

LARS BERGLUND

Det musikaliska uttryckets historicitet

OM TIDIGMODERN MUSIK OCH LYSSNANDE

I MITTEN AV 1630-TALET skrev den italienske filologen och musikteoretikern Giovanni Battista Doni en traktat över den sceniska musiken – eller med en modernare term, operamusiken. Doni var florentinare, men hade studerat filosofi och klassiska språk i Bologna, matematik i Rom, och juridik i Bourges. Från 1623 var han sekreterare hos familjen Barberini och där kom han i kontakt med några av Europas ledande musiker och kompositörer. När hans bror 1633 dog i en duell i Frankrike drabbades Doni själv av en svår melankoli, som han försökte bota med hjälp av studier i musik och musikteori. Doni gjorde en viktig insats inte minst rörande den antika grekiska musikteorin, som han var den förste att på ett riktigt sätt dechiffrera. Hans första arbete efter att melankolin slagit klorna i honom var dock en polemisk skrift om musikdramatik, *Trattato della musica scenica*. Med utgångspunkt från sina kunskaper om grekisk musik och grekiskt drama ville Doni reformera den unga operagenren, som han ansåg hade kommit på villovägar redan från början.

I samband med den diskussionen och argumentationen diskuterar Doni relationen mellan enstämig sång med ackompanjemang och olika typer av flerstämig sång. Doni förespråkade en friare och mer expressiv stil i operorna, i form av en växling mellan enstämig och

flerstämmig sång, med den italienska madrigalkonsten som förebild. Den äldre polyfona flerstämmighet som var baserad på kontrapunktens strikta regler hade Doni däremot inget till övers för. I ett kapitel med deltiteln *dell'abuso odierno nel contrapunto* ("den moderna kontrapunktens oskick") förkastar han kontrapunkten och pekar i förbigående ut dess ursprung i den nederländska skolan. Doni skriver: "Essendo nata in tempi rozzissimi, e fra uomini d'ogni sorte di letteratura, e gentilezza nudi, e che con li nomi stessi dimostrano la loro barbarie: Hebrecht, Ogheghen, eccetera."; den kontrapunktiska traditionen föddes alltså under en mycket rå tid, skapad av män helt i avsaknad av vitterhet eller ädelhet, vars själva namn demonstrerar deras barbari: Hebrecht, Ogheghen, och så vidare.

Det är en hel generation av flamländska kompositörer verksamma före och kring år 1500 som Doni avfärdar som illitterata barbarer från en råbarkad tid: "Hebrecht" syftar på Jacob Obrecht, "Ogheghem" är lika med Johannes Ockeghem, och med "eccetera" avser Doni gissningsvis Josquin de Prez, kanske även Adrian Willaert. Det är inte en specifik kompositör eller stil han kritiserar, utan hela den musiktradition som hade varit den ledande i Europa hundra till hundrafemtio år innan Doni skrev sin text. Dessutom drog han inte ett streck där. Nederländarna var bara skyldiga till att skapa avarten i fråga, men längre fram framgår det att Doni även räknade en kompositör som Palestrina bland barbarerna – detta trots att Palestrina var verksam i Rom och dog så sent som 1594, bara 40 år innan Doni formulerade sin skrift.

Det som är intressant med den här passagen är inte bara att Doni sätter sig till doms över den äldre musiken, utan att han helt utan förbehåll självklart anser sig vara kompetent att bedöma den och därmed också kapabel att omedelbart förstå den. Det finns ingen reflexion över tidsavståndet, utan musiken diskuteras som om den vore samtida. Intressant är även att Doni diskuterar den ur hans perspektiv historiska musiken enbart utifrån dess noterade struktur. Doni hade naturligtvis ingen möjlighet att uttala sig om de samtida framförandena av Ockeghems eller

Obrechts musik, utan bedömde musiken som skriftligt traderade verk.

Donis brist på historisk problematisering och relativisering är inte förvånande i sig. Vi är ett par hundra år före historismen och den relativistiska tanken att alla kulturyttringar bör förstås utifrån sin egen tid och sina egna förutsättningar – även om besläktade tankegångar faktiskt går att hitta redan under Donis tid.

