

STM 1986

Idéer om Samhällskonsten

**En studie över den svenska studentsångens romantiska
ursprung**

Av Leif Jonsson

© 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 musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

Idéer om Samhällskonsten

En studie över den svenska studentsångens romantiska ursprung

Av Leif Jonsson

1. Inledning

Denna uppsats handlar om den svenska manskörsångens ursprung i ett romantiskt förflutet. Det är myten om de första människorna, om en heroisk period, om gudar, kungar och hjältar, hur dessa besjöng sina bravader medan krigarna och folket stämde in i kören.

Detta var den s. k. »samhällskonsten», och vi skall se hur 1800-talets studentsång inspirerades av denna myt. I en tidigare uppsats, *Uppfostran till patriotism*, (STM 1983) har jag för den patriotiska manskörsången fäst uppmärksamheten på den uppfostringsdebatt som utgick från Uppsala vid 1800-talets början. Jag antydde där att uppsalafilosofen Benjamin Höijer var en av de väsentliga tongivarna för denna debatt.

Vid sidan av det rent politiska och pedagogiska inflytandet synes Höijers föreläsningar och skrifter ha spelat en ideologisk roll vid manskörens uppkomst under 1800-talets första decennium. Höijers skrifter ger nämligen en förklaring till hjältesångens utformning i manskörens skepnad under 1800-talet. Här ligger kanske också en orsak till att det just i Uppsala uppstod en sådan sång.

Denna uppsats skall först ägnas åt studentsångens romantiska ursprung såsom den kan utläsas i Höijers skrifter. Detta skall vidare relateras till den livliga debatten om folkvisan vid 1800-talets början mellan å ena sidan de båda upsaliensarna E. G. Geijer och J. C. F. Haeffner och, å andra sidan, dansken P. Grønland. Slutligen skall jag i någon mån belysa den behandlade romantikens betydelse för 1800-talets akademiskt inriktade kultur- och samhällsliv.

2. Benjamin Höijer

Benjamin Höijer (1767–1812) kom till Uppsala år 1783 och studerade filosofi för Neikter och Boëthius. Åren kring sekelskiftet gjorde han resor på kontinenten, där vänskapliga band knöts till bland andra Klopstock, Fichte och Schelling, och han kom i Tyskland överhuvudtaget i varaktig förbindelse med romantikens filosof- och diktarkretsar. I Paris däremot mötte han senklassicismens avigsidor ytterst manifesterade i Napoleons gestalt.

Innan 1809 års män slutligen gav honom en professur, blev Höijer förbigången vid ett halvdussin professorstillsättningar i Uppsala och Åbo. Orsaken var Gustav IV

Adolfs skugggrädsla för den s. k. »Juntan» i Uppsala, vars ledare Höijer allmänt ansågs vara. Under dessa år undervisade Höijer dock oförtrutet en skara studenter, som snart skulle framträda som Sveriges ledande filosofer, diktare och politiker. Höijer blev därmed den viktiga strömledaren för ådern av idealism, som går genom hela 1800-talets svenska kultur.

Vilka element i Höijers filosofi var det som skapade entusiasm bland hans studenter? I detta sammanhang har alltid betonats Höijers frihetspatos, hans försvar av franska revolutionen och ovan nämnda okuvliga kamp mot all förstelnad fransk sirlighet och akademisk konservatism. Allt detta var nog för att göra studenterna yra av revolutionspatos och få kungahuset att se en jakobin i var student. Men det som skulle sätta varaktiga spår i de nya skolorna var identitetsfilosofien, som i Höijers version fick en märklig mytologisk fond. Följande citat kan tjäna som inledande exempel:

»Den första skilljaktigheten, som möter vid jämnförelsen emellan de Gamlas och de Nyares konst, är den sednares saknad af en mytologi. Denna enda punkt är så viktig, at den, betraktad med alla sina följder, ej allenast innefattar all öfrig skilljaktighet, utan är ensam en tillräcklig anledning at sätta i fråga, om vi i allmänhet äge någon poesi och skön konst i sträng bemärkelse».¹

Höijer har här, liksom alla 1800-talets undersökare av folk- och kulturursprung, i första hand inspirerats av Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) och dennes efterföljare Johan Gottfried Herder (1744–1803). Men Höijer går ibland längre än dessa båda. Det gäller naturligt nog hans beskrivning av den skandinaviska kulturutvecklingen, men även i de kulturhistoriska resonemangen om antiken och då speciellt ifråga om körens särskilda roll i heorisk tid.

Detta filosofiskt-etnologiska intresse för konstarterna presenterades hos Höijer i det sannolikt tidigaste estetiska systemet på identitetsfilosofiens grund. Som filosof anses Höijer intaga en självständig plats i den efterkantiska filosofien, och hans filosofiska gärning omfattade såväl transcendentallogik, naturfilosofi, pedagogik, moral, filosofins historia som estetik.

Framför allt i avhandlingen »Den philosophiska constructionen» utvecklade Höijer en identitetsfilosofi liknande tysken Friedrich von Schellings (1775–1854), som handlar om hur det absoluta såsom motsatsernas enhet – exempelvis natur och ande – kan uppfattas genom en särskild kunskapsförmåga: *den intellektuella åskådningen*.

Höijers identitetsfilosofi ledde småningom till en logisk uppfattning av det absoluta, som pekade fram mot Friedrich Hegel (1770–1831). Det absoluta blir inte som hos Schelling det urskiljningslösa mörkret utan en totalitet, vari det förnuftsmässiga förhärskar. Detta absoluta fattas först när det vetenskapligt förvandlas till totalitet eller vetenskapligt system.

Höijers skrifter finns postumt utgiv i fem band i Samlade Skrifter (1825–27). Dessa utgörs till väsentliga delar av Höijers svårtolkade föreläsningsmanuskript,

¹ Benjamin Höijer, Samlade Skrifter. Bd I, 317f.

som utgivaren – hans halvbror Joseph Höijer – har redigerat för läsbarhetens skull (och bl. a. försett med förtydligande tillägg inom klamrar).

De estetiska föreläsningarna finns samlade i första bandets »Försök att förklara upphovet til Skön Konst och dess första arter» och »Om Skön Konst hos de Nyare» (som fortsätter i andra bandet) samt i tredje bandets »Den Sköna Konstens Filosofi» och »Idéer til den Sköna Konstens Historia».

Den förstnämnda uppsatsen är den tidigaste svenska metodiskt anlagda undersökningen av konstens ursprung betraktad utifrån det mänskliga medvetandets totalutveckling. Den andra uppsatsen är en Schillerinfluerad karakteristik av det moderna konstmedvetandets betingelser i motsats till det klassiska, båda sedda under en och samma generella aspekt. De tredje och fjärde uppsatserna ger en rationell behandling av det sköna utifrån, i tur och ordning, en teoretisk och en historisk synpunkt.²

Alla dessa texter genomsyras av frågan om den levande mytologiens förekomst i antikens Grekland och dess grundläggande roll för antikens sköna konst; dessutom hävdas den totala avsaknaden av levande mytologi i senare tider, vilket orsakat konstens förfall. Franskklassicismen betecknas som ett övertagande av en mytologi utan att man har känt till dess bakgrund, något som endast lett till en fördomsfull och dogmatisk imitation.

Delar av uppsatsen »Försök att förklara upphovet /. . . /» var 1807 införd i Journal för Svensk Litteratur (i utökad version omtryckt i Lyceum 1811). Det var den enda av de här aktuella skrifterna som vann större spridning under Höijers livstid.

3. Försök att förklara upphovet till skön Konst och dess första arter

Ett centralt tema i Höijers identitetsfilosofi är upphovet av en konst i allmänhet av högre dignitet än det mekaniska. Avsikten med Höijers metod, vilken är speciell för hans estetiska system, var att genom en rekonstruktion av medvetandets organiska utveckling söka komma till dess urkälla.

Den första konstodlingen hade enligt Höijer inget annat föremål än krig. Krig gav emellertid upphov till sammankomster för familjens, stammens och slutligen nationens sammanhållning.³

Enligt Höijer bestod underhållningen i dessa sammankomsters tidigaste historia av krigarnas berättelser i sång och dans, som efter hand utvecklade sig till en fristående konstart. Denna konst innefattade ensamt allt det som senare indelades i de sköna konsterna,

² Birger Liljekrantz, Benjamin Höijer. En studie över hans utveckling, 1912, 241.

³ Detta var ett avsteg från Herder som gav kriget en något lägre rang i konstutvecklingen. I Kalligones andra del, »Von Kunst und Kunstrichterei» (1800) sägs de första fria konsterna hos människan i tur och ordning ha varit »Das Bauen», »der Garten», »Kleidung», »das Schöne in männlichen Uebungen und Kämpfen mit seiner Folgen» samt »Sprache». (B Suphan, Bd 22. Här och i följande refererar jag rörande Herder till Suphans utgåva i 33 band, 1877–1913).

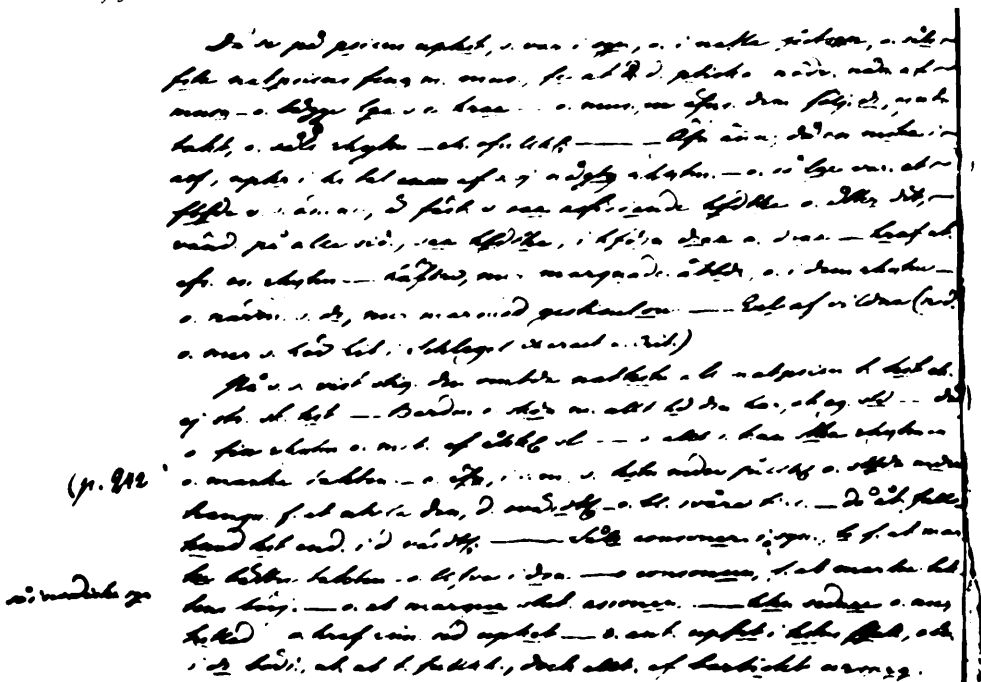


Fig. 1. Parti ur Höijers manuskript till "Idéer til den Sköna Konstens Historia" (UUB, P. 51). Styckets inledning har följande tolkning i Saml. Skr. III:

Då vi se på poesiens upkomst, som var sången, och i nationella festsången, och således i första naturpoesiens förening med musiken, finne vi at det poetiska nödvändigt /skulle äga/ något af musiken – och /at/ bägge /skulle/ lämpa sig efter hvarandra – och musiken, äfvensom dermed följande dans, /kunde/ ej vara utan takt, och således rhythm – ehuru ofullkomlig /.../ (a. a. 517 f.).

Begreppet "sång" avser hos Höijer otvetydigt föreningen av ord och ton med rytm. Här saknas den tvetydighet av begreppet som efter Tegnér blev vanlig i 1800-talets poesi.

»den var på en gång mimisk dans, poesi och musik; den innehöll allt hvad som då var, eller representerade, odling, uplysning, vetenskap och konst».⁴

Vad skulle denna konst kallas? Höijer prövade först begrepp som »sångdans» och »naturkonst» men fastnade slutligen för »samhällskonst», då denna var en förutsättning för samhällets hela existens.

Till att börja med utgjorde sångaren eller skalden, hävdatecknaren, dansaren eller aktören, hjälten eller anföraren i fält en och samma person. Enda förutsättningen var att han hade något att meddela. I samma mån som detta inslag började upphöjas till konst vid de folk- och nationssammanshållande festerna, uppstod en hjältediktning som även besjöng frånvarande eller avlidna krigshjältar.

De avlidna hjältarna förstordes genom »tidens avlägsenhet» och sångens växande entusiasm, vilket slutligen ledde till hjältarnas förgudning. Tillsammans med det nationellt historiska innehöll samhällskonsten därför även »det religiösa och fabeln».

⁴ Höijer, Saml. Skr. I, 265.

»Det var således ej nog, att sångaren, befälhafvaren och lagstiftaren, förenades i den levande hjälten; han var äfven prest /.../ och trollkarl, visste huru gudarne skulle blidkas och förmås att låna sin hjälp, vartil medlen dessutom til en stor del lågo i sjelfva sången».⁵

Med tiden kunde emellertid inte aktören eller sångaren, såvida festen var offentlig, utföra sin berättande sångdans ensam.

»Den gemensamma affecten fordrade äfven et utbrott ifrån åhörarens sida, hvilket, liksom sjelfva den berättande sången, måste vara rhythmiskt och metriskt med mimik och dans, utan at likväl störa berättelsen /.../ De formerade därför en chor, som vid [uppehåll i huvudpersonens dans och berättelse] inföll med sång och dans, hvarmed de gäfvö tillkänna sit deltagande, äfvensom sit bifall eller ogillande af sångaren».⁶

I samhällskonstens fortgående förädling utvecklades speciella sånger eller sångtyper för olika nationella hjältar och händelser. Att minnas och kunna denna sång var varken lika angeläget eller lätt för alla. Detta tillkom »i synnerhet dem, som utmärkte sig, de mest odlade», och denna förfarenhet i sången utgjorde också målet för uppfostran.

»Derigenom var ock grunden lagd til första skilljandet af samhällskonstens delar. Chorens dans eller action kunde gifvas särskildt, och tilkom alla; den egentliga sången eller berättelsen tilkom blott de förnämre och mera bildade. Deraf uppväxte småningom Gymnastiken, såsom en ifrån sången skilld konst».⁷

Den kanske viktigaste punkten i konstodlingens fortskridande utveckling var dess förhållande till religionen, och ursprungligen fanns inga andra gudar än hjältarna i sången.

»Häraf åter var en nödvändig följd, at den bevarade sången om den aflidne hjälten, hvars levnadsomständigheter, utom dess stora bragder, bibehöllos i denna sång, och gäfvö ämnen åt nya sånger, blef tillika religiös, och ej blott historisk, äfven förenad med dans och aktion».⁸

Endast där krig och försvar mot en gemensam fiende var av nöden, kunde de nödvändiga villkoren för allt framåtskridande i konstodlingen behållas. Dessa villkor var jämvikten och friheten. I fredstid tog antingen en härförarens familj makten, eller så uppstod ett prästvälde. I båda fallen var despotism den naturliga följden.

Antikens Grekland var höjdpunkten under den »gamla» tiden. Här innefattade den fullkomnade och instrumentunderstödda sången all lärdom. Vid uppfostran av de bildade

»var musiken hos Grekerna det enda väsendtliga. De lärde dermed ej blott sången, utan ock de outhärliga nationela kundskaperna; och om gymnastiken för dess militära bruk ansågs

⁵ a. a., 272 f.

⁶ a. a., 275 f.

⁷ a. a., 281 f.

⁸ a. a., 285.

nödig för alla medborgare utan åtskillnad, var åter musiken oundgänglig för de ädlare och bättre, utom hvilken man nedsökn ibland den rå pöbeln, liksom i sednare tider man ansett Humaniora, emot hvilka den svarade».⁹

4. Idéer till den Sköna Konstens Historia

Höijers tankar om de sköna konsternas uppkomst föreligger i en andra, delvis utförligare version i »Ideer til den Sköna Konstens Historia».

Det som för heroisk tid kallats »samhällskonst», vilket innehöll alla nationella kunskaper, blir för klassisk grekisk tid kallad »sällskapskonst».¹⁰ Denna sällskapskonst, eller musik i vid bemärkelse, hade hos grekerna helt och hållet uppfostran som mål.

Antikens kör kom, enligt Höijer, att spela sin största roll i tragedien. Detta hade sin orsak i att all heroisk framställning av gudarnas och hjältarnas bedrifter såsom sällskapskonst hade förblivit knuten till religiositet, och den egentliga tragedien

»var blott representation eller imitation af en sådan stamfest».¹¹

Genom detta körens ursprung förklaras varför kören i det antika dramat »vet allt förut» och deltar i handlingen »som moraliserande, reflecterande och lidande vittne».¹² Kören representerade här folket. Men genom feodalismens framträdande var det förklarligt att kören småningom försvann i dramat

»då statssaker tillika blifvit hofsaker, och ingenting gjordes [i samråd] med folket».¹³

Den »gamla» tiden betecknade hos Höijer det heroiska tidevarvet då hjältar uppstod som förskaffade nationerna fördelar, eller befriade dem ifrån olyckor och svårigheter¹⁴,

⁹ a. a., 304 f. Herder gav antikens musik samma stora betydelse, men till skillnad från Höijer gav Herder antikens sång en folkligare karaktär. I »Volkslieder» (1778–79, Suphan, Bd 25, 313 ff.) heter det att de gamla sångerna »lebte ihm Ohr des Volks, auf den Lippen und der Harfe lebendiger Säger: sie sang Geschichte, Begebenheit, Geheimniss, Wunder und Zeichen /.../ alle künstliche Verschränkungen und Wortlabyrinth sind dem einfachen Säger fremde, er ist immer hörbar und daher immer verständlich» (a. a. 314 f.). Detta gällde i högsta grad Homeros, Orpheus och det gällde även kören i det grekiska dramat: »Ein Gleiches ist mit dem Chor der Griechen, aus dem ihr hohes einziges Drama entstand, und von dem es noch immer, zumal in Aeschylus und Sophokles, wie die heilige Flamme von dem Holtz und Opfer, das sich unten verzehrt, hinauflodert. Ohne Zweifel ist er das Ideal Griechischen Volksgesanges» (a. a., 316).

¹⁰ Det är något anmärkningsvärt att Höijer övergav termen »samhällskonst». Uppenbarligen betecknar den nya termen »sällskapskonst» samhällskonsten i en mer kultiverad form.

Höijer antog därmed Rousseaus uppfattning om kulturfolkens uppkomst ur primitiva kulturtillstånd, en uppfattning som fosforisterna i Uppsala kom att häftigt bekämpa (Holger Frykenstedt, Atterboms livs- och världsåskådning, 1951, 91).

¹¹ Höijer, Saml. Skr. III, 282 f.

¹² Ibid. Jfr Herder, se ovan fotnot 9.

¹³ Ibid.

¹⁴ Höijers formulering är frapperande lik C. G. Jungs senare arketyplära. Detta bör främst föras tillbaka på Jungs släktskap med romantikens allmänna strävande efter enhetlighet och mångskiftande samband.

Jfr Leif Jonsson, Uppfostran till patriotism, STM 1983, 46 ff.

