

STM 1976:1

Om det musikaliskt sköna

Av Ingemar Hedenius

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

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

Om det musikaliskt sköna*

Av Ingemar Hedenius

I

Eduard Hanslicks banbrytande arbete *Vom Musikalisch-Schönen* kom ut 1854 och i ny förbättrad upplaga 1858. Det är inte precis igår. Men Hanslicks insats, som han kallade »Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst», har inte bara historiskt intresse. Hans bok återopas ofta, med eller utan instämmande, i moderna arbeten i filosofisk estetik, exempelvis J Hospers' *Meaning and truth in the arts* och M Beardsleys *Aesthetics*, för att nu nämna bara två av de förnämsta.

Men den så att säga mer praktiska musikestetiska debatten bryr sig inte längre så mycket om vad skönhet i musiken kan tänkas vara, åtminstone inte om man jämför med hur allvarligt Hanslick tog detta problem. Begreppet skönhet har fått mindre anseende än det hade fordom. Denna tendens skall jag inte ansluta mig till. I stället vill jag anknyta till Hanslick och bygga vidare på en del av hans tankar.¹

En sak för sig är, att det musikaliska material, som jag har i tankarna, inte avsluter vad som stundom sägs vara det nyaste: Jag känner till en hel del så kallad seriös musik från Palestrina till Hans Eklund, Maurice Karkoff och Allan Pettersson. Men inte mer, och det är ju en brist. Är det en invändning mot mitt förhållande? Det har jag grubblat över och funnit, att så ändå ej är fallet.

Diskussionen i dag gäller alltså mera sällan vad som är vackert eller fult. Det är som om man fann det hopplöst att argumentera därom och därför naivt att göra det. Men naturligtvis påstås det ingalunda, att om tycke och smak skall man ej diskutera. Troligen gör man det lika livligt som någonsin. Men man gör inte någon större användning av skönhetsbegreppet eller orden »vackert» och »fult». Det är mitt intryck.

Naturligtvis kan man anlägga många andra synpunkter på musiken, liksom på annan konst. Hit hör de sociala: hur musiken speglar det samhälle, där den har skapats eller kommer till utförande. Ett exempel på detta är musikens religiösa funktion. Den är en del av dess sociala funktion, och just den är det intressant att diskutera. Är exempelvis J S Bachs passioner och kantater mera sanna eller äkta kristligt religiösa än exempelvis Haydns mässor? Detta är nog merendels ett nonsensproblem, men annars är det en social fråga. Vad man rimligtvis kan vara ute efter är, hur dessa helt skilda typer av religiös musik förhåller sig till sina ursprungs-

* Artikeln bygger på en föreläsning hållen vid Institutionen för musikvetenskap, Uppsala, den 10 mars 1975.

¹ Några av de här framförda åsikterna har jag också, delvis med utförligare motiveringar, men utan tillämpning på musiken, framfört i mitt arbete *Om människans moraliska villkor* (1972), kap 9 och 10.

eller användningsmiljöer, den frågande må själv vara känslomässigt bunden vid någon av dem eller ej. Låt oss anta, att dessa musiktyper befinns vara lika sanna och äkta i religiöst avseende. Rimligtvis bör i så fall det betyda, att den ena är lika adekvat som uttryck för en viss kristen miljö i Österrike under 1700-talets sista kvartssekel som den andra är det i förhållande till en helt annan religiös trosmiljö i Leipzig under de närmaste decennierna efter 1720. Det kan man diskutera, ehuru sannolikt ej avgöra.

Häri ligger en särskild liten poäng. Är nämligen den ena musiken adekvat i förhållande till en viss samhällsmiljö och den andra musiken lika adekvat i förhållande till en helt annan, så skulle de förlora det där som kallas »sanning» och »äktet», om de bytte miljö och alltså »Ich bin vergnügt in meinem Leiden» sjöngs inför kejsrerliga familjen i Stephansdomen i Wien 1780 och Nelsonmässan framfördes inför borgerskapet i Thomaskyrkan i Leipzig. Kort sagt, det förefaller en smula poänglöst att utnämna den ena sortens musik som *i och för sig* mera sant och äkta kristlig eller religiös än den andra, ungefär lika poänglöst, som om någon påstode, att den kända slagdängan »God save the Queen» vore ett sannare uttryck för den monarkistiska känslan än »Ur svenska hjärtans djup» – eller tvärt om.

Ändå kan detta bli en normativ fråga, det vill säga en fråga om tycke och smak. Just därför att Haydns mässor, med deras stundom muntert struttande inslag, är så typiska för sin ur vissa fromhetssynpunkter (som jag inte ansluter mig till) åtskilligt betänkliga ursprungsmiljö, kan det synas vara befogat att kalla dem *ytliga* som religiösa konstverk betraktade. Med anledning därav kunde man kräva deras förbudande i de åt Gud helgade kyrkorummen. Som bekant har detta också skett, bland annat på angivna grunder, fastän det var rätt länge sedan.

Om skönheten finns nog knappast ett ord i resonemangen om denna sak, åtminstone inte ett ord, som hade kunnat avgöra saken till Haydns fördel, så att hans verk kom att ligga åtminstone nästan lika bra till som J S Bachs. I resonemang, där frågan om skönheten är det väsentliga, skulle ej heller musikens mer eller mindre adekvata förhållande till någon viss ursprungsmiljö påräkna större intresse eller alls något intresse. Andra omständigheter är väsentligare för skönheten och därmed för verkens konstnärliga värde och även deras värde som religiös musik. Detta skall jag återkomma till.

Det var länge sedan denna debatt upprörde sinnena. Ändå är den ett mönster för många estetiska meningsbrytningar, och den har motsvarigheter i mycket som nu sägs, när tycke och smak ventileras och man sålunda gör normativa påståenden om konstverk, det vill säga påståenden att somliga verk eller typer av verk är vida bättre än eller att föredra framför andra, utan att man därvid talar om vackert och mindre vackert eller ens om vackert och fult utan tvärtom uppträder, som om man vore ointresserad av allt sådant.

Bland de talrika exemplen kan nämnas, att man använder ordet »nutida» som ett avgörande honnörsord. Någon säger: »Mendelssohns violinkonsert är kanske inte precis nutida musik men ganska bra i alla fall», och får svaret: »Jovisst, men allting i det där gamla paradnumret är förlegat, och vad som är av vikt *nu* är helt andra saker». Som bekant är bandagen vanligen hårdare än så. Supporterna av det nutida kan rent av vara ilskna, inte bara över att proportionerna mellan gammalt och

nytt i konsertrepertoaren alltjämt är så ofördelaktiga för det nya, utan också över allt som faktiskt är nytt men ändå inte är »nutida». Nu verksamma traditionalister eller neoklassicister eller hur de kallas, är inte nutida, och dem är det synd om.

Om man höll sig till skönheten, så skulle dessa kampanjer förlora nästan allt intresse.

Det är ju så, som det alltid har varit, nämligen att det mesta av vad som för ögonblicket skapas är dåligt i betydelsen av fult eller åtminstone icke vackert. Bland annat därför kan det ha sitt värde att försöka tillvarata skönheten, varhelst den till äventyrs låter höra sig, utan att ständigt bekymra sig om den så kallade stilen. Denna tanke ligger nära till hands, och ändå skulle dess tillämpning åstadkomma stora förändringar i den oändliga debatten om »det nutida».

En god början vore att man strök ordet »nutida» ur sin vokabulär och i stället talade om »det samtida». Då komme den närmast komiska relativiteten i dagen, vilket vore all right. Luften gick ur en ballong. Innerst var det ju fråga om något annat och mycket mer än bara samtidigheten. Det gällde dock en kamp mellan konkurrenter, som ville tränga ut varandra på marknaden.

Mer än i musiken används nog i andra konstarter, kanske främst i ordkonsten, teatern och bildkonsten, ett annat honnörsord som i sig visserligen innefattar begreppet »det nutida» men gör ett viktigt tillägg och därmed går långt utöver viljan att bara höra till det moderna eller, som Karl-Birger Blomdahl gjorde ett tag, bara tåla det nutida och gå sin väg innan man satte igång med Beethoven. Det är användningen av sådana ord som »politiskt medveten», »progressiv» och »framtidstillsänd». Även denna vokabulär bortser från skönhetsbegreppet och värderar och rekommenderar utan att inblanda detta begrepp.

Gemensamt för alla dessa sätt, och en ofantlig mängd andra, är en relativism, som skulle sticka alla i ögonen, om man tänkte på den logiska sidan av saken. Vari den består, har jag redan antytt. Det är, att vad som är äkta här är inte äkta där och vad som är nutida nu är inte nutida i morgon, och över det progressiva står också relativitetens kalla stjärna, såtillvida att det blir sant och äkta, ehuru också raskt föråldrat, om samhällsutvecklingen går i en riktning, och på det hela taget värdelöst, om den går i en annan.

I och för sig behövde inte detta orsaka större bekymmer. Ett deltagande i sådana debatter, som jag nu har antytt existensen av, behöver ej heller vara bortkastad tid och är stundom att föredra framför att på ett lösligt sätt tala om vackert och fult utan att veta vad man talar om och kunna föra debatten framåt.

