlhaus har att säga om sambanden mellan tonart, tonsystem, skala, modus och diatonik (spec. kapitel 3), likaså hans utredningar kring begreppet grundton (s. 190f.). Också övertro på betydelsen av olika stämningssystem (pytagoreiskt kontra renstämning osv.) för det satstekniska tänkandets förändringar får sina slängar av slevan, liksom förhastade sammanblandningar

av tonsystem och stämning. Tydligast sker detta när Dahlhaus dryftar olika betydelser av »stor ters». »Eine grosse Terz kann erstens als unmittelbar verständliche, nicht reduzierbare Konsonanz, zweitens als Ditonus, als Zusammensetzung von zwei gleichen Ganztönen, und drittens als Distanz, deren Massintervall der Halbton bildet, aufgefasst werden. Die erste Bedeutung ist in der tonalen Harmonik, die zweite in der Klangtechnik des 14. und 15. Jahrhunderts, die dritte in 'Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen' verwirklicht oder intendiert.» (S. 52.) Därpå fastslås i därtusen har talförhållandet 4 : 5, ditonus däremot 64 : 81. »Doch wäre es ein Irrtum aus 'naturalistischer' Befangenheit, in Veränderungen der Stimmung und Temperatur den Grund oder die Bedeutung des Bedeutungswechsels von Intervallen zu sehen.» (S. 53.) Boken är full av den sorts distinktioner, som citatet här om den stora tersen ger oss på, också full av varningssignaler i stil med det sist citatet. (Men det är mer mellan än på raderna man kan utläsa vilket snävt och ensidigt synsätt på 1400- och 1500-talens kontrapunkt och satsteknik man riskerar förfalla till om man enbart håller sig till såk. Palestrinastil i lärobokstapningar.)

Det intressanta avsnittet »Zwischen Modalität und Dur-Moll-Tonalität» (s. 210ff.) bör läsas i direkt anknytning till slutkapitlets analyser. Ännu höjs här en varningsflagga: »Das System der primär aufeinander und nicht auf ein Zentrum bezogene Klausel- oder Kadenzstufen ist weder modal, noch harmonisch-tonal begründet.» (S. 221.) Mer i förbigående framhålls (s. 104) att varken Zarlino eller Rameau utan J. Lippius (Synopsis musicae novae Erfurt 1612) måste betraktas som »der Begründer der modernen Akkordtheorie» – spec. beträffande »omvändningsläran» –, f. ö. redan följande är skunderad av Th. Campion.

• De avslutande Monteverdi-analyserna hör till arbetets mest fängslande partier. Bland annat diskuteras här vilka modi, som hos Monteverdi i synnerhet bildat utgångspunkt för övergångar i riktning mot dur och moll. Moll har rötter snarare i D- än A-modus. »Ist der Übergang zu Moll von der d, ist der zu Dur von der G-Tonart ablesbar. Die Umformung von Mixolydisch zu Dur war allerdings problematischer als die von Dorisch zu Moll; und sie wurde von Monteverdi erst spät . . . und nicht ohne Zögern vollzogen.» För beskrivningen av de

Eigen som bl. a. Monteverdi representerar med avseende på tonalitet, kunde det ha legat nära till hands att försöka lansera en ny terminologi. Men, som Dahlhaus själv framhåller, det vore »sinnwidrig, Neologismen zu prägen, die dem Zwischenzustand eine Selbständigkeit zuschreiben, die er nicht hat; der Übergang zwischen Systemen ist nicht selbst ein System».

Centralt för Monteverdi-avsnittet är vidare följande tes: »Eine Analyse der Harmonik, die von den anderen Momenten der Kompositionstechnik absähe, wäre, auch als Analyse der Harmonik, unvollständig. Denn manche Merkmale der Harmonik zeichnen sich deutlicher ab oder werden überhaupt erst erkennbar, wenn die Wechselwirkungen untersucht werden, durch die sie mit der Rhythmik und der Form eines Satzes verbunden sind.» (S. 264f.) Dahlhaus studerar framgångsrikt sådana relationer och växelverkningar, men aktar sig noga för att uppställa något slags »överensstämmelsernas system». Det vore utopiskt: »bruchlose Geschlossenheit, die an Logik erinnert, ist in der geschichtlichen Wirklichkeit eher eine Ausnahme als die Regel.» (S. 276.)

Jag har ännu blott läst Dahlhaus' bok två gånger men hoppas snart få tillfälle att gå igenom den igen. Den kräver uppmärksam studium. Den borde studeras så av många.

Ingmar Bengtsson

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden. 1. Copyright 1972.

