

STM 1936

Musikteori som akademisk disciplin

Av Stig Walin

© 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 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.

MUSIKTEORI SOM AKADEMISK DISCIPLIN

Av STIG WALIN (Uppsala)

Vid bestämmandet av de akademiska examinas olika ämneskombinationer har under de senare åren de studerande inom den filosofisk-humanistiska sektionen visat ett allt större intresse för ämnet »Musikhistoria med Musikteori». Om jag vågar döma efter min egen erfarenhet, torde emellertid den intresserade lekmannen ofta ha en rätt oklar föreställning om vad detta ämne egentligen innebär. Nästan alla kunna väl ge åtminstone ett visst innehåll åt dess första del, »musikhistoria». Om ej annat sätter man den i förbindelse med framställningen av de stora mästarnas, en Bachs, en Mozarts och Beethovens, en Brahms, levnad och deras verk. Men med ämnets senare del »musikteori», är det sämre ställt. Här skymtar kanske endast svagt en i sin stränghet avskräckande och från all levande praxis fjärran stående lära om skalornas och de olika ackordens uppbyggnad, om ett fåtal tillåtna men en mångfald förbjudna sätt att i sträng fyrstämmig sats föra de olika stämmorna o. s. v. Men vad musikteori därutöver kan innebära, har man knappast någon aning om. Och den blivande musikvetenskaparen vet, när han börjar sina studier, icke mycket om vad som döljer sig bakom den ofta fruktade beteckningen »musikteori». Det vore därför kanske på sin plats att något närmare redogöra för denna del av ämnet och att i korthet vidröra några av de problem som en akademisk musikteoretisk forskning har att syssla med.

Den moderna musikvetenskapen är, sådan den i allt större utsträckning finnes företrädd vid universiteten, en ganska ung forskningsgren. Först mot slutet av förra och början av detta århundrade fick den sitt arbetsområde, sina mål och medel något närmare klarlagda. Guido Adler gav i sin studie »Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft» (Vjschr. f. MW, 1885) den nya vetenskapen i stort följande grundläggande indelning: I. Historisk del: A. Notskrifter. B. Konstformer, fattade i modern vetenskaplig mening. C. Tonsatsens teori, sådan den kommer till synes hos en viss tid. D. Instrument. II.

Systematisk del: A. Spekulativ teori, omfattande harmonik, rytmik, metrik. B. Estetik. C. Pedagogik, omfattande elementarlära, harmonilära, kontrapunkt, komposition, instrumentation, metodik. D. Musikologi, d. v. s. musikalisk etnografi. Till såväl den historiska som ock till den systematiska delen höra diverse hjälpvetenskaper. Även om delvis stora skiljaktigheter främst i valet av metod och i åsikterna om de mer bestämt formulerade målen för musikforskningen alltjämt råda, stämma dock de flesta forskare överens däri, att de förlägga tyngdpunkten av det egentligen musikvetenskapliga arbetet till de musikaliska konstformerna med utgångspunkt tagen från de på olika sätt bevarade musikaliska konstverken.¹ Allt efter inriktningen blir så detta arbete av musikhistorisk, av musikestetisk eller av musikteoretisk art.

När den moderna musikvetenskapen blev företrädd vid svenska universitet och högskolor, vilket skedde först 1926 och 1927 genom två docenturer, fick detta hos oss nya ämne därvid ett i vissa hänseenden olyckligt namn, »musikhistoria med musikteori». Huvudvikten är därmed, och för visso med rätta, lagd på musikhistorien. Men den återstående delen av ämnet kan icke rätteligen sammanfattas under beteckningen musikteori, förutsatt att detta ord tages i egentlig mening. Till denna del hör nämligen också musikestetiken. Då dessutom i dagligt tal med »musikteori» i allmänhet menas något, som bättre kunde kallas musikalisk facklära, blir en av våra första uppgifter att söka reda upp begreppen för att om möjligt nå fram till en skarpt avgränsad bestämning av uttrycket »musikteori».

För att få en säker utgångspunkt skola vi göra några principiella uttalanden. Skall någon gren av det musikvetenskapliga arbetet förtjäna beteckningen musikteoretisk forskning, måste dess syften vara teoretiska och dess metoder ägnade att främja dessa syften. Den måste sträva efter utformningen av en (musik-)teori i detta ords strängaste bemärkelse. En teori uppdragar lagbundenhet, sammanhang. Den härleder logiskt tillfredsställande, »förklarar» sakförhåll-

¹ Hugo Riemann ger i »Grundriss der Musikwissenschaft» i serien »Wissenschaft und Bildung», Leipzig 1908, s. 3, en redogörelse för sin uppfattning om musikvetenskapens omfång och uppgift, vilken med E. Bücken i »Geist und Form im musikalischen Kunstwerk», Leipzig 1932, s. 173, skulle kunna sammanfattas i följande rubriker: I. Akustik. II. Tonfysiologi och tonpsykologi. III. Musikestetik. IV. Musikalisk facklära. V. Musikhistoria.