»såsom ungefär det heroiska tidevarf vi lära känna af de nordiska sagorna hos oss före Christendomen – En mängd sådana spridda historiskt-religiösa sånger, komponerade och afsungna, utgjorde nationens förråd och upplysnings-magazin».¹⁵

Sångernas stora antal gjorde

»at ej andra än de, som angingo nationalhändelsen, och af dem blott de bästa, bibehöllos, de öfriga glömdes – Någon förträfflig sångare [utmärke sig] framför de öfriga – hvilken [dessa sånger blefvo] tillskrifna, ehuru [de] ock ej [alltid voro] hans egna – t. ex. Homeros eller Ossian».¹⁶

All naturpoesi, vilken ursprungligen hörde samman med gästabudet, var på en gång till för nöje och undervisning. Den var således på en gång myt och historia. En avgörande förutsättning var offentligheten, vilken gjorde det heroiska till »hvad den egentligen til sit ämne var, nationell»,¹⁷ Konstodlingen började förlora sig i samma mån som den blev sällskapssång.

»men ej för stammen, eller egentligen nationell och politisk, utan för la bonne compagnie»

och musiken förlorade sig

»derigenom, at det mer för förståndet cultiverade och inrättade språket nödvändigt förlorade af sin accent – som [är] Musikens lif».¹⁸

Den episka hjältediktningen fixerade och fullkomnade myten, som sedan i detalj vidareutvecklades av tragedien –

»och at mythen är grundlaget för konst, är nödvändigt, emedan sköna konsten upväxt på det gudomliga och religiösa – och det religiösa såsom dikt. Men i samma mån, som det religiösa blir dikt, ej trodt såsom religiöst /.../ måste ock det sköna af sig sjelft förvandla sig til blott form /.../ och med [den] objectiva realiteten af det ideella försvinner ock skön konst, ty idealet försvinner /.../ blott det verkliga tingets, [den] synbara eller sinnliga organisationens ideal [blir] kvar – som endast ger lägre konst – [och] härmed är högre skön konst förbi – Vål [är] likafullt hos åhöraren eller åskådaren njutning sedan möjlig af det sköna i högre konst – [vi] beundre de Gamla – Men til production [deraf är] tron på det gudomliga eller det ideella, i dess form af objectiv realitet, nödvändig – ty dertil [fordras] enthusiasm, och enthusiasm utan tro på dess object [är] orimlig».¹⁹

Så småningom övergår Höijer till de över romarna segrande germanerna, vars götiska myt

»vittnar om framsteg till cultur före vandrigen /.../ och berättelserna om Oden kunna ej vara dikt, emedan man ej diktar sådant /.../ äfvensom ingen myth eller fabel är dikt, åtminstone ursprungligen /.../ utan är blott en egen barbarisk åsigt af hvad som händt».²⁰

¹⁵ Höijer, Saml. Skr. III, 306 ff.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ a. a., 309 f.

¹⁸ a. a., 321.

¹⁹ a. a., 323 ff.

²⁰ a. a., 414 f.

Den senare odlingen, som bestämdes av kristendomen, tvingades bygga upp en odling ifrån början igen. Hymnen kunde dock behållas som en rest av den »gamla» poesien

»ty hymn [är] så naturlig, och [man] kunde saklöst låna den af hedningarna, blott [den blef] af motsatt innehåll.²¹

Således blev Skön konst såsom tjänande religionen åter förknippad med kult. Men då konsten skulle upplivas, kunde det inte som förut ske genom folkfesten och epos.

»Hvad som skulle komma, var ifrån [det] individuella lifvet – ifrån enskilda sången, visan – då sång, såsom följd af lifsandarnas friare lopp och befordrande det, alltid [måste finnas].²²

Beroende på den rådande »aristocratismen» förbehölls sången det »individuella lifvet», och av detta följde att ämnet för visan inte blev

»kriksbragder /.../ ej heller religion, lagar, historia eller något nationellt /.../ Ämnet var [således] ej annat, än det individuella lifvet – Men alla detta lifs förhållanden [äro] prosaiska – [och] innehålla ingen ting af det idealiska och absoluta – intet verldsförhållande, eller absolut organism, hvarmed skön konst måste börja /.../ der [är ju] blotta verkligheten».²³

Höijer tillägger här att detta inte gäller folkvisan,

»utan om sången såsom konst /.../ upväxt ur folkvisan».

Folkvisan delar sig i två slag. Det första var

»den historiska /.../ således krigsbragder och krigares tapperhet — men ej sången på fest, utan balladen»

således det gamla ämnet tapperheten och hjälten.

»Hos de fredligare och lyckligare, der sången först upkom [voro] mer enskilda förhållanden intresserande».

Ur detta enskilda framväxte den andra folkvisan, den

»erotiska», »emedan naturen gjort qvinnan oskicklig til det offentliga lifvet».²⁴

Skönheten förutsatte

»en idealitet och dess sinnliga åskådighet».²⁵

²¹ a. a., 421.

²² Ibid.

²³ a. a., 422 f. Till detta kan man finna paralleller hos Herder, bl. a. i »Die Lyra» där han hävdar att »Ein Volk, das keinen *Nationalgesang* hat, hat schwerlich einen *Charakter*» (1795, Suphan, Bd 27, 180).

²⁴ Höijer, a. a., 423 ff. Höijers uppdelning av folkvisan kan sägas motsvara kämpavisa och riddarvisa.

²⁵ a. a., 454 f. Den fortsatta utläggningen om moraliteten ger exempel på en traditionell romantisk kvinnoupfattning:

När polariteten är mellan könen »förvandlar sig instincten til begär /.../ Men [denna instinct] förändrar helt och hållet sin form, så snart qvinnan [kommer] til jämnlighet med mannen – hvilket [inträffar] i enskilda sammanlefnaden». Men »det täta och obehindrade umgänget måste försvaga entusiasmen – då [man] lärar närmare känna verkligheten – som alltid [är] under idéen». Förtas idealiteten och entusiasmen, »och verklig åskådning ej mer [är] svarande emot idéen, [uppkommer] blott galanteri /.../ eller ock vänskap – eller societet af andra yttre grunder».

Naturen innehåller den organiska principen, idéen.

»Men denna i det verkliga såsom verklig nedlagda idealitet är det romantiska».²⁶

Härav var betingat att modern tid skulle betrakta naturen med helt andra ögon än vad antiken gjort. För den hade verkligheten och idévärlden varit en och samma. Antikens idealvärld var en verklighet

»af alldeles samma slag, blott litet mer afundsvärd för sina njutningar – men öfverallt en oklanderlig närvaro, som ej behöfde et tilkommande supplement – För oss är verkligheten alltid et ondt eller ofullkomligt – och blott det ideella, det icke-existerande, det möjliga och tilkommande, et godt».²⁷

Det föll aldrig antikens människor in att

»imitera naturen för at ge det sköna – utan de sökte blott i detta afseende det gudomliga, och dess uttryck – ej förblandning af det ideella och reella – poeten, artisten [var] der besatt af en Gud – och denna entusiasm var det han sökte såsom villkor för sit konstverk – Derföre [var] och skönheten för de Gamla af mera vigt – ej et tillfälligt, et blott förnöjande, et tidsfördrif, såsom hos oss – utan en väsendtlig fullkomlighet».²⁸

Höijers recept för hur verkligheten skall överbryggas var:

»Allt, som i något afseende kan räknas til det verkliga, kan bli et romantiskt, eller genom phantasien i sjelfva sin verklighet få denna idealitet».²⁹

Detta skedde genom att idealiska egenskaper tillades det verkliga. Bland dessa egenskaper stod »kärleken» främst, då den till hela sin natur var »romantisk». Därför var det denna som framför andra ämnen bibehållit beteckning romantisk, ehuru den har blivit »romanesk» sedan man ej mera trodde på eller fann idealiteten i det verkliga.³⁰

Det rådde dock samma villkor för skönheten som under antiken. Idealet måste vara ett verkligt ideal. Saknas detta

»blir det romantiska et romaneskt – Också då [blir] roman dikt, ej sanning i afseende på ideen, såsom hos de Gamla, utan dikt, såsom osanning i det verkliga lifvet».³¹

Här går Höijer in på frågan var vi skall finna det idealiska och vänder sig först till vår egen forntid och dess heroiska epok. En heorisk epok, säger han, är alltid för handen då man övergår till »civilisation».³² Men skillnaden ifrån antikens heroiska

²⁶ a. a., 457.

²⁷ a. a., 458.

²⁸ a. a., 458 f.

²⁹ a. a., 459.

³⁰ a. a., 460. Försättningen lyder: »och det romaneska [är] i allmänhet, der [man] alltid ser det verkliga lifvet ur en romantisk synpunkt, eller [deri] lägger det idealiska /.../ mer in specie [är man] romanesk, då allt i verkliga lifvet dömes och ses efter idealiska kärleksförhållanden».

³¹ a. a., 460.

³² a. a., 480.

epok låg i det förhållandet att det nu var det enskilda livet inom kyrkan och hoven som styrde odlingen

»hvaraf omöjligt [kunde upkomma] samma form och natur».³³

Det heroiska och det förträffliga i »de nyas» kärleksepos

»var egentligen blott ornament, och kunde ej höra til det väsendtliga»,³⁴

Samtidigt uppstod inom kyrkan

»et rådande parti, fixa dogmer, kättare – och derföre, så snart dess [dogmer] blefvo fixerade, [blef] äfven phantasi och dikt derifrån förvisad – Legendan uphörde derföre at verka i poesien sedan *Dante* – och förblef legenda».³⁵

I stället kom all skön konst genom renässansen att hämtas från antiken. Men detta blev ingen självständig skön konst. Till detta

»fordrades [et] sjelfständigt Epos – Men det hindrade religionen – legendan kunde ej användas – [det återstod således] heroismen och magien – Men denna heroism [var] liksom öfverväldigad af religion och dess metaphysik eller superstition – ej heller [var] heroismen i sig sjelf /.../ af samma värde, som den gamla – [den] var ej naiv – [den] var å ena sidan pedantisk och romantisk (idealisk i det verkliga) – å andra sidan omoralisk och förtryckande – och [var] dårskap vid första ansattsen til civilisation».³⁶

Så länge man trodde på heroism och magi i sederna var berättelsen »historisk», men då inte längre nationella fester låg

»til grund för sången /.../ [var] heroism, såsom något för detta verkligt, nu orimlig /.../ endast så vida roman [var] comisk eller half comisk, [kunde den bli] epos och poesi» och då »endast såsom [en] målning af enskilda lifvet och familjeförhållanden».³⁷

Tragedien var under antiken eposets »yngre syster» genom samma härkomst från festsången. Tragedien var en »nationalitet», och hörde till det offentliga livet. Medeltidens feodalism hade utplånat både nationalismen och det offentliga livet. Teater och tragedi kunde inte existera utan den offentliga, nationella festsången. När det gavs fester var de av enskild natur, och hörde till ett hov. Således var medeltidens barder och trubadurer blott »tillfälliga» sångare. Därtill fanns marknaden, där det gavs.

»mer anledning til lustbarheter än nu /.../ Men då ingenting [var] nationellt och civilt offentligt, [så var ock ingen ting] interessant gemensamt – det enda, som var det, och som [var] allmänare bekant, var religion – ej krigsbragden, som [var] mera enskild – religion

³³ Ibid.

³⁴ a. a., 481.

³⁵ a. a., 482.

³⁶ a. a., 491. Det här använda begreppet »naiv» betecknar efter Schiller »den antika konstens karaktär, där konstnären omedelbart skildrar själva föremålet för sin framställning, i motsats mot den i den moderna konsten härskande sentimentala karaktären, enligt vilken konstnären icke så egentligen eller omedelbart framställer själva föremålet, som fast mer sin reflexion över föremålet».

Denna definition från Grubbes estetiska ordlista (se fotnot 85) kunde troligen Höijer själv använt, ehuru hans tolkning av termerna naiv och sentimental är något speciell.

³⁷ a. a., 492 ff.

[var] den enda odling, såsom hos alla barbarer – och tillika [var för den tiden denna] en kufvande, allt civilt och annat intresse upsväljande religion – Således blef här legendan åter teaterns bas – [man] upförde mysterier /.../ I Norden [var] visserligen mer offentlighet – Ting – men dock samlingarna för få, för litet folk, för mycket krig, och för litet allmän välmåga och elände, för liten fordran af klimatet också til utsväfningar».³⁸

På Europas scener gavs förvisso imitationer

»men at imitera de Gamlas tragedi, utan at känna det tragiska hos dem, är blott at imitera deras yttre form – Detta tragiska åter [är] nästan en hemlighet».

Även om man kände »det tragiska» fordrades därtill

»nationalitet och offentlighet – ödet [är] ej synbart, och [är] utan effect, om det ej [yttrar sig] på stater och offentliga personer /.../ Dessutom [var] fatalismen stridande emot religion».³⁹

Här gick Höijer in på musiken och utnämnde operan til den bästa imitationen av »de gamlas» tragedi.

»Derigenom [fick] Musiken först åter inträde bland [de] sköna konsterna – Förut [förekom den] endast vid religionsbruk – der [man] bibehöll de gamla Grekiska tonarterna – men som förlorat allt med takten och accenten».⁴⁰

Genom operan bildades den nu rådande konstodlingen på musikens område, förutom koral och passionsmusik.⁴¹ Genom avståndet till myten blev dock även denna blott »decorationskonst», men det berodde inte på musiken, vilken borde vara som den är,

»men huru öfvervinna compositörens och åhörarens fördomar? Hur återföra accent? – och hur alltid [finna en] *Gluck?*»⁴²

Operan framstod för Höijer som en paradox. Den var visserligen någonting högst

³⁸ a. a., 501 ff.

³⁹ a. a., 505 f.

⁴⁰ a. a., 506. Höijers felaktiga åsikt om att medeltiden övertog de grekiska skalorna vederläggs i Phosphoros 1810 av director musices, den tyskfödde J. C. F. Haeffner. Denne färgstarke person återkommer ofta i den följande redogörelsen, vilket berättigar en kort presentation.

Efter en mindre lyckad period vid gustavianska operan tillträdde han 1808 posten som director musices i Uppsala, där han blev till sin död. Under 25 framgångsrika år i Uppsala kom han att idka ett utomordentligt stort inflytande på såväl stadens och studenternas musikliv som på musiksynen i den akademiska debatten. Till hans närmaste vänner hörde E. G. Geijer och P. D. A. Atterbom.

Sången var hans speciella skötebarn och här omfattade han tidens samtliga tre huvudfält: kyrkosången, folksången och den nationella sången (jfr fotnot 184). Han redigerade den länge använda och omtvistade koralboken som trycktes 1820–21, han var i hög grad inblandad i redigeringen av Svenska Folkvisor (tre delar 1814–1816) och han var därtill vad man brukar kalla studentsångens »fader» i Uppsala.

⁴¹ Höijer, a. a., 506 f. Här hänvisas till Rousseaus Dictionnaire. Bland annat pekar detta på hur Rousseau är Höijers auktoritet på framför allt två områden: musiken och pedagogiken. Däremot delade Höijer inte alls Rousseaus uppfattning att kulturen var sedesfördärvande. Tvärtom menade Höijer – och här avslöjar sig Höijer som en antikicist i Winkelmans anda – att ett folks seder helt och hållet var avhängig de sköna konsterna.

⁴² Höijer, a. a., 507 f. Observera hur de av Haeffner ivrigt förfäktade idéerna om deklamationen i musiken här får en romantisk idealistisk uttolkning.

viktigt för modern konst. Samtidigt var det emellertid ingenting som påtagligare vittnade emot nyare skön konst än operan:

»Hvad som var de Gamlas triumph, [är] här et verkligt vidunder».⁴³

I det romantiska fanns visserligen något tragiskt, men då måste däri läggas heroism och magi, dvs. »öde». Men av detta hade man i operan på grund av religionen inte dragit någon fördel,

»der dock ödet och det magiska skulle vara så förträffligt».⁴⁴

Eftersom det verkligt tragiska alltid är en fatalism – ett öde – fanns det i nyare tid förverkligat endast i Shakespeares tragedier. Dennes gåva var att se ödet i den »simpla händelsen», vilket man endast kunde vänta sig av

»en olärd poet, som derigenom [var] befriad ifrån imitation och allt det poetiska conventionella – och hos en nation, som genom sin författning äger et privat lif med frihet».⁴⁵

Den lyriska konsten däremot befattade sig föga med det heroiska, som skalder och barder hade gjort i sina natursånger, eller med religion, som druiderna gjort. Lyriken »behöll af det romantiska [endast] det erotiska».⁴⁶ Lyrikens förfall började när den språkliga accenten försvagades. Och när poesien skiljdes från musiken, vilket tillsammans med uppkomna konventioner ställde det estetiskt

»tilfälliga i det väsendtligas plats /.../ ehuru i början i detta tilfälliga [kan vara] verklig elegants, [måste] den dock äfven sjunka allt mer til det arbiträra och blott conventionella, til det sinnligt retande, och ändtligen til blott prydnad på prydnad, [som är et kännemärke på] et återkommande barbari».⁴⁷

5. Om Skön Konst hos de Nyare

Hur skulle konsten åter sätta »det estetiskt väsentliga» i centrum? Detta försökte Höijer besvara i uppsatsen »Om Skön Konst hos de Nyare».⁴⁸ Här framställs vikten av att känna till

»det särskilda system, konsterna måste antaga och följa för hvar och en epok, hvori de under deras framsteg och förändringar befinna sig. Kännedom af detta system förutsätter åter dess historiska deduction, först för skön konst i allmänhet efter dess epoker, hvarefter den sedan för kännaren är lätt at finna för hvar och en enskild konst, tillika med dess

⁴³ a. a., 508 f. Utvägen, säger Höijer, är »som vid den moderna romantiska epopeen, [nämligen at välja] det comiska /.../ och ofta [är] ingenting af högre förtjusning, än Opera comique – och dock [är] detta sinnliga förtjusande af så tvetydig aestetisk halt».

⁴⁴ a. a., 508 f. Man kan mot bakgrund av detta påstående undra om Höijer kände till Mozarts operor, fr. a. Don Giovanni och Trollflöjten.

⁴⁵ a. a., 512. Här uppträder samma beundran för engelsk demokrati som senare finns hos Broocman (»Uppfostran till patriotism» 1810) och Geijer (i Svea 1818–19).

⁴⁶ a. a., 516.

⁴⁷ a. a., 522 f.

