

Mitt slut är min början och min början mitt slut

För åtskilliga decennier sedan, närmare bestämt och troligen på 1940-talet, läste jag någonstans en berättelse som då och då dyker upp i minnet. Däremot minns jag inte var jag läste den och vem som skrivit den. Det är ingen berättelse med litterära anspråk utan snarare en rapport från ett sjukläger. Dess ordalag kommer jag inte heller ihåg och när jag nu ämnar återge den sker det med egna formuleringar och kanske med mer eller mindre fantasifulla tillägg som inte återfinns i originalet. Berättelsen lyder som följer:

En man råkar ut för en trafikolycka och förs medvetslös till sjukhus. Men på något egendomligt sätt stannar en del av hans medvetande kvar på olycksplatsen som befinner sig i centrala Stockholm, någonstans i trakten av Karl XII:s torg och Gustav Adolfs torg, alltså nära Operan. Han tycker sig ligga där och iaktta det som sker efter olyckan. Dagen blir natt och natten ljusnar åter till dag. Dagar blir veckor som i sin tur blir månader, år och decennier. Stadsbilden förändras och Operan förvandlas till en plattform för helikoptrar som landar och lyfter och som uppenbarligen har en funktion i stadstrafiken. Efter några sekel sker en katastrof, Norrbro störtar samman och med den riksdagshus, Opera, Arvfursten och kungastatyerna, ja hela Stockholm ödeläggs och det enda som blir kvar är Strömmen genom vilken Mälaren tar sig ut till Saltsjön. På det ödelagda området växer småningom en tät skog upp som för den vid platsen fastnaglade gör området oigenkännligt. Efter ett antal decennier/sekler anländer ett nytt folkslag, mörkhyade och fullt av företagare. De röjer i skogen och bygger en stad efter sitt eget huvud som inte liknar den som vi känner som Stockholm. Under åttahundra år är dessa människor verksamma tills även dras samhällsbygge drabbas av en katastrof och vildmarken på nytt breder ut sig.

Nu inträffar något oväntat. Han vars medvetande ligger fastkedjat vid olycksplatsen börjar märka att dagarna - och nätterna - blir allt längre. Till slut kommer en eftermiddag som aldrig vill övergå i kväll, solen inte längre sänka sig mot horisonten. De tycks i stället vilja förvandla eftermiddag till förmiddag och börja röra sig bakåt, från väster till öster. Först sker detta ytterligt långsamt men småningom accelererar rörelsen och det stumma vittnet möter ånyo katastrofen, de mörkhyade människorna, vildmarkens

återkomst, nästa katastrof och slutligen den bekanta utgångsmiljön, allt i ett ständig stegrad tempo. Kulmen nås vid själva olycksögonblicket men av bara farten fortsätter rörelsen bakåt. Vårt vittne upplever hur Operan rivs och ersätts av Gustav III:s opera, hur det nuvarande City blir alltmer avfolkat, antar en lantlig prägel, som småningom förlorar karaktären av kulturlandskap. Brunkebergsåsen reser sig, Staden mellan broarna blir snart det enda som är kvar av det Stockholm han känner och nedmonteras i sin tur tills det återstår några holmar med befästningsverk som också de snart skattar åt förgängelsen. Mälaren strömmar okontrollerat ut i Saltsjön, sjörövare kommer och går, Norrström blir till Svea älv som förbinder Litorinahavet med det namnlösa, större havet i väster. Under hela detta förlopp saktas rörelsen småningom in, något som vårt stumma vittne nogsamt registrerar. Slutligen tornar inlandsisen upp sig men då är rörelsen så långsam att djupfrysningen övergår i upptining och skeendet vänder.