Bücken själv gör i »Handbuch der Musikerziehung», Potsdam 1931, s. 317, följande indelning: I. Musikhistoria: A. Källforskning och källkritik. B. Framställning: 1. historisk-pragmatisk. 2. stilkritisk. 3. idévetenskaplig. II. Musikestetik. III. Musikteori. IV. Hjälpvetenskaper.

landen ur någon viss princip eller hypotes. Den gör anspråk på att vara ren kunskap och har som sådan icke normgivande eller värdesättande karaktär. Själv känner den som enda norm, som enda värde, sanningen. I detta ligger även, att de satskedjor, i vilka teorin formuleras, och som leda från den till utgångspunkt tagna principen eller hypotesen, icke endast äro logiskt riktiga utan även ge uttryck för ett sammanhang, en lagbundenhet, som ytterst på ett vetenskapligt fullt tillfredsställande sätt kunna verifieras med tillhjälp av det ifrågasvarande sakförhållandet. Vi vilja i det följande uppställa dessa för varje teori allmänt gällande kriterier också för musikteorin. Såsom en gren av den, de musikaliska konstformerna behandlande musikvetenskapen bör denna naturligtvis vara en teori om dessa former. Den bör alltså formulera den i de musikaliska konstverken till äventyrs förefintliga lagbundenheten. Dess mål är att finna den (till en början kanske endast hypotetiskt satta) grundprincip, som reglerar denna lagbundenhet. Dess satser få icke vara endast logiskt riktiga konstruktioner, utan skola även på ett tillfredsställande sätt kunna uppvisas uttrycka verkliga förhållanden.

Vi taga då först förhållandet mellan en sådan »verklig» musikteori och den ofta med detta namn betecknade musikaliska fackläran i närmare betraktande. Vi möta här det ämne, som på alla konservatoriers och musikskolors läroplaner kallas »musikteori» och vanligen för oss i grannskapet av den inledningsvis antydda läran om skalorna och ackorden och de många avskräckande satsreglerna. Här ges en i huvudsak rent deskriptiv, ofta kortfattad framställning av grunderna för det musikaliska skriftväsendet, av vissa musikaliska grundbegrepp (musikalisk elementarlära), av främst ur praxis härledda regler för det musikaliska materialets bearbetning och av de former, i vilka denna bearbetning sker (harmonilära, kontrapunkt, formlära, instrumentation, kompositionslära o. s. v.). Denna musikaliska facklära är för visso av den allra största betydelse. *Den är för den blivande musikvetenskaparen naturligtvis så till vida oundgängligen nödvändig, som den ger honom den första elementära kunskapen om det material med vilket han senare skall arbeta samt de i de flesta fall endast mödosamt förvärvbara färdigheter som fordras för att kunna handskas med detta material.* Den kan dessutom bli av en mer omedelbar betydelse för det rent musikvetenskapliga arbetet, om den nämligen redan från början tar sikte på den för allt sådant arbete så oerhört viktiga analysen. *Men denna musikaliska hantverks- och materiallära har knappast sin rätta plats inom universitetet.* Ett kanske ouppnåeligt önskemål är, att den vore undangjord redan innan de akademiska

musikstudierna taga sin början. Denna »musikteori» har åtminstone i sin, pedagogiska syften följande, rent praktiska inriktning, mycket litet med en verklig teori att skaffa. Även om denna egentliga användning av termen »musikteori» kan stödja sig på mycket gamla traditioner, vore det därför bättre eller åtminstone riktigare att reservera denna term för någonting som verkligen kan göra anspråk på en sådan benämning.

Söker den del av musikvetenskapen, som icke faller inom musikhistoriens egentliga område, komma till klarhet om musikens innersta väsen och om de för musiken som sådan gällande lagarna, så förlägga de forskare, som med uttrycket »musikteori» (uteslutande eller i viss bemärkelse) vilja förstå den ovan antydda musikaliska hantverksläran, lösandet av dessa uppgifter i allmänhet till musikestetiken i samråd med musikpsykologin. Så säger Hugo Riemann, alltjämt en av de stora auktoriteterna på dessa områden, i (den av A. Einstein bearbetade) 11. upplagan av sitt utomordentliga Musiklexikon under artikeln »Theorie»: »... Die T(theorie) der Musik ist entweder Untersuchung der durch die Praxis festgestellten technischen Manipulationen des Tonsatzes, ihre Fassung in bestimmten Regeln und ihre Darstellung als Lehre, als Methode... oder sie ist Untersuchung der natürlichen Gesetze des musikalischen Hörens, der Natur der Tonvorstellungen, der elementaren Wirkungen der einzelnen Faktoren des musikalischen Ausdrucks wie der endlichen Auffassung der fertigen musikalischen Kunstwerke (spekulative T. der Musik, Philosophie der Musik, musikalische Ästhetik)... »Aesthetik, musikalische» är (enligt specialartikeln) »die spekulative Theorie der Musik im Gegensatz sowohl zu der für die Praxis berechneten Musiktheorie im engern Sinne... als auch zu der naturwissenschaftlichen Untersuchung der Klangerscheinungen und Gehörsempfindungen...» H. J. Moser kallar i sitt nyligen utkomna musiklexikon musikteorin »die lehrbare Abstraktion der mus. Praxis» och hänvisar till artikeln »Musikästhetik» i och för dess avgränsning »als praktisches Lehrgebiet gegen die Philosophie der Musik». Musikestetiken bestämmer han (i den densamma ägnade artikeln) till »die Wissenschaft von den Wirkungen der Musik» och fastställer, att den skiljer sig från musikteorin (harmoni- och kompositionslära, analys) därigenom, »dass sie nicht so sehr auf die Herstellung und Beschaffenheit des einzelnen Tonwerks zielt, sondern vielmehr die Spiegelung der Musik als eines Ganzen, Gegebenen, ... zum Gegenstand hat — oder doch wenigstens haben sollte». På ett annat ställe (artikeln »Musikwissenschaft») sätter han helt enkelt likhetstecken mellan filosofisk musikvetenskap och musik-