⁴⁸ Saml. Skr. I och II. Uppsatsen är daterad till perioden 1803–08. Se utgivarens förord till Saml. Skr. II samt Karl Ragnar Gierow, Benjamin Höijer, 1971, 156.

epoker och i dem gällande systemer. Endast denna historiska deduction gör en riktig tillämpning af reglorna möjlig».⁴⁹

Häri ligger en idealistisk formulering av 1800-talets historiserande musikuppfattning, där musikaliska storheter som Palestrina, Bach, Händel, Gluck och Beethoven blev det ideella – kanon – för olika konstmusikgenrer.⁵⁰ Det var för musikens del inte möjligt att åter vända till antikens musik, då den var förlorad. Rötterna väntade man sig istället finna i nyare tidens naturmusik, folkmusiken, vilket förklarar en hastigt stigande vurm för folkvisan från och med slutet av 1700-talet. Det blev i denna etniskt förgångna värld som det ideella söktes, för

»utan en ideell verld och medlet at föra den til vårt medvetande, at liksom öfverflytta oss i den, är all egentligen skön konst omöjlig».⁵¹

I naturen fanns den idealiska »urbilden»:

»Snillet liksom stöder sig på naturen, för at kunna gifva det sköna mångfaldighet och bestämdhet; det sköna sjelft hämtar det ej derifrån /.../ Et alldeles likt porträt, som vore et fullkomligt aftryck af naturen utan allt spår af något ideellt, är /.../ ej skönt genom den fullkomliga imitation /.../ Endast snillet kan gifva consequensen i dess product, och imitationen sjelf gör i konsten liksom första steget til idealiteten, blott derigenom, at den ej kan vara sjelfva verkligheten, at den uphäfver den».⁵²

En sådan idealistisk estetik var ett grundlag till att 1800-talets konstmusikaliska visa upphöjdes till »äkta» folkvisa. Höijer fortsätter:

»Ju högre de uttryckta ideerna äro och ju mera omfattande, af ju högre slag är dock konsten, ju större fält för och ju större fordran af snille; och det är derföre med allt skäl, som porträtmålning, och hvad som i andra konster kunde svara deremot, sättes nedanom historiemålning och motsvarande andra slags konstverk; hvartil kommer, at den sednare äfven i detta afseende äger sina grader».⁵³

Detta var gott och väl

»så länge ideerna ligga liksom inom naturen»

men de högsta idéerna förekom inte där. Likväl var det översinnliga och övernaturliga det högsta i konsten,

»och i sträng mening dess egentliga och rätta fält. Der kan ej längre vara fråga om imitation af naturen; men också, ingen konst utan urbilder. Dem förmår ej phantasien sjelf gifva och bestämma».

Varifrån kunde konsten naturen förutan få sina urbilder?

»Detta den högre konstens fält tyckes /.../ vara henne tilslutet, och den egentliga ideella verlden at anse som hennes tilkommande lif».

⁴⁹ Saml. Skr. I, 314.

⁵⁰ Jfr Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1980.

⁵¹ Höijer, Saml. Skr. I, 320.

⁵² a. a., 327 ff.

⁵³ a. a., 331. Höijer satte även för musikens del det heroiska framför både det idylliska, pastorala och erotiska (se nedan).

Enda utvägen var att hämta urbilderna ur naturen själv:

»Dertil måste då sådana naturarter eller naturideer väljas, som med dessa högre synas öga en analogi /.../ I synnerhet *hämtas sådana urbilder och individuella förhållanden för det öfversinnliga vid nationernas tiltagande utveckling ifrån menskliga naturen*, emedan denna natur verkligen är på gränsen emellan tvänne verldar, och reflecterar det absoluta för sig sjelft i ändligheten». ⁵⁴

Att urbilderna inte finns i naturen, och dock skall sökas där, kan synas motsägelsefullt. Förklaringen ligger emellertid i att dessa naturens urbilder inte är reella urbilder.

»de beteckna det blott, och äro dess symboler /.../ Äro dessa symboler och deras verklighet i allmänna tron fixerade tillika med deras förhållanden, så är det i Myther, och deras system, så oformligt det må vara, utgör en Mythologi /.../ Symbolerna och myterna svara då emot ideer, och utgöra på det sättet denna högre verld». ⁵⁵

Åter fick antikens Grekland stå som exempel:

»Dessa symboler och denna mythologi utgjorde grundvalen för de Gamlas sköna konst»

där människan bibehöll enheten med sig själv.

»Allt är derföre ännu organiskt: konsterna äro ingenting utan religion, religion ingenting utan de politiska inrättningarna, de ingenting utan sederna och upfostran, och de sidsta åter ingenting utan konsterna, samhällsinrättningen, religion, osv.; til dess sedernas corruption kommer och dess alltför långsamt och blott indirect verkande motgift, filosofien». ⁵⁶

Under nyare tid kom de teoretiserande undersökningarna, och

»begrepet, som i symbolen låg sammanväxt med ideen och den sinnliga föreställningen, skilldes derifrån, och det ideella antog det förras natur i motsatts emot det sinnliga. Men begrepen uttrycka ej det eviga och öfversinnliga; det liksom förflyter för tanken under förståndets analys». ⁵⁷

Den tid kom således, då myten och symboler förlorade sin betydelse, och den »råa» religionen försvann

»genom en antingen i sig sjelf ensidig eller ensidigt förstådd metaphysik, och det enda som deraf återstår är en blott superstition, hvilken ej är annat, än en emellan fräckhet och en krypande fruktan vacklande otro på det gudomliga». ⁵⁸

Detta är en uppfattning Höijer ofta återkommer till: att den dogmatiska Kyrkan hade förrätt själva religionen, och därmed grundvalen för mytologien, samt att

⁵⁴ a. a., 332. (Kursiverat här.)

⁵⁵ a. a., 333.

⁵⁶ a. a., 334 f. (Kursiverat här.)

⁵⁷ a. a., 338 f.

⁵⁸ a. a., 338 f. Även här återgick Höijer på Herder. Denne hade redan 1765 i skriften »Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?» på ett liknande sätt behandlat skillnaden mellan antik och samtid (Suphan, Bd 1, 15 ff.). En grundläggande skillnad mellan Herders och Höijers analys är dock att den förra på rationella grunder poängterade antikens kärlek och patriotism för fosterlandet, medan Höijer först genom identitetsfilosofins betoning av det översinnliga i mytologin kommer till en liknande slutsats.

konstodlingen helt och fullt hade präglats av detta. Men likafullt förblev intresset för konsten,

»dels af fördom och vördnad för ålderdomen och för lemningarna af gamla inrättningar, hvilka dock äfven förlorat det mesta af sin betydelse och sit sammanhang, dels för dess samband med det vetenskapliga och historiska och med sjelfva den antagna upfostran, och dels såsom et anständigt och angenämt lekverk och en yppighetsartikel. Men var det ideella förloradt, så återstod ej annat, än den techniska, ifrån äldre verk abstraherade formen för skön konst. Critiken med alla dess delar tillika med den mekaniska färdigheten utgjorde då sjelfva konsten». ⁵⁹

Höijers resonemang riktas småningom allt mer in på franskklassicismen under sjuttonde och artonde seklet, även om följande citat redan karakteriserade romarna:

»Filningen och poleringen, och det tålmod, som dervid fordras, intog då snillets plats; och en viss glatthet, det slickade maneret, och den micrologiska skönheten i detaljerna och formerna, hvilken utgör hvad som kallas elegans, blef den högsta graden av skönhet». ⁶⁰

Ur denna tradition uppkom

»det conventionella i konsterna, hvori sluteligen äfven modet blandar sig».

Modet hade blivit en av de regerande »hufvudmagterna»: Konsterna upphörde att vara något annat än föremål för yppigheten; en slags dekoration, ett lekverk, ett tidsfördriv.

»Dessa saker lyda under modet; man viser sin pragt och sin vällefad, man fördrifver sin tid merändels i sällskap /.../ hvars medlemmar ej arbeta, utan höra til de befallande och njutande /.../ De vanor, som uppkomma af det beständiga umgänget för blotta umgängets skull /.../ den sirlighet och ceremoni i vissa former, det maniererade och sökta i upförande och uttryck, som gör vigtigheter af småsaker, föda sluteligen den falska och onaturliga anständigheten».

Infördes allt detta i konsterna, och lade man till »modernitetens nätthet och elegans», och betraktade man slutligen det som en ny förädlad natur hos kännare och konstnärer, så hade man den ledande och skapande och tillika dömande förmågan i den nyare konsten, dvs. »smaken». Denna skillnad mellan snille och smak kände inte »de gamla». ⁶¹

Uppsatsens första del avslutades med en sammanfattning av det idealistiska konst-idealet, vilken även utgjorde en avgörande stöt mot den rådande franska kulturen:

»Den moderna composition är som en artigt upställd China- eller Sevres-service. En skön composition måste sjelf vara et slags levande outgrundligt helt, hvars inre sammanfogning och alla beståndsdelar, med deras möjliga betydelser och förhållanden, lika så litet kunna fullt begripas och uttömmas, som de af en organisk naturproduct. Det är då först den bär stämpeln af snillet; och smaken må sedan, med sin cirkel och tummstock i handen och sit microscop, taga noga mått på alla dess delar och anatomisera dem efter behag; den sammansätter dock aldrig något sammanhängande derefter. Denna så kallade goda smak

⁵⁹ Höijer, a. a., 339.

⁶⁰ a. a., 339 f.

⁶¹ a. a., 341 ff.

/.../ var det, som gjorde *Ludvig XIV:s* tidevarf så lysande /.../ Fransoserne stadgade läran om de Gamlas imitation; det är genom dem den sedan gått til de öfriga Europeerna /.../ Det är egentligen de förra, och ej de sednare, vi följt /.../ Så framt ej andra nationer börjat visa et slags sjelfständighet och, utan at nöja sig med en sådan tomhet, sökt någonting mera väsendtligt, och ändteligen hunnit misstänka, at blott denna form vore i konsterna et intet. I sjelfva verket är det så; den tillfälliga formen fordrar åtminstone en materie, som fyller den, och som sjelf äger någon halt, då formen ensam ej äger stort mera än et inbilladt värde. Förlusten af den gamla mythologien och den enkla naturen måste ersättas med något. Hvad vore då det?»⁶²

Då den »nyare» människan inte längre äger en översinnlig natur genom symboler och myter – såsom de »gamle» – upphör all högre konst om inte det gudomliga kan ersättas med något. Och detta är *det heroiska*, vars

»väsende är at vara naivt, at synas härleda sig ifrån en lycklig och fullkomlig natur, som aldrig blifvit lemnad».

Även om detta heroiska av nödvändighet är naivt, uppenbaras det endast i

»en seger öfver den verkliga, den sinnliga naturen, och i en absolut seger, och är således sublimt».⁶³

Den översinnliga kraften, realiserad i ett heroiskt tänkesätt, blev för Höijer den enda utvägen för nyare skön konst. Höijer framstår med andra ord som en tidig förespråkare för 1800-talets nationella konststrävanden. Han varnade dock för heroismens urartande till svärmeri; mysticistiskt svärmeri ville Höijer ständigt bekämpa.

6. Höijerforskningen – Liljekrantz

I samma grad som Höijers filosofi är svårtillgänglig är höijerforskningen överskådlig. I början av detta sekel skrev Birger Liljekrantz en avhandling och några uppsatser i ämnet. Detta föranledde en senare höijerforskare att ställa sig frågan om Höijers samlade livsverk »över huvud taget har nått större spridning än denna enhövdade läsekrets» (Gierow).

Det gick med andra ord ett helt sekel, innan en första systematisk undersökning av Höijers filosofi såg dagens ljus, och då inte i Uppsala utan i Lund.⁶⁴

⁶² a. a., 345 ff.

⁶³ Saml. Skr. II, 351 f.

⁶⁴ Den främsta orsaken till detta torde ha varit att Höijers stämpel som »jakobin» höll sig stark under 1800-talet, vilket gjorde honom obekvämt för den filosofiska forskningen. Betecknande för detta var Israel Hwassers inträdestal över Samuel Grubbe i Svenska Akdemien 1854 (utg. s. å.).

Höijer framställdes där som en oöverträffad tänkare »åtminstone i vårt land», men tyvärr var hans minne förknippat med »ett dystert minne» från 1700-talets slut. »Hos universitetets yngre lärare äfven såväl som hos de äldre ibland de studerande bildade sig da en mängd föreningar, som voro ett slags efterapning af Pariser-revolutionens klubbar /.../ De hade vanligen en både den moraliska och estetiska känslan djupt sårande karakter af grofhet och vild ysterhet samt ej sällan en anstrykning af hädelse /.../ Höijer ansågs vara anförare för detta förbund och troligen med rätta».

Hwasser konstaterar emellertid att Höijer »bör bevaras emot glömskans makt, ty det är i hög grad lärorikt, ehuru det hos den, som djupt uppfattar dess väsendtliga innehåll, icke kan undgå att väcka sorgliga betraktelser».

Dessförinnan hade Axel Nyblaeus under 1870-talet givit Höijer en framstående plats inom svensk filosofi, ehuru värderingen präglades av den då rådande boströmianismen.⁶⁵

Höijers estetiska utveckling

Liljekrantz urskiljde tre punkter – som även motsvarar en estetisk utveckling – där Höijer gjort en insats i den svenska estetiska bildningens historia:

- 1) de kritisk-polemiska ansatserna under 1790-talet, motsvarande både en förkantad period, bestämd av Neikter och Boëthius, och en därpå följande kantsk period.
- 2) de principiella teoretiska undersökningarna om skön konst, som motsvarade en tredje period i utvecklingen, bestämd av den objektiva idealismen enligt Schelling, samt
- 3) de historiefilosofiska undersökningarna om konstens ursprung och historiska utveckling, sådan den objektiva idealismen utformades hos A. W. Schlegel.

En förutsättning för Höijers insatser inom estetiken är att hans teoretiska filosofi samtidigt med den tyska transcendentalfilosofien gick i riktning mot identitetsfilosofien, vilken till hela sitt väsen inriktade sig på det estetiska. Den gemensamma utgångspunkten för Höijer och hans samtid var Kants Kritik der Urtheilskraft från 1790, där det sköna, de estetiska upplevelsernas anspråk på självvärde, hade grundlagts.

Den sista fasen i Höijers utveckling formades under utlandsresorna. Framför allt blev vistelsen i Berlins salongsliv betydelsefull för hans fortsatta estetiska utläggningar. Förutom en allmänt eggande beröring med den tyska romantikens koryféer, var det här A. W. Schlegels estetiska föreläsningar som gjorde starkast intryck.

Liljekrantz påpekar att det låg nära till hands för Höijer efter hemkomsten till Uppsala att försöka utarbete den estetiska sidan av den transcendental-idealistiska filosofien, vilken enligt Schlegel *ännu inte var utförd*.⁶⁶

Samma idé föresvävade även Schelling och resulterade i hans Philosophie der Kunst, publicerad först 1859. Schellings recension över Höijers till tyskan år 1801 översatta avhandling om den filosofiska konstruktionen visar att Höijer föregripit

⁶⁵ Axel Nyblaeus, Den filosofiska forskningen i Sverige, 4 bd, 1873–97.

Större parten av del 1, senare avdelningen (1875) behandlar Höijers filosofi. Ett karakteristiskt drag är uppfattningen att Höijer genom sitt ringa intresse för det religiösa inte kunde »fullt förstå och till sitt rätta värde uppskatta den romantiska konsten» (a. a. 519). Höijer kritiserar vidare för att i sin utredning av det sublima inte »upptagit det religiöst sublima, ehuru detta t. ex. i tragedien framställs genom ödets eller försynens idé» (a. a. 517). Nyblaeus finner också en ensidighet i Höijers system som inte »vill erkänna något annat skönt än det konstsköna».

Eljest är det just på det estetiska området som Höijer »är ny och originell samt röjer en omfattning och finhet i blicken, en lärdom och rikedom i studier, som måste väcka beundran» (a. a. 449 f.). Det estetiska systemet anses stå i beroende till Ehrensvärd, Winkelman, Lessing, Kant och Schiller – främst de båda senare – men »hvad Höijer än må hafva lärt af sina föregångare på den estetiska forskningens område, så torde det /.../ vara synbart, att han förtjänar att räknas ibland dem, som grundlagt estetiken såsom vetenskapligt system, och att han äfven därigenom förvärfvat sig en plats i filosofiens historia» (a. a. 511).

⁶⁶ Liljekrantz, a. a., 345.

Schelling i detta avseende. Enligt Schelling formulerades här en romantisk uppfattning om filosofiens och konstens innerst befryndade natur.⁶⁷

Det speciella i Höijers och Schellings på var sitt håll utarbetade estetiska system, som gick bortom både Kants omdömeslära och Fichtes vetenskapslära, var deras avsikt att genom en rekonstruktion av medvetandets organiska utveckling söka komma till dess urkälla.⁶⁸

Ett för tiden gemensamt idégoods utgick till stor del från den av fr. a. Herder påpekade mytens roll för det filologiska, historiska, nationella och poetiska. Hans utgångspunkt var en rent konstnärlig värdering, och det är inte förvånande att Höijers första försök att applicera den nya filosofien på en historisk betraktelse blir den om de sköna konsternas historia.⁶⁹ Höijers tillägg blir en moral- och rättsfilosofisk aspekt, som skiljer honom från Schelling och som leder honom i Hegels riktning, vilket först påpekats av Atterbom i Tankar om kritiker.

Under Höijers sista år framkallar dessa hegelska tankegångar en energisk kritik av Schelling, till Atterboms och de andra schellingbeundrarnas i Uppsala stora förtrytelse.⁷⁰ Höijer pekar på naturfilosofiens lättvunna och billiga symbolik på samma sätt som Hegel och talar därvid om den »ord- och formular-philosophi» som samtiden erbjöd med dess djupsinnighet av godtyckliga symboler.⁷¹ Det värsta var enligt Höijer på vilket sätt dessa »kvasifilosofier» försökte försvara sin riktning med att

»den var en inspiration eller omedelbar gemenskap med Gud»,

vilket visade att man

»i tysthet satt sig öfver den vetenskapliga metoden».⁷²

Höijer och offentligheten

Man kan hos Höijer spåra ett avståndstagande från den i Fichtes och Schellings spår spirande genikulten. Detta sammanhänger med det faktum att Schelling i sin filosofi stannar upp vid konsten, det estetiska som det högsta (medan det etiska var det högsta för Fichte). För Höijer, liksom för Hegel framstod det begreppsmässiga fattandet av det absoluta såsom tillvarons högsta innebörd.⁷³

Liljekrantz påpekar att Höijers

»fjärmande från den romantiska konstuppfattningen och närmande till Goethes och Schillers antik- och plastikdyrkan går parallell med hans närmande till en objektiv livsbetraktelse från hans ungdoms romantiska subjektivism. Det är Fichtes djupa respekt för det

sedliga, för den strängt krävande verkligheten med sina överindividuella krav, som igenkännes i hans mognande livsuppfattning. Den personlighet, Höijer i sin rika bildning och sitt klara idéliv erinrar om mot slutet av sin levnad, förefaller mig vara en nyhumanist som Wilhelm von Humboldt».⁷⁴

Denna iakttagelse bidrar att förklara Höijers roll för offentlighetsdebatten i Sverige. Såsom för Hegel framstod Staten för Höijer som »det heligaste av allt», och det är betecknande att 1800-talets uppfostringspedagogik skulle betona de båda huvudgrenarna av samhällskonsten: gymnastiken och den heroiska sången.

Nationalkänslan hade sina rötter långt nere i stormaktstidens rudbeckianism och 1700-talets mera tvehågsna sökande efter en nationell identitet. Den yttrade sig i en ökande hängivenhet för det egna folket och stoltheten över dess egenart och historiska öden. Denna nationalkänsla kom emellertid till sin fulla utveckling i det idealistiska 1800-talets offentlighet: skola, litteratur, musik och press.⁷⁵

Offentlighetens idealistiska inriktning torde i väsentlig grad ha präglats av den uttolkning av mytens roll för den nationella utvecklingen som Höijer gav uttryck för.