Våren 1972 publicerades de nio första artiklarna i ett nytt, stort upplagt musikencyklopediskt verk, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, vars förkortning *HmT* ganska snart torde bli en ny musikologisk standardformel. Hur långsamt det hela än tycks växa – januari 1974 föreligger fortfarande inte mer än sammanlagt 21 artiklar – så förefaller det redan nu tydligt att *HmT* framdeles kommer att utgöra ett oundgängligt referensmaterial i många olika sammanhang.

Musikvetenskapens forsknings- och kunskapsområden växer snabbt och specialiseras alltmer. Faran att olika slags specialister snart inte längre skall förstå varandra är stor. Det är då av vikt att åtminstone inte terminologiska förhållanden skall bidra till denna tendens, att man inte till följd av outvecklade eller oklara terminologier ständigt talar förbi varandra. Terminologins betydelse ligger dock inte främst här utan i att den förmedlar kunskap om relationerna mellan termerna och det genom dem betecknade: »im Benennen bekundet sich das Auffassen»; den blir så »eine Quelle geschichtlichen Erkennens» (båda citat efter H. H. Eggebrecht).

Musikterminologiskt arbete kan ske på många sätt och på många nivåer, genom ordböcker, genom lexikaliska förklaringar, genom nyskapande och naturligtvis genom kritisk medvetenhet i termbruket i alla språkliga sammanhang. I studiesammanhang är det viktigt att man redan på ett tidigt stadium klargör skillnaden mellan ett vetenskapligt termbruk, där en term inte skiljes från sin historia och där man följaktligen inte väjer för dess ofta förvirrande mångfald av betydelser, relaterade eller icke-relaterade till varandra, lokalt eller tidsmässigt varierande etc. men principiellt alla lika giltiga, och å andra sidan en ofta praktiskt eller pedagogiskt betingad normativ termanvändning, där man inskränker sig till en enda eller på sin höjd ett fåtal närliggande betydelsevarianter. Lika viktigt är det att begreppsmässigt hålla isär två skilda synsätt beträffande benämningar: ett realhistoriskt (utgångspunkt: en klart beskriven företeelse; frågeställning: hur benämns den i olika sammanhang) och ett termhistoriskt (utgångspunkt: en term; frågeställning: vilken är termens innebörd i olika sammanhang). För *HmT* gäller uteslutande det sistnämnda perspektivet.

De första planerna på en musikterminologisk ordbok utvecklades i början av 1950-talet av den idéhistoriskt intresserade Wilibald Gurlitt i Freiburg; hans medarbetare H. H. Eggebrecht utgav 1955 sin habilitationsskrift *Studien zur musikalischen Terminologie*. Arbetet med tolfte upplagan av *Riemannlexikonet* stoppade *HmT*, vars ditills uppnådda resultat dock inarbetades i lexikonets *Sachteil*. Då denna 1967 var avslutad återupptogs *HmT* under ledning av Eggebrecht, som under tiden hade efterträtt Gurlitt på dennes lärostol.

Encyklopedins redaktion har varit och är anmärkningsvärt liten, vilket delvis hänger samman med hela verkets idé.

HmT skall nämligen – enligt förordet – »nicht so sehr mit einer Sache von A–Z . . . verglichen werden; vielmehr ist es als ein musikterminologisches Periodikum anzusehen, das jedoch von vorneherein als Nachschalgewerk angelegt ist»; den söker alltså inte snabbast möjligt uppnå vanliga lexikas effektiva »fullständighet». I flera avseenden har den en »offene Form». Artiklarna publiceras i innehållsmässigt fri, därtill icke-alfabetisk följd och som lösblad, vilka undan för undan skall inordnas i medlevererade pärmar. Detta system har inte enbart valts för att slippa alfabetets och andra sakfrämmande ordningsprincipers tyranni utan även för att artiklarna i mån av behov i efterhand skall kunna få tillägg, »[da] sich die Musikterminologie noch in einem relativ frühen Stadium der wissenschaftlichen Bearbeitung befindet». För många artiklar saknas begreppshistoriska förarbeten, källor måste uppsökas, utväljas, tolkas och värderas; de nedskrivna artiklarna utgör därför endast »etwas Vorläufiges». »Öppen» är också deras yttre uppläggning, även om man tills vidare har bestämt sig för vissa normer (varom snart mera). Ett annat utslag av denna »öppenhet» är att utgivaren räknar med en krets av fria, inte till redaktionen knutna medarbetare, vilkas medverkan till innehåll och form tydligen grundar sig (eller åtminstone väntas grunda sig) på egna initiativ. Det hela är planerat långsiktigt, och klokt nog avstår utgivaren från alla uppgifter om antalet artiklar och volymer eller om tidpunkten då verket är avsett att föreligga »avslutat».

