

In summa: Örebromötet är en milstolpe i kyrkosångsrörelsens historia. Det markerar i åtskilliga avseenden ett jättesteg framåt och kommer för deltagarna: de aktiva såväl som de passiva att lysa med en stark och förblivande glans.

A. Adell.

Några praktiska problem vid uppförandet av Bachs kyrkomusik.

IV.

Nyansering. Frasering. "Verzierungen". — Avslutning.

Ett av de ur rent praktisk synpunkt svåraste problemen är nyanseringsfrågan, helst som Bachs egna beteckningar här praktiskt taget lämna oss fullständigt i sticket: "forte" och "piano" förekomma visserligen ofta, men ej i vår mening, utan blott för att markera solistinsatserna åt "ripienisterna", som då skola tystna (se nedan).

Det svåra är att åstadkomma den enkelhet och frihet från effekter, som ensam kan åskådliggöra den storartade periodbyggnaden i Bachs musik. Schweitzer har på ett mycket förtjänstfullt sätt påvisat denna t. ex. i orgelverken, där man i stort sett på pedalens medverkande igenkänner huvud- (ytter)-delarna, som böra utföras på den kraftigt registrerade huvudmanualen, medan mellansatserna, där pedalen tystnar, tillkomma andra och tredje manualerna. (Se Schweitzer, a.a. sid. 281 ff.). Samma terrassformiga uppbyggnad är karakteristisk även för kantaterna. En in- eller utfallande instrumentgrupp, en karakteristisk utvikning till en annan tonart och andra mer eller mindre tydliga avgränsningar giva ofta en vink härom. Som alldeles förfelad måste man nog anse den nu ej sällsynta praxis att genomföra en stegring från pp till ff genom hela stycken eller delar därav. Och än värre är det när man plötsligt klipper av en redan påbörjad stegring för att genom ett nytt crescendo åvägbringa en våldsamt slutstegring. Sådant må passa för senare stilarter (ex. Beethovens 7 symfoni, finalen; Reger); hos Bach blir resultatet en oro, som endast förstör den stegring, som ligger i själva strukturen. Man får ej glömma, att "stegringscrescendot" som konstnärlig princip kommer först med Mannheimerskolan efter Bachs tid. Det upphöjda lugnet i Bachs musik kommer ojämförligt bäst till sin rätt, om man beaktar denna terrassuppbyggnad. Praktiskt utföres detta bäst genom att följa tidens praxis och Bachs egna anvisningar: att dela orkester och kör i en "concertino"

och en "ripieno"-grupp; d. v. s. att i "piano"-partier låta endast en mindre del av de utförande medverka. Att detta ansågs självklart, framgår av samtida teoretiker och kompositörer, såsom Händel. Denne föreskriver än "senza ripieno", antydande att blott concertinogruppen bör deltaga, än noterar han "concertino" och "ripieno" på skilda system. Hos Bach finna vi denna uppdelning på olika system i kantaten "Wie schön leucht't uns der Morgenstern". Och vidare framgår det klart av det ovan citerade memorialet (se Spitta, II, 74) där det heter: "So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in zerley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinarie 4; auch wohl 5, 6, 7 biss 8; so mann nemlich per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey." — (Skola nu kyrkokörerna ordnas rätt såsom det anstår sig, så måste vokalisterna åter indelas i 2 slag: concertister och ripienister. Concertisterna äro ordinarie 4; även 5, 6, 7, 8, när man nämligen vill uppföra något flerkörigt stycke. Ripienisterna måste även vara minst 8, nämligen i var stämman 2).

Som ovan nämnts, antyder Bach i allmänhet genom "piano" när ripienogruppen skall tystna, och "forte", när den åter skall inträda.

