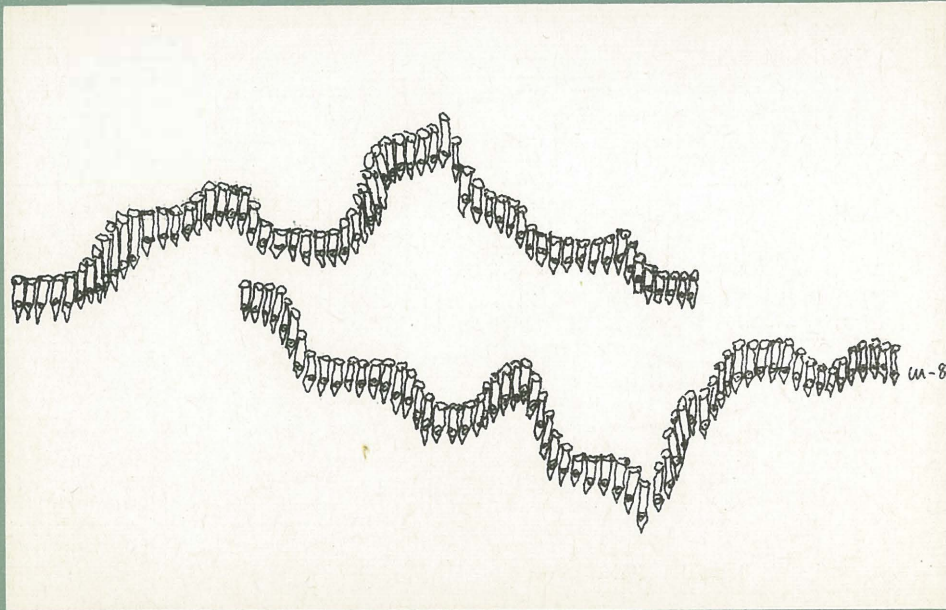


Enzio Forsblom

MIMESIS

På spaning efter
affektuttryck i
Bachs orgelverk

Sibelius - Akademiens publikationsserie



m-8

ENZIO FORSBLOM

MIMESIS

Enzio Forsblom

Mimesis : på spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk

ISBN 978-952-329-174-4 (PDF)

<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-174-4>

TIDIGARE PUBLIKATIONER I DENNA SERIE

- Eero Hämeenniemi: ABO - Johdatus uuden
musiikin teoriaan 1
- Pirkko-Leena Otonkoski: Fonetikkaa
laulajille 2

ENZIO FORSBLOM

M I M E S I S

PÅ SPANING EFTER
AFFEKTUTTRYCK I
BACHS ORGELVERK

Copyright 1985
Enzio Forsblom och Sibelius Akademin
Omslagsbild: Johanna Hirvonen och
Lassi Rajamaa
ISBN 951-95539-4-0
Statens tryckericentral
Helsingfors 1985

Till
300-årsminnet av
Johann Sebastian Bachs
födelse 21.3.1685

INNEHÅLL

| | | |
|-----|--------------------------------------|----|
| I | PROLOG | 3 |
| II | MIMESIS | 6 |
| III | MUSIKVERKET, DESS MENING OCH UTTRYCK | 9 |
| IV | RETORIK OCH MUSIK | 14 |
| V | J.G.WALTHER OCH "DIE LIEBEN ALTEN" | 17 |
| VI | J.S.BACH OCH RETORIKEN | 20 |
| VII | DE MUSIKALISK-RETORISKA FIGURERNA | 22 |
| | 1. T E N D E N S E R | 23 |
| | 1.1. ANABASIS/STIGANDE | 24 |
| | 1.2. KATABASIS/SJUNKANDE | 25 |
| | 1.3. KYKLOSIS/KRETSANDE | 26 |
| | 2. D I M I N U E R I N G | 27 |
| | 2.1. STEGVIS FORTSKRIDANDE | 28 |
| | 2.1.1. ACCENTO/FÖRSLAG | 28 |
| | 2.1.2. BOMBO | 39 |
| | 2.1.3. CIRCOLO | 40 |
| | 2.1.4. FIORETTO | 42 |
| | 2.1.5. GROPPA | 42 |
| | 2.1.6. MORDANT/MORDENT | 43 |
| | 2.1.7. RIBATTUTA DI GOLA | 46 |
| | 2.1.8. TIRATA | 47 |
| | 2.1.9. TRILLO/DRILL | 49 |
| | 2.2. SPRÅNGVIS FORTSKRIDANDE | 60 |
| | 2.2.1. FIGURA CORTA | 60 |
| | 2.2.2. FIGURA SUSPIRANS | 62 |
| | 2.2.3. MESSANZA | 65 |
| | ALLMÄNT | 66 |
| | 3. U P P R E P N I N G A R | 69 |
| | 3.1. FUGA | 72 |
| | 3.2. ANAPHORA/UPPREPNING | 73 |
| | 3.3. PALILLOGIA/NIVÅUPPREPNING | 74 |
| | 3.4. EPIZEUXIS/NIVÅSKIFTE | 75 |
| | 3.5. GRADATIO/STEGRING | 77 |
| | 3.6. PARONOMASIA/UTVIDGAD UPPREPNING | 79 |
| | 3.7. HYPERBATON/FÖRVRÄNGNING | 80 |
| | 3.8. SYNONYMIA/ANHOPNING | 81 |
| | 3.9. EPISTROPHE | 82 |
| | 3.10. EPANALEPSIS | 84 |
| | 3.11. ANADIPLOSIS | 85 |
| | GRÄNSER, ANTAL | 86 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 4. | D I S S O N A N S E R | 89 |
| 4.1. | SYNCPATIO-LIGATURA | 90 |
| 4.2. | TRANSITUS/GENOMGÅNGSTONER | 92 |
| 4.3. | SALTUS DURIUSCULUS | 94 |
| 4.4. | PASSUS DURIUSCULUS | 96 |
| 4.5. | PATHOPOEIA | 96 |
| 4.6. | PARRHESIA | 98 |
| 4.6.1. | RELATIO NON HARMONICA/TVÄRSTÅND | 98 |
| 4.6.2. | PARRHESIA | 102 |
| 5. | K O N T R A S T E R | 103 |
| 5.1. | NOEMA | 105 |
| 5.1.1. | NOEMA | 105 |
| 5.1.2. | ANADIPLISIS | 105 |
| 5.1.3. | ANALEPSIS | 105 |
| 5.1.4. | MIMESIS | 105 |
| 5.1.5. | ANAPLOCE | 105 |
| 5.2. | ELLIPSIS | 107 |
| 5.3. | MUTATIO | 109 |
| 6. | T Y S T N A D | 110 |
| 6.1. | ABRUPTIO | 111 |
| 6.2. | APOSIOPESIS | 112 |
| 6.3. | TMESIS | 113 |
| 6.4. | SUSPIRATIO/SUCK | 114 |
| 7. | V A R I A | 116 |
| 7.1. | DISTENDENTE MANIERA | 116 |
| 7.2. | EXCLAMATIO/UTROP | 118 |
| 7.3. | DUBITATIO/TVEKAN | 121 |
| 7.4. | SUSPENSIO/FÖRDRÖJANDE | 122 |
| 7.5. | EMPHASIS | 124 |
| VIII | AFFEKTERNA | 125 |
| IX | KOMPOSITIONENS AFFEKTUTTRYCK | 129 |
| 1. | TONARTER | 131 |
| 2. | INTERVALL, HARMONIK, KADENSER | 134 |
| 3. | ACCENTER, ARTIKULATION | 136 |
| 4. | TEMPO, TAKTARTER | 139 |
| 5. | ÖVRIGA ELEMENT | 144 |
| 6. | ORGELKORALERNAS TEXTER | 145 |
| 7. | ELEMENTEN OCH DERAS RELATIONER | 147 |
| X | FIGURER OCH AFFEKTER I INTERPRETATIONSPROCESSEN | 156 |
| XI | EPILOG | 162 |
| | ALFABETISK FÖRTECKNING ÖVER FIGURERNA | 167 |
| | KÄLLFÖRTECKNING | 169 |
| | LITTERATURFÖRTECKNING | 172 |

I citaten förekommande
två streck -- avser
uteslutning av
ord eller passus.
P = preludium
T = toccata
Fa= fantasi
F = fuga
PF h 544:1-3 =
Preludium och fuga h-moll
BWV 544 takt 1-3.
Notexemplen presenteras
här i nutida klaver.

Det gällde i själva verket att veta huruvida metaforer och ordlekar och gåtor som endast förefaller påhittade av poeter för rent nöjes skull icke leder till att spekulera över tingen på ett nytt och överraskande sätt, och jag sade att även detta är en dygd som kräves av den vise...

Umberto Eco, Rosens namn

I PROLOG

Detta arbete har fått namnet Mimesis - att efterlikna, framställa - därför att Johann Sebastian Bach i sina orgelverk framställer och meddelar oss något väsentligt. Han gör det i toner, inte i ord. Detta faktum innebär att synliga realiteter och begrepp träder i bakgrunden och vi möter i stället den osynliga realiteten. Denna påverkar oss starkt och den är därför lika förefintlig som vår synliga verklighet. Den påverkar oss starkt genom det vi kallar musikens uttryck. Därför är jag på spaning efter uttryck i Bachs orgelverk.

Vi befinner oss nu i slutskedet av den interpretations- era som räknade formen och arkitekturen i Bachs orgelverk till de mest väsentliga faktorerna. Återupptäckten av den klassiska orgelns kontrasterande och samtidigt sammanbindande verkuppbyggnad hade tidigare fört med sig övertygelsen att de arkitektoniska delarna i ett Bach-verk har sin direkta motsvarighet i barockorgelns både klangligt och synligt framträdande verkuppbyggnad. En av de viktigaste interpretationsuppgifterna var därför att leta fram kompositionens avsnitt och sedan utföra dem på ett lämpligt verk. Med en ironisk överdrift kunde man säga: sedan var det bara att spela på. Nej, det finns ingen anledning att ironisera över det som varit och numera levat sin tid. Varje tid har sina ideal, sitt sätt att se, sin väg att vandra.

När arbetet på en autentisk Bach-tolkning för flere decennier sedan tog fart, övergav man det romantiserande och subjektiva tolkningssättet till förmån för ett uttryckssätt som strävade mot objektivitet och stiltrohet. Nottexten rensades från alla senare påklustrade tillsatser, från dynamiska

tecken, från fraserings- och artikulationstecken. Jag har själv upplevt detta: hur riktigt och skönt kändes det inte att slänga ut hela bråtet, hela den söta sockerdegen för att i stället kunna nära sig med det enkla, sunda brödet. Kanske är det för balansens skull vi så ofta hamnar från en överdrift i en annan. I detta fall är det intressant att efteråt se hur notskriften på många punkter missförstods i samband med utrensningen. När man började spela stiltroget, innebar detta att man spelade "som det stod skrivet". Nu förbisågs det faktum att notskriften i äldre musik är ofullständig därför att den bygger på en konvention mellan tonsättare och interpret, en konvention som var välkänd vid tiden för kompositionens tillkomst. Då visste man vad tonsättaren utförandemässigt avsåg med sin notskrift. Detta har vi de senaste åren varit på spaning efter och denna spaning har resulterat i att vi i dag vet mycket mera än vi visste ännu för ett par decennier sedan.

Varför är vi inte längre nöjda med de gamla idealen? Orsakerna är givetvis många. Människan och hennes konstuppfattning förändras ständigt. När ett uttryckssätt är utslitet söker vi ett nytt. I fråga om Bach-tolkning verkar två företeelser särskilt viktiga: det nyväckta intresset för genuint restaurerade klassiska orglar och deras stilkopior samt de inspirerande resultaten inom de senaste decenniernas musikvetenskap och Bach-forskning.

De gamla instrumenten och stilkopiorna har inte bara gett nya klangliga upplevelser. De har också inspirerat till ett återupplivande av det gamla spelsättet. Det är klart att sådant påverkar tolkningen av Bachs orgelverk också då de utförs på nutida kompromissinstrument av olika slag.

Det nyvaknade, ännu nymornade intresset för musikalisk retorik är och kommer att bli av största betydelse. Som vi senare skall se, innebär musikalisk retorik att vi genom figuranalys igenkänner de retoriska figurerna. Dessa är viktiga ej blott för interpunktionen vid själva utförandet, utan också därför att de utgör det språk Bach använde för att fram-

ställa avsedda affekter. För interpret och lyssnare är de upplevda affekterna ett resultat av kompositionens uttryck. Vi kan inte bege oss på spaning efter affektuttryck i ett Bach-verk på andra vägar än genom den musikaliska retoriken. Jag finner det rätt meningslöst att lära sig riktigt anslag och gammalt spelsätt utan att ställa dessa i affektuttryckets tjänst. Musikalisk retorik bör först behandlas teoretiskt. Sedan kan konsekvenserna dras för det praktiska musicerandet. Figuranalysen får sin egentliga mening först i det ljudande resultatet. Allt detta är jag på spaning efter.

Retorik, figurer, uttryck, affekter - om allt detta kan vi få en uppfattning i de gamla teoretikernas och musikernas skrifter. Jag har samlat en del av deras uttalanden och definitioner för varje enskild retorisk figur. Ett av problemen var detta: översätta eller ge citaten på originalspråket. Jag valde det senare alternativet därför att en översättning alltid blir en mer eller mindre personlig tolkning. Det finns många varnande exempel på detta: är översättningen tillförlitlig, hur lyder denna passus i original? Därför ger jag de gamla mästarnas uttalanden i deras ursprungliga språkdräkt och tillfogar en tolkning av innehållet. Läsaren får innehållet i två gestalter. Han kan kontrollera och bilda sin egen uppfattning. Därefter ger jag exempel ur Bachs orgelverk med kommentarer.

Detta arbete behandlar en stor mängd detaljfrågor, alla väsentliga för Bach-interpretationen. Jag finner det viktigare att presentera och diskutera dessa frågor än att spika fast några teser. Diskussionen är viktig, en diskussion som förblir öppen och inte slutar med entydiga svar. Sådana kan ges rätt sällan och borde ges ytterst sällan. Jag ville locka mina läsare att spana själv och följa spåren tills de försvinner - att tänka själv. Och jag hoppas att spaningen skulle ske i medvetande om att i bästa fall finna kanske blott några skärvor av den komplicerade mosaik ett Bach-verk utgör.

II MIMESIS

Barockens tid skiljer sig från vår tid inte bara däri att Bach inte hade tillgång till bil, tåg eller flyg, att han inte hade elektriskt ljus eller elektrisk fläkt i sin orgel, inte skivspelare, inte TV, inte video - för att blott nämna några exempel. Bachs tid skiljer sig minst lika radikalt på det andliga planet. Tack vare renässansen och humanismen låg tidens bildningsideal mycket nära de antika idealen. Barocktidens konstuppfattning vilar trygg på den antika konstfilosofins grund. Detta innebär ingen motsättning till Bachs luthersk-ortodoxa kristendomssyn.

Vår tid befinner sig både tids- och idémässigt på långt avstånd från Bach-tidens religiösa syn, dess bildningsideal och konstuppfattning. Därför kan vi inte komma ifrån, att en inlevelse i barocktidens musikaliska figurtänkande förutsätter att vi först tänker oss in i de viktigaste begreppen i antik och barock konst- och musikfilosofi. En insikt i dessa frågor har dessutom den fördelen att de genom sin enkla, nästan exotiska syn på tingen kan ge interpreten av i dag värdefulla idéer under själva tolkningsprocessen.

Vi känner PLATONS till synes negativa, i varje fall motsägelsefulla konstfilosofi. Dialogerna innehåller många motsägelser, motsägelser som diskuteras än i dag. För Platon var konst liktydigt med MIMESIS: att imitera, att efterlikna. När snickaren tillverkar en stol, efterliknar han stolens idé. Men när målaren avbildar en stol, efterbildar han det redan efterbildade. Alltså kommer konsten, mimesis, som det tredje efter sanningen, idén. Därför har konsten så ringa värde. Den har också andra negativa sidor. Tragedin ger sorgen fria tyglar fastän förnuftet säger att sorgen bör bäras

med lugn och utan klagan. Det är den känsliga delen av vårt medvetande som ger så mycket material åt efterliknandet. Därför ville Platon förbjuda allt detta i sin idealstat.

Men som sagt finns det motsägelser hos Platon. Läs bara om besatthet och inspiration i Sokrates' samtal med rap-soden Ion. Kanske motsägelserna är ett sätt att skildra en verklighet som inte kan uttryckas på annat sätt. Platon kan visa öppet förakt för konstverk och han ställer deras ytlig-het och diskutabla underhållning i motsats till filosofins allvar och entydighet. Men samtidigt är Platon själv en dik-tare med stor lust att berätta och efterlikna.

ARISTOTELES talar också om mimesis som ett efterlik-nande, ett framställande med konstens medel i epos, tragedi, flöjt- eller kitharaspel. Människan har en väsensgen för-måga och ett utpräglat behov att imitera, skildra, berätta. Tack vare denna förmåga kan hon ända från barndomen skaffa sig färdigheter och kunskap om verkligheten. Mimesis skänker henne både tillfredsställelse och njutning. Detta sker också då motivet är smärftfullt och pinsamt, till och med då det upplevs som fult och frånstötande. Att efterlikna ligger djupt i vår natur. För en konstnär gäller det att inte blott efterlikna väl, utan efterlikna med inlevelse och känsla. Skildringens enhetlighet står i direkt samband med motivets enhetlighet. I konstverket framställs något nytt, något som ej existerat tidigare. En viktig detalj i Aristoteles' tanke-gång är, att diktarens uppgift inte består i att skildra något som skett, utan något som kan inträffa, något som är sannolikt eller ofrånkomligt. Här är det fråga om tragedin, men vi kommer senare att se att denna tanke kan vara av vikt också för vårt tema.

I de barocktida skrifterna om musik träffar man ofta på uttrycket "affectus exprimere": musikens mål var att ges-talta och framställa affekter. Att det verkligen är fråga om ett återgivande, efterbildande, framställande bekräftas i Johann Gottfried Walthers musiklexikon där ordet "Expression" förklaras som "Vorstellung", det vill säga som ett framstäl-lande (Walther 1732 p 234). Renässansens och barockens ton-

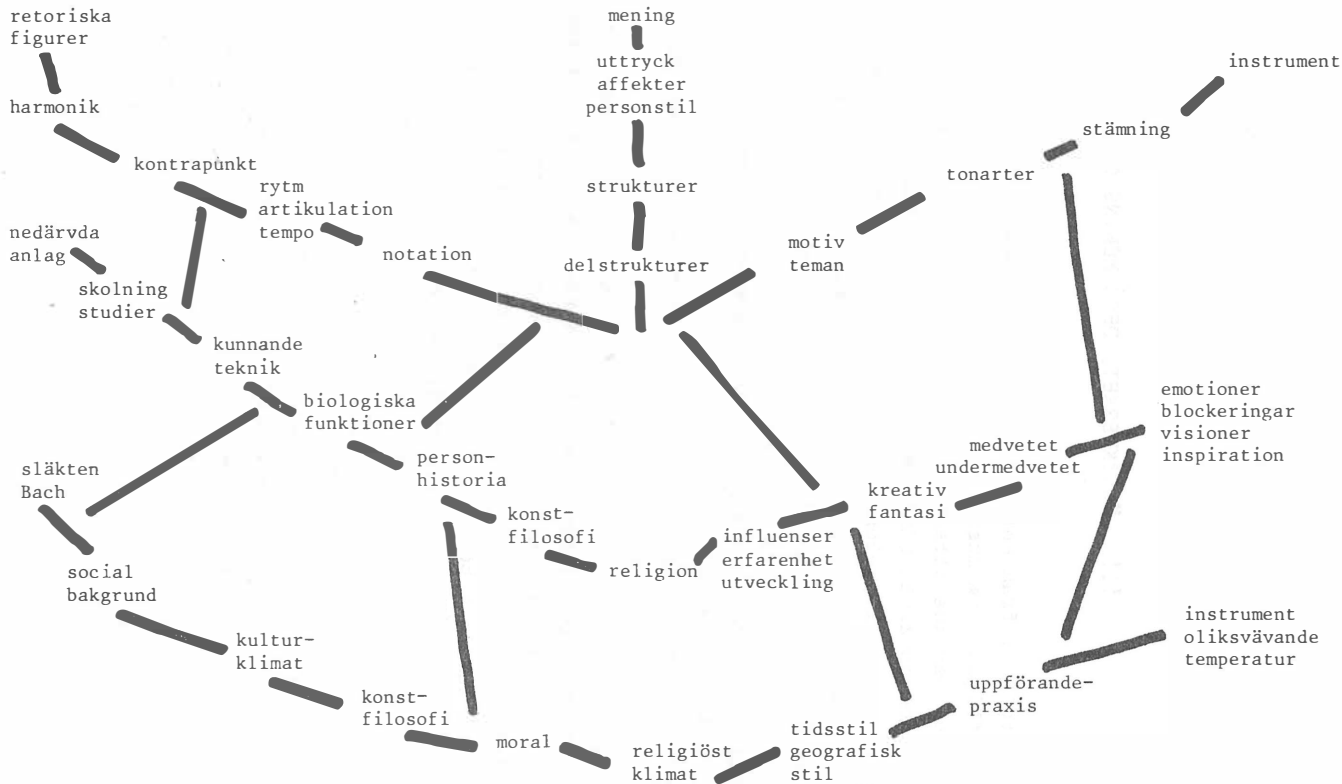
sättare skilde sig från senare tiders tonsättare däri, att han strävade till att återge, att FRAMSTÄLLA affekter, det mänskliga medvetandets alla rörelser och passioner. Dessa affekter låg till stor del utanför honom själv. Redan mot slutet av Bachs levnad slog vinden om: man började alltmer UTTRYCKA sina egna affekter. Skillnaden är väsentlig.

Barockens framställande är alltså detsamma som antikens mimesis. Hur sker detta framställande i barocktonsättarens verkstad? Allra först måste han välja avsedd affekt och givetvis känna den väl. Själva framställandet skedde bland annat genom sådana intervall, harmonier, kadenser, genom sådan rytm och sådant tempo som passade affekten. Och framför allt gällde det att välja ett skrivsätt som innehöll en riktig uppsättning musikalisk-retoriska figurer lämpade för den eftersträlvade affekten.

III MUSIKVERKET, DESS MENING OCH UTTRYCK

Utgår vi från antik och barock konstuppfattning, kan vi säga följande om musikverket. Ett musikverk efterliknar någonting, det gestaltar, framställer, berättar. En tragedi rör sig med konkreta händelser. Absolut musik ger oss erfarenheter av verkligheten i form av abstrakta skeenden, svår-gripbara och mångtydiga. Vi kan kanske med stor sannolikhet säga att ett instrumentalverk uttrycker sorg. Men vi kan aldrig ur själva musiken utläsa orsaken till denna sorg. Det är dessutom ovidkommande om det skildrade verkligen existerat eller aldrig existerat.

I sin bok Musikvetenskap ger Ingmar Bengtsson en utmärkt handledning beträffande musikverkets MENING och BETYDELSE (Bengtsson 1973 p 300). Följande tankar är av stor vikt för vårt tema. Om vi betraktar ett musikverk som startpunkten för en kommunikationskedja, som ett meddelande, kan detta meddelande knappast tänkas vara meningslöst. Meddelandet har en mening som inte behöver sammanfalla med upphovsmannens avsikter, vilka i stor utsträckning är omedvetna och undermedvetna. Mening är inte något psykiskt, utan tillhör ett objekt utanför tonsättaren. Musikverkets mening omfattar faktorer såsom kulturell och religiös bakgrund, tidsstil, personhistoria, studier, teknik, för att blott nämna några exempel. Personligen ser jag detta som ett starkt förgrenat kanalsystem, där alla delfaktorerna existerar sida vid sida organiskt och intimt förenade genom kanalerna. Schematiskt uttryckt kunde detta kanalsystem se ut såsom jag avbildat det på sidan 10. Här kan vi se hur kanalernas flöden slutligen



samlas i en huvudkanal. Denna representerar musikverkets struktur i vilken verkets mening finns inbäddad. Genom att studera delfaktorerna i de mindre kanalerna kan vi få kunskap om verkets mening. Det är klart att denna mening aldrig helt kan kartläggas eller fattas.

Det viktiga är att inte sammanblanda mening och betydelse. Musikverkets betydelse avser det subjektiva innehåll var och en inlägger i verket: interpretens eller lyssnarens sätt att uppleva det, att mottaga det, att ge det vidare eller rent av att avvisa det.

Sammanblandar man begreppen mening och betydelse blir resultatet felaktiga ställningstaganden. Tänk på något av Bachs fria orgelverk. För de flesta västerländska människor associerar orgelmusik till den religiösa sfären. Därför uppfattar de detta fria orgelverk som något religiöst. Orgelverket har sin mening, men denna mening kan varken vara religiös eller irreligiös. Det är den troende kristne som med all rätt i sin verklighet upplever kompositionen som religiös. Med lika stor rätt upplever ateisten samma musikverk på ett helt annat sätt. Här är det alltså fråga om verkets betydelse.

Om en tonsättare producerar enbart kyrkomusik eller om han producerar enbart profan musik, kan vi av detta inte dra någon slutsats beträffande hans inre liv. Utgångspunkten får ej vara det vi tror tonsättaren velat framställa i en ordlös komposition eller hur vi själv upplever kompositionen. Det finns blott en väg till verkets mening: strukturerna och deras relationer.

Mening och betydelse utgör blott två av de många skikt genom vilka vi kan närma oss ett musikverk. De utgör två viktiga skikt som bör hållas isär, trots att de på vissa punkter överlappar varandra och i dessa punkter synes vara organiskt sammanvuxna. Mening har mycket att göra med mimesis: det meddelande som når oss i form av ett efterliknande och gestaltande. Betydelse ligger i samma skikt som våra personliga affekter. Den är den subjektiva delen av interpretens eller lyssnarens musikupplevelse starkt färgad av konventioner, känsloupplevelser, minnen av känsloupplevelser och deras

relationer just så som Marcel Proust skildrar detta i sin stora romansvit. Upphovet till de affekter ett musikverk åstadkommer står också att söka i Aristoteles' ovan anförda tanke, att en tragedi inte skall skildra något som skett, utan något som kan inträffa, något som är sannolikt eller ofrånkomligt, det vill säga något som är brännande aktuellt just nu.

Det sällsynt intensiva UTTRYCKET i Bachs kompositioner är ett skikt i verkets mening. Det verkar vara koncipierat genom en lycklig förening mellan stränga kompositionsregler och en individuellt expressiv stil. Man kunde här tala om en tuktad extas där ett beräknat gestaltande lotsar känslan som i sin tur ständigt hotar spränga den hårt dragna struktureringen. Man kunde också tala om den perfekta balansen eller om de två sidorna av en odelbar helhet. Enligt Bengtsson har varje intentionellt meddelande vissa emotiva kvaliteter vare sig de är medvetna eller omedvetna hos tonsättaren. De finns inskrivna i verkets struktur och framträder som strukturens uttryck. Det skulle därför gälla att tränga in i strukturerna och deras uttryck. Har en bestämd struktur ett entydigt affektuttryck? Har samma struktur alltid samma uttryck? Svaret på dessa frågor är av stor betydelse både för interpret och lyssnare. En av de viktigaste vägarna till uttrycket i Bachs musik går genom de musikalisk-retoriska figurer som var i bruk under Bachs tid.

Svaret på de nyss ställda frågorna blir i vardera fallet nej. Därför kan man med all rätt fråga sig om det är någon mening att spana efter ett uttryck som är svårdefinierbart, svårfångat och diffust. Svårigheterna beror till en del på det faktum att musik inte kan översättas till begrepp, ord eller språkets meningar. Men vi är å andra sidan tvungna att operera med ord och meningar om vi överhuvudtaget skall kunna diskutera frågan. Problemet är ingalunda nytt. Före och under Bachs tid diskuterades uttryck och affekter livligt. Vi borde delta i den diskussionen.

Det musikaliska uttrycket är till sin natur mångtydigt

och helt beroende av kontexten. Men i många fall kan en viss uttryckskategori fixeras. Detta ger interpreten värdefulla upplysningar. Värdefulla är också iakttagelserna av uttryckets intensitet som varierar i hög grad och ur vilken verkets psykologiska höjdpunkter kan utläsas. Och slutligen utgångspunkten: Bach använder avsiktligt vissa element och vissa musikalisk-retoriska figurer för att gestalta bestämda emotiva kvaliteter, element och figurer vilka hos lyssnaren kan uppväcka motsvarande affekter - förutsatt att han förstår det musikaliska språket.

IV RETORIK OCH MUSIK

Den språkliga retoriken är en övertalningsteknik. Det gäller att dra åhöraren med sig, att föra ett övertygande resonemang, att övertala och påverka. På den politiska arenan rör sig övertalningstekniken från en försiktig och omärklig argumentering ända till genomskinlig propaganda och rent bedrägeri. Tekniken och situationen är densamma i dag som den var på Bachs tid och i antikens Grekland. Tekniken består i att talet dekorerats med retoriska figurer i form av utsmyckningar, bilder, metaforer i akt och mening att väcka åhörarnas intresse och emotioner.

Den musikaliska retoriken bygger på uppfattningen av musiken som ett klangtal, ett tonspråk. Den språkliga retoriken kunde och kan använda sig av konkreta begrepp för att övertyga åhöraren om att något är sant. Den musikaliska retoriken kan inte använda sig av konkreta begrepp utan arbetar i stället med uttryck. Därför kan man knappast säga att musiken genom sina retoriska figurer övertygar lyssnaren om något, men väl att denna lyssnare kan påverkas på ett icke-begreppsligt plan.

Enligt Nicolaus Harnoncourt kommer den renässanstida idén att göra språket, talet till utgångspunkt för musiken som en blixtnedfall från klar himmel. Antiken spelar i detta sammanhang blott rollen av en jordemoder. Man ville återuppväcka den grekiska tragedin, men skapade i själva verket "Le nuove musiche", den nya, talande musiken. Det intryck denna nya musik gjorde på åhörarna skall ha varit chockartad och mycket starkare än det intryck den atonala musiken gjorde under vårt århundrade (Harnoncourt 1982).

Den nya talande musiken skilde sig från tidigare mer objektiv och esoterisk tonkonst däri att texten nu tvingade musiken till ett naturalistiskt och passionerat affektuttryck. Detta gällde inte bara monodin utan också polyfona former. Contrapunctus luxurians hade redan från början av 1500-talet gått in för en stil där textens uttrycksbärande ord tvingade musiken till bestämda figurer, till friare dissonanser, till friare kontrapunkt. Sida vid sida existerar den äldre contrapunctus gravis med strängare regler, med mer objektivt uttryck, med mer plastisk profil. Bach använder sig av båda formerna beroende på vad han önskar gestalta.

Som tysk representant för den nya talande musiken uppräknar Daniel Speer bland annat följande ord vilka bör ge utslag i musiken: himmel, jord, hög, djup, god, ond, lång, kort, sucka, springa, vila, hoppa, uppstiga, älsklig, rå, svart, vit, alltid, evig, fri, bunden (Speer 1687 p 284).

Men det var inte bara i Italien och Tyskland den nya musiken slog igenom. I Frankrike var Marin Mersenne inne på musikalisk-retoriska tankegångar och de franska 1600-tals tonsättarna skrev enligt retorikens lagar rent instrumentala gravtal, tombeau-kompositioner, musik till minnet av någon bortgången.

Rätt snart kom också ren instrumentalmusik att betraktas som ett klangtal där de retoriska figurerna verkar på samma sätt som i vokalkompositioner.

"Aber/ob gleich bey Instrumental-Sachen keine eigentliche Worte zu finden sind; so muss dennoch eine Expression/eine gewisse Ausdrückung/ein vernünftiger Inhalt/auch in den freyesten und ungebundensten Concerten stecken/so/dass sie immer etwas sagen/und auch Worte sprechen."
(Mattheson 1722 p 199)

Johann Mattheson påpekar här att också de friaste instrumentalkompositionerna bör ha förnuftigt innehåll och uttryck så att också de säger någonting, talar med ord. Senare (1739 I:X §63) säger han i en ofta citerad passus att instrumentalmusiken intet annat är än ett tonspråk och ett klangtal. Klangtalet skall enligt Mattheson och många andra dåtida skribenter följa samma disposition som oratorns tal: exordium,

narratio, propositio, confirmatio, confutatio och peroratio. Detta intressanta tema kan vi inte här följa längre. Det finns behandlat bland annat hos Unger (1941 p 5), Kloppers (1966 p 63) och Jacobson (1982 p 61).

" -- aber es soll weiter unten hell und klar erwiesen werden, dass alle, sowol grosse als kleine Spiel-Melodien ihre richtige Commate, Cola, Punkte etc., nicht anders, sondern eben so, als der Gesang mit Menschen-Stimmen haben müssen: weil es sonst unmöglich ist, eine Deutlichkeit darin zu finden.

(Mattheson 1739 2:V §73)

Här understreckar Mattheson vikten av att i instrumentalt melodik göra bruk av alla interpunktionstecken för att i det musikaliska talet förtydliga gränserna mellan satser, bisatser och meningar.

V J.G.WALTHER OCH "DIE LIEBEN ALTEN"

Det skulle föra för långt att här gå in på alla utvecklingslinjer och detaljer i musikalisk retorik ända fram till den tyska barocken och Bach. För vårt tema är det mer aktuellt om vi beger oss till Johann Gottfried Walther (1684-1748) i Weimar för att ta reda på hur han ser på saken. Vi kommer då Bach mycket nära, både geografiskt, tidsmässigt och personligt.

Walther verkade från år 1707 som stadsorganist i Weimar, som prins Johann Ernsts musiklejare och som hovmusiker. Han var nära befryndad med J.S.Bach som också stod fadder för ett av hans barn. Bachs verksamhet som hovorganist i Weimar varade i nio år från juli 1708 till december 1717 då han beviljades avsked "i onåd". De två musikerna var alltså nära släktingar, arbetskamrater och av allt att döma goda vänner. Dessa omständigheter bör ge speciell tyngd åt det Walther skrev om musik. Den 13 mars 1708 förärade han prins Johann Ernst som födelsedagsgåva en handskriven lärobok i komposition, "Praecepta der musicalischen Composition". Den är skriven av en 24-åring för en 12-åring. År 1732 publicerade Walther sitt "Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek". Vartdera verket fanns i Bachs omedelbara närhet. Lexikonet trycktes för övrigt i Leipzig och Bach var då en av dem av vilka boken kunde köpas. Under Weimar-tiden kopierade både Bach och Walther de Grignys orgelverk och under samma tid kopierade Bach d'Angleberts ornamenttabell.