Något mindre glädjande är att läsaren inte heller ges någon överblick över de begreppstyper och -grupper som är avsedda att behandlas. Man får i rimlighetens namn förutsätta att en sådan storplanering av det enorma potentiella arbetsfältet existerar, och både av yttre och av idémässiga orsaker borde den lagts fram i förordet – trots risken för nödvändiga revideringar i framtiden. Allt vad man i nuvarande situation kan göra för att få en uppfattning om intentionerna bakom det långsamt framväxande verket är att mot bakgrunden av förordets knapphändiga (och egentligen ganska självklara) markering av att HmT skall ägna sig både åt »die musikalische Terminologie der Vergangenheit»

och »die musikalische Fachsprache der Gegenwart försöka läsa ut några tendenser ur det hittills publicerade artikelmaterialiet. Drygt hälften av artiklarna har – ej oväntat – med stil- och formbegrepp att göra, varvid medeltiden starkt dominerar (Diaphonia, Organum, Copula, Rondellus, Bourdon, Faubourdon, Cantus firmus), medan nyare tiden tillgodoses med Oratorium, Unendliche Melodie, Punktueller Musik och Elektronische Musik. Medeltidens övervikt förstärks ytterligare genom fyra artiklar om mensurala notvärden samt uppslagsorden Tactus och Clavis; det enda hittills behandlade instrumentnamnet är därtill Organistrum. Resterande artiklar heter Kammermusik, Tafelmusik och Virtuose. Fördelningen av uppslagsord är alltså ganska ojämn, men man bör kanske avstå från att dra mera bestämda slutsatser av ett så begränsat material, vars urval dessutom delvis kan bero på tillfälligheter.

Artiklarna i HmT behandlar, såsom redan antyt främst »nicht eine Sache, sondern die Bezeichnung einer Sache, ein Begriffswort». Härvid »ist die Sache zwar beständig präsent, kommt aber nur insoweit zur Sprache, als es die bedeutungsgeschichtlich orientierte Darstellung beim Verfolgen des Verhältnisses zwischen Wort und Sache erfordert. Med tanke på denna – i och för sig helt riktiga begränsning kan artiklarnas dimensioner verka stora. Men ämnets karaktär nödvändiggör en diskursiv uppläggning, i synnerhet som artiklarna »nicht nur einen anderenorts gesicherten Wissensstand referieren, sondern auch bisher noch ungelöste Probleme erörtern, nicht selten auf diffuse Interpretationsfragen eingehen müssen und in der Regel auf primärer Forschung beruhen»; artikelförfattaren måste ha spelrum för en framställning, »weder mitunter nicht das Wichtigste, sondern die problematische den meisten Raum beanspruchend». Detta å sin sida erfordrar utförliga källcitat, genom vilkas fyllighet dessutom »dem Leser das beständige Nachschlagen in den Editionen erspart bleibt soll». Då målet inte är att till varje pris presentera »definitiva» resultat bör artikeltexterna även dokumentera »das Eingeständnis des Nichtwissens oder der interpretatorischen Unsicherheit»; till läsarens införståddhet skall också bidra »Nennung der ausgewählten (und damit, indirekt, auch der nicht konsultierten) Quellen».

HmT utgör ingen särskilt bekväm lektyr, vilket

dock kan anses vara av underordnad betydelse; å andra sidan måste man hålla utgivaren räknig för att han gjort artikelmaterialiet så hanterligt som möjligt. Varje artikel inleds i mån av behov av uppgifter om resp. terms tidigaste förekomst, allmänspråkliga betydelse och etymologi. Sedan följer ett mycket praktiskt mellanting mellan disposition för och resumé över hela artikeln, som möjliggör en snabborientering över dess innehåll och kan läsas för sig; vissa nyckelord eller -begrepp, gemensamma för motsvarande delar av disposition och huvudtext, är typografiskt särskilt markerade. I den egentliga textdelen är källcitat normalt inte översatta, men citaten föregås regelbundet av en omskrivning av deras innehåll och kan därför utan förfång för uppfattningen av sammanhangen överhoppas. Rent visuellt underlättas detta genom att de är satta i en mindre skriftgrad, och detsamma gäller för alla exkurser. Läsaren kan alltså, vägled av textens utformning och layout, tillgodogöra sig varje artikel i flera olika intensitetsgrader, och om han så vill, kan han lämna all argumentation och dokumentation därhän och nöja sig med rena »fakta». Den bibliografiska apparaten verkar vara behandlad med nödvändig omsorg.

Ovan har sagts att läsaren inte får någon information över HmT:s innehållsliga och yttre planering, och detta tillsammans med det hittills föreliggande materialets kvantitativa och stoffmässiga begränsning gör att en mera ingående kritisk bedömning av verket tills vidare bör anstå. Allt tyder dock på att det kommer att fylla högt ställda vetenskapliga krav och att det genom sin existens direkt och indirekt kommer att bidra till en ökad medvetenhet om den musikvetenskapliga term- och begreppsapparaten och att redan därigenom fylla en viktig funktion.

