

FRITZ TUTENBERGS FORMTEORI BELYST VED FØRSTE SATS I DEN TIDLIGE KLASSISKE SYMFONI.

Niels Krabbe

Dette er ikke en anmeldelse af Fritz Tutenbergs *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*¹⁾; en sådan ville være en smule uaktuel, eftersom bogen udkom i 1928! Dens betydning har længe været anerkendt, og den er af mange blevet betragtet som en af de betydeligste studier over musikken fra midten af det 18. århundrede. Den er endog blevet vurderet på lige fod med Wilhelm Fischers, Rudolf von Tobels og Kurt Westphals skrifter om klassikken; man må huske på, at bogen udkom på et tidspunkt, da dønningerne fra den berømte Mannheimer strid i de forskellige Denkmälerbind endnu ikke havde lagt sig. Til trods for dette synes det at være en af de få fremstillinger fra den tid, som undgår hovedparten af de fordomme, der bl.a. blev resultatet af Hugo Riemanns "opdagelse" af Johann Stamitz og hans skole og hans deraf følgende proklamation af Stamitz som "der solange gesuchte Vorbild Haydns". Det, som Tutenberg forsøgte i sin bog, var at give et bredt overblik over symfonier og ouverturer, skrevet i årene mellem 1750 og 1780, som udgangspunkt for en sammenligning med J.C. Bachs symfoniske produktion. Derfor beskæftiger mere end en tredjedel af bogen sig med andre komponister end den i titlen anførte Johann Christian Bach, hvoraf de vigtigste er C.P.E. Bach, Jomelli, Wagelseil, Monn, Haydn og Mannheimer-symfonikerne.

Den side af Tutenbergs bog, som skal belyses nærmere her, og som endnu i dag må siges at have en ikke ringe værdi, er dens bidrag til teorien omkring sonateformen. Intet alvorligt forsøg på at beskrive og analysere den klassiske stil kan komme uden om hele spørgsmålet omkring den klassiske formverden, herunder specielt den såkaldte sonateform, der stadig synes at være et af de mest kontroversielle emner hos forskere, der beskæftiger sig med det 18. århundredes musik.

Som bekendt eksisterer der ikke noget standardskema for første sats i en symfoni eller sonate hos komponister og teoretikere fra det 18. århundrede; i konsekvens heraf forsøger Tutenberg at gå bagom det 19. århundredes pragmatisk sonateform-skema og lade selve musikken danne udgangspunktet for sine undersøgelser. Hans fortjeneste ligger i, at han indfører en dækkende terminolo-

logi og metode, som skiller sig ud fra store dele af, hvad der ellers er skrevet om emnet. I stedet for at få musikken til at passe ind i et standard sonateform-skema ved hjælp af modifikationer, "manglende" formled o.lign., anvender Tutenberg en terminologi, der er udledt direkte af den musik, som det er dens hensigt at belyse.

Spørgsmålet om hvorvidt sonateformen rettelig bør opfattes som en todelt eller en tredelt formtype har været et af standardemnerne for dette århundredes formteori. Set i et historisk perspektiv synes der imidlertid ikke at være tvivl om, at den oprindeligt opstod og blev opfattet som en todelt form; man behøver blot at henvise til J.A. Scheibes *Critischer Musikus*²⁾, hvor formen for en første-sats helt klart beskrives som værende i to dele (eller "Clauseln", som Scheibe udtrykker det). Det samme gælder for H.C. Kochs berømte og detaljerede beskrivelse af første sats i symfonien et halvt århundrede senere i hans *Versuch einer Anleitung zur Composition*³⁾; det skal dog bemærkes, at denne opfattelse af satsen i to hoveddele modificeres noget derved, at Koch underdeler satsens anden hoveddel i to dele, således at vi får en overordnet to-delning samtidig med en underordnet tredeling af satsen (Koch anvender udtrykkene "Theil" og "Hauptperiode", og taler således om satsen i to "Theilen", hvoraf den første består af en "Hauptperiode" og den anden af to).

