

STM 1981

Jacobus Kloppers' Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs – Två ståndpunkter

Av Göran Blomberg och Hans Eppstein

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

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.

Jacobus Kloppers' Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs – Två ståndpunkter

Av Göran Blomberg och Hans Eppstein

Föreliggande text består av två inlägg rörande Jacobus Kloppers' arbete *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien* (Diss. Frankfurt a.M. 1965, Frankfurt a.M. 1966. 397 s.). Bakgrunden till denna utförliga behandling av en snart 20 år gammal avhandling är dess intressanta och kontroversiella behandling av ett aktuellt ämne, nämligen den musikaliska retoriken och dess betydelse för uttolkningen av barocktidens musik, vilken Kloppers diskuterar med utgångspunkt från Bachs icke koralbundna orgelmusik. De här publicerade texterna gör därför inte anspråk på att vara fullständiga och allsidigt belysande recensioner av Kloppers' arbete, utan mer synpunkter på vissa där framträdande principer och metoder. Tanken att i efterhand uppmärksamma Kloppers arbete i form av resonerande recensioner från motsatta utgångspunkter väcktes i anslutning till Göran Blombergs föreläsningar om retorik och affektlära vid musikvetenskapliga institutionen i Uppsala 1979. Samma år skrevs de inlägg som nu publiceras oberoende av varandra.

Göran Blomberg:

Bachforskningen är enorm. Specialiseringen är långt driven. De som överhuvud taget vågat sig på att låta en forskningsuppgift utmyнна i konkreta riktningssamtal för interpretationen är däremot inte många – och i de fall så skett, är det i regel begränsade frågor som behandlas (eller också är anvisningarna rätt vaga.) Mot bakgrunden av dessa välbekanta fakta framstår Jacobus Kloppers' avhandling om interpretation och återgivande av Bachs orgelverk som ett modigt företag: han bygger först upp en helhetsbild och drar med utgångspunkt från denna upp konkret formulerade riktlinjer – eller, i enlighet med bokens undertitel "stilriktiga principer" – för utförandet av Bachs orgelverk.

Vad menar då Kloppers med det under en mansålder så ofta missbrukade begreppet "stilriktig"? Han behandlar inledningsvis principerna för en stilriktig interpretation, och diskuterar därvid innebörden av begreppen "Interpretation" respektive "Stilgerechte Interpretation" i musiksammanhang. Det förra blir enligt hans resonemang liktydigt med omtydning (s. 4). Beträffande det senare tar han avstånd från uppfattningen att "objektivitet" i en stilriktig interpretation skulle betyda att den rena notbilden betraktas som något absolut. En stilriktig interpretation bör ha sin utgångspunkt i verket och dess ursprungliga miljö. Hur enkelt och självklart detta än kan förefalla måste det tyvärr konstateras att dessa ståndpunkter är omstridda i dag, och ingalunda något självklart.

Två av Kloppers sammanfattande punkter må anföras:

"Die besondere ästhetische Berechtigung einer stilgerechten Interpretation ist in der Einheitlichkeit der künstlerischen Konzeption und Gestaltung in Bezug auf das Werk zu sehen; sie fordert nur, dass das Werk auf solche Weise nachgestaltet wird, dass der im Notenbild schon angedeutete Charakter sowie der Gesamtstil in der Wiedergabe zum Ausdruck kommt." (s. 24).

"Stilgerecht interpretieren bedeutet nicht etwas Starres oder Schematisches: Die Biegsamkeit der materialen Elemente lässt mehrere Möglichkeiten innerhalb des Bachschen Klangideals zu." (s. 24)

Kloppers uppgär att huvudsyftet med undersökningen är att belysa musikens klangliga dimension. Därvid ställer han frågan om vad som är grundläggande för ett återgivande av musik som tillhör en viss stil. Ett antal specialstudier som täcker ett brett spektrum av historiska, estetiska, klangliga och instrumenttekniska frågor läggs till grund för diskussionen av uppförandepraktiska frågor, varvid följande aspekter på uppförandet behandlas: 1) registrering och manualväxling 2) tempo och rytm 3) artikulation 4) ornament.

