

**STM 1952**

**Hugo Riemann, Mannheimskolan och  
“denkmälerstriden”**

*Av Alf Thoor*

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

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

# HUGO RIEMANN, MANNHEIMSKOLAN OCH »DENKMÄLERSTRIDEN»

AV ALF THOOR

## I

**F**RÅGAN OM hur vägarna löper mellan barock och wienklassicism måste nödvändigtvis på ett tidigt stadium ha framstått som en av de centrala inom den historiska musikvetenskapen, och många har också under årens lopp ägnat sina krafter åt dess lösning. Trots detta har emellertid få resultat nåtts, som inte vid en granskning faller sönder i sina beståndsdelar, och alltjämt anar vi endast dunkelt de musikaliska krafterna bakom den utveckling, som ledde fram till Haydns och Mozarts konst, och deras sammanhang med förändringarna i livsbetingelser och tänkesätt. Fortfarande står fältet öppet för motstridiga antaganden, och då inte desto mindre ganska bestämt formulerade meningar här och var kan återfinnas, så är de att betrakta som subjektivt personliga. Redan en hastig blick i ett par moderna översiktsverk kan bli upplysande. Willi Apel har i sitt reallexikon sammanfattat forskningsläget: »The emergence of the 'Viennese classical sonata' of Haydn, Mozart, and Beethoven is one of the most difficult chapters of music history and, in fact, one of the least explored. This surprising fact is due, not so much to lack of material or to negligence on the part of scholars, but mainly to the exceptional complexity of the phenomenon.»<sup>1</sup> Yttrandet kan tas som en bruksanvisning och inte bara till vad Apel meddelar i ämnet.

Än hjärtare framträder detta forskningens dilemma hos författare, som av en eller annan orsak valt ett mera resolut framställningssätt. Instruktiva exempel återfinnes i Paul Henry Lang's »Music in Western Civilization», där för populariseringens skull de raka formuleringarna ju nödvändigtvis måste dominera. Så inledes det avsnitt (s. 598), som rubricerats »Components of the Sonata-Symphony», med en rad förmodanden i påståendeform. »The cyclic order of movements, fast-slow-fast, harks back, as we have seen, to the Neapolitan opera *sinfonia*, disposed in the sequence of allegro-andante-allegro, to which was later added the minuet as a fourth movement», lyder den andra meningen, som redan innefattar ett komplex av olösta frågor. Slutvändningens

<sup>1</sup> W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 1944, under *Sonata* (III).

olyckliga formulering (»as a *fourth* movement») är naturligtvis en tillfällig lapsus, men bortsett därifrån har vi ännu knappast några möjligheter att avgöra, hur den fyrsatsiga symfonien har uppstått, och i varje fall torde det mekanistiska betraktelsesätt, som röjer sig i verbet »add» stå den konstnärlig-historiska sanningen tämligen fjärran. Samma tendens att laborera med de skilda formelementen som med pusselbitar spåras ofta nog, så t. ex. redan i den följande satsen: »The da capo aria was responsible for the principle of reprise or recapitulation of the first part . . .» Mot ett sådant påstående — av Wilhelm Fischer framkastat som en möjlighet redan 1915<sup>1</sup> — kan självfallet en rad invändningar ställas, och även om Mennickes gamla sats om den tredeliga symmetrien som en »Urform alles musikalischen Bildens»<sup>2</sup> ter sig än äventyrligare, så finns det dock mellan dessa ytterligheter åtskilliga alternativ, som i varje fall har många skäl för sig. Och oavsett hur en dylik härstamningsfråga kan komma att avgöras, kvarstår det faktum, att rekapitulationsprincipen verkligen var en princip, inte ett praktiskt schema, som i tur och ordning applicerades på olika kompositionsformer; den reprisdel, som är en av sonatformens konstituerande beståndsdelar, växer, så långt vi kan följa, fram på ett organiskt sätt, existerar som en auditiv funktion, inte som en geometrisk, visuell symmetri.<sup>3</sup>

Utrymmesskal gör det här olämpligt att i detalj kommentera Langs framställning, ehuru en sådan genomgång kunde bli ganska givande, inte minst när det gäller de meddelade uppgifternas proveniens; en handboks författares arbete består ju bland annat i att jämkä samman skilda forskningsresultat och att välja bland alternativ. Den påfallande apostroferingen av Rinaldo da Capuas insats<sup>4</sup> går sålunda tillbaka inte bara på den av Lang citerade Burney<sup>5</sup> utan också på Sulzer,<sup>6</sup> och i modern tid har Rinaldo ofta använts som hänvisningsobjekt; för t. ex. den ofta citerade Sondheim är hans grundläggande betydelse ett faktum.<sup>7</sup> Lang's läsare bör dock ana underlagets bräcklighet, då det beträffande utvecklingen från ett operamässigt tonspråk till ett sym-

<sup>1</sup> W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StzMw III, 1915, s. 76.

<sup>2</sup> K. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*, 1905, s. 30.

<sup>3</sup> Se t. ex. R. v. Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, 1935, s. 148 ff.; den dynamiska formuppfattning, som författaren företräder — närmast inspirerad av Ernst Kurth — diskuteras på flera ställen i samma arbete, bl. a. i det redovisande inledningskapitlet, s. 1 ff.

<sup>4</sup> A. a. s. 604.

<sup>5</sup> Ch. Burney, *The present state of music in France and Italy*, 1773, s. 285.

<sup>6</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Neue verm. 2. Aufl., I. 3, 1793, s. 593.

<sup>7</sup> R. Sondheim, *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, AfMw IV, 1922. I *Theorie der Sinfonie . . . des 18. Jahrhunderts*, 1925, s. 57, sammanställer Sondheim några 1700-talsförfattare, som känner Rinaldo.

foniskt heter: »Rinaldo's rôle in this process remains to be investigated, a task worthy of the labors of any scholar . . .»<sup>1</sup> Och till tjänst för denne presumtive vetenskapsman levererar Lang alltså en färdig arbetshypotes: tydligen skall det undersökas »hur» men inte »huruvida».

För syftena med denna uppsats synes det inte nödvändigt med en vidare exemplifiering. Det bör ändå, och redan på förhand, stå klart, att vårt vetandes gränser även på dessa speciella områden är snävt dragna. Insikten kan i det följande bli av ett visst värde. Den som från en senare tids utsiktspunkt betraktar en äldre forsknings metoder och resultat grips lätt av mycket mänskliga men helt ohistoriska överlägsenhetskänslor. Det är som bekant sällan välgrundat, och i varje fall inte här. Visst kan man med tillräcklig säkerhet konstatera fel och brister i äldre teoribyggande, visst kan fördomar framstå i silhuetlik klarhet; nog kan vi röja för att få luft och ljus. Men vi har ont om fakta att sätta i stället, och med fördomar är vi sannolikt välförsedda — kanske vi kallar dem självklarheter.

Därför behandlas också ärenden i dessa frågor inom musikvetenskapens lärdomshistoria fördelaktigast utan lidelse. Den personliga reaktionen bör på det hela taget inskränka sig till eftertanke.

## II

Det musikaliska materialet i del III, 1 av *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* äger ett oomtvistligt värde, men sin berömmelse har bandet vunnit genom det tillhörande förordet, undertecknat av Hugo Riemann i juni 1902. Hans framställning är utförd som en inledning till bandets kollektion av instrumentalmusik från Karl Theodors hov i Mannheim, alltså från 1700-talets mitt, och syftet består i att med några snabba och kraftiga streck skissera wienklassicismens förhistoria. Uppsatsens betydelse för en följande historieskrivning kan motivera en kort översikt av innehållet.

Summariskt presenteras först några fakta om hovhållningen i Mannheim under den berörda tiden; som källa anföres Friedrich Walters grundläggande arbete *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Efter några upplysningar om operaverksamheten kastar sig Riemann in på sitt huvudämne, orkestern och orkestermusiken i Mannheim. Vad saken gäller blir läsaren raskt underrättad om. Mannheimorkestern utmärkte sig för högsta tekniska standard, och än mer: »Es ist eine zwar wohlbekannte, doch ihrer historischen Wichtigkeit nach keineswegs auch nur annähernd gewürdigte Thatsache, dass um die Mitte des 18. Jahrhunderts das kleine Mannheim der Sitz einer förmlichen *Komponistenschule* war, deren Hauptrepräsentanten mit ihren Instrumentalwerken nicht nur am kurpfälzischen Hofe und anderen Fürstensitzen des süd-

<sup>1</sup> A. a. s. 604.

lichen und westlichen Deutschlands, sondern auch in Frankreich, England und den Niederlanden durch Jahrzehnten tonangebend waren und in auffallender Weise den Musikmarkt beherrschten.» (S. X.) Att de efteråt så mycket förbisets, skulle ha varit begripligt, om det gällde epigoner; »da aber gerade das Gegenteil der Fall ist und dieselben vielmehr *eine neue Stilrichtung* begründet haben, so giebt es für den Untergang der Erinnerung an ihre Verdienste keine andere Erklärung als die, dass der Glanz des grossen Wiener Dreigestirns *Haydn-Mozart-Beethoven* sie allmählich überstrahlt hat.» (S. XI.)