Dessa beteckningar betyda alltså i de flesta fall ej i första hand nyansering i vår mening. Sådan föreskrives relativt mycket sällan, och då oftast blott för ekoverkningar, som voro mycket omtyckta (ex. Händel). Schünemann¹⁾ skriver: "Wiederholte Motive, sie mochten notengetreu oder in veränderter Harmoni erscheinen, wurden durch forte und piano unterschieden, ein Gesetz, das für alle Musikstücke galt. Die ältere Musik rechnet mit diesen Echoeffekten. Mag eine Bachsche Kantateneinleitung oder ein Solo von Vivaldi oder Quantz vorliegen, stets sind Themen und Gedankenwiederholungen dynamisch zu schattieren." (Upprepade motiv, vare sig oförändrade eller med förändrad harmoni, åtskildes genom forte och piano, en lag, som gällde för alla musikstycken. Den äldre musiken räknar med dessa ekoeffekter. Vare sig det är fråga om en kantatinledning av Bach eller om ett solo av Vivaldi eller Quantz, alltid bör man dynamiskt schattera tema och upprepning).

Ett medel härtill hade man bl. a. i stråkarna, vilkas tagel plötsligt kunde slappas i spänningen (se nedan), varigenom ekoeffekter uppnåddes.

Exempel på sådan ekonyansering hos Bach finnas i rikt mått i den bekanta "eko-arian" ur Juloratoriet. I fråga om detta slags nyansering

¹⁾ Georg Schünemann: Geschichte des Dirigierens, Leipzig 1913. Sid. 211.

torde man alltså utan risk kunna tillämpa Quantz', Ph. Em. Bachs och andra samtidas uttalanden. Däremot röjer sig den ovan påpekade väsentliga stilskillnaden mellan dem och Seb. Bach kanske påtagligast i fråga om den övriga nyanseringen. Både Quantz och Ph. Em. Bach tala outtröttligt om musiken såsom "hührend", "gefällig", "schmeichelnd" o. s. v., egenskaper som sannerligen ej i främsta rummet tillkomma Bachs kärva, urkraftiga musik. Hela den affektbetonade nyansläran hos dessa (t. ex. Quantz' i detalj genomförda uppdelning av dissonanserna i "fortissimo"-, "forte"- och "mezzoforte-klasser")²⁾ torde därför hos Bach utan vidare bortfalla till förmån för den ovan skizzerade storlinjiga dynamiken.

Utom det redan kritiserade stegringscrescendot skulle jag vilja opponera mot två andra "fel" i moderna bearbetningar: Först den alltför schablonmässiga principen att börja och sluta alla körsatser pianissimo. Redan av vad som förut sagts om terrassbyggnaden i Bachs verk torde framgå att ett sådant förfarande knappast är det stilhistoriskt riktiga. Men därtill kommer att detta förfaringssätt medför betänkliga konsekvenser rent konstnärligt. Som exempel härpå skulle jag vilja anföra Breitkopf & Härtels bearbetning av kantaten "Komm du süsse Todesstunde". — Sedan kantaten talat om dödens ljuvhet och glädjen att skiljas hädan, utmynnar den grandiosa, femstämmiga slutkoralen i det triumferande: "Was schad't mir dann der Tod?". I förlagets körstämmor står här enligt den vanliga moderna regeln: poco a poco dim. Men hur motsvarar detta innehållet?! (Nu måste i rättvisans namn erkännas, att samma upplaga i orkesterstämmorna tydligen kommit på "bättre" tankar; där föreskrives nämligen cresc. till ff)

Ofta får man höra hur koraler, t. o. m. sådana som i överensstämmelse med texten sjungits genomgående forte, på själva slutackordet bringas att dö bort i diminuendo. Härigenom får man ett intryck av att liksom udden avbrytes, en obehaglig avmattning inträder. Nej, koralen vill klinga ut friskt, kärvt. Det måste ifrågasättas, om icke snart sagt all nyansering är av ondo i koralerna, som ju representera det objektiva självt, församlingen gentemot de enskilda.

Överhuvud finnes knappt någon risk att nyansera för litet hos Bach. Hans temata äro så koncipierade, att de ej behöva, rent av ej tåla starka nyanser. Sådana kunna lätt vålla en nervös oro, som absolut icke hör hemma i Bachs kärnsunda musik.

