

STM 1976:1

Svensk Bachforskning?

Av Hans Eppstein

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Svensk Bachforskning?

Av Hans Eppstein

När det blir tal om eventuella svenska forskningsinsatser på musikvetenskapens »internationella» område brukar varnande röster höjas. Man framhåller att krafterna bör inriktas först och främst på den inhemska musikodlingens kartläggning, en naturlig men därutöver ofrånkomlig uppgift, då utländska forskare endast undantagsvis tar upp hithörande ämnen. Vidare anförs de speciella svårigheter som är förknippade med »utländska» studier. Bachforskning, Beethovenforskning, Vivaldiforskning –: allt i den vägen är så omfattande och så specialiserat, ofta dessutom knutet till särskilda institutioner, att outsiders chanser att blanda sig i leken måste vara ganska små. I förhållande till respektive »infödingar» är han också ofta i underläge redan därför att han befinner sig på långt avstånd från källmaterialet.

Den förstnämnda varningen är givetvis befogad, dock bör undantag utan vidare vara möjliga. Vad den andra beträffar så är situationen i hög grad beroende av vederbörandes speciella förutsättningar och engagemang. Geografiska avstånd är i våra dagar inget oöverstigligt hinder (snarare då av dem betingade ekonomiska problem . . .). Många frågor kan dessutom penetreras utan tillgång till originalkällorna och med ledning av mikrofilmer, utgåvor, bibliografier m m.

Det bör alltså trots allt – och med vederbörlig respekt för svensk musikforskningens självklara förpliktelser gentemot det inhemska muskarvet – finnas möjligheter att rikta blicken utåt, och vilka horisontutvidgningar därigenom kan vinnas behöver väl knappast sägas. Inom det här sammanhanget skall vi begränsa oss till musikvetenskapens historiskt orienterade sektor och här åter bland mängden av tänkbara inriktningar till Bachforskning. Att just den här skall tas upp beror självfallet väsentligen på artikelförfattarens egna forskningslinjer, men det sker också i medvetande om ämnets utomordentliga betydelse. Bachs musik har under snart två sekler inte enbart utövat en för smak- och konjunkturväxlingar synbarligen ganska okänslig konstnärlig fascination utan också givit musiktänkandet i vidaste bemärkelse ständigt nya impulser; för den på västerländsk konstmusikodling inriktade musikforskningen utgör den därför en mångskiftande och central uppgift. Och det torde knappast vara en tillfällighet att just Bachs musikaliska livsverk öppnar den långa raden av tyska Gesamtausgaben och att Philipp Spittas monografi intar en hedersplats bland klassiskt vordna äldre musikerbiografier. Samlingsutgåvan är i dag föråldrad men i färd att ersättas med en ny sådan; den kompletteras bl a av en stor dokumentasamling, av vilken de tre textvolymerna redan föreligger, medan en bildvolym ännu är i vardande.

Källsituationen hos Bach är ofta mycket komplicerad, och så är det knappast någon slump att flera av dem som bär ett centralt ansvar för denna editionsverk-

samhet också har lämnat viktiga bidrag till klarläggandet av källproblemen. De ytterst betydelsefulla resultat som här under 1950-talet nåtts för kantaterna och som lett till helt nya perspektiv på Bachs personlighet har bidragit till en accentuering av en (i nyare musikhistorisk forskning flerstädes framträdande) trend till betoning av källforskning på bekostnad av stilstudium och stilkritik. Det är givetvis inte så att huvudrepresentanterna för nämnda kantatforskning skulle vara blinda för stilfrågor, men deras nya kantatkronologi är först och främst ett resultat av inträngande källstudier. Detta tillvägagångssätt har varit möjligt, då för kantaterna ett rikt, av tonsättaren själv eller i hans närmaste omgivning tillverkat handskriftligt notmaterial (partitur och stämmor) föreligger, som med hjälp av pappers- och pikturbestämmingar samt sådana kriterier som notationstekniska detaljer, användningssätt av kör- och kammarton, instrumentval, sångtexternas proveniens m m möjliggör detaljerade kronologiska konklusioner. Givetvis är därmed ingalunda alla problem lösta: den flerfaldiga användningen av en och samma komposition eller delar därav och vidare parodieringarna ger exempelvis ofta anledning till komplicerade frågor, då äldre verkversioner i många fall endast indirekt bevarats. Men Bachs kantatskapande, som rent kvantitativt trots en del förluster (vilkas storleksgrad hittills inte entydigt kunnat bestämmas) grovt räknat utgör hälften av hans musikaliska *œuvre*, måste i dag anses väl kartlagt, vad dess yttre data beträffar.