Hans Eppstein

Robert Lewis Marshall: *The compositional process of J. S. Bach. A study of the autograph scores of the vocal works.* 1–2. (Princeton studies in music. 4.) Princeton University Press, Princeton 1972. XV, 271 resp. ca 150 s. \$35.00.

En av centralfigurerna i de senaste decenniernas historiska musikforskning, den mångåriga Fried-

rich Blume, har under 1960-talet upprepade gånger varnat för riskerna av en alltmer sofistikerad källforsknig inom en alltför snäv räjong, nämligen de »stora mästarnas» livsverk, på bekostnad av stilkritiska undersökningar och av en historisk forskning på bred front. Under intryck av dessa formuleringar nalkas man R. L. Marshalls studier över Bachs vokala autografer med en viss skepsis: är inte detta ett kvalificerat petimäteri, där uppbådet av tankemöda och de eventuella resultatens betydelse befinner sig i hopplös disproportion? Och kan det inte just hos Bach ett tag vara nog med »rena» källundersökningar? Ens skepsis minskas knappast av bokens sobra utstyrelse och nästan lyxigt vackra typografi: vad skall allt detta egentligen tjäna till?

Ju närmare man lär känna Marshalls bok, desto starkare blir man emellertid övertygad om att den knappast träffas av Blumes invändningar. Författaren arbetar med små detaljer, men hans vyer begränsas inte härav. I förordet diskuterar han själv räckvidden av sina undersökningar. Vad han tror sig kunna komma åt är inte »the creative process» som sådan, men dock väsentligt mera än »compositional procedures», som ju är enbart »a way to do something» och alltså »a relatively mechanical act». Han menar att ett noggrant studium av den kompositoriska aktens alla detaljer bör kunna syntetiseras till och i hans studie har resulterat i en bild av en kompositionell »process», bakom vilken man skymtar den skapande personligheten »with its likes and dislikes, its hierarchy of values, and its flexible response to various musical situations and problems», eller, annorlunda (och mycket fint) formulerat, »the interplay of mind and matter».

Denna kompositionella process ger sig särskilt tydligt till känna, där Bach i sina partiturer företagit ändringar eller där han nedskrivit utkast och skisser, och mot sådana moment har därför författaren riktat sitt sökars ljus med särskild styrka. I gängse föreställningar om tonsättaren Bach spelar just skisser ingen nämnvärd roll, och tänker man härvid på skissböcker (och ett arbetssätt) à la Beethoven så är detta givetvis riktigt. Men i själva verket har Bach i sina partiturer ej sällan i förväg nedkastat material för kommande sidor eller satser eller också till andra planerade verk, och i arbetets andra volym återger Marshall detta skissmaterial – 170 nummer av betydligt varierande dimensioner – in extenso, transkriberat och vid behov också faksimilerat.

En vägledande synpunkt för Marshall har tydligen varit att ingen möjlig observation i förväg får avfärdas som oväsentlig. Sedan han klassificerat vokalverkens autografer efter deras typtillhörighet (varvid han kompletterar G. v. Dadelsens begreppspar »kalligraphische Schrift»/»Gebrauchsschrift» och »Reinschrift»/»Konzeptschrift» med en nyttig mellantyp »revision copy») och härvid kommit till intressanta konstateranden beträffande skillnaden mellan de första Leipzigärens kantater och tidigare samt senare verk, ger han först allmänna synpunkter på skisser och korrigeringar i partituren. Med en grundlighet, som – liksom på andra ställen – gör lektyren till en nyttig metodologisk träning, indelar han dem i mindre grupper. Korrigeringar kan ur kronologisk synvinkel betraktas som »immediate» (där »no further music was written before the correction was made»), »subsequent» (där »at least one repetition [or copy] of the corrected passage contains the same corrections, as does the first statement») eller av »chain reaction»-typ (där »changes in one part call forth of necessity corrections in another part», antingen på grund av tematiska relationer eller av klang-/stämföringsorsaker); de kan också – oberoende härav – inordnas i tre andra grupper »according to their musical nature or significance»: »those which were introduced to correct an apparent lapse of attention or slip of the pen», »corrections of a 'grammatical' nature» (felaktig stämföring, överskridande av ett instruments omfång, etc.) och »compositional corrections [which] reflect the exercise of 'artistic freedom'», de sistnämnda åter antingen »formative» eller »ornamental». Därefter granskar han de (få) fall där Bach i bevarade exemplar av textförlagor utvecklat en »precompositional activity», främst genom att för olika textavsnitt anteckna planerad formtyp (recitativ, aria, kör) och röstläge. Sedan studerar han förarbetet på notpapperet: hur linjerar tonsättaren sina notsidor (olika i »kalligrafiska» och andra partitur!), vilka rastraler använder han sig av, hur och när i förhållande till själva notskrivandet drar han taktstrecken, hur sammanfogar han blad och ark till större enheter? Men tillåter nu denna »pappersexercis» några slutsatser av intresse? Utan tvekan – åtminstone då den företas med Marshalls spårinne. En ytlig granskning av kantatautograferna måste exempelvis leda till uppfattningen att varje komposition nedtecknades fortlöpande, dvs. i samma följd