I fråga om Walthers skrifter är en omständighet särskilt viktig: han framför ytterst sällan personligt färgade åsikter. Det utmärkande är att han med outtröttlig flit samlar

uppgifter och kunskap från de flesta teoretiker och musikskriftställare ända från 1600-talets början. Detta gäller ingalunda bara Tyskland. Tack vare sin bildning och belästhet rör Walther sig lika ledigt bland franska och italienska författare. I lexikonet finns närmare 3000 fackord förklarade och i Praecepta det tyska 1600-talets musikleära, med andra ord den musikteoretiska bakgrunden till Bachs kompositioner.

På sidan 19 har jag gjort en sammanställning av de viktigaste tonsättare och teoretiker vilkas uttalanden Walther samlat i sina skrifter. Som en intressant detalj kan nämnas att Johann Georg Ahle var Bachs föregångare på orgelbänken i Divi Blasii i Mühlhausen. Värt att notera är också det faktum att alla Walthers författare i likhet med Ahle var utövande, humanistiskt skolade musiker.

Den syntes av tidigare och samtida musikvetande som Walther presenterar i sina skrifter utgör slutpunkten på en lång och rik tradition. Under Walthers och Bachs levnad blir denna tradition alltmer otidsenlig och får steg för steg vika för nya, upplysningsfilosofiskt influerade synsätt. Dessa har i många hänseenden trängt in i Matthesons och Johann Adolph Scheibes skrifter fastän de ännu inte hotar den musikalisk-retoriska grunden. Men hos Johann Joachim Quantz och Carl Philipp Emanuel Bach har affekten blivit ett självändamål utan direkt samband med den retoriska figuren.

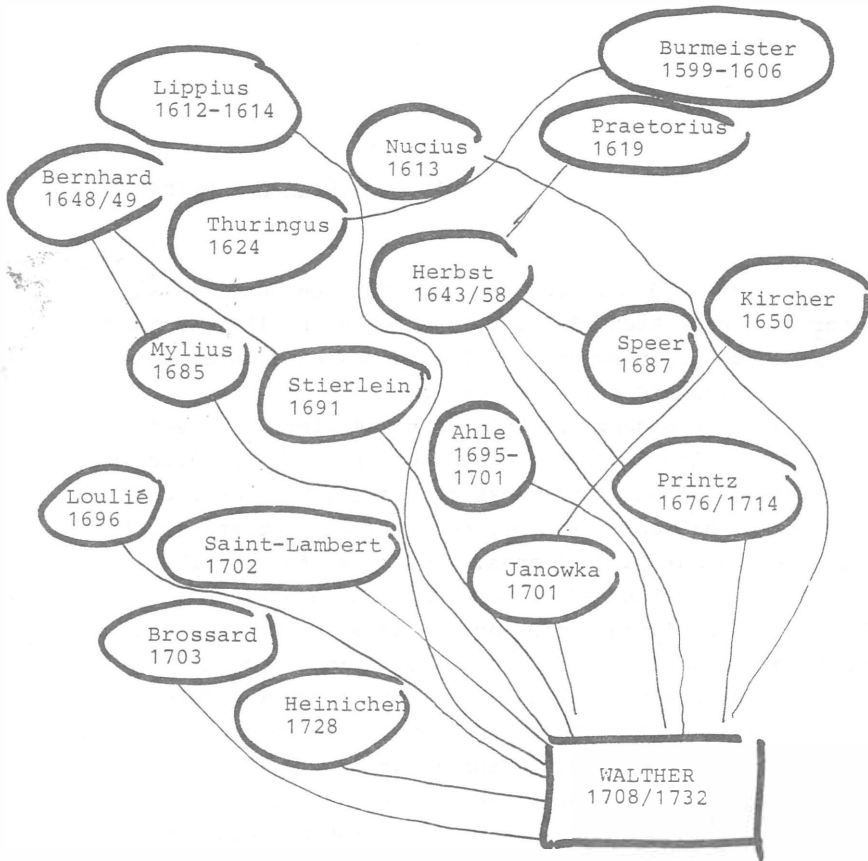
Walther är inte nyskapande. Han känner sig starkt bunden till en lång och rik tradition. Därför talar han med stor beundran om "die lieben Alten".

"Allein in 15 seculo, haben die Componisten allbereit angefangen, eines und das andere zu setzen, was denen vorigen unbekannt, auch denen Unverständigen unzulässig geschienen; guten musical. Ohren aber annehmlich gewesen: denn nachdem sie observiret, dass künstl. Sänger und Instrumentisten von denen Noten hier und dort abgewichen, und also andere anmuthige Figuren angebracht, haben sie solche nachgehens auch gesetzt, dass nunmehr unsere heutige Music wegen Menge der Figuren fögl. einer Rhetorica zu vergleichen ist."

(Walther 1708 p 152)

"Musica moderna -- die heutige Music -- die in der That moderna zu nennende aber, ist die, so man ohngefahr seit 50 bis 60 Jahren her zu perfectioniren, munterer, expressiver und dem Text convenabler zu machen angefangen hat."

(Walther 1732 p 433)



Walther berättar här om de nyheter contrapunctus luxurians och den nya musiken fört med sig, nyheter som ansågs otillbörliga av de oförståndiga, men hade en angenäm verkan för musikaliska öron. Den improviserade diminueringen hade fört med sig en behaglig, retorisk figurering som sedan inspirerade tonsättarna till att skriva retoriska figurer. Därför menar Walther att musiken nu med allt skäl kunde kallas retorisk, främst på grund av den mängd figurer den innehåller. Med den nya moderna musiken avser Walther den tonkonst som sedan 1670-80-talen blivit så mycket mer fulländad, livlig och uttrycksfull.

VI J.S.BACH OCH RETORIKEN

Vi har i det föregående sett hur den musikaliska retoriken omger Bach på alla sidor och vi skall i samband med presentationen av de enskilda retoriska figurerna se hur dessa framträder i hans musik.

Bachs skolgång förlöpte i en atmosfär av kristen humanism. Skolan i Lüneburg präglades av luthersk ortodoxi. Man läste bland annat grekiska och latin, de grekiska filosoferna, Vergilius, Horatius, de romerska mästarna i retorik, bland annat Quintilianus, samt nyare filosofiska och pedagogiska arbeten. Retoriken och dess invecklade terminologi var undervisningsämne både i skola och universitet. Ämnet ansågs vara en del av allmänbildningen och idealet var att varje skolad man också skulle vara en skolad retor. Detta bildningsideal omgav Bach ännu under Leipzig-tiden då de upplysningsfilosofiska strömningarna blev allt starkare. Därför kunde rektorn för Thomasskolan, Johann Matthias Gesner, karakterisera Bach som en begestrad beundrare av antiken:

"Maximus alioquin antiquitatis fautor --"
(Bach-Dokumente II p 332)

När Johann Abraham Birnbaum år 1739 bemötte Scheibes välbekanta kritik av Bachs "svulstiga" tonspråk, skrev han bland annat följande:

"Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben, in seinen Arbeiten."
(Bach-Dokumente II p 352)

Birnbaum vittnar här om Bachs förtrogenhet med de retoriska uttrycksmedlen, hur han fullt ut kände sambandet mellan talets konst och musiken. Därför var det ett nöje att lyssna till Bachs muntliga utläggningar om likheten mellan de två konstarterna och det var beundransvärt hur skickligt han förverkligade allt detta i sina kompositioner. Birnbaum var docent i retorik vid universitetet i Leipzig och Bachs personliga vän. Detta ger stor tyngd åt ovan citerade tankar.

Också Johann Nikolaus Forkel, Bachs första biograf, med personliga relationer till sonen C.Ph.E.Bach, kommer med uttalanden i samma anda.

"Bei der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber ausser dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, dass jedes Stück unter seiner Hand wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, tat er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heisst: durch innere Kunstmittel."

(Forkel 1802 p 40, jfr C.Ph.E.Bach 1753 1:III §4)

Forkel förtäljer om Bachs spelsätt och hans val av snabba tempi. När Bach spelade Bach gjorde varje stycke intrycket av ett tal. Och när han ville gestalta starka affekter gjorde han det inte som många andra genom ett överdrivet anslag, utan genom inre konstmedel, genom harmoniska och melodiska figurer.

Detta uttalande har under årens lopp tolkats på många olika sätt. Kännedomen om de retoriska figurerna ger uttalandet ett nytt innehåll. Det återspeglar en syn på Bachs musik som förefanns ännu i slutet av 1700-talet bland annat hos Bach-eleverna Kirnberger och Kittel.

Ovanstående fakta och uttalanden visar att den musikaliska retoriken är en reell faktor i Bachs musik. Men det kan vara värt att understreka, att de retoriska figurerna i likhet med andra element i Bachs musik får en starkt personlig prägel, blir en verksam uttryckskategori i hans personstil. I vissa fall blir figurerna dessutom färgade av tendenser mot den känslösamma stilen och i många fall också påverkade av ett symboltänkande i form av talsymbolik och uttryckssymbolik.

VII DE MUSIKALISK-RETORISKA FIGURERNA

En musikalisk-retorisk figur är ett mångskiftande begrepp. Den kan bestå av ett enda intervall, av en melodisk tongrupp av varierande längd, av en dissonans, av en eller flere upprepningar, av kontraster eller till och med av pur tystnad.

Den barocktida figurläran är ingen doktrin. "Die lieben Alten" kunde ha mycket divergerande åsikter om innehåll och uttryck i en bestämd figur. Detta kan bero på olika traditionslinjer med olika synsätt. Men det kan också bero på en enskild musiker-teoretikers personliga uppfattning. Det finns en stor mängd figurdefinitioner ända från Joachim Burmeister och Christoph Bernhard och ända fram till Scheibe och Forkel. Största delen av definitionerna är entydiga och finns dokumenterade från hela perioden. Men en del figurer finns blott i början och en del visar sig först i slutet och då påverkade av upplysningstänkande och känslös stil. Stundom kan denna språkgrammatik verka både invecklad och opraktisk. Men någon dogmatik är det inte fråga om.

Figurläran uppträder inte som något slutet system. Hos Walther (1708 p 152) finns en indelning i *figurae fundamentales* och *figurae superficiales*. *Figurae fundamentales* hör till *stile antico* och *contrapunctus gravis*. Till denna grupp hör *syncopatio-ligatura*, *transitus* och *fuga*. *Figurae superficiales* består av de nya retoriska figurerna. I Walthers musiklexikon möter vi termer såsom *Wort-Figur*, *Rhetorische Figur* och *Noten-Figur* utan anspråk på någon systematik. Av detta kan vi dra slutsatsen att de retoriska

figurerna inte förekommit som delar i något doktrinärt system. Unger (1941 p 67) räknar med 82 musikalisk-retoriska figurer. För vårt tema och ur uppförandepraktisk synpunkt räcker det väl om vi arbetar med drygt hälften av dessa. Men det stora antalet medför att vi på något sätt är tvungna att systematisera för att få ett grepp om det hela och för att kunna skärskåda figurerna som grupperingar där varje grupp har ett likartat innehåll. En systematik kan göras på flere olika sätt beroende på ur vilken synvinkel man önskar betrakta figurerna. Utgångspunkten för det system jag här skall presentera är den rent praktiska: största möjliga nytta för interpretationen och utförandet av Bachs orgelverk.

1. T E N D E N S E R

De tre musikalisk-retoriska begreppen anabasis, katabasis och kyklosis kan närmast betraktas som bestämda tendenser inom figurläran. De är inte figurer i ordets egentliga bemärkelse, snarare en strävan till ett gestaltande med hjälp av en bestämd rörelseriktning. Enligt min uppfattning kan deras rötter sökas i den antika grekiska tónos-uppfattningen. Tónos innebär spänning och är ett uttryck för en uppfattning enligt vilken musiken utgör en process som rör sig mellan tilltagande spänning (epítasis, intensio) och avtagande spänning (ánthesis, remissio) (J.Lohmann 1980 p 81).

Tónos-uppfattningen och figurernas tendenser kommer till synes främst i rörelseriktningen hos vissa former av upprepning och slutligen i kompositionens intensitetskurva. Det är därför av stor vikt att iaktta i vilken riktning en figur fortskrider och hur denna riktning påverkar uttrycket.

1.1. ANABASIS

Stigande
tendens

KIRCHER

"Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes exprimimus, ut illud Moralis (Ascendens Christus in altum &c.)." (Kircher 1650 Tom.II p 145)

WALTHER

" -- ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes exprimiret wird. Z.E. über die Worte: Er ist auferstanden --" (Walther 1732 p 34)

Enligt dessa definitioner avser anabasis en stigande tendens eller rörelse inom en figur eller i ett större sammanhang. Anabasis har samma innebörd hos Janowka 1701, Vogt 1719 och Spiess 1745. Den stigande tendensen sammanhänger med musikalisk ep̄tasis och får sitt starkaste uttryck i upprepningsfiguren gradatio, stegring 3.5.

Anabasis uttrycker tilltagande spänning och energi, glädje, extas. Den kan också avbilda konkreta skeenden i en text, t ex "han är uppstånden". Den är i allmänhet uttryck för det upphöjda, det överlägsna och glänsande.



Ex 1 Bach P D 532:1-2

Se också första takten i P C 547 och basstämman i Pièce d'Orgue (Fa G) 572:129-144.

1.2. KATABASIS

Sjunkande
tendens

KIRCHER

"Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atq, infimis rebus exprimendis --"

(Kircher 1650 Tom.II p 145)

WALTHER

" -- ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedrigeres, gering- und verächtliches vorgestellt wird. Z.E. Er ist hinuntergefahren. Ich bin sehr gedemüthiget u.d.g."

(Walther 1732 p 148)

Katabasis avser sjunkande tendens eller rörelse i figur eller i ett större sammanhang. Den representerar ånthesis, minskad, avtagande spänning. Katabasis har samma innebörd hos samtliga teoretiker.

Texten kan ge anledning till en katabasis: "jag är mycket förödmjukad". Uttrycket är närmast sorg, klagan, vemod, ödmjukhet, förnedring, förtryck, beroende, underdånighet.



Ex 2 Bach P e 533:3-5

Se också P f 534:1-8

1.3. KYKLOSIS
Circulatio
Kretsande
tendens

KIRCHER

"Kyklosis sive circulatio est periodus harmonica, qua voces quasi in circulum agi videntur, servitque verbis actionem circularem exprimentibus --"
(Kircher 1650 Tom. II p 145)

JANOWKA

ger samma innebörd som Kircher (Unger 1941 p 36,94).

WALTHER, VOGT, MATTHESON och SPIESS behandlar varken kyklosis eller circulatio, endast circolo (2.1.3.).

Kyklosis avser ett kretsande kring samma ton i små intervall, ofta i form av circolo-strukturer. Kircher nämner ord-ton förhållandet: texten ger anledning till stämmornas cirkelrörelse. Kyklosis kan vara följd av flere efter varandra följande circoli. Men också andra småfigurer kan komma i fråga. I en flerstämmig sats uppstår kyklosis genom att texturen kretsar kring ett och samma centrum. Min uppfattning om kyklosis är följande.

1.3.1. Kretsandet uttrycker plågsam förnimmelse av instängdhet, av tryck, av förtvivlan, av hopplöshet, av att inte finna vägen ut. Detta förekommer i starkt kromatisk textur och i passus duriusculus-bildningar. Se F c 575:67,68 samt partitan O Gott, du frommer Gott 767 Var.VIII i synnerhet t. 13 och 15.

1.3.2. Ett lätt, ofta dansant, bekymmerslöst, tanklöst fortskridande. I F D 532 består början av fugatemat av fyra circoli mezz. Hela strukturen antar kyklosiskaraktär nära slutet i t. 106-116.

1.3.3. Kyklosis som uttryck för ovisshet, osäkerhet, obeslutsamhet, tvekan. Se Dubitatio 7.3.

1.3.4. Ett ytterst effektivt medel att förbereda en annalkande klimax genom ett fördröjande i form av kyklosis. Se Suspensio 7.4.

Här nämnda uttryckskategorier kan i vissa fall vara svåra att bestämma. Stundom täcker de varandra.

2. DIMINUERING

"Dannenhero befleissigen sich alle die jenigen / so die Sinnen belustigen wollen / auff nichts mehr / als auff eine annehmliche Varietaet und Abwechselung: der Koch bereitet allerley Speisen / und der Kellermeister zappfet unterschiedliche Geträncke / den Geschmack zu erfreuen / und den Eckel / so aus steter Niessung eines einzigen Dinges entstehet / abzuwenden: Der Mahler gebrauchet mancherley Farben / und vielerley artig durch einander gezogene Linien / das Auge zu ergötzen. Dergleichen thun auch die jenigen / so dem Geruch und dem Gefühle einen Gefallen erweisen wollen / welches / weil es iederman bekandt / zu beweisen gantz unnöthig ist.

Warumb solte denn nun nicht auch der Musicant, der das Gehör zu vergnügen beschäfftiget ist / gleichen Fleiss anwenden / alle und iede Varietaet und Abwechselung zu erfinden / umb seinem Ampte rechtschaffen vorzustehen / zumahl weil die Music an sich selbst in mera Varietate sonorum bestehet --"

(Printz 1696 II p 45)

"Såsom kocken tillreder rätter av alla slag för att fröjda gommen, såsom målaren använder otaliga färger och linjer för att glädja ögat, så bör också musikern använda all flit för att åstadkomma variation och omväxling då ju musiken i sig själv består av en klangernas mångfald."

Med dessa tankar inleder Wolfgang Caspar Printz sin ovan citerade redogörelse för diminueringsfigurerna. Jag följer i huvudsak hans framställning därför att den både tidsmässigt och geografiskt ger en bild av de diminueringar som var i allmänt bruk då Bach träder in på den musikaliska scenen. Walther är betydligt mer knapp i sin utredning och det han bjuder på är hämtat direkt från Printz.

Med en diminueringsfigur avser Printz och Walther en tongrupp som uppstått så att en lång ton uppdelats i flere toner av kortare tidsvärden. Dessa på olika sätt

sammanställda tongrupper kallar författarna rätt och slätt *Figura*. Till åtskillnad från andra figurer kallar Vogt dem *Figurae simplices*. Men kärt barn har många namn. Hos olika författare kan vi finna följande termer med i stort sett samma innebörd: *Amplificatio*, *Broderie*, *Coloratura*, *Diminutio(ne)*, *Manieren*, *Variatio*.

Till en början var diminueringsfigurerna improviserade utsmyckningar. Man har alltid dekorerat, upprepat, kretsat kring en ton eller fyllt ut intervall. Så också i tidig flerstämmighet. Följande steg innebar ett nedtecknande av de improviserade elementen. I tidig italiensk orgelmusik finns alla i bruk varande utsmyckningar också i utskrivna form. Italienarna intresserade sig mer för diminuering, både i improviserad och utskrivna form, medan fransmännen koncentrerade sig på strikt noterade ornamentformer. De tyska tonsättarna tar intryck från vartdera hållet. I Bachs orgelverk är diminueringen utskrivna och ornamenten angivna med symboler. Vi skall nu se vilket förråd av diminueringsfigurer han hade till sitt förfogande. Jag använder mig av Walthers indelning i stegvis och språngvis fortskridande småfigurer.

2.1. STEGVIS FORTSKRIDANDE DIMINUERINGSFIGURER

2.1.1. ACCENTO

Vorschlag
Anticipatio
Subsumptio
Förslag

PRINTZ

"Accentus ist / wenn die Stimme gar sanfft hinauff oder hinunter in die nechste Linie oder Spatium gezogen wird.

Er ist entweder auffsteigend oder absteigend / oder beydes zugleich. Der erste wird Intendens, der andere Remittens, und der dritte Varius oder Circumflexus genennet.

Ein ieder Accent gehet entweder in seine Principal Clavem, oder weicht ab von derselben / oder thut beydes zugleich.

Der erste wird in einem musicalischen Stück nimmermehr ausdrücklich geschrieben / sondern von dem Musico nur zu rechter Zeit angebracht / der andere offft / nicht aber allezeit / und der dritte selten. Exempla:



Ex 3 Printz 1696 II p 47, 48

Av ovanstående kan vi dra följande slutsatser. Förslagstonen är en stor eller liten över- eller undersekund till huvudtonen. Den kan i förhållande till huvudtonen gestaltas på tre sätt:

- a) förslag och huvudton, Ex 3.1.
- b) huvudton och efterslag, Ex 3.2.
- c) mellanslag, Ex 3.3.

Printz följer här den italienska praxis som överförts till Tyskland av Bernhard och Michael Praetorius. Vardera hade studerat i Italien.

WALTHER 1708

"Es ist aber ein Accent diejenige Art zu singen oder zu spielen, dass, ehe und bevor man die auf dem Papier vorhandene Note (als bey welcher der Accent befindlich) exprimiret, die nächste entweder drüber oder drunter folgende Note dergestalt submisso gehöret wird, dass es scheint, als wenn beyde Noten nur eine zusammen wären."



Ex 4 Walther 1708 p 38, 39



Ex 5

Ex 6 Walther 1708 p 152, 153

Till all lycka ger Walthers notexempel mer information än hans definition. Både Printz och Walther poängterar att förslaget skall utföras "sanfft, submisse", mjukt och svagt, så att de båda tonerna ljuder som en enda.

Ex 4 visar ett anticiperande förslag: förslagstonen får sitt tidsvärde av föregående ton, men hör ihop med huvudtonen. Detta är alltså intet efterslag.

Ex 5 motsvarar Ex 3.1. hos Printz med förslagstonen på slaget. Den får sitt tidsvärde av huvudtonen.

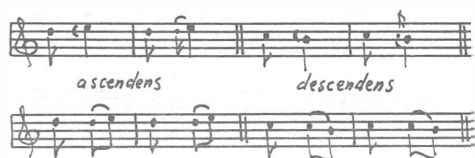
Ex 6.2. är en form av förslag som Walther kallar *Accento doppio*. Andra former behandlar han i sitt lexikon.

Ex 6 har Walther i sin helhet lånat av Johann Christoph Stierlein. Detta samt förslagets olika gestalter pekar mot italiensk praxis. Stierlein bildar föreningslänken mellan Walther och Bernhard medan Printz' utsagor i sin tur via Herbst leder till Praetorius. Walther får alltså den italienska traditionen via två kanaler.

1708 nämner Walther "die Frantzosen" i förbigående, men 24 år senare har det franska inslaget i musiklexikonet fått en helt annan tyngd. Walthers definition av *accento* är allt fortfarande nästan ord för ord densamma. Men här tillkommer en viktig komplettering.

WALTHER 1732

"Wobey zu mercken: dass allerseits Arten nurgedachter Accente -- der folgenden Note an ihrer Geltung manchmal nur etwas weniges: als in den Grössern Noten; manchmal aber, und zwar in den kleinern, die Helffte abnehmen."



Ex 7 Walther 1732 p 5

På samma ställe framhåller Walther också att en stegvis uppåt- eller nedåtgående accento kan fortskrida i halva eller hela tonsteg. Förslaget får sitt tidsvärde av den efterföljande huvudtonen: "blott litet" om denna är lång, "ofta hälften" om den är kort.

Så långt lexikonet på uppslagsordet "Accento". Men det finns en del varianter på andra uppslagsord.

I samband med *Figurae superficiales* upptog Walther 1708 termen "Subsumptio" eller "Cercar della nota" som till sitt innehåll knappast kan skiljas från accento. Förklaringarna i Walthers skrifter verkar på denna punkt oklara och kontroversiella. Följande kan ändå ge en viss upplysning om denna närbesläktade form.

Subsumptio/Cercar della nota förekommer i två former:

- 1) Anticipatione della nota/Subsumptio praepositiva,
- 2) Anticipatione della syllaba/Subsumptio postpositiva.

"Anticipatione della nota -- die Vorausnehmung einer Note ist: wenn sie im nächsten intervallo drunter oder drüber eher eintritt, und sich hören lasset, als es eigentlich der ordinaire Satz sonstn thut."



Ex 8 Walther 1732 p 38

Här är det fråga om diminuering i form av förutttagning. Utförandemässigt är det viktigt att här gruppera not-exemplens åttondelar så att tonupprepningarna hör samman. Detta bekräftas av de sista förutttagningarna som noterats punkterade. Härigenom får denna figur en annan prägel än suspiratio. Däremot är det än så länge en gåta om och på vilket sätt utförandet i Ex 8 principiellt skiljer sig från Ex 4, anteciperande förslag.

Anticipatio della syllaba, förutttagning av stavelse, gäller som termen anger enbart vokalkompositioner.

Walther behandlar i sitt musiklexikon också fransk praxis. Italienska och italienskt påverkade tyska tonsättare och författare förklarar gärna hur toner eller intervall kan förSES med förslag. De franska bjuder i sin tur på exakta symboler och utredningar om symbolernas utförande.

"Die Frantzosen, und ihre Nachfolger, pflegen solche entweder mit einem kleinen Häckgen, oder mit ganz kleinen und subtilen Nötgen (damit man die Manier von der Substantial-Note desto besser unterscheiden möge;) etliche Teutsche aber mit einem einfachen Strichelgen -- zu exprimiren."

(Walther 1732 p 5)

Sättet att notera en *accento* är följaktligen franskt och kan ses i Ex 7.

"Port de voix -- ist eine Manier, so entstehet, wenn zwischen Zweyen um einen Grad von einander stehenden Noten, die vorhergehende tiefere oder höhere bey der drauf folgenden noch einmal schleichend gerühret, zur folgenden gezogen und fortgetragen wird, so dass diese von ihrer Geltung etwas schwinden lassen muss. Ihr Zeichen ist gemeinlich ein vor der Substantial-Note stehendes Häckgen, und demnach eben was *Accento*."



Ex 9 Walther 1732 p 488

Här beskriver Walther olika former av förslag vilka dels överensstämmer med hans eget Ex 7 ovan, dels ger prov på anteciperande förslag och förslag med flere toner. Ex 9 är lånat av Michel de Saint-Lambert 1702.

I d'Angleberts Pièces de clavecin 1689 finns port de voix definierad lika som i Ex 9.1. Det kan ha sitt intresse att veta att det också i Frankrike rådde olika åsikter om förslagets utgestaltande.

Saint-Lambert säger så här:

" -- il n'est pas bien décidé si c'est sur la valeur de la Note marquée que se doit prendre cette seconde (note) ou si c'est sur la valeur de la Note précédente. De la manière dont M. d'Anglebert l'exprime, elle se prend sur la Note marquée; mais je doute que ce soit-là la meilleure manière d'exprimer le Port de voix dans les Pièces de Clavecin. Je sçais que cette manière convient tout-à-fait aux Chansons; mais je trouve qu'il a peu d'occasions où elle soit propre aux Pièces, & que celle qui prend cette seconde Note sur la précédente, est beaucoup plus convenable."

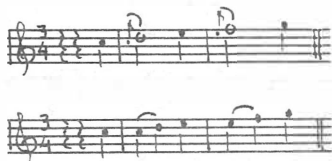
(Saint-Lambert 1702 p 49)

Saint-Lambert polemiserar här mot d'Angleberts uppfattning att förslagstonen skall få sitt tidsvärde av huvudtonen och spelas på slaget. Saint-Lambert menar att detta inte är det bästa sättet att spela en port de voix. Det kan gå för sig i vokala sammanhang, men på clavecin är det mycket bättre att förslaget får sitt tidsvärde av den föregående tonen såsom i Ex 9.2.

QUANTZ

Det kan vara värt att lyssna också till kosmopoliten Quantz. Han indelar förslagen i "Anschlagende" och "Durchgehende":

"Anschlagende -- findet man vor einer langen Note im Niederschlage -- . Hier wird der Vorschlag halb so lange gehalten, als die darauf folgende Hauptnote -- "



Ex 10 Quantz 1752 VIII § 7

Detta är en motsvarighet till Ex 3.1., 7 och 9.1.

Quantz' "durchgehende" förslag ligger mellan tersintervall:



Ex 11 Quantz 1752 VIII § 6

Förslagets realiserande sker här enligt Ex 11.2.

Detta är samma utförande som i Ex 4 samt i Anticipatione della syllaba. Quantz påpekar att detta utförande inte får utbytas mot formerna i Ex 11.3. och 11.4. enär ett sådant förfarande skulle förändra den melodiska karaktären och dessutom strida mot fransk praxis där dessa förslag hör hemma. Men detta är inte det enda undantaget från utgångspunkten i Ex 10. Quantz behandlar ytterligare några andra.

Om förslagsnoten i ett utskrivet förslag ytterligare är försedd med en liten förslagsnot, bör denna lilla not spelas anteciperande före slaget (§ 6):



Ex 12

Om ett förslag med drill noterats på en dissonans, spelas förslagstonen helt kort före dissonansen. Detta för att inte utplåna en avsedd dissonansverkan (§ 10):



Ex 13 (Approximativ lösning:EF)

Korta förslag spelas helt kort och före slaget (XVII:II § 20):



Ex 14

I Ex 14 är alltså lösningen under punkt 2. riktig, men under punkt 3. felaktig.

I likhet med Printz och Walther påpekar Quantz att förslagen spelas mjukt och diskret. Annars klingar de som om de vore noterade med vanliga noter.

Förslag användes ofta i samband med mordent eller drill. Härom mera i samband med dessa ornament.

Jag har i det föregående försökt ge uppgifter om olika former av förslag för att på detta sätt kunna presentera en fyllig bakgrund till problematiken kring Bachs *accento*.

J.S.BACH

"Explication untarschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten."



Ex 15 J.S.Bach Klavierbüchlein für
Wilhelm Friedemann Bach 1720

Bachs "Explication" är hämtad ur d'Angleberts ornamenttabell i *Pièces de Clavecin* 1689. Enligt Bach-Dokumente (III p 634) har Bach kopierat denna tabell sannolikt redan kring 1713. Inledningsvis kan konstateras att Bach använder fransk noteringspraxis med samma symboler som i Ex 7. Förslagets utförande är hos honom identiskt med utförandet i Ex 7 och 9.1. samt givetvis också med d'Angleberts utförande.

Betraktar man enbart Bachs ornamenttabell existerar blott en lösning: förslagstonen faller på slaget och får sitt tidsvärde av huvudtonen. Denna regel får ytterligare tyngd om vi rådfrågar C.Ph.E. Bach. Sonen Bach framhåller detsamma samt att regeln gäller utan undantag (1753 II:1 § 23, 24).

C.Ph.E.Bachs råd och regler 1753 kan knappast anses gälla faderns tid på alla punkter. Det är framför allt kompositionsstilen som märkbart förändrats. De förslag som passar sonens galanta stil är allt annat än naturliga i faderns komplicerade kontrapunktiska skrivsätt. C.Ph.E. konstaterar (1753 II:2 § 5) att man först "på senaste tid" börjat notera de små förslagstonerna med exakta notvärden i motsats till tidigare praxis då alla förslagsnoter skrevs som åttondelar. Sonen är alltså i färd med att skapa ett

detaljerat regelsystem i motsats till faderns tid, då man blott angav var förslaget skulle placeras, men överlät dess utgestaltande på exekutören.

Utgår vi från Ex 15 får vi hålla följande i minnet. Bachs knapphändiga anteckning för Wilhelm Friedemann kan naturligtvis inte ge svar på alla problem beträffande förslagets utförande. Den ger blott utgångspunkten. Såsom vi tidigare sett var en lösning såsom i Ex 15 inte den enda saliggörande varken för tyskar eller fransmän, varken för Printz, Walther, Quantz eller Saint-Lambert. Som vittne verkar Quantz mer tillförlitlig därför att han räknar med ett rikare utgestaltande av förslaget där flere detaljer stämmer överens med tidigare praxis. C.Ph.E. ger blott en regel utan undantag.

Det är mest realistiskt att konstatera att vi i dag med större källkunskaper än tidigare vet alltför litet om Bachs ornamentpraxis. Ännu har denna fråga inte kunnat lösas tillfredsställande. Trots Walter Emery (1953) och Frederick Neumann (1978 och 1982) kräver problemet en detaljerad undersökning baserad på fortsatt källforskning utan att urarta i polemiska attityder.

Det är alltfört i många fall ytterst vanskligt att bestämma förslagets längd eller att veta om och när en undantagslösning borde tillgripas.

Allra först måste vi kunna lösa frågan om varför Bach ibland förser en tongrupp med en liten förslagnot för att i ett annat, analogt fall använda normala notvärden. I F e 548 påträffar vi det förra noteringssättet i t 8, 16, 21 och 32 för att plötsligt finna det senare i t 47. Beror detta på att Bachs autograf omfattar blott fugans tjugo första takter och resten kopierats av någon annan? Det verkar som om all systematik skulle saknas. Detta är också en möjlighet: att den verkligen saknas.



Ex 16 Bach P h 544:1-2

I ovanstående exempel finner vi två förslagstoner som vållat mycket huvudbry. Om dessa spelas på slaget, utplånas delvis dissonansen h-ciss. För att undvika detta kunde vi följa Quantz' råd och spela förslagstonerna anteciperande. Detta kan realiseras i ovanstående takter, men svårligen på motsvarande ställe i t 27, 28. Här är nämligen de två toner som föregår förslaget inte längre jämna sextondelar. Rytmen är här punkterad. Några textkritiska problem existerar inte heller: kompositionen finns bevarad i en god autograf. Det är ytterst vanskligt och i varje fall otillfredsställande att i t 27, 28 inskjuta en ton mellan h och giss före slaget.

Då dessa förslagstoner av allt att döma bör placeras på slaget, blir frågan om deras längd aktuell. Denna kan vara en sextondel eller kortare. För en sextondel talar i preludiet återkommande rytmstrukturer av typen kort-lång, bland annat i sidoavsnittets tema. Det kan vara skäl att här påminna om förslagets särprägel som mer tar sikte på tonernas "inre" tidsvärde än på deras matematiskt exakta notering.

Följande takter kan ge ett exempel på anteciperande förslag.



Ex 17 Bach Die Kunst der Fuge 1080
Canon per augmentationem t 23,24

Där det brister i objektiv kunskap bör luckorna fyllas med subjektiv kunskap. Subjektiv kunskap är i detta fall ingalunda godtycklighet utan personliga ställningstaganden inom ett tillgängligt, autentiskt kunskapsförråd. Detta är orsaken till att jag ville ge en så vidlyftig bakgrund till en fråga vars svar vi till vissa delar inte känner. Förutsatt att inga fel uppstår, är en levande och verkningsfull agogik viktigare än ett räddhågat fasthållande av regler utan undantag. Agogiken kan i vissa fall göra valet av regel helt ointressant.