Desto viktigare är *fraseringen*. I motsats till de ytterst sparsamma och schematiska nyansbeteckningarna finna vi hos Bach ett fraseringsystem, som i noggrannhet, rikedom och uttrycksfullhet söker sin like. Att gå när-

²⁾ A. a. sid. 228 ff.

mare in härpå faller utom ramen för denna uppsats; här må blott hänvisas till Schweitzers utmärkta analyser (a. a. sid. 744 ff.).

Att Bach ej var ensam om att lägga stor vikt på fraseringen, framgår t. ex. av Quantz³⁾: "Der Vortrag ist also schlecht . . . wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht articuliret, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob, und trocken vorträgt, wenn man alle Noten ohne Unterschied schleifet oder stösst . . ." (Föredraget är alltså dåligt, när man spelar noterna otydligt, dunkelt, obegripligt, oartikulerat, matt, slött, släpande, grovt och torrt, när man utan undantag binder eller stöter alla noter).

Vad som ofta verkar stötande vid ett Bach-uppförande, är de långa raderna av obundna noter. Det beror på att stråkarna, särskilt basarna, sällan behandla dem med nödvändig omsorg, utan spela ett visst, hårt staccato, som ingjuter en obehaglig nervositet i det hela. Quantz⁴⁾ talar med ogillande om hur staccatonoter lätt klinga "als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden." (som om de hackades eller piskades). I synnerhet⁵⁾ bör kontrabasisten "seine Noten fest, sicher, und deutlich vortragen, sich vor dem Kratzen des Bogens in Acht nehmen, welches absonderlich bey diesem Instrumente ein hässlicher Übelstand ist . . ." (. . . föredraga sina noter fast, säkert och tydligt och akta sig för stråkens skrapande, vilket i synnerhet vid detta instrument är ett fult missförhållande). — Ej sällan förekommer de att stråkarna såsom blott ackompagnement ha att utföra exempelvis två åttondelar — paus — två åttondelar o. s. v. (ex. slutkören i Matteuspassionens första del). Dessa sakna bindebåge eller bära kanske en staccato-punkt, varför musikerna, inställda på Mozart-Beethovens stil, sätta av en kort, vass ton, som bjärt sticker av mot det övriga. Härom säger Quantz:⁶⁾ "Die allgemeine Regel so man davon geben kann, ist diese: Wenn über etliche Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. — Wenn über den Noten Punkte stehen, so müssen solche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestossen, aber nicht abgesetzt werden." (Den allmänna regel, som man kan giva därom, är: Om över några noter små streck stå, så skola dessa noter klinga hälften så länge som de gälla i och för sig. — Om det står punkter över noterna, så skola de beröras eller stötas med ett kort stråkdrag, men inte avsättas). — En viktig roll härvid torde den förändrade *stråken* spela. På den tiden spändes ej taglet genom skruv utan var fäst vid stången och spändes genom högra handens tum-

³⁾ O. a. a. sid. 110.

⁴⁾ O. a. a. sid. 201.

⁵⁾ O. a. a. sid. 222.

⁶⁾ O. a. a. sid. 201.

me⁷⁾). Detta betydde givetvis en avsevärt olika teknik, i synnerhet i fråga om flerstämmigt spel. Vidare omöjliggjordes all "springender Bogen", och det är väl fråga om icke staccato-spelet blev mindre vasst än med våra spända stråkar. —

Hur som helst, den Bachska fraseringen ligger vår tids musiker i stort sett fjärran, och ett noggrant arbete fordras för att hans musik skall komma till sin rätt.