Den nya kronologin över kantaterna har lett till en animerad diskussion kring frågan, hur det i själva verket varit beställt med Bachs religiösa och kyrkliga förankring; kronologin hade ju visat att thomaskantorns kantatskapande inte, såsom man tidigare tagit för givet, sträcker sig över större delen av hans kvartssekel-långa verksamhet i Leipzig utan med få undantag i en nästan otrolig insats av skapande kraft genomförts (klarats av?) under hans fyra första år där. Det finns ingen anledning att här referera denna debatt eller att ingripa i den. Vad som dock bör påpekas är dess smalspårighet. I resonemangen över frågan, huruvida Bach i ringare eller högre grad vid sitt komponerande haft en religiös »Endzweck» i åtanke, glöms alltför lätt att detta komponerande också i stor utsträckning torde ha bestämts av rent konstnärliga målsättningar. Bach må ha varit »individualist» eller ej; i varje fall var han en i högsta grad individuellt präglad personlighet, och man behöver bara kasta en blick på den mängd instrumentalmusik han komponerat i Köthen, där han tydligen hade en positivt inställd omgivning och fria händer, för att se hur starkt han tänkte i rent musikaliska kategorier och hur vitt han samtidigt fjärrmat sig från samtidens genomsnittsidiom. Givetvis gäller för hans liturgiska skapande delvis andra betingelser och krav, och utvecklingen från hans tidigaste kantater över de i Weimar komponerade till Leipzigverken visar att han var lyhörd för vad som »rörde sig i tiden» på den kyrkomusikaliska fronten. Men bör han inte ha sökt förena dessa yttre krav med sina egna övergripande målsättningar, med sina personliga föreställningar om »stil», om musikens konstfullhet, formstruktur, balans, affekt- och symbolkaraktär osv osv? Detta är ett i sanning omfattande problemkomplex, vars undersökning knappast påbörjats (har problemen överhuvud taget formulerats?) men som nu, på den nya kantatkronologins säkra grund, skulle kunna och borde angripas. Det är av största vikt att vi får en så detaljerad och så sannskyldig bild som möjligt av Bachs »funktionella» situation, av hans yttre tillvaro, hans var-

dag, och vad alla dessa betingelser har betytt för hans komponerande i stort och smått. Men Bachs musik kan inte helt härledas ur eller förklaras genom hans yttre funktioner, och han vill inte riktigt passa in i den gängse föreställningen om »barockmusikern», som inte skriver på eget initiativ och efter inre drivkrafter utan vad överhet och ämbete kräver av honom. Vem kan ha givit honom i »uppdrag» att skriva Das wohltemperierte Klavier (som dessutom är ett personligt inlägg i en rent musikalisk stridsfråga), att komponera tolv ytterst exklusiva cykliska verk för solostråkar (vilket ingen annan gjorde), sonater med obligat klaver (en dittills okänd kategori), sonater för orgel (dito), en chaconneartad cykel av trettio(!) klavervariationer över ett jättetema (en hög diplomat lär ha beställt »några klaverstycken ... att något delekeras under sömnlösa nätter» men kan därmed knappast menat den mikrokosmos av konstfärdighet och seren spiritualitet som Bach levererade), Die Kunst der Fuge? Det är dock samma tonsättareindividualitet som åstadkommit allt detta och som å ämbetets vägnar – med samma ansvarskänsla och fantasikraft, låt oss understryka detta – skapat sitt stora kyrkliga vokal*œuvre*. Hur har *musikern*, den i de kyrkliga uppdragsverken inte helt fria men även här av sina ofantliga inre visioner burne musikern Bach löst sina kyrkomusikaliska uppgifter?

