

Ic^o
Äro Akademi
Institutionens
föreläsning.

Friherr R. v. Wrede
Waldmannstr
nr
Olvi Andersson.

OTTO ANDERSSON

OM MUSIKHÖRANDET

HELSINGFORS 1929

O M M U S I K H Ö R A N D E T .

INSTALLATIONSFÖREDRAG

AV

OTTO ANDERSSON

DEN 27 NOVEMBER 1926

I.

Människorna ha sedan långt avlägsna tider genom musiken, mer eller mindre konstnärligt utformad, mottagit såväl ren sinneseggelse som starka andliga intryck och stämningar, vilka bottnat djupt inne i själslivet.

I vår tid äger musikhörandet kanske en större aktualitet än någonsin. Musiken erövrar alltjämt nya områden såsom ett internationellt språk för de mänskliga själsrörelserna. Det sällskapliga liksom det offentliga musiklivet har fått många nya former.

Tonkonsten har för länge sedan anknutit till vissa nationella rörelser och vunnit, åtminstone skenbart, större förutsättningar att bli förstådd inom nationen, men också en viss aktivitet; den vill bli uppskattad. På andra håll framträder en ny tonkonst, byggande på exotik, atonalitet och en till ytterlighet stegrad intellektualism, vilken tonkonst genom de främmande tonformerna och de nya systembildningarna synes åsidosätta varje strävan att omedelbart bli fattlig. Den nya musiken förutsätter rent av ett nytt hörande, alldeles som den nya bildkonsten förutsätter ett nytt seende, som man sagt.

Den oklarhet, som i mycket omsvävar den musikaliska konstverksamhetens och musikhörandets teori ha synts mig motivera ämnets upptagande till en behandling så sammanträngd och översiktlig som ramen för detta föredrag kräver.

Den vetenskapliga diskussionen om musikhörandet är av gammal datum, men har under de senaste åren blivit allt livligare. Vi möta den i undersökningar rörande konstens ursprung, inom den filosofiska och den rent musikestetiska litteraturen; den beröres av den speciella musikpsykologiska forskningen och faller till icke ringa del även inom det fysiologiska området. Den rör sig kring de viktigaste problemen inom musikens filosofi, en sammanfattande benämning, som man begynt använda för forskningarna rörande lagarna för den musikaliska konstverksamheten och orsakerna till musikens verkningar på åhörarna.

Musikhörandet spelar en viktig roll redan vid konstverkets tillkomst, ja, det kan nästan sägas vara det musikaliska skapandets grundval. Tonkonstnären mottager genom ett inre hörande de ingivelser i form av rytmer, melodier och harmonier, vilka i ständigt skiftande flätning, ständigt fortgående rörelse byggas upp till ett konstverk. Detta konstverk blir estetiskt helgjutet och värdefullt, i den mån tonsättaren äger de nödiga förutsättningarna för ett konstnärligt skapande: formanlag, skolning och musikalisk känsla. Hörandet väcker, befruktar och stimulerar den skapande verksamheten i alla dess faser och får således karaktären av ett *produktivt musikhörande*.

Genom det *receptiva musikhörandet* mottager och njuter åhöraren, mest genom förmedling av musikens organ, musikinstrumenten och människorösten, det musikaliska konstverket.

Det produktiva musikhörandet gör sig gällande främst och starkast under den skapande verksamhetens första stadium, den s.k. produktiva stämningen.¹⁾ Det är då ideerna födas som dimlika tonföreställningar, förnumna ur det omedvetnas djup. Föreställningarna bli tonbilder, än blixtrikt formande sig i tematiska infall och rytmer, än långsamt växande ut i melodiska linjer eller ackordförbindelser. Röster sjunga, in-

¹⁾ Graf, Max, Die innere Werkstatt des Musikers, s. 45 f.