Därpå följer en utredning om symfoniens förhistoria i Tyskland med utgångspunkt från den tyska orkestersviten under första hälften av 1700-talet. Som bevis för den skickensedigra formens anspråkslösa utvecklingsstadium strax före halvsekelskiftet anföres citat från Johann Adolf Scheibes »*Critischer Musikus*» (1745). Ur Scheibes resonemang anser sig Riemann kunna sluta dels att symfonisatser med repris kan ha skrivits före 1745 (med repris avser Riemann i detta sammanhang möjligen också repristecknet; Scheibe urskiljer nämligen också en formtyp utan repristecken), dels att Scheibe inte känner vår sonatformstyp. Ur detta drar Riemann en vidare slutsats: ». . . es scheint daher, dass dieser Fortschritt in der Faktur später als 1745 gemacht wurde, wenigstens damals nicht gemeingut war.» (S. XII f.) Scheibes symfoni är tresatsig. »Konsertsymfonier» med konserterande flöjter och oboer känner han; hornens roll i den nya orkestern är honom obekant.

Att menuetten skulle ha varit så utmärkande för wiensymfonien som Kretschmar påstått (*Führer durch den Konzertsaal*, 2:a uppl. I, 1, s. 51) bestrider Riemann. Beviset finner han i Hillers antologi *Raccolta delle migliori Sinfonie* (1761), där tre<sup>1</sup> symfonier av Wagenseil återfinnes, varav ingen med menuett; inte heller Leopold Mozarts bidrag till samma samling har menuett. Efter ytterligare ett par exemplifieringar meddelar Riemann, att enligt hans iakttagelser ». . . scheint die Aufnahme des Menuetts in die Symphonie gerade einer Neuerung der Mannheimer zu sein, welche dann schnell von den jüngeren Wienern (Haydn, Dittersdorf, Leop. Hoffmann) desgleichen von Joh. Christ. Bach u. a. angenommen wurde . . .» (S. XIII f.) Detta finner Riemann också naturligt: menuettens idé harmonierar med mannheimandan, anser han.

Beträffande den mannheimska orkesterstilen framhålles också, att de tekniska kraven på de enskilda orkestermedlemmarna skärps och att klarinetten introduceras. En annan modernisering, som vid denna tid låg i luften, nämligen avskaffandet av generalbasackompanjemanget, genomförde mannheimarna däremot inte (»wie es scheint», s. XVII), men Riemann finner, att de betydligt bidrog till att göra generalbasackompanjemanget umbärligt. I en följande historik över det utskrivna klaverpartiet nämner han som tidigaste föregångare J. S. Bach och Rameau, något som föranleder publikationsredaktören Sandberger till en anmärkningsvärd reservation inte bara mot detta sakfel (åtminstone Händel hade dessförinnan skrivit ett obligat klaverparti, hävdar han) utan också mot »manche andere Aufstellung des Herrn Verfassers».

Svårare än generalbasackompanjemanget anser Riemann dock frågan om hur utvecklingen fortlöpte, sedan klaveret försvunnit ur orkestrala sammanhang och ersatts med utarbetade mellanstämmor. Enligt hans

<sup>1</sup> Enl. Riemanns Musiklexikon (11:e uppl.) 4 st.

uppfattning var dock den fullstämiga satsens idé aldrig helt uppgiven, och nytt liv fick den tack vare Lullys femstämmiga orkester. För tysk del heter det: »Die französischen Ouverturen der deutschen Meister der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts haben zwar zumeist bezifferte Bässe, sind aber trotz der gewöhnlich vorgenommenen Reduzierung der Stimmenzahl auf vier statt der Lullyschen fünf so volltönend, dass der Generalbass mehr des vom Klavier aus dirigierenden Kapellmeisters wegen da zu sein scheint als des Werkes willen.» Från Mannheim känner vi emellertid ingen klaverackompanjatör för kammarmusiken, däremot vet vi, att den kurfurstlige kammarmusikdirektören Johann Stamitz var violinist och 'förmödligen' liksom alla senare 'leaders' dirigerade med stråken eller genom att spela med. Riemann anser, att ingen av de mannheimsymfonier han utvalt för det föreliggande bandet kräver generalbasackompanjemang, och rekommenderar, att de framföres utan.

Självfallet ägnas orkestercrescendot sin vederbörliga uppmärksamhet. Burneys kända uttalande ». . . här föddes crescendo och diminuendo . . .» [resedagboken II: 74 (1773)] uppges som den första upplysningen om denna revolutionerande effekt. Att mannheimarna skulle ha uppfunnit de dynamiska schatteringarna påstår Riemann dock inte; särskilt sångare och violinister har, säger han, utan tvivel långt före mannheimarna lagt stor vikt vid ett dynamiskt nyanserat föredrag. Däremot tror han, att *beteckningen* crescendo härstammar från Mannheim; han har inte lyckats återfinna den före Richter och Stamitz. Mannheimcrescendot definieras som »bewusste Steigerungen der Klangfülle vom pianissimo über genau verzeichnete Zwischenstufen bis zum fortissimo». Förebyggande polemiskt heter det också: »D. Schubart vindizierd zwar einmal die erstmalige Anwendung des crescendo Jommelli, bleibt aber den nähern Nachweis schuldig, dass dieser es nicht von den Mannheimern übernommen, denen es der jedenfalls gewichtigeren Gewährsmann Burney zuschreibt.» (S. XIX.)

Mannheimskolans insats begränsar sig dock inte till enstaka detaljer. Tydligt måste den tillerkännas en betydande andel i den stilomvandling, som vid 1700-talets mitt berörde instrumentalmusiken i dess helhet. »Von der herben Strenge der Corelli, Abaco zu der liebenswürdigen Heiterkeit der Haydn und Mozart führt der Weg direkt über die älteren Mannheimer Meister», lyder Riemanns koncisa formulering. Möjligen kan han tänka sig, att även Hasse och Bröderna Graun därvidlag kommer i fråga, en tes som kanske förbereder Riemanneleven Mennickes bekanta avhandling fyra år senare. Att den nordtyska skolan var mer konservativt sinnad antydes bl. a. med hjälp av ett Hillercitat [ur *Wöchentliche Nachrichten* III (1768)], där det krävs »bättre ordning» och »större harmonisk riktighet» och på sidan 107 i samma källa heter det: ». . . sollte nicht das seltsame Gemisch der Schreibart, das Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige, das sich so oft in einem und demselben Satze beisammen findet, bisweilen eine üble Wirkung thun?»

I denna motsättning mellan nordtyska opinionspåverkande kritiker och sydtysk tonkonst ser Riemann en av orsakerna till att mannheimarnas musik så snabbt glömdes bort; däri har Berlins och Leipzigs avund gentemot Mannheim åtminstone sin skuld, menar han. Konstnärlig rättvisa var detta inte: »Unsere Auswahl von Mannheimer Symphonien beweist, in welchem Masse die Kunst der Wiener Klassiker auf derjenigen der Mannheimer fusst.» (S. XXI.)

Mycket återstår ännu att utforska, konstaterar Riemann i fortsättningen, och bristen på material är besvärande. Att de grundläggande värderingarna skall visa sig hållfasta tvivlar han dock inte på, och till stöd meddelas ytterligare uttalanden av äldre datum om mannheimskolan.

Den retoriskt effektfulla avslutningen förtjänar att anföras ordagrant: »Die genannten Trios von Stamitz (auf welche auch Anklänge in Boccherinis op. 1 deutlich hinweisen) inaugurierten in einer gar nicht zu übersehenden Weise den Stil der modernen Kammermusik und sind die ersten noch heute mit ausgezeichnete Wirkung spielbaren deutschen Streichtrios. Der Generalbass ist in ihnen durchaus entbehrlich; der zweite Satz des ersten Trios steht auf der vollen Höhe der Kunst Haydns und Mozarts und ist von einer für alle Zeiten unvergänglichen und mustergültigen Faktur. Die feine Abtönung des Ausdrucks des ganzen Satzes, der von einer wahrhaft klassischen Gewähltheit und Noblesse und von einer bezwingenden Logik ist, die auch nicht eine Note ohne Schaden zu ändern gestattet, verleihen demselben dauernden Wert. Vielleicht zum ersten Male tritt in Stamitz' Trios der ganze Zauber des Violinklangs berückend hervor. Kein Zweifel mehr: JOHANN STAMITZ IST DER SO LANGE GESUCHTE VORGÄNGER HAYDNS! Hiller hat recht: 'zu allen Zeiten soll der Name des Mannes heilig sein', der zuerst gelehrt hat, wie ein schlicht sich aussprechendes herzinniges Empfinden alle gelehrte Kunst aus dem Felde schlägt.» Och Riemann fortsätter: »Wir wollen uns nicht darum grämen, dass es ein Böhme und nicht ein Deutscher ist, dem wir diesen Lorbeer reichen müssen. Es bedürfte eines solchen urwüchsigen Elements, um dem trockenen Formalismus zu begegnen, welcher besonders in der Berliner Schule überhand zu nehmen begann.» (S. XXIV.)

Från dispositionssynpunkt något överraskande avslutas denna uppsatsens huvuddel med några rader om Filtz, och därpå följer översikter av de viktigaste mannheimtonsättarnas verksamhet.