Till de viktigaste av specialstudierna hör utläggningarna om barockens *heteronoma musikuppfattning*, liksom de om affektlära och retorik. Kloppers utgångspunkt är att uppförandet måste återge musikens affektinnehåll. Retoriken ägnas en omfattande genomgång, som i hög utsträckning ansluter till Ungers framställning.¹ Det bör framhållas, att retoriken framställs som ett system med betydelse för komponerandet av musik, eller annorlunda uttryckt: retoriken är ett överordnat, formbildande system, som verkar på flera plan, såväl i samband med storform som beträffande mindre enheter, motsvarande språkets perioder och dess underdelningar, ner till de enskilda retoriska figurerna. Retoriken betraktas vidare som ett medel för att uttrycka affekter. Dessa utgångspunkter är grundläggande för framställningen. Det bör dessutom nämnas att särskilt genomgången av retoriken är klar och instruktiv, och utgör en god introduktion till ämnet.

En central fråga i anslutning till detta gäller förhållandet mellan retorisk form och musikalisk form och det därmed sammanhängande problemet med manualväxlingar. Kloppers ifrågasätter den – inte minst genom orgelrörelsen – omhuldade teorin om absolut musikalisk form i Bachs orgelverk (särskilt "konsertformen") och de därur härledda föreskrifterna om manualväxlingar (klangväxlingar).

För att belysa sin ståndpunkt ställer han analyser av två orgelverk mot varandra. I det ena (orgelkonserten i a-moll, BWV 593, Peters VIII:2), som är en transkription av en Vivaldikonsert, är konsertformen tydlig och solo-, respektive tuttupartierna väl avgränsade. De motsvaras också av klangväxlingar (manualväxlingar) på orgeln. Det andra är den s.k. "doriska" toccaten (BWV 538, Peters III:3). I denna finns som bekant ursprungliga föreskrifter om manualväxlingar. Det visar sig där, att manualväxlingar företagna efter den absolut-musikaliska konsertformsprincipen avviker från Bachs anvisningar, medan en retorisk analys överensstämmer med dessa. Metoden kunde vara tydligare demonstrerad, men resultatet är fullt övertygande. Som Kloppers också framhåller, intar den "doriska" toccaten dock en särställning inom Bachs orgelverk, inte endast genom före-

¹ Unger, H.-H., *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, 1941, nytr. 1968.

komsten av anvisningar om manualväxlingar, utan även genom sin stilistiska särart.

Kloppers provar sin metod för retorisk analys på ytterligare två verk, dels fantasian i g-moll (BWV 542, Peters II:4), dels preludiet i c-moll (BWV 546, Peter II:6). Det förstnämnda verket är uppbyggt kring kontrasterande idéer (affekter), och avsnitten är klart åtskilda från varandra, vilket möjliggör klangväxlingar. Kloppers konstaterar i samband med detta att g-mollfantasian är det verk där klangväxlingarna varierar minst mellan olika tolkare.

Beträffande c-mollpreludiet är förhållandena mer komplicerade. Kloppers påvisar att ett återgivande med utgångspunkt i absolut musikalisk form och med klangväxlingar i enlighet härmed bryter det retoriska förloppet. Han förordar här att preludiet i sin helhet spelas utan klangväxlingar. Han underbygger vidare sina hypoteser om klangväxling – både generellt och beträffande c-mollpreludiet – med utläggningar om affekthet och komplementära affekter, om monotematik och polytematik inom ett verk.

För uppförandet av Bachs verk krävs, enligt Kloppers, en temperering som återger "tonordningen" och som är ägnat att framhäva olika tonarters affektinnehåll. Ytterligare "uppförandekategorier" är klang och dynamik: Kloppers hävdar att klangfärger i stor utsträckning är utbytbara, men att de olika affekterna kan uttryckas inom ett bestämt dynamiskt område: överskridande av det affektagna dynamiska området medför att affektinnehållet förvrängs. Detta motiveras med utgångspunkt från orgelns klang, vilken definieras som "objektiv".

För uppförandekategorien artikulation hävdar Kloppers dels att en differentierad artikulation är nödvändig, dels att legatot är orgelns artikulationstyp. Därmed sätter han sig på två stolar, vilket han ingalunda är ensam om. Under 1960-talets första hälft började legatots ställning som dominerande artikulationsprincip att ifrågasättas. Dock tycks man inte ha vågat ta steet fullt ut och säga som det var: legatot, med den innebörd begreppet givits i modern tid, har inte varit "orgeleget" i äldre praxis.