strument klinga i tonsättarens inre. De samla sig jublande eller klagande allt efter stämningens art. De strömma över konstnären i ständig förnyelse, ständigt liv. Varifrån och huru, det kan han icke göra reda för, som Mozart en gång betygade, då man frågade honom om hans tillvägagångssätt vid utarbetandet av sina tonsättningar. »Den som icke känner detta tillstånd då alla nerver dallra av en utsäglig upphöjelse, vars grund och föremål man icke är i stånd att klargöra, som låter allt omkring en stråla i ett obekant och dock så bekant ljus, — — — den känner icke den skapande fantasiens källor och mysterier.» (Fr. Th. Vicher). Beethoven har uttalat sig om mottagandet av de musikaliska idéerna på följande sätt: »De komma opåkallade, medelbara, omdelbara, jag kunde gripa dem med händerna, i den fria naturen, i skogen, i nattens stillhet, i den tidiga morgonen; de väcka stämningar, som hos diktaren omsättas i ord och hos mig i toner, de klinga, brusa, storma, tills de äntligen stå för mig i noter.»¹⁾

Naturen har i alla tider varit en av de rikaste inspirationskällorna. Många belägg kunde anföras. Sibelius yttrade en gång, att vad inspirationen, själva skapandet angår, trodde han, att naturomgivningarna spela en långt större rol än nationaliteten, som ju ofta kan vara starkt uppblandad²⁾. En annan gång sade han, att om han ser en gammal husfasad, så blir den genast till musik. Fasadens »motiv» (synbildens musikaliska motsvarighet) bildas ögonblickligen i hans själ. Tonsättaren kan gå omkring med hundratals sådana reella motiv, bevara dem i sitt medvetande år efter år och sedan, då skapandan kommer över honom och hans musikaliska intuition skådar bilder, tar han fram motiven ur de fack, där han gömt dem allt efter som den musikaliska åskådningen fordrar.³⁾ Jag läste nyligen, att Sibelius femte symfoni grundar sig på intryck, som mästaren mottog en afton, då han såg en flock

¹⁾ Kerst Friedrich, Beethoven in eigenen Wort, s. 53.

²⁾ N. Pr. 11/10 1910.

³⁾ K. Flodin i N. Pr. h. 1907.

svanor flyga över sitt hus och över fjärran skogar och sjöar förlora sig i riktning mot solnedgången.¹⁾

En annan inspirationskälla är diktningen. I vokal- och dramatisk musik ger diktningen själva stämningens grund. »Jag har öst ur mitt fosterlands diktning och dess legender och jag har sedan sjungit på mitt eget vis ofta riktande min själ med Kalevala», säger Sibelius²⁾). Ett märkligt exempel på spontaneitet vid tillkomsten av en vokalkomposition är Schuberts »Erlkönig». Ev afton, när tvenne av tonsättarens vänner kommo på besök, funno de honom »Glödande av iver», som Spaun berättar, läsande högt »Erlkönig». Han vandrade av och an med boken i hand. Plötsligt satte han sig, och så fort det var möjligt att nedskriva noterna, fästes den härliga balladen på pappret. Då Schubert denna tid icke ägde något klaver, skyndade man till konviktet, där ett sådant stod till buds, och ännu samma afton sjöngs »Erlkönig» och mottogs med hänförelse.³⁾ Exempel sådana som detta visa i klar åskådlighet diktens betydelse för den musikaliska stämningen och styrkan av det inre hörandet.

Den produktiva stämningens musikaliska idéer väckas emellertid icke ensamt, ja kanske icke ens i främsta rummet genom yttre intryck, utan grunda sig på inre orsaker. Tonsättaren hör sitt eget själstillstånd i nuet och i det förflutna, han hör så att säga sina egna pulsslåg, sina fröjder och lidanden i de musikaliska former och nyanser, det inre livet, själva klangbotten, föreskriver. Det är måhända till och med tänkbart, att själsrörelser, som äro arv från föregående generationer, träda fram för tonsättarens inre öra för att taga gestalt i konstverket. Att detta gör sig gällande med avseende på den konstnärliga musikaliteten lär oss redan vår kännedom om anlagens ärfthighet och de stora musikaliska släkternas historia.

När tongestalterna antagit sådana former, att de kunna göras till föremål för medveten bearbetning, begynner den

¹⁾ *H. bl.* 11/7 1926.

²⁾ *Å. U.* 30/3 1923.