Men enligt min mening är termer som »skönhet» och »fulhet» respektive »vackert» och »fult» omistliga som flitigt använda honnörsord eller nedsättande ord. De bör användas för att ange vad som är tilldragande eller fränstötande för våra sinnen på ett estetiskt sätt. Detta påstående lägger jag i botten av mina fortsatta resonemang och gör till en utgångspunkt, som jag alltså inte motiverar eller ens återkommer till. Utgångspunkten är helt enkelt vald.

Den viktigaste uppgiften måste bli att bestämma, vilket innehåll vi skall ge dessa åtminstone fordom åtskilligt kontroversiella termer.

Hanslick säger, att en tondikts skönhet är »specifikt musikalisk», och med detta uttryck säger han sig avse »en skönhet som är oberoende av och ej behöver ett utifrån kommande innehåll utan endast ligger i tonerna och det konstnärliga förbindandet av dem». Han tillägger: »Den meningsfulla förbindelsen av i och för sig tjugande klanger, deras samstämmigheter och motsättningar, deras flyenden och uppnåenden, deras uppsvinganden och bortdöenden – det är detta som i fria former framträder för vårt andliga åskådande och tilltalar oss som vackert.»

Men på vilket sätt skall det tonande materialet sägas framträda för »vårt andliga åskådande»? Däröfver yttrar sig Hanslick knappast. Vad skall vi anta vara utmärkande för en skönhetsupplevelse i musiken? Det är en avgörande fråga, och det är inte tillräckligt att säga, att upplevelsens innehåll är klanger eller toner.

Ett åskådande, vare sig andligt eller ej (jag vet inte vad Hanslick menade med »andligt»), kan vara konstaterande eller också icke konstaterande. Skönhetsupplevelsen antar jag vara en åskådning av det icke konstaterande slaget. Skillnaden mellan de två slagen iakttas lättare, när man ger dem språkliga uttryck av olika form.

»Jag ser, att det står en blå stol på golvet», »Jag hör, att någon bultar i väggen», »Jag kommer ihåg, att trion i scherzot i Eroicasymfonien börjar med ett solo för tre horn», »Jag hör, att luften är full av harpor» (Ibsen). En viss språklig form är gemensam för dessa fyra uttryck, nämligen formen »Jag förnimmer, att något visst förhåller sig eller sker på ett visst sätt», kort sagt att ett visst sakförhållande föreligger och att jag med mina sinnen konstaterar detta. De fyra satserna uttrycker alltså, att en person har en konstaterande åskådning. En sådan åskådning har alltid till innehåll ett sakförhållande, vare sig detta finns i verkligheten eller är en illusion, en hallucination eller en ren fantasi.

Icke konstaterande åskådningar kan avbildas med uttryck, som har en annan språklig form, nämligen: »Jag ser en blå stol», »Jag hör bultningar i väggen», »Jag tänker på hornsolot i början av trion i Eroicasymfoniens scherzo», »Jag hör luften full av harpor». Dessa uttryck har inte formen »Jag förnimmer, att ett sakförhållande föreligger». De har i stället formen »Jag förnimmer en sak, ett tillstånd eller ett skeende». Dylika innehåll är inte sakförhållanden.

Båda typerna av språkliga uttryck kan diskuteras som sanna eller falska och skiljer sig i det avseendet från utsagor som saknar sanningsvärde, exempelvis utrop och befallningssatser.

Den sanning, som kan finnas hos de satser som uttrycker icke konstaterande åskådningar, är emellertid ej alltid av större intresse. Sanningsfrågan avser vanligen bara uppriktigheten hos den person som använder en sådan sats, och normalt tar vi uppriktigheten för given och ifrågasätter den inte. Men man kan ju någon gång undra, huruvida en person, som säger sig höra luften full av harpor, talar sanning och verkligen hör harporna och inte ljuger eller skämtar.

Motsvarande fråga kan naturligtvis göras, när en person säger sig förnimma, att något förhåller sig på ett visst sätt. Är han uppriktig? Har han verkligen förnimmel-sen i fråga? Även denna frågeställning kan ha sitt intresse, men det är begränsat.

En annan sanningsfråga kan också diskuteras vid ett uttryck för en konstaterande åskådning, och den sanningsfrågan är ofta väsentlig. Det är frågan, huruvida det sakförhållande, som någon säger sig förnimma, finns i verkligheten eller ej. I förra

fallet är den konstaterande åskådningen sann och i andra fallet illusorisk eller falsk.

Av vikt är, att någon motsvarande fråga aldrig har någon poäng i fråga om de icke konstaterande åskådningarna och därmed för skönhetsupplevelserna. Sakförhållanden är inte innehåll i dylika åskådningar, och därför är det nonsens att fråga, huruvida de är sanna eller illusoriska, respektive falska. En icke konstaterande åskådning är *aldrig* illusorisk eller falsk, men den har inte heller något sanningsvärde.

Nästan lika ofruktbar är frågan, om innehållen i de icke konstaterande åskådningarna finns i verkligheten eller ej. Det låter nämligen säga sig, att deras innehåll alltid är verkliga, nämligen i den meningen att dessa innehåll faktiskt föreligger, i den mån icke konstaterande åskådningar alls är för handen. Om strängare krav ställs på vad vi skall kalla »verkligt», så är innehållen i de icke konstaterande åskådningarna vanligen icke verkliga, särskilt inte i musiken. I båda fallen är frågan, huruvida ett visst innehåll i en icke konstaterande åskådning är verkligt eller ej, av underordnat intresse, om den inte är meningslös. Den som ger uttryck för en skönhetsupplevelse eller annan åskådning av icke konstaterande slag, är ej ute för att påstå något om faktiska förhållanden. Det väsentliga för honom är just att uttrycka en upplevelse.

Uttrycken för själva innehållen i de icke konstaterande åskådningarna är, i de anförda exemplen, »en blå stol på golvet», »bultningar i väggen», »ett hornsolo i Eroican» och »luften full av harpor». Att från fall till fall undra, huruvida de åskådliga innehåll, som dessa uttryck pekar på, är sanna eller falska är meningslöst, och att fråga om de är verkliga har sällan intresse.

3

Vi kan kalla innehållen i icke konstaterande åskådningar »rena bilder».

Ordet »bild» är flertydigt. Några av ordets betydelser kräver, att om något är en bild, så är det en bild *av* något, som finns utanför bilden och är oberoende av denna; det avbildade må finnas i verkligheten eller ej. En målning, som föreställer en blå stol, kan i denna mening av ordet »bild» sägas vara en bild av en viss stol i verkligheten, ifall målaren har haft den till sin modell. Många bilder är naturligtvis i stället bilder av fantiserade eller till äventyrs inbillade eller hallucinerade föremål eller skeenden.

Men ordet »bild» (»imago») kan också ges en betydelse, som inte kräver att bilden avbildar något utanför bilden. Sådana bilder kan vi kalla »rena bilder». De icke konstaterande åskådningarnas innehåll är rena bilder, det vill säga bilder, som är i en viss mening självtillräckliga. Det psykiska läget vid det icke konstaterande åskådandet av något kan inte innehålla ett konstaterande av att det åskådade liknar något annat, än mindre att det avbildar något. Åskådningens innehåll är, så att säga, något som svävar fritt i förhållande till verkligheten. Så fort en ren bild anknyts till en realitet, upphör den att vara en ren bild, och åskådandet av den blir konstaterande.

I fråga om icke konstaterande varseblivningar av sådana föremål eller skeenden, som omger oss i naturen och som i likhet med det hallucinerade har vad psykolo-

gera kallar realitetskaraktär, är det uppenbart, att de rena bilderna inte upplevs som bilder av något annat, kanske med undantag för sådant som gubbar i molnen, exempelvis Strindberg eller Nathan Söderblom. Beaktansvärdare är, att detsamma är fallet med de rena bilder som är innehåll i skönhetsupplevelser av föreställande konst, det vill säga sådan konst som faktiskt avbildar något. Vi kan veta vad det föreställande konstverket föreställer och *måste* kanske veta det för att en skönhetsupplevelse skall inställa sig. Men själva skönhetsupplevelsen har bara en ren bild till sitt innehåll, och i skönhetsupplevelsen upplevs inte denna bild som en bild av något, det må vara verkligt eller överkligt, hur tydligt, ja, påträngande i sitt föreställande eller avbildande konstverket än är.

Det kräver en viss ansträngning att bli bekant med begreppet om rena bilder, alltså bilder som är sig själva nog, kanske särskilt när rena bilder sägs vara innehåll i skönhetsupplevelserna av föreställande bildkonst. Saken återkommer vid den figurativa musiken, det må vara den genomförda programmusiken eller musik med vissa figurativa inslag, exempelvis vilda jakter, fågelkvitter eller en enda präktig fjärt, som det starka och oförmodade solot för två fagotter i slutet av den långsamma satsen i Haydns symfoni nr 93.

I naturen finns det ingen musik, vilket Hanslick påpekade och bevisade, och vanligen föreställer musik ingenting, vare sig i verkligheten eller i fantasien. I dylik så kallad »ren» musik är det inte ens möjligt att uppfatta akustiska bilder *av* något. Men naturligtvis kan också denna musik upplevas på ett konstaterande sätt, till exempel att nu är det träblåsarnas tur, eller att nu är vi i slutet av genomföringsdelen, eller nu ökar tempot. Men i en oblandad musikalisk skönhetsupplevelse är allt rena bilder, bilder med akustiska klanger och skeenden, som är sig själva nog. Så menade nog också Hanslick.