Några månader före sin död skrev Höijer en recension av Schleiermachers *Gelegentliche Gedanken über Universitäten*. Kritiken inriktar sig på dennes dialektiska hållning i frågan om statens och vetenskapens relationer. Genom att bestämma begreppen om stat och vetenskap

»hade man också oundvikligen måst upptäcka, at bägge ej äro annat än nödvändiga, ehuru olika uttryck af det högsta och heligaste, såsom för människan, och at de derföre stå på samma linea med religion, sedlighet och skön konst i högre bemärkelse».

Recensionens avslutning formulerar en värdering av offentligheten som pekar fram mot pressens utveckling till en tredje makt under 1800-talet.⁷⁶

Som vi redan tidigare sett hade Höijer utpekat offentligheten till förutsättningen för allt nationellt-heroiskt. Företrädarna för offentlighetsutvecklingen var till stor del även förfäktare av en patriotisk uppfostringspedagogik.

J. U. Broocman deltog 1803 i Höijers föreläsningar i pedagogik och Per Elgström avhörde föreläsningarna över filosofiens historia år 1810, samma år som Elgström gav ut skriften »Om Ett stort, ett Patriotiskt tänkesätt».⁷⁷ Därtill kan nämnas G. A. Silverstolpe, vars andliga samhörighet med Höijer bäst belyses av hans deltagande i »Juntan», samt E. G. Geijer, vars lärjungeskap till Höijer nästan alltid betonas men sällan beaktas i sak.

Till Höijers elever hörde således skaran av den nya tidens banérförare, oavsett om de kallas nyromantiker, nyhumanister eller göticister. Då deras fortsatta diskussion ständigt återkom till det klassiska och det romantiska, ligger antagandet i luften att problemställningen väckts av Höijer. Överhuvudtaget framstår Höijer som den

⁶⁷ Schellings *Sämtliche Werke*, I, 5 141. Jfr Liljekrantz, a. a., 345.

⁶⁸ Liljekrantz, a. a., 346 f.

⁶⁹ a. a., 351.

⁷⁰ a. a., 357.

⁷¹ Jfr a. a., 365.

⁷² Höijer, *Saml. Skr.* II, 214.

⁷³ Liljekrantz, a. a., 371.

⁷⁴ a. a., 372.

⁷⁵ Jfr Herbert Tingsten, *Gud och Fosterlandet. Studier i hundra års skolpropaganda*, 1969, 134 f.

⁷⁶ *Lyceum* 1812. Citat efter Liljekrantz, a. a., 373.

⁷⁷ Om J. U. Broocmans betydelse för den pedagogiska debatten se bl. a. L. Jonsson, a. a., 30 ff.

viktiga förmedlaren av den tyska romantiken till en hel akademikergeneration i Uppsala vid 1800-talets början, eller som det heter i Svenskt Pantheon från 1833:

»Under ledning av den odödlige, då förföljde Höijer, gjorde sig /hans studenter/ förtroliga med de jättsteg inom vetandets område Germaniens vise tagit, samt med den stora Aestetiska revolutionen, som genom en Lessing, Herder, Schiller och Goethe, samt deras lärjungar Schleglarna, Tieck, Novalis med flera inträffat i Tyskland. Följden blef en nära förbindelse mellan dessa själsförvanter, hvilken något längre fram alstrade Sällskapet Vitterhetens Vänner, fosforismens vagga».⁷⁸

Höijer och Atterbom

Medan Geijers och Lorenzo Hammarskölds lärjungeförhållande till Höijer oförbehållsamt blivit erkänt av dem själva, framställer fosforisterna P. D. A. Atterbom och W. F. Palmblad, beroende på Höijers schellingkritik, sig själva i ett »egendomligt dubbelljus».⁷⁹ Men vid lärarens död utbrister Atterbom:

»endast egoism, fördömd egoism, var den djevul som gjorde mig kall mot Höijer, emedan han var den enda människa, som hittills kunnat imponera på mig, och jag var nära att hata en kraft, mot hvilken jag ej kunnat sätta en jemlik. Vål! jag är straffad».⁸⁰

Atterboms höijerbeundran framträdde emellertid redan i en recension i Phosphoros 1811 över Höijers i Lyceum samma år omtryckta »Försök at förklara uphofvet til Skön Konst och dess första arter». Atterbom framhävde bland annat att detta blott var ett fragment av Höijers idévärld:

»Först när läsaren blir satt i stånd att öfverskåda det Hela, ser han delarna i det gemensamma ljuset af dess idé, och kan utveckla sin öfvertygelse huru långt Förf:s synpunkt förklarar den enda fullkomlighet, i hvilken Mikrokosmen liknar Naturens skapelsekraft : konsten».⁸¹

Atterbom skulle likväl långt senare i Tankar om kritiker komma att betona en fundamental skillnad mellan sin schellingianism och Höijers idealistiska estetik:

»Äfven hos honom /Höijer/ träffa vi en mystik, – ehuru icke af religiös art. Det är en *logisk mysticism*, der en högre förståndighet och logik ligger i fejd mot en lägre, utan att ännu själf vara fullständigt genomgripen af den anda, ur hvilken en verklig *Lifvets* (och således jemväl en verklig Poesiens eller Konstens) *philosophi* framgår /.../ Men svårigheten hos Höijer består i, att tydligt inse hvad hans *Absoluta* är».⁸²

Atterbom hade däremot hos Schelling

»tyckt sig finna en djupt sjäfull och innerst religiös verldsåsig, der Naturen visade sig vara en gudomlig organism af idel människobeslägtad lifaktighet och fågring, Historien en herrlig tragedie öfver temat af Calderons 'Lifvet en Dröm', och poesien identisk med själfva systemprincipens friska intuitiva energi».⁸³

⁷⁸ Citat efter Liljekrantz, a. a., 385.

⁷⁹ a. a., 387.

⁸⁰ Atterbom, brev till Hammarsköld 16.7.1812. Citat efter Liljekrantz, a. a., 389.

⁸¹ Phosphoros 1811, 283.

⁸² Atterbom, Tankar om kritiker, 1841, 174 f.

⁸³ a. a., 186.

Denna Atterboms åsikt om det absolutas innehåll markerar påtagligt skiljelinjen mellan Höijer och Schelling/Atterbom. Då Atterboms poetiska svärmeri framställdes som en »filosofi» kom det att drabbas av Hegels för dylika spekulationer myntade definition:

»varken fläsk eller fisk, varken poesi eller filosofi».

Det är den kaotiska enheten, framkallad av en känslomättad totalstämning, som glider över suddiga analogier och oklara symboler, förtjänande det hegelska öknamnet »die Nacht, wo alle Kühe schwarz sind».⁸⁴

7. Höijerforskningen – Gierow

Ett av tecknen på att Höijer efter sin död bibehöll sitt inflytande på uppsalafilosofin är Samuel Grubbes Estetiska ordlista och Filosofiska ordlista, som utarbetades under 1840-talet på uppdrag av Svenska Akademien.⁸⁵ Här har praktiskt taget varje då gångbar filosofisk term fått sin definition, och av Grubbes ymniga belägg för deras användning är omkring hälften hämtade från Höijer. Karl Ragnar Gierow har anmärkt att detta måste innebära ett från Grubbes sida senkommet och kanske motvilligt erkännande av sin företrädares dominerande ställning i svensk filosofi.⁸⁶

Därmed har vi kommit till det senare kapitlet i höijerforskningen.

Karl Ragnar Gierows bok *Benjamin Höijer* utgavs 1971 i serien Svenska Akademiens Minnesteckningar. Det är en beskrivning som på flera punkter tillför höijerbilden nya drag. Förklaringen till Gierows speciella intresse för Höijer finner man i följande passus:

»Hans /Höijer/ eftermäle firar den sällsamma triumfen att av egen kraft tvinga sig på envar som vill se vad som då ägde rum. I så måtto ter han sig alltjämt så som han måste ha framstått för många i sin samtid: obekvä, otillgänglig och till sist oundviklig».⁸⁷

Gierows grundtanke är att Höijers filosofi, på grund av de kryptiska manuskripten och en uppfattning om att filosofin genom Höijers hastiga död aldrig fullbordades, felaktigt kommit att betraktas som oklar och otillgänglig.

»I strid med alla andra menar Höijer, att han fullföljde dem /sina intentioner/ helt. Det förefaller mycket svårt att där avvisa hans egen uppfattning. Enligt den unnades honom andrum att trots allt motstånd fullborda sin stora tanke, Systemet. Innan han gick bort, fick han se sin lärobyggnad under tak, med granris vid porten».⁸⁸

⁸⁴ Jfr Liljekrantz, a. a., 392.

⁸⁵ Aldrig utgiven. Offentliggjord först genom en C-uppsats i estetik av Sthig Jonasson, »Samuel Grubbes Estetiska ordlista», stencil vid Institutionen för Estetik, Uppsala 1980.

⁸⁶ Gierow, a. a., 23.

⁸⁷ a. a., 25 f.

⁸⁸ a. a., 30.

Höijer och friheten

Gierow behandlar flera nya aspekter på Höijers samlade filosofi, vilka i denna uppsats måste förbigås. En fråga måste dock nämnas, nämligen Höijers syn på friheten.

Utan den förlorar Höijers åskådning innehåll. Enligt honom var läran om friheten nyckeln till all filosofi. Utan frihet fanns inget medvetande. Men utan realitet fanns heller inget medvetande. Höijers förklaring till detta var att frihet inte var ansvarslöshet utan precis motsatsen.

»Hans krav på frihet kan uttryckas så, att vårt medvetande om ansvar gör den omistlig. Ty utan frihet kan ingen människa tillräknas något, och själv blir hon ett ting och inget mer. Det är med andra ord vår tillräknelighet det gäller».⁸⁹

Gierow gör ett försök att närmare illustrera vad Höijers frihet innebär:

»Konstruktionen är att genom inskränkning med frihet åstadkomma ett objekt, som dessförinnan inte fanns. Att det skall ske med frihet innebär, att konstruktionen inte får vara beroende av någon utifrån verkande faktor. Låter vi t. ex. tre räta linjer av obestämd längd skära varandra så, att de omfattar en liksidig triangel, så liknar detta vad Höijer åsyftar. Det ligger i dessa principiellt obegränsade linjers inneboende natur att kunna inskränka sig så, att de formar denna bestämda yta utan att därmed deras egna förutsättningar förändras. Järnfilspånens mönster i ett magnetfält liknar däremot inte en konstruktion i Höijers mening. De är påverkade utifrån och skulle, lämnade åt sin natur, inte kunna bilda någonting alls. Vad konstruktionen måste ha är således ett något som skall inskränkas».⁹⁰

Heroism – det moraliskt sublima

Vad Höijers estetik beträffar stannar Gierow främst vid frågor som rör teatern, bland annat Höijers katharsisuppfattning. I den grekiska tragedien företräds den oövervinnliga makten av ödet eller gudarna,

»Med vilka människan förgäves och till sin undergång tar upp striden, och skådespelet framkallar hos oss samma känslor av vördnad, fruktan och andakt som anblicken av det fysiskt dynamiska. Höijer ser här den riktiga innebörden av Aristoteles' katharsislära, 'varöver man så mycket bråkat och så illa förstätt'. Men denna kamp och undergång kan också framkallas av stridiga krafter i människans egna natur, som hos Shakespeare, och dess verkan blir densamma. Det är själva kraftutvecklingen som låter oss erfara det sublima».⁹¹

⁸⁹ a. a., 138 f.

⁹⁰ a. a., 142. Höijers frihetsbegrepp avsåg sannolikt även konsten. Även om Höijer knappast hade tillfälle att höra Beethovens musik är Höijers frihetsbegrepp i samklang med väsentliga delar av denna. Detta skulle kunna kallas ett uttryck för »tidsandan»: att två sinsemellan oberoende individer på skilda områden gestaltar snarlika tolkningar av samma begrepp.

En motsvarande tendens fanns inom tidens estetiska huvudkategorier. Ingmar Bengtsson kallar den ett »heroiskt topos» i Något om det heroiska i 1800-talets dikt och ton (Tegnérssamfundet 1984).

David B. Greene visar i boken *Temporal Processes in Beethovens Music*, 1982, hur heroismens kamp, fanfarer och triumf inte endast framtonar i Beethovens symfonier utan även i kammarmusikens arpeggios, skalor och klimax. Men denna heroism utvecklas med filosofierna. I trion op. 97 (»Ärkehertigen») från tiden före Wienkongressen rör det sig om en »optimistisk» heroism, men i Hammarklaversonaten op. 106 några år efter Wienkongressen är heroismen betydligt resignerad (a. a. 99 ff.).

⁹¹ Gierow, a. a., 165.

Detta är med Höijers beteckning det moraliskt sublima:

»det är den starka viljan som bjuder en övermakt spetsen. Det ihärdiga motståndet mot denna oss alltid övermäktiga kraft är grunden till det sant patetiska. Därmed får inte förväxlas det falskt patetiska, som är idel känslsamhet och ömma suckar», och inte heller »det Franska pathos, som ger vika för en inbillad, blott conventionell anständighet».⁹²

Till detta hör att det heroiska inte ligger i själva handlingens moraliska värde.

»Den störste missdådare, blott han i sin handling och sitt väsende uttrycker den oövervinnliga kraften i vilja, kan vara sublim och patetisk, och hänföra oss».⁹³

Häri ligger kvintessensen av 1800-talets omvärdering av Karl XII. Den fullkomligt pulveriserar 1700-talets nyttighetsaspekt och historiens hjältar införlivas med ändamålens rike.

Detta visar enligt Gierow Höijers sätt att stå i beroende men alltid vara självständig. Höijer studerar Kants ändamålslära på sitt sätt och införlivar med den historien. Han betraktar hävderna ur det episka konstverkets synvinkel, och ser folk och epoker som sig utvecklande organismer, styrda av inte bara återverkande orsakssammanhang utan också av en inneboende avsikt, en föresvävande idé, som enligt skapelsens lagar måste växa fram och förverkligas.⁹⁴

8. Litteraturforskare om förhållandet Höijer-Geijer

Erik Gustaf Geijer förefaller, utöver den rent filosofiska bildningen, även i sin grundläggande konståskådning ha varit influerad av Höijer. Liljekrantz har med hänvisning till Anton Blanck påpekat hur inriktningen på det objektiva åskådliga, som karakteriserar lyrikern Geijer, var en väsentlig lärdom Höijer hade att ge de unga diktarna.⁹⁵

De första spåren av Höijers estetiska filosofi hos Geijer finner man redan i avhandlingen från 1808: »Den historiska stilen hos romarna». Geijer skriver där i en not att han inhämtat sina estetiska grundsatser av »den även på detta område ypperliga man, vars föreläsningar i ämnet vi haft tillfälle att åhöra, och här i vår tur framställa».⁹⁶

Detta höijerinflytande fortsätter i viss mån i de götiska uppsatserna, med början i inledningen till Svenska Folkvisor 1814.

Vid början av detta sekel fann Adrian Molin ett inslag av den schlegel-höijerska konstuppfattningen i Geijers folkviseuppsats, men med en betoning på den romantik, som vid denna tid skiljde Geijer från Höijers antikicism.⁹⁷

⁹² Höijer, Saml. Skr. III, 43 f. Jfr Gierow, a. a., 166.

⁹³ Gierow, a. a., 167.

⁹⁴ a. a., 196.

⁹⁵ Anton Blanck, Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur, 1911, 432.

⁹⁶ Geijers saml. skr. 1, 66. Se John Landquists reservation till detta uttalande i: Erik Gustav Geijer. Hans levnad och verk, 1924, 46 f.

⁹⁷ Adrian Molin, Geijerstudier, 1906. 216 ff. Jfr Elsa Norberg, Geijers väg från romantik till realism, 1944, 229.

Däremot var Geijer inte främmande för den romantiska historietolkningen, som urskiljde olika epoker i diktkonsten. När Geijer framhävde en skillnad mellan å ena sidan en medeltida folkligt kollektiv diktning och å andra sidan en senare individuell bestämmd konstdikt gick han uppenbart tillbaka på Höijer, som han både till andan och vid något tillfälle även till ordalagen följde.⁹⁸

Vid frågan om omkväder gör Molin det anmärkningsvärda påståendet att Geijer inte alls så bestämt förkastade omkvädets kornatur, såsom danskarna Grønland och – senare under 1800-talet – Steenstrup ville göra gällande.⁹⁹ (Jag återkommer till omkvädet i avsnitt 10.)

1918 togs Geijers förhållande till Höijer upp till ny granskning av Anton Blanck.¹⁰⁰ Han poängterade fr. a. Höijers etnografiska metod att studera de antika diktslagens sociala, religiösa och politiska förutsättningar, samt deras naturliga framväxt ur folkets liv. Blanck ansåg att Höijers resonemang om detta fördes på en betydligt bredare basis, och var mera empiriskt och mindre abstrakt i sitt filosofierande än Friedrich Schlegels.¹⁰¹ Speciellt Geijers tankar om den nordiske Barden ansåg Blanck gå tillbaka på Höijers »Idéer till den Sköna Konstens Historia». ¹⁰² Visserligen återfanns Höijers tankar om den ursprunglige skaldens politiska betydelse redan hos skotten Ferguson och Höijers egen lärare Neikter, men ingen av dessa betonade såsom Höijer bardens symboliska roll för en nations heroiska epok.¹⁰³

Blanck betonade därtill ett samband mellan Höijers tankar om körens roll i den heroiska tidens allmänna nationalfester och Geijers estetiska skrifter. Emellertid, som vi längre fram skall se, har Blanck misstagit sig då han citerar just det avsnitt hos Höijer som Geijer avvisar i samband med frågan om omkvädet.¹⁰⁴

I motsats till Blanck verkar John Landquist vilja tona ned Höijers betydelse för Geijer. Han figurerar visserligen i Geijerboken av år 1924, men i levnadsteckningen 1954 omnämns Höijer inte i någon filosofisk kontext. Landquist antog endast Höijers förmedlande roll för den tyska romantiken.

Elsa Norberg gav en något annorlunda bild av Höijer i sin avhandling om Geijer 1944. Bland annat gav hon honom en väsentlig del i de hegelska tankebanorna hos Geijer.¹⁰⁵

I anslutning till Blanck och Gunnar Heckscher¹⁰⁶ konstaterade hon att Geijers offentlighetsuppfattning till stor del härstammade från Höijers beskrivning av den antika diktningens karaktär.

Här berörde Elsa Norberg två andra offentlighetsagitorer med anknytning till

Höijer, nämligen Hans Järta och »Argus»-Johansson. I en polemik dem emellan framkommer hos den senare en med Höijer snarlik radikal konstuppfattning, som skiljer honom från Höijers konservativa lärjungar Järta och Geijer. Det är, framhåller »Argus»-Johansson, inte nog för den sköna konstens utveckling, att den blir offentlig, såsom den var under antiken, den måste också bli fri. Konsten måste för att kunna uppnå sin sanna och naturliga ståndpunkt vara befriad från beroendet av religion och prästvælde. Denna uppfattning var motsatt Geijers.¹⁰⁷

Järtas förhållande till Höijers kulturbeskrivning belyses av den något ironiska kommentaren över Wallins kantat vid Musikaliska Akademiens fest 1816. Kantaten var enligt Järta avsedd för ett tillfälle då konungen och kronprinsen

»täcktes med sin närvaro hedra och lifva en samling af den Svenska Härens högsta anförare samt af dess Ombud vid det sammankallade krigsbefälet».¹⁰⁸

Som avslutning på denna litteraturhistoriska översikt kan nämnas Kurt Aspelins Poesi och verklighet (1977), som angående den liberala litteraturkritiken under 1830-talet styrker vad som ovan sagts om Höijers roll för offentlighetsdebatten.¹⁰⁹

9. Om den gamla nordiska folkvisan

När samlingen Svenska Folkvisors första del utgavs år 1814 innehöll den, som jag tidigare nämnt, Geijers uppsats »Om den gamla nordiska folkvisan».