³⁾ *Graf*, a. a. s. 61.

konstnärliga konceptionen. De själsliga affekterna taga konkret gestalt. Notbilder fästas på pappret och förmedla utlösningen av den inre spänningen. Under ett ständigt tillflöde av nya fantasiföreställningar, förnimbara genom det inre hörandet växa idéerna ut i melodisk linjeflätning, enklare eller rikare ackordvävnad. Det egentliga arbetet i konstnärens verkstad har tagit sin början, skisserande, ordnande och anpassande. Men först då konceptionen övergår i konstverksamhetens följande och sista stadium, det tekniska, kritiska arbetet, sker utformningen. Därunder uppgår det inre hörandet i det yttre. Tonbilderna reproduceras och kontrolleras ofta med tillhjälp av musikinstrument eller människoröster. När ingivelsen varit äkta och då det tekniska arbetet närts av en fortgående inspiration, utan vilken ingen stor konst kan skapas, utgestaltas den motiviska eller melodiska utvecklingen och den harmoniska omklädnaden i lagbundna former. Det inre, produktiva hörandet har fullgjort sin roll. Lättare eller mödosammare, beroende på den konstnärliga läggningen, ha det inre livets växlande stämningar, som fånglat tonsättarens väsen under skapandet, utlöst sig i hörbara, av andra förnimbara tonformer, i konstverket.

Det är märkligt att se, att även andra konstnärer, diktare och målare, hos vilka sinnesintrycken utlösas och förmedlas på visuell väg, genom synförmålor, ofta behärskas och vilja behärskas av musik, att de ha behov av ett auditivt element för konstverksamhetens stegrande och påskyndande. Och detta behov framträder just under detta förstadium. Jag hade nyligen tillfälle att i en liten studie över Runeberg och musiken påvisa, huru han ehuru han avgjort hör till den visuella diktartypen och nästan helt och hållet saknade varje skolning av de musikaliska anlag han otvivelaktigt ägde, huru han dock ofta diktade under inflytande av en musikaliska tanke, som sammansmälte med orden, såsom Topelius uttrycker det. Dietrichsson omtalar en melodi till Soldatgossen, som var upptecknad efter skaldens nynnande under diktens tillblivelse, troligen samma melodi, som nyligen upptäckts bland Karl

Collans efterlämnade papper och som numera även finnes tryckt i Svenska litteratursällskapets skrifter. Det är känt, att Runeberg ofta utarbetade sina dikter på samma sätt, nämligen under gnlöande på någon melodi.¹⁾ Samma behov att låta den poetiska skaparverksamheten befruktas av musik eller att ställa den poetiska ingivelsen i sammanhang med musikaliska förnimmelser är också bekant hos andra stora diktare. Schiller yttrade i brev till Goethe, att en musikalisk känslöstämning föregick den poetiska idéen; och till Körner skrev han: »det musikaliska i en dikt svävar oftare för min själ, när jag sätter mig till för att dikta, än det klara begreppet om innehållet, vilket jag knappast kan göra reda för». Den tyske dramatikern Otto Ludvig har berättat, att en av hans bästa gestalter framstod som en uppenbarelse under åhörandet av en symfoni. Goethe skrev till fru von Stein, medan han diktade Iphigenie: Jag har låtit musik klinga för mig för att lindra själen och för att lösa andarna.²⁾ Bland målare, som sökt inspiration genom musik vill jag endast nämna Leonardo da Vinci, som lät utföra musik medan han målade sin berömda tavla Mona Lisa.³⁾

Om nu således musiken i allmänhet genom sin inneboende stämmningsrikedom och produktiva styrka stimulerat konstverksamheten på områden utanför den rent musikaliska produktionen, så är det ännu allmännare, att vissa element, rytmen eller melodien framkalla poetisk stämning och underlätta det tekniska arbetet. Den svenske författaren Ossian-Nilsson har gjort ett utförligt uttalande härom. Han säger om sig själv: Till grund för mina bästa frambringelser ligger alltid en rytm. »Än nalkas den mig utifrån, eggande min fantasi och retande min känsla, resande håren på mitt huvud, — såsom då en uvertyr, spelad å en konsertrestaurang, i ett nu uppbyggde för mig den dallrande sagosynen Tigerhuden. Än dyker den plötsligt

¹⁾ Jmf. »Runeberg och musiken», Sv. I. ss. Förhandlingar 1924.