sats efter sats, som den sedan uppfördes. Men Marshall påvisar att detta sannolikt gäller enbart för de »rent» musikaliska satserna. Recitativet (åtminstone i Leipzigkantaterna) komponerades möjligen helt för sig: här nedtecknade Bach i förväg hela texten mellan notsystemen, visste alltså, hur mycket utrymme som behövde reserveras, och kunde låta komponerandet anstå (möjligen, säger man sig, med hänsyn till den modulationsordning som de övriga satserna påtvingade recitativet). Den fyrstämmiga slutkoralen i kantaterna nedskrevs inte alltid »omedelbart» efter de övriga satserna, vilket kan utläsas av att stämmaterialet till den ofta kopierades av en annan hand än verket för övrigt (Marshall påpekar korrekt att detta påvisats redan före honom); »it is quite possible that the chorale setting . . . was not specifically composed for that cantata but rather belonged to a preexistent corpus of chorale settings composed by Bach as an independent activity . . .» – ja, och detta kan möjligen sättas i relation till det egendomliga förhållandet att ett stort antal koraler i den av C. Ph. E. Bach och Kirnberger efter Sebastians död utgivna samlingen inte kan beläggas i några kantater; men denna koppling gör författaren inte.

I fortsättningen undersöks i skilda kapitel fyrstämmiga koralsättningar, recitativ och (gemensamt) arior och körer med hänsyn till skisser och autografa korrigeringar. Att här referera dessa undersökningar i detalj är givetvis omöjligt. Några punktbelysningar inom dubbelkapitlet om arior och körer må dock visa arten och vidden av författarens perspektiv. Så konstaterar han – under hänvisning till likartade konklusioner i Werner Neumanns kända studie över Bachs körfugor – att »the notion of an 'organic' theme is essentially irrelevant in a discussion of Bachian melody. The ritornello of BWV 114/4 did not represent for Bach an eight- or four-measure 'theme' but rather a chain of motives that, like molecules, could be joined together or detached as the composer saw fit. It was this flexibility – and from a later standpoint, arbitrariness – which permitted Bach to insert extra rests or additional measures into his themes and phrases. Conversely, rests, motives, or measures could be recombined into new configurations or omitted altogether.» (Denna »interchangeability of the function of melodic elements in Bach's style» har f. ö. också be-

kräftats i mina egna undersökningar av Bachs instrumentalmusik.) På ett annat ställe diskuterar Marshall Bachs vana »of beginning composition with the melody» i förhållande till Matthesons och J. G. Walthers närstående och Rameaus helt avvikande åsikter om melodins resp. harmonins kompositoriska primat. Då han undersöker den ordningsföljd enligt vilken Bach koncipierar och nedtecknar stämmorna i en körfuga poängterar han att tonsättaren därvid förfar ungefär som »vanligt folk», dvs. i en successiv ordning, där först temat placeras in i de olika stämmorna, därefter ett kontrastsubjekt, osv.; därmed motsäger han Neumann, som å sin sida antar att Bach till att börja med bygger ett flerstämmigt »block» och därefter låter dess stämmor permutativt byta plats med varandra (vilket dock av Neumann inte formuleras entydigt; f. ö. lider hela denna fugadebatt av en viss stelbenthet). Sådana konstateranden omgärdar författaren överallt med nödvändiga förbehåll, och han poängterar t. ex. uttryckligt att Bach komponerar varken fugaexpositioner eller homofona arieritorneller »in accordance with an invariable scheme».

Intressanta konklusioner drar Marshall även av »continuation sketches», som företrädesvis finns nederst på recto-sidor, där Bach stundom fasthöll den pågående satsens fortsättning medan han vände på att bläcket skulle torka. Skisser av denna typ förekommer endast sällan i recitativ, vilket gör troligt att dessa »were conceived in very small melodic units», men behövdes också i arior och körer endast i sådana sammanhang där fortsättningen på nästa sida inte s. a. s. var automatiskt given på grund av någon sats- eller formstrukturell mekanism. De användes alltså främst i samband med »fri uppfinning» och avslöjar »not only what part (or parts) in a particular musical genre and situation was conceived, or rather written down» utan därutöver »how far in advance this part was thought out»: »the next significant cadence or caesura». Man får här alltså en glimt av Bachs tankeverksamhet under själva kompositionsakten, och Marshall preciserar sin observation så här: »This is not to say that Bach as a rule had no idea what he would write after he completed the phrase on which he was at work at the moment, but that he normally conceived in detail only one phrase at a time, just as a writer of prose may have in mind a general idea of the con-

tent of an entire paragraph but knows the specific wording of only one sentence – or one phrase – at a time.»