Det kan ha sitt intresse att se, vad denna berömda och betydelsefulla uppsats egentligen innehöll — referatet ger dock ingen rättvis bild av framställningens fyllighet — men att utsätta den för en detaljerad granskning vore en överloppsgärning i vad gäller de historiska översiktspartierna. Annorlunda ställer det sig med de avsnitt, som direkt angår mannheimskolan och dess medlemmar och som av flera skäl fortfarande tillmättes ett visst referensvärde. Mannheimskolan är i normalt musik-historiskt medvetande en av de mest närliggande associationerna till den förklassiska instrumentalmusikens begrepp, och med mannheimskolan hör Hugo Riemanns namn ofrånkomligen samman, likaså den nyss refererade uppsatsen. Om den alltså till ena hälften endast kan räkna på lärdomshistorisk uppmärksamhet, så måste den till sin andra hälft, den mannheimska, föras till den aktuella musikvetenskapliga litteraturen, den ännu inte passerade. Att Riemann har behandlat sitt material med pionjärens grova nypor framstår visserligen som ett påträngande faktum, vilket dock neutraliseras av att vi själva inte heller har kommit så långt förbi pionjärstadiet.

Men också pionjärer brukar ha sina föregångare. Hugo Riemann redovisar uttryckligen en på första sidan av sin uppsats,<sup>1</sup> Friedrich Walter och hans arbete *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, utgivet i Leipzig 1898, och indirekt kan något utläsas även av en vändning på sidan X: »Es ist eine zwar wohlbekannte (kurs. här), doch ihrer historischer Wichtigkeit nach keineswegs auch nur annähernd gewürdigte Thatsache...» Goda exempel på den svala aktning man tidigare skänkt mannheimarna ger Riemann själv i äldre upplagor av sitt musiklexikon, så i artikeln om Johann Stamitz i 5:e upplagan (1900): »Stamitz, Johann Wenzel Anton, berühmter Violinist und bemerkenswerter Komponist, geb. 19. Juni 1717 zu Deutsch-Brod in Böhmen, gest. 1761<sup>2</sup> zu Mannheim als erster Konzertmeister und Kammermusikdirektor der kurfürstlichen Kapelle, der er seit 1745 angehört<sup>3</sup> und die damals im Zenith ihres Ruhmes stand; war durchaus Autodidakt.»

Helt representativ är alltså inte denna artikel. Det fanns även före 1902 de som satsade åtskilligt på mannheimskolans betydelse. Att den ovannämnde Friedrich Walter hörde till dem har nog delvis sin grund i att han härstammade från Mannheim; om — i god mening — lokalpatriotiska intressen vittnar också titlarna på hans avhandlingar (cite-rade efter 11:e upplagan av Riemanns lexikon): *Die Entwicklung des Mannheimer Musik- und Theaterlebens* (1897), det omnämnda arbetet från 1898 samt *Archiv und Bibliothek des Grossherzogl. Hof- und National-theaters zu Mannheim* (1899, 2 bd). Tyvärr finns enligt accessionskatalogerna endast det verk, som Riemann stödde sig på, tillgängligt i svenska bibliotek.

Redan detta ger emellertid en i viss mån oväntad belysning åt Riemanns insats, och man får vid jämförelser en känsla av att Friedrich Walters bok varit en starkare inspirationskälla än Riemann egentligen låter ana.<sup>4</sup> Walter tog ju inte musiken själv till utgångspunkt utan litade i större utsträckning till de historiska dokumentens utsagor, men likväl kom han att formulera meningar, som påfallande överensstämmer med åsikterna i Riemanns fyra år yngre uppsats. I en sammanfattning av mannheimskolans betydelse heter det sålunda bl. a.: »So allmächtig auch Italien im 18. Jahrhundert über die Opern- und Kirchenmusik

<sup>1</sup> A. a. s. IX.

<sup>2</sup> Med hjälp av kyrkoböckerna i Mannheim fann Riemann senare det rätta året, 1757.

<sup>3</sup> Riemann justerar redan i DTB III, 1 årtalet till 1742, men Peter Gradenwitz kommer i sin lilla Stamitzbiografi genom ett plausibelt resonemang fram till att 1741 är en troligare tidpunkt (s. 24 ff.).

<sup>4</sup> Riemanns hänvisning lyder: »Dieser verdienstlichen Arbeit ist ein grosser Teil der hier gegebenen Personalien entnommen, was hier ein für allemal mit Dank konstatiert sei.»

herrschte, es gab ein Gebiet, auf dem die deutsche Musik schon damals Selbständigkeit und Ueberlegenheit errungen hatte. Das war die deutsche Instrumentalmusik. Deutschland hatte in dieser Zeit bessere Instrumentalvirtuosen, bessere Orchester als Italien, und die deutschen Instrumentalkompositionen traten bereits unabhängig auf, als der italienische Einfluss auf allen anderen Gebieten der Musik noch ungebrochen war. In dieser Beziehung hatte Mannheim föhrende Bedeutung, und zwar sowohl hinsichtlich der Entwicklung des Violin- und Violoncellospiels, wie des Flöten- und Oboenspiels durch Mannheimer Künftler und ihre Schüler, als auch durch die symphonischen und kammermusikalischen Werke der Mannheimer Komponisten. Diese Werke, von denen viele bei grossen Pariser Verlagsfirmen erschienen, waren beliebt und durch die ganze musikalische Welt verbreitet. Die Kammermusikwerke und Symphonien der Holzbauer, Cannabich, Stamitz, Toeschi u. a. sind musikgeschichtlich wichtig, denn sie bilden den Uebergang zu den Haydnschen und Mozartschen Instrumentalkompositionen. — Eine monographische Würdigung der vorhaydnschen Symphonie mit besonderer Berücksichtigung der Mannheimer Kompositionen und ihres Einflusses, der im einzelnen zu verfolgen und nachzuweisen wäre, erscheint nach dem Gesagten als eine Arbeit lohnender Art.<sup>1</sup>

Avsnittet är värt att citeras oavkortat, ty här återfinnes ju redan, fastän mera försiktigt stiliserade, flera av de satser, som Riemann med sådan kraft skulle gå i bräschen för: huvudmotivet är Mannheims »ledande betydelse» både i fråga om komposition och instrumental teknik, det betonas, att mannheimarnas verk observerades av hela den musikaliska världen, mannheimtonsättarnas föregångarställning i förhållande till wienklassicisterna markeras otvetydigt. Och slutvändningen (»Eine monographische Würdigung . . .») direkt inbjuder ju hugade läsare att vandra vidare på den utstakade vägen; denna sats kan mycket väl vara det ursprungliga upphovet till DTB III, 1.<sup>2</sup>

Beröringarna mellan Walters och Riemanns framställningar in-

<sup>1</sup> A. a. s. 207.

<sup>2</sup> Någon gammal tanke var det i varje fall knappast som Riemann förverkligade, då han grep sig an med den mannheimska tonsättarskolan. Ännu den femte upplagan av hans lexikon, utkommen så sent som 1900, förbigår helt mannheimskolan och avfärdar, som redan nämnts, Johan Stamitz på några få rader och med tämligen neutrala adjektiv (»berühmter Violinist und bemerkenswerter Komponist»). Kontrasten mot den sjunde upplagens propagandistiskt färgade hyllningsartiklar över mannheimskolan och Johann Stamitz är roande. — Emellertid kan det alls inte anses givet, att det var på Riemanns initiativ som DTB kom att uppmärksamma Mannheim; redan år 1900 hade verkets huvudredaktör Adolf Sandberger i Alt-bayerische Monatsschrift publicerat sin uppsats *Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts*, där han bl. a. tilldelar Mannheim historisk betydelse. (Uppsatsen finns omtryckt i Sandbergers *Gesammelte Aufsätze* I, s. 224.)

skränker sig inte till den allmänna grundinställningen. Ett par av Riemanns viktigaste sagesmän från 1700-talet har redan Walter beaktat, och överensstämmelsen sträcker sig ända till citatlikhet. Burneys bekanta slagord om Mannheimorkestern, »en armé av generaler», som genom Riemanns bemedling vunnit burskap, återfinnes sålunda hos Walter,<sup>1</sup> och då Riemann apropå prioritetsrätten till orkestercrescendot åberopar Burney, använder han samma passus som sin föregångare.<sup>2</sup> En från Burney avvikande mening i fråga om orkestercrescendots första användning förträder Daniel Schubart i sin *Ästhetik der Tonkunst*, där han nämner Jommelli som den egentlige upphovsmannen. Detta avsnitt känner redan Walter,<sup>3</sup> som även tar Schubarts uppgift för god; Riemann viftar bort den.<sup>4</sup> Också en annan Schubart-sats finner han anledning att bemöta. I *Ästhetik der Tonkunst* heter det om Stamitz bl. a.: »Sonderlich seine Symphonien sind noch in grossem Ansehen, ob sie gleich eine alternde Miene haben.» Detta förringande av Stamitz' betydelse avvärjer Riemann raskt;<sup>5</sup> hos Walter finns Schubarts åsikt anförd på sidan 210.