Vi börjar ana fortsättningen. Och mycket riktigt: på nytt möter vi Svea älv, holmarna vid Mälarens utlopp, sjörövare, befästningsverk, den framväxande bebyggelsen på Stadsholmen, malmarna tas i besittning, först Slottet och sedan tvillinghusen Arvfursten och Gustav III:s opera byggs vilken senare ersätts av den nuvarande Operan. Så är vi framme vid olycksögonblicket och i stället för att stanna har rörelsen där nått sitt maximum och fortsätter oförtrutet vidare om än med småningom minskande hastighet. Vi - eller snarare det kvarliggande vittnet - ser precis som förut stadsbilden förändras och Operan bli helikopterplatta. Han upplever katastrofen, stadens förvandling till vildmark och de mörkhyade människornas ankomst och civilisatoriska bygge. Men redan där börjar förloppet hastighet att märkbart saktas in och vi når aldrig fram till det nya samhällets sammanbrott. Efter några närmast outhärdligt långsamma dagar och nätter rullas förloppet tillbaka över välbekanta stationer och detta i allt högre hastighet. Vi passerar vildmark, bevittnar centrala Stockholms återuppståndelse med påföljande successiva avveckling och når slutligen fram till åsynen av några obebodda holmar. Under tiden har farten - som väntat - lugnat ner sig och när färden vänder är hastigheten ganska måttlig. Vi konfronteras med samma panorama, passerar nollpunkten där vår olycksdrabbade person ligger och fortsätter en bit fram i seklerna. Så håller det på, fram och tillbaka med allt kortare intervall tills förloppet blir stående på olycksplatsen. Då vaknar huvudpersonen på sjukhuset där han vårdas. Hans skador är förhållandevis lindriga vilket icke hindrar att han några dagar senare avlider. Han har förlorat lusten att leva.

Så långt berättelsen. Någonstans kan man förstå hans reaktion. Han hade upplevt det som vi andra bara kan föreställa oss. Vad mera är: vi tänker på evigheten och universums oändlighet endast då och då. Den största delen av vår tid går åt till att bemästra vardagen och den närmaste framtiden, aktiviteter som är tillräckligt meningsfulla för att vi tycker livet vara värt att leva. Men får man som vår huvudperson hela tillvaron s.a.s. på ett bräde, konkret framställd och upplevd, då kan man drabbas av en överväldigande insikt i alltings fåfänglighet, dess *vanitas vanitatum*. Men eftersom vi är i den lyckliga situationen att icke erfarit det som drabbat vår vid olycksplatsen fastkedjade drömmare - eller vad han nu ska kallas - kan vi i fortsättningen bortse från nyss beskrivna tidsresa för att i stället koncentrera oss på den art av rörelse som den ger prov på.

Vi har att göra med en pendelrörelse som emellertid inte liknar en pendyls med dess jämnhet och likformighet. I stället möter vi en kombination av tid och rum på så sätt att rörelsen tycks försiggå i en enorm skål där inbromsning och accelerering blir följd. Situationen liknar den vid den moderna sporten där man på rullskridskor glider fram i en bromsande uppförsbacke för att sedan vända ner mot botten i ökade hastighet och fortsätta på motsatta sidan och den väntande inbromsningen. Skillnaden är att medan man i sportsliga sammanhang kan reglera farten och vid behov justera den så att rörelsen icke avstannar är den pendling vi tidigare beskrivit i avsaknad av sådana korrektiv. Väl i gång är den utlämnad åt sig själv med följd att den småningom kommer till stillastående. I detta hänseende liknar den det termodynamiska begreppet entropi som innebär att ett slutet system tenderar mot en ökande grad av oordning som leder till en s.k. värmedöd. Här skulle denna motsvaras av pendeln stillastående, rörelsens död.

Det för pendelrörelsen utmärkande är att den inte känner riktning. Framåt och bakåt tappar här sin mening, vad som är början och slut blir diskutabelt. En regelbunden pendelrörelse är egentligen ingen rörelse alls utan ett stillastående, något som också gäller den andra typen av pendelrörelse, den där *accelerando* och *ritardando* avlöser varandra med allt kortare mellanrum tills "värmedöden" inträder, pendeln stillastående. Pendelrörelsen som inbegrepp av stillastandet!