I ett konkluderande slutkapitel understryker Marshall – åter i anslutning till v. Dadelsen – att en komposition hos Bach egentligen aldrig blev »färdig». Då han efter en viss tid av någon anledning sysslade med den på nytt så innebar detta som oftast också en revision av nottexten, och därför existerar hos Bach »no such thing as the creative process». Vi bör således akta oss att överföra den hos Beethoven vunna bilden av skapandeförloppet på Bach. Båda skiljer sig också på ett annat väsentligt sätt. Medan »a composer like Beethoven enjoyed a 'luxury of time'» som tillät honom att samla och lagra idéer och att sovra bland dem var Bach och hans samtida tvungna »to invent or 'discover' their ideas quickly». Till följd härav – och denna slutledning verkar onekligen något överraskande – var »Inspiration . . . more important in the baroque than in the post-revolutionary period»; denna inspiration kunde å andra sidan tvingas fram med hjälp av en lång rad konventioner av kompositionsteknisk art eller sammanhängande med figur- resp. affektläran. I sin ständiga tidsnöd kunde Bach inte låta idéer och gestalter »mogna fram»: »If the written idea was satisfactory the first time, it remained; if it was not, it was corrected or rejected». Och dessa förändringar rör, för att (med Marshall) använda den Schenkerska begreppsapparaten, aldrig något annat skikt i kompositionen än dess »förgrund». Men på grund av den täta händelseföljden i Bachs kompositionsakt, som helt saknar de långa perioderna av rent tankearbete utan synliga spår hos Beethoven, är man »kanske» berättigad att påstå att »the Bach autographs tell us more about his compositional process than Beethoven's autographs and sketchbooks tell us about Beethoven's». Märk väl: det står »compositional», inte »creative».

Här och annorstädes konstaterar man en viss benägenhet hos Marshall att stundom hårdra sina teser, och detta gäller just vissa delar av hans (här endast delvis refererade) antites Bach–Beethoven. A andra sidan är »Bach» för honom inte en simplificerad begreppsenshet. Han understryker i slutkapitlet ånyo den i autograferna tydligt framskymtande olikheten i relationen infall–utarbetning mellan tidigare och Leipzig-kantater, och han betonar också det väsentligt avvikande i instrumentalkens –

hos honom representerade genom klaververken – kompositionella situation, vars detaljerade beskrivning dock faller utom bokens ram. Tvärt emot den traditionella uppfattningen (i mitt tycke dock helt riktigt) framhåller han att Bach i sitt instrumentalskapande hade »an approach to composition more closely resembling Beethoven's. Bach's general attitude towards his keyboard music reflects to a degree the autonomous stance of the later 'artist'»; här arbetade Bach ju »on his own initiative». Man bör alltså beakta – och Marshall själv kunde ha sagt detta tydligare – att de längre upp anförda olikheterna mellan Bach och Beethoven främst gäller ur de bachska vokalverkens perspektiv. Vokalverken dominerar visserligen kvantitativt i Bachs *œuvre*, men detta främst av yttre, rent biografiska orsaker. Vad Marshall här antyder om Bachs instrumentalkomponerande skulle kräva en grundlig fristående undersökning. Men är inte dagens »vetenskapliga» Bachuppfattning överhuvud taget något ensidigt kantatorienterad? Och kunde inte Marshall i samsklang med sina egna insikter varit något mindre kategorisk vid formuleringen av sitt arbetes huvudtitel?

Man läser Marshalls bok alltså inte utan att ställa frågor och utan att göra invändningar. Den är inte helt fri från inkonsekvenser men i huvudsak väl genomtänkt och genomarbetad. Även om den i åtskilliga avseenden måste ses som en förlängning av den »nya» källforskning i Bachs vokalmusik som är främst förknippad med namnen Dürr och v. Dadelzen, förmedlar den många självständiga synpunkter och insikter och utgör ett viktigt bidrag i utforskningen av Bachs musikaliska personlighet. Den förefaller synnerligen läsvärd, och ingalunda enbart för specialister på Bach.

Hans Eppstein

Matthias Thomas: Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie. (Göttinger musikwissenschaftlichen Arbeiten. 4.) Bärenreiter-Antiquariat (komm.), Kassel 1972. IX, 267 s. DM 35.—.