De anförda exemplen antyder i all sin korthet, att Riemann, då han lancerade Mannheimskolan, knappast skapade ur intet i så stor utsträckning, som man ofta bringas att tro. Tvärtom visar föregångaren Friedrich Walter påtaglig förtrogenhet med hur mannheimtonsättarnas insatser värderats, ehuru han i dessa stycken iakttar ganska stor försiktighet. Trots alla överensstämmelser mellan de båda författarna beträffande det behandlade materialet vore det emellertid felaktigt att överbetona sådana likheter. Huvudordet i Walters framställning är Mannheim, i Riemanns — Stamitz. Granskar man närmare det material Riemann framlägger, finner man, att det i förhållande till Walters avhandling inte bjuder några sakligt sensationella nyheter; och inte desto mindre har han företagit en radikal tyngdpunktsförflyttning. Ty visserligen tilldelas den mannheimska tonsättarskolan lejonparten av uppsatsens utrymme, men det hela mynnar ut i en hänförd lovsång till Johann Stamitz och hans tonkonst. »Johann Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns!» lyder den fetstilstryckta klimax; mannheimskolan som kollektiv får maka åt sig.

En sådan tendensförskjutning låter sig inte utan vidare genomföras,

<sup>1</sup> A. a. s. 213.

<sup>2</sup> ». . . här föddes crescendot och diminuendot, och här var det som man först observerade, att piano (som först huvudsakligen användes som eko och vanligen uppfattades som likbetydande) och forte är musikaliska färger, vilka har sina schatteringar lika väl som rött och blått i måleriet.» Walter a. a. s. 213; Riemann a. a. s. XIX.

<sup>3</sup> A. a. s. 212.

<sup>4</sup> A. a. s. XIX.

<sup>5</sup> A. a. s. XXII.

och i detta fall vållar företaget i synnerhet kronologiska svårigheter. Walter anser, att epoken Mannheim når sin höjdpunkt under decenniet 1767—1777<sup>1</sup> — »på alla områden». Då detta lysande avsnitt i den mannhemska odlingens historia tog sin början, var emellertid Johann Stamitz död sedan tio år, och en ny generation hade tagit ledningen inom det konstnärliga livet. Man kan naturligtvis hysa den åsikten, att en kontinuerlig utveckling förbinder Stamitz och hans efterföljare, och man kan också — eftersom så många och så vitt skilda musikaliska värderingar ligger inom det möjligas gränser — placera dessa dock så framgångsrika efterföljare en eller flera klasser under Stamitz själv i konstnärlig storhet. I en framställning med vetenskapliga anspråk blir dock en sådan åsiktsyttring av tämligen tvivelaktigt värde, om den inte muras upp på ett grundfast faktiskt material; hos Riemann är det faktiska materialet så försummat, att problemet om huruvida Johann Stamitz kan identifieras med mannheimskolan inte ens blir fixerat. Det behandlas som en aprioristisk sanning.

En kort översikt av Riemanns taktik kan närmare karakterisera fenomenet. Att några grundläggande påståenden presenteras som fakta, i obevisat skick, redan på uppsatsens första sida, får väl försvaras som ett dispositionstekniskt grepp, även om formuleringen nog starkt påminner om suggestion: mannheimarna var under årtionden tongivande, inte bara i Tyskland utan i Frankrike, England och Nederländerna, de behärskade på ett påfallande sätt musikmarknaden, de grundade en ny stilriktning, och allt detta utan att Riemann på ett enda ställe finner bruk för tyskans utmärkt känsliga konjunktivformer. Om dessa påståenden möjligen kan kallas ovarsamma, så måste i gengäld ett betydligt kraftigare adjektiv appliceras på den följande skissen över symfoniens historia i Tyskland. Svagheterna därvidlag stod ju dock från början klara för mer kritiska läsare; den slutsatsen bör man ha rätt att dra ur Sandbergers redan omnämnda reservation, där han tar avstånd från en rad av Riemanns »Aufstellungen».<sup>2</sup>

Sakligt förtjänar Riemanns perspektiviska utläggningar, det har förut understrukits, inte något bemötande i dag, men som belysning av hans arbetsmetoder är de värdefulla. Dessutom måste erkännas, att hans problemställningar inte saknar sitt intresse. Sålunda bör läsaren få veta något om symfoniens tidigare position, och att författaren i detta sammanhang vänder sig till Joh. Ad. Scheibe och hans »Critischer Musikus» (upplagan av 1745) är endast naturligt. Men när

<sup>1</sup> A. a. s. 108.

<sup>2</sup> S. XVIII: ». . . Es sei mir hier die Bemerkung verstattet, dass ich mich noch mit mancher anderen Aufstellung des Herrn Verfassers nicht im Einklang befindende, so bezüglich des Lullismus, der Einführung des Menuetts in die Sinfonie, der Crescendo-Frage, der Charakterisierung Abacos, Holzbauers u. a. m.»

Scheibe, som enligt lexikaliska uppgifter från 1736 bodde i Nordtyskland och från 1744 i Köpenhamn, upphöjs till ett slags kronvittne, då finns det skäl att bemöta slutsatserna med misstänksamhet. Tämligen djärvt är det också, då Riemann på grundval av ett dunkelt yttrande hos Scheibe anser sig kunna dra gränsen bakåt för bruket av den egentliga sonatformen (tredelig form med genomföringsdel): »Es scheint daher, dass dieser Fortschritt in der Faktur später als 1745 gemacht wurde, . . .» Mindre djärv är fortsättningen: ». . . wenigstens nicht Gemeingut war.» Formen visar, att detta har avsetts att vara en slutsats, men logiskt upplöser det sig i dimma, eftersom inte Scheibes egen ställning till den musikaliska utvecklingen på något sätt klarlägges. Och att inte sonatformens idé var »allmångods» fem år före Johann Sebastian Bachs död är verkligen föga uppseendeväckande.

Frågan om hur och var menuetten kommit in i symfoniens satscykel diskuteras på lika osäker faktisk grundval. »Dass der älteren Wiener Symphonie das *Menuett* nicht in dem Masse als dritter (vorletzter) Satz eigentümlich war, wie Hermann Kretzschmar (Führer, 2. Aufl. I, 1, S. 51) nahe legt, beweisen die in Hillers 'Raccolta' (bei Breitkopf 1761) aufgenommen drei Symphonien von Wagenseil, von denen keine ein *Menuett* hat. Auch die Symphonie von Leopold Mozart in der *Raccolta* hat kein *Menuett*.» Till detta kan sägas, att fyra symfonier inte »bevisar» någonting, allra minst då utgivaren (enligt Riemann själv) tillhör den konservativa kritiken och följaktligen kan förväntas gynna verk, som byggts efter äldre formprinciper. Sin åsikt att menuettens införande skulle vara en insats av mannheimarna motiverar Riemann med att varken Graupner eller Galuppi använder menuetten som symfonisats — »soweit ich bis jetzt kenne», lyder bisatstillägget — och att Fasch visserligen skriver fyrsatsiga symfonier men utan menuett. Och som en bekräftande avrundning anföres till slut, att menuettens idé harmonierar med mannheimandan. Det nya begrepp, mannheimandan, som här abrupt införes, blir aldrig närmare definierat; satsen bevarar genom åren sin monumentala verkan. Lika lättvindigt behandlas continuoproblemet: vittgående slutsatser baserar Riemann här på ett rent personligt tyckande.

Långt mer sakligt blir genast framställningssättet, när orkester-crescendot kommer på tal. Detta avsnitt har ju också tillmätts stor betydelse av en efterföljande forskning, meningarna som där hävdas går igen i många handböcker, och »mannheimcrescendo» är en elementär musikhistorisk term. Efter de redan anförda exemplen på Riemanns undersökningsmetoder finns det skäl att fråga, om han här har lagt ned större noggrannhet på att opartiskt utreda sammanhangen. Beröringspunkter med tidigare tillvägagångssätt saknas i varje fall inte. Ett med mannheimarna samtida vittne inkallas, denna gång Charles

Burney, som entydigt ger dem äran av den nya effekten.<sup>1</sup> Här inställer sig emellertid hos läsaren åtskillig undran. När skulle detta första verkliga orkestercrescendo ha ljudit? Riemann går inte in på saken, men rimligtvis borde händelsen ha ägt rum omkring 1750—efter 1745, då Stamitz blev konsertmästare vid Mannheimorkestern, och före 1757, då han avled. En så svävande tidsbestämning gör varje prioritetsdiskussion bekymmersam, och eftersom Burney besöker Mannheim först 1773, sexton år efter Stamitz' död, vore det godtroget att fästa alltför stort avseende vid hans utsago. Allt vad Burney skriver om Stamitz och den äldre Mannheimorkestern måste ju vara andrahandsberättelser, relaterade för den engelske rapportören av äldre mannheimbor. Att inte dessa berättelser har sökt förringa det hovkapell, som bör ha varit stadens stolthet, kan vi utgå ifrån, och tämligen visst är också, att myterna redan hade börjat spira kring den förra orkestergenerationens insatser. Att som Riemann anamma Burney bokstav för bokstav måste betecknas som önsketänkande.