Det värdefulla med Kloppers studie är inte minst den teoretiskt väl underbyggda kopplingen mellan estetiska överväganden och analys å ena sidan och tillämpningen å den andra. Hans rön prövas därför kanske allra bäst i sin praktiska tillämpning, vid orgeln. *Varje verbal diskussion och analys kommer mycket snart till en punkt där fortsättningen blir meningslös om den inte kompletteras med praktiska försök.*

Här kan jag endast hänvisa till egna erfarenheter, efter en tids arbete med att försöka omsätta Kloppers analyser i praktiskt musicerande. På en fundamental nivå fungerar de utmärkt. Analyserna leder till ett medvetande om struktursammanhang, som inte kommer fram vid mer "traditionell" analys. Spontant framstår det också som mer meningsfullt att tänka i retorikens termer i stället för i oladda begrepp som fortspinning och sekvens.

För att endast ta ett exempel, är det en helt annan sak att i enlighet med Kloppers uppfatta takterna 21–24 ur c-mollpreludiet som en "anaphora" än som sekvenser med fortspinning (observera stegringen i begreppet "Gesetz der wach-

senden Glieder!") Spellet blir olika, beroende på vilken begreppsapparat man utgår ifrån. Anmärkningsvärt är hur snart man börjar uppfatta retoriska figurer och särskilja dem som gestalter utan föregående medveten analys och utan att man nödvändigtvis känner namnet på varje gestalt.

Kloppers storformella analyser förefaller övertygande, det kan däremot ifrågasättas hur långt de konsekvenser han drar för manualväxlingsfrågan är giltiga i varje enskilt fall. Beträffande d-molltoccaten torde dock vare sig analys eller de därur dragna slutsatserna kunna ifrågasättas. De är dubbelt förankrade, dels i retorisk analys, dels i Bachs egna föreskrifter. Också beträffande g-mollfantasia torde sammanhangen vara klara.

Mera tveksam är jag i samband med c-mollpreludiet. Här kunde en del traditionella argument för klangväxlingar anföras. Sådana argument bör dock först skärskådas med utgångspunkt från sina förutsättningar. Varken de nordtyska orglarna eller de instrument som förespråkades av orgelrörelsen är några idealiska Bachorglar. Varje försök att pröva hypoteser om klangväxling på instrument som inte är någorlunda stilenliga har en inbyggd felkälla. Här stöter man på det lika välbekanta som gäckande förhållandet, att det inte finns någon egentlig "Bachorgel". Det finns dock vissa instrument som kommer ganska nära, och det vore värdefullt att utföra försök på sådana. Kloppers har i dessa frågor hejdat sig själv då han betecknar orgelns klang som "objektiv". Denna uppfattning har vederlagts under det senaste årtiondet, bl. a. inom restaureringspraxis på holländskt och nordtyskt område. En av de påtagligaste erfarenheterna därifrån är att orgelklang inte alls känns "objektiv" eller abstrakt som på de flesta nutida orglar: när man spelar på ett väl bevarat eller väl restaurerat instrument känns klangen levande, orgeln är ett instrument bland andra, och behöver inte längre insvepas i den mytologiska dimbildning som var ett av orgelrörelsens signa. Kloppers studie om "idiomatische Angleichung" framstår som den metodiskt minst välgrundade. Man kan möjligen som Kloppers hävda att det finns större spelrum för klangfärgsvariationer än för dynamiska olikheter vid återgivande av olika affektlägen. Däremot är uppfattningen att orgelns klang är "objektiv" och bakomliggande historiefilosofiska och estetiska premisser inte giltig med utgångspunkt i barockens musikuppfattning.

Efter att så ha pekat på en punkt där Kloppers varit alltför bunden av samtida föreställningar för att kunna dra konsekvensen av sina egna teser fullt ut, vill jag avslutningsvis framhålla vad som gör att boken fortfarande måste betecknas som viktig. Gemensamt för en stor del av den hitintillsvarande Bachforskningen har varit att den försökt hitta överordnade system av skilda slag, dock med förbigående av det tanke-system som låg till grund för barockens tänkande och kompositionspraxis, nämligen retoriken. Man har laborerat med begrepp som "kraft", "arkitektonisk uppbyggnad" etc. En forskare som velat frigöra sig från detta tänkande är Hans Eppstein, som bl. a. arbetat med dialogbegreppet. Detta torde vara det som kommer närmast retoriken, även om det endast är en delkategori i den retoriska tankebyggnaden, låt vara en viktig sådan.