estetik. Hand i hand med den egentliga musikvetenskapen, »aber nicht als wissenschaftliche Forschung sondern als praktische Handwerkslehre, geht die Musiktheorie». Även E. Bücken¹ ger åtminstone delvis en liknande innebörd åt begreppet musikteori. Denna är i sina underavdelningar, harmonilära, kontrapunkt o. s. v. den nödvändiga förutsättningen för det musikvetenskapliga arbetet vid universitetet. Icke heller han betraktar alltså musikteorin som någon självständig, egentlig forskningsgren, som kunde vara av betydelse för vår strävan att nå en djupare förståelse av musiken. I det redan omnämnda arbetet »Geist und Form im musikalischen Kunstwerk» tillmäter han en sådan betydelse, vid sidan av musikhistoria, i sista hand åt musikestetiken och -psykologin. Han framhåller dock, att även musikteorin åtminstone börjar få kännning med den egentliga musikvetenskapen. Allt sedan Hugo Riemann har nämligen den skiljevägg, som tidigare avspärrade teorin från musikens historiska utveckling, på långa sträckor nedbrutits. Detta skedde framför allt genom de arbeten, »die auf den Fundamenten der technischen Analyse einen synthetisch-stilistischen Aufbau errichteten».² Och han ser främst i Ernst Kurth den som blåst in nytt liv i den gamla teorins förtorkade regelsystem. Till detta få vi längre fram tillfälle att återkomma.

Vad vill nu musikestetiken? Vi ha redan helt flyktigt vidrört några representativa forskares åsikter om den saken men skola dock göra ett par allmänna uttalanden. För så vitt den verkligen är estetik, söker den komma till klarhet om de musikestetiska verkningarna och vari dessa bestå. Den söker bestämma det musikaliskt estetiska och dess lagar. Den vill lära känna musikens innersta väsen. Den blir också av kritisk-normgivande karaktär, i det att den lär, vad som är musikaliskt värdefullt eller ej och därmed ger grunden för den, musikaliska konstverk bedömande, musikestetiska värdesättningen. Vi se härav, att musikestetiken icke är att likställa med den ovan av oss i största korthet skisserade »rena» musikteorin. Denna sistnämndas högsta mål är att bringa de verkligen förefintliga musikaliska konstförhållandena under en enhetlig synvinkel; musikestetikens att genom bestämmandet av det musikestetiskt högsta goda nå fram till ett, detta högsta goda innefattande, idealkonstverk och att med detta som måttstock värdesätta de verkligen förefintliga musikaliska konstverken. De båda disciplinerna mötas dock i sina strävanden att komma till klarhet om musikens väsen. Men då nu ett musikverk i större eller mindre grad är en estetisk företeelse,

¹ A. a., s. 317 ff.

² A. a., s. 317.

kunde det synas naturligtast, att musikestetiken hade företrädesrätten i dessa strävanden. Och man kunde då fråga sig, vad som till sist bleve över för en egentlig musikteori att göra.

För att kunna avgöra detta måste vi ge åtminstone en kort översikt av de viktigaste, i vår tid ännu verksamma, musikestetiska systemen och underkasta de resultat dessa kommit till en kritisk granskning. Filosoferna ha ofta sysslat med konsten, alltså även med musiken, och infogat den i sina lärobyggnader. De stora idealisterna från förra århundradet ägnade framför allt just musiken ett livligt intresse. Så sågo t. ex. Hegel och Schopenhauer i denna konst den kanske renaste avbilden av det i världsutvecklingen djupast liggande.¹ Deras åsikter äro dock icke framsprungna ur någon fackmässig musikvetenskaplig forskning utan resultaten av en ren, allmänt betonad spekulation. På så sätt har ett nödvändigt samband mellan denna estetik och verkligen föreliggande musikaliska fakta varit svårt, ja omöjligt att inse — ett samband, som man inom detta läger knappast heller har bekymrat sig om att söka uppvisa. Hur stort inflytande denna »filosof»-estetik än haft på det rent musikestetiska tänkandet, anse vi oss dock i detta sammanhang kunna lämna den å sido, då det ju här just är fråga om en fackmässig musikforskning.

Med utgångspunkt i första hand från Fr. v. Hausegger har musiken framställts främst som ett personlighetsfärgat uttryck. I Hauseggers arbete »Die Musik als Ausdruck», Wien 1885, skedde detta genom följande tankegång. Då en människa på ett eller annat sätt uttrycker sig, sker detta medelst, på grund av hennes såväl andliga som fysiska konstitution egenartat bestämda, »uttrycksrörelser», vilka ge åt själva uttrycket en för varje individ i vissa hänseenden säregen form. När nu en människa uttrycker sig i toner, blir resultatet — det musikaliska konstverket — därför även det ett uttryck för och på sätt och vis en avbild av henne. Allt detta är läror som fått en första, icke endast musiken omfattande, systematisk utformning av bröderna Rutz. Den musikaliska barockens estetiska skriftställare sågo i musiken ett medel att ge uttryck åt och uppväcka vissa bestämda affekter. Denna affektlära har inom modern musikvetenskap vunnit efterföljd i H. Kretzschmars »hermeneutiska» metod, som ut i ett konstverks finaste förgreningar vill fastställa ett bestämt affektinnehåll. För romantiken var musiken främst en de svallande känslornas, en de skiftande stämningarnas utgrundliga konst; en musikuppfattning, som in i våra dagar torde vara levande hos stora delar av