4

Följaktligen är skönhetsupplevelser krävande och tämligen ovanliga. Skönhetsupplevelsen kräver, att jag bortser från en mängd saker, som först och främst brukar intressera mig hos det jag ser eller hör: hur det är beskaffat, vad som kommer härnäst, vad som är gynnsamt eller riskabelt, hur långt det är dit bort, vad det hela tjänar till och en väldig mängd andra synpunkter. Våra vanliga varseblivningar regeras av sådana intressen. I stor utsträckning är våra upplevelser av omvärlden rent av inskränkta till sådant, som kan tillfredsställa vår nyfikenhet och våra praktiska behov. Skönhetsupplevelserna bryter radikalt mot detta mönster genom att inte intressera sig för hur något är eller vad något betyder för oss. De innehåller bara rena bilder.

Skönhetsupplevelsen är krävande även på andra sätt. Den är intensiv och disciplinerad genom att vara koncentrerad på de bilder som strömmar emot oss.

Denna observans innebär, att lyssnaren underordnar sig konstverkets auktoritet. Givet är, att skönhetsupplevelsen lätt splittras, och då hämmas, uppskjuts eller omöjliggörs det estetiska mottagandet. Men det är inte bara lyssnarens egna distraktioner, hans trötthet eller oförmåga att disciplinera sig och göra sig avspänd, som har denna verkan. Konstverkets innehåll kan vara sådant, att det, med eller utan

upphovsmannens avsikt, bryter sönder en skönhetsupplevelse, som annars skulle ha varit möjlig. En sådan verkan har otvivelaktigt fjärten i den nyssnämnda Haydn-symfonien – lyssnaren frågar sig ovillkorligen: »Nämen, vad var det där?» – liksom också det fruktansvärda puckslaget i en annan symfoni av samma mästare (nr 94). Dessa av pappa Haydn påhittade skämt är nog så lustiga, men det fordras en enorm viljekraft för att uppleva dem som vackra.

Häri ligger ett problem, som återkommer i åtskillig föreställande instrumental-musik. Det fordras mycken träning av lyssnaren för att han inte skall splittra sin uppmärksamhet, exempelvis genom att samtidigt med själva lyssnandet tänka på var i den symfoniska diktens program han för ögonblicket befinner sig. Om det är ett önskemål, att skönhetsupplevelsen inte går sönder, så måste det vara ett mål för lyssnandet till sådan musik att uppnå något av samma helhet och balans i mottagandet, som är möjlig vid åhörandet av estetiskt effektiv vokalmusik, exempelvis i de bästa operorna.

Uppfattad på detta sätt är skönhetsupplevelsen ett idealbegrepp. Det finns inte några cirklar, som till fullo tillfredsställer den euklideiska geometriens definition av begreppet cirkel. Det finns bara runda figurer, som mer eller mindre närmar sig detta ideal. På motsvarande sätt förekommer det kanske inga skönhetsupplevelser, som till fullo lever upp till idealet, utan bara upplevelser som närmar sig detta.

Om jag för min del är en god eller dålig lyssnare är ovisst. Jag kan bara erinra mig ett enda lyssnande, det gällde Beethovens pianokonsert i G dur, som kom i närheten av en riktig skönhetsupplevelse av detta verk, vilket tar 35 minuter att utföra. Min upplevelse var från början till slut en enda lång högstämning, nästan utan distraktioner.

Efteråt drack jag ett glas öl med Richard Engländer och Andor Neufeld, dessa framstående yrkesmusiker. De hade lyssnat på ett annat sätt än jag, nämligen på det sätt som musikkritiker får hänge sig åt, och följaktligen hade de konstaterat åtskilligt av både plattityder, tvivelaktigheter och finesser i utförandet. Jag förstod, att de hade rätt i nästan allt, men först nu kunde jag inse eller ens komma att tänka på det. När jag talade om orsaken, blev stämningen allvarsam, och den ene av dem svarade: »Jag tror, att du har varit med om något mycket ovanligt.»

5

Den musikaliska skönhetsupplevelsen är lustbetonad. Men ingen särskild lustkvalitet tillhör upplevelsens innehåll. Det vi kallar »lust» är aldrig ett innehåll, vid sidan om sådant som toner och klanger, i en upplevelse. Lusten är ett slags färgning av upplevelsen i dess helhet och kan i förbluffande stor utsträckning vara oberoende av innehållet i upplevelsen.

På samma sätt olusten. I motsats till olusten är smärtan ett upplevelseinnehåll. Upplevelsen av stark smärta färgas visserligen oftast av intensiv olust men gör det inte alltid. Hos en del människor eller under särskilda omständigheter kan upplevelsen av en smärta, som är så stark att den vanligen är olustbetonad, bli färgad av intensiv lust. En skönhetsupplevelse kan innehålla inslag av smärta eller smärtliknande organsensationer, och så kallat välljud behöver det ej alltid vara fråga om.

Men en icke konstaterande upplevelse, som är olustbetonad, kan inte vara en skönhetsupplevelse. Skönheten kan vara smärtsam men inte obehaglig. Det illasmakande har här ingen marknad.

Jämte innehålllets splittring är olusten, liksom den emotionella indifferensen, vad som på det medvetna psykiska planet omöjliggör en skönhetsupplevelse och får oss att tycka, att det vi hör är fult eller, vilket kanske är vanligare, tråkigt.

Alla våra upplevelser är förenade med intryck från kroppen, intryck som vi varken kan lokalisera på något särskilt ställe inom oss eller hänföra till någon visuell eller akustisk källa utanför oss, och som är närvarande på ett så obestämt sätt, att de kan tyckas smälta in i ett upplevelseinnehåll, som för oss är i huvudsak akustiskt. Hanslick intresserade sig med rätta för vad han med en missvisande term kallade »det fysiologiska» inslaget i musikupplevelsen och insåg dess betydelse.

Att det musikaliskt sköna skulle inskränka sig till »edle Einfalt und stille Grösse» eller annan ljuvlighet och frid, är ej fallet. Sådan skönhet är bara en av de många som förekommer. Det sublima, det kraftfulla, det ursinnigt pockande, rasande eller åtminstone koleriska, det hemska och det fruktansvärda, det tragiska, det sorgsna, det groteska, det komiska, det graciösa och ej att förglömma det dårkiga hos Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Stravinsky, på ett underbart sätt även förekommande i slutet av Beethovens nionde symfoni, fastän det ibland kallas dionysiskt. Vad sägs exempelvis om en Burla eller ett Allegro barbaro?

Över allt inblandar sig våra kroppsförnimmelser i vårt lyssnande. Troligen är det de som via hörseln ger musiken dess väldiga spännvidd i emotionellt avseende.

Av särskilt intresse är de depressiva känslorna, Gretchens ångest i Robert Schumanns Scener ur Faust, melankolien i början av Brahms' första symfoni, den fruktansvärda förtvivlan i Lacrymosa i Berlioz' Requiem, begravningsstämningen i Mozarts Maurerische Trauermusik (KV 499) – den iskalla kyrkan, raden av svarta, dammiga fanor och trasiga vapensköldar, denna spöklika sorgesång om livets intighet – växlingen mellan tung saknad och resignation i Eroicasymfoniens sorgmarsch.

Även det hemska och fruktansvärda är en intressant kategori. Även här finns åtskilligt att hämta i Berlioz' Requiem men kanske allra mest i Verdis tonsättning av Dies irae. I denna musik finns det panik. Men det fruktansvärda kan också ta sig uttryck i hotfull ondska eller en öppet demonstrerad brutalitet som i turba-scenerna i Pendereckis Lukaspassion. De har en vild skönhet men är så grova, att motsvarande scener i J S Bachs passioner nästan blir fadda, om inte idylliska i jämförelse med dem.

Om det finns sinnesstämningar, som är fulla av olust, så är det sorgen och skräcken. Men i musiken kan starka skönhetsupplevelser, färgade av lust, anknyta till just dessa tillstånd. Om man frågar, hur det är möjligt, så ställer man på nytt det klassiska så kallade tragediproblemet, som redan Augustinus grubblade över. Hur kan sådant som är djupt olustigt att uppleva i verkligheten vara lustbetonat att möta i konsten?

Den troligen bästa förklaringen utgår ifrån, att i konsten har verkligheten kommit på avstånd ifrån oss. Den perfekta sorgemusiken och det musikaliska skramlet, när helvetets portar öppnas, ger oss sensationer, som är av samma art som våra sensationer vid verklig sorg eller skräck. Det är därför vi säger, att det just är sorg

eller skräck som denna musik uttrycker. Men genom avståndet från verkligheten är sensationerna vid symfoniens sorgmarsch eller Tuba mirum i Requiem dämpade. De uppnår då inte den intensitet, som åstadkommer olust, den olust som färgar den verkliga sorgen och skräcken. I stället uppkommer lust. En måttlig smärta är nämligen vanligen behaglig. Att bli kliad ger lust, men inte att bli klöst. Den verkliga sorgen och skräcken pinar oss, men det gör inte återskenet av dessa känslor i musiken.

På sitt sätt rörde Hanslick vid detta, när han avvisade idén, att dyster musik alltid väcker känslor av sorg hos oss och en munter musik alltid glädje. Han tillade: »Om varje ihåligt Requiem, varje larmande sorgmarsch, varje jämrade adagio hade förmågan att göra oss ledsna – vem skulle väl då vilja leva längre? Om en tondikt ser på oss med skönhetens klara ögon, så gläder vi oss innerligt åt den, även om den skulle ha århundradets alla smärtor till sitt föremål. Men det högljuddaste jubel i en Verdifinal eller en kadrlj av Musard har inte alltid gjort oss glada.»