En rörelse som varken har början eller slut är något av en paradox, en rörelse som sakna riktning likaså. I vår vardag rör vi oss vanligen framåt men ibland även bakåt och i sidled. I synnerhet gäller det senare när vår rörelse inte motiveras av ett mål, en avsikt med ett hägrande resultat som slutmål. I stället sker dessa icke framåtriktade rörelser i s.a.s. ändamålslösa

sammanhang, exempelvis dans. Där utjämnas skillnaden mellan olika rörelseriktningar, rörelsen blir ett värde i sig, kanske ett konstnärligt värde. Dans är onekligen en konststart, något som också gäller andra rörelsebaserade företeelser som film och musik. Har konstnärerna inom dessa områden, filmskapare och komponister, försökt att för konstnärliga ändamål utnyttja olika typer av rörelse? På vilket sätt kan dessa hänga samman med fenomenen begynnelse och slut? Detta blir i fortsättningen temat för denna essä.

Film och musik har ju det gemensamt att de har modern teknik som förutsättning för sin existens, i musikens fall partiellt. En film rullar alltid framåt, en handling gestaltas, alla rörelser är framåtriktade oavsett innehållet. Men förloppet *kan* vändas till sin motsats, människor springa baklänges, en sönderslagen tekopp flyga upp på bordet samtidigt som den sönderslagna koppen fogas ihop. Dessutom kan förloppet snabbas upp och göra långsammare ända ner till ultrarapid. Det torde vara sällan som dessa möjligheter inom filmen använts för konstnärliga eller dokumentariska ändamål. Men inom musiken är det annorlunda. Grunden är fortfarande den s.k. levande musiken med musiker som spelar för sig själva eller inför publik. Med radioteknikens hjälp kan dock musiken spelas in och då öppnar sig samma möjligheter som inom film: inspelningen kan köras åt andra hållet eller i olika hastigheter med olika effekter som resultat. I motsats till filmen har emellertid dessa möjligheter jämsides med andra kommit till konstnärlig användning inom det som kallas elektronisk musik där man numera mer och mer använder termen akusmatik för att benämna denna nya företeelse, om man så vill ett slags emancipation från ursprunget i musik.

Låt oss nu koncentrera uppmärksamheten på rörelsen och dess olika riktningar till noterad musik, alltså den musik som musiceras av och för människor i olika sociala sammanhang, kort och gott musik som de flesta av oss upplever eller medverkar i. Musik är en konst i tiden, en konst sammansatt av rörelse. Eller mer precist: av rörelser som samverkar och som bär upp ett musikverk. Vi har inga svårigheter med rörelsens riktning: den rör sig framåt. Även komponisten uppfattar det så: han/hon komponerar ett förlopp som är framåtriktat, mot ett mål som kanske i början är fördolt men som i sinom tid ska uppenbara sig. Men då och då hoppas komponisten över skacklarna och gestaltar åtminstone delar av ett verk i riktning bakåt, dvs. då baserat på något som redan tidigare hörts. Från och med de s.k. nederländska konsterna på 14- och 1500-talen till Schönbergs tolvtonsteknik är komponerandet s.a.s. baklänges, en metod som tillhör den kompositoriska arsenalen om än icke på något sätt

dominerande. Vi finner sådana tekniker i musik av Bach och Beethoven, hos den förre i avsnitt ur *Die Kunst der Fuge* och hos den sene i slutfugan av Hammarklaversonaten. Exemplet är hämtade från polyfonins flaggskepp fugan men i fortsättningen är detta icke fallet. I en av satserna i Schönbergs *Pierrot Lunaire*, närmare bestämt *Der Mondfleck*, vänder musiken efter exakt hälften av stycket och vevas tillbaka till utgångspunkten. Något liknande inträffar hos Alban Berg i hans *Lyrische Suite* för stråkkvartett och den tredje satsen, ett scherzo där ytterdelarna som omramar triodelen först hörs framlänges och sedan baklänges. Samma är förhållandet i ett avsnitt ur andra akten i operan *Lulu* med titeln "Filmmusik".