¹ Egentligen en märklig parallell till eller event. en traditionslinje från(?) den antika och senmedeltida, kosmologiska ethoslärans!

den musikaliskt intresserade allmänheten. E. Hanslick förnekade åtminstone i de första upplagorna av sin mycket omdebatterade skrift »Vom Musikalisch-Schönen», 1. uppl., Leipzig 1854, 9. uppl. 1896, för visso icke det känslöbetonade momentet i musiken men framhöll med stigande eftertryck i de senare upplagorna av skriften, om än med ett visst beklagande, att det inom denna konst, som kan bli föremål för en saklig, mer vetenskapligt betonad framställning, egentligen endast är det formella momentet.¹ Hugo Riemann, som allt från sin dissertation, »Über das musikalische Hören», 1873, betonade den musikaliska tankeverksamhetens betydelse, sökte med utgångspunkt från omfattande analyser av musikaliska konstverk uppvisa de element, som bilda grundvalen för den musikaliska apperceptionen, och framlägga de lagar, enligt vilka dessa element i det färdiga konstverket äro sammanbundna och vidare utvecklade. Under anknytning till urgamla, inom musikestetiken alltid levande föreställningar utbildade H. Schenker² och A. Halm³ den musikestetiska riktning, som på senare tid vunnit de flesta anhängarna. Denna riktning betonar det dynamiska i musiken och ser i det musikaliska konstverket det stelnade resultatet av ett på olika sätt bestämt kraftspel. Den har kallats »Spannungsästhetik», »Motorik», »Organik», »Phänomenologie» o. s. v. R. Schäfke införde termen »Energetik»⁴ såsom den mest betecknande. Denna »Energetik» fick sin kanske inflytelserikaste utformning i E. Kurths arbeten »Grundlagen des linearen Kontrapunkts», Berlin 1916, och »Romantische Harmonik», Berlin 1919. Den formades till en tillämpad estetik i H. Mersmanns »Angewandte Musikästhetik», Berlin 1926. Äro de nu i allra största korthet uppräknade musikestetiska riktningarna en estetik »von oben» i så måtto som de utgå från en såsom riktig antagen grunduppfattning, vars giltighet såväl för det musikaliska konstverket i dess helhet som ock för den minsta av dess delar de söka påvisa, så ställer här emot den experimentella musikestetiken en estetik »von unten», vars satser äro resultaten av i princip förutsättningslösa experiment.

Har nu någon av dessa skolor lyckats formulera den sats, som ger

¹ Om Hanslick som musikestetiker se R. Schäfkes dissertation »Eduard Hanslick und die Musikästhetik», Leipzig 1922.

² Främst i »Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler», Stuttgart u. Berlin 1906.

³ I »Von zwei Kulturen der Musik», München 1913, o. a.

⁴ I ett föredrag »Musikästhetik und musikalischer Einföhrungsunterricht», 1925, samt i sin »Geschichte der Musikästhetik», Berlin 1934. Denna innehåller en idévetenskapligt inriktad utförlig framställning av de musikestetiska åsikterna från äldsta tider fram till våra dagar.

nyckeln till musikens gåta? Redan »lösningarnas» mångfald låter oss ana, att så ännu icke är fallet. Om en sats, som utsäger något om en företeelse, skall ha vetenskapligt värde, måste det den utsäger icke vara påtvingat, icke vara intytt i företeelsen i fråga utan ge uttryck för dennas verkliga förhållanden. Den gemensamma svagheten i de hittillsvarande riktningarna inom musikestetiken »von oben» har nu varit, att det samband mellan den uppsatta grundprincipen och det enskilda konstverket, som, om det rätta är funnet, bör gälla över allt och med nödvändighet, att detta samband endast i mer eller mindre begränsad omfattning varit möjligt att uppvisa utan att våldföra sig på de verkliga föreliggande, på ett eller annat sätt beskaffade förhållandena. Så ha de olika skolornas grundprinciper visat sig okonstlat gälla endast inom ett visst bestämt tidsavsnitt av konstutvecklingen, eller också ha de täckt endast någon sida av saken, eller har sambandet med konstverken åstadkommits medelst för fantasin kanske tilltalande men, som det synes, s. a. s. i luften hängande, rena konstruktioner o. s. v. Hur vill man tillämpa 1700-talets affektlära inom en musik, som icke ger uttryck åt bestämda affekter? Vilket värde, utom möjligen sekundärt eller rent av negativt, får ett betraktelsesätt, som i det musikaliska konstverket ser främst ett personlighetsfärgat uttryck, där musiken i första hand icke är personlighetsfärgad? Även om man går med på, att all musik i större eller mindre grad uppväcker ett »böljande känslö- och stämningssvall», så berör man därmed, enligt samstämmiga uttalanden av i djupare mening musikaliska personer, endast en, och dessutom för en egentligen vetenskaplig framställning ännu så gott som oåtkomlig, sida av saken. Ensidiga äro även på sitt håll de rena formalisterna, då de alldeles förneka det emotionella momentets betydelse.