²⁾ Graf, a. a. s. 46.

³⁾ Jmfr. *Die Musik*, II, IV, s. 213.

upp inifrån, förnummen i ett visst ögonblick, spontant och godtyckligt som pulsens takt i örat. Än är det ljudet av mina steg, än reminiscenser av en halvglömd melodi, än en uppenbarelse utan associationer, men i alla fall en rytm, som omskapar sig och tillskapar i ord.»¹⁾

Även om Tegnér vet man, att han brukade dikta smågnolande under ständig vandring i rummet, således ungefär enahanda förhållande, under vilket Runeberg, som jag nyss nämnde, brukade dikta. Samma tillvägagångssätt använde även Per Ling. Det förtäljes, att han vanligen författade under hastig vandring på golvet i olika riktningar. Ännu kan jag nämna Verner von Heidenstams vittnesmål om musikens stora roll vid diktandet. I esseen Inbillningens logik låter han tecknaren säga: »Dikter och bilder kunna sällan eller aldrig väcka min tecknarlust. De äro en redan genomtänkt tanke, en torkad blomma, en steriliserad inbillningssyn. Endast musiken med sin obestämdhet har en obetvinglig förmåga att skänka mig arbetslust. Den gör mig munter och botar mig t. o. m. för tillfälligt obefinnande.»²⁾

Ännu direktare exempel på det musikaliska elementets betydelse för diktaren erbjuda de talrika diktverk, vilka uppkommit på grundvalen av melodiska motiv eller utformade melodier. Bellman skrev som känt de allra flesta av Fredmans epistlar och sånger till förhandenvarande melodier och det är tänkbart, att musiken satt en starkare prägel på diktens karaktär, än vad som framgår vid första ögonkastet, med andra ord att »tonen på visan» här som i folkvisan fått en vidare innebörd. Bekant är även, att Burns skrev större delen av sina lyriska dikter såsom texter till gamla skottiska folkmelodier. De svenska romantikerna ge ytterligare många liknande exempel, och i vår egen diktning framträda Slottes och Knapes dikter till folkmelodier med en sjäfullhet och friskhet, som säkerligen till stor del måste skyllas den musikaliska grundstämningen.

¹⁾ Ett stycke diktterisk genetik i *Ord och Bild*, 1911, s. 482.

²⁾ *Ord och Bild*, 1896.

Det yttre, receptiva musikhörandet förmedlar mottagandet av det musikaliska konstverkets form och innehåll. Detta musikhörande är beroende av liknande förutsättningar som det musikaliska skapandet: musikaliska anlag, graden av skolning och därjämte förmåga att försätta sig i receptiv stämning eller med andra ord det själstillstånd, i vilket åhöraren bör befinna sig för att i största utsträckning kunna tillgodogöra sig konstverkets innehåll. Vad anlagen vidkommer, tror jag emellertid man i allmänhet har en alltför stark benägenhet att förbinda dem med rent tekniska förmögenheter, vilka naturligtvis ägas av olika personer i högst olika grad. Det så kallade absoluta gehöret är exempelvis ännu intet bevis för att dess ägare skulle vara allmänt taget en lika högt kvalificerad musikhörare. Att en person saknar sångröst betecknas ofta såsom liktydigt med att vara omusikalisk, ehuru denna brist endast beror av att personens röstorgan icke äro anpassade för musikaliska frambringelser. Icke ens en utpräglad musikalitet behöver med nödvändighet vara förbunden med goda röstorgan eller ett gott handlag för instrumental teknik lika litet som sådana förmögenheter i och för sig bära vittne om den djupaste musikaliska begåvningen.

Musikbegåvningen kan således vara antingen av intellektuell eller av emotionell art, m. a. o. mera förståndsmässigt eller känslomässigt betonad; dessutom kan den taga sig uttryck i en rad olika egenskaper: musikalisk fantasi, musikaliskt minne, musikalisk gestaltsförmåga o. s. v. Exempel på dessa arter finner man lätt i olika personers olikartade förmåga att läsa noter, »fantisera» på något instrument, spela och sjunga efter gehör, som det heter, o. s. v. För ett djupt musikaliskt hörande torde under alla förhållande böra förutsättas ett normalt öra, musikalisk känsla och en viss musikalisk insikt.