Den distans till verkligheten, som det här är fråga om, innebär, att vi kan delta i sorgetåget utan att sörja, stå inför risken att dömas till eviga helvetesstraff, när Kristus kommer tillbaka, och inte känna minsta panik, delta i den vilda jakten med César Francks förbannade jägare utan att riskera något eller ens bli svettiga. Denna distans är principiell och hör till konstens villkor. På motsvarande sätt lyssnar vi på så kallad »glad» musik utan att själva vara glada över något utan bara njuta av tonerna.

Följaktligen är det i musiken inte heller så mycket de komplicerade mänskliga känslorna från sorgen till glädjen med alla de otaliga emotionella mellanstationerna som är avgörande för musikens estetiska värde. Det väsentliga för skönheten är i stället tonbildernas egenskaper, sådana vi förstår att uppfatta dem, och den lust de ger oss.

Hanslick underströk detta och erinrade om, att de stora mästarna, exempelvis Haydn, har skrivit mängder av musik med alldeles samma känsloläge, ett jämnt avspänt och liksom förnöjt tillstånd, och att detta enorma utbud av toner inte framstår som det ringaste enformigt, trots att de emotionella tillstånden är ytterst ensartade och dessutom en smula triviala. Det väsentliga för skönhetsupplevelsen är något annat som vi aldrig tröttnar på i all denna musik: det tonande materialets gestaltning, detta som Hanslick kallade »den meningsfulla förbindelsen av i och för sig tjugusende klanger».

Den moderna gestaltpsykologien har fört musikestetiken framåt på ett sätt som inte var möjligt på Hanslicks tid. När det gäller beskrivningen av musikupplevelsens tonande innehåll är gestaltbegreppet outhärligt. Det musikaliska innehållets komplikationer, både i deras vertikala klanger och i deras horisontella förlopp framträder som gestalter; i tidsdimensionen bland annat sådana gestalter som storformen, satsformen, gruppformen, melodiformen och frasformen med de krav som akustiska gestalter med utsträckning i tiden alltid ställer på lyssnarens förmåga att föregripa det kommande och hålla fast det gångna.

Dessa och en mångfald andra frågor om de musikaliska skönhetsupplevelsens akustiska innehåll tillhör musikteorien och den experimentella musikestetiken, som jag här inte kan sysselsätta mig med.

Det kan vara lämpligt att aktualisera en idé av G E Moore vid definitionen av vad skönhet är:

X är vackert = def. åskådandet av *X* är ett självvärde.

Med »åskådande» avser jag ett icke konstaterande åskådande, och området för *X* är primärt vad som förut har beskrivits som rena bilder. Definitionen kan emellertid också utvidgas till att inte bara gälla rena bilder utan sekundärt också fysiska föremål. Området för *X* omfattar då även sådana fysiska föremål, som är substrat för de rena bilder vilkas åskådande är ett självvärde. Ett fysiskt föremål kan sägas vara vackert i den meningen, att det har en disposition att framkalla skönhetsupplevelser, som innehåller rena bilder, knutna till föremålet i fråga. Fysiska föremåls skönhet är alltså sekundär i den meningen, att den skönhet, som kan finnas hos rena bilder, härrörande från dessa föremål, är vad som ger mening åt talet om skönhet hos fysiska föremål.

Vi bör måhända ställa ett särskilt krav, vilket inte har berörts i det föregående, på de rena bilder som kan ha skönhet. En vissling, ett kortvarigt buller av en vagn som passerar, en enstaka trumpetstöt i en övningslokal – sådana ljud är enkla och nästan osammansatta. De har bara varaktighet, styrka, klangfärg och tonhöjd, och bullret inte ens det sistnämnda, och alla dessa ljud kan vara behagliga att lyssna på. Emellertid finns det ett behov att utesluta vad som är alltför osammansatt från det sköna värld. Av detta skäl kan det tillägget vara motiverat, att de rena bilder, som är skönhetens primära bärare i och med att deras åskådande har självvärde, måste ha en ganska hög grad av strukturell komplikation. Det måste vara flera toner för att det skall bli någon musik. Denna tanke är vanlig i estetiken.

Enligt Moore identifieras det estetiska värdet med eller härleds ur skönhetsupplevelsernas självvärde. Betydelsen av termen »självvärde» är därvid ungefär densamma som betydelsen hos termerna »självändamål» och »egenvärde». Följande definition kan vara lämplig:

X:s värde är ett självvärde = def. *X*:s värde skulle vara ett värde, även om *X* inte stod i några kausala relationer till något annat som har värde eller ovärde.

Det innebär, att vår teori om det musikaliskt sköna är en variant av vad som ibland kallas »l'art pour l'art» och förklarar varför skönheten, i motsats till exempelvis mediciner, aldrig kan vara obehaglig. Konstverk som upplyser om missförhållanden kan nog vara obehagliga, men inte deras skönhet, ifall de har någon sådan.

»Värde» antas i detta sammanhang som ett primitivt begrepp och är sålunda ej definierat. Teorien har pretentionen, att vara hållbar, oberoende av vilken filosofisk värdeteori man väljer för att förklara värdetermernas semantik, bara värdeteorien är någorlunda rimlig.

Man kan fråga sig, om något av det föregående kan bevisas vara riktigt eller åtminstone göras troligt. *Har* det vi kallar skönhetsupplevelser verkligen denna karaktär av icke konstaterande åskådningar? *Är* det estetiska värdet, på det sätt som angavs, knutet till upplevelser av rena bilder? *Är* skönheten primärt knuten till dylika rena bilder och sekundärt knuten till fysiska föremål, i den meningen, att dessas skönhet består i dispositionen att framkalla skönhetsupplevelser av från dem

utgående rena bilder? *Har* det som är vackert alltid en ganska hög grad av komplikation? *Är* skönhetsupplevelsen som sådan ett självvärde?

Svaret är, att ingenting av detta kan bevisas vara riktigt eller ens göras troligt. Orsaken är, att orden »skönhetsupplevelse», »estetiskt värde» och »skönhet» i konstkritisk litteratur och vanligt språk är så oklara och skiftande till sin innebörd, att det är omöjligt att, som här kan tyckas ha skett, urskilja en innebörd hos dem, som i den faktiska användningen skulle vara den väsentliga.

Utgångspunkten var emellertid praktisk: att termerna »vackert» och »skönhet» alltför ofta användas, när vi talar om musik och annan konst. Den fortsatta utläggningen var ett härav motiverat förslag till städning på detta semantiska område. Syftet var att ge termerna »vackert» och »skönhet» en så klar innebörd, att man någorlunda vet vad man talar om, ifall man använder dem i enlighet med detta förslag. Om någon annan vill föreslå en annan städning, så får vi väl jämföra funktionsdugligheten hos de olika förslagen. *Det* kan man nämligen argumentera om.

En fråga, som inställer sig, är vad man enligt denna teori säger med orden »det där är vackert», när ordet »vackert» har den primära, ej den sekundära användningen och utsagan i dess helhet uttrycker ett allvarligt menat estetiskt värdeomdöme.

Ett rimligt antagande är, att den upplevelse, som tar sig detta uttryck, är ett aktuellt eller dispositionellt, icke konstaterande åskådande av en ren bild och att denna upplevelse är lustbetonad. Eftersom utsagan »det där är vackert» refererar sig till en ren bild och inte konstaterar något, kan den inte betraktas som vare sig sann eller falsk. Utsagan signalerar eller uttrycker på ett omedelbart sätt, aktuellt eller som en disposition, en skönhetsupplevelse av den eller de rena bilder, som orden »det där» pekar på. Naturligtvis kan detta innehåll också anges genom en bestämd beskrivning eller på annat sätt.

Utsagan »det där är vackert» refererar sig till en eller flera rena bilder, men den refererar sig inte till utan signalerar bara eller uttrycker omedelbart det sakförhållandet, att den talande har en viss skönhetsupplevelse eller en benägenhet för en sådan. Annars skulle varje estetiskt värdeomdöme bli ett sant påstående, så snart den som gör påståendet är uppriktig. Om den tolkningen accepterades, så skulle det uppkomma en total villervalla i det musikaliska meningsutbytet.

Å andra sidan kan adressaten ha anledning att sluta sig till eller åtminstone förmoda, att det finns täckning hos avsändaren för hans utsaga, att det där är vackert. Det innebär, att avsändaren *också själv* tycker, att det där är vackert, det vill säga att han har eller är benägen för en skönhetsupplevelse av det. Detta har han givit vid handen (»suggested», »contextually implied»). Men den som faller ett estetiskt värdeomdöme har inte därmed *påstått* något om sig själv.

Ehuru varken sant eller falskt är det estetiska värdeomdömet på sitt sätt lika objektivt som till exempel ett konstaterande påstående, låt oss säga »I dag är det måndag». Inte heller denna utsaga är en utsaga om den som uttalar den. Å andra sidan kan en adressat ha fog för antagandet, att utsagan har täckning hos avsän-

daren, det vill säga att denne också *själv tror*, att det är måndag. Genom att påstå, att det är måndag, har han givit sin egen tro därpå vid handen, ehuru det inte är *dess* förhandenvaro han har påstått något om.