Detta önsketänkande kan stundom ta rätt drastiska proportioner som t. ex. beträffande den ovannämnda meningsskiljaktigheten mellan Burney och Schubart. Den senare nämner ju Niccolò Jommelli som den förste att använda sig av orkestercrescendo. Påståendet behandlar Riemann inte helt med övöld. Han kräver av Schubart närmare bevis för att Jommelli inte skulle ha övertagit den nya principen från mannheimarna; »... denen es der jedenfalls gewichtigere Gewährsmann Burney zuschreibt», heter det belåtet avslutande. Ingenting berättigar emellertid i detta sammanhang till att lämna Burney försteget, och senare forskning har f. ö. placerat Schubart närmare sanningen: Jommelli brukar uttrycket *crescendo il forte* i ett operapartitur redan 1747, och senare även i den *Artaserse*, som komponerades 1749 och som 1751 med framgång gavs i Mannheim — här har vi alltså ett direkt och påtagligt förbindelseled.<sup>2</sup>

Ständigt återkommer samma situation: Riemann prisar Stamitzepokens förtjänster och åberopar därpå citat, som är tjugo år för unga. Att J. Fr. Reichardt är fylld av beundran över mannheimarnas prestationer — en beundran, som dock även gäller Stuttgarterkestern, uppfostrad av Jommelli — framgår klart av den passage ur *Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten*, som Riemann anför på sidan XX, men boken utgavs 1776. »Schwer ists, ungeheuer schwer, mit einem ganzen

<sup>1</sup> Cit. i not 2 s. 13.

<sup>2</sup> Se t. ex. Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, s. 216 m. fl.; Lang, a. a. s. 603; betr. Mannheim och Jommelli jfr även Walter, a. a. s. 116 ff. samt förteckningen över den manheimiska operarepertoaren efter texten. Som framgår av de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, II, s. 379 (cit. efter Lang, a. a. s. 603), överförde emellertid Jommelli här endast en utbredd italiensk praxis.

Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon so viel Mühe macht. Aber möglich ists doch: das hat man in Mannheim und Stuttgart gehört», heter det hos Reichardt. Den äran tillkommer Cannabichs orkester — Stuttgarterkestern får väl heller inte manövreras undan? — och Stamitz blir i sammanhanget endast ett historiskt namn, låt vara ett betydelsefullt. Och exemplifieringen kan utökas. I själva verket hänger hela Stamitzepokens historia, sådan Riemann presenterar den, i ett spindelnät av hörsägner, och de få med Stamitz samtida vittnesbörd, som har kunnat letas fram, ger de riemannska teorierna endast det bräckligaste understöd.

Man kan fråga sig: vad var orsaken till att Hugo Riemann satte in hela sin prestige på försvaret av den äldre mannheimskolan? Inte valde han ståndpunkt efter rationellt övervägande, så mycket är säkert. Vi kan inte lämna ur räkningen, att Riemann till sitt temperament var en entusiast, och därtill utrustad med en bland entusiaster inte alldeles vanlig förmåga att envist fullfölja sina uppslag. Betydelse måste det också ha haft, att han till utbildning och åskådning var musiker.<sup>1</sup> Stamitz' musik var det han hade studerat och fångslats av, och hans solidaritet med sitt forskningsobjekt är ju närmast ett förutsägbart resultat av specialstudierna. Det verkligt överraskande hos Riemann blir i så fall hans åsikters beständighet.

Sådana funderingar övergår dock raskt i ren spekulat. Och kunde vi tack vare någon lycklig slump, genom bevarade anteckningar, vänners personliga minnen e. d., följa Riemanns Stamitzforskning bakåt, skulle vi givetvis till slut träffa på den sortens oväsentliga tillfälligheter, som bestämmer historiens lopp. Ett laddat affektmotiv framträder emellertid i den första uppsatsen, ett kort ögonblick. »Wir wollen uns nicht darum grämen, dass es ein Böhme und nicht ein Deutscher ist, dem wir diesen Lorbeer reichen müssen», lyder en sats på sidan XXIV. Vilken ond ande frambesvär inte Riemann med de orden! Nationalstoltheten kommer med i spelet. Mannheim spelas ut som symbol för den tyska förstfödsloarten till vår moderna instrumentalmusik. Hos Riemann får detta dock ännu moderata uttryck; men för en krutdurk är en gnista tillräcklig. Riemanneleven Mennicke fann i *Hasse und die Brüder Graun* tillfälle att kombinera en på Riemanns teorier fotad åskådning med oförfalskad chauvinism. När tyska tonsättare tar italiensk tonkonst till förebild blir det för Mennicke »Renegatentum» och »schimpfliche Fahnenflucht» (sid. 2), och kejsartidens tysknationella självmedvetande griper med oförsvagad kraft halvtannat århundrade tillbaka i tiden: »Sodann hat J. A. Scheibe mit der Entrüstung

<sup>1</sup> Riemanns praktiskt musikaliska utbildning får också sin starka betoning i Gurlitts kortfattade Riemannbiografi från 1951.



des guten Patrioten (sic!) auf jenen Unfug der deutschen Kunstkritik hingewiesen, welcher in der Liebedienerei Deutschlands um Italien zum Ausdruck kommt.» (S. 4.) De orimliga påståenden Mennicke tvingas in på, när han med eftertryck vill bevisa de mannheimiska nyheternas nyhet, skall här inte bemötas; ibland talar de dessutom bäst för sig själva: »Jenseits 1750 kennt die Geschichte der Instrumentalmusik vier ausgeprägte Individualitäten: Corelli, Abaco, Bach und Händel.» (S. 16.)

I denna heta patriotism trivs inte sakligt svala överväganden, och när Mennicke ansluter sig till Riemanns läror får hans uttryck något av en trosbekännelses orygglighet: »Wir verehren in Johann Stamitz, dem geistigen Haupte der Mannheimer Schule, den Schöpfer des modernen Instrumentalstils und erkennen damit in ihm den Vorläufer Haydns.» (S. 7.) Diskussionen var mogen att övergå i dispyt. Ett dundrande svar kom år 1907, och det från en tribun, som inte hörde till de minst observerade. I band XV, 2 av *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, som innehåller »Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750», skrev Guido Adler ett uttryckligen mot Riemann och mannheimskolan riktat företal, där han med karakteristisk myndighet polemiserar mot eller kanske rättare ignorerar adressatens forskningsresultat.

Det är svårt att avgöra, om Adlers inlägg var avsett som ett bemötande eller om meningen var att lapidariskt slå fast den österrikiska inställningen. Förordet till ett band av DTÖ måste ju bli betraktat som ett vetenskapligt inlägg, men tonen och stilen i den kortfattade uppsatsen för snarast tanken till kulturjournalistiken med dess nödvändigtvis mindre nyanserade och mer tvärsäkra sätt. »Die hier zur Veröffentlichung gelangenden und zum Teil genau datierten Werke, mit dem Jahre 1740 beginnend, werfen die ganze Stamitz angedichtete 'Vaterschaft' des neuen Stiles über den Haufen», skriver Adler. Men detta är ju en deklARATION, och det irriterade tonfallet låter sig inte heller riktigt väl förenas med humanistisk forskaranda.

För mannheimskolan har Adler föga till övers. Att staden Wien stod i centrum för den utveckling, som beredde marken åt wienklassicismen, är för honom ett axiom, och skolor utanför den wienska, som eventuellt kan ha i någon mån bidragit, betraktas som »filialer». Beträffande den »pfalz-bayerska skolan» blir förhållandet enkelt: »Die daselbst wirkenden und führenden Männer sind durchwegs Österreicher». Politiskt är detta sant; Böhmen lydde på 1700-talet under Österrike.

Meningen står klar. Om böhmarna har etablerat någon sorts skola, som exporterar tonsättare till Mannheim, så blir denna böhmiska skola för Adler en wienfilial, aktningvärd men inte mer: det konstateras att »... unter den in Mannheim wirkenden Österreichern sich kein Künstler befunden habe, der vollwertig neben dem bisher unbekanntem Georg Matthias Monn steht». Satsen är dubbelverkande; den ställer mann-

heimarna på plats och sätter samtidigt upp ett varnande finger mot eventuella böhmiska förhoppningar. Inte en tum av wienklassicismen tänkte wienarna släppa ifrån sig utan strid.

Adler tar inte som sin uppgift att bevisa egna satser och motbevisa Riemanns, han talar bara om, hur saken egentligen förhåller sig, och han begär att bli trodd på sitt ord. Den luftigt skisserade utvecklingslinjen från Fux-Caldara och fram till Beethoven presenteras som ett enkelt faktum, och vad som utspelar sig på denna dock ansenligt långa väg behandlas föga ingående, som ett exempel kan visa: »Noch war der obligate Stil in Vorherrschaft und aus dem sich immer mehr ausbreitenden homophonen Stil sollte allmählich besonders durch Beibehaltung der unvergleichlich guten Wiener Lehrtradition der Stil entstehen, den Beethoven als den des 'obligaten Accompagnement' bezeichnet, mit dem er, wie er sich rühmt, 'auf die Welt gekommen sei'.» (Förvisso var Beethoven inte född i Wien.) På vad grundas nu detta? På vittomfattande undersökningar? På samvetsgrann avvägning mellan föreliggande möjligheter? Vi får aldrig något svar på den frågan, och därför tvingas vi tro, att Adler har tagit ut sina åsikter på kredit i förtröstan om att bevismedlen skulle flyta in efter hand.

Som bidrag i ett denkmälerband är ju detta inte särskilt vägande, men dessbättre vidgar sig polemiken — övergången är nästan omärklig — till en principdiskussion. Dessbättre: ty ingenting står klarare än att det var en principdiskussion den förvirrade situationen ropade efter.