En intressant observation i sammanhanget är att 1477, alltså precis samtidigt som Johannes Ockeghem och Jacob Obrecht var verksamma och komponerade denna barbariska musik, skrev kompositören och musikteoretikern Johannes Tinctoris sin musikteoretiska traktat *Liber de arte contrapuncti*. Som vi kan gissa av titeln var det en lärobok i just det slags kontrapunktlära som Giovanni Battista Doni kritiserade så skarpt. I prologen skriver Tinctoris i en ofta citerad formulering:

Om det tillåts mig att rapportera om saker jag sett och hört, så har jag vid ett och annat tillfälle hållit i min hand ett antal gamla sånger av okända upphovsmän, som var så enfaldigt och dumt komponerade att de plågade öronen snarare än behagade dem. Och – och det här förvånar mig sannerligen – det finns ingen musik som är komponerad för mer än fyrtio år sedan, som kännarna överhuvudtaget anser vara värd att lyssna på.

Citatet ingår i ett sammanhang där Tinctoris argumenterar för att musiken i hans samtid, under de senast föregående decennierna, på kort tid hade gjort häpnadsväckande framsteg, tack vare mästare som Obrecht och Ockeghem – just de som Doni föraktade så. Den negativa uppskattningen av fyrtio år gammal musik framförs alltså i första hand i syfte att framhäva de snabba framstegen för den nya musiken och inte för att nedvärdera historisk musik. Men precis som hos Doni finns hos Tinctoris den självklara utgångspunkten att den äldre musiken självklart var direkt tillgänglig för bedömning och värdering och för jämförelse med samtida musik – även om de kom till diametralt olika ståndpunkter. Intressant är också att han precis som Doni talar om musik som ett objekt som han kan hålla i sin hand – alltså noterad musik – även om han även hänvisar till lyssnande.

För Doni och för Tinctoris var det en självklar förutsättning att den samtida, aktuella, nykomponerade musiken var den som klingade i de flesta sociala sammanhang där musik framfördes. Den äldre musiken försvann som regel från repertoaren efter ett par decennier. Det fanns visserligen vissa långa och beständiga traditioner, som exempelvis den katolska liturgiska sångtraditionen, den så kallade gregorianska sången. Men när det gällde figuralmusiken, den komponerade flerstämmiga musiken, var grundregeln att man uppförde och lyssnade till nyskriven, samtida musik, där kompositören ofta fanns bland de musiker eller sångare som framförde den. Det var inte förrän under 1800-talet som detta förändrades, genom att mer och mer äldre musik kvarstod på repertoaren vid sidan om den nya – en gradvis transformation som skulle leda fram till den situation vi har idag, där den musik som framförs vid offentliga konserter med institutionsorkestrarna oftast är minst hundra till tvåhundra år gammal. Idag är det inte bara en självklarhet att historisk musik är en del av den samtida konstmusikrepertoaren; historisk musik dominerar sedan länge. Det betyder att musiklyssnare idag intressant nog verkar dela Donis och Tinctoris uppfattning att historisk musik är direkt tillgänglig för bedömning och förståelse. Skillnaden är att idag är värderingen av den historiska musiken oftast positiv, och inte kritisk.

Det jag skulle vilja diskutera här är den problematik som ligger i att lyssna till och förstå musik som har tillkommit i en helt annan tid än lyssnarens egen, med helt andra musikaliska referensramar. Det är självklart ingen ny fråga. Den är inte heller unik för musik som uttrycksform, utan aktuell även för till exempel litterära texter, visuella uttryck eller intellektuella resonemang och utgör en utmaning för allt historiskt studium.

Emellertid förefaller musik ha en viss särställning. Det finns en omedelbarhet i det musikaliska uttrycket som tycks drabba lyssnaren direkt och oförmedlat och som tar en genväg förbi intellektuell reflexion och tolkning. Det har delvis att göra med att musik väsentligen saknar be-

greppsliga, semantiska associationer. Det innebär att musik inte i första hand associeras med språkliga begrepp utan med annan musik, alltså med en musikalisk, stilistisk referensram eller norm.

Det som intresserar mig särskilt är avlyssnandet och förståelsen av musik från 1600-talet. Det var en period när de musikaliska ordningssystemen var i förändring och omförhandling, någonting som innebär att de där musikaliska referensramarna inte är självklara. De var inte självklara ens för lyssnare under den tiden, och därmed naturligtvis ännu mindre i vår tid.

Sextonhundratalet, och särskilt perioden från ungefär 1630 till 1680, såg en dramatisk omvandling av musikens ordningssystemer, inte minst när det gäller hur den flerstämmiga musikaliska satsen var organiserad. Eftersom själva flerstämmigheten – alltså organisationen av samklanger eller ackord, harmonik och tonarter – är så betydelsefulla för den västerländska konstmusiken och ett av dess viktigaste uttrycksmedel, har de förändringarna stor betydelse för hur den klingar och för hur lyssnarna uppfattar dess expressiva kvaliteter.