Kloppers tar inte endast upp retoriken som formbildande faktor på olika plan, utan bygger även upp en interpretationsteori med denna som utgångspunkt. Hans

arbete kan därför med fog betraktas som en milstolpe i forskningen på detta område. Först under de senaste åren har ett större intresse för retorik i musiken kommit till uttryck. Kloppers' tankar kring problemet interpretation och stilrikhet hör till de metodiskt bäst underbyggda och klokaste som skrivits i frågan under många år, även om man måste göra några enstaka reservationer. Hans bok innebär inget mindre än en omvärdering av orgelrörelsens hela interpretations-tradition och bakomliggande teori. Den innehåller emellertid betydligt mer än enbart uppförandepraktiskt intressanta diskussioner eller om-modifikationer och kompletteringar av den bild av barocken som byggts upp från 1920-talet och framåt. Kloppers arbete ställer tillsammans med ett annat grundläggande verk från samma tid, Rolf Dammans habilitationsskrift "Der Musikbegriff im deutschen Barock" (Köln 1967) fundamentala frågor till vår tids musikhistoriska forskning och musikteori: varför har allt som tar hänsyn till retorik och affektlära som bärande delar av barockens eget musikbegrepp bokstavligen förträngts under 1900-talet?

Hans Eppstein:

Det är omvittnat, men enligt dåtidens bildningstradition egentligen ganska självklart att Bach var förtrogen med den musikaliska retorikens begreppssystem och det ligger därför nära till hands att söka efter konkreta tillämpningar av detta system i hans kompositioner. Men här inställer sig genast en rad frågor. I vilken grad av medvetenhet kan han tänkas ha använt retorikens formschema och "figurer"? I synnerhet de senare kan ju även ses som en efterhandsrationalisering av uttrycksmedel som tonsättarna i allmänhet nyttjade rent empiriskt, och ett analytiskt konstaterande av figurer kan därför knappast utan vidare tas som bevis för att en tonsättare medvetet underordnat sitt komponerande detta begreppsförråd.¹ Vidare var barocktidens musikestetiska tänkande helt orienterat vid vokalmusiken, och då texternas musiksättning i den högre konstmusiken tog hänsyn till varje innehållslig detalj så är det i allmänhet möjligt att där påvisa en mångfald av affekttolkande, naturimiterande eller symbolbetingade figurer, de må nu vara medvetet eller omedvetet åstadkomna. Instrumentalmusiken spelade visserligen redan en betydelsefull roll och befann sig i snabb frammarsch men hade knappast hunnit bli en självständig estetisk kategori. Vad den "innehåller" må vara lätt att konstatera i orgelkoraler eller i deskriptiv programmusik, men hur förhåller det sig med fria instrumentalverk av typen sonata, concerta, toccata, fuga m. fl.?

Härom upplyser inte teoretikerna annat än i mycket allmänna ordalag, och det

¹ Liknande tvivel yttrar även Fr. Krummacher: "So liesse sich fragen, ob die Figurenlehre noch zu Bachs Zeit lebendige Theorie oder nur tradierte Gelehrsamkeit war, wie bestimmend sie für Komponisten war und wie weit ihre Geltung reichte. Wenn schon Johann Gottfried Walther die Figurenlehre eher nur als gewissenhafter Lexikograph fortrug, so liessen sich die Formulierungen Matthesons oder gar Forkels weniger als zeichen einer Betätigung denn als Indizien einer Auflösung der Lehre lesen." ("Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse". *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978* . . . Marburg, Leipzig 1981, s. 97-126, s. 107.)

är därför tacknämligt att Kloppers tar upp just instrumentalmusikens och speciellt den Bachska orgelmusikens estetiska problematik, f.ö. ytterst inte ur ett rent kunskapssteoretiskt perspektiv utan i syfte att komma fram till stiltrogna praktiska interpretationer. En viktig – och i princip även riktig – utgångspunkt är för honom insikten att det nutida, i sina grunddrag med wienklassicismen som riktmärke utvecklade formbegreppet inte utan vidare kan tillämpas på barockmusik men att vi är böjda att med ledning av sagda riktmärke ge "formen" i Bachs orgelkompositioner en central funktion vid deras beskrivning och återgivande som knappast bör tillkomma den. Kloppers anser att den vid större forminsnitt o.dyl. i allmänhet använda manualväxlingen principiellt inte stämmer överens med Bachs intentioner, då han ofta sammanknutit skilda formdelar på ett sådant sätt att en "organisk" manualväxling rent speltekniskt är ogenomförbar. Detta resonemang må vara korrekt ur spelteknikens synvinkel men säger i själva verket föga om Bachs formtänkande; kontrasten mellan två formdelar kan ju rent strukturellt (rytmiskt, melodiskt, satstekniskt etc.) vara så markant att den gör sig gällande även utan dynamisk omväxling. Det finns f.ö. tydliga tecken på att Bach i talrika satser av concertotyp men utan motsvarande besättning inte har räknat med en klangkontrast mellan tutti- och soloartade partier.