Wienarna hade nu visserligen ett namn att lägga fram, som de ansåg överglänsa Stamitz' — Georg Matthias Monn. Men Adler vill inte lansera Monn som »'Schöpfer des modernen Instrumentalstiles' oder gar als 'Entdecker des modernen Musikempfindens' — wie dies von Johann Stamitz behauptet wurde». Och han fortsätter: »Von einer 'plötzlichen Umwandlung um 1750' durch einen einzigen Künstler kann gar nicht die Rede sein; das stimmt weder für Monn noch für Stamitz, sondern beide haben nebst anderen dazu beigetragen und die Bausteine zusammengetragen, . . .» Detta, tycker man, borde knappt behöva sägas, men i sammanhanget har det sin funktion. Det för definitivt in i blickfältet en grundläggande fråga: vad var egentligen denna hemlighetsfulla stilomvandling och framför allt — hur förlöpte den? Det senare är ju strängt taget vad både Adler och Riemann velat ta reda på, men här får problemet en abstrakt och principiell formulering, som skingrar röken över slagfältet. Att den nya instrumentalstilen var resultatet av en utveckling och inte av en uppfinning, det behövde verkligen sägas. För Riemann kan förhållandena te sig rent schematiskt enkla: mannheimarna *grundade en ny stilriktning* sägs det i DTB III, 1. Ordvalet antyder inte på något sätt, att det skulle ha funnits föregångare av betydelse, ty vad som grundas har ju ingen historia. Adler anar kom-

plikationerna: »... sondern beide haben nebst anderen dazu beigetragen». Det är mer vidsynt och därför också mer sant.

Avsevärt dunklare verkar en annan av uppsatsens abstraktioner. Med tanke på Riemanns teorier kring orkestercrescendo, fyrsatsighet etc. skriver Adler nämligen: »Es kommt bei solchen Stilwandlungen nicht auf die Verwendung einzelner Mittel oder die Ausführung einzelner Gebräuche an... — Erst der Komplex aller Momente, die in Betracht kommen, ist das Ausschlaggebende. Und da ergibt es sich, dass sowohl die 'Mannheimer' als auch die im Lande gebliebenen Österreicher (sic!) Versuche aller Art angestellt haben in Reihung und Ausarbeitung der Themen und in Kontrastierung der Stimmungen.» Det kan väl inte ha varit Adlers mening, att man skulle avstå från att ta hänsyn till var och hur enskilda uttrycksmedel kommit till användning, även om han skriver så, men hur man än vrider och vänder satsen verkar den svår-fattbar. Uppenbarligen är det emellertid denna åskådning som Wilhelm Fischer har lagt till grund för sin uppsats *Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils*,<sup>1</sup> där han söker få ett fastare grepp om den förklassiska utvecklingen genom att jämföra det typiskt barocka med det typiskt wienklassiska. Det blir i Fischers utförande en intressant uppsatsidé; som åskådningsprincip är den likafullt lättvindig. Visst gör man saken enklare på det sättet — har man inga linjer, så drar man; musikhistorien blir aldrig klarare än om man rättar den efter handböckerna. Men den hårda verkligheten lär inte tillåta oss att klara av musikhistoriens topografi med hjälp av en jordglob.

Den sista av de ovan citerade meningarna (»Und da...») kan svår-ligen ställas i logiskt sammanhang med de föregående, men välvilligt tolkad säger den väl ungefär, att de »experiment», som anställdes på olika håll i och utom Österrike skall ses i ljuset av vad de ledde till. Detta är återigen att tänka i handbokskategorier; oförmågan att fenomenellt betrakta förklassicisternas insatser delar Adler fortfarande med Riemann.

Adlers förord är ett intressant aktstycke. Dess styrka och dess svagheter kan bl. a. utläsas ur Riemanns ripost i DTB VIII, 2, daterad maj 1908. I sak har Riemann sällan varit mer övertygande än när han diskuterar 'fallet Monn', och t. o. m. utan de svala värderingarna skulle han ha klargjort, hur förhastat DTÖ-redaktionen handlade, då den sökte spela ut Monn som ett wienskt trumfess. Att DTÖ-bandets estetiska värderingar inte var vidare djupgående avslöjas också, och i satser, där patos blandas med dialektik.

Och även i principfrågorna har Riemann något att säga. Mot den 'Örtlichkeit', som Adler företrätt, när han ockuperade klassicismen för Wiens räkning, ställer Riemann begreppet 'Persönlichkeit': »Meiner

<sup>1</sup> StzMw III.

Ueberzeugung nach ist nicht eine 'Örtlichkeit' sondern eine 'Persönlichkeit' der Ausgangspunkt einer Stilreform und einer Schule.»

Psykologien står till tjänst med några termer, som ger innebörden av detta »problem»: begreppen arv, miljö och individ finns redan sammanställda i en bekant ekvation. Skulle då motsättningarna mellan Riemann och Adler kunna reduceras till en fråga om huruvida miljön eller arvsanlagen formar individen, enkannerligen konstnären? Som problem är ju detta rent skolastiskt, ett disputationsämne värdigt en Erasmus Montanus, och Riemann inser också dess orimlighet. Redan i satsen efter den nyss citerade skriver han: »Dass Abstammung, Umgebung, und Erziehung an dem Erstehen epochemachender Persönlichkeiten Anteil haben, wird niemand bestreiten...» På frågan om hönan kom före ägget eller tvärtom har alltså Riemann här strängt taget svarat ja, vilket alltid förblir det bästa svaret, men då han ändå formellt lägger en lätt accent på personligheten, är det bara i linje med hans tidigare politik. Sitt klaraste uttryck får den inställningen hos Mennicke, som åtminstone vid ett tillfälle generellt förnekar de sociologiska faktorernas betydelse: »... denn wenn auch zuweilen Musiker, die z. B. an einem Hofe tätig waren, dem persönlichen Geschmack ihres Brotherrns entgegenkommen mussten, so haben doch grosse Künstler von starker Rezeptivität ihr Phantasieleben nicht durch dergleichen bürgerliche Verhältnisse einschränken lassen...»<sup>1</sup> Denna ytliga och illa genomtänkta åsikt kan inte Riemann ställas till ansvar för, men det fanns hos honom en snarlik benägenhet att låta musikens historia bli geniernas; han skulle eljest aldrig ha till den grad överbetonat Johann Stamitz' personliga insats och förbisett Mannheims — och Böhmens! — kultur-miljö. Konsekvensen fordrar då också, att han ställer sig en garde mot Adlers »Örtlichkeit», men situationen förefaller att ha känts något obekvämt.

Alla diskussioner beror på missförstånd, har någon sagt, och följer man denna »denkmälerstrid» så långt som till Riemanns inlägg i maj 1908, känner man sig frestad att acceptera till och med en så desillusionerad tankegång. Sedan de grundläggande fakta då framlagts borde parterna ha varit hågade att jämka sina ståndpunkter samman, helt eller nästan helt. En sådan sammanjämkning uteblir emellertid alldeles.<sup>2</sup> I stället

<sup>1</sup> A. a. s. 23.

<sup>2</sup> Detta förvånar dock inte med tanke på hur ännu fyrtio år senare nationella prestigehänsyn kan stå i vägen för en objektiv resumé. Erik Schenk åstadkommer i *950 Jahre Musik in Österreich* (1947) något som visserligen liknar en kompromiss (s. 54 ff.), men vid närmare påseende framstår hans historik snarast som en diplomatisk omformulering av Adlers. Att Monn som tonsättare var betänkligt medioker förnekas inte, men i stället stämplas mannheimarna som »... keineswegs Rivalen

för att söka komma fram till en acceptabel kompromiss vidhåller de båda motståndarna sina ståndpunkter ut till de olägligaste konsekvenser.

För Riemanns del fick detta särskilt fatala följder, vilket bör hänga samman dels med att hans sakläge hela tiden varit hårt ansträngt och dels med att han ensidigt kom att satsa på något så svårbevisat som Johann Stamitz' genialitet och ryktbarhet som tonsättare. Därvidlag var han ju från början inne på falskt spår; i uppsatsen från 1902 finns, som tidigare påpekats, egentligen inte något som kan sägas ge fog för påståendena om Stamitz' tongivande roll eller de äldre mannheimarnas dominerande ställning på musikmarknaden. Och granskar man Riemanns fortsatta forskning på området förvånas man över hur magert positivt resultat den lämnade.