Redan långt innan Hitlerregimen bannlyste Mendelssohn och hans musik hade denne – trots den

traditionella attityden av högaktning – i tyskt musikliv och tysk musikforskning förvisats till en andrarangsplacering. Betecknande härför är inte bara det ringa antal kompositioner som höll sig på repertoaren utan även förhållandet att den ännu i vår tid mest ansedda monografin över honom, den av Ernst Wolff, är skriven så tidigt som 1906 och trots en rad obestridliga förtjänster knappast kan jämföras med storverk av typen Spitta/Bach och Jahn-Abert/Mozart. I de anglosaxiska länderna har intresset för Mendelssohn hållit sig på en mycket jämnare nivå. Så har även den viktigaste nyare monografin skrivits – av Eric Werner – i USA, tyvärr dock utan att uppfylla berättigade förväntningar och önskemål mer än delvis (jfr rec. i STM 1966). Efter andra världskriget har i Tyskland, antagligen viss mån av samvetsskäl, intresset för Mendelssohn ökat avsevärt. Tidigare aldrig publicerade kompositioner och dokument har börjat utges, och på flera håll har bidrag lämnats till en grundligare genomforskning av hans livsverk, vars problematik inte enbart ligger i Mendelssohns position mellan klassicism och romantik utan även i det förhållandet att kompositören här »zum ersten Mal in der Musikgeschichte zwischen Spontaneität und Historismus zu . . . vermitteln hatte» (Thomas).

Thomas' arbete är en av dessa nya tyska specialstudier. Till bokens avgjorda företrädare hör dess frihet från känslomässiga förhandsinställningar till sitt ämne, vilket dock inte räcker för att ge betraktaren en säker position. Gapet mellan samtidens odelade beundran för och vår egen tids kritiskt selektiva syn på Mendelssohns musik är så stort att det blir svårt att finna en inställning, där inte historiskt perspektiv och konstnärlig värdering hotar att falla isär. Detta problem står för Thomas inte i förgrunden men skyttar likväl bakom hans framställning.

Bokens titel är något oprecis: med »Instrumentalwerk» menas här nämligen uteslutande ensemblemusiken. Med tanke på hur olika Mendelssohns målsättningar varit i hans pianomusik i jämförelse med t. ex. stråkkvartetterna måste utelämnandet av den förra (samt av orgelmusiken) sägas innebära ett beklagligt begränsning av blickfältet. För övrigt är titeln både korrekt och spännande: man möter konfrontationen av Mendelssohns musik med den samtida teorin (representerad i huvudsak genom A. B. Marx och Lobe) med intresse men måste gön-

klart för sig att »unter besonderer Berücksichtigung» innebär att den endast utgör en del aspekt i undersökningen. Och den ger även endast rätt begränsade och framför allt knappast mera oväntade resultat. Tyvärr försvårar Thomas en överblick över dessa, då han bara ibland bryr sig om att avslutningsvis sammanfatta sina delundersökningar över olika sats tekniska och formproblem (boken är disponerad efter dessa två begreppskomplex). Tydligt blir dock att Mendelssohn i sitt skapande ofta över-skrider de av skolteorin upprättade gränsmärkena.

Mera givande är själva stilundersökningen. Fastän författaren (av ej redovisade orsaker) inte behandlar Mendelssohns allra tidigaste kompositioner kan hans beskrivningar bidra till en mera både preciserad och nyanserad bild av tonsättaren Mendelssohn, som trots påtaglig anknytning till Beethoven och äldre förebilder i många avseenden – och särskilt påtagligt i sina tidigare verk – går självständiga vägar. Man är kanske inte alltid beredd att se de förbindelsertrådar mellan Mendelssohn och senare tonsättare (t. ex. Bruckner) som Thomas stundom tror sig kunna konstatera, men hans stilanalytiska observationer som sådana är ofta intressanta. Dit hör t. ex. Mendelssohns medvetna användande av instrumentation och klangfärg som ett formskapande medel eller hans teknik att i vissa satsers sidoteman blanda in fragment av resp. huvudtema. Givande är också den utförliga undersökningen av Mendelssohns behandling av sonatssatsformen och isynnerhet dess genomföringsdel. Man saknar dock ett sammanfattande och utvärderande slutkapitel. De allmänna reflektioner som erbjuds på bokens sista sidor kan inte ersätta ett sådant.