Ofta ges åtskilligt vid handen, när någon på allvar faller det estetiska värdeomdömet, att något, låt oss säga X, är vackert. Här följer en lista på sådant som kan, men inte behöver, förekomma; endast det första momentet är så att säga obligatoriskt:

(1) jag har eller är benägen för en skönhetsupplevelse av X,

(2) det finns goda skäl även för andra, exempelvis dig, att ha eller vara benägna för en skönhetsupplevelse av X,

(3) utan att precis vara någon auktoritet förstår jag mig dock ganska bra på sådana här saker, skolad som jag har blivit av åtskilliga jämförelser med annat, som också är bra, men i synnerhet sådant som är sämre än X, varav följer att mitt omdöme visst inte bara är en subjektiv reaktion hos mig utan faktiskt har en viss allmängiltighet,

(4) andra personer i vår kulturmiljö, som har samma, i och för sig tämligen blygsamma kvalifikationer på det här området som jag, eller rent av är experter på just det här slaget av konst, eller, låt oss säga det rent ut: alla som har en någorlunda god estetisk bildning, torde vara tämligen eniga om att X är vackert, och bland annat därför har du all anledning att ansluta dig till oss, vartill kommer att du får glädje av att göra det.

Att alla dessa (eller endast dessa) fyra saker ges vid handen av varje allvarligt menat uttalande av ett estetiskt värdeomdöme är naturligtvis inte fallet. Men ofta är hela detta register med. På ett grovt och en smula schematiskt sätt anger de fyra momenten vad som fordras för att göra avgivandet av ett estetiskt värdeomdöme intressant och sålunda vad den som faller ett sådant omdöme tar på sitt ansvar, ifall han uppträder med någon grad av bestämdhet. De fyra momenten beskriver det inslag av rekommendation, som tillhör de estetiska värdeomdömenas sociala funktion och gör dem till något vida intressantare och på sitt sätt objektivare än de blotta uttrycken för en subjektiv upplevelse hos avsändaren. Men utan tvivel *kan* man inskränka sig till att bara ge vid handen, att man själv känner på ett visst sätt.

Inte minst viktigt är, att uttalandet av ett estetiskt värdeomdöme typiskt och vanligen ger vid handen en hänvisning till en viss kulturtradition, som bärs upp av en ständigt förnyad grupp av förståsigpåare: »sådana som vi». Uttalandet av ett estetiskt värdeomdöme hänvisar därmed inte bara till en alltjämt levande historisk tradition utan också till en smakgemenskap, som den talande känner sig solidarisk med och som han förutsätter, att även adressaten tillhör eller är intresserad av att ansluta sig till. När det gäller finkulturen (ett obehagligt ord som likväl här kommer väl till pass), dit allt som kallas »seriös musik» hör, är det nära nog ofrånkomligt, att »alla som förstår» eller »sådana som vi» framstår som en elit, en tradition av tränade och erfarna lyssnare. Det är denna tradition man hänvisar till, när man i det musikaliska värdeomdömet går utöver att blott ge luft åt sin subjektiva känsla och avstår från att rekommendera eller att ge vid handen att man begriper något. Begreppet elit är här ofrånkomligt.

Det är lätt att se orsakerna.

För att »förstå» den seriösa musiken måste man ha arbetat sig in i en lång och mycket rik tradition som har en utomordentligt hög grad av komplikation och inte sällan sofistikerad. Solosonaten, kammarmusiken i dess många skiftande sammansättningar och former, solokonserten, symfonien, romansen, körlyriken, oratoriet, operan – alla de traditionella genrerna är oförståeliga för den som inte vet åtskilligt om traditionen och inte har någon känsla av eller vilja att som musikkvän tillhöra den. För den som står utanför är det mesta bara ett sammelsurium av toner eller ljud – alldeles som för de flesta av oss den östasiatiska eller den afrikanska musiken.

Betydelselöst är ej heller, att den elit, som det här är fråga om, inte bara är präglad av gemensamma musikaliska erfarenheter utan även så länge har varit fixerad socialt. Den tradition, som den seriösa musiken alltjämt är en fortsättning av, har haft sin tillvaro i överklassen: hos kyrkan, adeln eller det ekonomiskt starka borgerskapet och de artister som detta sociala överskikt har haft i sin tjänst och betalat. Därav kommer sig till en väsentlig del den seriösa musikens anseende för »finhet».

Den estetiska värdegemenskapen kan aldrig vara enig i uppskattningen av allt, som skapas och utförs i den tradition, till vilken värdegemenskapen hör. Men värdegemenskapen kan ändå vara stor, och dess betydelse som en estetisk trygghetsfaktor är utan tvivel en stor positiv tillgång för dem som tillhör den och skapar, medvetet eller omedvetet, en upplevelse av kulturell samhörighet, som ytterligare kan förstärka känslan att tillhöra samma sociala klass. En musikpedagogisk uppgift av första ordningen är att äntligen bryta dessa skrankor och exempelvis lära arbetarklassen att gärna gå på kammarmusik- och symfonikonsserter och känna sig hemma på operan.

Något som bland annat ges vid handen, när man tillskriver ett seriöst musikverk eller dess utförande skönhet, är sålunda en hänvisning till en stor traditions återsken i en levande elit av förståsigpåare. Denna elit framstår som en garant för det musikaliska värdeomdömet riktighet, det vill säga dess legitimitet som rekommendation.

För egen del är jag medveten om att det är så jag dömer, när jag inte bara vill uttrycka min egen, subjektiva skönhetsupplevelse utan också rättfärdiga den. Är det onödigt? I så fall är det mesta onödigt, när vi talar om våra musikupplevelser och inte bara ger luft åt dem.

Jag säger mig: »De två första satserna i Beethovens trippelkonsert hör till det bästa jag vet» och översätter den tanken till det estetiska värdeomdömet: »Den musiken har en enastående skönhet». Om jag tar mig friheten att säga detta *till* någon eller på annat sätt publicera mitt yttrande, så mobiliserar jag utan tvivel det moment av påståelighet, stundom stegrat till intolerans, som så ofta inblandar sig i våra musikaliska värdesättningar. Intoleransen består i insinuationen, att den som har hört denna musik men förnekar dess skönhet, han har inte förmått lyssna så som man *skall* lyssna på den. »Skall?» Ja, enligt den tradition som man måste vara förtrogen med för att alls kunna bedöma skönhetsvärdet hos *denna* musik. Detta är mitt yttersta, ehuru sällan använda argument, och det kan utvecklas på mångahanda sätt.

Våra egna värderingar är stundom intoleranta även mot andra människors höga

uppskattning av exempelvis Gnesta-Kalles och Jokkmokks-Jokkes prestationer. Intoleransen mot denna musik har uppenbarligen ett socialt inslag. Ordet »vulgär» talar sitt tydliga språk.

Men populärmusiken har också sin tradition, som bärs upp av sin särskilda elit, förkroppsligad i skivbolagen och radion. De positiva värdeomdömena om denna musik insinuerar, att så här tycker »vi» och »vårat gäng» och »du skall väl vara med på noterna», alldeles som omdömena om den seriösa musiken gör, ehuru de anknyter till en annan tradition, där varje positiv uppskattning av Gnesta-Kalle med flera är utesluten.

Dessa två traditioner och eliter torde ganska sällan komma i konflikt med varandra, vilket kanske beror på att de bär upp två alltför skilda musikkulturer. Att jag finner Gnesta-Kalles låtar fula eller åtminstone långtråkiga är dock alldeles självklart, liksom också att vännerna av Gnesta-Kalle tycker detsamma om Stravinsky. En konfrontation mellan de två musikkulturerna förefaller poänglös, inte bara därför att de så föga konkurrerar på marknaden, utan också därför att deras traditioner nästan inte berör varandra.

Långt intressantare är det, när estetiska konflikter uppkommer inom en och samma tradition. Hanslick säger på ett ställe: »När en Beethoven börjar Ouvertyren till Leonora så, eller en Mendelssohn Ouvertyren till Hebriderna så – då måste varje musiker, utan att känna till en enda not av den fortsatta genomföringen, inse framför vilket palats han står. Men ljuder emot oss ett tema, sådant som det i Faustouvertyren av Donizetti eller Luisa Miller av Verdi, så fordras det lika litet något inträngande i det inre för att övertyga oss om att vi är på krogen.» Det är en tysk deltradition inom kritiken av seriös musik, som yttrar sig här. Ännu i Einsteins musikhistoria finner man en nedvärdering av den italienska musiktraditionen till förmån för de kära tyskarna. Varför? Varför såg en duktig kyrkomusiker ut som om han hade fått en spark i magen, när jag ansåg det vara självklart att Verdi är lika stor som J S Bach?

Dylika konfrontationer kan vara fruktbara. Vad man då i en anda av broderligt samförstånd och en gemensam kärlek till konsten kan ventilera, är de moment, som den ena samtalspartnern fränkänner skönhetsvärde. Men varje diskussion blir resultatlös, om man inte tar fram detaljer och försöker inöva varandra i att varsebli vilka klanger, fraser och rytmer som är estetiskt effektiva. Det är att göra en rad konstaterande omdömen och att försöka få en samtalspartner att acceptera dem. Men målet är att sedan gå tillbaka till det icke konstaterande upplevandet av musiken och se efter om inte det tänder, så att en skönhetsupplevelse ändå inträder.