Et andet væsentligt og ofte diskuteret spørgsmål i de senere års diskussioner omkring den klassiske sonateform er, hvorvidt den tematiske dualisme er en konstituerende faktor eller ej. De fleste forfattere, der har beskæftiget sig med dette spørgsmål, er nu stort set enige om, at den afgørende og konstituerende dualisme i sonateformen ikke er af tematisk art, men derimod af tonal art, altså en sammenstilling af tonale planer. Man behøver i denne sammenhæng blot at minde om H.C. Colles' berømte forsøg på en "definition" af sonateformen i *Grove's Dictionary*⁴⁾: "a movement built round a contrast of key subsequently reconciled". I sin bog *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*⁵⁾ går Fred Ritzel endnu videre, idet han hævder, at den tematiske dualisme, som rent faktisk findes i symfonier fra o. 1750, slet ingen *formal* betydning har; forfatteren henviser i denne forbindelse til Charles Burneys bemærkning om J.C. Bach som "the first composer who observed the law of *contrast* as a principle"⁶⁾ og hævder, at der hos Burney ikke er tale om et kontrast-tema, men blot om et kontrast-princip. Hvad angår selve Burneys tekst, forholder det sig muligvis således, omend også en anden fortolkning af det pågældende sted er mulig. Ikke desto mindre viser en analyse af J.C. Bachs symfonier – som jo netop har foranlediget den citerede bemærkning – at, når der i J.C. Bachs symfonier er et klart profileret og afrundet kontrasttema, hvilket ofte er tilfældet, så bidrager netop dette i høj grad til formningen af satsen som helhed. Dette er ikke for at slå til lyd for tidligere tiders pragmatiske opfattelse af sonateformen, men blot for at advare mod at gå til den modsatte yderlighed og berøve sammenstillingen af to kon-

trasterende tematiske ideer enhver formal betydning; den kendsgerning, at begrebet tematisk dualisme ikke synes at have været en realitet i det 18. århundredes musikteori, berettiger ikke analytikeren til af mere eller mindre polemiske grunde at se bort fra dets rent faktiske eksistens.

Når disse mere eller mindre kontroversielle sider af sonateformen bringes frem her endnu engang, er det for at vise den baggrund, på hvilken Tutenbergs ideer skal ses. Som en slags reference-ramme opstiller Tutenberg fire standardtyper for første sats, med hver deres historiske baggrund, og i analyserne af mere end hundrede symfonier tages disse fire kategorier overalt i anvendelse, omend ikke altid i så streng en form, som de fremtræder nedenfor. Denne typologi har et dobbelt formål; på den ene side er den et anvendeligt klassifikationsmiddel, langt mere nuanceret end det pragmatiske sonateskema, og på den anden side bidrager den til en beskrivelse af sonate-ideens historie.

Efter at have gjort opmærksom på, i hvor ringe grad samtidens teoretikere beskæftigede sig med egentlige formproblemer, erklærer Tutenberg som en slags arbejdsprogram for sin bog:

”Wir sind also in der Erforschung der Formtypen, die zur neuklassischen Sinfonie hinführen, ganz auf uns selbst angewiesen. Und da scheint es uns gelungen zu sein, drei (vier) Formtypen erster Sinfoniesätze aufzufinden, die wir im folgenden als These vorlegen und zu beweisen suchen werden.”⁷⁾

Tutenberg tager sit udgangspunkt i den velkendte todelte formtype, med to tematiske grupper, der ikke nødvendigvis er kontrasterende, i hver del⁸⁾:

a b a b

(understregningen er et formled angiver dominanttonearten). Hans hovedanliggende er herefter at påvise, hvorledes dette skema — eller snarere dette princip — bidrager til udviklingen af den klassiske sonateform. Gennem analyse af et stort antal italienske og tyske ”præ-klassiske” symfonier når Tutenberg til følgende fire standard formskemaer:

”SUITENSINFONIE, die Sinfonie der Seria”

a b /V/ a b

af: a b a b

”LIEDSINFONIE, die Sinfonie der Buffa”

a b c a b

af: A c A

”MANNHEIMER RITORNELL SINFONIE, die Sinfonie in Anlehnung an das Tessarinische Konzert”

a b a b a

af: a a a

”WIENER RITORNELL SINFORNIE, die Sinfonie in Anlehnung an das Tartinische Konzert”

a b a b (VI) a b (a) af: R S R S R S R

Det vil føre for vidt her at bringe detaljer med hensyn til betegnelserne på disse fire typer og deres historiske baggrund. I stedet skal jeg kort kommentere diagrammerne, således som de fremtræder, og en del af den musik, som de er baseret på. Der er et enkelt ganske afgørende punkt, hvor det forekommer nødvendigt at modificere Tutenbergs terminologi: der er ingen tvivl om, at når der i diagrammerne anvendes bogstaverne ”a” og ”b” er det *temaer*, der refereres til; en sådan foranalyse, der næsten udelukkende er baseret på temaer, modsvares ikke af den musik, der her er tale om. Hvis vi derimod tager den mulighed med i betragtning, at bogstaverne kan repræsentere *enten* temaer *eller* dele, eller ligefrem tonale planer, giver de ikke blot mening, men udsiger også noget væsentligt om den musik, der beskrives. Betragter vi f.eks. virkningen af og selve stedet for reprisens indtræden i den tidlige klassiske symfoni, må vi huske, at når tidens teoretikere (e.g. J.A. Schreibe, 1745, og Joseph Riepel 1752-57) taler om en *tematisk* reprise, hentyder de oftest til begyndelsen af anden del af satsen (altså den moderne gennemføringsdel), og skelner således implicit mellem en tematisk reprise på et sted i satsen og en tonal på et andet. Netop dette citat af indledningstemaet (”Hauptgedanke”) i begyndelsen af anden del er et af de formale træk, der er mest karakteristisk for den tidlige symfoni, med det resultat, at indledningstemaet bringes tre gange i løbet af satsen: i begyndelsen i tonika, i begyndelsen af anden del i dominanten samt et eller andet sted i midten af anden del igen i tonika. Som det fremgår af diagrammerne tolker Tutenberg dette som et levn fra barokkoncerten, og faktisk er konklusionen på hele Tutenbergs bog, hvad også klart afspejler sig i disse skemaer, at den klassiske sonateform er resultatet af en forening af den todelte form (kendt fra suiten) med et kort formidlingsparti mellem de to dele (i.e. Tutenberg ”Suitensinfonie”) og barokkens koncert med dens vekslende mellem soloer og ritorneller. Tutenberg udtrykker det således:

”Welche Form aber stand bereits zu Gebote, einen neuen Inhalt unter dem Namen Sinfonie hineinzu-genießen? das war der Solokonzertsatz und die durch die Theater-sinfonie gegebene Suitenform”⁹).

Det er denne tydelige påpegning af betydningen af barokkens *concertato*- eller *ritonello*-princip som supplement til den klassiske sonate-teori, der giver Tutenbergs analyser deres værdi.

Imidlertid er der et enkelt punkt i denne typologi, der forekommer noget teoretisk og ude af kontakt med selve musikken; det er den strenge skelnen

mellem en Mannheimer og en Wiener version af ritonell symfonien. Ifølge Tutenberg selv er et af de vigtigste karakteristika ved Wiener formen, at et afsnit i satsens midterdel går til sjette trin, paralleltonearten. Eftersom dette træk kun findes i forbindelse med Tutenbergs "Wiener Ritornell Sinfornie", kunne man få det indtryk, at denne episode i moll skulle være et specielt Wiener træk. Også her behøver man blot at kaste et blik på H.C. Kochs beskrivelse af symfoniens allegro-sats i hans *Versuch einer Anleitung*.¹⁰⁾, hvor forfatteren netop anbefaler modulation til en moll-toneart ("in die weiche Tonart der Sexte, oder auch in die weiche Toneart der Secunde oder Terz. .", som Koch udtrykker det). Hverken Kochs biografi eller det brede udsyn, som kommer til udtryk i hans skrifter, antyder, at han specielt skulle beskrive forholdene, som de var i Wien.