Mottagandet av det musikaliska konstverkets form och idéinnehåll kan ske genom ett inre och ett yttre åhörande; det förra är dessutom av tvenne slag, nämligen det som förmedlas av det musikaliska minnet och det som förmedlas av

synsinnet (vid notläsningen). Den, som är utrustad med ett gott musikaliskt minne, kan när som helst utan instrumental förmedling återkalla en en gång hörd melodi, harmoniföljd eller ett helt musikstycke. När det musikaliska minnet är förmedlaren, kan det receptiva hörandet övergå i produktivt och leda till skaparverksamhet. En stor del av folkmelodierna har uppkommit genom att de i minnet kvarhållna fragmentariska tonbilderna omformats i enlighet med allmogesångarens eller spelmännens form- och skönhetskänsla.

Det inre hörande, som äger rum vid tyst läsning av musik, vilket är möjligt i den utsträckning läsaren behärskar tonspråket, är i viss mening att förlikna vid tyst läsning av ett ordkonstverk. Problemet huruvida samma lagar gälla för de genom synsinnet och de genom hörselsinnet mottagna intrycken, huruvida den grafiska bild jag ser i notskriften på rent formell väg kan förmedla det i den inneslutna känslolinnehållet, det vill säga om hörselsinnets roll till någon del eller helt kan övertagas av synsinnet, torde tillsvidare icke ha blivit föremål för utredning.

Det yttre musikhörandet försiggår vanligen genom organisk förmedling av musikinstrumenten och människorösten. Hörselselförnimmelsernas emotionella halt betingas i hög grad av det musikaliska konstverkets formkaraktär. Vid åhörandet av en vokalkomposition ledes känslan i främsta rummet av innehållet i textunderlaget. De stämningar och händelser texten ger uttryck åt väcka fantasiföreställningar analoga med dem, som föresvävat tonsättaren. Den musikaliska omklädnaden uppfattas som en förstärkning och fördjupning av det poetiska innehållet. Den blir en idealiserad omvärdering av ord, bilder och begreppsföreställningar; vilket icke hindrar, att omvärderingen vid mottagandet kan ske och vanligen sker på en annan stämninggrund än vid skapandet.

En sådan idealiserad omvärdering förekommer egentligen vid allt receptivt musikhörande. Till och med tonsättaren själv kan mottaga sitt verk på ett liknande sätt, om han, såsom ofta varit fallet, byggt upp detsamma på rena tonföreställ-

ningar, av vilkas grund han, sedan den produktiva stämningens slöjlika vävnad skingrats, icke mer har något minne. På tal om B-dur kvartetten op. 130 talar Beethoven uttryckligen om det återhörande av densamma, som alltid kostat honom tårar.¹⁾

I den rena instrumentalmusiken saknar åhöraren given ledning genom tonverkets föreställningsvärld. Han är s. a. s. på tu man hand med konstverket. Men på denna grund kan han även i viss mening tvinga sig in i dess stämningssymbolik i den mån han äger själslig resonans och förmåga till receptiv inställelse. Åhörandet måste försiggå under ett tillstånd av på samma gång inre passivitet och själens hängivna mottaglighet; åhöraren måste frigöra sig från alla utommusikaliska intryck, medan tonsvallet i växlande, fortgående rörelse, i stigande och fallande bestrålar honom med en kraft, som han varken kan eller vill förklara. Han känner blott verkan av denna bestrålning i sitt inre själstillstånd, i känslor växlande mellan ljusaste dur och mörkaste moll. Jag behöver knappast påpeka, att våra konsertsalar med deras i regel bländande belysning ingalunda erbjuda de bästa möjligheter för ett sådant koncentrerat hörande.