Geijer inleder den med att på ett herderskt vis förklara att sammanhanget mellan konsten och folket måste återställas:

»Man måste visa, huru den ena ur den andra uppkommit, om bandet dem emellan i fortgången synes avbrutet, vilken främmande inflytelse, som vållat detta; och vilka gemensamma elaka följder det haft för vardera».¹¹⁰

I fortsättningen skymtar även en personlighetsfilosofisk historietolkning:

»Det gives i en naturlig utveckling intet tillstånd, som för ett följande är blott medel. Tvärtom naturen verkar i vart och ett med hela summan av sina krafter; och betraktar man dess gång, så är den mer en utveckling av det obestämda till bestämdhet, av det allmänna till individualitet, än ett fortskridande från sämre till det bättre».¹¹¹

⁹⁸ Jfr Molin, a. a., 220 ff.

⁹⁹ a. a., 243.

¹⁰⁰ Anton Blanck, Geijers götiska diktning, 1918.

¹⁰¹ a. a., 98 f.

¹⁰² a. a., 62 f.

¹⁰³ a. a., 175 f.

¹⁰⁴ a. a., 100. Det berörda avsnittet återfinns i Försök at förklara uphøvet til Skøn Konst och dess första arter, Saml. Skr. I 269.

¹⁰⁵ Elsa Norberg, a. a., 131.

¹⁰⁶ Gunnar Heckscher, Den historiska skolans genombrott i Sverige, 1939, 184.

¹⁰⁷ Elsa Norberg, a. a., 283. Geijer ansåg istället att »konsten behöver framför allt kyrkan. I det offentliga och gemensamma lever konstnären som i sin luft» (Geijer, Saml. Skr. 1, 381).

¹⁰⁸ Hans Järta, Odal mannen I, 1823, 136. Citat efter Elsa Norberg, a. a., 283.

¹⁰⁹ Den musikvetenskapliga forskningen har i stort sett avstått ifrån den idéhistoriska granskningen av Geijers estetiska uppsatser.

¹¹⁰ Geijer, Saml. Skr. 1, 369.

¹¹¹ a. a., 373. I detta sammanhang kan noteras att Haeffner hävdade en motsvarande åsikt angående koralmusiken i Svensk Litteraturtidning 1815, vilket illustrerar hur Geijer och Haeffner befruktat varandras åsikter i musikaliska ämnen. Hit hör betoningen på äkthetsfrågan inom både koral- och folkmusiken, vilket bör sättas i samband med tidens antikvurm.

Geijer går här å ena sidan tillbaka på Höijers från Herder övertagna beskrivning av människans historia som en av lagar ledd fortgång mot allt större humanitet.¹¹²

Å andra sidan återfinnes här Geijers personlighetsfilosofi som i högre grad återgick på filosofen Nils Fredrik Biberg än på Höijer.¹¹³

Vidare återkommer hos Geijer ett från Herder hämtat tema, vilket även hos Höijer spelade en central roll: Folkpoesien härstammar från

»tider då ännu i bildningen blott den nationella individualiteten var uttryckt, den enskilda ännu så outvecklad, att ett helt folk sjöng såsom en man».¹¹⁴

Homerens framställs på samma ställe som »en representant av dess /folket/ äldsta nationella sånger». Geijer talar här, liksom Höijer tidigare gjort, om den homeriska lyriken såsom »sjungen», och det synes som om Geijer med detta avsåg ett recitativt sjungande och inte en talad deklamation.

Detta kan sägas återgå på romantikens föreställning om lyrikens stegring från tal till sång utan användning av tonkonstens sång.¹¹⁵ Enligt Atterbom är det här fråga om ett »musikaliskt tal» som

»uttrycker en förening, hvari den musikaliska konstens underfulla tonsväfning genomtränger och sammansmälter sig med de plastiska konsternas objectivare sätt att fixera sina skådningar. Det är nämligen denna förening, som lefver i Skaldekonstens hela väsende».

Poesien står i

»samma förhållande till de öfriga konsterna, som, i frågan om musik, människorösten till alla andra instrumenter».¹¹⁶

När Geijer behandlar »den nyare» poesien igenkännes Höijer fullkomligt. Den utmärks av »söndring och förvirring» och

»besinnar man orsaken till denna sällsamhet, så synes den närmast vara härmningen efter de gamla, varigenom den nyare poesien på en gång ville tillägna sig alla en redan fullkomnad

¹¹² Hos Herder uttrycks detta i *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1–4, 1784–1791). I Höijers skrifter finner man en liknande uppfattning om mänsklighetens historiska utveckling som ett meningsfullt skeende med människans moraliska fullkomning som mål.

¹¹³ Det var Biberg som genom en kritik av Schellings panteism inledde den svenska filosofiska utvecklingen från transcendental- till personlighetsfilosofi (Nyblaus, a. a., bd 3).

¹¹⁴ Geijer, a. a., 374.

¹¹⁵ Härvid har Herder spelat stor roll. Liksom i »Abhandlung über den Ursprung der Sprache» (1770, Suphan bd 5) söker Herder i »Terpsichore», kapitlet »Die Lyra» (1795, Suphan, Bd 27, 163 ff.) ett musikaliskt ursprung för poesin.

I en ungdomsuppsats över »Nationalgesängen» (Suphan bd 32 148 ff.) förklaras den urgamla berättartekniken ha varit den deklamatoriska sången. Detta modifieras i »Die Lyra». Herder beskriver här den musikaliska sången »als Ausdruck der Empfindung, sowohl des Liebes als der Freude; Sprache der Begeisterung, die belebende Gegenstände verkündigt; Erhebung unsrer Stimme zum angenehmsten, zum kräftigsten Tonausdruck der Worte».

När emellertid språket självt uppfyller allt detta »so sind Worte Gesang, wenn sie gleich nicht gesungen wurden».

¹¹⁶ C. J. Lénström, *Konst-Theoriernas historia*, 1839, 299 ff. Förhållandet Sång – deklamation har fått en iteraturvetenskaplig behandling i Staffan Björk, *Svenska språkets skönheter*, 1984, bl. a. 96 ff.

bildnings fördelar, och för att inympas på en främmande stam lösryckte sig från sin naturliga grund».¹¹⁷

Hos Höijer heter det i liknande ordalag:

»Vår vitterhet och en stor del af de öfriga vackra konsterna äro således inympade på en gammal stam».¹¹⁸

Vid avhandlingen om religionens roll påminner beskrivningen emellertid endast till att börja med om Höijers. Religionen förklaras som samhällets innersta band, vilken bestämmer bildningens karaktär. Den nyare europeiska odlingen har bestämts av kristendomen.

»Man har därav med skäl härlett det övervägande andliga i den nyare bildningen, och den motsats mellan detta och det sinnliga, som så skarpt uppträder; en motsats, som ej på samma sätt förmärkes i den gamla, som ännu har en hel och hållen sinnlig själ».¹¹⁹

Då Höijer talat om religionen, var det i en objektiv mening, såsom en högre mytologi. När denna blev dogmatisk, fastställd i en gjuten form, börjar odlingens stagnation. Detta kunde inte Geijer acceptera. För honom var kristendomen det Högsta och dess apologi blev en indirekt höijerkritik. Hans spekulation över den kristna folkpoesiens försteg gentemot den antika dikten¹²⁰ är ett avsteg från Höijers tankar som kan förklaras utifrån Geijers närmande till fosforisterna efter Höijers död. Det heter nämligen att

»den romantiska karaktären /i folkvisorna/ ligger däri, att föremålen få sitt hela ljus inifrån, från en gemensam ideel värld, som uppgick i den genom kristendomen väckta allmänna sedliga känslan, vari sederna hos de nyare folken strax visade sig äga en djupare grund än patriotismen var hos de gamla».¹²¹

Detta kan jämföras med Atterboms djärva religiösa svärmeri, som utgjorde en radikaliserad förgrening av Höijers filosofi i anslutning till Schelling. Om staterna, säger Atterbom,

»skola blifva hvad de fordom varit, verkliga fädernesländer, för verkliga folk, så måste Mythologiernas tid återvända /.../ Ty liksom en verklig nation äger sina egna lagar, sin egen dygd och sitt eget snille, så bör den ock få anropa egna skyddande väsenden i hvilka den finner sina heligaste föreställningars urbilder och icke några från främmande himmel med främmande seder påtrugade».¹²²

I Geijers beskrivning av folkvisans karaktär finns förvantskapet med den nya

¹¹⁷ Geijer, a. a., 375.

¹¹⁸ Höijer I, 227 f. Jfr Molin, a. a., 223.

¹¹⁹ Geijer, a. a., 376.

¹²⁰ En svaghet i Geijers konstruktion är enligt Landquist att balladerna lever i en kristen kulturvärld, men kristendomen framträder knappast i deras profana sedliga omgivning, som istället behärskas av en hednisk trosvärld med magi och naturväsen (a. a., 192 f.).

¹²¹ Geijer, a. a., 378.

¹²² Phosphoros 1811, 183. Jfr dock Molin (a. a. 223), som i Geijers beskrivning av kristendomen ser ett släktskap med Schillers moderna »sentimentalitet» som motpol till antikens »naivitet».

konstarten manskören. Det heter nämligen att folksången har förmågan att tränga direkt till själen. Den nyttjar därför gärna vissa stående former

»utan minsta omsorg för utbildning och omväxling. De gå alltid rakt på det huvudsakliga, det karakteristiska i händelsen». ¹²³

På samma sätt som Höijer beskriver Geijer hur folkkonsten förlorade mark under utländskt inflytande:

»Ju mer den romantiska karaktären utvecklade sig i konsten, ju mer försvann den ur själva folkpoesien».

Det kritiska skedet var

»Medlet av 17:e seklet», då »härmsningen efter de gamla /.../ befästade emellan folkpoesien och den bildade ett så stort avstånd, att vardera gingo sin egen väg utan att taga minsta kännedom av varandra. Därefter har poesien upphört att vara ett uttryck av det offentliga och gemensamma». ¹²⁴

Detta överensstämmer med Höijer, som såg inledningen till förfallet redan efter Dante, vilken var den siste som gavs tillfälle att utveckla myten. Därefter åsamkade religiöst och politiskt förtryck det av Geijer beskrivna. En ren parallell blir Geijers

»det var först i Magni Erikssons tid i 14:e århundradet, som adeln inträdde i ett för folket tryckande förhållande». ¹²⁵

Geijer finner vidare, i likhet med Höijer, det märkvärdigt

»att under alla dessa folkdiktens öden, det är den äldre och äldsta, som bäst bibehållit sig i det nationella minnet, (åtminstone är det fallet i Sverige) liksom barndomens minnen av alla äro de outplånligaste». ¹²⁶

Även Geijers herderliknande betraktelse av England, Skottland, Tyskland och Skandinavien som utgående av samma språkstam, och därmed utgörande en sammanhängande kulturkrets, ¹²⁷ skulle kunna härledas från Höijers beskrivning av stammars utveckling till nationer, där samhällskonsten är den sammanlänkande faktorn. ¹²⁸

Geijers betraktelse av de tre skandinaviska länderna utifrån folkvisornas utbredning var avgjort en anslutning till Höijers beskrivning: I de gamla folkvisorna fanns

»ej blott intet ståndshat, utan även intet nationalhat emellan de tre nordiska folken. Detta förklarar, huru de kunna vara så gemensamma för hela norden /.../ Detta tillbakasetter i

allmänhet visornas uppkomst till tider, då de tre nationerna, ehuru skilda i regering, dock genom seder, språk och åtanka av gemensamt ursprung ännu ansågo sig för en släkt». ¹²⁹

Ett typiskt drag i denna tid var dock att i samma andedrag betona patriotism. Geijer ger exempel på flera patriotiska visor fram till och med Stiernhielm, den svenska skaldekonstens fader. Efter honom framsteg den vittra bildningen mycket långsamt, tills en snillrik konung (Gustav III) började väcka och belöna snillen. Detta ledde emellertid till fortsatt härmsning efter främmande mönster. Det sägs också att

»det är först i de sista sextio, sjuttio åren, som de /folkvisorna/ fallit i fullkomligt vanrykte och förgätenhet, även som så mycket annat fosterländskt». »Ett krig mot fastställda litterära myndigheter har utbrustit och störtat vår vitterhet i en anarki, som är ingenting mindre än önskansvärd». ¹³⁰

Patriotiskt är även Geijers försök att betrakta de svenska visorna som äldre än de danska. Här stöder han sig sannolikt på Haeffner ifråga om Riddar Tynne, som av denne betraktades som en av de allra äldsta. ¹³¹

Slutligen finns en punkt med anknytning till både Haeffner och Höijer i Geijers folkmusikuppsats, som skulle visa sig bli en avgörande tvistefråga. Det gäller frågan om omkvädet, som närmast skall behandlas.

10. Om omkvädet i de gamla skandinaviska visorna

Geijers uppsats Om den gamla nordiska folkvisan 1814 avslutades med en betraktelse över omkvädet:

»Folkvisan är till sin natur improvisation. Det bevisar omkvädet eller ordstävets, som merendels åtföljer varje strof, och ofta är dubbelt, eller finnes så väl mitt i strofen, som vid slutet. Det synes såsom dessa alltid återkommande anslag varit liksom stödjepunkter för sångarens uppmärksamhet, vid vilka han kan påminna sig det hela och betänka den del som följer. Därför innehåller omkvädet enligt sin ursprungliga mening någonting, som uttrycker och återkallar hela visans karaktär». ¹³²

Här hade det kanske varit naturligt för Geijer att anknyta till Höijers beskrivning av den gamla hjältesången, i vilken krigarna/folket faller in i sången med sina kommentarer. Men så skedde inte. Istället ansluter sig Geijer till Haeffner, som mot bakgrund av sin upptäckt av den »nordiska skalan» och sina »empiriska» fältundersökningar vid denna tid inte kunde föreställa sig den svenska folkvisan satt flerstämigt.

¹²³ Geijer, a. a., 379. Om den tidiga manskörens rousseauanska karaktärer, jfr L. Jonsson, a. a.

¹²⁴ a. a., 384 f.

¹²⁵ a. a., 392.

¹²⁶ a. a., 385.

¹²⁷ a. a., 386.

¹²⁸ Det är inte omöjligt att Geijer här även påverkats av Haeffner, som i sin inledning till folkvisorna 1814 lanserade teorin om en nordisk skala. Denna skulle vara gemensam inte bara för de skandinaviska länderna, utan även för Tyskland, England och Skottland, dvs. samma kulturkrets som Geijer utmålade. I Svea 1818 återtog Haeffner yttrandet om England och Skottland.

¹²⁹ Geijer, a. a., 392. Det bör betänkas att när Geijer formulerade detta hade länderna nyss varit inbegripna i det sista skandinaviska kriget, samtidigt som det i akademiska kretsar börjat växa fram en litterär skandinavistisk rörelse som betonade de nordiska ländernas historiskt kulturella samhörighet, och därmed förebådade den senare skandinavismen (se bl. a. Karl Warburg, »Rasmus Nyerups svenska brevväxling», Samlaren 1894).

¹³⁰ Geijer, a. a., 395 ff.

¹³¹ Haeffner, Anmärkningar öfver gamla nordiska sången, Svea 1818, 78 ff. Jfr Sture Bergels musikkommentar i Svenska Folkvisor, 1960, 152 ff.

¹³² Geijer, a. a., 403.

»Sjelfva visorna sjungas alltid enstämmigt. Jag känner intet enda undantag från denna regel. *Ringlekar* äro de enda jag hört sjungas flerstämmigt af allmogen. Deremot sjungas visorna ej sällan med accompagnement af en viol (eller nyckelharpa), men med en annan stämning, än den vanliga /.../ Efter hvad här anfördt är om sättet att föredraga folkvisor, kunde det ej falla mig in, att sätta dem flerstämmigt eller någon del af dem, t. ex. det så kallade *omkvädet*, i chor, hvartill detta väl aldrig varit ämnadt».

I en fotnot förklarar Haeffner varför han ändå utfört någon enstaka melodi fyrstämmigt. Det har skett »för ro skull», emedan melodivarianten inte har varit den äkta.¹³³

Ändå medgav både Haeffner och Geijer att flerstämmig sång förekom i ringlekar, dvs. dansvisor, och deras misstag var kanske att inte inse den äldre balladens karaktär, eller som Landquist uttrycker det:

»Geijers mening gentemot Grønland, att omkvädet icke föredrages av en kör, är icke hållbar och beror på hans bristande insikt om balladens karaktär av dansvisa».¹³⁴

Det danska justitierådet och amatörforskaren Peter Grønland hade 1816 i en recension över Svenska Folkvisor i Allgemeine Musikalische Zeitung i Leipzig gått till angrepp på bland annat frågan om omkvädet, och förklarade enligt Geijer att

»denna egenhet i de gamla nordiska visorna hittills varit oförklarad och ej till sin rätta betydelse förstådd /.../ omkvädet i folkvisan föreställer folket själv, är folkets egen stämma. Till en sång – och väl särdeles till folksång – hör nämligen tväggahanda: skalden eller sångaren och åhörarna, som däröver anses kunna yttra sig».¹³⁵

varifrån Grønland erhållit denna idé är en intressant fråga, som för övrigt lämnas helt öppen av Erik Dal.¹³⁶

Vi vet att Höijer var en högt ansedd person i Danmark i kretsen kring fornforskaren Rasmus Nyerup, som besökte Uppsala 1810 och 1812.¹³⁷ Med tanke på detta är

¹³³ Haeffner, a. a., 81 f. Att Haeffner vid slutet av sin levnad utav någon anledning förmåddes utge ett antal fyrstämmigt satta folkvisor är en annan historia: under utgivningen av Svenska Folkvisor var det honom otänkbart när det gällde den »äkta» folkvisan.

¹³⁴ Landquist, a. a., 194.

¹³⁵ Grønland, AMZ 1816: »Wenn das *Lied* der wandelnde Gedanke ist, der sich Schritt vor Schritt in einer Strophe nach der andern bis zum Ende entwickelt: so is der Omquäd ein stillstehender. Denkt man ihn sich als Refrain, Wiederreim: so kennt man seine äussere Gestalt. Aber unsere Refrains greifen ins Lied hinein; in ihnen äussert sich der Chor, das Volk oder die Gemeine vorstellend, bisweilen dem Inhalt Strophe widersprechend, mehrentheils aber, und bey der Schlußstrophe immer, demselben zustimmend oder ihn bekräftigend. Der Omquäd folgt keiner solchen Regel; wenn er es nicht blos mit dem Vorsänger zu thun hat, dass er diesem entweder Beyfall zuruft, oder ihn ermuntert, sich gut zu halten, so macht er, was am häufigsten der Fall ist, eine Glosse, und sagt, in einer oft sehr dünnen Prose, in Zeilen ohne Reim, ohne metrisches Verhalten, Dinge, wenn sie nicht immer trivial gewesen, ursprünglich einer versteckten, bald schmeichelnden, bald spöttischen Sinn gehabt haben mögen. Man sollte schon längst darauf seyn, dass der Omquäd ein dem Liede Entgegengesetztes sey, und entweder von einem andern Sänger oder von dem Chor vorgetragen worden».