Av "die lieben Alten" lärde vi oss att förslagets utförande sker så, att två toner förenas såsom vore de en enda. Förslagstonen glider in i huvudtonen. Detta medför att en avgränsning sker åt vardera hållet. Både agogiskt och artikulationsmässigt grupperar sig tonparet så, att en tydlig skillnad är förnimbar mellan detta och på vanligt sätt noterade tonpar.

Förslagets uttryck rör sig på en mycket vid skala helt beroende av kompositionens grundaffekt. Förslaget är en diskret, men uttrycksfull utsirning. Det kan vara insmickrande, vekt och överkänsligt, det kan ha något mycket smärtsamt och plågat över sig, men det kan också skänka ett slutackord det majestätiskt definitiva.

2.1.2. BOMBO

Figura
bombilans
Schwärmer

PRINTZ

"Figura Bombilans ist / wenn lauter schwermende
Figuren zusammen gesetzt werden."



Ex 18 Printz 1696 II D 61,65

Ohne Schmuck Ohne Schmuck

Mit einem Halbcirkel fallend Mit einem Halbcirkel steigend

Ex 20 Mattheson 1739 2:III § 42

QUANTZ ger följande diminueringsexempel.

Ex 21 Quantz 1752 Tab IX Fig 2 f, o

BACHs ornamenttabell ger halvcirkeln i följande gestalter.

cs cwr Cwr

cadence doppelt-cadence idem

Ex 22

I sin mest utpräglade form finns circolo hos Bach i temat till F D 532.

Ex 23

Jämför Kyklosis 1.3.

2.1.4. FIORETTO

WALTHER

"Fioretto, pl. fioretti (ital.) sind Diminutions-Arten, oder Ausschmückungen so gemeiniglich am Ende einer Cadenz pflegen gemacht zu werden."



Ex 24 Walther 1732 p 246

2.1.5. GROPPO

Gruppo
Kugel
Walze

WALTHER

"Gropo -- ist in der Music eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechzehnthteilen, deren erstes und drittes in einerley Tone, das zweyte und vierdte aber in verschiedenen Tonen sich befinden. -- Diese Diminution wird öftters auf der penultima einer Cadenz, um das trillo zu endigen, gebraucht."



Ex 25 Walther 1732 p 292

Gropo består av fyra toners grupperingar i åttodelar eller sextodelar så, att gruppens tredje ton är densamma som dess första. Denna form av diminuering används ofta för att avsluta en drill. Det är här fråga om den mycket vanliga utsmyckningen drill med efterslag, en nästan stereotyp vändning i äldre italiensk musik.

PRINTZ ger följande exempel på denna form av gropo, "figura composita", samt på rytmiskt varierad gropo.



Ex 26 Printz 1696 II p 49,61

MATTHESON



Ex 27 Mattheson 1739 2:III § 41

QANTZ visar en form av groppoartikulation.



Ex 28 Quantz 1752 Tab XII Fig 9g

2.1.6. MORDANT

Mordent

WALTHER

"Mordant (gall.) eine auf Instrumenten gebräuchliche Manier, zu deren expression man zu einer auf dem Papier befindlichen Note die nechste drunter noch darzu nimmt, und beyde dergestalt touchiret, dass es lasset, als würde etwas hartes (z.E. eine Nuss) von einander gebissen und getheilet." (Walther 1732 p 421)

MATTHESON

"Gasparini aber schreibt: dieser Mordant hätte nur deswegen den Namen von beissen, weil er, wie ein gantz kleines Thier, kaum anfasse, und ohne Verwundung alsobald wieder loslasse. -- Wenn das gantz kleine Thier davon bleiben könnte, so wollte ich das Wort noch lieber von einem verliebten Kuss herleiten."

(Mattheson 1739 2:III § 53)

C.Ph.E.BACH

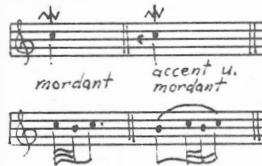
"Der Mordent ist eine nöthige Manier welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt." (C.Ph.E.Bach 1753 2:V § 1)

Tre rätt väsensskilda definitioner. Medan Walther associerar mordenten till det skarpa ljudet från ett nötknäckande, talar Mattheson om det lilla djurets mjuka

bitande. Man citerar Gasparinis förklaring om hur detta ornament fått sitt namn av det franska verbet "bita" och hur det musikaliska bitandet bör utföras lika mjukt som den lilla famnhundens lätta nafsande. Men allra helst vill Mattheson tänka sig mordenten som en förälskad kyss. C.Ph.E. Bach håller sig till ornamentets musikaliska funktion vilken han uppfattar som ett sammanbindande och utfyllande för att skänka tonerna glansfullhet.

Dessa liknelser och synpunkter visar vidden i mordentens uttrycksskala. Den sträcker sig från gnistrande hårdhet ända till det vekt förälskade.

Mordenten förekommer gärna tillsammans med förslag. BACHs ornamenttabell visar båda möjligheterna.



Ex 29

WALTHER ger följande exempel.



Ex 30 Walther 1708 p 38

MATTHESON



Ex 31 Mattheson 1739 2:III § 56

Mordentens utförande bör givetvis stå i samklang med kompositionens karaktär och intensifiera uttrycket i det sammanhang där den är noterad eller där exekutören själv inför mordenter. Mordenten kan förlängas och agogiskt varieras. Förslaget kan, ifall sådant brukas, infalla på slaget eller vara anteciperande. Detta ger stora variationsmöjligheter speciellt i fall då flere mordenter uppträder i följd.



Ex 32 Bach I d 565:1

Till sin karaktär hör ovanstående mordenter närmast till nötknäpparkategorin. De är skarpa, patetiska och hårda. Det finns ingen anledning att utföra alla tre på samma sätt. Den första kan med fördel inledas med förslagstonen g, den andra kan vara en vanlig kort mordent och den tredje i sin tur en femtoners utsmyckning med agogisk förlängning av den första tonen.

En mer sammanbindande, icke accentuerande funktion får mordenten gärna i uttrycksfulla adagiosatser. Här närmar vi oss den förälskade kyssens värme.



Ex 33 Bach O Mensch beweine
 dein Sünde gross 622:5,16

De två mordenterna i ovanstående adagiosats kan gestaltas på fem olika sätt. Utan förslag: anteciperande mordent, mordent på slaget och mordent strax efter slaget. Med förslag: förslaget anteciperande och mordenten på slaget eller både förslag och mordent anteciperande. Dessa möjligheter kan inte exakt noteras. Ett försök till notering skulle ge en alltför stel bild av en ornamentik som mer andas agogisk frihet än exakta notvärden.

2.1.7. RIBATTUTA DI GOLLA

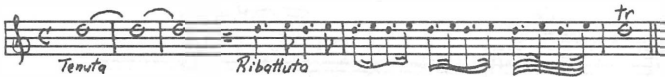
Denna form av diminuering avser ett pendlande mellan två toner på en sekunds avstånd från varandra i punkterad rytm som förberedelse till drill. Noteringen utvisar att ribattuta och drill fortskrider som en helhet och i accelerando.



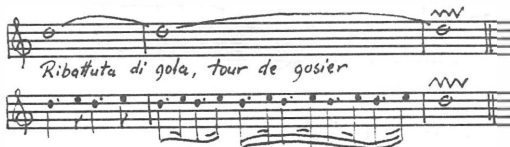
Ex 34 Froberger Toccate, Canzone,
Ricercate. Toccata V.
Mainz 1693



Ex 35 Buxtehude P A BuxWV 151:2-3



Ex 36 Mattheson 1739 2:III § 48



Ex 37 Marpurg 1750 p 57

I fråga om BACH leder detta tankarna till utgestaltandet av mycket långa drillar. I T d 538:178-184 förbereds den långa pedaldrillen av drilltonerna i åttondelsrörelse. Denna inledning kan väl tänkas utförd som ett slag av ribattuta di gola. Tekniken kan också tänkas användbar i andra för ändamålet lämpade drillar på mycket långa toner. Överhuvudtaget pekar denna diminueringsteknik på tendensen att börja drillutsmäckningarna långsamt, eventuellt med långa inledningstoner såsom i F C 531:70-71.

2.1.8. TIRATA

Tirade
Coulade
Cascata
Pfeil

PRINTZ och WALTHER

Tirata består av en följd stegvis uppåt eller nedåt fortskridande toner av samma tidsvärden. Figuren uppträder oftast i mycket korta notvärden men påträffas ibland i längre notvärden.

(Printz 1696 II p 64, Walther 1732 p 609)



Ex 38



Ex 39 Walther 1732 p 609

MATTHESON

Schlechtweg



1. *Mit einer Tirate hinauf*



Schlechtweg

2. *Mit einer Tirate herunter*



3. *Tirata piccola*



Ex 40 Mattheson 1739 2:III § 44,46

QUANTZ

1.



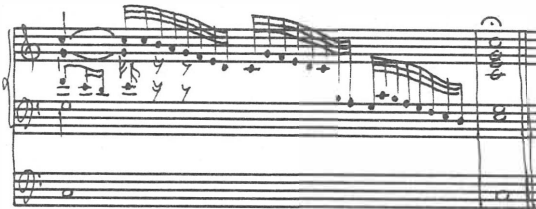
2.



Ex 41 Quantz 1752 Tab IX Fig 2y
Tab XVI Fig 24f

BACH

Tirata kan bestå av briljanta löpningar:



Ex 42 Bach P C 531:39-40

I samband med syncopatio påträffas längre notvärden:



Ex 43 Bach P Ess 552:33-35

Också sextondelar kan påträffas:



Ex 44 Bach F g 578:64-65

Märk Ex 38 beträffande tiratafigurernas gränser.
Härom mera längre fram.

2.1.9. TRILLO

Trillette
Tremolo
Tremoletto
Cadence
Tremblement
Drill

Drillen, den vanligaste och mest mångskiftande bland diminueringsfigurerna, uppkommer genom ett snabbt alternerande mellan en ton, huvudtonen, och den ovanför befintliga lilla eller stora sekunden, översekunden. Drillen slutar utan undantag på huvudtonen. Slutar ornamentet på översekunden, är det fråga om en mordent. Drillen börjar med

översekund eller huvudton och dess början kan tidsmässigt infalla före, på eller efter huvudtonens plats i rytmstrukturen. Drillens första ton kan vara förlängd som stödton (support, appuy).

Drillen kan vara rent dekorativ, men den förekommer också utskrivnen i noter. Härvid uppnår den en starkare strukturell prägel.

Om översekunden betonas vid utförandet, får drillen en prägel av upprepad förhållning. Översekunden får då funktion av upprepad förhållningston. Betonas huvudtonen, förstärks verkan av dekorativt vibrato.

Drillen kan också vara sammansatt. Ofta slutar den med efterslag och/eller inleds med en tonslinga från undersekunden till huvudtonen eller från översekunden via huvudtonen och undersekunden till huvudtonen.

För att förstå problematiken i utförandet av dimineringsfiguren trillo hos Bach, är det viktigt att känna drillens olika gestalter under 1600- och tidigt 1700-tal i Italien, Frankrike och Tyskland (Emery 1953, Neumann 1978).

ITALIEN

Både den dekorativt och strukturellt gestaltade drillen börjar framträda ur improviserad dimineringspraxis i Italien och Spanien på 1500-talet. Två typer kan skönjas: drillen som ett alternerande mellan två toner och som ett snabbt upprepande av samma ton. Beträffande dessa två typer råder ett terminologiskt kaos. Jag skall inte redogöra för detta och inte heller för den senare typen av drill.

I princip börjar den italienska drillen med huvudtonen. Till italiensk dimineringspraxis hör också den drillliknande kadensfiguren groppo som behandlats ovan 2.1.5.

FRANKRIKE

Den franska drillen är känd för att börja med översekunden. På Lullys tid förekom undantag från denna regel och av allt att döma en brokig uppförandep Praxis. Denna brokighet gav synbarligen anledning till att de flesta franska tonsättarna började förse sina kompositioner för

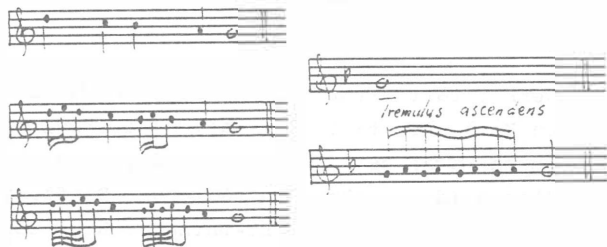
tangentinstrument med detaljerade anvisningar om hur respektive ornament (*agréments*) skulle utföras.

Hos Jean Rousseau 1683 finns notexempel på hur drillen kan börja antingen med anteciperad översekund eller med översekunden som stödton på slaget. Drillens början med översekunden på slaget presenteras samfällt av bland annat Chambonnières 1670, Le Begue 1677, Raison 1688, d'Anglebert 1689 och Saint-Lambert 1702.

De franska tonsättarna poängterar i sina skrifter följande väsentliga synpunkter. Ett ornament kan aldrig tillfredsställande noteras, inte heller beskrivas i ord. Blott de mest väsentliga dragen kan fixeras på detta sätt. Det är därför pedagogens uppgift att handleda och utveckla "le bon goût" hos sin adept. Detta visar ett väsentligt drag i all ornamentik: trots bestämda regler råder kreativ frihet i interpretationen. Allra minst kan de agogiska möjligheterna fixeras i notskrift eller i regler.

TYSKLAND

Praetorius redogör för typiskt italiensk drillpraxis med ornamentets början på huvudtonen.



Ex 45 Praetorius 1619 III p 235-237

Johann Andreas Herbst 1658 övertog denna ornament-tradition från Praetorius. Också Bernhard-eleven Wolfgang Michael Mylius 1685 följde italiensk praxis vilken sedan kan följas ända fram till Printz 1696.



Ex 46 Printz 1689 II:9 § 13-18

Den franska musikens inverkan på tysk musik och uppförandepraxis blir allt starkare mot 1600-talets slut för att ytterligare intensifieras på 1700-talet. Det är svårt att säga exakt när och var sådana intensifieringar sker. Ett av de första skriftliga nedslagen finner vi hos Johann Caspar Fischer 1696. I ornamenttabellen till *Musicalisches Blumen Büschlein* finns följande utförande av drillen.

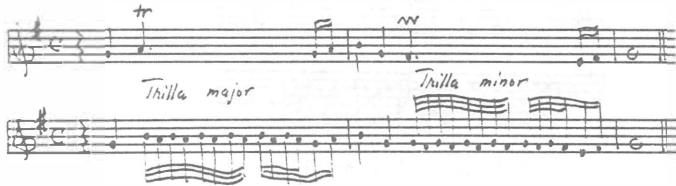


Ex 47

Det verkar rätt naturligt att Frescobaldi-eleverna Froberger och Kerll hör till den italienska traditionen, likaså sydtysken Pachelbel. Men hur förhåller det sig med Buxtehude? Klar evidens saknas än så länge. Därför kan vi räkna med möjligheter i vardera riktningen. Rent spelmässigt ligger Buxtehudes drillar väl till för italiensk praxis och det finns i hans orgelverk flere exempel på utskrivna drillar med början på huvudtonen.

WALTHER

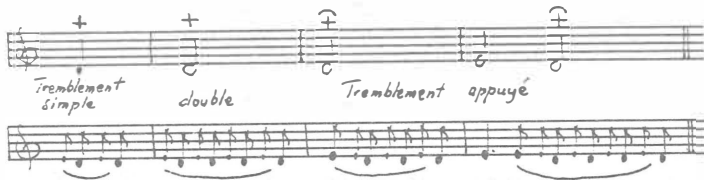
Allt vad Walther yttrar om trillo pekar mot fransk praxis.



Ex 48 Walther 1708 p 38

I sitt musiklexikon betonar Walther att man vid utförandet av drillen "bey der höheren Note anhebet, und bey der tiefern, als gegenwärtigen, Note aufhöret." Man börjar på den högre tonen och avslutar ornamentet på den lägre (Walther 1732 p 615). Det franska inslaget hos Walther blir ytterligare understreckat om man slår upp två till fransk ornamentpraxis hörande termer: "Appuyé" och "Cadence doublée".

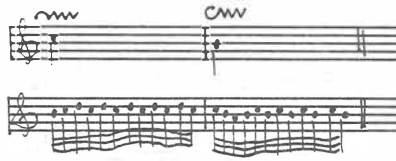
Om "appuyé" säger Walther att det här är fråga om att förbereda drillen med "en annan ton" och inte starta den abrupt (Walther 1732 p 42). Den av Walther så ofta citerade Loulié ger följande exempel.



Ex 49 Loulié 1696 p 70

I ovanstående två exempel på tremblement appuyé ligger översekunden som stödton i det förra fallet på slaget, i det senare fallet före slaget. I vardera fallet upprepas översekunden.

"Cadence doublée" betyder enligt Walther "en dubbel, eller snarare varierad drill". Notexemplet är hämtat från d'Angleberts ornamenttabell.

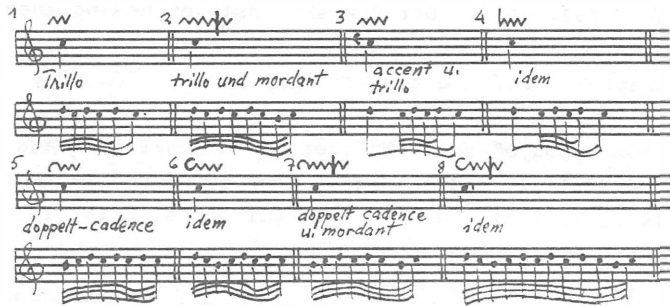


Ex 50 Walther 1732 p 125

Det är här fråga om en sammansatt drill. Intressant är att Bach ca 1713/1720 använder sig av samma franska källa (Bach-Dokumente III p 634).

J.S.BACH

Bachs egenhändiga utredning av drillens utförande:



Ex 51 J.S.Bach Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1720

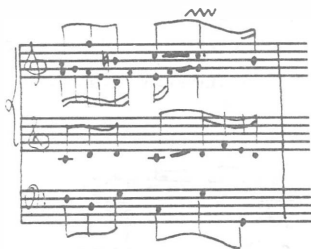
Såsom känt citerar Bach här d'Anglebert 1689. Bach kände väl fransk kompositions- och spelstil tack vare den franska orkestern i Celle, genom studier av bland annat Couperin, Raison, Marchand, de Grigny, Nivers och d'Anglebert samt genom den franskinfluerade Böhm. Lika nära honom var de italienska tonsättarna. Den första kontakten åt detta håll skedde redan åren 1695-1700 hos brodern Johann Christoph i Ohrdruf, elev till Pachelbel. Froberger och Kerll hörde också till studieobjekten, Palestrina och Frescobaldi likaså för att inte tala om Vivaldi. Influenserna från Vivaldi dominerar efter 1712.

Det är viktigt att här påminna om den fullständiga assimilering och sammansmältning från olika geografiska stilar som äger rum i Bachs tonspråk. Man kan peka på italienska, franska och tyska drag, men sällan dra gränser mellan dem. Allt överskuggande är Bachs personstil som en organisk och originell helhet.

Följde Bach alltid fransk praxis? Först efter bekantskapen med d'Angleberts ornamenttabell? Följde han till en början italiensk, senare fransk praxis? Detta vet vi inte. Men allt pekar mot övervägande fransk praxis: Explicatio, Walther och inte minst uttalanden hos C.Ph.E.Bach. Alltså en drill som börjar uppfifrån och på slaget. Detta är huvudregeln. Men finns det en regel utan undantag?

I det praktiska umgänget med Bachs musik stöter interpreten emellanåt på fall då han av olika skäl kan välja undantaget framom regeln.

Förbjudna paralleller



Ex 52 Bach F C 564:71

Ovanstående exempel visar hur huvudregeln kan leda till både kvint- och oktavparalleller. Liknande, om ej lika flagranta fall, påträffas bland annat i Trio d 583:3,42, Liebster Jesu wir sind hier 633:4,9,10, Nun danket alle Gott 657:2, Allein Gott in der Höh sei Ehr 663:22, Canonische Veränderungen 769, variation 4:38-39 samt F F 540:43. Om parallellerna i dessa fall tillmäts tillräklig betydelse, kan de undvikas genom anteciperande drill eller drill med början på huvudtonen.

Drill på förslagston

I sin utredning av förslaget fäste Quantz uppmärksamheten på ett fall då en i notvärden utskrivnen appoggiatura försetts med förslag. Se Ex 12. Samma utförande borde i princip gälla också drillarna såsom i nedanstående kadensdrill.



Ex 53 Bach Canzona d 588:168

Drill på dissonans

Här lyder frågan: är det verkligen meningen att en dissonansverkan skall förmildras eller kanske helt utplånas genom att drillen inte inleds med det dissonanta intervallet, utan med översekunden? För att undgå detta kan drillens huvudton utföras på slaget eventuellt förlängd eller föregången av översekunden.



Ex 54 Bach Sonata V C 529 sats 2:12

Se samma sonatsats t 38 och 52 samt TAF C 564 adagiot t 1. Jämför också Ex 13.

Långa drillkedjor

Jag sällar mig gärna till dem som anser att det i många fall är motiverat att långa drillar och i synnerhet hela drillkedjor börjar med huvudtonen. Utgångspunkten kan bäst tas i F d 538:178-184 där drillen börjar utskrivnen i noter. En lång drillkedja finner vi i Allein Gott in der Höh sei Ehr 664:39-43 och 60-64. Ett likartat fall finns i Sonata II c 526 sats 1:66-70. Ytterligare kunde den långa drillen i F c 537:101-102 nämnas. I de enskilda fallen bör givetvis hänsyn tas till det eftersträfvade uttrycket.

Med hänsyn till koralmelodin kan samma förfarande tillämpas också i en cantus firmus i långa notvärden. Se variation X:13 i partitan Sei gegrüsset, Jesu gütig 768 samt Christe aller Welt Trost 670:41. Se också ribattuta di gola 2.1.7.

Drillen förenad med föregående ton

Mycket vanligt är att Bach förenat drillens huvudnot och den föregående ovanför liggande noten under samma båge. Ofta är det fråga om suspiratio-liknande småfigurer.



Ex 55 Bach Duetto IV 805:18-20

Vanligt är också att bågen förenar två till en appoggiatura hörande toner.



Ex 56 Bach P Ess 552:49

Liknande fall finns i Sonata IV e 528 sats 2:24,42, sats 3:2,4, Das alte Jahr vergangen ist 614:6 och Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf 617:5. Då drillens första ton här är bunden till föregående ton, infaller de tre återstående tonerna strax efter slaget.

Ett ofta omdiskuterat fall är inledningstakten till tredje triosonatan för orgel:



Ex 57 Bach Sonata III d 527 sats 1:1

Om denna drill utförs enligt huvudregeln, blir resultatet oktavparalleller, dissonansverkan e-d utplånas och bindbågen nonchaleras.

Nyss nämnda lösningar kan stundom tillämpas också då ingen båge är noterad. I många fall medger varken korta notvärden eller tempot fler drilltoner än tre. Se F c 575:1 eller P C 545:24-26.

En tre toners drill, pralldrillen, bildar omvändningen till mordenten. Därför borde pralldrillen användas i omvändningar som i sin grundform utsirats med mordenter, ifall detta kan tillämpas inom ramen för korrekt stämföring.

Sammansatta drillar

Av allt att döma var Bach en av de första som tog i bruk de franska sammansatta drillarna i Tyskland. Också i detta fall är det fråga om ett övertagande av d'Angleberts ornamentpraxis.

I fråga om efterslaget är det skäl att påpeka skillnaden mellan två noteringssätt.



Ex 58 Bach Schmücke dich, o liebe Seele 654:28-29

Dessa två drillar utförs ofta lika. Men i det förra fallet är det fråga om en drill med utskrivet efterslag, medan det senare fallet är en corta-figur med drill på första tonen. Daktylrytmen bör alltså bibehållas.

Det är en märkbar skillnad mellan en drill som börjar med översekunden och en som börjar med huvudtonen. I det förra fallet blir resultatet en följd förhållningar, i det senare fallet understreckas huvudtonen.

Förslagsdrillen är mer framträdande. Börjar den på slaget, har den en accentuerande, stark och färgrik prägel. Dess uttryck sträcker sig från det glada och uppymda till det hårda och kantiga.

Drillen med början på huvudtonen är mer diskret, plastisk och neutral vare sig den börjar direkt eller föregås av en anteciperande översekund. Anteciperung och början efter slaget innebär elegans à la style brisé och ett plastiskt utfyllande av mellanrummen mellan strukturtonerna.

Ofta föreligger flere lika riktiga möjligheter till gestaltandet av en drill. Här får den goda smaken och den kreativa friheten vara utslagsgivande. Interpreten bör välja den möjlighet som är i samklang med kompositionens uttryck. Sist och slutligen beror allt på hur en lösning gestaltas, hur den utförs: hårt kan göras mjukare och mjukt hårdare.

Redan Quantz talade om hur drillens utförande bör ta hänsyn till olika faktorer. En sorgsen affekt uttrycker sig bäst i en lugnare drill. En glad affekt föredrar en snabb och spirituellt drill. Akustiken skall säga sitt. Högre toner trivs i snabbare skepnad, lägre toner uttrycker sig långsamt och värdigt.

Varför har C.Ph.E.Bach förbigåtts? Han bör väl om någon ha känt sin fars sätt att spela drillornament. Och han behandlar ornamentiken utförligt i sin bok 1753. Men han talar inte om hur hans far spelade eller hur man spelade på faderns tid. Han talar om sin egen tid och dess stil. Därför

är en viss försiktighet av nöden. Den nya enkla och galanta stilen har ett annat behov av ornament än Johann Sebastians komplicerade polyfoni. Dessutom bör vi beakta författarnas personliga inställning och deras ställningstaganden. Man kunde vänta sig att C.Ph.E.Bach och Quantz vore representanter för en likartad syn. Detta är de ingalunda. Deras åsikter skiljer sig på väsentliga punkter, bland annat i fråga om förslaget som i sin tur inverkar på drillens utförande.

2.2. SPRÅNGVIS FORTSKRIDANDE DIMINUERINGSFIGURER

2.2.1. FIGURA CORTA

PRINTZ

"Figura Corta bestehet aus dreyen geschwinden Noten / deren doch eine so lang ist / als die übrigen beyde zugleich. Die längere Note stehet entweder im Anfang oder in der Mitten / wiewohl sehr selten am Ende."



Ex 59 Printz 1696 II p 54,61

"Figura Corta bestehet aus dreyen geschwinden Noten / so entweder gleich / oder eine so lang / als die übrigen beyde."



Ex 60 Printz 1689 Cap 5 § 19

WALTHER

ger i sitt lexikon samma definition och typexempel som Printz 1696, men omnämner inte formerna i Ex 59.3. och 4. eller Ex 60.

Printz definierar figura corta som en följd av tre snabba toner där en är dubbelt så lång som de övriga. Den långa tonen befinner sig i början, mitten eller slutet. Han ger också notexempel på rytmiska varianter, Ex 59.4. I den senare definitionen tillfogar han triolen som en form av figura corta. Vid första påseende verkar tillägget förbryllande. Hur kan triolen räknas till samma diminueringsfigur som den i rytmiskt hänseende starkt profilerade daktylen och anapesten? Jag finner ingen annan lösning än den, att triolen närmar sig cortans daktylform då dess första ton förlängs vid utförandet. Den utgör då en försiktigare och mildare form av daktylen. Detta innebär att figura corta utförandemässigt rör sig på en vid skala från triol med förlängd första ton till punkterad daktylrytm. Om min tanke är riktig, har exekutören till sitt förfogande ett uttrycksmässigt rikt urval för att gestalta en önskad affekt. Frågan sammanhänger också med det intrikata problemet om utförandet av trioler mot punkterad rytm. Se Collins 1966. Printz' synpunkter kan säkert belysa också detta problem, särskilt aktuellt i P c 546.

Figura corta är en av de mest typiska småfigurerna hos Bach. Schweitzer ger denna rytm namnet "Freudenmotiv" både i sin daktyl- och sin anapestform. Han tänker då bland annat på de segervissa daktylerna i Mit Fried und Freud ich fahr dahin 616. Men som så ofta har vi här att göra med uttryckets janusansikte. Denna orgelkoral kan lika väl - förutsatt att rytmen gestaltas i mjukare form - uttrycka stilla tillit och förvissning. Det kommer alltså an på hur rytmen gestaltas. Skalan är vid: från skarp punktering till mjukt böljande rytmflöde nära en triolrörelse.

Detsamma gäller anapesterna. Tänk på glädjen och framfarten i Wachet auf, ruft uns die Stimme 645 eller på det varma och sköna uttrycket i Von Gott will ich nicht lassen 658.

I följande exempel förekommer figura corta noterad i tre olika gestalter.



Ex 61 Bach An Wasserflüssen Babylon 653:1-4

2.2.2. FIGURA SUSPIRANS

PRINTZ

"Figura suspirans ist nichts anders / als eine Figura Corta, welche an statt der fördern längern Noten / eine halb so grosse Pause und eine denen andern beyden gleiche Noten hat.

Dannhero seyn ihre Variationes sehr leicht zu haben: wenn man nemlich an statt der längern Noten im Anfang der Figura Corta, eine denen übrigen gleiche / mit einer gleichen Pause setzet.

Seyn also Variationes Figuræ suspirantis -- also in einer Summa 169. Aus diesem allen folget unfehlbar / dass ein Viertel-Schlag nur durch die in Fusen und Semifusen bestehenden Figuren 2897. mahl variret werden kan."



Ex 62 Printz 1696 II p 60

Printz presenterar här figura suspirans såsom en omvandling av figura cortas daktylform: den första långa tonen ersätts med en paus och en ton av samma tidsvärde som de två kortare tonerna. Härefter ger han en utförlig förteckning över denna figurs variationsmöjligheter. Slutsumman blir 2897 för alla de möjligheter det finns att omvandla en fjärdedels not till suspiransfigurer. Detta originella räknande följer också de övriga diminueringsfigurerna. I detta fall ger Printz inte några notexempel beträffande eventuella punkteringar. Men han säger uttryckligen att man kan göra

rytmiska varianter av alla figurer som lämpar sig härför.

Tack vare definitionen och exemplen vet vi att figura suspirans (inte att förväxla med suspiratio 6.4.) är en diminueringsfigur med rytmiskt tydlig profil. Intervallen har ingen betydelse.

WALTHER

omtalar inte detta faktum i sin definition och hans knapphändiga exempel utvisar endast stegvis rörelse.



Ex 63 Walther 1732 p 244

QUANTZ

"Bey den kurzen Pausen, welche anstatt der Hauptnoten im Niederschlage vorkommen, muss män sich wohl in Acht nehmen, dass man die Noten nach ihnen nicht vor der Zeit anfange, Z.E. wenn von vier Sechzehnthteilen das erste zu pausiren ist; so muss man noch halb so lange als die Pause dem Gesichte nach gilt, warten: weil die folgende Note kürzer seyn muss, als die erste. Eben so verhält es sich mit den Zwey und dreyssigtheilen."

(Quantz 1752 XII § 12)

Quantz förklarar hur pausen i en suspiransfigur - han använder inte denna term - bör förlängas vid utförandet så att den efterföljande tonen i motsvarande grad blir kortare.



Ex 64 Quantz 1752 XVIII:2 § 16

Enligt Quantz bör pausen här uppfattas som punkterad sextondelspaus och den följande tonen som trettio tvåndel. Se bland annat C-dur toccatans adagio 564.

Figura suspirans är i första hand en rytmisk företeelse starkt påverkad av quantitas intrinseca (se nedan p 136). Hos Bach utgör den en av de viktigaste figurerna.



Ex 65 Bach Alle Menschen müssen sterben 643:1-2

Under den icke kolorerade koralmelodin ligger ett nätverk av suspiransfigurer, en för varje fjärdedel. Figurerna ger verket inte blott dess enigmatiska prägel, de medverkar också i hög grad till att meloditonerna blir understreckade. Dessa meloditoner får var och en tyngd genom att suspiransfigurens paus kan förlängas. Detta återverkar på altens och tenorens första ton i t 1 som också blir förlängd. I mitten av t 2 har varken alt eller tenor någon egentlig suspiransfigur. Utförandet följer emellertid rymschemat varvid utförande och effekt blir starkt suspiransbetonade. En figurgräns uppstår mellan tongruppernas första och andra ton. Detsamma sker i följande exempel.



Ex 66 Bach Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf 617:1-2

Detsamma influerar också de fall då första tonen i en tongrupp är bunden till föregående ton. I vissa fall kan det vara svårt att avgöra om det är fråga om en figura suspirans eller en groppo med lång första ton.



Ex 67 Bach F C 547:1

Uttrycket i figura suspirans sträcker sig från det mjuka och innerliga ända till det självmédvetnas prakt och rytmiska skärpa. Albert Schweitzers "Seeligkeitsrhythmus" kommer rätt nära denna figur. Olikartat uttryck i figuren kan studeras också i P C 545, P c 549, F c 546:59-, P d 539, P f 534, P G 550 och P A 536.

2.2.3. MESSANZA

PRINTZ

"Messanza ist eine vermengte Figur, so aus vier geschwinden Noten bestehet / welche entweder zum Theil bleiben / und zum Theil sich bewegen / oder theils springen / und theils ordentlich gehen."



Ex 68 Printz 1696 II p 58, 61

WALTHER

ger i sitt lexikon ord för ord samma definition. Enligt denna är messanza en diminutionsfigur bestående av toner med korta tidsvärden i stegvis eller språngvis rörelse. Tonupprepning kommer också i fråga. Men dessa småfigurer får inte innehålla sådana drag som är utslagsgivande för groppo, circolo mezzo eller bombo.

Den messanzafigur som börjar med ett stort intervallsprång förekommer yppigt hos Bach vid sidan av alla slags kombinationer.



Ex 69 Bach P C 545:14-15

Ju större intervallsprången är och ju fler, dess mer närmar uttrycket sig Distendente maniera 7.1. Uttrycket karakteriseras här som "patetiskt". Men möjligheterna inom messanza-kategorin är så många, enligt Printz hela 600, att

blott kontexten kan ge upplysningar om den avsedda affekten.

QUANTZ

ger följande artikulationsmöjlighet:



Ex 70 Quantz 1752 Tab X Fig 3n

ALLMÄNT

Diminueringsfigurerna kan betraktas som byggstenar vilka får sin betydelse först då de sammanfogas till en större helhet, en stämmas melodiska och rytmiska fortskridande. Och de får sin fulla betydelse först i det ögonblick vi kan uppfatta denna stämma som en del av det musikaliska skeendet i sin helhet. Delarna, småfigurerna, inlemmas som detaljer i ett större sammanhang.