I den resterende del af denne artikel skal der kort gøres rede for den brug, Tutenberg gør af sin typologi og gives et par eksempler på hans analyser. Naturligvis er der til Tutenbergs arbejdsmåde knyttet det metodiske problem, at når det drejer sig om den egentlige musikalske analyse, siger de forskellige diagrammer, såfremt de tages alt for bogstaveligt og ikke blor som formnings-principper, ganske lidt om musikken.

Følgende tre komponister vil blive behandlet nedenfor: J. Haydn, C.P.E. Bach og J. C. Bach.

Følgende symfonier af Haydn analyseres i Tutenbergs bog: nr. 1, 2, 3, 9, 11, 13, 23 og 27, allesammen værker, der formodes at være skrevet før 1765. Alle disse symfonier, med undtagelse af nr. 1, har en formal opbygning, som mere eller mindre tydeligt svarer til Tutenbergs "Wiener Ritornell Sinfonie". Kun nr. 1 skiller sig ud, og efter min opfattelse giver Tutenberg en mindre dækkende analyse af dens første sats, således som det fremgår af følgende diagram:

Haydn: symfoni nr. 1, første sats

1. del:

A		B			C	
Mannheim cresc. ("første tema")		Udvikling (motivisk slægtskab med første tema)			Dominant-del ("andet tema")	
T-T ^v		T-T _p -D			Dv-D	
1	9	10	(23)	28	29	39

Tutenberg: "a" "b" ("Nebensatz"); ("Fortspinnung")

2. del:

2. del:		3. del:	
D-S _p -T ^v		Reprise	
T		T	
40	58	59	86
"d"		"a"	"b"

Tutenberg:
a b d a b

Det første, man bemærker her, er, at Tutenbergs diagram ikke antyder nogen modulation til dominanten overhovedet; dette forklares af den kendsgerning, at han lader sit "b" ("Nebensatz") begynde i t. 10 og fortspinnungen til "b" begynde i t. 23 og fortsætte i resten af første del. Den alvorligste indvending mod denne analyse (bortset fra dens tonale mangler, er, at pausen i t. 22 får tildelt formdannende funktion; den periode, der indledes med t. 10, bringes jo nemlig ikke til nogen logisk afslutning før t. 28. Med andre ord, det vi ser her er den hos Haydn velkendte ekspositionstype med en indledende del i tonika, en midterdel, der fører fra tonika til dominant og endelig kort før dobbeltstregen, en struktureret og stabil del i dominanten¹¹).

Hos Carl Phillip Emanuel Bach finder vi et endnu klarere mønster: Tutenberg analyserer tre af de fire store orkestersymfonier, skrevet i 1775-76 og trykt i Leipzig i 1781¹²). I disse fire symfonier finder vi de tydeligste og klareste eksempler på Wiener ritornel symfonien, med fire tuttier og tre soloer, blandt hvilke den anden står i moll, og i tre ud af fire eksempler endda i tonikas paralleltoneart. Formen i disse fire symfonier "mit zwölf obligaten Stimmen" ville være utænkelig uden indflydelse fra barokkoncerten. Kun den fjerde symfoni i gruppen (den, som ikke analyseres af Tutenberg) afviger i nogen grad fra de øvrige tre: for det første er de enkelte formled ikke så klart afgrænset fra hinanden, og for det andet er satsens midterdel udvidet med yderligere et tutti- og et solo-afsnit. Til trods for dette er det tydeligt, at disse fire værker i påfaldende grad har den samme formale udformning og oprindelse.