8

Den nu omtalade relativiteten avser smaken och innebär bara, att sättet att uppleva musikaliska verk, och därmed deras skönhetsvärde, varierar med olika kulturmiljöer och traditioner. Denna relativitet är inte nog. Dessutom kan ett och samma konstverks innehåll eller så att säga objektiva beskaffenhet variera med den miljö, där det presenteras.

Satsformen » X är ett element, E , i ett konstverk, K » är elliptisk och avbildar

ofullständigt vad ett meningsfullt och prövbart tal om element i konstverk verkligen avser. » X är E i K » måste utvidgas till » X är E i K i Mkt », där » Mkt » avser den vid en viss tid, t , förekommande kulturmiljö, M , där k hör hemma, alltså Mkt .

Miljön för ett konstverk är till *en* väsentlig sida normativ inte bara för vad som anses vara en riktig eller fullständig uppskattning av konstverket utan också för vad som skall anses ingå eller inte ingå i ett konstverk. Det senare är inte godtyckligt utan regleras av tolkningsnormer, som inom en viss miljö tas för givna och sålunda där framstår som normerande. Det finns påståenden av typen » X är E i K » eller » X är icke E i K », som är klart riktiga eller oriktiga, men bara enligt dylika tolkningsnormer inom en förutsatt Mkt .

Annars skulle vi aldrig med sanning kunna säga, att något finns i ett konstverk, och någon deskriptiv musik- eller annan konstvetenskap skulle då inte vara möjlig. Men naturligtvis finns det ett marginalområde för begreppet om att något är element i ett konstverk. Inom detta marginalområde kan det inte avgöras, huruvida ett givet X är ett E i K i Mkt eller ej. Dylik vaghet gäller alla estetiska, ja, mer eller mindre alla empiriska begrepp. Härtill kommer, att det i estetiken förekommer många uttalanden som är privata, persvasiva eller oklart propagandistiska och därför saknar såväl sanningsvärde som mening och verifierbarhet.

Att X är E i K i Mkt betyder, att en riktig och fullständig uppfattning av K enligt i Mkt givna tolkningsnormer inbegriper ett uppfattande av E i K .

Att något är ett estetiskt relevant element, Eer , i ett konstverk kan ges följande definition:

X är Eer i K = def. X är E i K i Mkt och en viss variation av E medför variation av skönhetsupplevelsen av K i Mkt utefter skalan positivt – likgiltigt – negativt.

Det bör understrykas, att Mkt avser vissa i en miljö tillhörande normer om vad som *ingår* i ett visst konstverk, inte normer som avser vad som betyder något för det estetiska värdet av K ; i senare fallet bleve definitionen en cirkel.

E kan vara estetiskt relevant, även om inte alla utan endast vissa variationer av E i Mkt medför variation i positiv eller negativ riktning av den estetiska uppskattningen av K . När Stravinsky gjorde om en del av satserna i Petruschka till pianostycken, ändrade han ett estetiskt relevant element i denna dans, men det är inte uppenbart, att det medförde någon variation uppåt eller nedåt av den estetiska uppskattningen av stycket i vår nuvarande miljö. Det avgörande är, att den klangliga ytan, som avgörs av styckets instrumentation, är ett estetiskt relevant element i den meningen, att variationer i den estetiska uppskattningen *kan* uppkomma med variationer av detta element. Ett estetiskt element i K är alltså inte alltid *totalt* estetiskt relevant.

Ett musikaliskt konstverk, K , är att förstå som klassen av alla utföranden av K , som har förekommit eller är möjliga. Det band, som sammanhåller dessa utföranden av ett musikaliskt verk och gör dem till förverkliganden av just K , består inom den seriösa musiken däri, att de har en visuell motsvarighet i en gemensam notbild. Mångfalden av akustiska innehåll, som vid skilda tider presenteras för skilda lyssnare betraktar vi som ett och samma musikaliska konstverk, emedan de akustiska

bilderna har en långt gående strukturlikhet (»isomorfi») med den visuella strukturen hos ett för alla utförandena gemensamt partitur.

Utförandet av ett och samma verk varierar, beroende på de utförandes olika uppfattning eller förmåga, utan att de därmed behöver komma i konflikt med de för tillfället rådande tolkningsnormerna. Intressantare är, att utförandet på grund av olika praxis kan variera så starkt i skilda historiska miljöer, att rent av konstverkets innehåll varierar, utan att vi fördenskull anser, att olika verk utförs. Ett partitur av J S Bach innehåller i dag ej längre detsamma som för 250 år sedan, emedan man nu har blivit underställd andra tolkningsnormer och sålunda läser det på ett annat sätt och låter utförandet bestämmas därav.

Sopraner och altar kan nu vara kvinnoröster, utdöda och svårhanterliga instrument ersätts med nutida motsvarigheter. Hur klang, fraserings, tempo och rytmisk observans var fordom vet ingen med full säkerhet utom såtillvida, att dessa estetiskt relevanta element helt visst skilde sig en hel del från vad vi tycker är vackert.

Nutida praxis vid uppförandet av de gamla mästarna eftersträvar ett slags ortodoxi, en antikvarisk korrekthet. Ändå är för musikens vidkommande samma fenomen ofrånkomligt, som i grotesk uppförstoring har satt sprätt på teatern: att tillrättalägga klassikerna för att göra intryck på en modern publik. I teaterns värld våldtar man de gamla mästarna med entusiasm; något långt beskedligare men dock beslätat sker av nödtvång inom musiken.

Vad som krävs av lyssnaren för att en högsta uppskattning skall möjliggöras, växlar också. Nästan säkra kan vi väl vara på att lyssnare, som inte hade någon större tro på kristendomens dogmer, hade föga nöje av eller kanske rent av kände sig tillbakastötta av J S Bachs kyrkomusik, när den kom till och verkligen användes i kyrkan. Vad skulle exempelvis Voltaire ha tyckt? Men vi har lärt oss att lyssna utan att bry oss om den enligt vår uppfattning ofta kuriösa och barbariska tro, som dessa musikverk ger luft åt. Andra interpretationsnormer än det fromma 1700-talets gör, att denna musik ej längre innehåller några kristna dogmer som estetiskt relevanta element. Vi varken accepterar eller förkastar det religiösa budskap som för Bach och hans samtid var väsentligt i hans oratorier och kantater. Vi förstår detta budskap utan att bry oss om det – ändå upplever vi den nästan enastående storheten och känslotyran i denna musik.

På olika sätt är alltså ett musikverks innehåll ingalunda konstant. Även de emotionella reaktionerna är relativa. Ett exempel på en relativitet i tiden är de emotionella reaktionerna på dur och moll. Hur kommer det sig att de var andra i Händels miljö än i Haydns?

Även inom samma miljö kan vitt skilda emotionella reaktioner uppkomma, trots enighet om vad de akustiska bilderna faktiskt innehåller. Hur olika har inte Brahms uppfattats! Finalen i fjärde symfonin är för en del lyssnare, och kanske ingalunda de sämsta, en Ragnaröksmarsch, där det brutala, destruktiva och desperata avlöses av ett avsnitt i dur, som bara ökar ödsligheten och känslan av undergång. Kan någonsin en lyssnare med den reaktionen förmås att övergå till den lyckligt naiva uppfattningen, att detta verk i sin stränghet är etiskt upplyftande och på det hela taget storståtligt? Skönhet är det fråga om i båda fallen.

Det mänskliga avtrycket är en estetiskt relevant faktor i nästan all konst och inte minst i musiken.

Denna princip är något annat än den så kallade uttrycksestetiken, som Hanslick för musikens vidkommande avvisade på följande sätt: »Ett temas lidelsefulla verkan ligger inte i tonsättarens förment omåttliga smärta utan i dess omåttliga intervaller, inte i hans själs darrande utan i pukornas tremolo, inte i hans längtan utan i kromatiken. Sammanhanget mellan båda skall ingalunda förbises utan tvärtom snart betraktas närmare, men det måste vidhållas, att för den vetenskapliga undersökningen föreligger oföränderligt och objektivt endast dessa musikaliska faktorer, aldrig den förmodade stämning som därvid uppfyllde tonsättaren.» Eller: »Det är inte tonsättarens faktiska känsla, som en blott subjektiv affektion, som uppväcker samma stämning hos åhörarna ... Strängt estetiskt kan vi säga om ett visst tema: det låter stolt eller sorgset, men inte: det är ett uttryck för tonsättarens stolta eller sorgsna känslor.»

Detta påpekande har inte förlorat sin giltighet utan stämmer med en vanlig uppfattning i modern estetik. Det är en annan sak, att ett konstverk kan vara präglad av sin upphovsmans personlighet. Om så är fallet har denna prägel betydelse för konstverkets skönhet.

Hanslick vidrörde även detta: »Man må jämföra övervägande subjektiva naturer, för vilka det gäller att ge uttryck åt sin väldiga eller känslomässiga innerlighet (Beethoven, Spohr), i motsats till de klart formande (Mozart, Mendelssohn). Deras verk skiljer sig från varandra genom omisskännliga egendomligheter och speglar en helhetsbild av deras skapares individualitet; dock har de alla, den ena lika väl som den andra, skapats som något självständigt, rent musikaliskt och för sin egen skull vackert och först inom gränserna för denna konstnärliga utformning har de blivit mer eller mindre subjektivt präglade.» Han säger också, att utan tvivel »tonsättarens individualitet måste finna ett symboliskt uttryck i hans skapelser» och tillägger: »En kompositör har stil, i den mening som man säger om någon: han har karaktär.»