Sammanfogandet behöver givetvis inte alltid resultera i en stämma som en del av ett polyfont skeende. Termen "Passaggio" hos Walther kan betyda diminuering i allmänhet (1708 p 152,153), men också en enstämmig passage sammansatt av småfigurer (1732 p 465). Inledningen till P g 535a har Bach själv försett med beteckningen Passaggio. Enligt detta skulle också andra enstämmiga introduktioner vara värda samma rubrik: bland andra P G 541 och T C 564.

Vi har sett hur största delen av småfigurerna präglas av bestämda intervallsammansättningar inom ramen för ett stegvis fortskridande. Bland de språngvis fortskridande småfigurerna får figura corta och suspirans sina särdrag av bestämda rytmiska mönster. Vi har också sett hur småfigurerna kan uppträda rytmiskt förändrade.

"Alle darzu geschickte Figuren können geschärffet und gehemmet werden / durch hinzu thun eines Puncts zu denen Notis quantitate Intrinsecâ longis, und Halbirung der drauff folgenden."

(Printz 1696 II p 61)

Printz säger här att alla därtill lämpade figurer kan rytmiskt skärpas eller dämpas. Detta vidgar uttrycksskalan i hög grad inte bara i form av punkteringar. När härtill fogas det agogiska gestaltandet, som ej kan förklaras varken i notskrift eller ord, har vi alla tänkbara möjligheter till ett rikt differentierat grepp om en stämvävnad.

Diminueringsfigurernas dekorativa och strukturella funktion är i detta sammanhang en elementär fråga, både uppförandepraktiskt och musikvetenskapligt. Om en följd småfigurer enbart fungerar som ett dekorativt element, har denna tonföljd uppförandemässigt en friare karaktär och en lättare specifik vikt än om samma tonföljd utgör en del av verkets struktur. Neumann (1982 p 243-250) har belyst några sidor av frågan med exempel på rent dekorativ figurering och till verkets strukturella essens hörande melodiska vändningar. Som ett sådant motsatspar kunde här nämnas en rikt melismatisk cantus firmus i sopranstämmen till en orgelkoral och en fugastämma uppbyggd av diminueringsfigurer. I detta fall är saken klar, men det finns fall som är svåra att ta ställning till och som därför ger exekutören tillfälle att visa sin erfarenhet, sin goda smak och sin gestaltningsförmåga.

Med denna fråga sammanhänger också andra problem. Vi påträffar ett hos Walther. Han säger att orgelspelarna gör fel då de anbringar mordenter och andra småfigurer i flerstämmiga kompositioner emedan detta dekorerande ofta medför förbjudna paralleller.



Ex 71 Walther 1708 p 120

Walthers exempel visar en diminueringsfigur av trillotyp som här är en del av strukturen, inte ett egentligt drillornament. Litet tidigare har författaren talat om kvintparalleller i allmänhet och varnat i synnerhet för sådana som

förekommer mellan ytterstämmorna. Till och med dessa kan någon gång tillåtas - förutsatt att en sorgens affekt skall uttryckas. I dekorativt syfte kan kvintparalleller förekomma i mellanstämmorna vid mycket korta notvärden. Detta innebär en skillnad mellan dekorativa och strukturella figurer. De dekorativa fortskrider så snabbt att parallellerna inte stör. I fråga om de strukturella är förhållandet ett annat.

Mattheson synes ha varit inne på samma tankar då han på tal om figuren groppo konstaterar att den dels förekommer som en tillfällig dekoration, dels formellt tillhör själva melodistämman med utmärkt verkan - förutsatt att den uttrycker åsyftad affekt.

Man kan inte länge fördjupa sig i frågorna kring dimineringsfigurerna hos Bach förrän Scheibe och hans kända kritik mot Bachs skrivsätt kommer in i bilden. Såsom känt tadelade Scheibe Bach för att denne i noter uttryckte alla mamer, alla utsirningar, överhuvudtaget allt. Resultatet av detta sätt att nedteckna alla detaljer var enligt Scheibe svulstighet och onaturlighet (Bach-Dokumente II p 286-287). Orsaken till denna kritik låg väl ytterst i upplysnings-tidens inverkan på musiksmaken. Scheibes angrepp röntte hårt motstånd, inte av Bach som föredrog att tåga, utan av Birnbaum, vännen och retorikdocenten. För vårt vidkommande är det viktigt att konstatera, att Bach verkligen uttrycker allt i noter och lämnar ytterst litet åt exekutörens fabuleringskonst. Men varför? Kanske en passus hos Quantz kan belysa frågan till en del.

"Denn die Stücke im französischen Geschmache sind meistentheils charakterisiret, auch mit Vorschlägen und Trillen so gesetzt, dass fast nichts mehr, als was der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann. Bey der Musik nach italiänischem Geschmache aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen der spielet, überlassen."
(Quantz 1752 X § 13)

Som interpret och samtida vittne definierar Quantz grunddragen i fransk respektive italiensk noteringspraxis: de i fransk stil skrivna kompositionerna ger inte plats för

några som helst tillägg från exekutörens sida medan den italienska stilen överlåter mycket på den utförande parten. Bachs stil innehåller såväl franska som italienska drag, men blott som tendenser i en oefterhärmligt helgjuten personstil. Hans sätt att notera är franskt: ytterst få detaljer ligger ofixerade i noteringen. Såsom vi sett är också ornamentiken till övervägande del fransk.

3. U P P R E P N I N G A R

Efter att ha stiftat bekantskap med diminueringsfigurerna och efter att ha sett hur dessa grupperar sig till större entiteter är det naturligt att behandla en annan viktig grupperingstendens, nämligen upprepningarna. Dessa figurer är av största vikt för uttrycket. Trots faran för över-systematisering är det skäl att behandla upprepningsfigurerna i ett sammanhang: deras särdrag och deras gemensamma drag får då en klarare profilering.

En upprepningsfigur kan, som så många andra figurer, ha flere betydelse. Samma figur kan ha olika betydelse hos olika författare. Här existerar starka traditionslinjer, här spelar personliga åsikter en stor roll, här finns ofta en stark vilja att utveckla och precisera. Varje behandling av upprepningsfigurerna måste medföra vissa ställningstaganden beroende på målsättningen. Jag strävar i det följande till att se dem ur praktisk interpretationssynvinkel.

Intet under att upprepning, variation och fortskridande är så fundamentala begrepp i musiken. Betraktar vi mimesis som ett efterbildande och ett framställande, är sambandet givet. Också orgeln som instrument bygger på samma principer. Registrering är sist och slutligen intet annat än ett upprepande av toner i olika oktavförhållanden, en

upprepning med olika klangfärg, ett användande av mixturer-
nas repetitioner.

Vi upprepar ord när vi talar för att ge deras inne-
håll mer vikt, för att understreka det väsentliga. I reto-
riken var och är upprepningen ett av de viktigaste medlen
att ge tyngd åt viktiga tankar och på detta sätt påverka
och övertyga åhöraren. Såsom i poesin kan upprepning an-
vändas i formbildande syfte.

Detsamma gäller musiken, under olika tider på olika
sätt. Upprepas blott en enda ton, får vi diminueringsfigu-
ren bombo. Upprepar vi ett tema enligt vissa regler, får
vi en fuga. En kanon är tidsmässigt intressant: här upp-
repas en stämma samtidigt, men dock fördröjd. En form av
upprepning är ostinatotekniken i en ciacona eller en passa-
caglia. Vi kunde också peka på olika slag av folkmusik
eller på 1960-talets musik. Och vi kunde avsluta med att
lyssna till Erik Saties Vexations och dess 840 upprepningar.
Men det är viktigare just nu att notera några tankar av
Scheibe. Han talar om det eftertryck ett upprepande av mu-
sikaliska tankar åstadkommer, och han konstaterar att det
knappast existerar en enda komposition där upprepningar
inte skulle förekomma i någon form (1745 p 688).

En översikt med grafiska exempel kan ge en samman-
fattande bild av de upprepningsfigurer som här skall pre-
senteras.

3.1. Fuga

3.2.1. Anaphora/upprepning



3.2.2. - " -



3.3. Palillogia/nivåupprepning



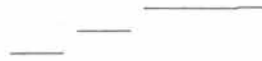
3.4. Epizeuxis/nivåskifte



3.5.1. Gradatio/stegring



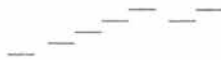
3.6. Paronomasia/utvidgad upprepning



3.7. Hyperbaton/förvrängning



3.8. Synonymia/anhopning



3.9. Epistrophe



3.10. Epanalepsis



3.11. Anadiplosis



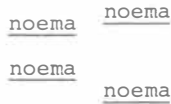
5.1.2. - " -



5.1.3. Analepsis



5.1.4. Mimesis



5.1.5. Anaploce



3.1. FUGA

3.1.1.

WALTHER

"Eine Fuga ist eine von den andern Stimmen geschehene Wiederholung etlicher, oder aller Figuren und Noten, die man vor die anfängl. singende oder klingende Stimme aufgesetzt hat."

(Walther 1708 p 183)

SCHEIBE

"Was endlich die Figuren betrifft, die insgemein von den Componisten dafür angesehen werden: so sind solche der Durchgang, (Transitus) die Bindung, (Ligatura und Syncopatio, oder Syncope) und endlich belegen auch einige noch die Fuge, und den doppelten Contrapunct mit dem Namen der Figuren."

(Scheibe 1745 p 698-699)

Fuga som kompositionsform betraktades som en av Figurae fundamentales vid sidan av Transitus och Syncopatio-Ligatura. Då fugans skrivsätt bygger på imitation, är det här fråga om en mångfaldig och mångsidig upprepning av ett eller flere teman.

I sin förteckning över olika slag av fugor nämner Walther Fuga pathetica som synonym med Fuga grave. Detta slags fuga bör uttrycka en speciell affekt för att förtjäna namnet Fugue passionée, som den också kallas (Walther 1732 p 265-267). Alltså ett lidelsefullt affektinnehåll.

3.1.2.

KIRCHER

" -- ut in ista cantilena Monteverdii, Fuge fuge dilecte mi, in qua dum fugam exprimit, fugam vocum minutissimis notis adornat."

(Kircher 1650 Tom II p 143)

JANOWKA

"Fuga (alio nempe sensu, quam superius inter Principales Figuras sumpta) est Periodus harmonica, verbis fugam indicantibus apta, cujus modi est illud: 'Fuge dilecte mi'."

(Janowka 1701 p 56)

Fuga avser också snabbt ilande, flyende notvärden för att illustrera begreppet 'fuga', flykt. Fuga i denna bemärkelse realiserades ofta genom små notvärden och tirata-figurer eller tirata-liknande tongrupper.

3.2. ANAPHORA

Repetitio
Upprepning

KIRCHER

"Dicitur anaphora sive repetitio, cum ad energiam exprimendam una periodus saepius exprimitur, adhibeturque saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus, uti videre est in illa cantilena nota: 'Ad Arma, Ad Arma'; &c."

(Kircher 1650 Tom II p 144)

WALTHER

"Anaphora -- ist eine Rhetorisch-musicalische Figur, heisset so viel als Repetitio, und entstehet (1. wenn ein periodus oder auch nur ein einzeles Wort, absonderlich Nachdrucks halber, in einer Composition öftters wiederholet wird, (2. wenn die Fundament-Noten etlichemahl (dergleichen in Ciaconen geschiehet) überein angebracht und tractiret werden."

(Walther 1732 p 34)

AHLE

"Setzet er: Jauchzet dem Herren / jauchzet Ihm alle Welt / jauchzet und singet; so ist es eine Anaphora."

(Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 16)

MATTHESON

"Anaphora -- wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Clauseln wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung macht."



Ex 72 Mattheson 1739 2:XIV § 46

Ovanstående citat presenterar anaphora/repetitio som

3.2.1.

flerfaldig upprepning av tongrupp, ordgrupp eller enskilt ord i avsikt att ge speciellt eftertryck och för att uttrycka starka passioner,

3.2.2.

ton- eller ordgrupp vars upprepande kan identifieras endast genom likartad begynnelseväändning,

3.2.3.

basso ostinato.

Anaphora kan alltså också upplevas genom en likartad begynnelsevändning. Igenkännandet av den upprepade begynnelsevändningen upplevs som ett förstärkt uttryck och därefter som en förväntan om hur fortsättningen kommer att förlöpa.



Ex 73 Bach Fa c 562:48-49

3.3. PALILLOGIA

Nivåupprepning.

BURMEISTER 1606

Här definieras palillogia som upprepning av ett melodiskt avsnitt på samma tonhöjd och i samma stämma (Unger 1941 p 85, Buelow 1980 p 796).

WALTHER

Figuren förekommer inte hos Walther.

Upprepning i denna form innebär ett understreckande av det upprepade melodiska avsnittet. Den förekommer oftast i sammanhang där övriga stämmor antingen stiger eller sjunker. Se t ex P e 548:19-20, 121-124. Som enstämig kan nivåupprepningen ha följande utseende.



Ex 74 Bach F g 578:1-4

Då denna figur synes vara svår att finna efter Burmeister, kan dess tillämpande på Bachs musik ifrågasättas. I så fall faller nivåupprepningen under föregående figur, anaphora 3.2.1.

I ett nivåskifte är det upprepningens riktning som blir avgörande för uttrycket förutom själva upprepningmomentet. Det är med andra ord här fråga om antingen anabasis- eller katabasiskaraktär. Sker nivåskiftet i stigande riktning, blir följden tilltagande spänning av olika grad beroende på upprepningens karaktär och stegringens häftighet.



Ex 76 Bach P h 544:4-6

Olika grader av tilltagande spänning kan iakttagas vid en jämförelse mellan ovanstående exempel och t 34-37 och 78-80 i samma preludium samt P c 546:19-20.

Exempel på avtagande spänning kan studeras i nedanstående Ex 77 samt dessutom i P h 544:14-15 och 80-83, P f 534:1-7 och 33-40 samt P c 546:45-46.

Ett intressant fall av sjunkande nivåskiften med inskjutna nivåupprepningar finns i P f 534:51-58.



Ex 77 Bach P e 548:14-17

3.5. GRADATIO

Climax
Stegring

NUCIUS

Climax

"Cum per Arsin et Thesin binae voces similiter gradiuntur, ut cum Discantus et Basis in multis Decimis, aut Basis et Tenor in pluribus tertiis procedunt."

(Unger 1941 p 78)

KIRCHER

"Vocatur Climax sive gradatio, estque periodus harmonica gradatim ascendens adhiberique solet, in affectibus amoris divini & desiderii patriae coelestis --."

(Kircher 1650 Tom II p 145)

AHLE

"Setzet er aber: jauchzet und singet / singet und rühmet / rühmet und lobet; so ist es eine Climax."

(Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 17)

WALTHER

"Climax, oder Gradatio, -- (2 eine Noten-Figur, wenn nemlich zwo Stimmen per Arsin et Thesin, d.i. auf- und unterwärts gradatim Tertzenweise mit einander fortgehen. -- (3 wenn eine Clausul mit und ohne Cadentz etlichemahl immediate nach einander immer um einen Ton höher angebracht wird. --"

(Walther 1732 p 172)

Punkt 1 i Walthers definition upptar ovan citerade ordfigur hos Ahle och för punkt 2 hänvisar Walther till Joachim Thuringus 1624. Han meddelar ytterligare en fjärde betydelse: en form av fyrstämmig kanon där två stämmor var gång gör sitt inträde ett tonsteg högre.

SCHEIBE

" -- das Aufsteigen, (Gradatio,) wenn man gleichsam stufenweise von einem schwächern Satze zu höhern Sätzen fortschreitet, und also den Ausdruck der Sache, oder die Stärke der Musik immer wichtiger und nachdrücklicher machet. Diese Figur ist eine der vortrefflichsten und künstlichsten in der Musik. Sie erfordert eine unumschränkte Kenntniss der Affecten, und alles dessen, was man durch musikalische Töne ausdrücken und vorstellen kann. -- Wie schön ist es nicht, wenn der Anfang nur ganz schwach und fliessend ist, die Folge aber immer höher steigt, und wenn daraus endlich die stärkste Melodie und Harmonie entsteht?"

(Scheibe 1745 p 697)

Två former av gradatio finns presenterade i citaten:
3.5.1.

tongrupp med eller utan kadens upprepas i omedelbar följd, var gång i högre tonläge,

3.5.2.

två stämmor fortskrider parallellt och stegvis i terser eller decimer.

Gradatio är principiellt sett identisk med stigande nivåskifte, epizeuxis 3.4. Men målsättningen verkar vara djärvare i gradatio och uttrycket starkare. Gradatio är uttrycksmässigt mycket dominerande på sin väg mot en höjdpunkt. Intensiteten växer i samma mån som figuren svingar sig högre. Fortskridandet i terser, decimer eller sexter sker långsammare, uttrycket stegras ofta omärkligt och dess kraft blir närmare klimax outhärdlig och kan ge upphov till ångestkänslor. Uttrycket kan ytterligare göras mer mångsidigt och understreckat genom samverkan med andra figurer. Följande av Kloppers (1966 p 108) anförda exempel förenar gradatio med motrörelse. Målet är höjdpunkten C-c³ i exemplets sista takt.



Ex 78 Bach P c 546:82-85

Andra exempel på parallella terser och sexter i stigande rörelse finns i P c 546:53-54 och P C 547:50,54.

Ett vackert exempel på gradatio i form av stigande, stegvis skeende upprepningar kan betraktas i följande avsnitt.



Ex 79 Bach P e 548:27-32

En form av gradatio förenad med utvidgad upprepning finns bland annat i P c 546:21-24.

3.6. PARONOMASIA

Utvidgad
upprepning

SCHEIBE

" -- die Verstärkung. (Paronomasia.) Diese ist insgemein mit der vorhergehenden Figur, nämlich mit der Wiederholung, verbunden. Sie geschieht, wenn man einen Satz, ein Wort, oder ein Redensart, so schon da gewesen, mit einem neuen, besondern und nachdrücklichen Zusatze wiederholet. Sie wird in der Instrumental- und Vocalmusik mit gleichem Nachdrucke gebraucht. Die Arten ihres Gebrauches aber sind auch mancherley. Man wiederholt sehr oft ein paar einzelne Noten eines Satzes, und zwar mit einem besondern und neuen kurzen Zusatze, der auch nur aus einer einzigen Note bestehen kann. -- Es geschieht auch die Wiederholung einiger wenigen Noten mit verändertem und langsamerm Takte, oder mit noch einmal so viel geltenden Noten. Allemal aber muss solches den Nachdruck der Sache verstärken, und ihr eine besondere Schönheit ertheilen."

(Scheibe 1745 p 691-692)

FORKEL

"Paronomasia -- die einen Satz nicht bloss so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen, kräftigen Zusätzen wiederholt. Diese Zusätze können theils einzelne Töne betreffen, theils aber auch durch einen stärkern oder verminderten Vortrag bewerkstelliget werden."

(Unger 1941 p 86)

Paronomasia är en upprepning med nya, kraftiga tillsatser. Den förstärker alltid uttrycket tack vare dessa tillsatser.



Ex 80 Bach T d 538:3-4

De fem första takterna av denna toccata består av en halvtakts figur plus fyra epizeuxis plus paronomasia. I P c 546:21-24 förekommer gradatio plus paronomasia.

3.7. HYPERBATON Förvrängning

SCHEIBE

"Die IVte Figur kann die Versetzung (Hyperbaton) seyn. Sie geschieht, wenn man entweder einen Ton, oder auch einen ganzen Gedanken von seiner natürlichen Stelle an einen andern Ort versetzt. -- In Ansehung einer grossen Gedanke aber geschieht diese Figur, wenn man mit mehr Stimmen, als mit einer Stimme arbeitet, und man verändert die Stellen, welche in diese Stimme gehören, dass sie in eine andere Stimme zu stehen kommen.

-- wie auch zur Erregung der Affecten auf das vor-
trefflichste geschickt."

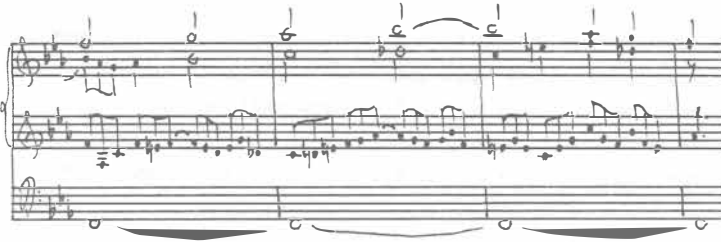
(Scheibe 1745 p 688-689)

Hyperbaton innebär att en ton eller en tongrupp förflyttas från sin riktiga plats till annat ställe. Detta kan ske från en stämma till en annan såsom i följande exempel. Där förflyttas sopranens motiv från och med andra åttondelen i t 30.



Ex 81 Bach P c 546:29-30

En starkare förvrängning, uppmärksammas av Kloppers, sker då en ton förträngs från sin plats såsom i Ex 82. Här borde temat i sopranen stiga till tonen c³, men når aldrig upp, utan blir kvar på tonen b³.



Ex 82 Bach P c 546:97-99

Enligt Scheibe är hyperbaton ett effektivt sätt att uttrycka och uppväcka affekter. Gottsched säger i sin Kritische Dichtkunst att det här är fråga om "en omkastning av ett ord eller en tanke på grund av affektens häftighet som inte ger sinnet tid att forma den riktiga ordalydelsen" (Unger 1941 p 80).

3.8. SYNONYMIA

Congeries
Asyndeton
Anhopning

BURMEISTER 1606

"Congeries est coacervatio specierum concordantium tam perfectarum quam imperfectarum, quarum per motus est concessus."

LIPPIUS 1614

beskriver synonymia på samma sätt.

(Unger 1941 p 73)

AHLE

"Setzet er weiter: singet / rühmet und lobet; oder jauchzet / singet / rühmet und lobet; so ist es eine Synonymia."

Ahle säger en rad senare att ordet "und" kan utelämnas. Då kallas figuren Asyndeton (Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 16).

Om vi söker den gemensamma nämnaren hos Burmeister och Ahle, kunde vi våga oss på följande definition:

Synonymia är en anhopning, en gytring av likartade små tongrupper vilka upprepas flere gånger i följd.

Figuren medför alltid en intensifiering av uttrycket speciellt i anabasisstrukturer. Accentueringen följer småmotivens struktur. Detta innebär tätare accenter. Synonymia förenar dekorativ prägel med flämtande iver att föra fram en viktig tanke.



Ex 83 Bach P h 544:38-39

Se också samma preludium t 79-80 samt P c 546:59 och T d 538:78-79.

3.9. EPISTROPHE

Epiphora

Ahle

"Setzet er: singet dem Herren / rühmet den Herren / lobet den Herren; so ist es eine Epistrophe."

(Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 16)

WALTHER

"Epiphora -- oder Epistrophe -- ist eine Rhetorische Figur, da ein oder mehr Worte zu Ende der Commatum, Colorum, u. s. f. Wiederholet werden."

(Walther 1732 p 227)

SCHEIBE

" -- die Wiederkehr. (Epistrophe.) Diese besteht darinnen, wenn man die Schlussmelodie des ersten Satzes am Ende anderer Sätze wiederholet. -- Man muss aber diese Figur nicht mit der Wiederholung verwechseln. Diese hält keine gewisse Ordnung, und bezieht sich zugleich auf gewisse Haupt- und Nebensätze, die man des Ausdrucks und der Ausführung wegen nothwendiger Weise wiederholen muss. Jene aber bezieht sich nur auf den Schluss eines gewissen Nebensatzes, der an den Hauptsatz angeschlossen, und nur zu einer gewissen Zeit, und nach einer gewissen Ordnung wiederholet wird, ingleichen auch sehr oft auf einen kurzen, doch vollständigen Satz, der auf solche Art wiederholet wird, wie man etwa in einer gewissen Art von Oden alle Strophen so eingerichtet, dass sie mit den letzten Zeilen der ersten Strophe können geschlossen werden."

(Scheibe 1745 p 696-697)

Epistrophe innebär att en kadens eller ett slutfall upprepas en eller flere gånger. Scheibe anser att det här inte är fråga om någon egentlig upprepning enär epistrophe enbart upprepar ett tidigare slutfall. Han förliknar situationen vid ett ode där varje strof slutar med samma ord. Epistrophe innebär därför en bekräftelse av något som i ett tidigare sammanhang avslutningsvis blivit uttryckt.



Ex 84 Bach Fa g 542:14-16

Man kunde uppfatta katabasisfiguren i P Ess 552:17, 19,51,190,192 som en friare form av epistrophe. Eventuellt också den lilla förhållningen i Sonata IV e sats 3:2,4.

3.10. EPANALEPSIS

Epanadiplosis
Complexio
Resumtio
Reduplicatio
Epanodos

NUCIUS 1613

"Quid est Complexio? Cum Harmoniae initium in fine repetitur, ad imitationem Poetarum qui saepe uno eodemque vocabulo versum incipiunt et claudunt."

(Unger 1941 p 73)

AHLE

"Setzet er dän: singet / rühmet und lobet / ja lobet / rühmet und singet; so ist es eine Epanalepsis."

(Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 16)

VOGT 1719

"Epanadiplosis est, cum finis est ut initium, ut si cum cadentia inciperis periodum et cum eadem cadentia finires."

(Unger 1941 p 76)

WALTHER

"Epanadiplosis -- Reduplicatio (lat.) ist eine Wort-Figur, so entsteht, wenn in einer Sentenz das Anfangs- und Schluss-Wort einerley ist, oder überein heisset.

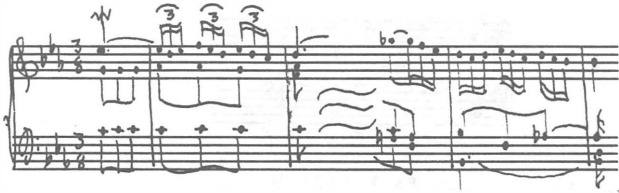
Epanalepsis -- Resumtio -- ist eine Rhetorische Figur, nach welcher ein, oder mehr Worte, so zu Anfange eines Periodi u.d.g. stehen, auch am Ende desselben wiederholet werden. z.E. Vanitas vanitatum & omnia Vanitas.

Complexio (lat.) heisset: wenn der Anfang eines harmonischen Satzes wiederholt wird, ad imitationem der Poeten, welche öffters mit einem Worte einen Vers anfangen, und mit demselben auch wiederum schlüssen. Z.E. Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit."

(Walther 1732 p 177-178, 226)

Enligt ovanstående definitioner verkar figurens innebörd entydig. Det verkar dock underligt att Walther ger samma definition för tre olika figurnamn. Har kanske någon av termernas innebörd på ett tidigare stadium blivit ändrad? Se Dammanns analys av de olika termerna (1967 p 141-).

Enligt de samstämmiga definitionerna innebär epanalepsis att begynnelsen av en tongrupp eller ett avsnitt upprepas i och som tongruppens eller avsnittets avslutning. I det senare fallet närmar sig epanalepsis bågformen a-b-a och får formbildande verkan.



Ex 85 Bach Pastorale F 590 sats 3:1-3, 14-16

Ett längre upprepat avsnitt kan studeras i P C 545:
1-3, 28-30.

3.11. ANADIPILOSIS

AHLE

"Singet und rühmet / rühmet und lobet."

(Ahle 1701 Sommer-Gespräch p 16)

VOGT

"Anadiplosis, cum initium facimus ex praecedentis
fine, ut:



Ex 86 Vogt 1719 Cap IV

WALTHER

"Anadiplosis -- duplex, Reduplicatio (lat.) ist:
wenn das letzte Wort eines Commatis, wiederum das erste
im folgenden Commata abgiebt." Som exempel följer ovan-
stående Ahle-exempel.

(Walther 1732 p 34)

Typiskt för brokigheten i denna del av den reto-
riska floran är Burmeisters definition av anadiplosis som
dubbel mimesis. Se noema 5.1.2. (Burmeister 1606 p 60).

Anadiplosis betyder att en tongrupp börjar med samma
vändning som avslutat föregående tongrupp. Denna form av
upprepning ger det avslutande momentet större eftertryck
och verkar samtidigt sammanbindande.



Ex 87 Bach Fa h 563:19

En friare gestaltad form av denna figur kan studeras i P G 550:39-40 och i F G 541:71.

I samband med Epanalepsis 3.10. hänvisade jag till Dammann beträffande figurens många namn. Detta gäller i lika hög grad Anadiplosis 3.11. och Analepsis 5.1.3. Men varken Dammann eller någon annan har än så länge kunnat bringa klarhet i denna namnförvirring. I min sammanställning ovan har jag valt den lösning av problemet som syntes mig mest plausibel.

Analepsis 5.1.3., Mimesis 5.1.4. och Anaploce 5.1.5. behandlas i samband med Noema 5.1.

GRÄNSER, ANTAL

För att en upprepning skall kunna ske, måste det existera något som skall upprepas. Därför betyder ——— ——— ingalunda tre upprepningar, utan en retorisk figur med två upprepningar.

Den figur som kommer att upprepas är ofta en enstäm-mig tongrupp i en stämma: ett tema, ett motiv, en fras eller vilken tongrupp som helst. Men upprepningarna rör sig ingalunda enbart inom den enstämmiga sfären. Ett ackord, en dissonans, en ackordföljd eller ett flerstämmigt avsnitt kan lika väl upprepas.

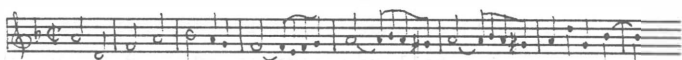
Tack vare upprepningen är den upprepade figurens gränser ofta lätta att precisera. Men inte alltid. Detta kan sammanhånga med egenheter i noteringen. Harnoncourt ger följande exempel.



Ex 88 Harnoncourt 1982 p 59

Noterna är här grupperade på sedvanligt vis i grupper om fyra noter var. Men den egentliga grupperingen blir synlig först då vi blir varse att en notgrupp om tre sextondelar upprepas. Detta har konsekvenser inte bara för grupperandet utan också för accentuering och artikulation. Se nedan p 136.

Frågan om småfigurernas gränser har skyttat fram i samband med figura suspirans 2.2.2. Det finns många problematiska fall. Följande exempel ger problemet i ett nötskal.



Ex 89 Bach Die Kunst der Fuge 1080/4:1-7

Bildar åttondelarna i detta exempel groppofigurer? Eller är det fråga om suspiransliknande figurer på grund av att åttondelsgruppernas första ton är bunden till föregående långa ton? Den noterade gestalten pekar mot groppo, den upplevda mot suspirans emedan takternas andra accent saknas. Dessa problem gäller i första hand småfigurernas gränser. Såsom upprepningsfigurernas notexempel har utvisat, är gränserna här i allmänhet entydiga. Märk skillnaden mellan de fall då figuren börjar på slaget såsom i Ex 80 och de mycket talrika fall då den börjar efter slaget såsom i Ex 73, 77 och 79.

En intressant fråga är upprepningarnas antal. Printz (1696 II p 72) varnar uttryckligen för mer än två upprepningar. Samma varning och samma antal nämner både Scheibe och Quantz. Om upprepningarna är flere, kan det hända att

"der Zuhörer alle Geduld verlieret, wenn er einerley so oft singen und spielen höret, und dass er endlich nach oft wiederholtem Gähnen einschlafen muss."

(Scheibe 1745 p 690)

Vid för många upprepningar mister åhöraren tålmodet och somnar slutligen in efter upprepat gäspande!

Quantz ger i sin tur ett notexempel på hur en melodisk figur med tre upprepningar borde omgestaltas för att inte uppväcka äckel.



Ex 90 Quantz 1752 XV § 11

Men hur ställde sig Bach till denna rekommendation? Vi behöver inte bläddra länge i orgelverken för att finna en figur med ända upp till sju upprepningar: P f 534. Detta stämmer inte med ett enda uttalande mellan 1696 och 1752! Det är väl ganska klart att varken Scheibes upplysnings-filosofiska estetik eller Quantz' galanta stil tål så många upprepningar. Bachs unika personstil tycks emellertid göra det - ofta med hisnande verkan. Det ligger något maniskt i detta att envetet upprepa samma musikaliska tanke. Här döljer sig säkert en av förklaringarna till den hypnotiserande, stundom rent av paralyserande verkan Bachs musik ofta åstadkommer. Detta visar samtidigt hur olika uttryck musiken kan få beroende på hur upprepningarna är gestaltade. Här är sambandet med anabasis, katabasis och kyklosis av stor betydelse. I nyss nämnda P f 534 får de sju upprepningarna i t 32-40 sin undergivet tragiska verkan genom den starka katabasisriktningen nedåt ytterligare förstärkt genom distendente maniera.

4. DISSONANSER

BERNHARD

"Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonantzen zu gebrauchen, dass dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen."

(Bernhard 1648/49 Cap XVI § 3)

Med andra ord: vissa dissonanser betraktades som figurer under en tid då dissonansens behandling blev friare i akt och mening att framställa bestämda affekter. Denna friare behandling beror på de friare kontrapunktiska regler som uppstod inom contrapunctus luxurians. Såsom tidigare nämnts (ovan p 15-) gav denna form av kontrapunkt upphov till figurae superficiales. Dessa var en ny grupp figurer med större uttrycksmöjligheter vid sidan av figurae fundamentales inom contrapunctus gravis.

PRINTZ

"Ein Componist soll die Natur und Wesen der Dissonantien billig rechtschaffen wissen / nicht nur allein dass er sie vermeiden / sondern auch / dass er sie zu rechter Zeit setzen könne: Denn ihr Gebrauch ist nicht gering in der Composition, sintemal ein musicalisches Stück dadurch nicht wenig gezieret wird."

(Printz 1696 I p 92)

Att använda sig av dissonanser betydde alltså ett utsmäckande, ett framställande av affekter.

Kring begreppen dissonans och dissonerande intervall förekommer ett antal uttrycksmässigt viktiga figurer. I många fall är det svårt att tydligt avgränsa dem från varandra. Detta beror på vaga och ofta motstridiga definitioner. I vilken form dissonansen än förekommer, hör den till de mest väsentliga medlen att gestalta starka affekter. Men vi kan naturligtvis inte precisera vad ett enskilt dissonerande intervall eller en dissonerande samklang uttrycker. En sådan

är alltför intimt sammanflätad med regler om stämföring och kontrapunkt, med andra faktorer och med invecklade relationer till rytm och tempo. Inte minst sammanhänger detta med barocktidens olikartade temperaturer. Dessa har under senaste tid varit föremål för starkt intresse. De senaste stilkopiorerna inom orgelbranschen presenterar olika former av oliksvävande temperatur.