Problemet är av största intresse för vår kännedom om och vår insikt i den skapande personligheten Bach, men för att lämna bidrag till dess lösning behöver man ingalunda tillhöra kretsen av tyska specialister. Objekten och den relevanta litteraturen finns tillgängliga överallt. Det är bara att sätta igång ...


Låt oss nu åtminstone tillfälligt lämna Bachs kantatverk och i stället fundera något över hans instrumentalmusik. Källsituationen är här delvis av helt annan art och därmed också verkkronologins problematik. Kantaterna användes uteslutande i Bachs egen arbetsmiljö och mångfaldigades därför varken av eller för utomstående. Instrumentalverken däremot var avsedda för studium eller/och förströelse, för borgerligt eller höviskt bruk (orgelkompositionerna givetvis för kyrkan), och de kopierades därför talrikt, under det att autograferna ej sällan gått förlorade; undantagsvis förekom också tryckning. En del verk är daterade, andra inte; men även dateringarna ger ofta endast klumpmässiga tidsbestämningar. Att Das wohltemperierte Klavier I på autografen bär årtalet 1722 betyder givetvis ingalunda att verket i sin helhet har komponerats då; om vi inte hade stilmässiga orsaker att åtminstone förmoda en mera utsträckt tillkomsttid så vet vi ju i varje fall att en rad av preludierna redan ingår i den ett par år tidigare Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann (lexikografen Gerber, vars far hade studerat för Bach, påstår dessutom att Bach skulle börjat redan 1717, när han av hertigen i Weimar hade satts i arrest och saknade sysselsättning ...). Brandenburgkonserterna har av Bach daterats till 1721, men årtalet innebär endast att han då sammanställde och renskrev ett urval ur sin Köthenproduktion av konserter, av vilka några torde vara flera år äldre. De fria orgelkompositionerna finns till övervägande del endast i avskrifter, vilket gör att själva autenticiteten kan vara osäker och i varje fall tillkomsttiden oftast ligger i dunklet. Liknande gäller för de tidiga klaververken men också för de sk engelska sviterna. Av cellosviterna har vi ingen autograf men tre avskrifter, varav en visserligen av Anna Magdalenas hand men i flera avseenden underlägsen en annan, tro-

ligen senare, vars skrivare (och därmed dess relation till autografen) hittills inte med säkerhet kunnat fastställas. Möjligen ligger bakom denna avskrift en senare revision av det ursprungligen antagligen omkring 1720 nedskrivna verket, men någon viss- het härom finns tills vidare inte.

Källäget för instrumentalverken är alltså i många fall besvärligt och ger oss inga säkra upplysningar beträffande verkchronologin, som dock är ett centralt moment, när vi vill vinna kunskap om art och utveckling av Bachs »stil», dvs av hans musik- tänkande. Här måste alltså stilkritik och stilanalys bli viktiga arbetsredskap, själv- fallet omgärdade med alla de förbehåll som dylika metoder förpliktar till, om de skall kunna betraktas som vetenskapligt legitima. De har å andra sidan ett särskilt värde, som ligger däri att de utgår från musikverket inte i dess egenskap som doku- ment såsom källkritiken gör utan som estetiskt objekt, som »musik» i specifik be- märkelse. Och de kan, rätt brukade, leda till väsentliga upptäckter och insikter. En- bart med stilkritiska medel har det varit möjligt (för H Bessler) att tränga in i frå- gan om de bachska konserternas tillkomstordning eller (för artikelskrivaren) att ut- reda relationerna mellan kompilat, transkription och nykomposition i orgelsona- terna. De »engelska» sviterna är som sagt odaterade, de »franska» föreligger i Bachs egenhändiga *Notenbüchlein* 1722, men frågan om den ena eller den andra cykelns tidsmässiga prioritet (eller deras samtidighet), viktig med tanke på utveck- lingen av Bachs föreställningar om sviten som sådan, torde efter många forskares mer eller mindre lösa förmodanden numera med stilanalytiska medel kunnat föras närmare en trovärdig lösning. Undersökningar av denna typ får självfallet inte be- gränsas till att jämföra verkgrupper som totaliteter utan måste även belysa varje verkgrupps inre kronologi. I vad mån speglar ordningen i källorna kompositions- följden, och efter vilka ordningsprinciper har Bach sammanställt de individuella kompositionerna? Tydligt har här många gånger tonala moment spelat in, men likaså avsikten att inom respektive opus fortskrida från kortare till längre, från enk- lare till mera komplicerade kompositioner, och verk med outsiderkaraktär placeras gärna i början eller slutet. Men huruvida harmonierar sådana ordningar med själva kompositionsföljden?