Nyss föll ordet "hörs". Jag påstod att man hör musiken först framlänges och därefter baklänges. Men gör man verkligen detta? Jag skulle vilja hävda att vi hör uteslutande framlänges, från en begynnelse till ett slut och att den kompositoriska metoden är av underordnad betydelse - om än viktig för tonsättaren. Bland nyssnämnda exempel är det ett enda som möjligen skulle kunna göra lyssnaren misstänksam och det är filmmusiken ur *Lulu*. Dess första hälft klättrar avstannande upp i höjden där den blir stående via långsamma tonfortskridningar för att sedan accelerera i nedåtgående rörelse. Karaktären av vändpunkt blir tydlig. Dessutom antyds en pendelrörelse som liknar den olycksdrabbades upplevelse i centrala Stockholm: en snabb rörelse bromsas in, bringas till stillastående och tar ny fart.

Låt oss nu för ett ögonblick återaktualisera Schönbergs tolvtonsteknik. Som bekant finns det fyra tonserier om vardera tolv toner som bildar det kompositoriska materialet. Om vi bortser från antalet toner får vi här fyra varianter: originalserien, dess baklängesversion, dess spegelform samt baklängesseriens spegelversion. Intressant nog uppträder här också inte bara framlänges och baklänges utan också upp och ner. De fyra serierna är samtidigt fyra rörelsetyper. Schönberg säger på ett ställe att dessa fyra versioner är utgångsmaterialet men i fortsättningen komponerar man som vanligt. I klartext: oavsett vilken serie som används är rörelsen hela tiden en rörelse framåt och inga kompositionsmässiga finesser kan ändra på detta. För lyssnarupplevelsen spelar det ingen roll vilken av de fyra rörelsetyperna som i varje ögonblick är aktuell, musiken rör sig under alla omständigheter framåt, den har en början och ett slut.

Hur ska vi då förstå en verktitel som *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* vars svenska översättning har fått ge namnet åt denna essä? Verket i fråga har som upphovsman 1300-talskomponisten Guillaume de Machaut och är ett 3-stämmigt s.k. *rondeau*. Verkets

konstruktion förklarar verkets titel: halvvägs in vänder musiken och färdas baklänges till den punkt där den tog sin början. Verbalt utjämnas således skillnaden mellan framåt och bakåt, något som emellertid inte gäller den faktiskt klingande musiken, den går oföränderligt framåt. Machaut hänger sig åt en kompositorisk lek som inte var ovanlig under medeltiden, och musikens karaktär är enligt en kommentator mer lekfull än lärd.

Vi har talat mycket om olika rörelseriktningar: framåt, bakåt, , upp och ner. Men däremot har vi inte berört rörelse i sidled, dvs. höger och vänster fastän dessa ligger inbakade i våra föreställningar om framåt och bakåt. Där träder notationen in vilken som bekant fastlägger musikens förlopp med att placera begynnelsen till vänster och fortsättningen som en utveckling åt höger. Vi finner samma anordning i den vanliga skriften, alla västerländska språk "noterar" det skrivna ordet från dess minsta beståndsdelar till stora textsjok från vänster till höger. Här gäller verkligen MacLuhans formulering att mediet är budskapet. Men exempelvis semitiska språk såsom arabiska och hebreiska skriver från höger till vänster och även där upplevs förloppet som naturligt fastän riktningen är motsatt. Det föreligger alltså ingen grundläggande skillnad mellan de två rörelseriktningarna, bägge två gestaltar textmassor, början blir slutet och tvärtom beroende på kulturell bakgrund, rörelsen är alltid framåtriktad, begynnelse och slut icke identiska. En kort utflykt i astronomins värld bekräftar denna identitet: på norra halvklotet rör sig solen från vänster till höger, på det södra däremot från högre till vänster utan att vi fördenskull har några problem med verklighetsuppfattningen.