Jag har i det följande gett rätt mycken plats åt tvärståndet, *Relatio non harmonica*, trots att det knappast kan betraktas som någon egentlig figur. Snarare är det väl så, att tvärståndet bör ses som en serie regler om stämföring, kontrapunkt och dissonanser medan *Parrhesia* 4.6. är den retoriska figur som täcker allt detta och mer därtill.

Saltus 4.3. och *Passus duriusculus* 4.4. är i sina grundgestalter melodiska intervall. Men när *passus duriusculus* uppträder i en flerstämmig struktur, får den vittgående konsekvenser för hela strukturen. Den omvandlar och fördjupar uttrycket. Därför blir gränserna flytande mellan *passus duriusculus* och *Pathopoeia* 4.5.

Jag försöker också här framställa dissonansfigurerna och deras relationer så att de bäst kan tjäna det praktiska umgänget med Bachs orgelverk.

4.1. SYNCOPATIO - LIGATURA

Syncope

BERNHARD

"Die Syncopation, welche etliche eine Ligatur nennen ist, wenn eine rückende Note gegen eine Consonantz und Dissonantz stehet."

(Bernhard 1648/49 Cap 19)

PRINTZ

" -- wenn die Clausul, wegen des Textes oder Affecten / so exprimiret werden soll / hart lauten soll --"

(Printz 1696 I p 100)

WALTHER

"Nota syncopata wird bissweilen gantz dissonirend
gesetzt, wenn neml. der Text eine Härtigkeit andeutet --"
(Walther 1708 p 149)

"Syncopatio, oder Syncope -- bedeutet eine wieder
den Tact angebrachte Rück- oder Zertheilung einer Note, so
ein semibrevis, Minima oder semiminima seyn kan."



Ex 91 Walther 1732 p 590

SCHEIBE

"Ligatura oder Syncopatio, oder Syncope, die Bindung
-- dienet eigentlich dazu, den Gebrauch der Dissonanzen an-
genehmer und lieblicher zu machen; wiewohl sie auch sehr oft
nur bey den Consonanzen gebrauchet wird."
(Scheibe 1745 p 698-699)

Syncopatio catachrestica är i äldre musikteori beteck-
ningen för det fall då den synkopiskt införda förhållnings-
dissonansen inte upplöses nedåt, utan uppåt eller genom en
annan mer avlägsen ton. Fortskridandet kan också ske till
ny dissonans. Se Walther 1732 p 148, 590.

Tirata di legature

Tirata i långa notvärden förekommer stundom i form
av syncopatio. Se tirata 2.1.8. med Ex 43.

Syncopatio avser den förberedda, synkopiskt införda
förhållningsdissonansen, men också synkopering utan för-
hållningsdissonanser. Den tillhör det äldsta grundbeståndet
av kontrapunktiska formler. Figuren är typisk för stile an-
tico men utgör också grunden för contrapunctus luxurians.
Dess uttryck beror på graden av "det angenäma och det älsk-
liga" eller "det hårda" i dissonanserna och deras upplös-
ningar. Texten eller den avsedda affekten är riktgivande.

Bach utvecklar uttrycksskalan i sina förhållnings-
dissonanser till en rikedom utan like från det elegant

mjuka ända till det verkligt hårda och tragiska eller festliga. Mest förekommer syncopatio i de kompositioner han skriver i antik stil. I dessa kommer syntesen mellan kontrapunktisk skicklighet och affektuttryck bäst till synes.



Ex 92 Bach Pièce d'Orgue 572, 2:1-6

Se också orgelkoralen Aus tiefer Not 686.

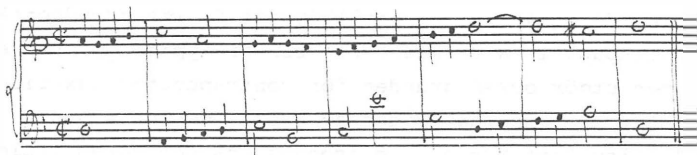
Detta skrivsätt kallades också "gebundener Stil" eller "gebundene Schreibart", begrepp som senare felaktigt tolkats som legato (L.Lohmann 1982 p 272).

4.2. TRANSITUS

Commissura
Celer progressus
Note cambiate
Note mutatae
Genomgångstoner

WALTHER

"Transitus ist zweyerley, Regularis et Irregularis. Transitus regularis ist, wenn die in thesi stehende Note gegen die andere Stimme consoniret, und die in arsi stehende Note dissoniret.



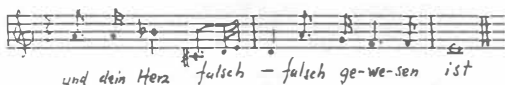
Ex 93

4.3. SALTUS DURIUSCULUS

Saltus duriusculus betyder "ett något hårt språng":
dissonerande intervallsprång uppåt eller nedåt.

BERNHARD

Enligt Bernhard kunde i contrapunctus luxurians för
uttryckandet av en bestämd affekt användas förminskad kvart,
förminskad kvint nedåt, liten sext uppåt, förminskad sep-
tima nedåt, stor och liten septima, nona samt dubbeloktaven
nedåt. Bernhard anför följande notexempel med en förminskad
septima som uttryck för ordet "falsk".



Ex 96 Bernhard 1648/49 Cap 30

PRINTZ

I kapitlet "Von denen Intervallis und innerlichen
Quantitaet der Noten" indelar Printz intervallen i "gewöhn-
liche", vanliga, och "ungewöhnliche", ovanliga. Den senare
gruppen innehåller saltus duriusculus-intervallen och om-
fattar alla intervall förutom liten och stor sekund, liten
och stor ters, kvart, kvint, liten och stor sext samt oktav.

"Die übrigen alle werden Ungewöhnliche genennet /
weil sie entweder gar nicht / oder doch selten / und nur
gewisse Gemüths-Regungen darmit auszudrücken / gebraucht
werden / von welchen anderswo ein mehrers / so Gott will."
(Printz 1696 II p 18)

WALTHER

Walther nämner speciellt den överstigande sekunden,
Secunda superflua.

"Die Secunda superflua ist descendendo im Gebrauch,
einen Affectum tristitiae zu exprimiren."
(Walther 1708 p 97)

Vi kan därför notera att Walther uppfattar det över-
stigande sekundintervallet i nedåtgående rörelse som uttryck
för en sorgens, den dystra stämningens, modlöshetens affekt.

Orden "bot och ånger" uttrycker Bach med följande saltus duriusculus.



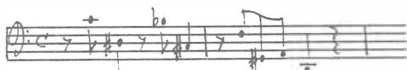
Ex 97 Bach Matteuspassionen 244 sats 10:29-32

Minst lika uttrycksfull är följande passus med två salti duriusculi och en secunda superflua för orden "gråta och klaga".



Ex 98 Bach Kantat 103 sats 1:27-32

Bach använder saltus duriusculus ofta och affektivt i sina orgelverk. Det mest kända fallet är väl de fallande förminskade septimaintervallen i pedalstämman till Durch Adam's Fall ur Orgelbüchlein.



Ex 99 Bach Durch Adam's Fall 637:1

Dessa språng ger kompositionen en hård prägel. Betydligt mer milda och mjuka ter sig de fallande duriusculus-intervallen i In dich hab ich gehoffet, Herr 640. Men dessa intervall kan också få en obstinat och skarp prägel:



Ex 100 Bach Sonata II c 526 sats 3:58-61

Dessa tre exempel visar hur modifierbart uttrycket i saltus duriusculus kan vara. Det är därför skäl att varna för en alltför snäv uppfattning av denna figur. Det är alltför enkelt att med teologisk motivering knyta denna figur enbart till begreppen synd, ånger och bot. I själva verket har den en mycket vidare uttrycksskala.

4.4. PASSUS DURIUSCULUS

Passus duriusculus betyder "en något hård gång", en kromatisk passus.



Ex 101 Bernhard 1648/49 Cap 29

WALTHER

Walther använder inte termen passus duriusculus utan talar om "Cromatico -- die beste Zierde der heutigen Music --." (Walther 1732 p 162).

Den ofta brukade lamentobasen är en form av passus duriusculus.



Ex 102 Bach Crucifixus t 1-4 ur h-moll mässon

I ovanstående exempel, såsom i många andra fall, förekommer passus duriusculus med kvarten som ramintervall. Ursprunget står att söka i antikens och medeltidens tetrakord. Albert Schweitzers "Schmerz motive" översensstämmer med passus duriusculus.

Se vidare Pathopoeia 4.5. med exempel.

4.5. PATHOPOEIA

BURMEISTER

"Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos."
(Burmeister 1606 p 61)

Pathopoeia är en figur ägnad att uppväcka affekter. Dessa hör enligt Burmeister till kategorin sorg, vemod,

bedrövelse, fruktan, oro, ängslan, skräck, fasa och ångest. Dissonanta halvtonsutvikningar från en harmoni eller en tongång är ägnade att uppväcka dessa affekter.

THURINGUS 1624

"Pathopoeia -- est, quae dictionis affectum doloris, gaudii, timoris, risus, tremoris, terroris et similes ita ornant, ut tam cantores quam auditores moveat.."
(Unger 1941 p 86)

Intressant i Thuringus' uttalande är att han i motsats till de flesta andra nämner inte blott hos åhöraren uppväckta affekter, utan också exekutören. Intressanta är också de uppräknade affekterna vilka omfattar största delen av de hos Burmeister nämnda, men också räknar med hänskrattet och - glädjen. Det är frestande att här spekulera över olika former av glädje. Det ligger då nära till hands att operera med begrepp såsom hatfull glädje, skadeglädje eller att gråta av glädje.

Någon större skillnad synes inte existera mellan pathopoeia och passus duriusculus. I fråga om uttrycket är det viktigt att notera vidden i uttrycksskalan från det stilla vemodet över sorgen och fram till dödsångesten. Kategorin är given, men oftast blott denna. Uttryckets mening kan ligga i kategorin, men dess betydelse i exekutörens eller åhörarens verklighet och i för dem betydelsefulla upplevelser.



Ex 103 Bach Partita O Gott, du frommer Gott 767
variation VIII

Se också F e 548 temat, Fa g 542:48, F c 537:57-60, andra delen av Canzona d 588 samt Das alte Jahr vergangen ist 614 i sin helhet.

Peter Williams pekar på det intressanta sambandet mellan kromatiska element och det neapolitanska sextackordet. Detta ackords starkt subdominantiska prägel gör det uttrycksmässigt starkt (Williams 1980 I p 340). Se till exempel Adagio 564:18 och P c 546:19-20.

Det kromatiska tetrakordet möter vi också hos Quantz med påpekandet att de enskilda tonerna i kromatiska, stegvisa tonföljder kräver mer styrka och kraft än de omgivande tonerna. På orgel skulle detta innebära ett understreckande genom artikulation och agogik.

4.6. PARRHESIA

4.6.1. RELATIO NON HARMONICA

Mi contra fa
Diabolus in musica
Tvärstånd

Såsom tidigare nämnts kan ej tvärståndet betraktas som en retorisk figur, utan som vissa regler beträffande stämföring och dissonansbehandling. Men för att förstå figuren parrhesia är det av vikt att först behandla tvärståndet.

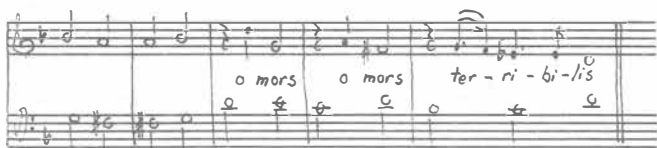
PRINTZ

"Relatio Non-Harmonica ist / wenn Mi contra Fa qver über gesetzt wird in ungewöhnlichen Intervallis.

Sie ist entweder Tolerabilis oder Intolerabilis und Vitiosa.

Relatio Non-Harmonica Tolerabilis ist / welche gewisser Ursachen halber kan gebraucht werden. --

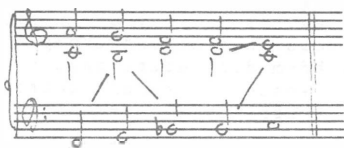
Zum andern geschicht solches auch in wenig Stimmen / wenn man einen traurigen Affectum oder Gemüthes-Regung dadurch exprimiret und ausdrucket / dergestalt / dass das Gehör nicht verletzt / sondern vielmehr ergötzet / und zu einem süßen und annehmlichen Trauren gleichsam gezwungen werde.



Ex 104

Wird diese Relatio Non-Harmonica schicklich und wohl angebracht / umb eine traurige Gemüths-Regung auszudrücken / so ist selbige nicht allein keines weges zu verwerffen / sondern auch höchlich zu loben: Massen sie ein trauriges Stück über alle massen zieret / und die auffmercksam Gemüther / gleichsam mit Gewalt zu einem annehmlichen / verliebten oder andächtigen Trauren zwinget.

Relatio Non-Harmonica Intolerabilis und Vitiosa ist / welche gesetzt wird / wieder die Natur der Gemüths-Regung / so exprimiret werden soll / und dem Gehör einen Verdruss verursacht."



Ex 105 Printz 1696 p 88-91

BROSSARD

"Les excellentes fausses relations sont pour les expressions tristes, tendres, affectueuses --."

(Brossard 1703 p 112)

WALTHER

"Heutiges Tages aber -- findet man -- mehrere Relationes Non-Harmonicas hinter einander hergesetzt, es muss aber behutsam damit umgegangen werden, damit die unter solchen liegende Affectus animi, als Traurigkeit, Andacht, Liebe, Furcht, Verlangen etc: nicht zur Wiederwärtigkeit und Verdruss, ja gar zum musical. Teuffel werden mögen."

(Walther 1708 p 156)

"Relatio non harmonica --: wenn zweene Soni, welche in dem Progressu oder Veränderung einer Concordanz in die andere qverüber stehen, dissoniren."

(Walther 1732 p 519-520)

Relatio non harmonica betyder tvärstånd. Printz och Walther räknar med två slag av tvärstånd: "tolerabilis", drägligt, och "intolerabilis", odrägligt, felaktigt. Det förra ansågs föreligga då vissa stämföringsregler iakttagits, men också då en bestämd affekt skulle uttryckas. I det senare fallet kunde tvärståndet strida mot den eftersträfvade affektens uttryck och måste då betraktas som förkastligt. Om tvärståndet medverkade till att uttrycka den avsedda affekten, ansågs det rentav prisvärt.

Det är helt förståeligt att författarna blottar stor osäkerhet när det gäller att avgöra mellan drägligt och mindre drägligt tvärstånd.

Ett lovvärt tvärstånd "tvingar sinnet" in i ett angenämt affekttillstånd. Som affekter nämns känslighet, åstundan, längtan, ömhet, förälskad eller andäktig sorg, fruktan. Förälskad eller andäktig sorg: instrumentalmusik kan ju inte uttrycka orsaken till sorgen! Det är givetvis omöjligt att precisera vilket slag av tvärstånd som kan uttrycka någon av de nämnda affekterna. Och det är inte heller meningen. Det är också här fråga om den stora affektkategorin.



Ex 107 Bach Kantat 48 sats 3:1-4



Ex 108 Bach Alle Menschen müssen sterben 643:12

4.6.2. PARRHESIA

Parrhesia definieras av våra författare i stort sett lika som tvärståndet.

THURINGUS 1624

"Parrhesia est, cum Mi contra Fa in quarta, quinta vel septima, in contrapuncto inseratur, ut nullam discordantiam periat."

(Unger 1941 p 87)

Detta betyder att man inympar tvärstånd i stämvävningen på ett sådant sätt att inga missljud uppkommer.

WALTHER

"Parrhesia heisset beym Thuringo Part.2.Opusc.Bipart. wenn das mi contra fa in einer musicalischen Composition also angebracht wird, dass es keinen Ubellaut verursacht."

(Walther 1732 p 463)

Walther följer här Thuringus utan egna tillägg.

Parrhesia hör till de uttrycksmässigt starkaste figurerna. Såsom andra dissonansfigurer rör den sig på en mycket vid skala. Den kan komma till uttryck genom mycket hårda och vågade dissonanser.



Ex 109 Bach F C 547:62-65

Värda ett studium är också Fa g 542, i synnerhet t 35-38, samt P c 546.

Uttryckets kategori finns beskriven i samband med tvärståndet 4.6.1.: lidelsefulla, högdramatiska och ofta ytterst tragiska affekter.

Beträffande utförandet av dissonanser säger Quantz att de bör utföras starkare än konsonanserna och beroende på önskad verkan den ena starkare än den andra (Quantz 1752 XVIII:VI § 12-13). C.Ph.E.Bach uttalar samma tankar (C.Ph.E.Bach 1753 1:III § 29).

Bachs harmoniska kontrapunkt är ett alltför omskrivet kapitel för att här tarva några tillägg. Allra minst är den betjänt av ytterligare hyllningar. Det stora problemet för interpretörer och lyssnare av i dag med nutidens atonala och liksvävande lyssnarvanor är snarast att de förlorat sinnet för djärvheten, kanske rent av fräckheten i en parrhesia klangligt realiserad i oliksvävande temperatur.

Jag kan inte låta bli att avsluta detta avsnitt med Abbé Voglers syn på Bachs tonspråk, nedteknad i Stockholm år 1798.

"Jag anser således som en skyldighet, at varna alla Organister för en så förfärande Auctoritet, / och at tilkänna gifva det, hufvudsakligen i Seb.Bachs Choralaccompanementer (som skola vara de aldralärdaste: emedan han kallades den första Harmonist i sin tid och i alla tider) ej finnes den minste urskilning och val af Harmonie, passande til Choralen; men väl hårda tonföljder, så konstige så aflegsne som för örat förolämpande omvändningar, oharmoniske tvärstånd, och äfven dissonarter, som utan minste förberedning intrugas m.m."

(Bach-Dokumente III p 562)

5. K O N T R A S T E R

Antitheton
Antithesis
Motsats
Kontrast

Kontrasten är ett av grundelementen i musikaliskt uttryck. Den förekommer på alla nivåer och i alla tänkbara sammanhang. Den omfattar allt som överhuvudtaget kan innehålla en motsats. De vanligaste motsatserna är tema/motteama,

tema/temats omvändning, polyfoni/homofoni, dur/moll, snabb/långsam, tredelad/fyrdelad, konsonans/dissonans samt alla oväntade, överraskande vändningar.

Exempel kunde ges i oändlighet ur varje Bach-verk. Jag nämner blott P c 546:1-4/49-52 som ett exempel på omvändning av tongrupp, ett exempel ur den dramatiska genren. Följande citat kan ytterligare belysa frågan ur en tids-trogen aspekt.

KIRCHER

"Antitheton sive Contrapositum, est periodus harmonica, qua oppositos affectus exprimimus -- 'Ego dormio, & cor meum vigilat'."

(Kircher 1650 Tom II p 145)

VOGT

"Antitheton oppositio tam fit in thematibus et contrathematibus, quam in oppositione dissonantiarum. Est communis."

(Unger 1941 p 69)

WALTHER

Antitheton, ist ein musicalischer Satz, wodurch solche Sachen, die einander contrair und entgegen sind, exprimirt werden sollen. Z.E. ich schlaffe, aber mein Herz wachet u.d.g."

(Walther 1732 p 40)

SCHEIBE

"-- der Gegensatz, (Antithesis,) wenn man einige Sätze gegeneinander stellet, um den Hauptsatz dadurch desto deutlicher zu machen. Dieses geschicht vornemlich in Fugen, da man dem Hauptsatze jederzeit noch andere Sätze entgegen setzet, um jenen desto besser auszuführen und zu erheben. Insonderheit aber gehöret zu dieser Figur, wenn man ganz fremde Sätze erfindet, die an sich selbst und einzeln genommen, im geringsten nicht mit dem Hauptsatze verbunden zu seyn scheinen. -- In theatralischen, oder andern dramatischen Sachen, findet man oft Duetten oder Arien, von zwo Singestimmen, da jede in ihrem eigenen und der andern entgegen gesetzten Affecte redet, diese wird man niemals gehörig und und natürlich ausdrücken können, wenn man nicht die Geschicklichkeit besitzt, zweyerley wiedrige Melodien mit einander zu verknüpfen, und in eine Harmonie zu bringen. Man sieht zugleich daraus, dass ein Componist so gar in theatralischen Sachen nicht glücklich seyn kann, wenn er den doppelten Contrapunct nicht wohl versteht: denn dieser ist der eigentliche Grund des Gegensatzes, vornehmlich, wenn man ihn harmonisch betrachtet."

(Scheibe 1745 p 693-694)

5.1. NOEMA

BURMEISTER 1606

Burmeister beskriver noema som ett rent homofont, vanligen konsonant avsnitt i en polyfon komposition. Han särskiljer fyra typer: Anadiplosis, Analepsis, Mimesis och Anaploce (Buelow 1980 p 799).

WALTHER

Walther citerar Thuringus 1624:

" 'Collectio nudarum concordantiarum una vice suavissime in Motettis prolata', d.i. ein solcher Satz, worinn lauter Consonanzen auf einmahl gehört und hervor gebracht werden."

(Walther 1732 p 443-444)

Noema betyder att ett viktigt avsnitt stilmässigt skiljer sig från omgivande avsnitt (Unger 1941 p 83).

5.1.1. NOEMA

Enligt samtliga källor är noema ett homofont, ofta av konsonanser bestående avsnitt inne i en polyfon sats.

5.1.2. ANADIPLOSIS

består av dubbel mimesis.

5.1.3. ANALEPSIS

består av två angränsande noema.

5.1.4. MIMESIS

består av två noema på olika tonhöjd.

5.1.5. ANAPLOCE

består av flerfaldig noemaupprepning växelvis mellan två körer.

Hos Ahle, Vogt och Walther har anadiplosis annan betydelse. Se anadiplosis 3.11.

Hos Thuringus och Walther betyder mimesis helt enkelt imitation (Walther 1732 p 406).

Analepsis definieras av Walther som ett upprepat noema (Walther 1732 p 34).

Noema som musikalisk-retorisk figur hör närmast hemma i vokalmusiken. Så också hos Bach. I orgelverken kan noema tolkas som ett starkt kontrasterande, stilmässigt annorlunda

avsnitt. Kontrasten uppstår genom den abrupta omkastningen polyfont/homofont/polyfont, men också därför att noemat ofta är sammankopplat med andra retoriska uttrycksmedel.

I tidigare preludier och fugor hos Bach kan vi finna rent homofona avsnitt i Buxtehude-stil mellan preludiet och fugan. Här gör sig också övergångsmomentet gällande. Dessa ackordavsnitt kan dekoreras enligt diminueringspraxis. Se PF a 551:32-39 och PF G 550:59-61.

I P c 549 finner vi ackordgrupper om fyra, respektive åtta ackord. Dessa har en stark prägel av exclamatio, emphasis och epizeuxis. I förening med abruptio förekommer ackordföljder till exempel i F C 547:64-66 och 77-79. Se Abruptio 6.1. med Ex 118. I P c 546:1-4 och F d 568:219-222 kunde dessa homofona avsnitt tolkas som anaploce, som en dramatisk dialog mellan två "körer": högra handens högre stämläge och vänstra handens lägre stämläge. Anaploce innebär i detta såsom i många andra fall samtidigt klangväxel.

Kunskap om noemat kan ge viktiga uppslag i interpretationen. Följande notexempel, noemat i F c 546:121-137, finner jag ytterst belysande. Detta avsnitt har i allmänhet tolkats som ett sidoavsnitt i fugan, ett avsnitt som spelats på en sidomanual och dessutom ofta uppdelat med ekoverkan som mål. Det musikalisk-retoriska betraktelsesättet visar emellertid att avsnittet i fråga utgör hela fugans dramatiska klimax. Detta är grundfiguren:



Ex 110 Bach F c 546:121-123

Inom denna figur sker fortskridandet först som anabasis, sedan som katabasis. Samma spänningsform präglar hela noemat. Först upprepas grundfiguren på samma tonhöjd

(analepsis). De tre följande upprepningarna sker var gång ett tonsteg högre (mimesis). Härvid uppstår samtidigt anadiplosis. Då höjdpunkten är nådd, sker upprepningarna var gång ett tonsteg lägre i kortare formationer. Härvid uppstår både mimesis och anadiplosis.

Den plötsliga stilkontrasten och noemats uppbyggnad ger hela avsnittet innehållsmässigt ett uttryck och en innebörd av första rangen. Påfallande är att upprepningarnas antal här överskrider alla normala gränser. Det gigantiska affektutbrottet är ett resultat av alla uttrycksfaktorerna tillsammans.

5.2. ELLIPSIS

BERNHARD

"Ellipsis ist eine Auslassung der sonst erfordernten Consonantz."

(Bernhard 1648/49 Cap 37)

WALTHER

"Ellipsis -- ist eine Auslassung oder Verschweigung einer Consonanz, und entstehet, wenn an statt dieser eine Pause gesetzt wird, worauf eine Dissonanz folget."



Ex 111 Walther 1732 p 224

SCHEIBE

" -- das Verbeissen, (Ellipsis,) oder das Abbrechen eines Satzes, den man nur anhebet, aber nicht völlig endiget. Sie geschieht auf zweyerley Art. Erstlich, wenn man in dem heftigsten Affecte und mitten in einem angefangenen Satze unvermuthet abbricht und stille hält, endlich aber mit einem ganz fremden Gedanken aufs neue wieder anhebt. Oder auch, wenn man am Schlusse eines Satzes den gewöhnlichen Schluss-ton verändert, und in einen ganz fremden und unerwarteten

Accord fällt. -- Je heftiger aber der Affect ist, oder seyn soll, desto fremder muss auch der Ackord seyn, in den man die gewöhnliche Cadenz verändert."

(Scheibe 1745 p 687)

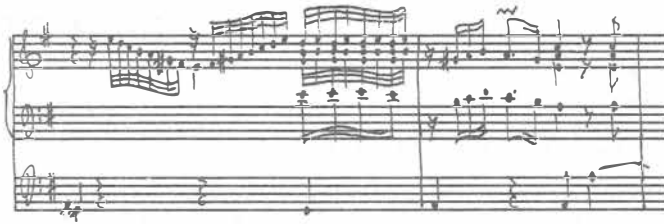
FORKEL

Forkel beskriver denna figur exakt som Scheibe.

Enligt ovanstående finns det två versioner av ellipsis.

5.2.1.

Bernhard, Walther och förra delen av Scheibe beskriver följande skeende: en musikalisk sats avbryts oväntat genom att något utelämnas och ersätts med en paus. Fortsättningen består sedan av "helt främmande tankar" vilka kontrasterar mot det föregående.



Ex 112 Bach P e 533:10-11

5.2.2.

Scheibes senare del beskriver ett fall då den normala slutharmonin i en kadens ersätts med ett helt främmande och oväntat ackord. Ju mer främmande och oväntat detta ackord är, dess starkare framstår affekten.



Ex 113 Bach F c 582:116-117

Ex 112 har starka drag av abruptio 6.1. Det plötsliga utelämnandet verkar som en dramatisk överraskning. Uppmärksamheten skärps, likaså förväntan inför de "främmande tankar" som skall följa. Också efter att många gånger ha upplevt musiken i exemplen ovan återkommer den starka affektupplevelsen trots att "tankarna" är på förhand kända. Trots en viss avtrubning kvarstår upplevelsen, i vissa fall rent av förstärkt. Detta beror till en del på att mottagaren varje gång står inför en ny verklighet.

Mindre pregnanta former av ellipsis kan studeras i T F 540:203-204 och F a 543:138-139, vartdera fallet som exempel på ellipsis 5.2.2.

5.3. MUTATIO

WALTHER

"Mutatione (ital.) Mutatio (lat.) bedeutet --
(a Da man das Genus verändert, d.i. aus dem Genere Diatonico ins Chromaticum oder Enharmonicum und umgekehrt, aus dem Chromatico ins Diatonicum gehet, dieses heisset Mutatio per genus.

--
(c Wenn, um einigen Affect zu exprimiren, aus einem Modo in einen andern gegangen wird; z.E. aus dem Modo minore in majorem, & vice versa. Dieses heisset: Mutatio per Modum aut Tonum.

(Walther 1732 p 435)

Se ytterligare en betydelse i samband med Distendente maniera 7.1.

Mutatio innebär en oväntad övergång från diatonik till kromatik eller från moll till dur och omvänt. Alla varianter av mutatio uttrycker en motsats, en kontrast vars styrka är beroende på hur plötsligt eller försiktigt kontrasten införs. En mycket stark affekt kan uppstå vid helt abrupt övergång från dur till moll.



Ex 114 Bach F C 531:71-72

En oväntad övergång från diatonik till kromatik kunde karakteriseras som dramatisk:



Ex 115 Bach O Lamm Gottes,
unschuldig 656:134-135

6. T Y S T N A D

Tystnad är i musikalisk mening också en kontrastupplevelse. Efter ett ljudförlopp inträder tystnad: icke-ljud kontrasterar mot ljud. Men en tystnad har också andra egenskaper än att blott utgöra en kontrast till ett föregående ljudförlopp. Därför har jag sammanfört de figurer som har med tystnad att göra i ett eget avsnitt.

Tystnad är ett djuptgående uttrycksmedel i det musikaliska gestaltandet, en av de viktigaste vägarna till

meningsfull tolkning. Exekutören har en rik skala till sitt förfogande, från den långa, med pauser noterade tystnaden till det kortaste insnittet. Han har här mångskiftande möjligheter att genom olika nyanser av tystnad gestalta och nå det eftersträlvade uttrycket. Hit hör egentligen också frågorna om non legato och om olika sätt att artikulera. Vi skall i det följande betrakta några sidor av tystnaden.

6.1. ABRUPTIO

BERNHARD

"Abruptio ist, wenn für erwartender Consonantz, so zur Ergänzung erfordert wird, der Gesang zerrissen, oder gar abgerissen wird."

(Bernhard 1648/49 Cap 39)

WALTHER

"Abruptio (lat.) eine Abreissung; ist eine musikalische Figur, da gemeiniglich am Ende eines Periodi die Harmonie plötzlich (wenn es nemlich der Text, oder in Instrumental-Sachen andere Umstände also erfordern) abgebrochen und abgeschnappt wird."

(Walther 1732 p 2)

Walther stöder sig här på Janowka 1701 p 56.

MATTHESON

"Die Schlüsse, womit man plötzlich abbricht, ex abrupto, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüths-bewegung an die Hand."

(Mattheson 1739 2:XIV § 13)

Apocope, nämnd av Walther 1732 p 41, synes ha samma innebörd som abruptio.

Abruptio innebär ett plötsligt, oväntat, överraskande avbrytande, avsnappande, avhuggande av strukturen, vanligen i slutet av avsnitt. I vokalkompositioner är det textens innehåll, i instrumentalmusik andra omständigheter som ger anledning till en abruptio. Avsikten med denna figur är att stegra lyssnarens uppmärksamhet och hans sinnesrörelser. Det väsentliga synes här vara överraskningen, avbrottet. Definitionerna nämner intet om fortsättningen, varken om tystnad eller pauser i någon form. Jämför Ellipsis 5.2.1. Pausen uppträder först i de figurer som behandlas

i det följande. Men det är klart att ett plötsligt avbrott i det musikaliska skeendet resulterar i tystnad.

6.2. APOSIOPESIS

SPEER

"Dienen die Pausen auch zur Zierd und Wohlstandes zur Composition; dann so manche Text-Worte etwas nachdenkliches / neues / unerhörtes / oder einsylbige Wörtlein / als Ach! O! Komm / Schweig / Stille / Siehe / Fried und dergleichen fürkommen / gibt es denen Zuhörenden eine sonderbare Gemüths-Bewegung und Aufmercken / wann nach solchen Wörtern eine Pause kommet.

Wann eines Dings Untergang oder eine Sache verlohren gehet / oder wann die Text-Worte expresse ohne Ende sich ereignen; nemlich: Der Gottlosen Weg vergehet; item: Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen; also auch: Himmel und Erden vergehen; oder: Dess Friedes kein Ende. Bey solchen und dergleichen Text-Worten sollen Pausen folgen / in dem es der Text erfordert / dass zugleich mit allen Stimmen auf einmahl abgeschnitten werde."

(Speer 1687 p 283)

WALTHER

"Der pausen Nutzen ist folgender.

--

5. Attention der Zuhörer zu effectuiren; und dieses kann geschehen, wenn man in der Mitte eines Liedes -- ohne Versehens inne hält: dadurch wird der Zuhörer noch aufmerksamer auf das folgende gemacht; und eben hierzu dienen die Pausae generales.

(Walther 1708 p 28)

"Aposiopesis -- heisset in der Music: wenn eine Pausa generalis, oder ein durchgängiges Stillschweigen in allen Stimmen und Partien zugleich vorkommt; welches auf zweyerley Art geschehen kan --."

(Walther 1732 p 41)

De två arterna är 1) hel- eller halvtaktspaus efter kadens i mitten av komposition, 2) hel-, halv- eller fjärdedels paus utan formalt slut eller kadens. Walther stöder sig i detta på Thuringus 1624.

Aposiopesis betyder enligt de flesta teoretikerna generalpaus. Avsikten är att väcka lyssnarnas uppmärksamhet.

Unger (1941 p 70-72) ser denna figur som uttryck för död och evighet.

Se exempel under Tmesis 6.3.

6.3. TMESIS

Tmesis innebär uppehåll, paus. Men det är svårt att se någon skillnad mellan tmesis och andra pausfigurer. Tmesis uppfattas oftast som paus i allmänhet, medan aposiopesis står för generalpaus. Dessutom är gränsen mellan paus i allmänhet och generalpaus flytande. Är det fråga om en noterad generalpaus eller om generalpaus i utförandet, till exempel vid stora ackord?

Följande exempel berättar mer om pausens betydelse än många oklara definitioner. Dessutom kan vi i dem se tystnadens uttrycksskala i hela dess vidd. Det kan vara fråga om en stilla och mjuk nyans:



Ex 116 Bach Allein Gott in der Höh
sei Ehr 662:51

Eller det är kanske fråga om mer oväntade, mer dramatiska utrop:



Ex 117 Bach Die Kunst der Fuge
1080, 11:1-4



Ex 118 Bach P C 547:76-79

Se också de inledande takterna i T d 565 och de många högramatiska pauserna i Fa g 542.

Också Buxtehude hade sinne för den dramatiska tystnaden.



Ex 119 Buxtehude P e BuxWV 143:94-97

Slutligen är det skäl att nämna de slutackord Bach noterar som helt korta. Se till exempel F A 536 och F C 547.

6.4. SUSPIRATIO

Sospiro
Suck

KIRCHER

"Ad hanc revocari potest -- suspiratio, dum per pausas fusas, aut semifusas, quae & ideo suspiria vocantur, gementis & suspirantis animae affectus exprimimus."