Flerstädes reviderar Thomas med rätta analytiska påståenden i Werners nämnda monografi. Tyvärr är hans egna analyser inte helt felfria; här finns vid sidan av träffande observationer också påtagliga missar, vilket läsaren bör se upp med. Av mera principiellt intresse är sådana brister i hans beskrivningar som åtminstone delvis beror på analysverktygens trubbighet. Ett markant exempel härpå (valt med tanke på att den aktuella kompositionen är tillgänglig för många) utgör Thomas' diskussion av uvertyren till *En midsommarnattsdröm* (s. 167 ff.). Beträffande dess begynnelseakter betecknar han Werners åsikt att huvudtemat skulle börja först i takt 8, dvs. där årtondelsrörelsen sätter in, rätt och slätt såsom »falsch». Oberoende av om man in-

stämmer i denna kritik (vilket undertecknad inte gör) kan man mera parentetiskt konstatera att Thomas' argumentation som sådan här är klen: han säger att för de första takterna »keine . . . gesonder-te Tempoangabe vorliegt», vilket på ytan är korrekt men helt förbiser att årtondelsrytmen föregås av tre helnots- och två brevisvärden, vilket, då till ytter-mera visso fyra av de fem ackorden är försedda med fermater, i realiteten innebär två fullständigt skilda tempi för ackorden resp. årtondelsfigurerna. Men förhållandet mellan dessa båda förloppsfasor är invecklat, och Thomas säger själv helt riktigt att det är en »öppen fråga», huruvida en eventuellt erkänd inledningsdel slutar i takt 5 eller 7: efter blåsarnas E-durkadens följer i takt 6–7 ännu ett ackord, men det ligger i stråkarna och innehåller tonikan i e-moll, vilka båda moment relaterar det till den följande årtondelsepisoden. Trots sitt konstaterande att e-mollackordet alltså utgör en »Verklammerung» av det föregående med det följande, dvs. mellan två starkt divergerande förloppsmoment, av vilka det första, nästan statiska ingalunda betingar det andra, motoriskt livfulla, deklarerar han sedan frankt att alltsammans tillhör huvudsatsen med takt 1–7 som för- och det följande som eftersats, nonchalerar i sin analys alltså totalt de båda avsnittens väsensskildhet. De dröjande, nästan pulslösa blåsarackorden utgör utan tvivel en introduktion, egendomligt svävande och fylld av förväntan, från vilken Mendelssohn leder över till huvudtemat så omärkligt som möjligt, då han vill skapa en enhetlig grundstämning av trolsk sommarnatt. Att beskriva de båda förloppsmomenten och den subtila övergången dem emellan enbart med formanalysens standardtermer förefaller omöjligt. Men i stället för att utgå från detta förhållande och att ge en individuell beskrivning av det musikaliska skeendet föredrar Thomas tyvärr (liksom många andra teoretiker i motsvarande fall) att stoppa in det i skolterminologins tvångströja och att låta beskrivningen styras av färdiga begrepp.

Hur farligt detta begreppens och termernas ty-ranni är för det musikanalytiska tänkandet framgår också på ett annat ställe i denna uvertyr. Även den i takt 62 begynnande episodens funktion undandrar sig en schematisk beskrivning. Efter stråkarnas oscillerande älvalek börjar avsnittet betonat »jord-nära», inte enbart genom det plötsliga mustiga fortissimo-tutti utan även genom ett flerfaldigt och

brett (långsam harmonisk rytm!) kadenserande i grundtonarten. Men efter cirka 30 takter tar en redan i takt 78 introducerad livligt hamrande rytm herraväldet och i samband härmed moduleras till dominanttonarten, vilket långt om länge (takt 130) »resulterar» i ett sidotema. Denna beskrivning är givetvis starkt förenklande men antyder likväl att dessa nära 70 takter inte kan betraktas som en enhetlig förloppsfas och därför som helhet inte heller kan fångas in med hjälp av en enda (läroboks-)term. Thomas »löser» dock problemet genom att utnämna hela detta skeende till »Überleitung»! Men inte nog härmed: avsnittets första, kadensbetonat stabila del (takt 62–78) återkommer som expositionsdelens avslutningsmoment (takt 230–250), varvid de sista takterna liksom spikar fast dominanttonartens tonika – men oaktat den överledande fortsättningen här alltså helt saknas (och knappast heller skulle fylla någon funktion) talar Thomas helt oberörd om en »Wiederholung der Überleitung» (s. 172).

Det vore grovt orättvist att påstå att boken i sin helhet karakteriseras av dylika fadäser. Det finns flera liknande, men arbetet rymmer också många klarsynta och övertygande verkbeskrivningar. Att just dessa negativa sidor här har belysts så pass utförligt beror främst på deras symptomatiska betydelse. Analysen av det musikaliska konstverket är i sin strävan att verbalisera det ytterst osägbara själv ett stycke konst, om än på vetenskapens grund. Så länge den nöjer sig med att formulera sig med hjälp av skolteorins arsena av standardbegrepp kan den aldrig uppnå den böjlighet och den subtilitet som erfordras, då musikverket skall följas och beskrivas inte enbart i sina standardbeteenden utan också (och med eftertryck!) i sina individuella förloppsmoment. Därutöver bör den vara villig att erkänna och verbalt beskriva den mångtydighet som så ofta utmärker konstnärliga manifestationer som höjer sig över trivialitetens nivå.

Hans Eppstein