Artikeln *Stamitz* i sjunde upplagan av Riemanns lexikon söker tydligen samla de viktigaste beläggen för Stamitz' betydelse i de samtidas ögon. Där omtalas, att redan den 12 april 1751 — årtalet har Riemann försett med ett parentetiskt utropstecken — en symfoni av Stamitz spelades i Paris under le Gros' ledning; uppgiften återfinnes i *Mercure de France*. Vidare skall Stamitz själv ha vistats i Paris vintern 1754—55, och som sagesman utpekas den franske musikskriftställaren François Fayolle. Men denne Fayolle föddes tyvärr först 1774(!), och hans *Notices sur Corelli etc.* därifrån uppgifterna hämtats, utkom 1810; källvärdet hos en sådan skrift är naturligtvis nästan obefintligt. Artikeln berättar också, att under säsongen 1754—55 två Stamitz-symfonier framförts, en den 8 september och en den 26 mars.<sup>1</sup> Därtill anföres, att enligt *Mercure de France* (24 december 1748) hornen kom till användning i Orchestre de la Poupelinières redan 1748 samt att enligt Gossec detta skulle ha skett på Stamitz' inrådan; uppgiften meddelas av F. J. Fétis i *Revue musicale* V, 217 [1831(!)]. Av allt att döma är den senare notisen avsedd som källhänvisning. Och även om Gossec skulle ha meddelat detsamma någonstans: han föddes 1734 och kom (enligt Riemanns lexikon) till Paris 1751.

vielmehr Repräsentanten des Siegeszuges österreichischen Musikgeistes speziell der österreichischen Symphonik — — —, den vor allem auch das Wirken dieser in 'pfälzischem Florenz' sesshaft gewordenen Österreicher und Böhmen zu Paris einleitet». Osökt faller i tankarna en passus från DTB VIII, 2, där Riemann skriver: »Adler meint, dass man Problemen wie dem der Entstehung einer Kunstschule und eines neuen Stils nicht mit 'Schlagworten' beikommen könne. Das unterschreibe ich ehrlicher Ueberzeugung. — — — Ob das 'spezifisch österreichische Musikempfinden' nicht in viel höherem Grade ein 'Schlagwort' ist als die 'Mannheimer Stilreform', — — — möchte ich dem allgemeinen Urteil zu entscheiden überlassen.» Frågan träffar lika mycket Schenks »österreichischer Musikgeist».

<sup>1</sup> Jfr Gradenwitz, *Johann Stamitz*, I (1936, s. 42 ff.); det senare av de båda data har där ändrats till 22 mars, och listan över Stamitz' framträdanden har kompletterats.

Inte ens till 1913, då del II: 3 av *Handbuch der Musikgeschichte* färdigställdes, hade Stamitz' position i nämnvärd grad blivit sakligt förstärkt.

Som »det kanske viktigaste» vittnesbördet betecknas på sidan 135 baron Melchior Grimms pamflett »Le petit prophète de Boehmischbroda» (1753); »le petit prophète», det skulle vara Johann Stamitz. Vid första påseendet verkar ju detta också godtagbart. »Le petit prophète de Boehmischbroda» — och Stamitz kom från Deutschbrod. När man läser Grimms skrift, grips man emellertid alltmer av farhågor för att det var på denna namnlighet som Riemann huvudsakligen byggt sitt antagande. Något litet av vad »le petit prophète», Gabriel Joannes Nepomucenus Franciscus de Paula Waldstorch, kallad Waldstoerchel, berättar om sig själv kan naturligtvis — med utomordentligt god vilja hos läsaren — tänkas syfta på Stamitz; han spelar fiol, han har komponerat tre menuetter till karnevalen, av vilka den mellersta går i moll, och han tänker fortsätta tills han har två dussin etc. etc. Men vare sig man tolkar positivt eller negativt, vare sig man läser vad som står eller vad som inte står, kommer man inte ifrån att pamfletten är ett inlägg i buffoniststriden och ingenting annat. Grimm har inte skänkt instrumentalmusiken, Stamitz' huvudgebit, en tanke, och titulärpersonen har han uppenbarligen endast brukat som litterärt medium för en elegant och elak perspektivmålning av operalivet i Paris. »Le petit prophète» själv studerar filosofi och moralisk teologi vid högre jesuitseminariet i Prag och är en sällsport enfaldig person.<sup>1</sup>

Situationen kan synas invecklad. Å ena sidan observerar vi, att bristen på bindande utsagor från Stamitz' egen samtid är för de riemannska teserna högst besvärande, och å den andra att under de följande decennierna en rad författare uttrycker både respekt och beundran för Stamitz' insatser. Vad hände? Var Stamitz ett av dessa misskända genier, som först efter sin död kan uthärdas av snåla avundsmän? Spred sig hans tonkonst långsamt men med en naturkrafts obeveklighet?

Robert Sondheimer har i *Die Theorie der Sinfonie . . . des 18. Jahrhunderts* (1925) löst dessa problem genom något som bra nog liknar ett alexanderhugg; att hans åsikter inte vunnit mer beaktande torde delvis bero på att författaren genom att avstå från varje form av register eller index har lyckats göra sin lilla bok svåröverskådligare än man trodde var möjligt med ett utrymme på nittionio trycksidor. Vi måste skilja mellan symfonikern Stamitz och violinvirtuosen, säger Sondheimer (s. 68) — »Letzterer war der allgemeiner bekannte . . .» De i sammanhanget anförda citaten pekar också direkt i samma riktning utan hjälp av tendentiös »tolkning». »Mannheim hat an Stamitz einen grossen Violinspieler verloren», heter det i *Hamburger Unterhaltungen*

<sup>1</sup> Jfr äv. Gradenwitz, a. a. s. 47 ff. Hänvisn. till en specialuppsats om Grimms pamflett i *Revue de musicologie* 1937 (året efter det att Stamitzbiografien trycktes!) saknar täckning; uppsatsen har tyvärr, trots efterforskningar, ej kunnat återfinnas.

1766; Stockhausen skriver: »Er (d. v. s. Stamitz) ist als grosser Geiger bekannt und der beste aus der Mannheimer Schule.» Hiller sammanför i *Wöchentliche Nachrichten* 1768 Pugnani och Stamitz: »... man schätzt diese Männer als grosse Violinisten . . .»<sup>1</sup> Detta är ingenting att förundra sig över. Stamitz' elever, Cannabich, Toeschi och andra, hade skapat en orkester, som hörde till tidens ryktbaraste, och de hade därmed praktiskt bevisat styrkan hos den tradition, som utgick från Stamitz. Att man då också intresserade sig för denna märkliga orkesters historia är tämligen naturligt, och naturligt är även, att man i Johann Stamitz såg grundaren av en violinistskola. Därpå tyder t. ex. det uttalande av Bossler i *Speyersche Realzeitung* band 1, 1788 s. 82 ff., som Riemann i andra avsikter anför (DTB III, 1, s. XXI). Bossler kritiserar, säger Riemann, »dass Leopold Mozart in seiner Violinschule nicht gebührend auf Johann Stamitz' Kompositionen Rücksicht genommen hat». Det har inte varit möjligt att kontrollera, hur Bosslers ord föll, men det är svårt att förstå, att han i en kritik av en violinskola kunde ha haft annat än tekniska frågor i tankarna, och då finner han också, att Stamitz' tekniska erövringar inte visats tillräcklig hänsyn. Leopold Mozart var ju heller ingen stark beundrare av mannheimskolan, därpå tyder bl. a. hans ofta citerade ord om »vermanierter Mannheimer goût».<sup>2</sup>

Riemann snuddar ibland själv vid samma tankegångar, så t. ex. på sidan XXII i uppsatsen från 1902: »Wenn J. v. Wasielewski in ihm (Stamitz) auch den Stammvater des deutschen Violinspiels erblickt (Die Violine und ihre Meister, 3. Aufl. S. 241 ff), so wird man zwar vielleicht diese Palme zwischen ihm und Franz Benda teilen müssen, aber einen teilweisen Anspruch hat er ganz gewiss auch auf sie.» Och det av Riemann i annat sammanhang använda citatet från Spaziers *Berlinisch-Musikalische Zeitung* 1794 (s. 178), ger ju en synbarligen exakt skiss: »Unser Orchester hatte lange einen unbestrittenen Vorzug vor vielen anderen Orchestern Europas. Nicht allein die einzelnen Virtuosen, deren jedes Instrument seinen eigenen zählte, sondern auch die vortreffliche Schule des alten berühmten *Johann Stamitz*, Vater der noch lebenden *Karl* und *Anton Stamitz*, trugen zu dieser Vorzuge sehr viel bei. Der noch lebende Konzertmeister *Fränzl* in Mannheim, der Direktor *Cannabich* in München, die beiden *Toeschi* und viele andere berühmte ausübende Künstler waren alle in dieser Schule gebildet . . .»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Samtliga tre citat ur Sondheimer, a. a. s. 68 f.

<sup>2</sup> I brev till sonen den 11 december 1777.