Här finns alltså åter ett stort arbetsfält för den som vill veta »allt» om Bachs musik just som musik, äger tålmod och litat mera på sin upptäckarförmåga, sin detektivnäsa än på inkörda »metoder». Vissa områden har redan bearbetats (jäm- för ovan), varvid resultaten dock endast delvis kan anses som definitiva, medan andra knappast har upptäckts ur stil- och verkchronologins synvinkel. Åtminstone i ett avseende har också för instrumentalkompositionernas del en viktig perspektiv- förskjutning skett: med utgångspunkt från Bachs Weimarkompositioner (inklusive de vokala) men även Våltempererade Klaverets första del har H Bessler påvisat att Bach inte alls, såsom han tidigare alltid beskrivits, uteslutande var en barock- musikens fullföljare utan i hög grad en vägröjare för känslomhetens och wien- klassicismens individuella expressivitet. Egna undersökningar av Bachs duosonater med obligat cembalo har till fullo bekräftat det motiverade i detta nya synsätt.

Fuga och concerto har länge varit forskningens favoritämnen i Bachs instrumen- talmusik, medan mindre klart definierade strukturtyper oftast förbigåtts. Vad men- nar Bach med ett »preludium»? Hur är för preludierna – och fö också för fugorna

– utvecklingen från del 1 till 2 av »The forty-eight»? Är det möjligt att med stil- analytiska medel komma till väsentliga insikter om de sex klaverpartitornas kom- positionsföljd, som ju bevisligen har föga med tryckningsföljden att göra och där redan nedteckningen av nr 3 och 6 i Anna Magdalenas andra klaverbok tvärtemot tidigare antaganden måste anses som en andra version? Men bakom sådana och liknande frågeställningar reser sig ett annat och betydligt vidare perspektiv, en verk- lig framtidsuppgift för den kring stil- och personlighetsfrågor centrerade Bachforsk- ningen. Den nya kantatchronologin bör nämligen inte enbart utvärderas till riktigare och djupare insikter i utvecklingen av Bachs vokalmusikaliska tänkande utan måste också sättas i relation till hans instrumentala komponerande. Givetvis är här inga enkla paralleller möjliga, men å andra sidan vore det egendomligt om inte vissa grunddrag i Bachs musikaliska tänkande skulle avsatt likartade eller dock jämför- bara spår i såväl vokal- som instrumentalverken. De kan ligga i formföreställningar (vilket inte betyder formschemata, oaktat det inte utesluter dem), i typiska melo- diska eller harmoniska vändningar (ett litet exempel på sådant som man här redan känner till: den fallande anticipationsvändningen , som den mycket unge Bach nästan manérartat använder såväl i capricciot över broderns avresa som i Mühlhausenkantaterna), i relationer mellan tematik och fortspinningar etc etc. Kanske öppnar sig genom dylika jämförande undersökningar möjligheter att tids- mässigt bestämma tillkomsten av den yngre Bachs kompositioner för tangentinstru- ment, där osäkerheten fortfarande är stor, kanske kan de ge oss nya hållpunkter för konserternas kronologi, där tex konstaterandet att trippelkonserten i a-moll inte alls kan sättas i kronologiskt beroende av orgelsonaten i d-moll (vilket tidigare tagits för givet) gjort detta verks tillkomsttid helt oviss. Det bör dock betonas att det visst inte enbart gäller att söka efter kronologiska förankringar för alla de kom- positioner som hittills mer eller mindre fritt flyter omkring i Bachs livsverk, hur värdefulla sådana studier än må vara. Vad vi i det stora perspektivet måste efter- sträva är en på en jämförande kronologi av vokal- och instrumentalverken grundad helhetsbild av den bachska musiken och dess utveckling. En uppgift av denna stor- leksordning och komplexitet kan inte lösas i ett enda svep och av en enskild forskare utan kräver många samverkande insatser. Och det finns ingen orsak varför inte väsentliga bidrag till lösning av denna fråga liksom av andra här löst skissade detaljfrågor och problemkomplex skulle kunna lämnas av nordisk respektive svensk musikkforskning.