Låt oss nu återvända till musiken och konstatera att ett verks begynnelse och dess slut i allt väsentlig tycks vara två skilda saker även om ett musikverk kan låta slutet återknyta till början - liksom f.ö. en essä eller annan skrivprodukt. Detta är emellertid en mer estetisk fråga som har med avrundning, alltså en formell kvalitet, att göra. Nej, vad jag är ute efter är olika sätt att låta musiken begynna, att få oss att just genom en ton, ett tonfall lystra. Något liknande gäller för musikens slut, dess förmåga att sätta en effektiv punkt. Dessa båda aspekter öppnar naturligtvis ett ofantligt område som valplats för reflexioner, något som också gäller andra konstarter som utvecklar sig i tiden. I litterära verk är det ofta den första meningen som får en speciell lyskraft, som sätter tonen. Tänk bara på "Äntligen stod prästen i predikstolen", "Han kom som ett yrväder en aprilafton" och "Till mitten hunnen på vår levnads vandring"!

Har musiken sådana one-liners? Ett oöverträffat exempel är begynnelsen av Beethovens Eroicasymfoni: två kraftfulla, rappa, av tystnad skilda ackord

som utlöser en rörelse i svag nyans där berättelsen börjar. En elektrifierande början som lovar mycket och, som vi vet, infrias löftet med råge. Något liknande möter oss i öppningen av Brahms' tredje symfoni: två ackord som utlöser en rörelse. Men där fungerar ackorden på annat sätt: det handlar om två olika ackord i blåsare och som växer i tonstyrka och som just därigenom inte bara utlöser men också utmynnar i rörelsen, s.a.s. logiskt.. Ett tredje exempel erbjuder första satsen i Stravinskijs Symfoni i tre satser: Hela orkestern spelar i ett oktaverat unisono och i fortissimo: först en uthållen ton, sedan en snabb nästan glissandorörelse uppåt till nonan där en bruten treklang tornar upp sig. Frasen går från djup till höjd, har något av appell över sig liksom i föregående exempel och utlöser även den en rörelse.

Här har vi uppehållit oss vid närmast dramatiska verköppningar vilka fungerar som ett gong-gongslag inför en teater- eller filmföreställning. Men givetvis finns det också andra typer. En sådan är där musiken tycks komma ur intet, växa fram ur tystnaden. Exempelen överflödar och här endast några av dem: begynnelsen av Beethovens nionde symfoni med den svirrande tomma kvinten som småningom får allt tydligare tematiska konturer och utmynnar i den unisona brutna treklängen med dess skarpt punkterade rytm liknade hammarslag eller blixtrar. Andra versioner av samma idé finner vi i flera Brucknersymfonier såsom den fjärde, sjunde och nionde. Grundläggande är i dessa fall ett tremolo i orkesterns stråksektion och i pianissimo ovanför vilket avtecknar sig ett motiv eller tema, i fjärde symfonin ett ensamt horn med karaktär av signal och med klang av skogssus och naturupplevelse, i den sjunde däremot en långt utspunnen melodi som med sina stora språng suggererar ett alplandskap med skyhöga toppar och bråddjupa dalar. Ytterligare en variant finner vi i öppningen av hans nionde symfoni där en enda ton i pianissimo och tremolo ligger över åtskilliga takter med endast korta, liksom fragmenterade insatser i omgivande instrument. Plötsligt ökar tonstyrkan och tonen delar sig i närmast liggande toner under och ovanför ursprungstonen där man kan associera till en celledelning. Samtidigt vidgas rummet kolossalt och vi får återigen en vision av svindlande höjd och bråddjup. Sammantaget skulle denna typ av verköppning kunna karakteriseras med begreppet mysticism, en försjunkhet i tonerna, en föreställning om en värld i vardande.