Att musik kan vara vacker utan att ha någon personlig prägel är likväl uppenbart. Det gäller inte bara folkmusiken, liksom annan konst, vars skapare är anonyma, låt vara att även anonyma verk kan vara personliga. Men även musik som har skapats av kända kompositörer kan ha skönhet utan att tyckas uttrycka någon individuell egenart. Jag vet inte heller, om någon förmår finna ett personligt avtryck i exempelvis Palestrinas verk. Möjligen beror det på min bristande förtrogenhet med renässansens tonspråk och växlingarna i dess uttrycksmedel. Ändå omöjliggör ingalunda det för mig främmande eller opersonliga i dessa verk att de ger mig intensiva skönhetsupplevelser.

För barockmusiken, Wienklassikerna och romantiken, alltjämt den historiska kärnan i vår tids seriösa konsertrepertoar, är den förnimbara närvaron av tonsättarnas personligheter en estetiskt relevant faktor. Dessa mästare har också skrivit musik, där de inte själva är närvarande, exempelvis för äldre skeden en del dans- och taffelmusik och i vår tid åtskillig musik för film. Men i sina stora seriösa verk är mästarna närvarande.

Dessa epokers musikskapelser ligger oss så nära in på livet och är oss så förtrogna, att de för många av oss är den musikaliska känslans hemort. Därför reagerar vi på ett särskilt sätt, när seriöst menade skapelser inom detta område framstår som opersonliga. Dessa fall av »anonymitet» visar det personliga avtryckets estetiska relevans. Vi känner massor av musik från barocken, Wienklassicismen, romantiken och vår egen tid, som är stum i det avseende, där Bach och Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Sibelius, Carl Nielsen – alla genierna talar med röster, som är särpräglade. Den opersonliga musiken är skapad av tonsättare, som förefaller oss medelmåttiga. Deras musik är uttryckslös och fadd på ett sätt som Palestrinas aldrig är. En orsak till skillnaden torde vara, att vi har lärt oss att inte vänta oss av Palestrinas motetter en sak, som vi intensivt begär av musiken närmare vår egen tid, nämligen just den individuella rösten.

Vad vi begär i konsten sammanfaller ofta nog med vad vi väntar oss, och ett slags besvikelsens lag är därför av central betydelse i estetiken. Om ett smycke befinns vara gjort av vanliga glasbitar och därför förefaller oss oäkta eller billigt, så beror det på, att vi hade väntat oss något annat, exempelvis briljanter, och därför *begärde* det. Utan denna, kanske oförståndiga, förväntan kommer saken i ett annat läge, estetiskt sett, och först då *kan* glasbitarna bli vackra.

Vi har vant oss att vänta särprägel av musiken från 1600-talet till våra dagar. Den särprägel, som vi begär, innebär originalitet, kanske den enda originalitet som för oss framstår som ett estetiskt egenvärde. Den är något annat än införandet av tekniska nyvinningar eller förut oprövade formella eller klangliga metoder, kort sagt konstnärliga medel. Om någon skriver en nocturne för dammsugare och esskornett, så inför han kanske något nytt i musikhistorien, men därav följer inte, att kompositionen blir i estetisk mening originell. Dylik originalitet är nämligen densamma som det tydliga avtrycket av en unik personlighet.

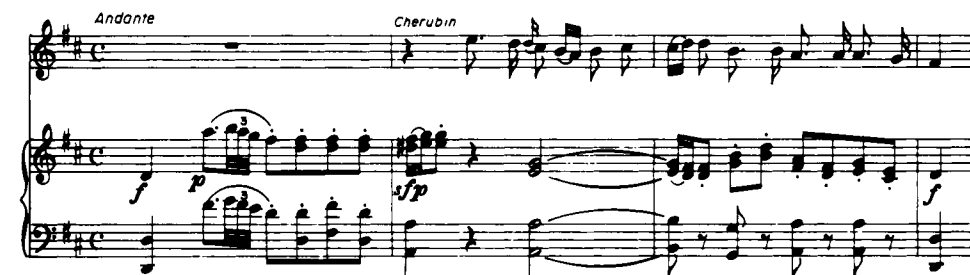
Mendelssohn var inte någon formell eller klanglig nydanare på det sätt som Haydn och Beethoven var det, men han är en av de stora i tonkonsten, emedan en oändligt tilltalande personlighet träder emot oss i hans bästa verk och vi finner denna personlighet unik – nämligen just Mendelssohn. Stravinsky är originell därför att vi alltid känner igen just *honom*, när hans verk spelas.

Är det oförståndigt av oss att begära originalitet för att vi skall anse musikverk från »vår» tid vara av ett högre estetiskt värde? Naturligtvis inte, och om Hindemith verkligen skulle ha menat det, så tog han miste. Men varför begär vi det personliga? Den frågan torde kunna ge anledning till åtskilliga betraktelser, som emellertid här lämnas därhän.

10

Vitalitet är en personlig egenskap. Men människors vitalitet (i den mån de har någon) tar sig olika former av uttryck. Vi har olika sätt att gå, och i största allmänhet rör vi oss olika, beroende på temperament och andra personliga egenskaper. Några går lätt, dansande och liksom utan besvär och demonstrerar i varje rörelse Max Regers ord, att *grazie* är överskott av kraft. Andra kan vara snabba i sina rörelser, ge intryck av att besegra något, ha en briljans som i all sin behärskning och säkerhet visar både överdåd och tyngd.

Mozart visar i sin musik en vitalitet och inre styrka, en puls och nerv, som är helt hans egen. Låt oss betrakta ett exempel ur mängden, nämligen början av finalen i Figaro, som det skulle vara roligt att någon gång få höra som ett Andante, vilket Mozart föreskrev, och inte som ett påskyndat Allegro, som om det gällde att så fort som möjligt få slut på förvecklingarna i grevens trädgård.



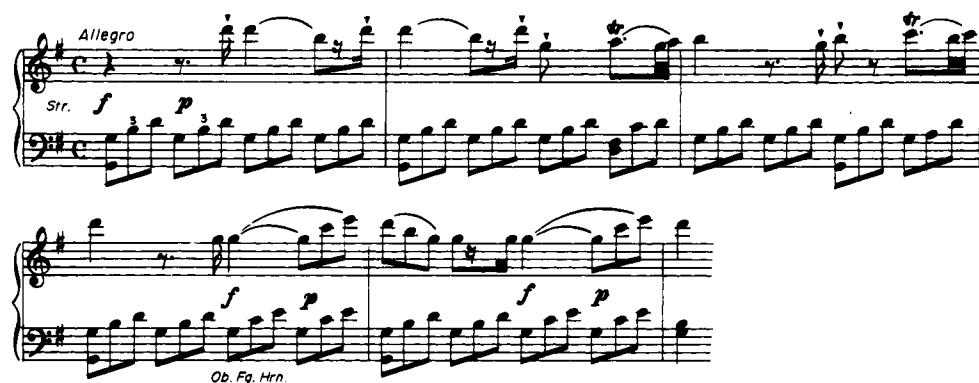
Ex 1. W A Mozart, Le nozze di Figaro, början av sista aktens final.

Överskottet av kraft är här uttryckt av ett geni, som har sin unika, sin oeffterhärmliga individualitet. Denna vitalitet är en annan än Beethovens, som kan tyckas rusa fram mot ett mål, ha en uppgift att besegra och oemotståndligt går fram i kraft av en briljans som inte vet några hinder. Har Mozart någonsin skrivit ett segermotiv sådant som Beethovens i den tredje Leonora-overtyren? Skulle han ha kunnat det?



Ex 2. L.v Beethoven, Leonora-uvertyr nr 3, t 328 f.

En jämförelse mellan deras behandling av besläktade melodier visar hur olika deras personliga avtryck är. Början av *Così fan tutte* är laddad av Mozarts egendomliga styrka och humör.



Ex 3. W. A. Mozart, *Così fan tutte*, akt 1, början av första scenen.

Något motsvarande kan sägas om ett lika underbart ställe i Beethovens trippelkonsert, som kan tyckas ha en så stor likhet med det som citerades från Mozart, att slutet kunde tillhöra en fortsättning av detta, fastän det har en helt annan mentalitet, ett sinnelag som aldrig påträffas hos Mozart.



Ex 4. L. v. Beethoven, Trippelkonsert, op 56, sats 1, t 118 ff.

I dessa toner möter vi en obändig kraft, en vilja som älskar motstånd för att övervinna det och som gör det med ett härligt övermod.

Vi har ont om ord för att beskriva de personliga egenskaper, som kommer till uttryck i mästarnas bästa verk och saknas i den medelmåttiga eller obetydliga konsten. Jämförelser mellan verk som liknar varandra men har olika mentalitet kan emellertid ha värde för att förtydliga.

Det finns en känsla av seger i de två citerade verken av Beethoven, och denna känsla har sin djupt karakteristiska rot i en fast utformad individualitet. Men de väletablerades majestätiska pompa finns inte i dessa exempel, som är på väg mot något men ännu inte har hunnit fram. Det är här inte fråga om ett rop till himlen av tacksamhet och ogrumlat jubel.