Till fraseringsfrågor kan man kanske räkna frågan om *fermater* vid koraler. Modern praxis tyckes häri följa Voigt⁸⁾, som rekommenderar att markera gränsen mellan de olika raderna genom en kort paus. Men den minsta överdrift härav vållar, att koralen verkar stympad och enformig. Voigts motivering synes mig icke tillfredsställande. Han uppställer nämligen som mönster figurerade koraler, där raderna skiljas åt genom mellanspel. Men dessa torde icke äga någon beviskraft, då naturligtvis denna form i sig själv fordrar uppehåll mellan raderna. I betraktande komma däremot de många koralförspel, där c.f. oavbruten genomlöper överstämmen. Varje radslut betecknas med fermat. Men trots denna fullfölja mellanstämmorna sin karakteristiska rörelse så, att meningen alldeles uppenbart är, att radsluten ej skola markeras av uppehåll, (Se t. ex. koralförspelen "Herr Christ, der ein'ge Gottessohn", "Vom Himmel hoch", "Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" och många andra ur Orgelbüchlein). — Att direkt sluta härifrån till koralsångerna, går naturligtvis icke; men det synes mig dock, att man borde iakttaga större försiktighet än som vanligen är fallet. Bach tycks ej ha avsett någon skarpt markerad åtskillnad av koralaraderna.

En teoretisk svårighet av första ordningen är frågan om "die Verzierungen" eller "Manieren". Här stå auktoriteter mot auktoriteter — både den tidens och våra. Till en slutgiltig lösning torde man väl aldrig komma. Lyckligtvis är dock frågan av mindre praktisk betydelse än många av de ovan berörda.

Om man läser Quantz', Ph. Em. Bachs eller Matthesons utsagor i frågan, får man nästan det intrycket, att nottexten endast är en språngbräda för solisternas inspirationer; med drillar, förslag, passager i det oändliga skola de "förbättra" kompositionerna⁹⁾. Men då uppstår genast frågan: I vilken mån gäller detta för Bach? Spelar icke den redan påpekade stilskillnaden en viktig roll även häri? — Med största säkerhet gör

⁷⁾ *Arnold Schering*: *Verschwundene traditionen des Bach-zeitalters*, *Bach-Jahrbuch* 1904, sid. 113.

⁸⁾ O. a. a. sid. 24.

⁹⁾ En förträfflig undersökning erbjuder *Ad. Beyschlag*: *Die Ornamentik in der Musik*, Leipzig 1908. III: 2 Kapitel.

den det. Och härtill kommer ett samtida vittnesbörd, som med ens försätter de ovannämnda lärde herrarna ur spelet: Scheibes kritik av Bach: ¹⁰⁾ "Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu spielen, versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das antzicht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich." (Alla manér, alla små sirater och allt, som man underförstår i spelkonsten, uttrycker han med verkliga noter, och detta berövar hans stycken ej blott harmoniens skönhet, utan det gör även melodien genomgående svår att uppfatta.) Byschlag kommenterar: ¹¹⁾ "Bach bedründete das neue Dogma, der unbedingten Suprematie des schaffenden Künstlers über den reproduzierenden". (Bach grundlade den nya dogmen om den skapande konstnärens obetingade herravälde över den utförande). — Schering ¹²⁾ säger kort och gott: "Quantz und Ph. Em. Bach, ebenso Tosi-Agricola sind, wie schon oft hervorgehoben, als Gewährsmänner für Sebastian Bachs Verzierungstechnik abzuweisen." (Q. och Ph. E. B. liksom T-A. måste avvisas som vittnen för Bachs ornamenteringsteknik.)