<sup>3</sup> En rättvist avvägd uppskattning av Stamitz' insatser — som alltid måste genomföras oberoende av Riemann — existerar såvitt bekant inte ännu. Gradenwitz' biografi, vilken dock var tänkt som en objektiv summering, står fortfarande oavslutad, och någon fullbordad motsvarighet existerar veterligen inte. Gradenwitz pekar emellertid på en musikologisk litteratur, som kunde skänka någon klarhet i

Men hos Riemann blir detta aldrig mer än ett bimotoiv. För honom var och förblev Stamitz »der so lange gesuchte Vorgänger Haydns», och när förklassiker av betydelse anmäldes från olika håll i västerlandet, inordnades de genast i mannheimsystemet. Vart denna nackstyvhet ledde kan exempelvis studeras i 7:e upplagan av Riemanns lexikon (1909), i artikeln *Mannheimer Schule*: »Ausser den Begründern der Schule (zu denen der sich Stamitz früh anschliessenden *Ignaz Holzbauer* und der seit 1760 in Paris lebende *Johann Schobert* gerechnet werden müssen) und ihren direkten Schülern — — — stehen L. Boccherini, Gossec, van Malder, Leopold Hoffmann, Dittersdorf, Joh. Christian Bach nachweislich unter dem direkten Einfluss von Stamitz; aber während bei fast allen diesen die 'Mannheimer Manier' schnell verflachte, erstanden in den überlegenen Genies von Haydn, Mozart und Beethoven die eigentlichen Vollender der Stilreform. Als Zwischenglieder zwischen Stamitz und den Wiener Meistern kommen nur Schobert (für Kammermusik mit Klavier und Klavierkonzert), Boccherini (für Streichtrios, Quartette und Quintette) und Dittersdorf (für die Symphonie) ernstlich in Betracht. Der erste vollgültige Repräsentant des neuen Stils ist aber J. Stamitz selbst . . .» Denna mannheimska blixtockupation av Europas progressiva musikkultur omkring 1750 blev aldrig annat än skrivbordsstrategi och kan näppeligen ha tagits på allvar annat än kanske i Riemanns närmaste omgivning. Men det står dock »nachweislich». Var finns bevisen? Det viktigaste för Riemann var säkert de stilistiska likheterna, inte minst förekomsten av de 'Mannheimer Manieren', som han redovisat för i sin med rätta berömda stilöversikt i DTB VII, 2; 1907; och då sådana »mannheimmaner» upptäcktes litet varstans hos förklassikerna, var stämpeln genast tillreds — »påverkningar från Mannheim». Det föll synbarligen aldrig Riemann in, att han kunde — och borde — ha ställt sig en klassisk fråga: Varför inte tvärtom?

Den som drog de mest positiva lärdomarna av »denkmälerstriden» var Guido Adler. Inte så att han vek från sin ursprungliga åsikt, vilket annars kunde ha varit välmotiverat; att inte Monns symfonier kunde mätas med samma mått som mannheimarnas konstnärligt högtstående produktion, därom enas nu även wienska bedömare.<sup>1</sup> Men tydligt är, att Adler mycket snart insåg faran i att musikvetenskapen blev en

vilken roll Stamitz spelade för sin samtid — den franska. Forskare som Michel Brenet och Georges Cucuel har ägnat 1700-talets franska konsertväsen viktiga och väldokumenterade studier (t. ex. Cucuel, *La Poupelinière et la musique de chambre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1913, och *Etudes sur un orchestre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1913; Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, 1900). Hur mycket den äldre mannheimskolan »dominerade musikmarknaden» bör även det senare 1700-talets självbiografiska litteratur kunna ge värdefulla upplysningar om.

<sup>1</sup> Jfr not 2, s. 21.

tummelplats för lössläppt tyckande, och som ett varnande exempel har han utan tvivel sett Hugo Riemann, vilken i kraft av en lågande Stamtentusiasm kunde möblera om en hel liten epoks musikhistoria. Skälet till att något sådant var möjligt såg Adler i bristen på metod och normer, och det var denna brist han ville avhjälpa med sina grundläggande arbeten *Der Stil in der Musik* (1911) och *Methode der Musikgeschichte* (1919). Hur insikten om det nödvändiga i en sådan systematisering vuxit fram hos Adler kan naturligtvis aldrig fullt klarläggas, men att meningsutbytet med Riemann därvidlag haft mycket att betyda är ofrånkomligt. Det som skedde i det som syntes ske framstod för teoretikern och systematikern Guido Adler som det verkligt väsentliga.

Hur väl Adler förmått »sublimera» sina ursprungliga åsikter visar några satser i *Methode der Musikgeschichte*, där fejden med Riemann på sidan 165 direkt bringas i åtanke: »Die grossen Stilbewegungen lokalisieren sich an verschiedenen Orten und die historische Feststellung des Wechselverhältnisses gehört zu den schwierigeren Aufgaben stilkritischer Arbeit. Wie in Handel und Wandel, wie im geistigen und kulturellen Leben überhaupt, ist die Priorität einer Einführung auch in der Geschichte der Tonkunst nicht immer zweifellos festzustellen.» Däremot: »Zweifellos lässt sich feststellen, an welchem Orte ein Stil sich veräusserlicht hat. Während z. B. in Wien die lebendige Ausgestaltung des Stiles des obligaten Akkompagnements bis zur Vollendung sich vollzogen hat und nach dem Höhenzuge dieses Stiles die Künstler noch lange Zeit sich von dort leiten liessen und von Sehnsucht nach diesem Orte erfüllt waren (Schumann, Brahms), versteiften die Arbeiten der von Österreich nach Mannheim verpflanzten Setzlinge<sup>1</sup> in kurzer Zeit, so dass sie keinen weiteren Einfluss auf die Entfaltung dieses Stiles nehmen konnten.» Och vidare, en *coup de fin* mot Riemann, som ju gick ur tiden samma år; och samtidigt en sista dissonant efterklang av denkmälerstridens vapenbrak: »Ich zitiere gerade diesen Fall, weil er die krasseste Entstellung erfahren und in der literarischen Welt besonders Aufsehen erregt und gläubige Nachbetung erfahren hat, ferner weil dieses Verhältnis der Reinerhaltung am Orte der Entstehung und der Versteiferung am Orte der Uebertragung sich in den wenigsten Fällen so überzeugend nachweisen lässt — wenigstens bisher, mangels an wirklichen stilkritischen Untersuchungen in zielbewusster Ausführung.» Inte ens metodik försäkrar mot känslotänkande.

Alltför långt får emellertid inte de båda notabiliteternas mellanhande idealiseras. Från början till slut gällde dispyten något betydligt krassare än principer — prioritetsrätten till wienklassicismen. Och

<sup>1</sup> Uttrycket 'Setzling' myntades redan för DTÖ XV, 2!

meningsutbytet vittnar bäst på egen hand om hur hett segern åträdde. På helt rationell grund diskuterade man inte. Det fanns både hos Riemann och Adler ett slags prioritetsmystik, besläktad — mutatis mutandis — med den vissa vetenskapliga societeter ådagalägger, när de förkunnar var den första glödlampan och den första telefonen nu en gång tillverkades. Det kan ju ha sitt kuriositetsintresse att få veta, där det alls stämmer med verkligheten, men inte kommer det merken att gunga under Edison och Bell; vi vet, varifrån vi har våra glödlampor och våra telefoner. Prioriteten äger i sig själv föga värde, så snart det inte kan bevisas, att den har varit traditionsskapande.<sup>1</sup>

En musikforskning som jagar förstadagsstämplar visar heller knappast vederbörlig förståelse för den konstnärliga och den kulturhistoriska utvecklingens natur. ». . . ist die Priorität . . . nicht immer zweifellos festzustellen», medgav visserligen Adler, men genom allt vad både han och Riemann skrev i striden om förklassicismen löper som en röd tråd den övertygelsen, att prioriteten verkligen existerar, den må vara möjlig att dokumentariskt bestämma eller inte; gränserna skall gå som klara röda streck i deras musikhistoriska atlas. Den obrutna kontinuitetens alternativ kastar aldrig sitt eftertänksamt bleka sken över denna rosiga beslutsamhet. Ingen Heraklit viskar i någons öra.

#### ZUSAMMENFASSUNG

In seinem Kampf um die Mannheimer Schule und ihre musikgeschichtliche Bedeutung hatte Hugo Riemann seine Vorgänger, vor allem Friedrich Walter in der *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (1898). Riemann hat aber eine bezeichnende Tendenzverschiebung durchgeführt; Walter verlegt den Höhepunkt der Entwicklung des Mannheimer Musiklebens in die Periode 1767—1777, Riemann dagegen betrachtet die Einsätze der älteren Mannheimer Schule und besonders des Johann Stamitz als die bedeutungsvollsten. Als Belege seiner Thesen verwendet er jedoch eine Reihe von Aussprüchen, die offenbar die jüngere Mannheimer Schule betreffen, und wirklich schlagende Beweise seiner Behauptungen dass die Hauptrepräsentanten der älteren Mannheimer Schule während Jahrzehnte in Westeuropa tonangebend gewesen wären und den Musikmarkt beherrscht hätten konnte er nie vorbringen. Guido Adler leistet aber i seinen Erwiderungen auch nicht viel mehr als absprecherische Behauptungen, und der ganze »Denkmälerstreit» muss daher für einen Streit um persönliches und nationales Prestige gehalten werden, einen Streit, der ausserdem mit vorgefassten und unzulänglich geprüften Meinungen als Ausgangspunkt begonnen wurde. Damit wird auch die eigentümliche Ignoranz Riemanns und Adlers hinsichtlich der italienischen Einsätze und der Bedeutung Philipp Emanuel Bachs erklärt werden können.

<sup>1</sup> Av den anledningen kan traditioner också med fördel följas bakåt, åtminstone till omväxling. Hade Riemann och Adler gjort sig det omaket beträffande Haydn och Mozart — ty deras konst var det ju man ville förklara — så hade heller aldrig detta besynnerliga kunnat inträffa, att Philipp Emanuel Bach totalt förbises, knapp en gång nämns — de båda wienmästarnas 'andlige fader', född tre år före Stamitz och Monn, låt vara på »fel» ställe, inte i Mannheim, inte i Wien, utan i Weimar.