(Kircher 1650 Tom II p 144)

BROSSARD

"Cette manière de couper les Sons fait souvent un très bel effet, sur tout dans les expressions de douleur, pour exprimer des Soupirs, des Sanglots, &c. Dans les expressions d'étonnement & d'admiration, dans les Cérémonies magiques & terribles, &c."

(Brossard 1703, Tronco)

VOGT 1719

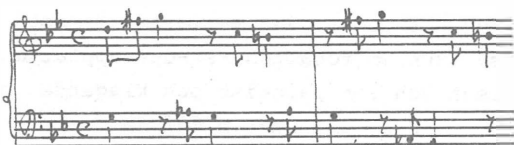


Ex 120

Unger 1941 p 72

HEINICHEN

"Seufzende Liebe"



Ex 121 Heinrich 1728 p 64

WALTHER

"Sospiro (ital.) Sospir (gall.) Suspirium (lat.)
eine Viertel-Pause: Mr.Ozanam p.616 seines Diction.
Mathemat. nennet die Achtel-Pausen: Soupirs.
(Walther 1732 p 572)

Suspiratio bör ej förväxlas med Figura suspirans
2.2.2. Suspiratio hör naturligast samman med tystnad på grund av insnittens centrala betydelse. Figuren har många profiler. Den kan bestå av enskilda toner åtskilda av pauser eller av parvis fortskridande sekundintervall avbrutna av pauser. Hos Bach förekommer figuren ofta som jämnt fortskridande sekundintervall parvis förenade under artikulationsbåge men utan noterade pauser. Dessa uppstår vid utförandet på grund av insnitten.

Suspiratio framställer starka affekter. Enligt namnet och definitionerna uttrycker den ett suckande och klagande. Den är mycket vanlig i textillustrerande syfte.



Ex 122 Bach Fa c 537:12-14

I ovanstående exempel är taktarten långdragen och tung och det inledande oktavintervallet framhäver suspiratio-motivet. I O Lamm Gottes, unschuldig 618 dominerar suspiratio hela orgelkoralen.

I följande exempel kan situationen vara en annan. Taktarten är lätt och luftig och den föregående fyra toners tongruppen får denna suspiratio att framstå fylld av pastoral poesi. Men om tonarten Ess-dur uppfattas som en av de minst rena och som patetisk och klagande, blir utgångspunkten en annan. Se nedan p 132-133.



Ex 123 Bach Sonata II c 526 sats 2:1-2

Men sorgen har många ansikten. Den kan ha samband med exempelvis kärlek, längtan eller oro och får då sin speciella karaktär. Dessa nyanser kan givetvis inte utläsas ur strukturen, de hör interpretationsmomentet till.

Det kunde också diskuteras om figuren suspiratio möjligtvis når andra uttryckskategorier. Sådana kunde tänkas existera bland annat i P h 544:56-59, P c 546:8-9 och Dies sind die heiligen zehn Gebot 678:5-7.

7. V A R I A

7.1. DISTENDENTE MANIERA

I Walthers musiklexikon har denna term två betydelser. Den ena är en form av mutatio. Som mutatio innebär distendente maniera ett utförande då man övergår från ett "manligt och starkt" sångsätt till ett vekare och mer kvinnligt, maniera restringente.

Den andra, viktigare, betydelsen är följande.

WALTHER

"Distendente maniera -- heisset: -- Wenn im Genere diatonico so wol durch grosse intervalla, als auch durch einen weiten ambitum, und demnach pathetisch procediret wird."

(Walther 1732 p 212)

Distendente maniera innebär ett fortskridande i vida intervall och med stora avstånd mellan stämmorna. Uttrycket är enligt Walther patetiskt. En musik är patetisk om den väcker våra affekter och upprör våra känslor (Walther 1732 p 434).

Som exempel anför jag inledningstakterna till Bachs preludium i f-moll. Här förekommer både vida intervallsprång i pedalstämman och stort omfång mellan ytterstämorna.



Ex 124 Bach P f 534:1-2

Några takter senare har sopranstämman följande utseende.



Ex 125 Bach P f 534:8-10

Se också P C 545. Här startar preludiet med vid ambitus och fortsätter kompositionen igenom i vida intervall. Dessa präglar också stora delar av P e 548 som kontrast till avsnitt med övervägande sekundrörelse. Ytterligare kunde Duetto 802 nämnas med intervallsprång som överskrider en oktav samt Jesus Christus, unser Heiland 688.

7.2. EXCLAMATIO

Inclamatio
Ekphonesis
Utrop

WALTHER

"Exclamatio -- ist eine Rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende sextam minorem geschehen kann." (Walther 1732 p 233)

PRINTZ

Om litet sextintervall säger Printz:

"Sexta minor wird nicht continuiert Motu Recto, propter Relationem Non-Harmonicam, als nur in Exprimirung trauriger Affecten / wenn sie tolerabilis wird." (Printz 1696 I p 88)

MATHESON

"Die erste Art begreiffet eine Verwunderung, einen freudigen Zuruf, oder einen aufmunternden Befehl. -- Und hiebey spielt die Freude allemahl Meister; sie ist die herrschende Leidenschaft: Daher denn lauter lebhaftere und hurtige Klangführungen dabey gebracht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Interwalle.

Die zweite Art der Ausbrüche oder Exclamationen hält alles Wünschen und herzliches Sehnen in sich; alle Bitten, Ausrufungen, Klagen; auch Schreckniss, Grauen, Entsetzen etc. Die letztern erfordern eine melodische Hefftigkeit, so am besten durch geschwinde oder hurtige Klänge auszudrücken stehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenschafften haben die Betrübniß allemahl zur Mutter. -- Da müssen nach befinden der Umstände, bald grosse, doch nicht gemeine, bald kleine und ausserordentliche Intervalle angebracht werden. Die Zärtlichkeit herrschet darin vorzüglich.

Die dritte Art der Ausruffungen gehet auf ein rechtes Geschrey, so aus äusserster Bestürtzung, Erstaunung, aus schrecklichen, gräßlichen Vorfällen entspringet, die den höchsten Gipfel der Verzweiffelung oft ersteiget. -- Hier ist nun lauter desperates Wesen und darff man also auch lauter verworrene Intervalle, die eine unbändige Eigenschafft wieder einander haben, als grosse und kleine Tertzen zusammen auf den Bahn bringen, und zu den ruchlosen, lästerlichen Geschrey, ein wütendes Getümmel, Gegeige und Gepfeife zur Begleitung wehlen, dazu die Pyrrhichischen Klangfüsse sich wohl schicken."

(Mattheson 1739 2:IX § 65-68)

SCHEIBE

"Die erste Figur ist also der Ausruf. (Exclamatio.) Die Eigenschaften desselben sind so verschieden, als die Ursachen, wodurch er entsteht, oder als die Wirkungen, die ihn hervorbringen. Inzwischen ist dieses überhaupt dabey zu merken, dass er insgemein aufwärts geschehen muss, und dass er bey freudigen Begebenheiten, oder Gemüthsbewegungen durch consonierende Sätze, bey traurigen aber durch dissonierende auszudrücken ist. Dieses ist nun, so wohl in Ansehung der Melodie, als in Ansehung der Harmonie, zu verstehen."

(Scheibe 1745 p 686)

Man kan fråga sig varför en så framträdande och vanlig figur som exclamatio visar sig på ett så sent stadium. Har den kanske med tiden utvecklats och utkristalliserats ur någon annan retorisk figur? Det verkar snarare som om de talrika möjligheterna att gestalta en utropsfigur fördröjt dess kodifiering. Detta vittnar Matthesons utredning om. Han strävar till att systematisera eller i varje fall till att bringa ordning i utropsfloran - med rätt diffust resultat. Detta är förståeligt så till vida som uttryckets beroende av olika intervall helt enkelt inte går att kodifiera. Eller som Scheibe så träffande säger: utropets egenskaper är lika olikartade som dess orsaker och verkningar.

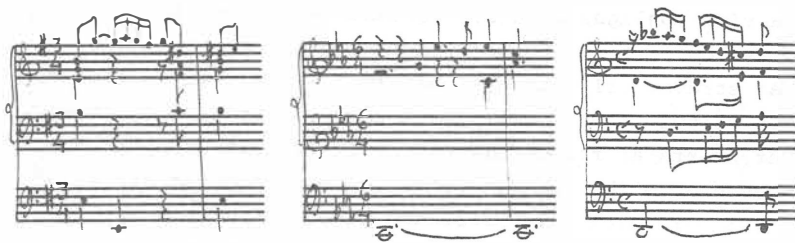
Vi får då nöja oss med Scheibes konstaterande att utropsintervallet i allmänhet rör sig uppåt, varvid det glada utropet är konsonant, det sorgsna dissonant. Dessutom lär vi av Printz och Walther att den stigande lilla sexten väl lämpar sig som utrop och att detta utrop uttrycker sorgsna affekter.

Mer finns inte dokumenterat.

Detta kan verka överraskande emedan vi är vana att betrakta stora ackord och i synnerhet ackord med plötsligt avbrott som exclamatiofigurer. Denna uppfattning härstammar delvis från Kloppers (1966 p 103) där han via Unger stöder sig på någon senare tiders tysk författare. Det är antagligen de patetiska utropen "Wen? Wie?" i inledningskören till Matteuspassionen som är orsaken till denna uppfattning.

Eller varför inte inledningsackorden i motetten Komm, Jesu, komm 229 och i kantat 47, Wer sich selbst erhöhet. Från dessa utrop är steget inte långt till inledningsackorden i P c 546 eller slutackorden i F d 538. Visst är alla dessa ackord utrop i allra högsta grad. Men lika väl kunde de räknas in i den stora emphasis-kategorin. Eller är det kanske så att utropsackord av detta slag på sin tid ansågs som så självklara yttringar av exclamatio, att de inte ens nämndes.

Den av Walther nämnda stigande lilla sexten är värd uppmärksamhet som uttryck för en stark affekt, för klagan, sorg, längtan, förtvivlan och ångest. Mest effektiv och stark är dess verkan när den inleder en komposition. Följande exempel kan ge en bild av detta.



Ex 126 Bach P e 548:1, Fa c 537:1, Christum
wir sollen loben schon 611:1

I följande exempel är sexten dekorerad på olika sätt,
men ej mindre uttrycksfull.



Ex 127 Bach Sonata VI G 530 sats 2:1,
Sonata V C 529 sats 2:1,
F c 575:1

Den lilla sexten präglar också många takter i Adagio
564. Se fugatemat i F c 537 samt inledningsackordet i P c
546.

Som jämförelse kunde tillfogas Walthers och Kirnbergers uppfattning av uttrycket i den stigande lilla sexten. Walther (1708 p 99) uppfattar den som mjuk, vek, matt, svårmodig och modfälld. Kirnberger (1776 p 102-104) ger en rätt likartad karakteristik. Han uppfattar detta intervall som vemodigt, bönfällande och smickrande.

7.3. DUBITATIO Tvekan

SCHEIBE

"Die IIte Figur ist der Zweifel. (Dubitatio.) Sie bemerkt eine Ungewissheit, sich zu entschliessen, und ist in der Musik von besonderer Wichtigkeit, weil sie fast in allen Gattungen vollständiger Stücke statt findet. Wenn die Verbindung und der Zusammenhang der Melodie und der Harmonie die Zuhörer gleichsam ungewiss machen, welchen Fortgang sie nehmen, und in welchen Ton sie zuletzt fallen werden: so ist solches ein Merkmaal, dass der Componist den Zweifel geschickt auszudrücken gewusst hat. Diese Figur betrifft also eine ganze musikalische Periode. Sie muss dahero mit desto grösserer Geschicklichkeit vorgetragen werden, wenn sie natürlich, ohne Zwang, und folglich in ihrer gehörigen Stärke erscheinen soll."

(Scheibe 1745 p 686-687)

FORKEL

- "Sie wird in der Musik auf zweierlei Art ausgedrückt:
1) durch eine zweifelhaftte Modulation, z.B.



Ex 128

- 2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes, z.B.



Ex 129

Auch der Ausdruck der Unentschlossenheit muss hierher gerechnet werden, wovon uns Carl Ph.Em. Bach im "musikalischen Allerlei", S.43, unter der Überschrift: "L'irrevolue" ein schönes Beispiel gegeben hat. Hier ist der Ausdruck dieser Figur durch Verlängerung des Rhythmus bewerkstelliget."

(Unger 1941 p 74)

Enligt Scheibe är dubitatio en ofta förekommande figur. Den uttrycker tvekan och tvivel. Den förorsakar en ovisshet hos åhöraren, en ovisshet om i vilken riktning musiken kommer att utvecklas. Enligt Forkel uppträder dubitatio i form av en tvivelaktig modulation eller som ett stillastående i strukturen. Figuren bör ej förväxlas med suspensio 7.4. trots en viss likhet.

Utförandemässigt kräver denna figur största skicklighet av exekutören för att framstå naturlig, utan tvång och med avsett uttryck. Detta uttryck är tvekan, tvivel, obeslutsamhet, en ovisshet hos känslan och en osäkerhet om det som skall komma. Vi möter detta ofta i form av kyklosis-figurer.



Ex 130

Bach F D 532:60-63

7.4. SUSPENSIO Fördröjande

SCHEIBE

" -- das Aufhalten, (Suspensio.) wenn man einen Satz ganz von weitem anfängt, und eine gute Weile durch viele Umschweife fortführt, dass der Zuhörer nicht gleich weis, was des Componisten eigentliche Meynung ist, sondern den Schluss erwarten muss, wo sich die Auslösung von sich selbst zeigt. Man muss diese Figur nicht mit dem Zweifer verwechseln, der gewissermassen eine Aenlichkeit mit ihr hat. -- Dieses pflegt man auch mit veränderten Umständen in geschwinden Sätzen zu

thun: dass man nämlich ein Concert mit einer ganz fremden Art von Melodie anfängt -- und dass der Zuhörer nicht eher gewiss urtheilen kann, was er zu hören bekommen wird, als bis sich endlich die Concertstimme mit ihren eigenen, oder aus den vorhergehenden genommenen Sätzen, allein hören lässt. -- Es ist also die vornehmste Eigenschaft des Aufhaltens, die Zuhörer in Aufmerksamkeit zu setzen, als worzu sie insonderheit geschicht ist."

(Scheibe 1745 p 694-695)

FORKEL

Forkel återger Scheibes tankar nästan ordagrant (Unger 1941 p 88).

Suspensio innebär ett fördröjande, ett uppskjutande av en musikalisk tanke: något som hålles tillbaka, hålles i ovisshet, något som hämmas eller sinkas. Trots en viss likhet med dubitatio 7.3. är denna figur något helt annat.

7.4.1.

Suspensio kan ha sin plats i början av en komposition. Musiken tar vid, men på ett sätt som inte säger vad vi har att vänta. Vi vet det först en stund senare. Detta fördröjande kan präglade snabba satser som inleds med ett långsamt avsnitt. Som ett av de ytterst få exemplen i Bachs orgelverk kunde nämnas inledningen till sats 1 i Sonata IV e 528 (Adagio-Vivace).

7.4.2.

Kloppers (1966 p 109) talar i samband med suspensio om en "Zurückhaltung der Klimax". Detta synes mig vara en viktig iakttagelse trots att den inte direkt kan härledas ur Scheibes definition. Som exempel anför Kloppers P c 546: 97-101. Suspensio uppstår här som resultatet av förvrängning och utdragen orgelpunkt.

Jag tror det ur uppförandepraktisk synpunkt sett är viktigt att räkna med suspensio då det är fråga om förberedandet av en stark gradatio. Ofta bildas en sådan suspensio genom en långt utdragen kyklosis. Det mest storslagna exemplet på detta finner vi i Bachs passacaglia c 582:153-169. Här är det fråga om att dämpa upp en långt framskriden stegring så länge att en verklig klimax suspenderas till den väldiga fugans slutdel. Med andra ord skall suspensio här bära

upp hela fugan.

Suspensio väcker och intensifierar lyssnarens uppmärksamhet. Musikens egentliga innehåll fördröjs och lyssnarens förväntan blir starkare. Han försätts i ett tillstånd av spänning. För utförandet är detta av största vikt i synnerhet då det gäller att bygga upp en klimax genom fördröjning.

Jämför också den franska termen "suspension", ett fördröjande i utförandet av en ton.

7.5. EMPHASIS

Emphasis är ej någon musikalisk-retorisk figur utan avser ett eftertryckligt understreckande, ett förtydligande av förhandenvarande musikaliska uttryck. Därför kan emphasis snarast räknas till elocutio: det är exekutörens uppgift att understrecka viktiga toner och tongrupper. Detta förutsätter givetvis kunskap om de musikalisk-retoriska figurerna, deras särprägel och uttrycksmöjligheter. Där denna kunskap finns, kan tolkningen av ett Bach-verk bli stilmässigt adekvat och leda närmare verkets mening. Saknas denna kunskap, kan spelarens agogik mycket lätt föra lyssnarens tankar till Chopin, inte till Bach.

Emphasis behandlas av bland annat Vogt, Mattheson, Spiess, Quantz, C.Ph.E.Bach och Forkel.

VIII AFFEKTERNA

Jag har avsiktligt dröjt med att redogöra för affekterna. De retoriska figurerna är affekternas språk. Därför kändes det naturligt att behandla språket först. Man hör ofta talas om en affektlära. Uttrycket är illa valt därför att det aldrig existerat något enhetligt lärosystem i denna fråga, lika litet som i fråga om den musikaliska retoriken.

Hur musiken påverkar människans psyke har behandlats av filosoferna ända sedan antikens dagar, av Platon, Aristoteles, Augustinus. Men en mer ingående behandling av själva affekterna såg dagens ljus först på 1600-talet i Descartes' *Les passions de l'âme* och litet senare hos Leibniz. Samtidigt tog musikskriftställarna upp frågan, i stort sett samma författare som behandlade retoriken. Deras samstämmiga vittnesmål var att musikens uppgift är att väcka och stilla affekterna. Den musik som har en sådan egenskap kallades *Musica pathetica*. Med affekt avsågs på tyskt språkområde *Gemüths-Bewegung*, sinnesrörelse (Printz 1696 I p 89, Walther 1732 p 11).

Barockens intresse för naturvetenskap och medicin återspeglas i musikuppfattningen: hur musiken verkar på kropp och själ. Mattheson (1739 1:III § 42) berättar om hur musiken kan lindra svårmod och rent av bota sjukdomar. Som exempel nämner han en lutspelare som i Stockholm år 1733 gjorde samma underverk som Timoteus från Miletos gjorde med Alexander den store. Detta visar att man insåg musikens terapeutiska verkan och att antikens tilldragelser och sägner låg mycket nära till hands som jämförelsematerial.

Av Matthesons berättelse kunde man lätt få den uppfattningen att hans tid betraktade musiken som något slag av andevetenskap trots det rådande intresset för naturvetenskaper. Detta äger knappast sin riktighet om vi beaktar att musiken ansågs tillhöra de matematiska disciplinerna (bl a Walther 1708 p 75). Kircher (1650 I p 551) förklarar sambandet mellan kosmos, matematiska talförhållanden och själen så, att det råder en motsvarighet mellan musikens talförhållanden, proportio numerorum, och själen. Intervallen och harmonierna har sina exakta matematiska talförhållanden. När dessa via ljudvågorna och örat kommer i beröring med människans psyke, påverkar de den del, och endast den del som motsvarar de ljudande talförhållandena. Dessa får då till stånd en motsvarande rörelse i själen: sinnesrörelsen, affekten. Talförhållandena reglerar både människan och musiken. Om också denna motsvarighet existerar, inverkar intervallen och harmonierna olika på olika människor. Detta beror, ansåg Kircher, på den typ av temperament människan tillhör. Också i detta gick antikens uppfattning om de fyra temperamenten igen: det sangviniska, koleriska, melankoliska och flegmatiska. I detta sammanhang kan det vara av intresse att notera Leibniz' kända definition: "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi." Musiken är själens reaktion inför musikens talförhållanden, ett omedvetet räknande (Forsblom 1957 p 31).

Dammann (1967 p 237) påpekar hur det tragiska var ett gärna omhuldat uttrycksmedel i och med att den antika tragedin blivit renässansopera. Därför är också de retoriska figurer som uttrycker sorg gärna omdiskuterade och gärna bearbetade, speciellt dissonanserna. Intet under: all den problematik som ingår i det tragiska är mångfaldigt mer givande än den söndagsfagra glädjen. Konsonansen är ju något i sig färdigt och slutgiltigt medan dissonansen är mer intressant och tilldragande därför att den kräver en fortsättning av något slag, en upplösning. Det är väl därför Andreas Werckmeister kunde prägla sin utomordentliga aforism: melankoliska människor har en dissonant specifik vikt.

Vilka är affekterna och vilka räknade man med under Bachs tid? I sin *Traité des Passions* (Art.69) av år 1649 fastslog René Descartes sex "enkla och primitiva" passioner: beundran, kärlek, hat, begär, glädje och sorg. Ett år senare nämner Kircher (1650 I p 598) åtta grundaffekter: kärlek; sorg, veklagan; glädje, jubel; vrede, harm; medlidande, ömkan; fruktan, olycka; det praktfulla, ståtliga, fräcka; förvåning, beundran. Kirchers åtta affekter går sedan igen hos flera författare, bland annat hos Janowka (1701 p 2) och Walther (1732 p 11). Walther påpekar att dessa åtta affekter hör till dem som musiken kan uppväcka. Spiess (Dammann 1967 p 215) räknar ännu år 1745 med samma åtta affekter. Hela 1700-talet kunde med skäl kallas ett affekternas århundrade i Europa. De flesta musikskribenterna behandlar ämnet och redogör för de sinnesrörelser de finner särskilt aktuella. Resultatet är ett avsevärt förråd affekter, av vilka de flesta dock är varianter av de åtta grundaffekterna.

Sorgen och glädjen är de viktigaste bland de åtta affekterna. I dem återspeglas människans negativa och positiva upplevelsesfär och därför är varje mänsklig sinnesrörelse på något sätt knuten till någondera sfären.

Av allt att döma upplevde renässansens och barockens människa beroende på sin nationella tillhörighet musiken som något omskakande känsloladdat och patetiskt inte trots sin rationalistiska och fysiologiska syn på sinnesrörelserna, utan på grund av en fruktbar syntes mellan ratio och sensus. De två jättarna, Monteverdi och Bach, vittnar väl bäst om denna syntes.

Mot slutet av Bachs levnad får affektbegreppet långsamt en annan tyngdpunkt. För figuruppfattning och affektsyn blir tidens upplysningstendenser upplösningstendenser. Först reagerar man mot kompositionsformerna kanon och fuga som svulstiga och alltför konstgjorda (Scheibe 1745 p 889). Det matematiska och kontrapunktiska vill man ersätta med det naturliga och behagfulla, med en angenäm melodik. Det

gamla uppfattas som svårt, invecklat och konstlat. Det nya var enkelt och lättfattligt, en musik för den växande skaran diletanter. "Die Alten klagen über die melodischen Ausschweifungen der Neuern, und die Neuern verlachen das trockene Wesen der Alten." (Quantz 1752 XVIII § 6). Konstnären och hans känsloupplevelser börjar alltmer ersätta de affekter komponisten tidigare framställde. Retoriken tunnas ut. Det är knappast någon överdrift att påstå att Scheibe för det mesta delger känslobetonade figurer jämfört med tidigare författare vilka uppfattar figurerna som talande och framställande. De teologiska och mytologiska associationerna dör småningom ut, likaså försvinner talspekulationer, allegorier och symboler. Figurlärans struktureringsprinciper övergår i mer subjektiva uttrycksgestalter.

IX KOMPOSITIONENS AFFEKTUTTRYCK

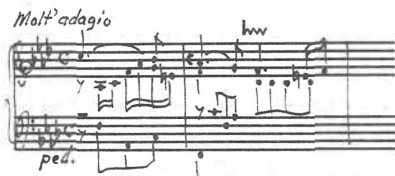
Figurernas vidlyftiga behandling i detta arbete kan lätt ge det intrycket, att affektuttrycket i en Bach-komposition kan bestämmas utgående från dem. Så är inte fallet. Jag har behandlat de retoriska figurerna så utförligt därför att en detaljerad beskrivning saknats.

Kircher (1650 I p 600) påpekar att tonsättaren skall leva sig in i den affekt han har för avsikt att framställa. Är det fråga om lidande och smärta, skall han betrakta och studera dessa affekter förrän han skrider till verket. Hans kreativa fantasi får sin näring ur denna inlevelse. Valet av affekt beror på kompositionens målsättning eller en eventuell text. Mimesis, framställandet, efterliknandet, resulterar i affektuttryck.

I ett inledande avsnitt om musikverkets mening och uttryck presenterade jag ett kanalsystem (ovan p 10) som bakgrund till dessa begrepp. Delar av detta kanalsystem utgör affektuttryckets källådror. Genom att välja bland annat tonart, intervall, harmonik, kadenser, tempo, rytm, dimineringsfigurer, retoriska figurer, klangfärg, artikulations-tecken strävade barocktidens tonsättare till att gestalta den avsedda affekten genom dessa element. Enligt Mattheson (1739 2:IV) innebär komponerandet ett konstruerande med en bestämd intention. En kapitelrubrik hos Printz (1696 I p 115) lyder: "Von denen Affecten -- und wie dieselben zu exprimiren und zu excitiren seyn --." På vilket sätt de olika tonsättarna lyckades gestalta en affekt och om de lyckades väcka lyssnarens sinnesrörelser berodde på komponistens kunnande och begåvning samt naturligtvis på lyssnarens förmåga att iden-

tifiera de olika elementen. Om någon hade Bach förmågan att spontant eller medvetet framställa geniala strukturer med stark affektladdning. Men hans tid kände ju också komponister av lägre halt vilkas plöckande i affekthyllorna resulterade i rätt intetsägande konstruktioner.

Det är på sin plats att här peka på en liten, till synes obetydlig detalj i originalhandskriften till Bachs Orgelbüchlein. På sidan 33 har Bach påbörjat orgelkoralen O Traurigkeit, o Herzeleid. Notskriften omfattar blott de två första takterna och kompositionen blev ofullbordad. Enligt utgivaren (Löhlein 1981 p 10) skulle dessa takter häröra från tiden kring 1740. Tonarten är f-moll och tempobeteckningen molt'adagio.



Ex 131 Bach Orgelbüchlein p 33

Som vi snart skall se, har både tonarten f-moll och beteckningen adagio samband med sorgens affekt, i detta fall med den sorg och det lidande texten omtalar. Det är intressant att notera hur Bach i detta fall allra först bestämt den affekt han skall gestalta genom att precisera tonart, taktart och tempobeteckning.

Men vi kan avläsa också annat ur en nottext. Jag nämnde nyss några av de viktigaste ELEMENT vilka bygger upp musikverkets affektuttryck. Vi skall nu sysselsätta oss med dem för att få en uppfattning om hur ett affektuttryck uppstår. Varje element skulle vara värd en egen undersökning. Jag skall här koncentrera mig till det viktigaste speciellt med tanke på elementens relationer och den helhet de skapar.

För affekternas vidkommande begränsar jag mig till två: sorgen och glädjen. De flesta affekter kan hänföras

till någondera kategorin. Då det här är fråga om instrumentalkompositioner, synes det mer ändamålsenligt att koncentrera sig på två stora affektkategorier än att förlora sig i diffusa diskussioner om affektnyanser, vilket lätt leder till starkt subjektiva ställningstaganden. Dessa hör till interpretationsprocessen. I stället för sorg och glädje kunde man tala om den olustbetonade och den lustbetonade eller om den negativa och positiva, kanske om den svarta och den vita sektorn.

Ännu en viktig distinktion beträffande begreppet affektuttryck. Strukturens element (figurer, tonart etc) uttrycker

- 1) olika slag av affekter (sorg, glädje etc),
- 2) olika grader av affektens intensitet,
- 3) tilltagande eller avtagande intensitet.

1. TONARTER

Man kunde lätt föreställa sig att renässansen och barocken också beträffande tonarternas karaktär och uttryck skulle ha följt antikens fasta tro på deras inverkan på människopsyket. Platons lust att censurera tonarternas användande låg ju nära till hands som förebild. Likaså kunde man förvänta sig att 1700-talets väg mot den liksvävande temperaturen skulle ha utplånat intresset för tonartskaraktäristiken. Men under antiken var tonartsbegreppet ett annat än under barocken och det underliga är att till exempel Kircher inte alls trodde på tonarternas karaktärs-egenskaper medan Kirnberger ännu 1776 utgick från tron på deras olika uttrycksegenskaper. Quantz svävade för sin del betänkligt på målet.

Det kan vara skäl att först konstatera att den tidens musiker och författare hade divergerande åsikter, att den liksvävande temperaturen slog igenom mycket senare än man i allmänhet tror, att alla orglar på Bachs tid var stämde i

medeltonstemperatur, i välstämd temperatur eller i någon mellanform och att den av Bach odlade temperaturen inte var någon liksvävande temperatur. Vi känner Gottfried Silbermanns sätt att temperera sina orglar, men exakt vilken temperatur Bach föredrog, det vet vi inte.

Frågan om tonarternas karaktär är givetvis beroende av tempereringen. I fråga om liksvävande temperatur är det lätt att förneka tonarternas divergerande karaktär, men svårare i fråga om oliksvävande temperatur (se bl a Kloppers 1966 p 129-131 och Pelto 1980).

Mattheson och Kirnberger presenterar var sin tonartskaraktäristik av intresse. En koncentrerad sammanställning av Matthesons uppfattning (1713 p 236-251) har följande innehåll.

| | | | |
|---------|-------------------------------------|--------|---|
| C-dur | - glad, överdådig | c-moll | - sorgsen, trist, älsklig |
| D-dur | - glad, skarp, egen-sinnig, delikat | d-moll | - lugn, angenäm, stor |
| Ess-dur | - patetisk, allvarlig, klagande | | |
| E-dur | - dödligt sorgsen, förtvivlad | e-moll | - sorgsen, djup-sinnig |
| F-dur | - storsint, stånd-aktig, kärlek | f-moll | - svart, hjälplöst melankolisk, dödsångest |
| G-dur | - både glad och seriös | g-moll | - den skönaste tonarten, tämligen allvarlig men älsklig, något glad |
| A-dur | - klagande, men kan briljera | a-moll | - klagande, ärbar, kan vara sömninbjudande |
| B-dur | - präktig | h-moll | - olustig, melankolisk |

Kirnberger (1776 p 70-72) understrekar i sin tur att alla durtonarter är till sin karaktär olika, likaså molltonarterna och att alla stora tonsättare med stor skicklighet använt sig av detta för att gestalta affekter av olika slag. Kirnberger indelar tonarterna i tre grupper beroende på treklangernas renhet.

1. De renaste
C, F, G, D d, e, a, h,
2. Mindre rena
E, Fiss, A, H ciss, diss, fiss, giss
3. Minst rena
Dess, Ess, Ass, B c, f, g, b

Kirnberger menar att tonarterna i grupp 3 är bäst lämpade för sorgsna affekter och att grupp 2 och 3 har mer karaktär än grupp 1 vilken snabbt gör ett matt intryck.

Lika litet som vi vet vilket slag av temperering Bach föredrog, lika litet känner vi hans inställning till tonarternas karaktär och uttryck. Matthesons tonartskarakteristik publicerades redan år 1713, men det är vanskligt att säga i vilken mån den representerar en allmän syn. För Kirnberger gäller detsamma. Han hade varit Bachs elev och förblev livet ut hans varma beundrare. Det kan naturligtvis tänkas, att uttrycket "stora tonsättare" avser just Bach. Och det finns goda skäl att anta att Matthesons och Kirnbergers tonartsfilosofi gäller Bach och hans musik.

Hos vardera författaren tyder den stora skillnaden i tonarternas renhet och karakteristik på att vardera utgick från oliksvävande temperatur. Och det är slående hur varderas karakteristik väl passar många av Bachs fria orgelverk, i synnerhet C-, D- och G-dur samt d-, e-, f-, a- och h-moll.

Överraskande för en nutida läsare är tonartskarakteristiken beträffande Ess-, E- och A-dur hos Mattheson. Dessa tonarter påträffas hos Kirnberger i de mindre rena grupperna. Nu påstod Kirnberger att just dessa grupper har mer karaktär och att speciellt grupp 3 lämpar sig för sorgsna affekter. Här går Mattheson och Kirnberger på samma linje.

Quantz (1752 XIV § 6,7) säger att c-, f-, g- och a-moll samt Diss-dur(!), speciellt om de förekommer i en komposition med tempobeteckningen *adagio*, uttrycker sorg och att *adagiot* i samband med dessa tonarter avser ett långsammare tempo i utförandet än i samband med andra tonarter.

Allt detta synes mig vittna om att Matthesons och Kirnbergers tonartskaraktistik i stor utsträckning kan brukas i fråga om Bachs orgelverk. Den ger oss viktiga upplysningar. Se Ex 131 ovan som ytterligare framhäver sambandet mellan en bestämd tonart, adagio och sorgens affekt.

2. INTERVALL, HARMONIK, KADENSER

I sin kompositionslära ger Walther (1708 p 99) följande karakteristik av de konsonanta intervallen.

| | | |
|------------------------|---------------|-----------------------------|
| Perfekta konsonanser | - ren kvint: | fast, bestämd, manlig |
| | ren kvart: | högtidlig, allvarlig |
| Imperfekta konsonanser | - liten ters: | mjuk, vek, sorgsen, lugn |
| | stor ters: | glad, livlig, rörlig |
| | liten sext: | svårmodig, mjuk, vek |
| | stor sext: | glad, upphöjd |

Mattheson (1739 1:III § 56) säger att stora intervallsprång uttrycker glädje.

Kirnberger (1776 II p 102-104) ger för sin del en utförlig beskrivning av samtliga intervall både i stigande och fallande rörelse: samma intervall i stigande eller fallande kan upplevas helt olika. Författaren upplevde den stigande sexten som glad och häftig, den fallande som något skräckinlagande, den stigande oktaven som glad och uppmuntrande, men den fallande som mycket lugnande. Väsentligt för Kirnbergers syn på intervallen är att han i varje intervall upplever ett bestämt uttryck, men att han samtidigt påpekar att uttrycket kan helt förändras av det harmoniska skeendet. Hans intervallkaraktistik tar därför inte hänsyn till harmoniska eller rytmiska faktorer. Den praktiska nyttan av Kirnbergers intervallkaraktistik är därför mycket liten.

Quantz' uttalande (1752 XI § 16) ger i sin enkelhet en användbar tanke som gäller i alla sammanhang och relationer: små intervallrörelser uttrycker sorg, ömhet och något insmickrande medan stora rörelser och språng står för glädje och överdåd.