Schweitzers ¹³⁾ jämförelser med hebreiskans Q're K'thib (då man med en skrivart konstant underförstår en viss annan läsart) passar därför utmärkt på tidens musik i allmänhet men slår slint just för Bachs vidkommande. Ty Scheibes uttalande stämmer i allmänhet väl med Bachs egna verk. Det bästa exemplet torde vara appoggiatura i recitativet. Hur kategoriskt sådana fordrades i samtida musikläror, framgår med oöverträfflig tydlighet av ett yttrande hos Mattheson. ¹⁴⁾ I ett helt annat sammanhang anför han (i notskrift) ett typiskt recitativslutfall: d-e-f-c. I en not kommenterar han: "Mir ist nicht unbewusst, dass die gewöhnliche Notirungs-Art alhier die beiden letzten Noten ins c setzet; allein ich habe es diesesmahl so geschrieben wie es gesungen wird." (Det är mig icke obekant, att den vanliga noteringspraxis här skulle skriva de sista noterna som c; men jag har denna gång skrivit det såsom det sjunges.) Han anser sig alltså rent av tvungen att påpeka den frihet, han tar sig mot gängse praxis — men det är just på samma sätt som Bach noterar (exempel i mängd i Matteuspassionen). Och detta ofta med påvisbar avsikt. Det förefaller därför, att man kommer Bachs mening närmast genom att helt enkelt följa originalet. Ville man åter med Schweitzer som regel underförstå appoggiatura, så skulle verkan bli "Fatalt monotont" (såsom

¹⁰⁾ "Kritischer Musicus", citerad hos Beyschlag sid. 119.

¹¹⁾ sid. 119.

¹²⁾ Arnold Schering: "Vorhalte" und "Vorschläge" in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium; Bach-Jahrbuch 1923 sid. 14.

¹³⁾ O. a. a. 771.

Voigt¹⁴⁾ mycket riktigt anmärker) och därtill vek ända till sentimentalitet, vilket knappast överensstämmer med den manligt kärva tonen i Bachs konst. — Någon allmän regel är dock som sagt, omöjlig att genomföra; problemet måste lösas från fall till fall genom analogislut och framför allt genom fin ingivelse i varje särskilt ställes innebörd.

Många teoretiska och praktiska problem uppstå vid Bachuppförandet; många kunna icke slutgiltigt lösas. Men må vi icke härav låta oss avskräckas! Ty Bachs musik står och faller ej med ett fullgott utförande. Den kyrkomusik, som under hans egen ledning uppfördes i Thomaskyrkan skulle säkerligen ha blivit ganska illa åtgången av modern kritik. Vad skulle även den mest idealiske dirigent kunnat åstadkomma med en kör på högst 16 skolpojkar och en orkester, om vars medlemmar han själv måste yttra: "Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, dass Sie theils emeriti, -theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl sein solte." (Ur det ovan citerade memorialet). — (Om deras förmågor och musikaliska kunnighet förbjuder mig blygsamheten att nämna något sanningsenligt. Dock bör man taga i betraktande, att de dels äro emeriti, dels inte äro så övade som önskvärt vore). — Kunde den tidens oboister på sina ofullkomliga instrument njutbart utföra de stämmor, som för vår tids virtuoser med tekniskt fulländade instrument äro hart när omöjliga?

— Och trots sin eminenta pedagogiska skicklighet, när det gällde begåvade privatelever, var Bach ingen god skollärare; och vad hade han väl för möjlighet att uppehålla respekten, när han flera gånger om låg i strid med sin rektor just för sina disciplinära åtgöranden? Intet under, om han förlorade intresset för sina skolpojkar och i viss mån försummade sin tjänst. Hans rektor förklarade, att han ej förmådde uppehålla disciplinen vid kören, och när han dog, avfärdade honom rådet i Leipzig med att "Herr Bach wäre wohl ein grosser Musicus, aber kein Schulmann gewesen." (Herr Bach var visserligen en stor musiker men ingen skolman). (Spitta II: 65). Under sådana förhållanden kan uppförandet knappt ha stått på någon hög nivå. Må det tjäna våra kyrkokörer till uppmuntran, att dessa underbara predikningar i toner inspirerats med ett så dåligt utförande i sikte! Den avgörande frågan får icke vara: ha vi möjlighet att åstadkomma ett idealiskt uppförande?, utan: ha vi rätt att undanhålla kyrkan hennes rättmätiga arv, att beröva vår församling denna gripande förkunnelse? Högt över ett tekniskt fulländat uppförande står ett ödmjukt uppförande i anda och sanning, ad majorem Dei gloriam.

Ingvar Sahlén.

¹⁴⁾ *Mattheson*: Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, sid. 177.