Zusammenfassung

Die selbstverständliche Verpflichtung der schwedischen Musikwissenschaft, auf historischem Gebiet sich vor allem den Problemen der schwedischen Musik zu widmen, sollte sie nicht daran hindern, ihr Gesichtsfeld gelegentlich auszuweiten und auch andere Themenkreise in ihr Interessengebiet einzubeziehen. Hierbei fallen normalerweise solche Fragenkreise weg, für deren Untersuchung der Zugang zu den Originalquellen unerlässlich ist. An Arbeitsmöglichkeiten fehlt es aber deswegen keineswegs.

Als Beispiel eines Gebiets von grosser Bedeutung und reicher Verzweigung der Frage- stellungen, auf dem Beiträge von schwedischer Seite wohl denkbar sind, wird hier die Bach- forschung erörtert. Wichtige Ansatzpunkte gibt hier u a die in den 1950er Jahren heraus-

gestellte neue Kantatenchronologie. Diese Chronologie hat bisher hauptsächlich zu einer Aktualisierung der Debatte über den eigentlichen „Endzweck“ von Bachs Schaffen geführt. Sie könnte jedoch zur Grundlage einer neufundierten Erforschung von Bachs stilistischer Entwicklung werden. Diese Entwicklung ist natürlich teilweise von äusseren Einflüssen und Bedingtheiten abhängig; andererseits zeigen gewisse Teile von Bachs Schaffen – insbesondere die Instrumentalwerke der Köthener Zeit –, dass hierfür auch individuelle rein künstlerische Antriebe stärkste Bedeutung erlangen konnten. Es wäre auf Grund der neuen Chronologie von Bachs Vokalmusik durchaus möglich – und muss als wichtige Forschungsaufgabe betrachtet werden – zu untersuchen, wie sich der autonome *Musiker* Bach mit den Problemen der Kantate und anderer Vokalgattungen auseinandergesetzt hat und welche Entwicklungsmomente sich hierbei feststellen lassen. Wo sind die entscheidenden Stilkonstanten, wo die Variablen?

Eine solche Erhellung von Bachs Vokalstil wäre natürlich von grosser Bedeutung für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit überhaupt. Sie könnte aber auch einer vertieften Erforschung seines Instrumentalschaffens nutzbar gemacht werden. Hier sind wir ja über die Entstehungszeit bei zahlreichen Werken, vor allem solchen, die mutmasslich früheren Entwicklungsstadien angehören, nur mangelhaft unterrichtet. Dies gilt z B für einen grossen Teil der choralfreien Orgelwerke, aber auch für Teile des Klavierschaffens, die sogenannten Orchestersuiten und anderes. Hier muss versucht werden, durch Stilvergleich mit datierbaren Vokalkompositionen, sei es in den Hauptlinien oder in Einzelzügen (wie etwa Bachs Vorliebe für bestimmte melodische Figuren in den frühesten datierbaren Werken), zu hypothetischen chronologischen Feststellungen zu kommen, die frühere Datierungsversuche für diese Werkgruppen sicherer unterbauen oder auch korrigieren.

Ausser diesen übergreifenden stilchronologischen Fragen gibt es natürlich eine Reihe von mehr speziellen, etwa die der inneren Chronologie von instrumentalen Werkgruppen wie der verschiedenen Suiten- und Sonatenreihen oder des Wohltemperierten Klaviers I und II; manches hiervon ist bereits untersucht, anderes noch nicht in Angriff genommen. Jedenfalls gibt es gerade auf dem Gebiet der Stilforschung – eines Forschungszweigs also, der das Werk in seiner spezifischen Eigenschaft als Kunstwerk ins Zentrum rückt – auch für die ausserdeutsche Bachforschung erreichbare und zugleich höchst bedeutsame Aufgaben.