Men sådan musik finns ju också i stora mängder, inte bara i den för sin relativa medelmåttighet stundom omtalade finalen i femte symfonien. Det lönar sig även här att jämföra olikheter i mentalitet, trots att det är fråga om bara jubel och så gott som oartikulerade fröjderop. Mycket skulle exempelvis vara att säga om Händels hallelujakör i Messias (inklusive den så kallade hallelujakonserten för orgel) och dess olikheter i andlig hållning i förhållande till den inte mindre våldsamma triumfscenen i andra akten av Verdis *Aida* («Gloria all' Egitto, ad Iside»). Det finns ett inre lugn, nästan ett slags besinning i Verdis segeryra, som alldeles saknas i Händels – till all lycka eftersom han väl annars inte hade kunnat ge oss denna nästan totalt hämningslösa känslostyrka. Dessa olikheter beror på avtrycken av två vitt skilda personligheter, den religiösa kraftkarlen och denne Verdi, som dock hade svårt att oförbehållsamt säga ja till livet.

Älskvärdhet eller älsklighet har jag aldrig påträffat hos vare sig Mozart eller Beethoven. Men dessa personliga egenskaper, väl att märka utan sentimentalitet och inställsamhet, kan blomma hos andra naturer, låt oss inte glömma Weber (exempelvis första satsen av den genompräktiga klarinettkvintetten) och Schumann (exempelvis mellansatsen i pianokonserten). Att döma av en del ställen i deras kompositioner måste de ha varit som man säger »gulliga», men på olika sätt: Weber svalare och utan förbindelse, Schumann varmare och intimare. I jämförelse med dessa ger Griegs och Peterson-Bergers gratulationsstycken för piano intryck av tomhet – som om älskvärdheten inte var på rätt sätt omedveten utan var präglad av föresatsen att nu överlämna en bukett.

Den avsiktliga älsklighet, som inte sällan finns hos Brahms, är inte tom. De första takterna i klarinettsonaten i Ess («Allegro amabile») är ypperliga, men denna i allt utom i det personliga avtrycket idealiska musik blir nästan genast för varm och för vädjande. Den kan tyckas klibbig i sin fruktlösa intimitet. Så är det många gånger hos Brahms. Ibland är han rent av skälmsk med en tår i ögonvrån, när han så fullkomligt som möjligt har avlägsnat sig från sereniteten i arian »Ihr habt nun Traurigkeit» i Ein deutsches Requiem.

Schuberts lyriska extas är oefterhärmlig och i så hög grad ett unikt personlighetsdrag, att inga tragiska tonfall liknar hans i exempelvis Winterreise. I Mahlers förtrivlan kan något av en hysteroid teater vara närvarande, som utesluter all jämförelse med Schuberts totala omedelbarhet.

Vill man däremot jämföra Schuberts hängivenhet och längtan med någon annans, kan man tänka på hans Ave Maria och på Leonoras bön i andra akten av Verdis *La forza del destino*: »Madre, madre, pietosa ...» Tonspråk, rytm, harmonik och melodik liknar varandra, det emotionella innehållet likaså. Men det är två väsensskilda temperament som talar i dessa mästerverk, och därför är de helt olika varandra.

Man kan fortsätta länge med att peka på karaktärsdrag, som kan framträda i den

musik, som har nått den stora, individuellt särpräglade nivån, genom att jämföra emotionellt närstående verk av olika tonsättare. Men snart får det vara nog, fastän vad jag har sagt om denna sak bara är en fragmentarisk skiss. Understrykas bör att det mänskliga avtrycket i musiken aldrig ger oss bilden av en hel personlighet utan bara drag av olika personligheter.

Bland Haydns hundratals seriösa instrumentalkompositioner finns det många som har alldeles samma emotionella innehåll. Det finns symfonier och kvartetter som i denna mening »säger samma sak». Men det musikaliskt tekniska innehållet, det som Hanslick ensidigt ansåg vara skönhetens enda substrat, är aldrig det samma, och därför tröttnar vi inte på Haydn. Men det finns ett annat, till synes motsatt skäl till att vi inte gör det: att i mängder av emotionellt ensartade verk ett och samma personlighetsdrag är närvarande. Just därför att detta drag är oss så sympatiskt tröttnar vi inte på att möta det om och om igen – Kierkegaard hade utan tvivel rätt i att glädjen över själva upprepningen är något väsentligt i all kärlek. Ändå är det fråga om just *drag* av en personlighet. Den som känner till biografierna vet också, att Haydn hade åtskilliga egenskaper och lika litet som någon annan människa var fri från karaktärsdrag, som kunde vara mer ägnade att irritera än att tilltala.

Av ett särskilt intresse i detta sammanhang är kanske Richard Wagner. Att han är en av de märkligaste i musikhistorien, och att ingenting bör hindra, att man finner honom rent av överlägsen Johannes Brahms i fråga om originalitet och konstnärlig kraft, bör ej förnekas. Men varför tycker så många kännare illa om hans musik? Låt oss ta en detalj! Varför gör dessa ständiga förhållningar i harmoniken intryck av liderlighet och parfymering? Det går kanske inte att förklara. Saken beror inte bara på »Das Judentum in der Musik» och den pekoralistiska filosofien i hans musikdramer, ty det obehagliga tycks finnas redan i musiken.

Ingenting av detta möter hos Bruckner, vars tonspråk, harmonik, melodik och rytm är så ytterligt och även avsiktligt lika Wagners. Varav kommer sig den uppenbara skillnaden i karaktär? Hur kan Bruckner med ungefär samma uttrycksmedel som Wagner ge intryck av en helt annan, ja, diametralt motsatt personlighet: enkel, känslomässigt ren och allvarlig. Inte något av den Wagner, som Nietzsche med rätta kallade »der alte Schauspieler».

Kanske mina reflexioner nu har blivit så ohämmat subjektiva, att de är ovärdiga det vetenskapligt ansvarskännande organ som Svensk tidskrift för musikforskning bör vara och är. Att en människa, som har musiken i blodet, reagerar på detta sätt inför den stora europeiska traditionen är emellertid ett faktum och kan ha ett slags betydelse för vetenskapen, nämligen genom att ställa problem.

Ett av dem är vilken betydelse som vår kunskap om konstnärens personlighet och »sätt att vara» har för den estetiska värderingen av hans verk. Hanslick säger: »Den estetiska undersökningen vet ingenting och *får* ingenting veta om kompositörens personliga förhållanden och historiska omgivning, enbart vad konstverket självt uttalar, skall den höra och tro på.» Detta krav är en konsekvens av Hanslicks grundtanke, som han formulerade på följande sätt: »Det *estetiska* betraktandet kan inte stödja sig på några omständigheter, som ligger utanför konstverket självt».

De reaktioner inför några stora mästare, som jag här har bekant mig ha och som

jag delar med många andra musikälskare, beror väl delvis på bekantskap med deras biografier. Ändå har dessa reaktioner estetisk relevans för var och en som delar dem, just på det stränga sätt som Hanslick krävde.

Innehållet i vår kunskap om »kompositörens personliga förhållanden» är nämligen en sak för sig, och innehållet i vår estetiska upplevelse av deras verk är en annan. Att vi har en viss kunskap om det förra kan, liksom kunskap om en mängd andra förhållanden, påverka vår estetiska upplevelse, ja, måste göra det, utan att likväl ingå som moment i upplevelsen av musikens rena bilder.

Detta förhållande är välbekant i den avbildande konstens estetik. Vi är påverkade av vår kunskap om vad gitarrer, äpplen och vinflaskor kan användas till, när vi ser ett stilleben av Juan Gris eller Picasso, där dylika föremål är avbildade, och vi *måste* ha denna kunskap för att få en adekvat estetisk upplevelse av dessa rena bilder. Men ingen som helst kunskap om detta eller något annat är aktuellt närvarande i den estetiska upplevelsen. Andra exempel är bilder av en tapper strid på barrikaderna eller arkebuseringen av spanska patrioter.

Det är lika naturligt och nödvändigt, att vi påverkas av vår kunskap om konstnärernas »personliga förhållanden». Vem kan se van Goghs bild av mannen med det bleserade örat utan att göra detta?

Men härtill kommer, att vår upplevelse av det personliga avtrycket i musiken till stor del, ja, kanske i allt väsentligt faktiskt är oberoende av vad biografierna har lärt oss. Detta inses bland annat därav, att inga biografier med stöd av de personhistoriska källorna kan belägga egenarten av Mozarts och Beethovens vitalitet eller Händels och Verdis olika sätt att vara betagna av det väldiga och pompösa, Webers och Schumanns olika slag av charm i mötet med vänner osv. Detta finns belagt bara i deras musik, och ändå *var* det drag i dessa för länge sedan döda mästars personligheter. I andra fall kan personlighetsdrag vara belagda också i de berättande källorna och vara märkbara i musiken även för personer som inte känner till dem. Men naturligtvis kan vår upplevelse av det personliga ibland också bestämmas av vår kunskap om det biografiska materialet.

Ett annat problem utgör den subjektivitet, som vidlåder så många av våra upplevelser av »det personliga avtrycket». Kan den subjektiviteten övervinnas, så att upplevelserna blir delade av alla eller de flesta lyssnare inom samma musikaliska tradition? Till en del är det väl möjligt, men till en del inte. Vad det beror på att vi lyssnar så olika är en stor fråga. Naturligtvis kan den inte besvaras med plattityden, att vi lyssnare dock *är* olika. Klokheten bjuder, att jag inte går in på detta ämne.