1600-talet i musikhistorien kan beskrivas som en tid av förändring mellan två ganska långa perioder med stabila ordningssystem. Det ena är den modala kontrapunkten, som dominerade från tidigt 1400-tal till tidigt 1600-tal. Det andra är den harmoniska tonaliteten, som reglerade all musik från sent 1600-tal och fram till Arnold Schönbergs experiment med atonal musik på 1920-talet, och som flitigt används än idag, inte minst i mer populär musik.

I den modala kontrapunkten regleras organisationen av tonerna i musiken av ett fast förråd av toner, den diatoniska skalans sju toner (mot-svarande de vita tangenterna på pianot), och av reglerna för hur vissa toner kunde höjas kromatiskt i vissa sammanhang, det som kallades *musica ficta*. Harmoniken i den polyfona musiken begränsas av det toninnehållet och av de ackord som kan bildas med en av de sju tonerna som baston. Hur tonerna sen kunde kombineras till samklanger reglerades av den ganska komplicerade kontrapunktläran och den bestämde också

på ett strikt sätt hur dissonanser fick föras in och upplösas i den musikaliska satsen. Det var just detta stränga regelverk som Doni ogillade. Han ansåg att det begränsade musikens uttrycksmöjligheter.

Den harmoniska tonaliteten, som först fullt ut användes av Archangelo Corelli på 1680-talet och som därefter på kort tid, redan vid början av 1700-talet, hade blivit alla kompositörers gemensamma språk, fungerar på ett helt annat sätt. Toninnehållet är principiellt sett obegränsat. Det går att använda alla tolv tonerna i den kromatiska skalan (både de svarta och de vita tangenterna på klaverinstrumentet) och i praktiken ännu fler, tack vare den tidens stämningssystem. I den harmoniska tonaliteten är det därför inte ett begränsat tonförråd som reglerar musiken, utan harmoniken och ackordens inbördes relationer. Musiken är hela tiden orienterad mot ett centralt ackord, tonikan, vilken fungerar som en gravitationspunkt som alla andra ackord relaterar sig till. Detta gör att lyssnaren hela tiden uppfattar musiken i relation till tonikan. Tonerna har sin plats i systemet, inte som i den modala flerstämmigheten genom sin fasta plats i ett tonsystem, utan enbart i relation till tonikan, gravitationspunkten.

Den här tekniken möjliggjorde ett par saker: dels erbjöd den möjligheter att bygga långa musikaliska förlopp, som hölls samman av en storskalig harmonisk planering, där de principer som reglerade de långa förloppen i musiken var desamma som reglerade de korta; dels gav det effektiva verktyg för att skapa spänning och riktning i musiken, som kunde användas för expressiva syften. Det är de här möjligheterna som till exempel Johann Sebastian Bach utnyttjar så skickligt, och efter honom Ludvig van Beethoven.

1500-talets modala kontrapunkt gav i och för sig också möjligheter att bygga långa förlopp, men saknade det harmoniskt tonala spänningsmomentet. Riktningen i musiken fanns snarare i melodier och rytm, inte i harmoniken.

1600-talet var en dynamisk och föränderlig övergångsperiod mellan dessa två mer stabila system. Något förenklat kan man säga att den

harmoniskt tonala principen, där tonerna orienterar sig kring ett tonalt centrum, fungerade inom frasen – alltså inom kortare avsnitt om låt säga fem till tjugo takter – medan den mer storskaliga organisationen av musiken, det sätt på vilket fraserna eller avsnitten relaterar sig till varandra, fortfarande reglerades av den modala musikens principer.

Det här ledde redan under 1600-talet till en viss osäkerhet kring vad som egentligen gällde. De musikteoretiska texterna fortsatte att reproducera den äldre, modala teorin, trots att de teoretiskt inriktade musiker som skrev dem var medvetna om att den inte helt och hållet passade in på den samtida musiken. Beskrivningar av det nya sättet att tänka kring musik hittar vi istället i praktiska manualer för organister, som behövde veta hur de skulle harmonisera en baslinje och hur de skulle hantera transponeringar och modulationer.

Samma osäkerhet har präglat den moderna receptionen av 1600-talets musik. I äldre tysk musikhistorieskrivning kallades denna period för ”die Zeit zwischen Schütz und Bach”, tiden mellan Schütz och Bach. Det fanns en tydlig estetisk värdering inlagd i det uttrycket – uttalad eller outtalad – som antydde att den utgjorde en mellanperiod och nedgångsperiod, som inte erbjöd någon särskilt betydande musik av betydande mästare.