I barocktida musiktänkande utgör treklangen, trias harmonica, ett absolut centrum. Den är ett evigt fundament för all musik och samtidigt en symbol för treenigheten. Den är teocentrisk. I sin konsonerande form är den en sammansättning av sådana toner "die rein zusammen klingen. z.E. c e g, oder c e s g; d fis a, oder d f a" (Walther 1732 p 615).

Trias harmonica representerar det fullkomliga och i sig själv vilande. Men den konsonerande treklangen får sin fulla betydelse först genom dissonansen. Vi kan inte fatta ljuset utan mörker, inte det söta utan det sura och inte det vita utan det svarta (Printz 1696 p 92). Utan en blandning av konsonanser och dissonanser skulle musiken sakna alla medel att uppväcka och åter stilla affekter av olika slag.

För intervallens del är det viktigt att ta i betraktande distendente maniera 7.1., exclamatio 7.2. samt saltus och passus duriusculus 4.3., 4.4., för harmonikens del samtliga dissonansfigurer. Dessa representerar olika uttrycks kvaliteter beroende på den harmoniska fortskridning där de är inlemmade. Uttrycket påverkas i hög grad av om och hur dissonanserna är förberedda och om deras upplösning sker enkelt och definitivt, om den eventuellt uppskjuts eller om en dissonans övergår i en annan dissonans.

Affektens intensitet är beroende av harmonins dissonansgrad: ju starkare dissonans dess starkare affektuttryck. Ju häftigare modulationer, dess starkare affekt.

Också kadensernas utgestaltande var ett led i affektgestaltandet. Uttrycksmässigt är de av stor betydelse. Genom en oväntad progression försätts åhöraren i förundran. Detta driver den eftertraktade affekten till sin spets (Quantz 1752 XV § 18).

3. ACCENTER, ARTIKULATION

Såsom känt är artikulationstecknen i Bachs orgelkompositioner mycket sällsynta, ett faktum som producerar många uppförandepraktiska problem. Skall orgelverken artikuleras enligt samma principer som kantaterna? Är orgelverkens fåtaliga artikulationstecken princip eller undantag? Hur skall man tolka det faktum att Bach stundom förser likartade tongrupper med olika artikulationstecken eller att han artikulerar samma motiv olika? Dessa och många liknande frågor är såtillvida fel ställda som de utgår från senare tidens uppfattning av orgeln som ett legatoinstrument och i god tro tänker all artikulation utgående från och mot bakgrunden av ett legatospel.

Situationen blir en helt annan om vi utgår från det faktum, ännu okänt för några decennier sedan, att barocktidens klaverspelare ej brukade legatoanslag (se L. Lohmann 1982 p 361). Vittnesbörden sträcker sig från Kirchers beskrivning av "Cylindrum phonotacticum" (Kircher 1650 II p 315,322-323,327-328) fram till Père Engramelles motsvarande redovisning med mycket tydliga diagram (Bedos de Celles 1778, plancherne). Och den som själv suttit vid en adekvat restaurerad barockorgel eller en god stilkopia vet hur illa legatoanslaget rimmar med instrumentets klangliga egenskaper.

Också våra författare är inne på denna fråga. De talar alla om "quantitas notarum extrinseca" och "quantitas notarum intrinseca", två begrepp som skymtat fram redan tidigare (Printz 1696 I p 18-20, Heinichen 1728 p 258, Walther 1732 p 507, Scheibe 1745 p 347, Quantz 1752 p 105,112-114, C.Ph.E.Bach 1753 I III § 17,18, Adlung 1758 p 206). Med Adlung är cirkeln sluten: han åberopar Printz som kronvittne.

"Quantitas Intrinseca Notarum (welche auch Quantitas accentualis genennet wird) ist diejenige Länge, wenn etliche dem valore nach sonst gleich geltende Noten, gantz ungleich tractiret werden, also, dass eine gegen die andere ihres gleichen, bald lang, bald kurtz ist."

(Walther 1708 p 23)

Begreppet *quantitas intrinseca* avser tonernas inre tidsvärde i motsats till *quantitas extrinseca*, tonernas yttre tidsvärde. Det senare avser tonernas matematiska tidsvärden i noteringen, det förra deras varierande längd vid utförandet (Printz 1696 I p 18). Enligt Dom Bedos' terminologi består varje ton av en ljudande del, "tenue", och en pausdel, tystnaden mellan tonerna, "silence d'articulation". Denna tystnad bör finnas mellan varje ton. Finns den inte, "saknar musiken all artikulation" (Bedos de Celles 1778 p 599, 665)

I citatet ovan talar Walther om att de ljudande tonerna har olika tidsvärden, stundom längre, stundom kortare. Också i denna fråga har vi att göra med retorik och metrik, med en motsvarighet till språkets olika långa stavelser.

Quantitas intrinseca är främst beroende av taktaccenterna, men dessutom av vissa andra omständigheter. Man talade om goda och dåliga taktdelar, om *thesis* och *arsis*. Beroende på instrumentet spelades de goda taktdelarna starkare och/eller längre, de dåliga svagare och/eller kortare (L. Lohmann 1982 p 53). I 4/4-takt ger detta följande diagram.



Här visar den dubbla linjen *quantitas extrinseca*, tonens ljudande del + pausdel, den enkla linjen *quantitas intrinseca*, blott den ljudande delen. Denna praxis var och är allt fortfarande särskilt viktig i orgelspel emedan den kan framhäva accenterna och taktarten. Enligt äldre terminologi är det här fråga om GRAMMATISKA accenter.

Man talade också om ORATORISKA eller LOGISKA accenter, sådana som avviker från det grammatiska schemat. Hit hör de accenter som uppstår vid synkoper och hemioler. Enligt min uppfattning borde hit räknas också den avvikande accentuering som uppstår när figurer, oftast enstämmiga,

upprepas. Se Ex 88 ovan. Detta synes vara ett viktigt artikulationsmedel för att framhäva tongrupper och formstrukturer.

Slutligen räknade man med PATETISKA accenter. Dessa ansluter sig direkt till vissa musikalisk-retoriska figurer såsom exclamatio 7.2., ellipsis 5.2., emphasis 7.5., saltus duriusculus 4.3. och dissonanserna. Den patetiska accenten uppstår ur dessa figurer och är alltid affektbetonad. Den kan förändra rytm-schemat till exempel då en dissonans infaller på dålig takt-del eller vid större intervallsprång uppåt till dålig takt-del (exclamatio, saltus duriusculus).

Beträffande de fåtaliga artikulationstecknen i Bachs orgelverk verkar det som om dessa mot bakgrunden av barocktidens ovan relaterade artikulationspraxis snarast skulle ge uttryck för speciella artikulationer. Det kan också vara skäl att här notera sambandet mellan intervall och artikulationstecken. I Allein Gott in der Höh sei Ehr 677 och F G 550 finner vi sambandet mellan staccato och stora intervallsprång medan Ex 122 och 123 ovan visar legatobågar över suspiratiofigurernas sekundintervall. Jämför vi detta med ovan p 135 anförda Quantz-karakteristik av stora och små intervallrörelser, skulle staccatot rikta sig mot det glada och energiska medan legatot mer skulle lämpa sig för affekter såsom sorg och ömhet. Detta bekräftas också hos Dom Bedos de Celles (1778 p 599). Enligt Quantz (1752 XI § 16) uttrycker punkterade rytmer i samband med stora intervallsprång glädje och överdåd. Punktering i samband med uthållna toner uttrycker något allvarligt och patetiskt medan en blandning av långa toner och snabb rörelse skulle peka mot det praktfulla och upphöjda.

4. TEMPO, TAKTARTER

Det tempo exekutören väljer vid utförandet av en komposition påverkar givetvis verkets uttryck i högsta grad. Men hur kan han veta vilket tempo en tonsättare avsåg i det fall då tempobeteckningarna lyser med sin frånvaro? Så är det i Bachs musik. Men det finns andra tecken än blotta tempobeteckningar som placerar en komposition i en viss uttryckskategori. Att spana efter dessa tecken och sedan följa dem synes mig viktigare än att jaga efter rekord i snabbspelning. Jag väljer i huvudsak Kirnberger som vittne därför att han så utförligt behandlat tempofrågor och därför att hans uppfattning verkar adekvat också beträffande Bachs orgelkompositioner.

De italienska beteckningarna *allegro*, *adagio* osv hade under Bachs tid ännu inte den absoluta betydelse de senare fått. Själva notbilden gav de viktigaste upplysningarna om tempot. De italienska, eller franska, tempoorden hade snarare en modifierande och illustrerande betydelse. Man talade om *Tempo giusto*.

"Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stückes bestimmt."

(Kirnberger 1776 II p 107)

Tempo giusto avsåg den "naturliga taktrörelse" som bestämdes av taktart och notvärden. Kompositionens notvärden angav inte blott snabbheten utan också styckets karaktär (Walther 1708 p 33). Uttrycket i en komposition skriven i långa notvärden var tyngre, i ett verk med kortare notvärden lättare. Detta skulle den utförande ta hänsyn till. Varje taktart hade sitt eget uttryck och sitt eget tempo *giusto*. Detta kunde ytterligare påverkas av de minsta notvärdena i kompositionen. Till dessa räknades givetvis inte tillfälliga diminueringar och dekorationer. De italienska tempobeteckningarnas funktion var att ge ytterligare modifieringsmöjligheter (se Talsma 1980 p 15,32).

Hur taktart och notvärden påverkar kompositionens karaktär visar Kirnberger i följande exempel.

"Der Zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beiden Tacktarten ist zu fühlbar als das man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in C oder $2/4$ gesetzt sey. Man sehe z.B. folgenden melodischen Satz in deiden Tacktarten:

Tempo giusto



Tempo giusto



Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, dass er in dem Allabrevetackt weit ernsthafter und nachdrücklicher ist als in dem Zweyvierteltackt, wo er beynahe ins Tändelnde fällt."

(Kirnberger 1776 II p 118)

Om ovanstående exempel utförs på ett riktigt sätt, får tonerna i allabrevetakt betydligt mer allvar och eftertryck än i $2/4$ -takt där de är lättare och mer lekfulla. Tempo giusto har alltså mycket att göra också med kompositionens uttryck.

Kirnberger talar också om skillnaden mellan $3/4$ - och $9/8$ -takt.

"Man irret sich, wenn man diese Tacktart für einen $3/4$ -Tackt hält, dessen Zeiten aus Triolen bestehen: wer nur einigermassen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiss, dass Triolen in dem $3/4$ -Tackt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $9/8$ -Tackt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen. Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechzehntel, diese aber ganz leicht."

(Kirnberger 1776 II p 129)

Författaren säger här att trioler i 3/4-takt skall utföras på annat sätt än åttondelar i 9/8-takt. Triolerna i den förra taktarten spelas lätt och utan minsta tyngd på sista tonen och de kan inte uppdelas i mindre notvärden. Åttondelarna i den senare taktarten spelas tyngre med sista tonen en aning understreckad och de kan med fördel uppdelas i sextondelar.

Jämför följande två exempel.



Ex 132 Bach P c 546:25-27



Ex 133 Bach P C 547:1-3

Här är det skäl att återknyta till figura corta 2.2.1. Se ovan p 60. I Ex 60 av Printz var det uttryckligen fråga om trioler, ej åttondelar. Kirnbergers ord om triolernas lätta och tyngdlösa utförande går på samma linje som Printz och denna uppfattning är öppen för ett uttrycksmässigt rikt urval gestalter.

Ett kort sammandrag av Kirnbergers uttalanden i fråga om taktarterna ger följande upplysningar (Kirnberger 1776 II p 118-127).

Brossard och Walther konstaterar i sina respektive lexika att alla noter i 4/4-takt utförs enligt sitt "naturliga och vanliga" tidsvärde. I allabrevetakt innebär ϕ att

varje not får blott hälften av sitt egentliga tidsvärde (Brossard 1703 p 154, Walther 1732 p 598). Kirnberger säger i fråga om allabreve, att det kortaste notvärdet här är åttondelen, att denna taktart är tung och utförs med eftertryck samt dubbelt snabbare än notvärdena anger. Tempot kan här göras långsammare genom tillfogande av beteckningarna grave, adagio osv.

2/4-takt har samma rörelse som allabrevetaktarten, men utförs mycket lättare med notvärden ända upp till trettiotvåondelar. Den lämpar sig för att uttrycka lätta och angenäma affekter.

3/4-takt har samma lätta och naturliga taktrörelse som menuetten och kan genom tillfogande av tempobeteckningarna adagio, allegro osv anta alla grader av rörelse och noteras i alla notvärden.

6/8-takt har uppstått ur 2/4-takt och noteras med samma notvärden som denna förutsatt att en tempoföreskrift inte åstadkommer en ändring av notvärdena.

24/16-takt finns noterad av en del äldre tonsättare och innebär att sextondelarna skall utföras lätt och flyktigt utan minsta tyngd på taktslagens första ton. Se ovan Ex 66.

Som sammanfattning noterar Kirnberger ännu följande.

"Einerley Tackt kann durch die Bewegung und übrige Behandlung zu entgegengesetzten Leidenschaften gebraucht werden, da aber dennoch jede Tacktart eine Behandlung hat, die sich vorzüglich für sie schicket und ihr am natürlichsten, oder wenn man will gewöhnlichsten ist, so hat sie auch in so fern einen eigenen Charackter, den man ihr freylich durch eine fremde, ungewöhnliche Behandlung nehmen kann.

Was ich also hier anzumerken habe, ist nur von der vorzüglichen Bequemlichkeit dieser oder jener Tacktart, einen gewissen Charackter anzunehmen, zu verstehen.

Ueberhaupt ist also anzumerken, dass von den Tacktarten, die gleich viel Zeiten haben, der, welcher grössere, oder längere Tacktheile hat, natürlicher Weise etwas ernsthafter ist, als der von kurzen Zeiten: so ist der 4/4-Tackt weniger munter, als der 4/8-Tackt; der 3/2-Tackt schwerfälliger, als der 3/4, und dieser nicht so munter, als der 3/8-Tackt.

Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der Allabrevetackt vorzüglich und wird deswegen zu Motetten

und andern feyerlichen Kirchengesängen gebraucht -- Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der 3/2-Tackt, wenn man nur nicht zu viel kleine Noten darin anbringt. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der 4/4-Tackt am besten. Der 2/4 ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der 4/8-Tackt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts mehr von dem Nachdruck des 4/4-Tackts. Sanft und edel scheint der Charakter des 3/4-Tacktes zu sein -- Der 3/8-Tackt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat.

Diese allgemeinen Charaktere bekommen noch eine nähere Bestimmung durch eine besondere herrschende Notengattung und durch Regeln, welche grössere oder kleinere Intervalle zur Fortschreitung bestimmen. Ganz verschieden ist der Charakter des 3/4-Tacktes, wenn fast durchgehends nur Viertel gebraucht werden, als wenn viel Achtel, oder noch kleinere Noten darin vorkommen, und wenn er meistentheils kleine Intervalle zur Fortschreitung hat, als wenn öftere Sprünge vorkommen.

(Kirnberger 1776 II p 133)

Bach skrev ytterst sällan tempobeteckningar i sina orgelverk. Sådana finns i följande kompositioner, om vi förbiser triosonaternas och orgelkonserternas tempobeteckningar.

P D 532 Adagio för slutavsnittet

P G 541 Vivace

F G 550 Alla breve & staccato

Fa G 572 Très vitement - Grave - Lentement

Orgelbüchlein:

Jesu, meine Freude 610 Largo

Christum wir sollen loben schon 611 Adagio

O Lamm Gottes, unschuldig 618 Adagio

O Mensch, beweine deine Sünde Gross 622 Adagio assai

Ex 131 ovan Molt'adagio

Leipzigkoralerna:

Allein Gott in der Höh sei Ehr 662 Adagio

Allein Gott in der Höh sei Ehr 663 Cantabile

Jesu, meine Freude 713 Dolce (3/8)

Dessa tempobeteckningar skulle enligt ovanstående betydä ett modifierande av tempo giusto i riktning mot ett tyngre och mer utdraget tempo eller mot ett lättare och snabbare tempo.

Våra författare går sällan in på detaljer i dessa frågor. Men de är alla ense om en huvudprincip: sorg uttrycks alltid i ett långsamt tempo och glädje alltid i ett snabbt (Kircher 1650 I p 600,608, Walther 1708 p 29, Vogt 1719 kap V, Mattheson 1739 II:12 § 34).

Enligt Quantz (1752 XVIII § 36) ger adagio flere möjligheter att väcka och stilla affekterna än snabba tempi. Ett snabbt tempo gynnar en lätt och motorisk rytmbehandling medan ett långsamt ger mer tid till expressivitet i uttrycket. Hos Bach synes adagiot ofta vara förbundet med sorgens affektkategori.

5. ÖVRIGA ELEMENT

Tonararter, harmonier, figurer, artikulation, rytm och tempo är element som starkt bidrar till kompositionens uttryck. De är samtidigt mer eller mindre intimt beroende av uppförandepraktiska frågor. Tonarternas och harmoniernas uttryck är beroende av tempereringsfrågor, artikulation och rytm i sin tur beroende av quantitas intrinseca och extrinseca.

Kompositionens uttryck påverkas också av den instrumenttyp och de klangfärger tonsättaren haft i sinnet, den ljudande gestalt han räknat med. För Bachs vidkommande vet vi att han själv, under sin tid mer känd som orgelspelare än som komponist, trakterade barocktidens tyska orglar. Det har mycket spekulerats i frågan om han föredrog den nordtyska Schnitger-typen, Silbermanns instrument eller en mellantysk typ. Frågan är intressant, men inte så relevant för vårt tema. Affektuttrycket i ett orgelverk av Bach finns förborogat i en struktur vars affektkategori och affektintensitet rätt litet förändras om verket utförs med en genuin Schnitger- eller en genuin Silbermann-klang. Bachs struktur har ju den egenskapen att den bättre tål transkriptioner än till

exempel Buxtehudes orgelverk. I instrumenthänseende tror jag att Bach inte känt sig bunden till någon av den tidens tyska orgeltyper, men väl till den barocktida orgelklangen.

Vi känner ett försvinnande litet antal originala registreringsanvisningar av Bach. I Gott, durch deine Güte 600 skall manualen spelas med principal 8', pedalen med trumpet 8'. I några Schübler-koraler är pedastämmans fot-tal angivet. I fråga om de av Bach angivna organo pleno-registreringarna kan vi konstatera att dessa är ytterst relevanta i fråga om uttryckets intensitet, men inte för uttryckskategorin. En stor plenumregistrering innebär en klangdräkt som lika väl passar djupt tragiska som glatt energiska affekter. Beträffande enskilda klangfärger uppfattade Bachs tid deras karaktärsegenskaper i stort sett lika som vi gör i dag. Harnoncourt säger att det under re-nässans och barock var fråga om en associationssymbolik där trumpeten står för gudar, härskare, det festliga och intensiva; blockflöjter och skalmejor för det pastorala och folkloristiska; flöjterna för det tragiska och erotiska och basuner och sinkor för underjorden, havet och tritoner (Harnoncourt 1984 p 44).

Manualväxlingarna i de stora preludierna och fugorna är ett kapitel för sig. Vi skall återkomma till den frågan i samband med intensitetskurvan och interpretationen.

6. ORGELKORALERNAS TEXTER

Den text som hör samman med en orgelkoral av Bach är givetvis intet element i orgelkoralens affektuttryck. Men det råder ett intimt samband mellan text och affekt i den meningen att texten kan ge värdefulla upplysningar om och framför allt bekräfta verkets affektuttryck. Hur vet vi att detta samband existerar beträffande Bachs orgelkoraler? Är det blott tack vare Schweitzers ord-ton-tolkningar vi är

vana att tänka så? Det finns uttalanden av två Bach-elever som tillsammans bekräftar förekomsten av ett samband. Den 1 februari 1746 skriver J.G.Ziegler:

"Was das Choral betrifft, so bin ich von meinem an- noch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: dass ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte/spiele."

(Bach-Dokumente II p 423)

Ziegler säger här att Bach lärt honom utföra koralerna så, att hänsyn tas till den affekt texten uttrycker. Det framgår inte om Ziegler avser koralspel eller utförandet av orgelkoraler, men denna omständighet torde knappast spela någon större roll: affekten skulle gestaltas i framförandet så som texten framställer den.

År 1771 säger A.F.Agricola (Bach-Dokumente III p 212) beträffande orgelkoraler att Bach, hans lärare, bemödade sig om att musikens uttryck i dessa skulle vara i konformitet med textinnehållet. I dag kunde vi tillägga: redan en flyktig figuranalys visar förekomsten av detta samband.

Schweitzers stora förtjänst ligger däri att han gav en för sin tid helt ny förklaring beträffande förhållandet text-musik i Bachs orgelproduktion och därmed lade grunden till framtida forskningar beträffande affektuttrycket. Hans uppfattning (1908) var att Bach målade texten i toner och hans metod gick ut på att ur musiken leta fram de "motiv" vilka motsvarade vissa ord eller begrepp i texten. Några av dessa "motiv" har nämnts ovan i samband med de retoriska figurerna, bland annat Freudenmotiv, Seligkeitsrhythmus och Schmerzmotiv. Schweitzers i system satta uppfattning om tonmåleriet hos Bach har emellertid den svagheten, att hänsynen till helheten och sammanhangen spelar en för undanskymd roll. Resultatet blir ofta en uppfattning som närmast motsvarar Schweitzers egen teologiska uppfattning.

För det första är det väl tämligen klart, att det i de flesta fall är texten i sin helhet som ligger till grund för det eftersträfvade affektuttrycket. Walther (1708 p 158) säger att tonsättaren bör inrikta sig på en affekt som motsvarar textinnehållet i sin helhet och mindre fästa sig vid

För det andra bör hänsyn tas till alla de fall där orgelkoralens motivbildning uppstått ur cantus firmus (Vogelsänger 1972). Detta hindrar inte att texten samtidigt kan ge impulser till olika element i affektuttrycket. Men som helhet är en orgelkoral av detta slag mindre textbunden på grund av kompositionsmetoden.

För det tredje synes textens inverkan som helhet motsvara affektuttryckets enhetlighet hos Bach. Härom mera i följande avsnitt.

Det verkar ganska otänkbart att Bach i sina fria orgelverk inte skulle brytt sig om affektuttrycket då han i sina textbundna verk gör det i allra högsta grad. En intressant fråga i detta sammanhang är parodiförfarandet. Detsamma gäller frågorna beträffande gängse eller fördolda symboler, talsymbolik och allegorier. Dessa frågor kan vi inte behandla här.

7. ELEMENTEN OCH DERAS RELATIONER

Förrän vi diskuterar elementens relationer är det för tydlighetens och överskådlighetens skull skäl att presentera ett sammandrag som hänför sig till affektuttryckets kategori och dess intensitet. Följande sammandrag är approximativt i flere hänseenden. Känslolägen och känslökvaliteter är alltför svårgripbara, alltför flertydiga för att låta sig schematiseras. Detta gäller i synnerhet mer neutrala element som passar in i flere kategorier och intensitetssammanhang.

AFFEKTKATEGORI

| | |
|--------|--|
| Sorg | molltonarter och vissa durtonarter, små intervallrörelser, passus duriusculus, överstigande sekund, saltus duriusculus, alla slag av dissonanser, kvintparalleller, långsamt tempo, katabasis 1.2., kyklosis 1.3., pathopoeia 4.5., tvärstånd 4.6.1., parrhesia 4.6.2., suspiratio 6.4., exclamatio 7.2. |
| Glädje | dur- och vissa molltonarter, stora intervallsprång, konsonanser, snabbt tempo, anabasis 1.1., kyklosis 1.3. |

AFFEKTINTENSITET

| | |
|------------------------|---|
| Stor eller tilltagande | kontraster, dissonanser, häftiga modulationer, kadensernas utformning, anabasis 1.1., anaphora 3.2., palillogia 3.3., epizeuxis 3.4., gradatio 3.5., paronomasia 3.6., hyperbaton 3.7., synonymia 3.8., epistrophe 3.9., epanalepsis 3.10., anadiplosis 3.11., noema 5.1.1., ellipsis 5.2., mutatio 5.3., abruptio 6.1., aposiopesis 6.2., tmesis 6.3., suspiratio 6.4., distendente maniera 7.1., exclamatio 7.2., suspensio 7.4., emphasis 7.5. |
| Liten eller avtagande | konsonanser, kadensernas utformning, katabasis 1.2., epizeuxis 3.4., dubitatio 7.3. |

Redan en hastig blick på sammandraget visar hur stort det antal element och figurer är som hör till sorgens eller till den stora och tilltagande intensitetens kategorier. Det rakt motsatta gäller glädjens kategori samt den mindre och avtagande intensiteten. Varför denna ensidig-

het? Förklaringen ligger nog inte bara i barockens tidigare omtalade fallenhet för det tragiska. Det är väl nog så, att glädjen alltför lätt blir söndagsfager och tröttande medan sorgen i alla tänkbara gestalter ger mer dramatiskt stoff, mer problematik, mer av människans aktuella livssituation. Sorgen är mer intressant och mer givande som motiv för konstnärligt gestaltande. Vad affektuttryckets intensitet beträffar är det väl så, att det krävs flere och starkare medel att åstadkomma en stor och tilltagande intensitet än en liten och avtagande. Den sistnämnda inträder lätt av sig själv i synnerhet då de starka uttrycksmedlen ej längre är verksamma. Sinnesrörelserna väcks mer effektivt genom gestaltandet av sorgliga och olustiga affekter och de stillas lätt då glada och lyckliga känslökvaliteter framställs.

Det har flere gånger framkommit att en del av figurerna är uttrycksmässigt flertydiga och att de får sin egentliga mening genom det strukturella sammanhang där de är organiskt inlemmade. Det är med andra ord elementens relationer som i sista hand är utslagsgivande, det är alla element tillsammans som bildar affektuttrycket i en komposition. Med relationer avses här förhållanden, förbindelser, samband, beröringar, gemenskap. Genom att figurernas och elementens antal är så stort, finns det ett mycket stort antal kombinationsmöjligheter. Några enkla exempel i all korthet.

Sorg - övervägande suspiransfigurer i stegvis rörelse med många dissonerande intervall, molltonart.

Glädje - övervägande corta-figurer i dur, anabasis.

Tilltagande intensitet - gradatio och motrörelse eller gradatio och paronomasia.

Det kan ha sitt intresse att här citera Kirchers utläggning (1650 I p 600,608) om elementen i affectus doloris och affectus gaudiosi. Kircher nämner följande element som karakteristiska för sorgens affekt: förminskade och överstigande samt hårt synkoperade intervall, tvärstånd, kromatik, djärva, fritt införda dissonanser med fördröjd upplösning, häftiga modulationer, mycket sextackord, små terser, långsamt

tempo, motsträvig rytm, katabasis. För glädjen nämner han följande: språngvis fortskridande intervall, gärna kvarter och kvinter, stora terser, litet synkoper, livlig rytmik, små, dekorativa notvärden, gärna hela tonsteg och liten skärpa i harmoniken, rörligt tempo, anabasis.

DIMINUERINGSFIGURERNA har ännu inte blivit behandlade i detta sammanhang. Kan en diminueringsfigur ha uttryck? Vissa termer anknyter till figurens noterade utseende såsom *circolo*, *tirata* och *gropo*. Bombo har till en början haft starkt onomatopoetisk innebörd: ett surrande eller brummande ljud. Den enda figur som har anknytning till något slag av uttryck är *suspirans*: att dra andan, att sucka, men också att längta och att åtrå. Såsom i figuren *suspiratio* är pausen av största betydelse. För de andra småfigurernas del saknas varje tecken på uttryck av något slag.

Det är kontexten och helheten som är avgörande. Här ligger frågan om intervallens inverkan närmast. De stegvis fortskridande representerar i princip någonting mjukare, vekare, mer elegant än de språngvis fortskridande med sin mer energiska och utåtriktade prägel. Av stor betydelse är givetvis frågan om konsonanta och dissonanta intervall. I detta sammanhang är det skäl att studera figurer såsom *dissentente maniera*, *exclamatio* samt *passus* och *saltus duriusculus*. Går vi vidare till en struktur bestående av småfigurer, beror uttrycket i denna av gruppering, antal och slag av olika intervall samt strukturens tendens att stiga, sjunka eller kretsa. Den rytmiska profilen gör sitt till: från den mjuka andningen till det hårda punkterandet.

Trots sin flertydighet visar det sig att diminueringsfigurerna som delar av en figur eller en struktur utgör en starkt medverkande faktor i affektuttrycket. Diminueringsfiguren får sitt uttryck av den rådande affektkategorin, den får sin färg av de omgivande elementen. Därför utgör den sist och slutligen inte blott en byggsten i strukturen, utan också en stark profilering och en intensitetsökande faktor. Därför kan samma diminueringsfigur ha så helt olika karaktär

i kompositioner med olika affektuttryck.

Man möter ofta åsikten att Bachs kompositioner representerar ett absolut ENHETLIGT AFFEKTUTTRYCK i motsats till ett uttryck som ständigt skiftar och ändrar karaktär, typiskt för den efterföljande generationen tonsättare och senare speciellt för romantiken. För Bachs vidkommande är det inte svårt att finna konstfilosofiska paralleller till denna enhetlighet både i antiken och i tiden närmast före Bach. Tänk exempelvis på Corneilles eller Racines tragedier som bygger på den antika regeln om tidens, rummets och handlingens enhet. Tidsmässigt skulle handlingen vara fullbordad inom ett dygn. Tanken på det enhetliga affektuttrycket stämmer också utmärkt överens med Bachs personstil, hans nästan maniska sätt att från den första tonen till den sista upprepa ett och detsamma med en närpå hypnotisk kraft. Därför verkar det självklart att stämpla affektuttrycket i hans kompositioner som enhetligt också i de fall då han uppvisar drag från den känslolösa stilen. Läser vi Quantz eller C.Ph.E.Bach, är det påfallande hur gärna de för sin del talar om ett varierande affektuttryck. Quantz nämner till och med att detta kan variera från takt till takt.

Jag betvivlar inte alls det intensivt enhetliga uttrycket i Bachs kompositioner. Men jag tror inte att skillnaden i detta hänseende mellan honom och den efterföljande tonsättargenerationen är så stor som man velat se den. Trots Quantz' ovan nämnda tanke om uttryckets ständiga skiftande, understrekar både han och C.Ph.E.Bach betydelsen av en huvudaffekt som utgör grunddraget i kompositionen (Quantz 1752 XI § 16, C.Ph.E.Bach 1753 1:III § 31). Hela frågan beror sist och slutligen på vad man menar med huvudaffekt och hur mycket uttrycket får skifta utan att kompositionens grunddrag blir rubbat. Frågan har varit oklar också därför att man inte hållit begreppen affektuttryck och intensitet åtskilda. Hos Bach ger de olika elementen och deras relationer kompositionens enhetlighet, men denna enhetlighet kan röra sig mellan ytterligheterna av starkt varierande

intensitet. Att skilja mellan förändrat affektuttryck och förändrad intensitet kan stundom vara problematiskt. I O Lamm Gottes, unschuldig 656 verkar t 135-139 (se ovan ex 115) ha ett helt avvikande uttryck. Men om vi tänker A-dur som en "falsk" och tragisk tonart, blir skillnaden till det föregående och efterföljande inte så stor. Tanken går då snarast till intensitetssidan. I Allein Gott in der Höh sei Ehr 663 avbryts det musikaliska skeendet i t 95 av en passaggio som utmynnar i t 97. Denna takt bär överskriften adagio. Här ligger tanken på ett förändrat uttryck mycket nära. Detsamma gäller för de sex sista takterna i Kyrie, Gott heiliger Geist 671. I dessa takter kan det smärtsamma uttrycket ha förbindelse med ordet eleison som utgör texten till cantus firmus på detta ställe.

Under framställningens gång har tanken på en INTENSITETSKURVA skymtat fram. När vi talar om tilltagande intensitet, föreställer vi oss gärna denna som en stigande rörelse och när vi talar om avtagande intensitet, upplever vi denna som något sjunkande. Affektuttrycket är ju ingalunda något statiskt stillastående, utan en ständig rörelse som ligger inbäddad i strukturens rörelse. Affektuttrycket står aldrig stilla. Det yttrar sig i ständiga intensitetsskiftningar. Vi möter här tönosbegreppet i ett större sammanhang, men allt fortfarande med anabasis och katabasis som grund. Tanken fanns alltså redan bland de antika musikbegreppen, den finns i den gregorianska sångens linjespel för att under renässansen och barocken nå nya höjder tack vare det intensiva och affektbetonade uttryckssättet. Denna intensitetskurva kan upplevas och studeras också i Bachs orgelverk.

I sin bok Kontrapunkt (1946² p 82-83) ger Knud Jeppesen en vacker beskrivning av intensitetskurvan.

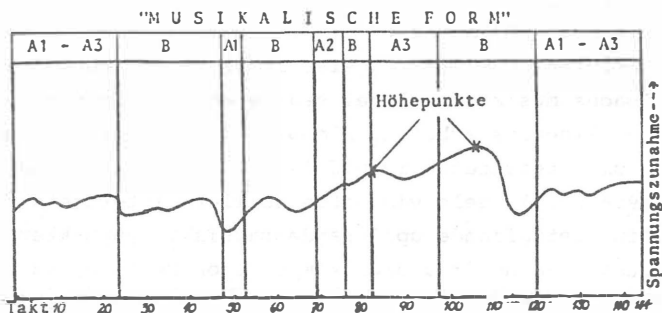
"Bach derimod elsker at lade sine melodiske Kurver begynde i det dybe og derefter langsomt og i stadig tiltagende Spaending arbeide sig op mod Kulminationspunktet for, naar dette er naaet, pludseligt naesten eksplosivt at bryde sammen. Opstigningen er her langt den staerkest interessebetonede, ligesom det ogsaa er den, der udfolder sig

bredest i Tiden - Modsaetningen til denne for Bach saa karakteristiske Kurvetype finder man ofte i gregoriansk Sang, hvor Melodien let og hurtigt stiger til Vejrs, for derefter langsomt svaevende, som en Fugl paa brede Vinger, naesten ubevaegelig at glide nedad."

Jeppesens fina iakttagelse av kurva och kulminationspunkt i Bachs musik fick litet senare en mer konkret fort-sättning i Kloppers arbeten. Kloppers kommer till sin uppfattning om intensitetskurvan dels via den musikaliska retoriken (1966 p 73), dels via Anton Heillers interpretationsuppfattning beträffande uppförandepraktiska synpunkter på manualbyten i Bachs fria orgelkompositioner (Kloppers 1976). Beträffande manualbyten redogör Kloppers bland annat för följande.