Det finnes en grupp musikhörare, som har benägenhet att omsätta även den programlösa instrumentalmusiken i bilder eller benämnbara känslor, som i en hörd symfonisats *se havet i storm*, *aftonkåren i viken*, *solglöd och fågelsång* eller andra konkreta naturbilder. Till och med musiker av facket kunna ha benägenhet för en dylik överföring från den *auditiva* till den *visuella* åskådningen. Nu gives det även symfoniska verk, utom de inom programmusiken hörande symfoniska dikterna, vilka genom den programmatiska anstrykning de äga, kunna inbjuda till ett sådant fantiserande kring benämnbara bilder och definierade föreställningsformer; jag erinrar om Melartins fjärde symfoni, »sommarsymfonin», som koncipierats under inflytande av starka naturintryck. Men för den absoluta

¹⁾ Kerst, a. a. s. 84.

musiken framhöll redan Hegel ett sådant bildhörande som diletantmässigt.

I detta sammanhang kan även nämnas om den s. k. färghörselfn, då åhöraren under vissa musikstycken varsebliver olikartade färgornamentala företeelser, varvid de uppträdande figurerna i fråga om sätt att röra sig kunna rätta sig efter rytmen och i fråga om färgen efter klangen hos olika instrument. Man har t. o. m. upfunnit färgklaver för att »belysa» musiken. Den psykologiska litteraturen ger många belägg på både ljus- och färghörselfn — man benämner den ffonokromatism — om vilka vittnesbörds beviskraft i fråga om konstnjutningen jag icke denna gång vill uttala mig. Säkert är emellertid, att det renaste och samtidigt självfullaste musikhörandet är det, då åhöraren förnummit endast toner i melodisk, rytmisk och harmonisk sammanflätning.

II.

Söka vi tränga djupare in i musikhörandets psykologi, ställas vi inför många frågor, vilka föra oss närmare det svårlösta, men alltid lika fängslande problemet: musikens väsen. Vad höra vi i den rena instrumentalmusiken, den så kallade absoluta musiken? Kunna vi giva någon definition på det estetiska innehållet? Kunna vi åskådligt förklara arten av de hörselintryck vi mottaga genom de musikaliska instrumentens förmedling? Höra vi måhända blott »tönens bewegte Formen. Ett sådant påstående utslungades av den berömde wienkritikern Hanslick för vidpass tre kvart sekel sedan i hans på sin tid snart sagt sensationella arbete »Vom Musikalisch-Schönen», vilket arbete de s. k. formalestetikerna sedan dess betraktat som sitt rättesnöre. Eller är kanske musikhörandet i enlighet med den fysiologiska konstuppfattningen endast en genom rytmerna och ljuden frambragt organisk retning, en ökning av de vegetativa reflexerna, ett rus? Eller mottaga vi genom musiken, som Schopenhauer uttryckte det, en »form utan

materie», de mänskliga själsrörelsernas djupaste innebörd: »urviljan själv?»

Jag måste medgiva, att svaret på dessa frågor icke kan formuleras som en oreserverad anslutning till någon av de i föregående satser karakteriserade teorierna. Varje teori har sina anhängare, vilka vältaligt söka bevisa, att just det eller det förloppet är det enda tänkbara. Den som försöker underkasta de olika åskådningarna den egna erfarenhetens kontroll, den som ute på den hithörande litteraturens ändlösa hav försöker hålla fast vid jagets — i detta fall rätt bärande — räddningsplanka, måste emellertid säga sig, att huru djupsinnigt de olika teorierna än motiverats, även om de förfäktats med den rena övertygelsens värme, lämna de alla någonting oförklarad, utsagt — kanske detta något i den musikaliska konstnjutningen, som icke kan förklaras.