Det fanns flera faktorer bakom den nedvärderingen, men en av de viktigaste var just den osäkerhet som rådde kring hur musiken var konstruerad. Den beskrevs som ”kurzatmig”, alltså snarast andfådd, med kort andhämtning. Detta kan relateras just till tekniken att ordna musiken i relativt korta, harmoniskt sammanhållna fraser, som sedan länkas samman till längre förlopp enligt de modala principerna. Harmoniken i 1600-talsmusiken har därför uppfattats som ostrukturerad och utan mål och riktning, som om kompositören inte kunde bestämma sig för vilken tonart som gällde. Den synen på 1600-talets musik är ett tydligt resultat av att den betraktades och avlyssnades med 1700-talets musik som måttstock – den musikaliska förväntningshorisonten var den harmoniskt tonala musik som bedömarna hade som sin närmaste referensram.

Det fanns redan i äldre musikhistorieskrivning en medvetenhet om att 1600-talets musik inte bara var organiserad utifrån rent strukturella principer, utan att musiken enligt tidens doktrin skulle vara underordnad den tonsatta texten, det tematiska sammanhanget och affekten. 1600-talets musik var i så mening retorisk i högre grad än harmonisk. Det har också kommit studier på senare tid, under de senaste tre till fyra decennierna, som har kunnat förklara den musikens organisationsprinciper på ett bättre sätt, så att vi idag har en mycket bättre musikteoretisk referensram för att förstå hur den är organiserad.

Men, det är en sak att på ett intellektuellt, teoretiskt plan förstå hur musik är uttänkt och konstruerad och att kunna förstå och förklara de egenheter den verkar ha i förhållande till annan mer omedelbart begriplig musik. Det är en helt annan fråga om det är möjligt att lära sig höra samma musik med något som närmar sig samtidens öron, och på så sätt lyssna på all musik och alla stiltraditioner som förekommit sedan dess – att höra 1600-talets musik utan att medvetet eller omedvetet ha till exempel Bach eller Händel som referensram och förväntningssammanhang.

Mycket av den musik jag själv arbetat med musikhistoriskt och musikanalytiskt aktualiserar just denna problematik genom att kompositörerna tillhörde dessa generationer mellan Schütz och Bach, en musik som länge betraktats som receptionshistoriskt problematisk. Det handlar om nordtyska kompositörer verksamma i Skandinavien, som Kaspar Förster den yngre, hovkapellmästare i Köpenhamn på 1650- och 60-talen, och Christian Geist, hovmusiker i Stockholm 1670–1679; det gäller även ett aktuellt projekt, nämligen Dietrich Buxtehude (c. 1637–1707).

Buxtehude föddes i Helsingborg kring 1637 och dog i Lübeck 1707. Under större delen av sin karriär var han verksam som organist i Maria-kyrkan i Lübeck. I historieskrivningen är han mest känd för en episod i den unge Johann Sebastian Bachs biografi. Våren 1706 reste Bach från Arnstadt till Lübeck för att träffa Buxtehude och lära sig av honom. Bach hade fått fyra veckors ledighet för resan men blev kvar fyra gånger

så länge, och vi känner till händelsen tack vare att det blev ett ärende för kyrkorådet i Arnstadt.

Äldre Bachforskare tog fasta på episoden och noterade att Buxtehude på grund av detta borde tillmätas betydelse – men de hade svårt att förstå sig på Buxtehudes musik och svårt att se den som en förebild för Bachs. De drog därför slutsatsen att det måste ha varit orgelspelet som Bach lärde sig av, snarare än kompositionskonsten.

Till saken hör också att Buxtehudes vokalmusik upptäcktes sent, först vid slutet av 1800-talet, och det dröjde innan den fanns tillgänglig i moderna utgåvor. Det har nämligen fallit sig så att allt som finns kvar av Buxtehudes vokalmusik finns i Uppsala, där den ingår i den stora Dübensamlingen. Buxtehude stod i ett slags professionellt vänskapsförhållande till den kungliga hovkapellmästaren i Stockholm, Gustav Düben, och det finns över hundra kompositioner i handskrift i hans notsamling, som senare donerades till Uppsala universitet av dennes son. I Tyskland finns bara enstaka vokalverk bevarade.