Här har redovisats två typer av att starta ett musikaliskt förlopp, typer som emellertid snarare är undantag än regel. Den övervägande delen av all musik begynner s.a.s. med ett påstående: temat, förloppet eller vad vi nu vill kalla det får omedelbart och utan krusiduller ordet och utvecklar sedan vad det har att säga. Detta kan ske i olika nyanser alltifrån fortissimo till

pianissimo och en exemplifiering är vanskelig eftersom företeelsen som nämnts är så vanlig. Man skulle kunna karakterisera den som "saklig".

Men hur slutar musik? Även här utkristalliseras tre typer som åtminstone delvis motsvarar vad som anförts om metoden att starta ett musikaliskt verk. Den första typen skulle jag vilja kalla en appell i retrospektiv så som sker i den avslutande 40-50 takterna i Beethovensymfonierna nr 5 och 8: en serie av oförändrade ackord i stark nyans upprepas ständigt som om komponisten vill säga: "jag slutar nu, ja nu slutar jag, jag slutar själv, slut, slutare, slutast., *nu är det slut* och hör sen". Lyckligtvis är denna variant icke så vanlig som dess mer "normala" släkting, den där några få ackord, gärna i form av kadens, får sätta punkt. Där återfinns några exempel på "saklighet" och intressant nog hos två nordiska komponister, nämligen Stenhammar och Sibelius. Den förstnämndes fjärde och sjätte stråkkvartetter får som slutvinjett två ackord, dominant och tonika i pianonyans, icke mer, Man kommer att tänka på tonsättarens karakteristik av sin g-mollsymfoni, "nykter och ärlig musik utan klatsch". Något liknande kan sägas om sluttakterna i Sibelius' fjärde symfoni: efter ett upprört och harmoniskt avancerat avsnitt utmynnar det hela i en serie enkla i stråkorkesternackord, först växlande mellan dominant och tonika, sedan enbart den senare och enbart i halvnoter och bortdöende. Enklare kan det inte göras.

En helt annan typ av slut finner vi i något jag vill kalla "bortdöendet". Det är lika suggestivt som begynnelsen ur intet men handlar inte om tillblivelse och framväxt utan om utklingande, avsked. Några karakteristiska exempel: sista satsen ur Mahlers nionde symfoni är ett enda utdraget avskedstagande, enligt Leonard Bernstein en gestaltning av döendet. Huvudtemat återkommer gång på gång, i allt svagare nyans och liksom med långa pauser mellan andetag. Ett annat exempel är slutet av Allan Petterssons sjunde symfoni med den ständigt upprepade h-mollklangen interfolierad av inpass i basunerna. Ett tredje och sista exempel hämtar vi från slutet av Sjostakovitjs fjärde symfoni där det som föregår är förutsättningen för utklingandets starka verkan: triumfatoriskt klingande katedraler av bleckblåsare som aldrig tycks vilja upphöra vänds efter två minuter till en lång, dyster mollklang som även den förlängs i det till synes oändliga. Ekon från föregående musik gör sig påminda men förblir ekon, rörelsen avstannar alltmer och som slutvinjett hörs celestans ständigt upprepade klättring i oktavis förflyttade tersintervall där den sista tonen klingar ut i ett tomrum förvandlat till oändlighet.