I anden del af sin bog beskriver og analyserer Tutenberg 41 symfonier af J.C. Bach (heri er ikke medregnet de 6 concertante symfonier, der danner afslutning på bogen)¹³). Tutenbergs analyser fordeler første satserne i disse 41 symfonier på følgende måde:

Suite symfoni	11
Lied symfoni	7
"Moderne sonateform"	5
Wiener ritornel symfoni	4
Mannheimer ritornel symfoni	2
Ritornel symfoni som sådan	2
Andet	10

Samtlige disse 41 symfonier har foreligget i forbindelse med denne artikel, og i et betydeligt antal tilfælde må man konstatere, at et værk ikke lader sig placere helt så entydigt i ovenstående tabel, som Tutenberg synes at mene. På den anden side viser den en klar tendens: selvom dateringen af J.C. Bachs symfonier er meget usikker og i hvert fald kun tilnærmet, er det tydeligt, at de fleste af de symfonier, der er opført under "moderne sonateform" eller suitesymfonier, er relativt tidlige. Der synes følgelig at være en klar sammenhæng mellem form og stil i J.C. Bachs første satser, hvilket giver sig udtryk i en udvikling *fra* en mere

kompliceret formopbygning *mod* en mere enkel; samtidig med denne forenkling af det formmæssige kan spores en forøgelse af det rent melodiske udtryk, og endelig viger det avancerede motiviske og tematiske arbejde i de tidlige symfoniers gennemføringsdele pladsen for en mere koncertpræget satsstruktur.

Som det er bemærket ovenfor, er det vigtigste ved Tutenbergs typologi det forhold, at han indfører ritornelsymfonien som begreb; det der karakteriserer ritornelsymfonien — udover den stadige vekslen mellem ritornel og solo — er, at midterdelen indeholder stof også fra andet tema; dette gælder både Mannheim og Wiener versionen. Det synes imidlertid at være af sekundær betydning, om andet tema eller første tema bringes *først* i reprisen, eller om de overhovedet begge er repræsenteret. Af denne grund forekommer det noget overflødigt at skelne mellem to forskellige typer af ritornelsymfonien, således som Tutenberg gør det; der er kun konstateret yderst få eksempler på Mannheim formen i det repertoire, der har dannet grundlag for nærværende undersøgelse: et par symfonier af Johann Stamitz, en af Franz Beck og to af J.C. Bach. Dette er ikke tilstrækkeligt til at berettiggende en selvstændig betegnelse, der udtrykkeligt anfører Mannheim som sit hjemsted. Den afgørende forskel på Mannheim og Wiener formen er reprisen med "b" før "a". Som tidligere antydet er dette ikke engang almindeligt hos komponister, der virkede i Mannheim, og ydermere viser det sig hos J.C. Bach, at andet tema, som skulle komme *før* første tema i reprisen, faktisk slet ikke danner indledningen til satsens tredje del, men snarere afslutningen på midterdelen, et forhold som ændrer hele den formale opbygning. Dette illustreres af følgende skema for en symfoni i Es dur af J.C. Bach¹⁴); selv om denne symfoni ikke indgår i Tutenbergs undersøgelse, er den andetsteds blevet betegnet som en Mannheim ritornel symfoni¹⁵) (Se skema næste side).

Som det fremgår af analysen, er der ikke her tale om endnu et eksempel på den berømte Mannheim "spejlreprise", men et langt mindre dramatisk og mere almindeligt eksempel på en reprise, der udelader andet tema! Denne udeladelse er så meget mere berettiget som det pågældende tema netop har været bragt som en del af "gennemføringen".

Hensigten med nærværende artikel har været at vise, at selvom man ofte er uenig med Tutenbergs individuelle analyser, er det dog udbytterigt at studere hans holdning til den pågældende musik, især hvad angår formproblemer i forbindelse med den vægtigste af symfoniens satser. Dette gælder ikke alene for J.C. Bachs symfonier, men også for hele repertoire af symfonier skrevet omkring midten af århundredet, herunder symfonier af Haydn, hvis musik mere end nogen anden komponist har bidraget til problematiseringen af "sonateformen".