Citat efter Erik Dal, Nordisk folkviseforskning siden 1800, 1956, 139.

Geijers referat i Om omkvädet, a. a., 407 f.

¹³⁶ Dal, a. a. Mera avlägset ekar förstås ånyo Herder, bl. a. hans »Volkslieder», där det om den »gamla» folksången heter: »Gesang liebt Menge, die Zusammenstimmung vieler: er fodert das Ohr des Hörers und Chorus der Stimmen und Gemüther» (Suphan, Bd 25, 313 ff.).

¹³⁷ Se Rasmus Nyerup, Reiser til Stockholm i Aaren 1810 og 1812, 1816, samt Warburg, a. a.

det troligt att Grønland kände till Höijers uppsats i Lyceum 1811 där idéerna om körens roll i samhällskonsten finns beskriven.

Geijer angrips i så fall med sin egen lärares argument. Men Geijer blir inte svaret skyldig. I en lång uppsats i tredje och sista delen av Svenska Folkvisor bemöter han i sin tur Grønland med argument, som också kan vara inspirerade av Höijer. Geijer vill nämligen tolka omkvädet som en yngre lyrisk karaktär, till skillnad från visans äldre episka karaktär. Epiken representerade för Geijer

»en utvecklingsteoretiskt äldre och mindre individualiserad form av konstnärligt skapande, medan lyriken skulle vara uttryck för en yngre och mer individuellt inriktad epok».¹³⁸

Detta överensstämmer i stort sett med Höijers filosofi. Sten Dahlstedt gör den viktiga anmärkningen att den påstådda motsättningen mellan episkt och lyriskt i folkvisan döljer en traditionell motsättning mellan kollektiv och individ i idealisternas filosofiska system.¹³⁹

Således kan vi finna stöd för både Grønland och Geijer hos Höijer. Skillnaden i utslaget beror på var folkvisan placeras i utvecklingslinjen. Grønland sätter den närmast till den episka tidens objektiva samhällskonst, medan Geijer hävdar »att de gamla skandinaviska visorna stå just på övergången emellan den episka och lyriska perioden». Det episka är visornas berättande natur, medan ämnesvalet tillhör den lyriska perioden.

»Den episka tidsåldern känner blott två skaldeämnen: gudasaga och hjältesaga; vilka åter bägge förena sig i begreppet om släktsaga, ty heroerna härstamma från gudarna».¹⁴⁰

Omkvädet var ett fullkomligt nytt lyriskt inslag, som gav uttryck för sångens och sångarens poetiska sinnesstämningar. Geijer gör en lång utläggning som skall leda i bevisning

»att omkvädet är det mest individuella i visan /.../ Därmed förfaller även den förutsättningen, att omkvädet är ett i visan inträdande kor: en mening, varpå författaren /Grønland/ lagt så mycket vikt, att han vill göra detta folkets verkliga deltagande i sången till det utmärkande kännetecknet på vad som i allmänhet kallas folksång».¹⁴¹

Med en viss »överlägsen ton»¹⁴² förklarar Geijer att oavsett omkvädets begränsning till nordiskt område, att man aldrig får höra omkvädet föredragas i kor, och att detta i så fall skulle göra ett störande och löjligt intryck och endast peka på ett ytligt begrepp om folksångens väsende

»liksom vore den ej folksång, utan att folket i egen person skreke in sig däri»,

så är det en annan funktion som bestämmer folksångens karaktär, nämligen »gemen-

¹³⁸ Sten Dahlstedt, opublicerat preliminärt avhandlingsmanus 1985 över Svensk akademisk musikforskning.

¹³⁹ a. a.

¹⁴⁰ Geijer, a. a., 413.

¹⁴¹ a. a., 420.

¹⁴² Jfr Dal, a. a., 142. Se även Dahlstedt a. a., 8.

samheten av en viss nationell form för sång».¹⁴³ Varför Geijer lägger ner så stor energi att bemöta Grønland (och indirekt Höijer) om folkets roll i omkvädet måste tolkas som ett inlägg i den pedagogiska debatten. Pedagogiken var periodens älskingsvetenskap och hade till väsentlig del initierats av Höijer, varifrån skaran av 1810-talets debattörer i frågan hade utgått.¹⁴⁴ Till skillnad från de övriga gjorde sig Geijer till tolk för en konservativ åskådning i undervisningsfrågan gentemot den spirande folkbildningsrörelsen, företräd av fr. a. Broocman.¹⁴⁵

Konkret yttrade sig detta hos Geijer i en pedagogisk uppfattning där den heroiska folksången skulle förbehållas en samhällets elit. Stöd för detta kunde han bl. a. finna i Höijers beskrivning av det klassiska Greklands användning av den uppfostrande musiken. Ett »folkets omkväde» i den episkt-lyriska folksången passade helt enkelt inte in i Geijers pedagogiska program!

Den antika körlyriken ansågs allmänt i den romantiska vetenskapen tillhöra den doriska traditionen, och var vad innehållet beträffar i »doriskt anda», det vill säga

»inskränkt till sådant, som hade med kult och stat och medborgerliga plikter och dygder att göra. Denna diktning ansågs också såsom den, som med något slags ensamrätt hade övertagit epikens roll såsom berättare av guda- och hjältesagans stora myter».¹⁴⁶

A. A. Afzelius, Geijers medutgivare av Svenska Folkvisor, intog till att börja med Grønlands ståndpunkt ifråga om omkvädet. Den bakomliggande faktorn till detta var troligen inga högre pedagoiska syften, utan ett intrigspel för att avlägsna Haeffner från musikredigeringen av folkvisorna och istället insätta Grønland.¹⁴⁷ På sin ålderdom framställde Afzelius dock sig som Geijers trogne vapendragare då han beskrev dispyten sålunda:

»Groenland påstod, att Folkskalden blott sjungit den enkla berättelsen, och det åhörande folket i chorus uppstämt omkvädet, men vederlades grundligt af Geijer, som visade, huru onaturligt och mehnligt inverkan et sådant afbrott skulle hafva varit för Skaldens föredrag af sången, och att det var något helt annat än folkets inblandning och deltagande deruti, som gjorde den till Folksång».¹⁴⁸

Grønlands inställning i omkvädesfrågan grundades på övertygelsen om våra »folkvisers slaegtskap med de graeske tonarter».¹⁴⁹ Men det egendomliga i hans teori var att han betraktade den enstämmiga folkvisan som potentiellt flerstämmig: de danska visorna var latent tvåstämmiga och de svenska latent fyrstämmiga. Speciellt gällde

¹⁴³ Geijer, a. a. 421.

¹⁴⁴ se ovan kap. 6. Jfr bl. a. Liljekrantz a. a., Blanck, a. a., 267 samt L. Jonsson, a. a.

¹⁴⁵ Jfr Landquist, a. a., 187.

¹⁴⁶ Elisabeth Tykesson, Den västerländska litteraturens första årtusende, 1972, 72. Detta finns företrätt med eftertryck hos bröderna Schlegel, särskilt Friedrich S. (se bl. a. Sämtliche Werke 4; 1822, 12 ff.).

¹⁴⁷ Se fr. a. Bengt R. Jonsson, Svensk balladtradition, 1967, 478 ff.

Denna digra avhandling är inte minst värdefull för sin omfattande redovisning av den omfattande brevväxlingen i samband med redigeringen av Svenska Folkvisor.

¹⁴⁸ A. A. Afzelius, Afsked af Svenska Folksharpan, Med bidrag till Svenska Folksångens Historia, 1848, 67.

¹⁴⁹ Dal, a. a., 54.

Andantino
Solo

tutti

Solo

Jung-frun hon gång-ar sig till sjö-a-strand, Fa-gert ar ar-li-gen lef-va - Hon

Fa-gert ar ar-li-gen lef-va -

tutti

tvät-tar der lin-ne bäd' hvitt och grännt. Me'n lin-den gror u-te på fa-ger ö.

Me'n lin-den gror u-te på fager ö

Notex 1. Prövningen i Alte schwedische Volks-Melodien, 1818 (efter avskrift i Svenska Folkvisor 1960, bd IV, 319). Här kan vi skönja Grønlands syn på folkvisornas function och presentation. Trots att denna version var för Piano-Forte framgår den koriskt fyrstämmiga behandlingen av omkvädet.

Tenor I II

Bas I II

Det su-to två Käm-par i Nor-dan-fjäll, De hal-sa-de hvar-an-nan så

go-dan en qväll. Men hvem skall fö-ra vä-ra Ru-nor så val med den ä-ran

Notex 2. Haeffners manskörssättning av Kämpen Grimborg från samlingen utgiven 1832 och tillägnad Uppsala studenter (efter en avskrift av Dybeck, se Svenska Folkvisor 1960, bd IV, 141). Denna samling kom till stand oaktat en tidigare uttalad motvilja att sätta svenska folkvisor flerstämmigt. Till skillnad från Grønland sätter Haeffner hela visan flerstämmigt och inte endast omkvädet (som börjar med "Men hvem skall föra våra Runor"). På detta vis blir hela visan behandlad som ett omkväde.

detta omkvädet, som får Grønland motsvarade kören i antikens drama.¹⁵⁰ Även hans flerstämmiga sättning av omkvädena gick direkt tillbaka på hans uppfattning om antikens musik. I företalet till sin egen utgåva av svenska folkvisor 1818 säger Grønland:

»De gamle måtte laegge alt i melodien, de kendte ikke harmonier og treklange».¹⁵¹

¹⁵⁰ a. a., 143 ff.

¹⁵¹ Citat efter a. a., 145.

Grønlands avsikt var att för den moderna lyssnaren mejsla fram en i visorna inneboende harmonisk »urbild».

Haeffners påstående om en speciell »nordisk skala» för folkvisan drabbade Grønlands teori in i mörket, och han krävde i ett brev till Afzelius 1816 att Haeffner skulle presentera bevisen för sin nordiska skala:

»Will Dr. Haefner ihnen eine andere Scala zueignen, so trete er mit dem Beweise auf».¹⁵²

I samma brev hade Grønland medsänt prov på sin flerstämmiga behandling av omkvädena, som Afzelius med begeistring presenterade för Geijer och Haeffner. Geijers dom över dem avslöjar ganska tydligt att Haeffners åsikt var av avgörande betydelse:

»Blotta idén att behandla omkvädet som chor är en orimlighet. I harmoniskt afseende voro de enligt Haeffners utsaga okunnigt behandlade».¹⁵³

I Afzelii svar till Geijer påpekades att Grønland i sin recension i AMZ hade postulerat det koriska omkvädet i olika kyrkosångspraxis. Erik Dal pekar i detta sammanhang på en intressant parallell till Grønlands teori hos Ferdinand Wolf från 1841.¹⁵⁴ Wolf dryftar ingående omkvädesfenomen i äldre kyrko- och folksång på ett sätt som starkt påminner om både Höijer och Grønland.¹⁵⁵

Wolf framstod enligt Dal som en uttolkare av bröderna Grimms från Herder övertagna s. k. »produktionsteori» för folksångens uppkomst. Enligt denna skulle folkvisan vara diktad av sig själv, omedvetet och kollektivt av folksjälén. Folkvisan skulle med andra ord inte härstamma från individuell diktning.¹⁵⁶

Före Grimmbröderna uttalade sig både bröderna Schlegel och Höijer i termer som förebådade »receptionsteorin», och hävdade att folkvisan ursprungligen var skapad av en individuell »diktare».

Hos Höijer fanns en »Sångare», en ursprunglig berättare som åtminstone teoretiskt skulle kunna spåras. Det omedvetet kollektiva fanns dock kvar hos kören/krigarna/folket, som föll in i Sångarens epos.

Det är troligen i denna belysning vi skall betrakta Grønlands tolkning av omkvädet som något visan emotsatt, som ren och skär prosa.¹⁵⁷

¹⁵² Citat efter a. a., 137.

¹⁵³ Geijer, brev till Afzelius 19.11.1816, Saml. Skr. 13, 405.

¹⁵⁴ Ferdinand Wolf utgav 1841 i Heidelberg ett verk med den långa titeln »Über die Laus, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volkmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter».

¹⁵⁵ Wolf, a. a., 18: »Der Refrain /.../ entstand wahrscheinlich aus dem Antheil des Volkes (oder der Gemeinde) an Liedern, die von Einem oder Mehreren bei feierlichen oder festlichen Gelegenheiten /.../ ihm vorgesungen wurden, indem es einzelne Worte, Verse oder ganze Strophen im Chor wiederholte (daher öfter vom Vorsänger selbst intoniert, oder an die Spitze des Liedes gestellt /.../, oder in den Pausen des Vorsängers /.../ ihm durch einen wiederholten Zuruf /.../ antwortete, der wohl ursprünglich die durch das Vorgetragen in ihm erzeugte Stimmung, Beifall, Abscheu, Freude, Schmerz u.s.w. ausdrückte» (citater efter Dal a. a. 329).

¹⁵⁶ Jfr Dal, a. a., 328 f.

¹⁵⁷ Kristoffer Nyrop utvecklade en hel teori om detta i Den oldfranske Heltedigtning, 1883 (Henrik Schück, Allmän litteraturhistoria II 159 f.).

I brev till Afzelius utgöt Grønland sitt raseri över Geijers uppsats. I november 1817 heter det bl. a.: »Geijer maae vaere bestialisk uvidende i Tonkonsten!»¹⁵⁸ I april 1818 framgår det att Grønland härleder denna musikaliska okunnighet till Haeffner, som görs till företrädare av en från Rousseau och Sulzer ärvd musiksyn, som »kun søger overfladen, melodien, ikke dybde og fylde, harmonien»,¹⁵⁹

Grønlands kritik är anmärkningsvärd så till vida att den karakteriserar något av en grundtanke i svensk musikestetik under 1800-talet¹⁶⁰ men som beskrivning av Haeffner är den dålig. Denne var ju i Sverige känd som »teoreticus» och kritiserades bl. a. för sin brist på melodisk känsla.¹⁶¹ Grønland och Haeffner skall i själva verket betraktas som samma andas barn, och deras strid bottnade i en rivalisering på folkmusikuppteckningens område och en kamp om dess ledarställning i Norden.

Grønland var den större antikdyrkaren och kunde lättast anamma de schlegel/höijerska teorierna. Som idealist ansåg han flerstämmigheten befogad i omkvädet.

Haeffner hade däremot tidigt förkastat kyrkotonerna som identiska med antikens skalor. Därtill var han mer empiriskt lagd, då han ville anpassa redigeringen till allmogens *faktiska* sångsätt: allmogen sjöng inte omkvädet flerstämmigt, alltså hade Grønland fel.

11. Beträktelser i avseende på nordiska myternas användande i skön konst

Ytterligare en estetisk skrift av Geijer har anknytning till Höijers tankegångar. Det gäller »Betraktelser i avseende på nordiska myternas användning i skön konst» från 1818.

Avsikten med den var att stävja den alltför tygellösa göticismen på bildkonstens område inom Götiska Förbundet. Den nordiska guda- och hjältesagan betraktades av Geijer äga »en universalhistorisk betydelse». Men likväl gick det inte att

»göra den nordiska mytologien till ett slags stående maskineri för ett nationalepos, varigenom den lösryckes ifrån sin tid, sitt liv, sin historiska grund».

Vid försinnligandet av de nordiska myterna kom konstnärerna »ungefär tusen år för sent». Däremot kunde myten mycket väl förändligas och myternas användbarhet för bildkonsten var de samma som för skaldekonsten.

»nämligen att denna användbarhet i synnerhet äger rum i myternas förening med hjältesagan».

Och det är framför allt historiemåleriet som av Geijer anvisas möjligheten att åskådliggöra denna förening.¹⁶²

¹⁵⁸ Citat efter Dal a. a., 143.

¹⁵⁹ Citat efter a. a., 143.

¹⁶⁰ Jfr Dahlstedt a. a., 10.

¹⁶¹ Se bl. a. Geijers nekrolog över Haeffner (ingår i Saml. Skr. 7, 1928).

¹⁶² Geijer, Saml. Skr. 1, 434 ff.

Höijer angav historiemåleriet som den bästa formen för det ideella, det översinnliga inom bildkonsten.¹⁶³ Geijer ansåg att gotisk skulptur aldrig kunde bli annat än sämre kopior av de antika. Höijer menade snarlikt att den moderna

»plastiken nödgas inskränka sig inom allegorien, eller en blott härmning af de Gamla, med et ofta meningslöst användande af deras mythologi».¹⁶⁴

Vidare säger Höijer

»at det sinnliga, det glänsande och präktiga, måste saknas, då det ej understödes af öfvernaturliga förhållanden, af en mythologi, hvilken gaf det episka och tragiska, och kanske det dramatiska i allmänhet, en högre fart och satte den [handlande] i contact med en större natur».¹⁶⁵

12. Sångare och kör

På kontinenten började sångaren/krigaren/hjälten genom romantikens genombrott uppträda i en och samma gestalt. Bland dem var Körner och Byron de ryktbaraste. Den intellektuelle, kämpande skalden var heroen som talade till hjärtat. Han förstod att strida och dö för sin idé och

»uppträdde med hull och hår på slagfält och barrikader i alla delar av Europa. Frihetens 'missionärer' och dess 'korsfarare' blevo kamrater».¹⁶⁶

Den svenske Sångaren nöjde sig med ett ställföreträdande hjältemod. Det är kanske därför som det speciellt romantiska substitutet för det ödesmättade slagfältet fick en närmast religiöst symbolisk roll. Nämligen manfallet i lungsot och kolera bland de unga konstnärerna.¹⁶⁷

Men Sångaren var aldrig sen att fatta pennan då friheten sattes på spel hemma eller ute i Europa. »Frihet» uttalades – för att tala med Croce – med

»gripenheten hos en person, vilken nyss upptäckt ett begrepp av vital betydelse, som kastar ljus över det förflutna och det närvarande och visar vägen in i framtiden».¹⁶⁸

Antingen det gällde Finland, Grekland, Polen eller Danmark fanns en Tegnér, Atterbom, Wennerberg eller Talis Qualis, som tolkade och uttryckte denna frihetspatos.

Denna poet såg sig själv som en sentida »sångare» – en Orfeus, Homeros, David, Ossian eller Brage. Studenterna å sin sida fullständiggade allegorien genom att bilda kören – krigarna.

¹⁶³ Höijer, Saml. Skr. I, 331.

¹⁶⁴ Höijer, Saml. Skr. II, 358.

¹⁶⁵ a. a., 403.

¹⁶⁶ Benedetto Croce, sv. övers. Europas historia, 1937, 21 f.

¹⁶⁷ Till på så sätt fallna »hjältar» hörde poeterna Elgström, Kjellander och Kernell, liksom den av fosforisterna avgudade Novalis i Tyskland.

¹⁶⁸ B. Croce, a. a., 9 f. Redan Herder utpekade i Abhandlung über den Ursprung der Sprache friheten som en urdrift hos människan. Frihet hade enligt denna uppfattning sedan urminnes tider försvarats av stammens eller nationens män.