Icke heller de i viss riktning musikestetiskt inställda teoretikerna synas ännu ha sagt det sista förlösande ordet. Det system, som i anslutning till förra århundradets svenska idealism, uppställdes av den beaktansvärde musikteoretikern C. J. Fröberg, en av de få, som verkligen in i detalj sökte tillämpa denna idealisms konstuppfattning på det enskilda musikverket, strandade, förutom på författarens bristande filosofiska skolning, även därpå, att det icke var psykologiskt bindande, och på att det till utgångspunkt tagit ett historiskt allt för begränsat material.¹ H. Riemanns omfattande musikteoretiska

¹ Fröbergs huvudarbete var »Försök till grundläggning af en verkligt rationel Harmoni- och Tonsättningslära», Del I. Uppsala 1878.

Jfr min uppsats »C. J. Fröberg, en svensk musikteoretiker» i Sv. Tskr. f. Mkf. 1934, s. 25—75.

och -estetiska forskargärning utmynnade i en lära om »tonföreställningarna»,¹ varmed han åsyftade att ge grundvalarna för en sida av musiktillägnandet, den musikaliska tankeverksamheten. Han lyckades dock icke ge denna sin lära en för alla musikaliska konststilar gällande form — vilket väl i och för sig hade varit möjligt —, därför att hans förutfattade och envist fasthållna mening om dessa tonföreställningars grundformer och om den musikaliska apperceptionens verksamhetssätt var för begränsad. Vad så åsikten om musiken som det uppfattningsbara resultatet av ett psykiskt eller på annat sätt beskaffat kraftspel beträffar, synes den tyvärr ännu icke ha fått en formulering, som kan erkännas av psykologin. Den med från den fysikaliska kraftläran hämtade termer späckade framställning, som denna »energetik» fått hos Halm, Kurth, Mersmann o. a., har nämligen, därför att den icke bekymrat sig om de enklaste psykologiska fakta, rönt en tillintetgörande kritik från fackpsykologernas sida, som stämplat denna framställning som mytologi, som kanske vackert men i varje fall tomt prat, ja som ovetenskapligt nonsens, och som kraftigt varnat för de vådliga följderna av en sådan förförisk men ansvarslös s. k. vetenskap.² Den experimentella musikestetiken till sist befinner sig ännu i sin början och har icke nått fram till någon enhetlig sammanfattning av sina rön.

Utan att nu på något vis vilja förringa värdet av de stundom utomordentliga resultat, som på skilda områden vunnits såväl av musikestetiken som ock av den i en viss musikestetisk riktning inställda musikteorin, kunna vi dock icke värja oss för det intrycket, att tiden ännu icke är mogen för att formulera den sats, som med en rubriks korthet och slagfärdighet ger musikens innersta mening. Det för tidiga formulerandet av denna sats synes oss icke ha varit till nytta utan tvärt om till direkt skada för den musikvetenskapliga forskningen. Det musikvetenskapliga materialsamlandet är ännu långt ifrån fullbordat och det samlade materialet ännu icke så enhetligt bearbetat, att en sådan sista och högsta syntes kan anses motiverad. Om man ändock gjort denna, har man därför i den naturliga strävan att söka visa dess giltighet tvingats att tillgripa metoder, som icke kunna gälla för god vetenskap. Resultaten äro icke framsprungna ur ett omfattande förutsättningslöst materialsamlande. Man har i stället utvalt och till allmängiltighet upphöjt endast vissa företeelser,

¹ Se hans uppsats »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen» i Jhb. Peters 1914/15.

² Se härom H. Scholes skrift »Tonpsychologie und Musikästhetik, Göttingen 1930.

som kunna exemplifiera det påstådda. Man har gått till sina undersökningar s. a. s. med en förutfattad avsikt att finna ett bestämt förhållande och så sökt omforma och omtyda det verkligen funna i överensstämmelse med detta förhållande. Och man har icke tagit nödig hänsyn till grannvetenskaper. I huru verkligen ringa grad musikestetiken och musikteorin äro mogna för att formulera en lösning av sin högsta uppgift, bevisas kanske bäst av det beklagliga faktum, att det inom dessa forskningsområden ännu icke finnes ens någon allmänt erkänd terminologi eller metod.

För att här komma vidare och icke från början få blicken fastlåst i en viss riktning uppstår alltså fordran på en i estetiskt och andra avseenden i möjligaste mån förutsättningslös forskning. En sådan forskning kan icke bli någon annan än den tidigare antydda, »rena» musikteorin, som alltså framträder såsom fullt självständig musikvetenskaplig disciplin vid sidan av musikhistorien och musikestetiken och som *ej är att förväxla med den musikaliska hantverks- och materialläran*. Skola vi i detta sammanhang tränga denna musikteori något närmare in på livet, må först uttryckligen framhållas, att vi därmed egentligen ej avse att uppdraga riktlinjerna för densamma utan endast att visa några av de problem, som här i första hand vänta på sin lösning.