J.C. Bach, symfoni i Es, 1. sats

I

a (1. tema)	x	b (2. tema)
Ritornel	Solo, m. tuttielementer	Solo
T	T-D ^v	D-Dv
1-7	8-23	23-31
"Mannheim rit.form"	"a"	"b"

II

a	y ~~~~~ b
Ritornel	Solo m. tuttielementer
D	T _p -D _p -T-T _v
32-39	40 - (53)-62
"a"	"b"

III

a	x ₁	Coda
Ritornel	Solo, m. virtuose horn-passager	Tutti
T	T	T
63-68	69-91	91-96
"a"		

(Ovenstående artikel indgik som "free paper" ved den internationale Haydn Konference i Washington D.C. i oktober 1975. Den originale engelske version vil blive bragt i kongresrapporten fra denne konference).

NOTER

- 1) Fritz Tutenberg, *Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750-80.* (Berlin-Wolfenbüttel, 1928.)
- 2) Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, (Leipzig 1745, p. 623 ff., Das 68 Stuck, Dienstag, den 15 December 1739.)
- 3) H.C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, vol. 3, § 101, p. 304 og § 102, p. 307; (Leipzig 1793).
- 4) *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, udg. af Eric Blom, "Sonata" vol. VIII, 1954.
- 5) Wiesbaden, 1968; p. 103-104.
- 6) Charles Burney, *A General History of Music* (1789), citeret efter The Dover Edition, udg. af F. Mercer (New York 1957), vol. II, p. 866.
- 7) Tutenberg, op.cit. p. 44.
- 8) En skelnen mellem tematiske og ikke-tematiske dele i denne musik burde måske erstattes af en skelnen mellem tonalt stabile og tonalt ustabile dele.
- 9) Tutenberg, op.cit. p. 251.
- 10) H.C. Koch, op.cit. vol. 3, § 102, p. 308.
- 11) cf. J.P. Larsen, "Sonatenform-Probleme", *Festschrift Friedrich Blume* (Kassel 1963), p. 221-230. Den samme formale opbygning understreges i forbindelse med Haydns klaversonater i Peter Brown, "The Exposition in Haydn's Keyboard Sonatas" *The Music Review*, (Maj 1975), p. 102-129.
- 12) *Das Erbe deutscher Musik*, vol 18 (Leipzig 1942).
- 13) Yderligere 8 ægte og 20 tvivlsomme og uægte symfonier under J.C. Bachs navn kendes i dag. Se: Niels Krabbe, "J.C. Bach's Symphonies and the Breitkopf Thematic Catalogue", *Festschrift Jens Peter Larsen* (København 1972), p. 233-254.
- 14) "Ouverture a piu Stromenti obligati con Corni di Caccia obligate. Del Sig:r Gio: Bach", ms. i Kungl. Musikaliska Akademien, Stockholm.
- 15) Herbert T. Blomstedt, "Till Kännedommen om J.C. Bachs Symfonier", *Svensk tidskrift för Musikforskning* (1951) p. 53-86.

SUMMARY

With Fritz Tutenberg's book *Die Sinfonik Johann Christian Bachs* (Berlin-Wolfenbützel 1928) as the starting point a number of standard problems relating to the so-called sonata form are being discussed. It is stressed that Tutenberg approaches the instrumental music of about 1760 with a more unprejudiced mind than most other early 20th century writers on form problems. Through analyses of more than one hundred symphonies from the middle of the 18th century Tutenberg gets to his four standard types of the first movement of a symphony: lied symphony, suite symphony, Vienna ritornello symphony and Mannheim ritornello symphony. In the second half of the article the writer considers the applicability of Tutenberg's typology by means of examples by the following three composers: J. Haydn, C.P.E. Bach, and J.C. Bach. As for the latter Tutenberg's analyses are compared with the writer's own analyses of 41 symphonies. It is concluded that even though the symphonies dealt with by Tutenberg do not fit as neatly into his typology as he would seem to think, his book gives important material both historically and analytically — to the understanding of the classical "sonata form", which has been such a problem to 20th century musicologists.