För formalestetikerna är musikhörandet endast ett betraktande av tonformer i rörelse, och det kan icke överbringa ett själsligt innehåll, säga de, emedan musiken icke äger något sådant innehåll i och för sig, eller rättare, emedan i musiken form och innehåll är detsamma. Hanslick talade om »klingande figurer», om »tonbyggnader», om sig själv tillfredsställande formskönhet o. s. v. Nu är det visserligen sant, att det musikaliska konstverket, såsom vi sett, icke tillkommit ensamt såsom frukten av en konstnärlig extas; det kan icke förliknas vid en blomma, som på en gång slår ut i hela sin fågring, utan det tekniska arbetets möda ligger tung bakom de flesta stora tonskapelser. Då detta arbete riktar sig och måste rikta sig främst på utgestaltningen av formen, kunde man måhända häri se ett bevis på den formestetiska uppfattningens riktighet. Rent bestickande synes även den motiveringen, att ett själsligt innehåll blir till ett konstverk endast därigenom, att konstnären ikläder detta en skön form, att det är denna form, som är konstnärens verkliga skapelse, att det är denna form, som har det konstnärliga värdet, och att den är formen, som genom rörelse och dynamik väcker åhörarens hängivelse. Vad det tekniska arbetet, själva formgestaltningen vidkommer, ha vi ju dock

erkänt, att det, för att erhålla den konstnärliga individualitetens prägen, för att bliva besjälad, måste näras av en fortgående inspiration. Denna besjälning, denna det omedvetnas betvingande makt, som dikterar just den eller den instrumentalklangen, koloriten, där det formella således, tonföljden i och för sig, icke är det avgörande för det estetiska intrycket, blir ett vägande argument mot den formalistiska uppfattningen. Och vidare: äro icke de musikaliska formerna jämförbara med de metriska formerna i poesien, vilka ju i sin schematiska struktur få liv först genom de i dem uttryckta tankarna och känslorna? Även formernas mångtydighet är ett bevis på förefintligheten av ett själsligt innehåll, som visserligen är oskiljaktigt från formen, men som ligger inom den och som vi på intuitiv väg mottaga vid åhörandet. Jag har därför svårt att tro, att vi, om det ock gäves än mer musik tillkommen utan inspiration, enbart genom musikaliskt formarbete, skola kunna förneka förekomsten av den konst, som bär fram någonting värdefullare än klingande figurer: tonande budskap ur människosjälens djupaste djup.

Genom att framhäva rytmen, åtminstone såsom utgångspunkt, på bekostnad av det melodiska och harmoniska elementet, har man trott sig kunna förklara musikhörandet såsom en retning av sinnesorganen, såsom en följd av reflexrörelser, vilka skulle ha sin motsvarighet i den återverkan på organismen, som framkallas av vilka som helst andra njutningsmedel. Man har gjort den djärva jämförelsen mellan estetiska förnimmelser, vilken åstadkommas genom åhörandet av ett gott musikstycke och den sinnesberusning, som väckes av ett gott glas vin. Att en stor del av musiknjutningens verkningar på organismen på experimentell väg kunna uppmätas och bestämmas och att olika slag av musik utöva olikartade inflytelser på livsfunktionerna är bekant sedan lång tid tillbaka. Därpå grunda sig bl. a. de gamla teorierna om musikhörandet såsom läkemedel. Redan 1796 höll magister Johan Gustaf Haartman ett uppmärksammat föredrag i Åbo musikaliska sällskap om musikens medicinska nytta. Men om de mätbara organrefle-

xerna äro detsamma som äkta musikaliska känslor, torde kunna ifrågasättas.

En känd fysiolog, Ernst Jentsch, framhåller uttryckligen, att det är djärvt att vilja tillämpa den fysiologiska teorien på konstnjutningen, och medger, att speciellt musikaliska bilder kunna framträda ofta och lätt utan att de behöva framkalla den ringaste reflexrörelse.¹⁾ Utan att närmare ingå på detta spörsmål citerar jag ett uttalande av den kände filosofen Eduard von Hartman, vilket markerar en uppfattning, till vilken jag kan ansluta mig: »Nu skiljer sig», säger han, »den estetiska förnimmelsen från blotta sinnliga förnimmelser därigenom, att hon stöder sig på deras skuldror, att hon visserligen gör bruk av dem såsom material, ja även såsom beledsagande föreställningar, genom vilka hennes kvalitet i varje fall bestämmes, men att hon *såsom* förnimmelse står över dem och bygger på dem.»²⁾

Den musik, som i århundraden tonat under tempelvalven, skänkande andakt och själsupphöjelse stå om något över de sinnliga förnimmelserna. Här har det gällt och gäller säkert fortfarande etiska förnimmelser, vilka sätta själens ädlaste strängar i rörelse och bära ut över tillvaron.