För Kloppers får emellertid den absolut-musikaliska formen inte eller i varje fall inte ensidigt utgöra grunden för förståelsen av förloppet i – och därmed återgivningen av – Bachs fria orgelkompositioner, varför denna måste förankras på annat sätt. Lösningen av detta problem är enligt honom i princip enkel: han hävdar att

"retorikens inflytande [i Bachs orgelmusik] inte inskränker sig till den koralanknutna musiken utan berör även de fria kompositionerna, och detta såväl beträffande formen som innehållet" (s. 55).

Att det förhåller sig så söker han sedan ge konkreta belägg för, men även dem förutan anser han att saken är klar:

"Sin storhet som tonsättare, som de stora passionskompositionernas upphovsman, men även de stor-dimensionerade fantasiernas, preludiernas, fugornas och toccatornas för orgel, har Bach i avsevärd utsträckning sin utomordentliga begåvning som musikalisk retor att tacka för. Ty endast en retor äger en sådan inlevelseförmåga [Einfühlungsgabe] att han förmår fångla sina åhörare under en längre tid och leda deras uppmärksamhet för det framförda på ett sådant sätt att de till sist är helt övertygade och tagna av den avsedda affekten" (s. 67).

Detta är ju ett lika djärvt som obevisat påstående, men Kloppers' tankeföring är överhuvud taget inte överallt klar, vilket förmodligen endast undantagsvis kan sättas på hans något osäkra språkbehandlings (tyskan är inte hans modersmål) konto. I rättvisans namn bör det f.ö. påpekas att han senare i sin avhandling gör en viss försiktig inskränkning:

"Det skulle vara. . . förhastat att på grundval av de vunna resultaten. . . våga en generalisering beträffande retorikens inflytande på orgelverken i deras helhet" (s. 175).

För att belägga sin grundtes analyserar Kloppers tre rätt olikartade orgelpreludier (denna term i vid bemärkelse) utan tillhörande fugor: det i c-moll (BWV 546), fantasin g-moll och den s.k. doriska toccatan d-moll. Han söker påvisa att förloppet i dem bestäms av retorikens "dispositio", vilken enligt Mattheson

(1739, alltså rätt sent med tanke på de här kompositionerna!) fordrar en uppbyggnad bestående av sex avsnitt, exordium (inledning), narratio ("en redogörelse [Erzählung], genom vilken den påbörjade framställningens innebörd och beskaffenhet antyds"), propositio (huvuddel), confutatio (vederläggning, "upplösning av invändningar"), confirmatio (bekräftelse av huvuddelen), peroratio (avslutning); vissa av dessa delar kan dock bortfalla, vilket givetvis gör det lättare att få den musikalisk-retoriska analysen att "stämna". För två av preludierna beskriver Kloppers dessutom de däri enligt hans uppfattning ingående figurerna. Ett därav, preludiet i c-moll, är upplagt enligt Vivaldis konsertrondomodell, varvid den kompletta huvudsatsen (A) både inleder och avslutar stycket och dessutom en gång uppträder inuti satsen men då sönderdelad i sina tre underavsnitt; som interfolierande moment (B) fungerar ett fugato, som behärskar satsens samtliga fyra mellandelar. Förloppet är alltså ovanligt enkelt och enhetligt. Kloppers konstaterar, "äusserlich gesehen", just den angivna formen men förkastar en dylik "kleingliedrige" uppfattning, då A- och B-avsnitt oftast direkt övergår i varandra och således utgör en större musikalisk enhet, för vilken han ger en grafisk (och tämligen subjektiv) "spänningslinje". Denna spänningslinje samt verkets uppbyggnad motsvarar enligt Kloppers den retoriska dispositio, varvid exordium och narratio bortfaller och de inramande kompletta A-avsnitten representerar propositio och peroratio (då de är identiska, skulle man väl snarare förväntat paret exordium-peroratio, men Kloppers åberopar Forkel, som säger att en inledning blir umbärlig, när tonsättaren omedelbart "talar kraftfullt till åhörarnas hjärta" – onekligen en ganska vag bestämning!). B-delarna motsvarar confutatio, vilket enligt definitionen skulle innebära att de "upplöser invändningar", men det är ganska svårt att inse, på vad sätt de skulle uppfylla denna funktion (ligger den överhuvud taget inom den "absoluta" instrumentalmusikens möjligheter?) – i själva verket utgör de såväl kontrast som komplement till huvuddelarna. Snarare infogar sig då de inre A-avsnitten i det retoriska schemat: de bekräftar grundidén, samtidigt som de genom tonartsväxling, stämbyte etc. varierar den, vilket enligt Mattheson är ett väsensmoment av confirmatio.