En fråga av allra största vikt som måste utredas är problemet om den musikteoretiska forskarens förhållande till sitt undersökningsobjekt, det musikaliska konstverket. På grund av dettas egenart blir denna fråga av ett alldeles särskilt intresse. H. Mersmann berör densamma i inledningskapitlet till sin ovan nämnda musikestetik på ett sätt, som vi åtminstone delvis skänka vårt fulla erkännande. Han framhåller där (s. 1), att musiken intager en särställning inom estetiken. »Misst man sie mit den Masstäben allgemeiner Kunstbetrachtung, so erscheint die Möglichkeit, ihr Wesen erkennend zu umspannen, um viel geringer als bei den andern Künsten. Bei diesen bietet eine mehr oder weniger deutlich erkennbare Gegenständlichkeit der Analyse einen Haftpunkt, während die Physiognomie des Tonwerks schwankend bleibt und einer klaren Erkenntnis zu widerstreben scheint». Den moderna forskningen eftersträvar dock en sådan klar och dessutom i möjligaste mån objektiv kunskap. För den romantiska och psykologiska estetiken var det en självklar förutsättning, att musiken alltid sattes i den närmaste förbindelse med det egna jaget; »die sichtbarste Erscheinung dieser Beziehung war die Einfühlungstheorie, durch welche der Inhalt des Kunstwerks unmittelbar abhängig gemacht wurde von dem Einfühlungsvermögen des Betrach-

ters. Jetzt ändert sich die Perspektive völlig: es wird versucht, den musikalischen Ablauf als ein in sich gegründetes, von allen Ich-beziehungen möglichst zu lösendes Geschehen zu erkennen. Es bleibt bestehen die Forderung stärkster Aktivität des Hörens, allein diese Forderung erstreckt sich nicht mehr auf subjektive Einfühlung und auf assoziative Vorstellungen sondern zunächst auf eine klare, objektive Erkenntnis des Phänomens.»¹ Denna inställning till konstverket är fenomenologisk. »Der phänomenologische Standpunkt löst das Kunstwerk aus allen Assoziationen und subjektiven Beziehungen ab und wertet es als Phänomen». Även om den musikaliska fenomenologin ännu är förvirrad och osystematisk, visar sig dock i alla dess försök någonting gemensamt. »Vorerst mehr negativ: in der Abkehr von Romantik und Psychologie und in der Hinwendung zum Kunstwerk selbst.» Mersmann avstår dock frivilligt från att sätta sina undersökningar i närmare förbindelse med fenomenologin utan nöjer sig med att konstatera en ståndpunktens inre gemenskap. Han torde också, som vi skola se, i sina undersökningar icke ha intagit en i egentlig mening fenomenologisk ståndpunkt. Men just beträffande musikforskningen vore ett klarläggande av det »fenomenologiska» läget av den allra största betydelse. Detta framgår kanske av följande korta framställning.

Mersmann framhåller, att musiken vore svårare åtkomlig för forskningen än de andra konsterna, därför att man vid densamma egentligen icke hade något fast objekt att lägga händerna på. Det musikvetenskapliga objektet vore svävande och syntes motsätta sig en klar kunskap. För att komma till klarhet om huru härmed verkligen förhåller sig, skola vi göra en del jämförelser med andra vetenskapsområden. En naturvetenskapsman t. ex. en geolog, befinner sig vanligen icke i tvivelsmål angående sitt undersökningsobjekts påtagliga existens. Han har framför sig en bergart eller en jordförekomst, som han undersöker. För att kunna förmedla resultaten av sina undersökningar till andra formulerar han dem i språkliga satser. Utan att närmare fundera över förhållandet mellan det undersökta objektet och det språkliga uttrycket ger han detta med ledning av sin naturliga och, vad mer speciella förhållanden beträffar, vetenskapligt skolade språkkänsla en sådan form, att det till i samma grad skolade människor förmedlar den kunskap han anser sig ha vunnit. Men musikvetenskapsmannen har icke något sådant omedelbart givet undersökningsobjekt. Det som »transsubjektivt» finnes av det musikverk han undersöker är endast de av något instrument alstrade

¹ A. a., s. 4.

svängningarna i luften eller de i något material utformade nottecknen. Men undersökningar angående luftpartiklars svängande falla inom fysikens område, och med nottecknen som sådana sysslar den musikaliska paleografin. Var finnes då det musikaliska forskningsobjektet?

Musiken är en idéprodukt. Kanske kunna vi vinna klarhet i den ovan ställda frågan genom jämförelse med andra dylika produkter. Här faller i första hand språket i tankarna, med vilket musiken otaliga gånger och på de mest skilda sätt jämförts. I detta sammanhang vilja även vi göra en sådan jämförelse, i det att vi skola visa hän på några väsentliga likheter men också på några lika väsentliga olikheter mellan språket och musiken.¹ Vad de här avsedda likheterna beträffa, bestå dessa till en början däri att i båda fallen vissa sinnesintryck (bokstäverna eller de talade ljuden resp. nottecknen eller de klingande tonerna) genom egenartat beskaffade andliga akter sammantagas till ett helt, liksom uppfyllas av en viss mening och komma att betyda något. Den stora skillnaden är, att man vid ett normalt användande och ett normalt uppfattande beträffande ett meningsfyllt ord mer eller mindre bestämt vet, vad det betyder, vilket där emot icke synes vara fallet med en musikaliskt meningsfylld tonbildning. Ett betydelsefullt ord avser alltid, pekar hän mot ett objekt och blir i medvetandet liksom en ställföreträdare för detta objekt. Musikestetiken har ännu förgäves sökt finna det objekt, som den meningsfyllda tonbildningen avser. Ett ord blir genom skilda andliga akter på ett egenartat sätt liksom förankrat utanför medvetandet. Beträffande de musikaliska förhållandena vet man icke riktigt, var denna förankring äger rum. Härur följa de särskilt för den musikteoretiska forskaren kännbara svårigheterna att riktigt »komma åt» sitt undersökningsobjekt. Detta finnes endast som ett slags medvetandes-innehåll hos dem, som kunna utföra de andliga akter, medelst vilka tonintrycken sammantagas till ett helt och uppfyllas av sin musikaliska mening. Det är med andra ord endast »fenomenologiskt» givet. Musikforskaren har alltså i viss mån samma slags undersökningsobjekt som språkforskaren, för vilken sistnämnde dock detta objekt genom ordens mer bestämt markerade betydelse, genom deras klarare angivna transsubjektiva »förankring» blir fastare och säkrare än för musikforskaren.