En huvudfråga i denna uppsats är den idéhistoriska bakgrunden till att denna frihets- och hjältediktning med klassisk förebild utfördes i kör. Att detta i Uppsala skedde i samband med 1808–09 års krig och i Lund på allvar först med 1830 års revolution och 1830–31 års politiska händelser i Polen är ett faktum som rymmer flera frågeställningar.

Tidigare har jag betonat den uppfostringspedagogiska debatten i Uppsala vid 1800-talets början. Att dess huvudmän hade Höijer som gemensam nämnare gör det naturligt att söka den idéhistoriska fonden i dennes filosofiska spekulationer. Den del av detta system som synes ha erhållit en praktisk tillämpning var just den om sambandet mellan den heroiska hjältediktningen och kören i äldre tid.

En väsentlig tillfällighet i detta idéernas spel var Haeffners överflyttning till Uppsala år 1808. I honom kunde Höijers teoretiska spekulationer övergå till praktiskt utförande. Haeffner representerade därutöver själv en för sin tid osedvanlig stor bildning på musikens område och var såsom operakännare och -kompositör hemmastad i körens både semiotiska och semantiska rol, inte bara i Glucks reformopera, utan även hos J. S. Bach och Händel. Dessa tre musikaliska heroer utgjorde enligt Haeffner musikens treenighet.

Man kan emellertid på flera sätt märka att Haeffner i den nya Uppsalamiljön influeras av de idéer som fluktuerade. Hit hör det faktum att Haeffner länge motsatte sig att arrangera folkvisan för kör: den rollen hade kören enligt Höijer aldrig i heroisk tid. I den utvecklade samhällskonsten däremot hade kören enligt Höijer erhållit en fristående uppgift, vilken försvarade manskörens primära ställning i den moderna heroiskt-patriotiska sången. Kören blev »krigarna», som genom lantvärnet och studentbeväringen drog ut mot fienden i öster.

Helt i enlighet med Höijers lära var föremålet för sången nationen och dess härförare Karl Johan i mytisk-religiös gestalt, liksom svarande mot föreställningen om att ursprungligen inga andra gudar än hjältarna fanns i sången.¹⁶⁹

Efter fredssluten 1809 och 1814 inriktades körsången mera på avdöda hjältar i nationens heroiska tidsåldrar. Även detta stämde överens med Höijers teori. Sångernas föremål blev därför, dels äldre heroisk tid – hos Geijer med ämnen som Vikingen, Odalbonden och Manhem – dels de senare »hövdingarna» och härförare som Karl XII (fr. o. m. 1818), Gustaf Wasa (fr. o. m. 1827) och Gustav II Adolf (fr. o. m. 1832). Höijers mening att heroismen är intimt förbundet med det tragiska och ödet framlyser särskilt starkt i Geijers Karl XII-dikt från år 1818, Viken tidens flyktiga minnen.¹⁷⁰

Karl XII-firandet i Uppsala 1818 var på sitt sätt det första försöket att skapa en »nationalfest» där kören spelade huvudrollen. Här fanns genom Atterbom en tysk influens. Denne besökte Musikfesten i Wartburg 1817, vilken hade utformats till en

¹⁶⁹ Höijers beskrivning av hjälten som befriar nationen från olyckor och svårigheter liknar för övrigt Carl G. Jungs arketypiska hjältefigur (svensk översättning, Människan och hennes symboler, 1978, 79). Jfr fotnot 14.

¹⁷⁰ Jfr L. Jonsson a. a., 35 ff. och 55 ff.

folk- eller nationalfest.¹⁷¹ Atterbom rapporterade hem till Uppsala om detta och såg

»en skön orsak till uppsättande af paralleller dermed inom vårt fädernesland».¹⁷²

En väsentlig skillnad mellan de tyska och svenska varianterna för Nationalfest var att medan den tyska odlade *musikfesten*, där kören endast spelade en bidragande roll, blev de svenska uteslutande *sångarfest* med kören i centrum. Framför allt gällde detta under seklets första del; denna skillnad tyder på speciella lokala faktorer.

Oscarsdagen 1819

Atterbom var fortfarande på sin utlandsresa under Karl XII-festen 1818. Han återvände från sin kombinerade landsflykt och studieresa 1819, och framstod då i Uppsala som den blivande nationalskalden med stora förväntningar ställda på sig – en roll som han gärna spelade.¹⁷³

Det stora ögonblicket då förväntningarna skulle infrias var festen i december 1819 för kronprinsen och universitetets kansler Oscar. Att Oscarsdagen omedelbart följde på Karl XII-dagen betraktades symboliskt: kung Karl förberedde den gryende dag som hette Oscar.¹⁷⁴ Den senares av Ossianssagan mysiskt omspunna namn bidrog med ytterligare stoff till hjältehyllningens utformning.

Atterbom fick i uppdrag att skriva hyllningsdikterna till festen, och samtliga tonsattes för manskör av Haeffner. Sångerna var »Kommer du åter med Guda-prakt», »Unga Lejon! gäck din bana» och »Så visst som än den gamla Bälten», i tur och ordning rubricerade »Marche», »Minne-Sång» och »Lofsång».

Dessa framfördes enligt ett fastställt ceremoniel som med början i Karl XII-festen skulle bli mönsterbildande för studentsången. De likheter med franska revolutionens fester som först anmäler sig är ceremoniernas kvasimetafysiska överbyggnad, det förhållandevis gigantiska uppådet av medverkande, körens centrala roll samt användningen av harmonimusik i kombination med kör.¹⁷⁵

Festen började med ett tåg av 850 personer från Stora torget »med den egentliga Sång-Choren, midt i linien». Under avsjungandet av »Kommer du åter . . .» tågade man via Odinslund till Gustavianska akademigården där »ett tempel i göthisk styl» var uppställt, vari kronprinsen senare tog plats. Studenterna formerade sig nations-

¹⁷¹ Begreppet »folk» var mer romantiskt präglat än det nya mer hegelska »nation». »Folk» åsyftade hos vissa romantiska ideologier (t. ex. Herder) i första hand något ursprungligt som genom civilisationen snedvridits. Hegels »nation» syftade mindre på begynnelsen än på den kulturella och konstitutionella utvecklingen (Sven-Eric Liedman, Israel Hwasser, 1971, 180).

¹⁷² Brev från Zeipel till Atterbom 13.2.1818, UUB: hskr G 8 k.

¹⁷³ Jfr Louise Vinge, Morgonrodnadens stridsmän. Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807–1821, Lund 1978, 134 ff.

¹⁷⁴ Metaforen är första gången använd i Geijers Karl XII-dikt.

¹⁷⁵ Om manskörens bakgrund i franska revolutionens fester, se L. Jonsson a. a. 32. Körsångens ceremoniella roll är behandlad av Folke Bohlin i kommentarerna till grammofoonkivan Ceremoni och Serenad. 1800-talets manskör (Musica Sveciae 701).

vis »med sång-choren midt emellan sig». På gården fanns därtill samhällets etablissemang samlad: biskopen, rektorn, landshövdingen, generaler m. fl.

Här avlöste sångerna och talen varandra, varvid skalden Zeipel talade och överräckte den götiska kultens symboler: svärdet och dryckeshornet.

Ceremoniens andra del och avslutning var en gudstjänst i domkyrkan.¹⁷⁶ Festens två grundtemata var således kärleken till fosterjorden och vördnaden för Gud, vilket endast var en moderniserad version av Höijers mytologiska fond.

Försök till »nationalopera»

Samhällskonsten yttrade sig hos Höijer allra fullkomligast i den lyriska scenen med tragedien som det högsta idealet, såsom en iscensättning av en nationalfest, innefattande folkets myter, magi, heroism och slutliga öde.

Men förutsättningen för detta var offentligheten. Detta ensamt skulle kunna sägas vara vad som egentligen fattades den gustavianska operan vid skapandet av den eftertraktade nationaloperan med mytens alla beståndsdelar. Under 1800-talet brottades diktare och musiker i alla Europas nationella stater med detta problem: att skapa den fullkomliga nationaloperan. Bakom talet om detta allkonstverk dolde sig egentligen ingenting annat än strävandet till iscensättningen av vad hos Höijer kallades den fullkomnade samhällskonsten.

Nedan skall vi se hur den idealistiskt-romantiska betoningen av det nationella, hjältemyten och krigarna/kören åskådliggjordes i ett försök till sångspel av fosforisten Carl von Zeipel (1793–1849).

Han blev som 14-åring student i Uppsala 1805 och knöts tidigt till Atterboms krets. Under åren 1815–19 var han för övrigt akademisk boktryckare tillsammans med den romantiska författarkollegan Palmblad.

Enligt Atterbom var den tyskättade Zeipel helt hemmastadd bland Tysklands skaldar, men hans föremål i dikten blev det heroiskt svenska genom

»en oafbrutet lågande hänförelse för skönhet, ridderlighet, fädernesland, hjeltesaga, musik – kort sagdt, för all poesi både inom och utom skaldernas sånger».¹⁷⁷

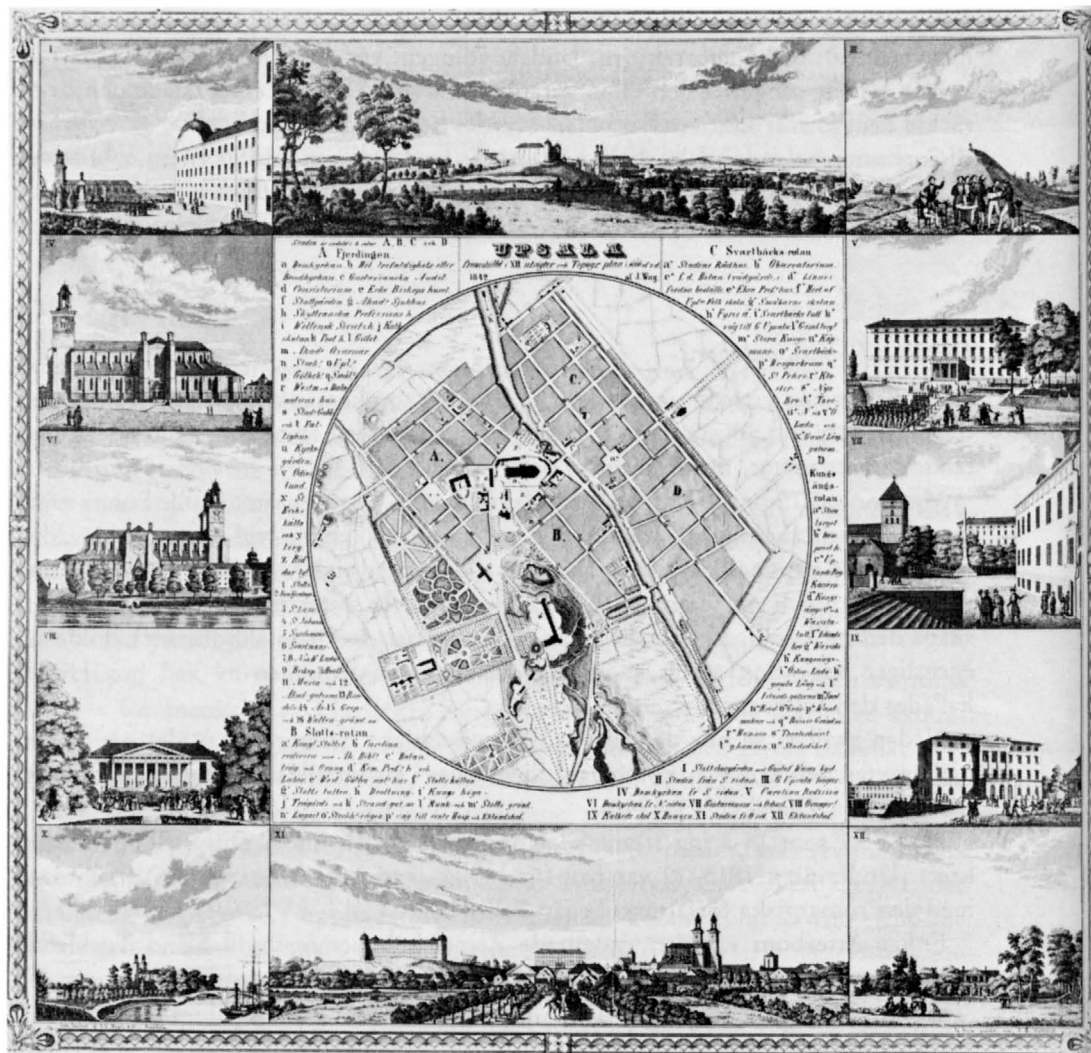
1816 gifte sig Zeipel med Haeffners äldsta dotter Fredrika och kom därmed att knyta ett konstnärligt fruktbart förhållande till den »genialiske Haeffner».¹⁷⁸ 1817 författade han i Atterboms frånvaro texten till Haeffners musik till Lutherfesten. Ett par år senare skrev han

»det krigiska sångspelet *Estmötet*, på Haeffners begäran skrivet att af denne sättas i musik».

¹⁷⁶ Atterbom, »Oscarsdagen Den 1 December 1819», 1819.

¹⁷⁷ Atterboms artikel »Carl von Zeipel» i Biografiskt Lexikon öfver namnkunnige svenske män.

¹⁷⁸ a. a., 231.



Atterbom fortsätter:

»Länge och ofta hade Zeipel hört svärfadern yrka: 'skrif mig en partit', men kunde, äfven sedan han genom gubbens beskrifningar någorlunda begrep hvarom frågan var, omöjligt utgissa sjelfva det underliga konstordet. Slutligen rann honom i sinnet, att Klopstock hade för dylika sångspel uppfunnit termen *Bardiet*, och nu var allt honom klart». ¹⁷⁹

¹⁷⁹ a. a. En huvudsakligen religiös och krigisk dikt eller en diktad idealisering av friheten och kraften hos germanerna kallade Klopstock en »Bardiet». Detta ord fann han hos Tacitus (Germania) där det i en handskrift står »barditus» istället för »baritus» (krigsskri). Detta barditus sattes sedan i samband med den keltiska »barden» (Edgar Lohner, kommentarer i A. W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe, 1965, 224).

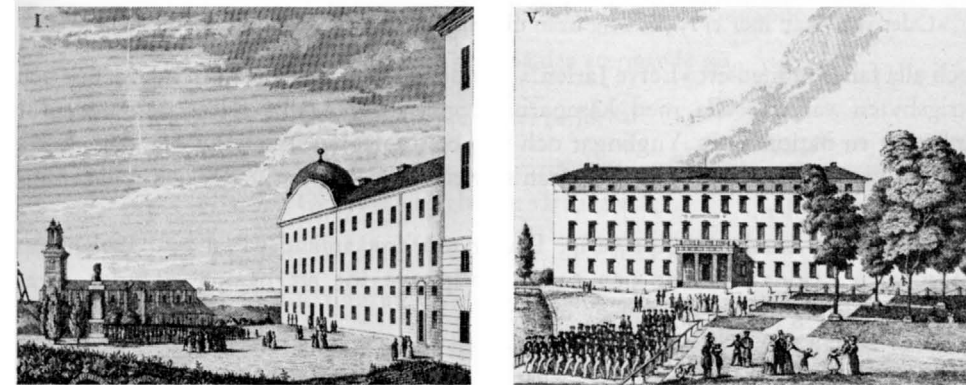


Fig. 2. Ritmästaren Johan Ways stadskarta från 1842 (UUB) åskådliggör i viss mån Samhällskonstens funktion. Randmotiven, stadens sevärdigheter, utgör också några av statens samhälleliga institutioner: kyrkan, slottet, skolan, universitetet. I denna översikt får studenterna med sin sång en central roll. Motiv I visar slottet, men också studenternas Gustav Vasa-firande med sång den 6 juni (se även detalj). Motiv V visar det nyuppförda Carolina Rediviva och från detta tågar studentsången till någon fosterländsk marsch (se även detalj). Därtill spelar förmodligen studentsång i någon form en roll på motiv III (Upsala högar), VIII (Linnéfest i Botaniska trädgården) och XII (Eklundshof).

Handlingen i Estmötet sägs försiggå år 1217.¹⁸⁰

Första akten utspelar sig på Ekerön i Mälaren. Det är midsommarafton, vilket ger anknytning till gammal svensk myt och magi. Folket reser en majstång

»och med detsamma, den uppreses, instämma alla i Ouverturens sista accorder med trefaldigt: Hurra!»

Ur slottet träder Fru Alfchild och i en dialog med slottsfogden Randver får vi veta att man inväntar hennes man Jarlens återkomst efter nio år i Österlandet där han

»omvänt till Christendomen många tusen hjertan».

När Jarlen anländer faller orkestern in.

»Alla skynda till stranden, utom Alfchild, som med långsamma steg följer efter».

Under »deklamation med Orchester» förklarar hon glädjens förgänglighet.

»Orkestern upphör. Från skeppen, som ännu ej synas, hör man beledsagad af stridslurar och horn följande sång: Och Riddaren nalkas sin fädernesborg /.../ Och ute för Riddarn stolt Alfvehild står /.../ Men svärdet det rostar i hvilande hand».

När skeppet landar sjunger de mottagande en kör som kommenterar hur Alfchild ilar upp på skeppet med djup rörelse omfamnar sin gemål. Därpå följer en duett mellan Jarlen och Alfchild, där deras kärlek förklaras. Hon sjunger att

¹⁸⁰ Zeipels Samlade skrifter, del I, 1861. Denna på fullt allvar nedtecknade romantiska brygd låter i nutida öron mest som ett parodiskt studentspex, och det är högst troligt att det var sångspel av Estmötets karaktär och innehåll som låg till grund för hela spexgenrens uppkomst längre fram under 1800-talet då nyromantiken allmänt gjordes till åtlöje av studenterna.

»Ödet sjelf skall mer ej rycka Mig ifrån ditt hjeltebröst»,

och alla faller in med ett »Lefve Jarlen!». Under marsch kring teatern med fanor och krigsbyten vandrar alla med kämparna i spetsen upp till slottet och nedanför utbyter en nationalfest. Ynglingar och flickor uppför en växelsång och dans kring majstången, förfriskningar nedbärs från slottet och en kör besjunger den fullkomliga midsommaridyllen.

Lyckan blir emellertid kortvarig. Under mörkret anländer »en hop Estländska Söröware» klädda i hudar och tungt beväpnade för att hämnas. Under deras smygande kring slottet sjunger de i kör:

»Ulfven i bo
Tänker hvila i ro,
Ho!!! Ha!!! hämnden om natten
Stiger ur vigdan flod.
Jon Jarl döper med vatten,
Estherna döpa med blod! –»

De rusar därmed in i slottet.

»Chören gör crescendo under stridsbullret i slottet, och under det att Jarlen med sitt folk jagar dem ut; ett vildt fortissimo i samma ögonblick, som han stupar, träffad af ett hugg».

Esterna intar slottet och akten avslutas med att Alfhild flyr till båtarna, och svär att hämnas.

Andra akten utspelas vid Hundhammars borg i Botkyrka.
Solen går upp.

»Ur fjerran höras lurar och stridsrop. *Alfhild* kommer ur borgen, beväpnad som sköldmö /med/ hjälm, sköld, lans och sin Gemåls svärd vid sidan».

Under deklamation med orkestern utbrister hon: »Hjeltevålnad kom till min sida /.../ Lär mig att hämnas din död!» varvid hon kysser svärdet.