Den retoriska tydningen resulterar för Kloppers alltså i att stycket bör utföras som en stor enhet och utan manualväxling, men till denna praktiska lösning skulle man kunnat komma också på andra vägar, då Bach ju (jfr ovan) även i andra sammanhang frikopplar concertoformen från terrassdynamiken. Dessutom är Kloppers' argumentering ganska oklar (kursiverna är hans egna):

"Dennoch wird die. . . musikalische Form des Werkes nicht bedeutungslos, sondern die rhetorische Form als Verkörperung des Gehaltes hilft uns die musikalische Form und ihre Elemente richtig zu interpretieren. Die Form ist nämlich als eine Form in grösserer Dimension aufzufassen, und die – uns vom Klassizismus her eingepägten – kleingliedrigen "Formelemente" sind nicht nach ihrer Gestalt, sondern nach ihrer Funktion im Dienste des Gehaltes zu beurteilen: Keine Zersplitterung des Werkes in Tutti- und Soli-Teile. . . sondern eine grosse dreiteilige Form: Exposition – Ausfühungsteil – Reprise (Propositio, Confutatio und Confirmatio, Peroratio)" (s. 75).

Kloppers talar här flerstädes om verkets "halt", men vari denna består klarläggs inte det minsta genom uppställningen av en dylik dispositio. Likaså är analysen av de använda figurerna föga givande; enda "vinsten" med den är att påtagliga

musikaliska förhållanden kläs i en ålderdomlig lärd terminologi. Vi måste här nöja oss med att ett enda och därtill kort exempel: A-delens första mindre enhet, dvs. styckets 4 ½ första takter, av Bach gestaltad som ett växelspel mellan två homofonttrestämmiga block över en tonikaorgelpunkt:



Kloppers tyder avsnittets sju partiklar i tur och ordning som exclamatio ("eine Aussage in Form eines Ausrufs") -exclamatio-paronomasia (eftertrycklig, utvidgande upprepning), samtidigt "fråga" -interrogatio (motfråga; sista ackordet borde dock betecknats som exclamatio)-exclamatio-polyptoton (upprepning [av nr 3] med förändring)-polyptoton (gentemot nr 4, vars "fråga" härmed besvaras [vilket dock snarare tycks ske i den närmast föregående partikeln, och varför betecknas inte analogt även slutet av nr 4 samt 5 som polyptoton?] och paronomasia [?]. En beskrivning av detta dialogiska skeende i nutida termer skulle lett till ungefär samma konstateranden. Och Kloppers' påpekande (hans enda beträffande föredraget) att första ackordet såsom exclamatio "tarvar en liten avkortning (marcato-streck) för att dialogen mellan de båda körerna skall bli tydlig" verkar trivialt: vem skulle vilja sudda ut växelspelet mellan diskant- och baskör genom en överbindning? Men att göra en sådan (vilket enligt Kloppers ofta sker) "förbiser denna kompositionens retoriska karaktär". Som om man kunde "förbise" det antitetiska momentet i dessa takter! Egendomligt verkar också Kloppers underlåtenhet att diskutera frågan, huruvida en strikt retorisk tydning av dessa takter som dialog borde leda till kravet på en återgivning på två manualer.