Då denne alltså till utgångspunkt i första hand har en »fenomenologisk» företeelse, förstå vi därav, att ett »fenomenologiskt» klar-

¹ Jfr till det följande, vad språket beträffar E. Husserl: Logische Untersuchungen, II: 1, 4. uppl. Halle a. d. S. 1928, speciellt kap. I §§ 6—9 samt inledningen till A. Pfänder: Logik, 2. uppl., Halle a. d. S. 1929, s. 5—36.

läggande av de musikaliska förhållandena vore av utomordentlig betydelse för musikvetenskapen i allmänhet och för den musikteoretiska forskningen i synnerhet. Det skulle visa möjligheterna över huvud för en sådan forskning att bli objektiv och bringa reda i de till denna hörande kunskapsteoretiska problemen. Men ett sådant klarläggande faller knappast inom musikteorins egentliga arbetsfält. Att på andra områden med endast »fenomenologiskt» givna undersökningsobjekt en verklig forskning, att en logik, en fenomenologi, en matematik o. s. v. ha visat sig möjliga och resultatrika, är för musikteoretikern en säkerhet för att även på hans område ett framgångsrikt vetenskapligt arbete är tänkbart. En i möjligaste mån vidsträckt allmänt musikalisk och speciellt musikvetenskaplig bildning och allmänt vetenskaplig ansvars känsla äro en förutsättning men även en borgen för att han uppfattar och bearbetar de musikaliska fenomenen rätt och att de slutledningar han gör angående dessa få ett bestående värde.¹

Vi ha tidigare framhållit, att musikteorin har att vara i estetiskt avseende i möjligaste mån förutsättningslös. Härav följer en viss begränsning i dess uppgifter. Den måste vara anspråkslös och icke tilltro sig mer, än vad den verkligen kan utföra. Den anser sig sålunda icke ha funnit det, som den skulle ha till huvudsaklig uppgift att söka reda på (musikens grundprincip eller vad man vill kalla det), och att därför dess egentliga mål vore att uppvisa, att detta såsom funnet antagna också vore det rätta, utan den erkänner, att den befinner sig mitt i, om icke rent av endast i början av, sökandet. Om man med F. Enriques urskiljer fyra faser eller moment i en teoris »Schluss-schema», nämligen: 1. Vorläufige Beobachtungen und Erfahrungen. 2. Begriffe oder Begriffssysteme, die sie hypothetisch darstellen. 3. Deduktion. 4. Verifikation,² så måste den alltså erkänna, att den ännu befinner sig i den första fasan, samlandet av förberedande iakttagelser och erfarenheter. Dess mål är i första hand att uppdaga och i överskådlig, såsom grund för fortsatt bearbetning lämpad, form framlägga den i de musikaliska konstverken till äventyrs förefintliga lagbundenheten. Men den avstår till en början från att närmare

¹ Då vi här ingalunda avse att bedriva fenomenologi, skola vi i fortsättningen icke försöka oss på att använda en mycket ömtålig och lätt missförstådd fenomenologisk terminologi utan tala rätt och slätt om musikaliska företeelser och sammanhang utan att bekymra oss om deras endast »fenomenologiska» existens. Vi ville endast fästa uppmärksamheten på förhållanden, vilkas klarläggande, vi anse vara av den allra största vikt just för musikteorin.

² Zur Geschichte der Logik, 1927, s. 214.

uttyda denna lagbundenhet. Denna må ha tillkommit av psykologiska, av estetiska, av sociologiska, av akustiska eller av andra orsaker, detta intresserar till en början icke musikteorin utan endast verkningarna av dessa orsaker i det musikaliska konstverket.¹ Uppställer musikteoretikern till ledning för sig vissa satser, vilket han för att icke råka ut i det gränslösa måste göra, ger han dessa satser en endast hypotetisk form och är beredd att släppa dem, så snart egna eller andras forskningar uppvisat, att de äro falska.

Som vi nyss framhöllo, måste musikteorin erkänna att den ännu icke i tillräcklig grad avslutat det primära materialsamlandet. En av de första och över huvud taget allra viktigaste uppgifterna blir därför att utbilda en lämplig metod för detta materialsamlande. För musikteorin består detta icke i uppsökandet och framläggandet i för forskningen användbar form av i arkiven undangömda noter, vilket faller inom musikhistoriens speciella område, utan i en första grundläggande bearbetning av det material, som musikhistorien bringat i dagen. Guido Adler angav för den spekulativa teorin följande riktlinjer: »Zur Erreichung seiner Hauptaufgabe, nämlich zur Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten, ihrer organischen Verbindung und Entwicklung wird sich der Kunsthistoriker der gleichen Methode bedienen wie der Naturforscher: vorzugsweise der inductiven Methode. Er wird aus mehreren Beispielen das Gemeinsame abheben, das Verschiedene absondern und sich auch der Abstraction bedienen, indem von concret gegebenen Vorstellungen einzelne Theile vernachlässigt und andere bevorzugt werden. Auch die Aufstellung von Hypothesen ist nicht ausgeschlossen.»² Detta gäller även för musikteoretikern, vars intresse dock i sista hand icke är inriktat på uppdagandet av de endast för en viss tid gällande konstlagarna utan de för alla tider gällande. Jämförelsen med naturforskaren måste dock tagas med en viss försiktighet. Det musikvetenskapliga undersökningsobjektet är så vitt skilt från det naturvetenskapliga, att det i fråga om metodens tillämpning aldrig kan bli fråga om någon gemenskap. Det musikteoretiska undersökningsobjektet finnes ju endast såsom vissa upplevelsedata, från vilka alltså varje musikteoretisk forskning i första hand måste utgå. Dessa data