Här inträder Randver, pjäsens komiska figur, illa sårad. Men han försäkrar att svärdshanden fortfarande biter och Alfhild förklarar honom vara »oförtruten, som en äkta Svensk».

Budkaveln har gått om allmän landstorm och nu anländer Alfhilds trogna kämpar.
En tropp bågskyttar tågar förbi henne sjungande:

»Det lyster oss att strida
För ära, tro och fosterland /.../»

Från andra hållet kommer landsknektar sjungande:

»Vi föra segrens lansar,
Vi älska dödens muntra lek
Långt mer, än glada dansar
Och alla vackra flickors smek.»

En annan tropp med stridsklubbor frågar:

»Hvem gästar med våld på Svithiods strand? /.../»

En tropp sjökämpar med dragna svärd fullbordar den körsjungande armén:

»Friskt ut, friskt ut på den stormande sjö,
Den skummande våg!
Ur vikingars hjertan vi perlor strö –
I böljan de flöda,
De tindra så röda,
Och fira med glansen vårt segertåg».

När tropp efter tropp sedan avtågar upprepas den sista kören:

»Friskt ut, friskt ut» ...

Tredje och sista akten behandlar slutstriden vid Kongshatt och Estklippan.

»Esterne komma seglande från venster åt höger öfver theatern. Deras /chör/sång, på samma melodi som förut, har nu utbytt karakteren af hämndens emot segrens vilda fröjd.» »I samma ögonblick, som de försvunnit, höras Svenskernes stridsrop och lurar, besvarande deras segersång. Striden begynns bakom scenen, men snart fly Esterne, försvarande sig, men jagade tillbaka af de Svenska skeppen. *Alfhild* fäktar i framstammen af sitt fartyg.»

Randver kommenterar striden på sitt sätt till orkesterns deklamation:

»Huj, friskt i stormen! Hit I Svenska fiskmåsar!
Vi kasta ut åt er rätt feta smörgåsar!»

De svenska krigarna sjunger:

»Väljen dopet eller döden!
Väljen korsets frid!»

Esterna svarar:

»Niding faller mod i nöden,
Kämpe faller käck i strid!»

De faller den ena efter den andra och svenskarna utropar:

»Segren är vår!»

Fienden jagas ned i havet, utom en som till sist stridande med Alfhild faller mitt på scenen. Hon ropar:

»Dö!»

Varvid hon knäfaller, kysser svärdet och trycker det till sitt bröst. Krigarna utropar:

»Hurra!»

Och ridån faller.

Flera år senare gjorde Zeipel ett nytt försök i den heroiskt-nationella genren då han gjorde libretto på folkvisan Riddar Tynne för

»att lemna någon af våra utmärktaste tonsättare text till en Nordisk opera».¹⁸¹

¹⁸¹ Zeipel, Saml. Skr. I, 157.

Någon musik av Haeffner till Estmötet finns inte bevarad, och med stor sannolikhet skrevs aldrig någon. Haeffner hade ständiga operaplaner men fick i Uppsala aldrig någon opera ur händerna. Atterbom ger i ett brev från Dresden till Geijer en humoristisk förklaring till detta.

»Är det Guds vilja, att jag en gång får återse mitt fädernesland frisk och sund, så skall jag skriva åt Haeffner så mycket vers, att han icke förmår hinna komponera musik till åttonde delen deraf, om han ock sätter sig ner att arbeta natt och dag ett helt år igenom, ja om han till och med använder sin odödlighet de timmar; hvilka han hittills så patriotiskt uppoffrat åt svenska folkökningens befordran. Men denna sista försakelse vet jag att han icke underkastar sig, och därför komponerar han ingen Gluckisk Armida, emedan han själf på sitt maner spelar Rinaldos role».¹⁸²

Haeffner fick med andra ord inrikta sitt arbete på att försörja sin ständigt växande familj, och operadrömmarna hade han aldrig tid att förverkliga.

Sannolikt hade en uppsalaopera inte sett helt annorlunda ut jämfört med hans tidigare gluckinspirerade alster för kungliga teatern. En väsentlig skillnad i förutsättningen var dock romantikens nya mytologiska fond.

Den nyromantiske diktaren ställdes inför det ofta oöverstigliga problemet att kombinera antik och nordisk mytologi och asalära med kristen religion.¹⁸³

Komponisten ställdes vid samma tid i den tidiga romantiken inför motsvarande problem. Mellan den enstämmiga folkvisan och de av romantiken uppställda konstmusikaliska idealen fanns en väldig klyfta som måste överbryggas.

Haeffner – liksom hans samtida ETA Hoffmann – vände sig härför till koralen, vilken skulle komma att tjäna som mönster för både det sublima, det tragiska, den mytiska religionen och Ödet – härav Haeffners ihärdiga sökande efter den »äkta» och ursprungliga koralens sången. Han blev den förste här i landet som klart markerade sambandet mellan koralen, folkvisan och den heroiska folksången, något som senare blev ett allmängods under 1800-talet.¹⁸⁴

Det mytiskt-religiösa fann Haeffner dels i den speciella »Nordiska skalan», dels i den musikaliska treklängen, som gavs en kosmologisk innebörd. Detta spelade en väsentlig roll för hans manskörer då han under sina 25 år i Upsala vägledde det musikaliska utförandet av studentsången vid dess inriktning mot »Samhällskonsten».¹⁸⁵

¹⁸² UUB: hskr G. 85 b.

¹⁸³ Om Atterbom och hans krets finns en omfattande litt., bl. a. H. Frykenstedt a. a. och L. Vinge a. a.

¹⁸⁴ Se bl. a. Geijers nekrolog över Haeffner. Herder var troligen Haeffners inspirationskälla på detta område. År 1800 uttalade han sig i Kalligone över sångens speciella regioner: »Drei Regionen insonderheit sind, in denen Wort und Ton, Ton und Gebehrde, mit einander innig verbunden, aufs stärkste wirken, das Reich der Andacht, der Liebe und der wirkenden Macht» (Suphan, Bd 22, 184).

Se sent som vid 1912 års Sångarfest i Stockholm var det dessa grenar av manskörsången som framhävdes i allegoriska grupper vid festtåget genom staden. De allegoriska grupperna var »Kyrkosången», »Folkvisan», »Fosterländska sången» och »Krigssången» (Festskrift för Andra Allmänna Svenska Sångarfesten i Stockholm 12–14 juli 1912).

¹⁸⁵ Detta kommer jag närmare utveckla i den svenska delen av skrifter inom det samnordiska HSFR-projektet »Studentsången i Norden». Projektet avser att skildra manskörsången vid de nordiska universiteterna under 1800-talet och fram till 1920.

13. Avslutning

En korrekt tolkning av 1800-talets idealism och de därur utsprungna motströmningarna är nyckeln till förståelsen av hela den 1800-talskultur som skapar och omhuldar studentsången. En samlad bild av seklets idealistiska konstutveckling saknas dock. En sådan skulle kunna bekräfta hur idealen för den »nya» konsten infriades.

Emellertid kan man hävda att den *eftersträfvade* konstutvecklingen stod i samklang med Höijers ideal: den »organiska» samhällskonsten. Konsterna var där ingenting förutan myten, myten ingenting förutan offentlig politik, denna ingenting förutan sederna och uppfostran, och de sist nämnda ingenting förutan konsterna, samhällsinrättningen, religionen/myten, etc. En sådan »kulturpolitik» var myllan för 1800-talets götiska nationalitetssträvanden.

Etnologer och historiker betonar allt för starkt hur vår nationalkänsla växte fram i den heidenstamska eran kring det senaste sekelskiftet.¹⁸⁶ Men symbolerna för denna »kult» definierades till väsentlig del redan under 1800-talets början. Detta skedde i den akademiska världen, speciellt i förbindelse med studentsången. Hit hörde användningen av fanor och nationalsånger i ceremonier – nationalfester – för nationens »ära» och fornstora hjältar. Därtill ledde romantikens längtan till ett okomplicerat och okonstlat nationalarv tidigt till sökandet efter det harmoniska och »äkta» i såväl forntid som hos samtidens allmoge, vilken efter idealismens krav behandlades med Konsten som korrektiv.¹⁸⁷

Den storsvenska avslutningen av seklet var till stor del endast en summering av allt detta. Vid det laget hade dock redan avgörande angrepp mot konstidealismen gjorts på olika fronter. Oppositionen mot det »akademiska» måleriet under 1880-talet var ett av symptomen, Strindbergs förlöjligande av »yrkesidealisterna» ett annat. Strindberg avsåg därmed den patriotiske poeten och idealisten, som skulle ha varit farlig om han inte var så enfaldig. Han var

»produkten av ett tidelag mellan studentmötena och folkhögskolan /.../ Hans ideal äro naturligtvis Karl XII, Svenska Folkvisorna och förre ecklesiastikministern».¹⁸⁸

Dilettantism parad med konservatism blev en kodex som ledde romantiken i manieristisk riktning inom både litteratur, bildkonst och musik.

Det var något av en ödets ironi att den idealistiska konstinriktningen utvecklade samma sorts dogmatiska stelbenthet som Höijer så starkt hade kritiserat i den franska 1700-talskulturen, och att 1880-talets reformister av svenskt kulturliv skulle vända sig till just Frankrike för nya impulser.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Ett av de senare exemplen är David Gaunt & Orvar Löfgren, Myter om svensken, 1985.

¹⁸⁷ Vi kan naturligtvis gå ännu längre tillbaka för att i stormaktstiden återfinna ovanstående ingredienser av hyperbolisk svenskhet. Skillnaden är dock att de nationella symbolerna blev medelklassens tillhörighet först under 1800-talet, på samma sätt som de först under 1900-talet tillkom hela folket.

¹⁸⁸ August Strindberg, Nya riket, Nationalupplagan av A. S. Samlade Verk, 1983, 63 ff. Med förre ecklesiastikministern avsågs Gunnar Wennerberg, manskörsångens gallionsfigur under 1800-talets senare hälft.

¹⁸⁹ För musiken se Anders Edling, Fransk i svensk musik 1880–1920, 1982.

Den svenska romantiken hade karakteriserats av sin germanska vurm, men var trots detta anmärkningsvärt nationell. Göticismen, med sina äldre anor, kan inte ensamt förklara detta. En starkt bidragande orsak bör sökas i de romantiska folkrättsliga teoriernas anknytning till ursprungsideologi.

Efter Herder och vid sidan av Schelling betonade knappast någon mytens roll för den nationella konstodlingen såsom Höijer. För honom dög ingen från antiken övertagen myt; den måste vara förankrad i det egna heroiska tidevarvet, som hos Höijer blir en diffus tidsrymd mellan järnåldern och medeltiden. Kristendomen hade av olika skäl inte givits tillfälle att utveckla en mytologi som kunde ersätta den äldre myten. Höijers uppmaning var därför att hämta urbilderna för det översinnliga från nationens tilltagande utveckling ifrån naturtillståndet. Om det tidigare hade funnits ett antikvariskt intresse för folkvisan, utpekade romantikerna folkvisan till själva nyckeln till den heroiska tidsåldern.

Dessa tankegångar omhulldes med speciell förkärlek av fosforisterna i Uppsala, främst Atterbom, vars »mytiska symbolik» försökte sammanlänka asalärans »ur-bilder» med kristendomen. Hans övertygelse om nödvändigheten för folket och den nationella staten att återuppliva den nordiska mytologin hängde samman med såväl Fichtes statsbegrepp och Schellings mytologiestetik,¹⁹⁰ som Höijers offentlighetsuppfattning. Idealstatens religion visade genom mytologin sin offentliga sida, medan den i sig själv var oförvitligt andlig och osinnlig. Atterboms tillämpning av denna tanke på Norden och den nordiska gudaläran har Louise Vinge betecknat som nordism.¹⁹¹

Höijers metod att söka historiska samband i folkutvecklingen återgick direkt på Herder och sammanföll till stora delar med bröderna Schlegel och bröderna Grimm. Flera liknande anknytningar till den tyska romantiken skulle kunna andragas.

Däremot framstår Höijers direkta spekulationer kring kören som originell. Var-ken hos Herder, Schelling eller hos bröderna Schlegel har jag kunna spåra en så eftertrycklig betoning av körens samhällsroll.

Höijer byggde troligen sina spekulationer på äldre traditioner. Bland andra den för romantiken så betydelsefulla tyske diktaren Klopstocks strävanden till en förening av antika och nationella ideal i sin bardpoesi verkar åtminstone indirekt ha influerat den tidiga svenska manskörsångens martialiska karaktär. Det bör noteras att Haeffner var en stor beundrare av Klopstocks poesi. Jämförande studier med de parallella körsångsrörelsen i Sverige och Tyskland kan troligen ytterligare belysa detta.

Andra spår leder antagligen till franskt och engelskt område – någonstans måste dock gränsen dras för denna min odysseé. Rousseau vore i det fallet en lämplig utgångspunkt. I förbindelse med detta kan studier av äldre europeisk hovmusik,

¹⁹⁰ Erik Wallén, *Studier över romantisk mytologi i svensk litteratur*, 1923, 125 ff.

¹⁹¹ Louise Vinge, a. a., 93. Motiveringen är att termen »göticism» inte lämpar sig för sitt vagare innehåll, och att »skandinavism» bör förbehållas idéer om Nordens politiska enande mellan Sverige och Danmark, eller Sverige, Norge och Danmark. »Nordiskhet» bör i sin tur beteckna föreningstankar som även omfattar övriga Nordiska länder.

fr. a. masque, opera och liknande iscensatta mytologiseringar, utvisa i vilken omfattning körens semantiska innehåll förblev oförändrad. Detta berör i hög grad frågan om körens symboliska gestaltning av folk eller krigare i studentsången under 1800-talet. Överhuvudtaget bör de flukturerande filosofiska spekulationerna jämföras med rådande sångpraxis: det är förvisso inte alltid dessa stämmer överens.

En sådan diskrepans återfanns i terminologibruket vilket bidrar till förvirringen. Två exempel på det finns företrädna i min uppsats. Det gäller innebörden av termerna »sång» och »kör». Den förra kunde äga både betydelsen sång i egentlig mening och poetisk deklamation; den senare får i sin tur omväxlande innebörden av flerstämmig *kör* och unison *kor*. De senare begreppen är klart åtskilda i Rousseaus Dictionnaire, men blir hos romantikerna föremål för en notorisk oklarhet i konturerna, som om detta var ett mål i sig.

Grönlands otvetydiga deklaration om omkvädets flerstämmighet var ett undantag i terminologiförbistringen. Hur man svävar på målet framgår inte minst av att Geijer och Haeffner vid polemiken med Grönland tycks lägga olika innebörd i »kor». Geijer avser antagligen unison sång, medan Haeffner helt klart tänkte sig flerstämmig sång. Haeffners kortolkning överensstämmer för övrigt med Envallsons musiklexikon från 1802. Körens samhällsroll, Höijers speciella tanke, framställs ungefär samtidigt med att studentens allmänna roll i det svenska samhället började stiga och markant förändras. Min slutsats blir därför att detta markerar en avgörande skillnad mellan 1800-talets studentkör och de operakörer från föregående sekel som låg till förebild. Kören föreställde tidigare både »folket» och – som i Händels Salomo eller Naumanns Gustaf Wasa – »krigare». Genom romantikens spekulationer betonades körens *ställföreträdande* roll, som uttolkare av stammens, folkets, tankar och önskemål.

Den signifikanta lärdomen denna romantiska föreställning gav studenterna var att deras sång inte begränsades till sällskaps- och kärleksvisor. Den hade därutöver en samhällsmission att fylla, och det var i egenskap av kör som studenterna först skulle framställa sig som »ljusets riddarvakter».

Summary

This paper is a sequel to "Brought up to patriotism" (STM 1983) and deals with the Uppsala philosopher Benjamin Höijer's (1767–1812) ideas on the "organic social arts".

According to Höijer, the arts were nothing but myths, the myths nothing but public policy, public policy nothing but customs and upbringing, and the latter nothing but the arts, the social service, religion/myths, etc. A "cultural policy" of that kind was the basis of the Swedish so-called "Geatish" aspirations for national identity during the 19th century.

This took place in the academic world and particularly in connection with the "Studentsången" (the Students' Song). These were the circles in which extensive use was made of national banners and songs in ceremonies – national festivals – in honour of the nation and the great heroes of former days. From there the longing of the romanticists for an uncomplicated and natural national inheritance led to a search for harmonious and "genuine" ingredients in both former and prevailing peasant cultures which were then treated with Art as a corrective according to the requirements of idealism.

Swedish Romanticism has been characterised by its Germanic craze but nonetheless was remarkably national. "Geatism", with its older origins cannot alone explain this. A strongly contributory reason should be sought in the links to original ideology of the theories of romantic international law. After

Herder and apart from Schelling hardly anybody has emphasised the role of the myth in the development of national art as practised by Höijer. For Höijer, none of the myths borrowed from antiquity could be accepted. Myths must be firmly based in the nation's own heroic age which, according to Höijer, was between the Iron Age and the Mediaeval Period in the case of Sweden and Scandinavia.

For different reasons Christianity was considered not to have been given the opportunity to develop a mythology which could replace the earlier myths. Höijer therefore urged that the "prototypes for the supersensual" should be sought in the "nations increasing development from the natural state". If there had earlier been an antiquarian interest in the ballad, it was pointed at by the romanticists as being the key to the heroic age. These trains of thought were particularly favoured by the romantic school in Uppsala, which called itself "phosphorism". Their standard-bearer and Höijer's pupil, Attebom, attempted to link together the Asa doctrine with Christianity by means of a "mythical symbolism". His conviction of the necessity for the people and the national state to revive the Nordic mythology was associated with both Fichte's concept of the state and Schelling's mythology aesthetics, as well as Höijer's view of publicity. The religion of the ideal state – although in itself impeachable and spiritual – showed its public side through mythology.

Höijer's method of searching for historical links in the development of the people can be traced back to Herder and largely coincided with the Schlegel brothers and the Grimm brothers in Germany. On the other hand, Höijer's speculations on the choir appear to be original. No such vigorous emphasis of the social role of the choir can be found among the German romanticists. Possibly a link may be discerned with the pre-romantic poet Klopstock, who sought to unite the ideals of antiquity with those of the nation in his minstrel's poetry.

The choir in the ancient tragedies is described by Höijer as the representation or imitation of the feasts of the heroic era, where the songs of the heroes were interrupted and commented by the warriors and the people's "choir". In the Nordic countries Höijer saw the heroic ballad as its equivalent, where the refrain had the same role as that of the choir in antiquity. Some of the people recording ballads during the romantic era used this a justification to arrange polyphonous refrains of ballads to be sung by the students.

The social role of the choir – Höijer's particular consideration – was established during the early years of the 19th century, more or less at the time when the general role of students in Swedish society started to increase and become markedly altered. The conclusion is thus that this marked a decisive difference between the student choirs of the 19th century and the opera choirs from the previous century. The choir could earlier represent either the "people" or "warriors". As a result of the speculations of romanticism, as well as by Höijer, the representative role of the choir became more strongly emphasised as interpreting the thoughts and wishes of the tribe – the people.

The significant lesson this romantic view taught the students was that their singing was not limited to ballads of love and the parlour. In addition it had a social mission to fulfil and it was in the capacity of choirs that the students first depicted themselves as "Knights of the Light" during the 19th century.