Den doriska toccatan är för Kloppers särskilt intressant, då den, vilket är ganska unikt, innehåller – förmodligen autentiska – preciserade anvisningar för manualväxlingen, som inte överallt är "logiska" med tanke på den klangliga markeringen av huvud- och mellanavsnitt. (Detta är dock, vilket Kloppers emellertid inte påpekar, troligen ingen tillfällighet. Bach har också på annat sätt motarbetat den strukturella plasticiteten: den i början av satsen förnimbara concertoformen blir i det fortsatta förloppet alltmer otydlig, och dessutom har huvud- och sidoavsnitt gemensamt tematiskt material.) Kloppers förklarar förhållandet genom att beskriva satsen som en retorisk dialog, vars bägge partner representeras av de båda manualerna, och med något lirkande lyckas han också genomföra denna tydning. Visserligen börjar stycket omedelbart med "dem energischen, sich

selbst fördernden [??] und sich zu dem Hauptgedanken ausdehnenden Hauptmotiv" (s. 83), men likväl fungerar de fyra första takterna här inte som propositio (jfr preludiet c-moll ovan!) utan

"gleichsam [!] als Exordium und Narratio: Der einstimmige Einsatz und die später zweistimmige Entwicklung des Motivs. . . dienen zugleich als 'Ermunterung der Zuhörer zur Aufmerksamkeit' [detsamma skulle då kunna sägas om varenda fugerad spelöppning!] und zur Andeutung der 'Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrags' [dessa citat efter Mattheson]".

När denna huvudsats senare återkommer i dominanttonarten och som så ofta hos Bach med stämbyte (takt 25 ff.), dessutom för att markera forminsnittet under växling till kontramanualen (positiv), så innebär detta för Kloppers att partnern B har övertagit initiativet och att han "angriper" inledningsiden genom att "vända på" den! Och när i fortsättningen (t. 29, som formmässigt motsvarar t. 5) satsen vid pedalens inträde återvänder till huvudmanualen (Oberwerk), så ser Kloppers häri oaktat det tematiska sammanhanget inte just en fortsättning som i t. 5 (där han hade konstaterat att A "upprepar och utvecklar den redan antydda tesen") utan att A "svarar". När B i t. 15–17 återupptar t. 7–9 men med huvudstämmen flyttad från bas till diskant, så tyds detta att han "försöker undergräva den formulerade tesen", och när han därpå (t. 18–19) bearbetar motivmaterialet så "generaliserar" ["verallgemeinert"] han det, vilket får benämningen paronomasia. När sedan A återgår till huvudidéns grundgestalt så innebär detta (ganska godtyckligt f.ö.) för Kloppers att han "die Verallgemeinerung zitiert", och när han därpå verkligen anknuter till t. 18–19, att han "mit einer jeweiligen Wiederholung in einer anderen Stimmlage (Mimesis) nachspottet" (oklart varför musiken just här skulle vara "spefull" – och begreppet mimesis tolkas dessutom av teoretikerna på olika sätt).

Det må räcka med de anförda exemplen. De torde vara tillräckliga för att visa, varför Kloppers' framställning trots sina kloka och historiskt välmotiverade ansatser inte förmår övertyga om att en beskrivning av musiken med hjälp av retorikens begreppsarsenal oftast inte säger mera än en direkt sådan, och den förefaller mångenstädes godtycklig och forcerad. Att musiken (inklusive den instrumentala) och det ordnade talet har åtskilligt gemensamt torde vara obestridligt, men det syns ovisst om inte redan 1600–1700-talens rationalistiska ansträngningar att systematisera dessa gemensamheter i åtskilliga avseenden skjuter över målet, och ännu mera diskutabelt blir det hela, när man nu i vår tid inte endast anknuter vid dessa tankegångar utan dessutom genom försöket att tillämpa dem i detaljerade och kompletta kompositionsanalyser driver grundidéns tillämpning ännu längre. Vore det då inte bättre eller åtminstone säkrare att nöja sig med den principiella insikten att åtskillig musik från 1500–1700-talen i enlighet med dåtida tolkningar kan uppfattas som "Klangrede" men att vara ytterst försiktig med mera långtgående försök att konkretisera denna insikt? Måhända bör problemet i viss mån ses som en parallell till 1800-talets känslöestetik: få torde bestrida att dåtidens musik i stor utsträckning verkligen kan eller rentav bör tolkas som uttryck av känslor, men likväl verkar nästan alla försök att bestämma och verbalisera dessa känslor triviala eller också godtyckliga.

Summary

This article consists of two independent contributions for and against some of the theories and methodical guidelines concerning research on and interpretation of J.S. Bach's nonchorale organ compositions, which are presented by Jacobus Kloppers in *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*. The two authors, Göran Blomberg and Hans Eppstein, particularly discuss Kloppers' attempts to analyse these compositions on the basis of theories from the baroque period on musical rhetorics.