Det affirmativa, förberedande slutet, slutet som apoteos finner vi i flera Brucknersymfonier där klangen hela tiden sväller, växer i tonstyrka och

omfång. Dess motsatta förfarandet, musik som ränner fram till slutstrecket, s.a.s. tvärnitar, uppträder på flera ställen i Arnold Schönbergs produktion, exempelvis i sista satsen av den tredje stråkkvartetten. Men vi måste nu erinra oss titeln på denna essä - mitt slut är min början och min början är mitt slut. Eller mer specifikt: slutet som återkallar början. Dess funktion är en formfunktion, musikverket avrundas genom att begynnelsen får bli slutet såsom sker i Brahms tredje symfoni där emellertid börjans appellerande karaktär förbytt i slutets utklingande. I Karl-Birger Blomdahls tredje symfoni med tillnamnet "Facetter" är detta själva upplägget, musiken startar från ingenting, växer småningom och genomgår olika facetter med flera stora kulminationer som sedan följs av ett utklingande, bortdöende slut med reminiscenser får begynnelsen. Vid närmare påseende har detta dock ingenting att göra med Machauts *Rondeau* där vi som nämnts möter en lek med framlänges och baklänges där vi egentligen inte vet vad som är fram och bak, början eller slut.

Men det vet vi vad gäller den övriga musik som hittills behandlats. Det kan inte ha undgått någon att den uteslutande har hämtats från de senaste 250 åren och lite till. Detta är ingen tillfällighet. I mitten av 1700-talet sker som bekant en omsvängning, ett stilbrott inom europeisk-västerländsk musik, vanligen formulerad som förflyttning från barock till klassicism. Egentligen är detta en fråga om musikens idémässiga emancipation från beroende av funktion till en fri uttryckskonst, allt sammanfattat under begreppet "absolut musik". Föreställningen om ett "verk" föds, musiken kanaliseras på ett helt annat sätt än förr i ett karakteristiskt förlopp som är format på ett visst sätt. Ett verks början och slut får här mening, det är viktigt hur detta sker, det blir en väsentlig del av musikupplevelsen.

Dessa egenskaper är emellertid inga självklarheter inom musiken före år 1750 (grovt räknat). Redan hos Bach har man ibland intrycket att slutet är mer tillfälligt än förberett, det är som om musiken kunde fortsätta bortom slutstrecket, i all evighet, en känsla som förmodligen ligger bakom det ibland hörda yttrandet att hans musik är ett snitt ur just evigheten, alltså ur något större och mer omfattande än tiden. Något liknande skulle också kunna sägas om början av ett verk av Bach, musiken är plötsligt där men verkar ha föregåtts av ett förlopp som vi bara kan ana. Sant är att han ibland förbereder slutet genom en lång, i lågt register liggande ton, en s.k. orgelpunkt, men lika sant är att den ofta lyser med sin frånvaro. Bach kan sägas inta en mellanställning där antipoderna är å ena sidan musik som avgränsade verk med tydlig början av öppningskaraktärer å ena sidan och å andra sidan musik där den utommusikaliska funktionen bestämmer dess karaktär. Så är t.ex. *Das wohltemperierte Clavier* främst avsett för

pedagogiska syften liksom även de tvåstämmiga inventionerna och trestämmiga sinfonierna medan *Orgelbüchlein* torde ha en dubbel funktion; dels som förspel till församlingssången, dels som lärobok i preludierande. Går vi längre tillbaka i tiden ökar funktionens betydelse för musikens utformning. Inte minst det faktum att texten i äldre musik spelar en allt avgörande roll vilket innebär att ren instrumentalmusik blir allt mer sällan förekommande (åtminstone i källorna) har betydelse ju längre avståndet blir till närtid. Begynnelse och slut blir relativa företeelser, musiken börjar när dess funktion så fordrar vilket också gäller för slutet. Annorlunda uttryckt: början och slut har inget egenvärde, deras karaktär bestäms av den yttre situationen, inte av någon immanent egenskap i musiken och kan således beskrivas som tillfälliga. Äldre musik alltifrån Henry Purcells fantasior (*fancies*) för stråkar (sent 1600-tal) tillbaka till de s.k. *organa* vid Notre Dame omkring år 1200 slutar icke, den bara upphör. Och givetvis börjar utan alla åthävor.