Bach ger anvisningar om manualfördelning enbart i T d 538 och i orgelkonserterna, vilket tyder på att de verk vilka saknar sådan anvisning var avsedda för spel på en enda manual. Bachs orkesterkompositioner uppvisar enhetlig instrumentering med undantag för dialoger mellan tutti och soli. På grund av det enhetliga affektuttrycket erfordras inga klangliga kontraster. Intensitetskurvans höjdpunkter infaller stundom i sidoavsnitt. Effekten går förlorad om sidoavsnittet utförs på en sidomanual. Bachs senbarocka stil bygger mer på en syntes än på kontrasterande avsnitt, vilket var fallet ännu hos Buxtehude. Också Bachs Mühlhausen-disposition var utformad mer med tanke på klangsyntes än på kontrast. Under Bachs tid var det tekniskt omöjligt att registrera om i pedalen under spelets gång, vilket måste ske om sidoavsnitten har pedalstämma. Manualövergångarna gör i de flesta fall våld på stämföring och struktur på grund av att det ytterst sällan finns naturliga ställen för en övergång. Slutsatsen av detta blir enligt Heiller och Kloppers att de stora preludierna, toccatorna, fantasiorna och fuggorna har spelats och skall spelas på en och samma manual om ej annat angivits i manuskriptet, om ej nytt avsnitt med annat tempo och annan stil inträder eller om ej kompositionen är skriven i dialogform.

I sin dissertation (1966 p 74) ritar Kloppers följande kurva för P c 546.



Det kan ha sitt intresse att här påminna om sekel-skiftets romantiserande Bach-tolkning på orgel. Jag har i ett tidigare arbete (Forsblom 1957 p 134) återgett den dynamiska kurva som visar Karl Straubes interpretation från år 1913 av P h 544. Vid en flyktig jämförelse har Straubes och Kloppers kurvor ungefär samma utseende. Detta är en ren tillfällighet. I de flesta andra kompositioner får Straubes kurva ett helt avvikande förlopp beroende på att han utgick från sin tids och sin egen subjektiva upplevelse, från den betydelse kompositionen hade för honom.

Med hänsyn till mitt tema och utgående från ovan relaterade tankegång om intensitetskurvans förekomst och dess psyko-dynamiska karaktär vill jag särskilt understräcka följande faktorer.

Det enhetliga men ur intensitetssynpunkt ytterst skiftande affektuttrycket i ett Bach-verk står helt främmande för registreringsmässigt utförda ändringar i klangfärger och dynamik. Vad dynamiken beträffar skall vi minnas, att orgeln inte är en orkester och att strukturen i ett orgelverk av Bach i sig innebär dynamisk variation. Alla fina dynamiska skiftningar går förlorade om registreringen ändras. För det andra är det helt riktigt att en klimax kan infalla i ett sidoavsnitt. Som ett slående exempel på detta vill jag än

en gång nämna F c 546:121-137, se ovan p 106. I denna fuga påträffas klimax i ett avsnitt utan pedalstämman, vilket är anledningen till många missförstånd. Man kan också undra om det är den romantiserande tolkningsstilen som är upphovet till den allmänt rådande uppfattningen att kompositionens höjdpunkt återfinnes i sluttakterna. Där en klimax existerar, finns den vanligen nära slutet, men före det avslutande huvudavsnittet (Forsblom 1979 p 80-81). För det tredje kan det inte ha varit Bachs avsikt att strukturen i en komposition skulle söndertrasas till förmån för manualbyten. I många fall blir det dessutom fråga om att göra ett konstlat och omotiverat insnitt i en musikalisk-retorisk figur.

Allt detta för med sig att vi inte längre kan betrakta Bachs musik som ett kantigt formschema bestående av kontrasterande huvud- och sidoavsnitt. I stället får vi fördjupa oss i den ständigt skiftande uttrycksintensiteten, i kompositionens intensitetskurva. Intet under att denna så starkt påminner om orgasmens och livets egen kurva.

X FIGURER OCH AFFEKTER I INTERPRETATIONSPROCESSEN

Interpretationen av Bachs orgelverk faller strängt taget utanför ramarna till detta arbete. Men något måste ändå sägas också i denna fråga. Den viktigaste avsikten med att spana efter ett affektuttryck måste ju vara att låta det funna uttrycket levandegöra tolkningen. Det djupaste motivet kan inte vara att identifiera figuren, utan att låta allt detta inspirera till en personlig tolkning. Vi skall också i denna fråga låta "die lieben Alten" berätta oss vad det är fråga om.

"Wird er aber auf eine edlere Art gerühret, und will er auch andere mit der Harmonie rühren, so muss er wahrhaftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrucken wissen, dass der Zuhörer daraus, als ob es eine wirckliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck -- völlig begriffen und deutlich verstehen möge."

(Mattheson 1739 II:12 § 31)

"Bey allen, insonderheit aber bey langsamen Stücken, müssen sich die Ausführer derselben immer in den Affect des Componisten setzen, und solchen ausdrücken suchen."

(Quantz 1752 XVII:2 § 26)

Mattheson-citatet är intressant såtillvida, att vi inte säkert vet om han avser tonsättaren eller interpreten. Detta visar hur man på hans tid inte räknade med denna skillnad. Tonsättaren var också interpret och musiker som bara sysslade med att tolka och utföra existerade knappast. Hos Quantz är situationen en annan. Han talar om exekutören. Vad själva innehållet beträffar, får vi här veta hur viktigt det är för en musiker att kunna försätta sig i en viss affekt

för att sedan kunna gestalta och framställa den, tonsättaren i notskrift och interpreten i toner. Målet är att åhöraren skall kunna förstå avsikten, meningen och uttrycket som om han lyssnade till ett tal.

För den nutida interpreten är det inte bara fråga om att kunna uppleva och försätta sig i en viss affekt, utan också att veta åtminstone tillnärmelsevis vilken affekt kompositionen uttrycker. Utan kunskap om Bach-tidens retorik och affektlära blir resultatet osäkert. Till en del hör denna kunskap till uppförandep Praxis: hur man utgående från notbilderna kan avläsa alla de element som bildar den affekt man sedan skall leva sig in i. Detta gör ännu ingen interpretation därför att vår kunskap är och kommer att förbli full av luckor. Mycket av den kunskap vi har är dessutom flertydig. Vi får lov att ta ställning till de osäkra fallen och fylla luckorna med personliga ställningstaganden. I detta ligger den produktiva, lockande och charmfulla sidan i all musikalisk tolkning: att inte behöva räddhågat binda sig vid alltför många regler, att inte behöva stereotyp utföra ett verk lika år efter år, att få prova sina krafter i en kreativ tolkning.

Här närmar vi oss problemet autentisk tolkning. Tidigare talade man om en stiltrogen eller stilriktig tolkning. Jag tror att dessa termer kunde överges. Det vore bättre att tala om djupgående kunskap i uppförandep Praxis, om inlevelse i en stil och om adekvat selektion för att undvika den triviala uppfattningen att autentisk Bach-tolkning är liktydig med Bachs egen tolkning. Det är inte meningen att det skall existera någon absolut sanning i denna fråga. Om vi visste sanningen, skulle vi inte ha frihet att välja. Och interpretation är sist och slutligen konsten att välja, att välja bland otaliga möjligheter så, att ett levande konstverk blir till inom ramen för stil och uppförandep Praktisk kunskap.

Vilken verkan har de musikalisk-retoriska figurerna på utförandet sedan de väl identifierats? Interpreten har nu möjlighet att uppleva den musikaliska strukturen inte som en

oändlig följd toner, utan utgående från diminueringsfigurerna som en helhet bestående av meningsfulla, avgränsade detaljer. Identifierandet av figurgränserna bör givetvis ge utslag i själva utförandet. Hur sker detta? Om figurgränserna föregår de grammatiska accenterna uppstår inga problem: den längre accenttonen ger naturlig tyngd åt figurens första ton föregången av en oaccentuerad kortare ton. Se ex 80. Men som vi sett infaller figurgränsen mycket ofta efter accenttonen. Se Ex 38,77,79. Då denna accentton inte kan förkortas för att genom en längre pausdel avgränsa figuren, måste den ytterligare förlängas och förses med tydlig pausdel för att gränsen skall bli klar. Detta innebär en förlängning av en god takt del i sin helhet (ljudande del + pausdel). Detta sätt att förlänga goda takt delar kan användas också genomgående i en komposition för att ge accenterna ytterligare tyngd och därigenom skänka verket önskad rytmisk profil allt efter det eftersträlvade uttrycket.

I detta sammanhang bör också de gamla fingersättningarna ihågkommas. Ett musikaliskt bruk av gamla fingersättningar framhäver på ett naturligt sätt både accentuering och artikulation i synnerhet i stegvis fortskridande tongrupper såsom *tirata*, *suspirans* och *suspiratio*. Också figurgränserna drar otvivelaktigt nytta av detta.

I detta samband framträder också rytmfaktorerna beroende på diminueringsfigurernas rytm och beroende på hur dessa gestaltas rytmiskt för att motsvara affektuttrycket. Utförandet av *figura corta* med alla dess rytmiska möjligheter är en intressant uppgift vars lösning i högsta grad påverkar hela kompositionens karaktär i önskad riktning. Det är ju här fråga om hela uttrycksskalan från mjuk trioliknande rörelse till skarpa punkteringar. På detta sätt kan tydlig skillnad i utförande och uttryck åstadkommas mellan *figura corta* till exempel i *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* 616 och *Wer nur den lieben Gott lässt walten* 647. Och den verkligt intressanta situationen uppstår då en stämma

har triolrörelse och en annan fortskrider i punkterad rytm (se Collins 1963). Stundom blir vi också ställda inför det intrikata problemet om figura corta skall uppfattas som daktyl eller som anapest. Också beträffande figura suspirans är möjligheterna många från det snabba och snärtiga till det älskligt känslösa.

För att det musikaliska gestaltandet av upprepningarna skall ha konstnärligt värde, borde det vara både beräknat och improviserat. Det beräknade tar i betraktande upprepningarnas gränser, deras antal, deras riktning och var de eventuellt kulminerar i en höjdpunkt. Det improviserade anpassar allt detta till den önskade graden av intensitet, till instrument och akustik. Detsamma gäller artikulationen som aldrig strider mot vare sig accenter eller figurer. Eftersom de accentuerade tonerna är längre och de icke accentuerade kortare, blir resultatet ett non legato och inte en blandning av bundna och icke bundna toner såsom i Straube- eller Dupré-skolan. Uttrycket i en komposition beror i mycket hög grad på hur artikulationen nyanseras.

En syntes av beräkning och stundens ingivelse skulle då också prägla agogiken samt gestaltandet av intensitetsgraden i intervall och harmonier, speciellt dissonanser, i kadenser, kontraster, pauser. Och över det hela skulle vila medvetenheten om kompositionen som helhet där den ordnande och gestaltande handen, tanken och fantasin inlemmar de många detaljerna till ett uttrycksstarkt konstverk.

Exekutören av i dag har det tvivelaktiga nöjet att utföra sina Bach-interpretationer på de mest varierande orgeltyper av olika kvalitet. Ytterst sällan har han tillgång till ett välrestaurerat originalinstrument, rätt sällan till en god stilkopia. Tendensen främst i de nordiska länderna och USA går mot allt fler och allt bättre instrument av denna typ. Stilkopian, hur man än principiellt ser på den, innebär helt nya möjligheter för Bach-tolkningen. Det är ju först på ett instrument av detta slag spelaren kan utveckla allt det som hör till en god Bach-tolkning: ett levande anslag och möjligheten att få musikens strukturer,

figurer och element att leva. Den oliksvävande temperaturen är i detta hänseende av stor betydelse. Men ofta får interpreten nöja sig med ett instrument av kompromisstyp. Också denna lösning kan vara tillfredsställande, förutsatt att orgelklangen har verklig kvalitet och inte verkar tröttande.

I detta sammanhang kan det vara skäl att återkomma till frågan om de stora, fria Bach-verkens utförande med genomgående samma klangfärg på ett och samma manualverk. Ett sådant utförande har vissa förutsättningar. Instrumentet bör framför allt ha en klangkvalitet som gör rättvisa åt Bach-verkets struktur i form av tydlighet, färgrikedom och plastisk i alla tonlägen. För lyssnaren får klangen i ingen händelse verka skrikig, tjock eller tröttande i någon form. Om denna förutsättning existerar, kommer ett expressivt spel med figurer och affekter att verka naturligt. Detta tolkningssätt kräver absolut klangkvalitet. Omvänt kunde man säga, att om spelaren använder sig av tidigare objektivt legatoutförande, blir resultatet problematiskt om tolkningen bara för att verka modern biter sig fast vid en enda klangfärg.

Under inlärningsprocessen prövas de olika tolkningsmöjligheterna och riktlinjerna slås successivt fast. Processen innebär en öppen attityd, öppen för nya rön, för nya infall, för associationer, öppen för urval bland otaliga möjligheter. Ett realiserande av intensitetskurvan kräver i första hand ettaktigt grepp på kompositionen som en enda helhet. Exekutören känner helheten i sin hand redan då han anslår den första tonen. För att lyckas krävs det att han med bibehållande av ett enhetligt tempo kan arbeta med tempoförskjutningar så att han kan utforma en tilltagande intensitet på väg mot en höjdpunkt lika väl som en avtagande intensitet på väg från en höjdpunkt.

All interpretation innebär en selektionsprocess. När vi använder oss av vår kunskap i utförandep Praxis innebär redan detta selektiva moment, med andra ord drag av betydelse, subjektiva val, därför att vi inte kan följa alla stundom motstridiga åsikter hos våra källförfattare eller nutida

kontroversiella tolkningar av deras uttalanden. Beroende på hur och vad vi väljer, utgör detta val den jordmån ur vilken de idéer växer fram som sedan bestämmer riktningen för vår personliga tolkning och alla dess särdrag.

Målet, det uppnådda interpretationsresultatet, skulle alltså inte vara varken entydigt eller statistiskt. Målet skulle vara en öppen interpretation som lever hos och med oss och förändras i samma mån vi gör det. Målet skulle vara en öppen tolkningsmodell som grund för varje utförande så att det ljudande resultatet alltid har möjlighet att ikläda sig olika skepnader.

Det ligger nära till hands att just här tänka på balansen mellan ratio och sensus, tänka på att "zu dem Rührenden Spielen gute Kopfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind." (C.Ph.E.Bach 1753 III § 1)

XI EPILOG

Ligger det inte en stor fara i detta analyserande, detta rotande i detaljer, detta grubblande? Påminner det inte om barnet som plockar sönder sin käraste leksak för att se hur den ser ut inuti? Jag vill försvara barnet mot förstelnade föräldrar: man kan aldrig fatta helheten och funktionerna utan att känna delarna, hur de ser ut och hur de griper in i varandra. Men det är ingen mening med denna lek om den slutar vid en hög delar som mist sin betydelse. Det var ju inte meningen. Meningen var att bygga en ny helhet av delarna och inse deras funktioner och deras betydelse för helheten. Detaljen har betydelse blott i sitt förhållande till helheten. Det är stor skillnad mellan en helhet med slarviga detaljer och en helhet som föds ur detaljernas meningsfullhet. Sist och slutligen består helheten inte av några detaljer, enbart av relationer. Dessa kan inte plockas sönder. I sin bok *Min första krets* beskriver Olof Lagercrantz detta fenomen så här.

"Jag hyser alltjämt tankar om dikten, vilka inte är förenliga med mitt förnuft. Jag har inför vissa texter upplevt något som liknar en transsubstantiation. Jag har föreställt mig att jag blickat ned i diktarens ordväv. Jag tar mellan tummen och pekfingeret om ett ord för att lyfta det ur sitt sammanhang. Då märker jag att det sitter fast som en planta som rotat sig i jorden. Rötterna vill inte släppa och när de slutligen gör det börjar de blöda som den hemlighetsfulla mandragoran som öppnade vägen till underjorden."

En annan fråga. Varför jaga efter musikens uttryck om det visar sig vara så vagt, så skiftande och flyktigt? Frågan gäller inte bara musiken. Vad uttrycker en ignudo, en naken kropp målad av Michelangelo i Sixtinska kapellets tak? De omgivande scenerna ur gamla testamentet är tämligen klara till sitt innehåll och uttryck, men den ord- och begreppslösa ignudon? Bara fyllnad eller dekoration? Knappast. Vi upplever dessa figurers uttryck mycket starkt som både expressivt och känsloladdat. Såsom varje aktuellt konstverk utövar de en ständig dragningskraft tack vare sin styrka och sitt känslodjup. Det verkar ibland som saknade vi förmågan att tränga djupare än till blotta ytskiktet som avtecknar sig mot en skymningstung bakgrund. Skärper vi ögat, framträder kanske en detalj litet tydligare för att genast försvinna. En annan detalj stiger fram och försvinner samma väg in i det förflutnas dunkel. Dessa mysterier, detta outgrundliga djup ger oss ingen ro. Ur detta djup, ur en skymt av mening stiger de ändlösa möjligheterna till tolkning. Tolkningsdjupet.

Vi upprepar ständigt våra ansträngningar att kunna se mera. Vi ändrar infallsvinkel. Detta kallar vi förnyelse. Vi väljer ett nytt sätt att se, en ny form av beteende i interpretationen av konstverket. Det heter att varje ny form av beteende förändrar omgivningen. Detta är säkert riktigt därför att förnyelsen så ofta verkar omstörtande. När en speltradition håller på att petrifieras, verkar ett nytt uttryckssätt som en energistråle som bryter sönder de rådande tolkningssystemen. Detta är konstens natur och villkor.

Det heter att vi väljer ett nytt sätt att se. Snarare är det väl så att vi tror oss välja. Nya idéer är följder av inre behov, bubblor ur det undermedvetna, kombinationer av minnen och associationer. Processen sker på det privata och personliga planet. Den sker i ensamhet. Är man två, försvinner idéerna. I sällskap visar de sig aldrig.

Det har tidigare varit tal om Aristoteles' tanke att

en tragedi inte skall skildra något som skett, utan snarare något som kan inträffa, något som är sannolikt eller ofrånkomligt, något som är brännande aktuellt. Tvåtusentrehundra år efter Aristoteles skildrar James Baldwin saken så här.

"Niggers can sing gospel as no other people can because they aren't singing gospel - if you see what I mean. When a nigger quotes the Gospel, he is not quoting: he is telling you what happened to him today, and what is certainly going to happen to you tomorrow: it may be that it has already happened to you, and that you, poor soul, don't know it. In which case, Lord, have mercy! Our suffering is our bridge to one another. Everyone must cross the bridge, or die while he still lives - but this is not a political, still less, a popular apprehension. Oh, there wasn't no room, sang Crunch, no room! at the inn! He was not singing about a road in Egypt two thousand years ago, but about his mama and his daddy and himself, and those streets which you and I both walk and which we are going to walk until we meet."

Vad säger Baldwins text? Negern är den bästa gospel-sångaren därför att hans framförande av berättelsen också innehåller hans egen brännande livssituation. Han förtäljer i sin sång vad han upplever i nuet och vad hans lyssnare kommer att uppleva. Gospelsångaren sjunger inte bara om händelser som inträffat för länge sedan, utan också om sig själv och sina närmaste och om de vägar de vandrar. Musikverkets mening finns där samtidigt med den personliga, svåra livssituationen i ett flertal förgreningar, nyanser och insinuationer.

Detta är i dag en mycket aktuell inställning också till Bachs tonspråk som i många hänseenden är en brinnande bekännelse framställd i strängt tuktade former. För lyssnare lika väl som för interpret kan denna inställning representera musikverkets dagsaktuella innehåll oberoende av dess uppkomsttid. Den ger fruktbara möjligheter till personligt engagemang. Det har också varit tal om att det

olustiga upplevs lustbetonat också då konstverket framställer tragiska, till och med avskyvärda händelser. Här kommer Aristoteles' kända katharsisuppfattning in i bilden, katharsis som det sista ledet i kommunikationskedjan.

Katharsis betyder rening, i medicinsk bemärkelse närmast magsköljning, kroppens renande från giftiga ämnen. Aristoteles brukar termen i estetisk bemärkelse: genom att uppväcka fruktan och medlidande åstadkommer tragedin ett renande av dessa känslor. Enligt Pentti Saarikoski blir människan ingalunda fri från dessa känslor. Men tragedin, konstverket kan sanera dem. Människan lär sig eftertänksamhet och allvar, hennes sinne är i jämvikt. Och eftersom ett gott samhälle befolkas av människor med sinnet i jämvikt, har konsten också en viktig social uppgift. Jag ställer gärna begreppet katharsis i samband med Bachs egna uttryck "Gemüths Ergoetzung" och "Recreation des Gemüths" som förekommer på titelsidorna i en del av hans kompositioner. Ett renande måste ju verka både vederkvickande och förnyande.

Man kunde i samband med detta renande och denna eftertänksamhet också tala om den impulsgivande, den helande eller den tröstande konstupplevelsen. För att upplevelsen skall kunna nå de mest personliga skikten i vårt medvetande, räcker det inte med en tolkning och ett utförande som nöjer sig med en restaurerande attityd. Ett sådant utförande av ett Bachverk kan vara både intressant och givande. Det kan ge den kalla vinternattens skönhet och fullkomlighet. Men det saknar det vi var på spaning efter: uttryckets värme, den gripande medkänslan, den skakande upplevelsen, allt det som kan uppväcka och stilla vår oro.

ALFABETISK FÖRTECKNING ÖVER FIGURERNA

- Abruptio 6.1.
Accento 2.1.1.
Adjunctio=Epizeuxis
Anabasis 1.1.
Anadiplosis 3.11.,5.1.2.
Analepsis 5.1.3.
Anaphora 3.2.
Anaploce 5.1.5.
Anhopning=Synonymia
Anticipatio=Accento
Antithesis=Antitheton
Antitheton=Kontraster
Apocope=Abruptio
Aposiopesis 6.2.
Asyndeton=Synonymia
Bombo 2.1.2.
Cadence=Trillo
Cascata=Tirata
Catabasis=Katabasis
Catachresis=Syncopatio
Celer progressus=Transitus
Cercar della nota=Accento
Circolo 2.1.3.
Circulatio=Kyklosis
Climax=Gradatio
Commissura=Transitus
Complexio=Epanalepsis
Congeries=Synonymia
Coulade=Tirata
Distendente maniera 7.1.
Drill=Trillo
Dubitatio 7.3.
Ekphonesis=Exclamatio
Ellipsis 5.2.
Emphasis 7.5.
Epanadiplosis=Epanalepsis
Epanalepsis 3.10.
Epanodos=Epanalepsis
Epiphora=Epistrophe
Epistrophe 3.9.
Epizeuxis 3.4.
Exclamatio 7.2.
Figura corta 2.2.1.
Figura muta=Abruptio
Figura suspirans 2.2.2.
Fioretto 2.1.4.
Fuga 3.1.
Förslag=Accento
Förvrängning=Hyperbaton
Genomgångstoner=Transitus
Gradatio 3.5.
Groppo 2.1.5.
Hyperbaton 3.7.
Inclamatio=Exclamatio
Katabasis 1.2.
Kontraster 5.
Kretsande=Kyklosis
Kyklosis 1.3.
Ligatura=Syncopatio
Messanza 2.2.3.
Mimesis 5.1.4.
Mordant 2.1.6.
Mutatio 5.3.
Nivåskifte=Epizeuxis
Nivåuppreppning=Palillogia
Noema 5.1.
Note mutatae=Transitus
Palillogia 3.3.
Paronomasia 3.6.
Parrhesia 4.6.,4.6.2.
Passus duriusculus 4.4.
Pathopoeia 4.5.
Pfeil=Tirata
Polyptoton=Epizeuxis
Reduplicatio=Epanalepsis
Relatio non harmonica 4.6.1.
Repetitio=Anaphora
Resumptio=Epanalepsis
Ribattuta di gola 2.1.7.
Saltus duriusculus 4.3.
Schwärmer=Bombo
Secunda superflua=Saltus durius-
Sjunkande=Katabasis culus
Sospiro=Suspiratio
Stegring=Gradatio
Stigande=Anabasis
Subjunctio=Epizeuxis
Subsumptio=Accento
Suck=Suspiratio
Suspensio 7.4.
Suspirans=Figura suspirans
Suspiratio 6.4.
Syncopatio=Ligatura 4.1.
Syncope=Syncopatio
Symploce=Epanalepsis
Synonymia 3.8.
Tirade=Tirata
Tirata 2.1.8.
Tmesis 6.3.
Transitus 4.2.
Tremblement=Trillo
Tremoletto=Trillo
Tremolo=Trillo
Trillette=Trillo
Trillo 2.1.9.
Tvekan=Dubitatio
Tvärstånd=Relatio non harmonica
Tystnad 6.
Uppreppning=Anaphora
Utrop=Exclamatio
Utvidgad uppreppning=Paronomasia
Walze=Groppo
Vorschlag=Accento

KÄLLFÖRTECKNING

- ADLUNG 1758 / Jacob Adlung: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758. Faks. Kassel 1953.
- AHLE 1701 / Johann Georg Ahle: Musikalisches Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Winter-Gespräche. Mühlhausen 1695-1701.
- ARISTOTELES / Aristoteles: Runousoppi. Finsk övers. Pentti Saarikoski. Keuruu 1967.
- C.Ph.E.BACH / Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I. Berlin 1753. Faks. Leipzig 1957.
- BACH-DOKUMENTE / Bach-Dokumente. Hrsg von Bach-Archiv Leipzig. Band I 1963, II 1969, III 1972.
- BEDOS DE CELLES 1778 / Dom François Bedos de Celles: L'Art du Facteur d'Orgues IV. Paris 1778. Faks. Kassel 1966.
- BERNHARD 1648/49 / Christoph Bernhard: Tractatus compositionis augmentatus. J.M.Müller-Blattau: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig 1926. Kassel 1963.
- BROSSARD 1703 / Sébastien de Brossard: Dictionnaire de Musique. Paris 1703. Faks. Amsterdam 1964.
- BURMEISTER 1606 / Joachim Burmeister: Musica poetica. Rostock 1606. Faks. Kassel 1955.
- FORKEL 1788 / Johann Nicolaus Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik. Göttingen 1788.
- FORKEL 1802 / Johann Nicolaus Forkel: Über Joh.Seb.Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802. Nytryck Basel 1946.
- GOTTSCHED 1730 / Johann Christian Gottsched: Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst. Leipzig 1730.
- HEINICHEN 1728 / Johann David Heinichen: Der General-Bass in der Composition. Dresden 1728. Faks. Hildesheim 1969.
- HERBST 1643 / Johann Andreas Herbst: Musica poetica. Nürnberg 1643.
- HERBST 1658 / Johann Andreas Herbst: Musica moderna prattica. Frankfurt/Main 1658.
- JANOWKA 1701 / Thomas Balthasar Janowka: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae... Prag 1701. Faks. Amsterdam 1973.

- KIRCHER 1650 / Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Rom 1650. Faks. Hildesheim 1970.
- KIRNBERGER 1776 / Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin och Königsberg 1776-1779. Faks. Hildesheim 1964.
- LIPPIUS 1612 / Johannes Lippius: *Synopsis musicae nova*. Strasbourg 1612.
- LIPPIUS 1614 / Johannes Lippius: *Philosophiae verae et sin- cerae Synopticae*.
- LOULIÉ 1696 / Étienne Loulié: *Éléments ou principes de mu- sique*. Paris 1696.
- MARPURG 1750 / Friedrich Wilhelm Marpurg: *Der critische Mu- sicus*. Berlin 1750.
- MARPURG 1754 / Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge I-II*. Berlin 1753/54.
- MATTHESON 1713 / Johann Mattheson: *Das neueröffnete Orchestre*. Hamburg 1713.
- MATTHESON 1722 / Johann Mattheson: *Critica Musica*. Hamburg 1722/25.
- MATTHESON 1739 / Johann Mattheson: *Der vollkommene Capell- meister*. Hamburg 1739. Faks. Kassel 1954, 1969.
- MYLIUS 1685 / Wolfgang Michael Mylius: *Rudimenta musices*. Mühlhausen 1685.
- NUCIUS 1613 / Johannes Nucius: *Musices practicae*. Neisse 1613.
- PLATON Platon: *Teokset 1-5*. Keuruu 1977-1982.
- PRAETORIUS 1619 / Michael Praetorius: *Syntagma musicum III*. Wolfenbüttel 1619. Faks. Kassel 1958.
- PRINTZ 1696 / Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist*. Quedlingburg 1676/ 77, Leipzig 1696.
- PRINTZ 1689 / Wolfgang Caspar Printz: *Compendium musicae signatoriae & modulatariae*. Dresden 1689.
- QUANTZ 1752 / Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin 1752. Faks. Kassel 1953.
- SAINT-LAMBERT 1702 / Michel de Saint-Lambert: *Les principes de clavecin*. Paris 1702. Faks. Genève 1972.
- SCHEIBE 1745 / Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musicus*. Hamburg 1737-1740. Neue, vermehrte und ver- besserte Auflage. Leipzig 1745.

- SPEER 1687 / Daniel Speer: Grund-richtiger/kurtz/leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst. Ulm 1687. Faks. Leipzig 1974.
- SPIESS 1745 / Meinhard Spiess: Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg 1745.
- STIERLEIN 1691 / Johann Christoph Stierlein: Trifolium musicale, consistens in Musica Theoria, Practica & Poëtica. Stuttgart 1691.
- THURINGUS 1624 / Joachim Thuringus: Opusculum bipartitum. Berlin 1624.
- WALTHER 1708 / Johann Gottfried Walther: Praecepta der musicalischen Composition. Handschrift Weimar 1708. Utg. av Peter Benary i Jenaer Beiträge zur Musikforschung II. Leipzig 1955.
- WALTHER 1732 / Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig 1732. Faks. Kassel 1953.
- WEISSENBORN 1713 / Christian Weissenborn: Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie. 1713.
- VOGT 1719 / Mauritius Vogt: Conclave thesaurae magnae artis musicae. Prag 1719.

LITTERATURFÖRTECKNING

- ALBRECHT 1980 / Timothy Albrecht: Musical rhetoric in J.S. Bach's Organ Toccata BWV 565. The Organ Yearbook 1980.
- BACH-SYMPOSIUM 1978 / R. Brinkmann (Hrsg.): Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Kassel 1981.
- BENESTAD 1978 / Finn Benestad: Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid. Ystad 1978.
- BENGTSSON 1973 / Ingmar Bengtsson: Musikvetenskap. En översikt. Stockholm 1973.
- BUDDAY 1977 / Wolfgang Budday: Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral "Durch Adams Fall ist ganz verderbt". Bach-Jahrbuch 1977.
- BUELOW 1980 / Georg J. Buelow: Rhetoric and music. Musical figures. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980.
- COLLINS 1963 / Michael Bruce Collins: The performance of coloration, sesquialtera and hemiola (1450-1750). Stanford University 1963.
- DAMMANN 1967 / Rolf Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln 1967.
- EMERY 1953 / Walter Emery: Bach's ornaments. London 1953.
- EPPSTEIN 1975 / Hans Eppstein: J.S. Bach. Sohlmans musiklexikon 1975.
- FORSBLOM 1957 / Enzio Forsblom: Studier över stiltrohet och subjektivitet i J.S. Bachs orgelkompositioner. Åbo 1957.
- FORSBLOM 1979 / Enzio Forsblom: Tieni Bachin retorisiin sävelkuvioihin. Chorus et Psalmus. Festskrift till Harald Andersén. Helsingfors 1979.
- FORSBLOM 1982 / Enzio Forsblom: Klassinen urkujensoitto 1980-luvulla. Organum 2/1982.
- HAMEL 1951 / Fred Hamel: Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. Göttingen 1951.

- HARNONCOURT 1982 / Nicolaus Harnoncourt: Musik als Klangrede. Salzburg und Wien 1982.
- HARNONCOURT 1984 / Nicolaus Harnoncourt: Der musikalische Dialog. Salzburg und Wien 1984.
- JACOBSON 1980 / Lena Jacobson: Musical figures in BWV 131. The Organ Yearbook 1980.
- JACOBSON 1982 / Lena Jacobson: Musical Rhetoric in Buxtehude's Free Organ Works. The Organ Yearbook 1982.
- KLOPPERS 1966 / Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Frankfurt/Main 1966.
- KLOPPERS 1976 / Jacobus Kloppers: A Criterion for manual Changes in the Organ Works of Bach. The Organ Yearbook 1976.
- J.LOHMANN 1980 / Johannes Lohmann: System und Element. Über die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung der Rekonstruktion der "Orgel von Aquincum". Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Murrhardt-Hausen 1980.
- L.LOHMANN 1982 / Ludger Lohmann: Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts. Regensburg 1982.
- LÖHLEIN 1981 / Heinz-Harald Löhlein: Företalet till faks. utgåvan av Bachs Orgelbüchlein. Leipzig 1981.
- NEUMANN 1978 / Frederick Neumann: Ornamentation in baroque and postbaroque music. With special emphasis on J.S.Bach. Princeton 1978.
- NEUMANN 1982 / Frederick Neumann: Essays in performance practice. Michigan 1982.
- PELTO 1980 / Pentti Peltö: Stämmingens historia och aktualitet. Pro organo pleno. Festskrift till Enzio Forsblom. Helsingfors 1980.
- SAARIKOSKI 1967 / vide Aristoteles.
- SCHLOEZER.1947 / Boris Schloezer: Introduction à J.-S.Bach. Paris 1947.
- SCHMITZ 1952 / Arnold Schmitz: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers. Archiv für Musikwissenschaft Jahrg.9. Trossingen 1952.
- STAUFFER 1980 / George B.Stauffer: The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach. UMI Research Press 1980.

- TALSMA 1980 / Willem Retze Talsma: Wiedergeburt der Klassiker.
Band 1 Anleitung zur Entmechanisierung der Musik.
Innsbruck 1980.
- UNGER 1941 / Hans-Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen
Musik und Rhetorik im 16.-18.Jahrhundert.
Würtzburg 1941. Nytryck Hildesheim 1969.
- WOLFF 1968 / Christoph Wolff: Der Stile antico in der Musik
Johann Sebastian Bachs. Wiesbaden 1968.
- VOGELSÄNGER 1972 / Siegfried Vogelsänger: Zur Herkunft der
kontrapunktischen Motive in J.S.Bachs
"Orgelbüchlein". Bach-Jahrbuch 1972.
- WILLIAMS 1980 / Peter Williams: The Organ Music of J.S.Bach
I-III. Cambridge 1980-1984.

8085011176

ISBN 951-95539-4-0
ISSN 0781-9269

VAPK/Helsinki 1985