¹ Denna musikteori har alltså i hög grad den av Mersmann förordade blickriktningen, nämligen främst mot det musikaliska fenomenet. Den befattar sig endast med detta och ej med det s. a. s. på andra sidan liggande. Mersmann själv hade därför ej en strängt fenomenologisk inställning, då han i sin tillämpade estetik ville visa spelet av de krafter, som ligga under, bakom själva fenomenet.

² A. a., s. 15.

sätta å ena sidan känslolivet å den andra den »musikaliska tankeverksamheten» s. a. s. i gång. Då, som vi tidigare framhållit, ännu så länge endast de moment i de musikaliska upplevelsedata, vilka tala till tankeverksamheten, äro åtkomliga för en vetenskapligt sträng formulering, har alltså musikteorin att i första hand taga hänsyn till detta den musikaliska tankeverksamhetens »innehåll» (undersökningar angående förloppet av denna tankeverksamhet faller inom psykologins område). En analys av detta »innehåll», ett framläggande av det samband, som råder mellan dess olika företeelser, blir alltså det grundläggande arbete musikteoretikern har att utföra. Men skola här några resultat vinnas och skola några egentliga framsteg göras, är det en oeftergivlig fordran, att *en enhetlig analyseringsmetod och att en enhetlig, allmänt erkänd musikteoretisk terminologi utbildas*. Som det nu är, skapar sig varje forskare en efter sina speciella syften mer eller mindre lämpad metod och inför en till denna passande terminologi.¹ Detta gör, att hans metod och hans terminologi icke bli användbara för en forskare med andra syften, vilken alltså å sin sida måste s. a. s. börja om från början. Härav följer en starkt förminskad möjlighet att tillgodogöra sig och utnyttja redan vunna resultat, vilket naturligtvis inverkar i högsta grad menligt på den musikteoretiska forskningens framåtskridande. Ett önskemål vore därför, att ett antal, från alla närmare reflexioner och kommentarer och från början bestämda avsikter, »rena» samlingsverk med analyser av kompositioner från skilda tider och länder utgävos, varigenom en bred och fast grund för forskningen skulle läggas. Sådana analyser skulle naturligtvis kunna utnyttjas ej endast av musikteoretikern utan även av musikhistorikern och musikestetikern och vore sålunda av ett utomordentligt värde för hela musikvetenskapen och skulle, endast de, fullt motivera musikteorins upptagande som en självständig disciplin.

¹ Endast inom ett område finnes en mer allmänt erkänd analyseringsmetod och ett därtill lämpat beteckningssätt, inom den harmoniska analysen. Riemann utbildade här sin funktionsbeteckning, varmed på ett förträffligt sätt det för den musikaliska tankeverksamheten följbara sammanhanget i de harmoniska upplevelsedata anges. Detta beteckningssätt utbildades till större smidighet av S. E. Svensson i den av honom i förening med C.-A. Moberg utgivna Harmoniläran, Gehrman's Musikförlag, Stockholm 1933. (Författarna införa här på ett försiktigt sätt det moderna kraftbegreppet även på harmonikens område och eftersträva därmed en djupare förståelse av detta och av musiken över huvud).

Ett annat harmonianalytiskt beteckningssätt, som i exakthet är de Riemannska funktionsbokstäverna jämbördigt men i bildlig överskådlighet överträffar dessa, är den av B. Müller-Lyer i samband med undervisning av barn utbildade färgskriften (Buntschrift).

Är nu detta en av musikteoretikerns första viktiga uppgifter, består hans vidare arbete i en »spekulativ» bearbetning av det i analyser framlagda materialet för att därigenom söka komma den för det musikaliska konstverket som sådant gällande lagbundenheten på spåren. Hans högsta mål är, som vi tidigare framhållit, att finna den princip, som dikterar denna lagbundenhet.

Kanske skall en på ovan antytt vis arbetande musikteori anklagas för att vara en den mest renodlade formalism, som ur det musikaliska konstverket utdriver det för konsten viktigaste, den personliga egenarten, den levande anden. Vi vilja då uttryckligen framhålla, att det beträffande musikteorin icke är fråga om deklarerandet av någon bestämd konstuppfattning eller tillämpandet av någon viss musikestetisk åskådning. Den vill icke ge anvisningar om hur man bör lyssna till eller njuta av musik. Den har endast rent vetenskapliga avsikter och vill i sin mån söka sprida ljus över ett viktigt område av den mänskliga kulturen. Söker musikhistorien förstå ett musikaliskt konstverk i dess egenskap av en engångs-företeelse i en viss tids idéhistoriska sammanhang, vill musikteorin komma till klarhet om strukturen av den idéprodukt som benämnes musik. Härigenom beredes möjlighet att inlemma musiken på dess plats bland övriga andliga kulturföreteelser, att sätta in den i ett större andligt sammanhang. För musikteorin växa alltså uppgifter fram, som gå utom och rent av över musikhistoriens och musikestetikens.