Betänkligheterna inför Buxtehudes musik kan relateras till de faktorer som redan omnämnts: de korta fraserna och segmenten och den ”flackande” harmoniken, som av vissa bedömare uppfattades som något splittrat och ofullgånget. Buxtehude kom att inordnas under rubriken ”die Musik zwischen Schütz und Bach”, med en vidhängande värdering som grovt förenklat gick ut på att hela den stilperiod som Buxtehude verkade i utgjorde en ofärdig övergångstid, som helt enkelt i sig omöjliggjorde tillkomsten av stor musik, oavsett kompositörernas talanger. Och, på så sätt, vill jag påstå, reproduceras Johannes Tinctoris och Giovanni Battista Donis misstag, genom att bedömare utgår från att deras omedelbara upplevelse är giltig och mäter musiken med en historiskt sett felaktig måttstock.

Undertecknad planerar en studie över Buxtehudes vokalmusik, som frilägger och visar på de organisationsprinciper som han och hans samtid utgick ifrån – både i fråga om den språkliga begreppsapparat med vars hjälp musiken konceptualiserades, och i fråga om de kognitiva mu-

sikaliska scheman som inte nödvändigtvis fanns formulerade i ord. Det är min övertygelse att det går att komma långt med en sådan studie, baserad på samtida musikteoretiska texter och aktuell forskning som kombinerar sådana texter med analyser av den tidens musik. Jag tror alltså i den meningen att det idag går att beskriva Buxtehudes musikaliska syntax och grammatik relativt tydligt och utförligt.

Men, den stora utmaningen i sammanhanget är frågan om i vilken utsträckning denna mer tekniska och intellektuella förståelse av musiken kan ligga till grund för en djupare lyssningsupplevelse av samma musik, där vi bättre kan lära oss att höra den utan senare stilars harmoniska tonalitet som filter.

Min hypotes är att Buxtehude använder just spelet mellan det nya och det gamla systemet, alltså de harmoniskt tonala avsnitten inom frasen å ena sidan och den övergripande, storskaliga organisationen av dem enligt de äldre, modala principerna å den andra för att skapa expressiva effekter. Problemet är bara att de effekterna är svåra att höra för en modern lyssnare. Det går visserligen att identifiera och avkoda sådana expressiva effekter på en mer teknisk nivå, exempelvis genom att studera hur kompositören arbetar med tonsättningen av texter. Textens affektiva innebörder ger en nyckel till musikens expressivitet, även i de fall där en nutida lyssnare inte spontant kan höra den. Detta är dock fortfarande en historisk analys som riskerar att stanna på papperet. Frågan är om det även går att tillägna sig en internaliserad förmåga att spontant och oförmedlat höra den sortens grepp och effekter i musiken.

Projektet drivs förstås av övertygelsen om att en sådan internaliserad musikkunnskap är möjlig att uppnå, åtminstone till en viss grad. Samtidigt vore det naivt att tro att det via den sortens historiska studier skulle gå att uppnå någon form av tidstrogen förståelse av musiken, motsvarande Buxtehudes eller hans mer musikkunniga samtidas sätt att lyssna till den. Det går inte att på det sättet med hjälp av historiska studier finna en väg tillbaka – det går bara att finna en ny väg framåt.

En avgörande fråga i sammanhanget har att göra med relationen mel-

lan det musikaliska uttrycket och den historiska begreppsapparaten. Hur kan vi veta att de diskursiva källorna är historiskt mer konstanta än det musikaliska uttrycket? Hur vet vi att historisk musik och musikaliskt uttryck inte lättare och mer oproblematiskt transcenderar det temporala och kulturella avståndet av de diskursiva, begreppsliga texter som utgör dess historiska kontext? Vad är det som säger att det musikaliska uttrycket skulle vara mer flyktigt och mindre beständigt för tidens gång än diskursiva texter kring musiken?

Vägen till en lösning på detta dilemma måste rimligen gå genom ett studium som sätter de två i samspel, som dubbla artikulationer av i grunden samma ordningssystem, och på så vis låter musiken belysa texterna och vice versa, i en öppen och av hermeneutiken inspirerad tolkningsprocess. Utgångspunkten för mina studier är samtidigt att den språkliga konceptualiseringen av musik i historiska källor och de nycklar de ger till en förståelse av musiken i sista hand måste ges ett företräde framför vår oförmedlade, omedelbara upplevelse av den – åtminstone så länge vi drivs av ett intresse att förstå musiken som en historisk artefakt och inte bara som ett överhistoriskt, estetiskt objekt.

Inträdesföredrag den 7 februari 2017