När Schopenhauer talade om musiken såsom »urviljan själv», omfattade han en åskådning, som redan Plato givit uttryck åt i sin sats, att världssjälen består av musikalisk harmoni, och som Schelling med eftertryck på olika sätt formulerat i sina uttalanden om det symboliska sammanhanget mellan musiken och universum.

Musiken uttrycker aldrig, sade Schopenhauer, den ena eller den andra speciella glädjen, den eller den sorgen, det eller det lidandet, den bestämda fruktan, hänförelsen, själsron eller njutningen, blott deras abstrakta innebörd, långt bortom alla motiv och alla omständigheter; och ändå begripa vi dem fullständigt först i denna deras abstrakta innebörd.» Han sade

¹⁾ Musik und Nerven, s. 32.

²⁾ Det omedvetnas filosofi, s. 188.

vidare, att rätta musiken är den omedelbaraste av alla konster, ty det finnes ingen, som mer rakt på sak och djupare griper in i verklighetens innersta väsen. För fattande av denna själsrörelsernas abstrakta innebörd fordrade han fullständig hängivenhet, ett intresselöst mottagande, en om man så får säga viljefri åskådning ur »urviljans avbild».

De anförda satserna ge visserligen icke det ideella innehållet i musiken någon egentlig förklaring. Och det är sant, att Schopenhauer här liksom i sina allmänna uttalanden om musiken gör sig skyldig till både överdrifter och felslut. Det är säkerligen riktigt, att musiken i viss mening avbildar viljan, men icke såsom väsen, »Ding an sich», utan som empiriskt, individuellt viljande och kännande.¹⁾ Men genom framhävandet av det ideella innehållets betydelse, genom fastsläendet av det omedvetnas roll vid skapandet och njutandet av det musikaliska konstverket, lade han en grundval för uppfattningen av musiken, som man ännu i dag kan bygga på.

Wagner anslöt sig på de viktigaste punkterna fullkomligt oreserverat till Schopenhauer. I sin skrift över Beethoven tager Wagner fasta på ett karakteristiskt uttalande att komponisten liksom en somnambul ger klara svar i fråga om ting, varom han vaken icke har en aning, att han uttrycke den djupaste visdom i ett språk, som förståndet icke kan fatta. Wagner utgår från andemeningen i dessa satser, nämligen att det själsliga innehållet i musiken väsentligen är bestämt genom omedvetna element och han tyder därför den skapande musikaliska verksamheten som en funktion av ett klarseende drömorgan. Vid åhörandet mottaga vi ur den inåtvända musiken vad vårt vakna seende och tänkande icke är i stånd att genomtränga.²⁾ I en annan skrift, »Ein glücklicher Abend», låter Wagner sin vän nästan med Schopenhauers ord säga: »Det som musiken uttrycker är det eviga, det oändliga, det ideala; icke den eller den lidelsen, kärleken eller längtan — utan lidelsen, kärleken, läng-

¹⁾ Moos, Paul, Die Philosophie der Musik, s. 162.

²⁾ Moos, Richard Wagner als Ästhetiker, s. 405 f.

tan själv i den oändliga mångfald av motiveringar, som utslutande ligga förborgade i musiken, men som äro främmande och utsägbara i varje annat språk».

Det är tydligt, att denna Wagners uppfattning dikterades av en erfarenhet, en inlevelse i tonkonsten, som endast få kunna bygga på. Dock har även han, i likhet med Schopenhauer, förletts till uttalanden, vilka icke synas hålla sig inför en allvarlig kritik. Den stolta tanken att de djupaste själsliga affekter skulle uttryckas genom musiken, att *endast* den har möjlighet att ge oss tingens väsen, medan de andra konstarterna endast skulle uttrycka skenbilder av tingen, har fått lov att undergå en betydande modifiering.

Frågan om musikens förhållande till de övriga konstarterna ligger här nära till hands. En blick på denna belyser ytterligare musikhörandet. Man kan fråga sig, om samma förlopp äger rum vid det musikaliska hörandet som vid bildseendet. Vi veta redan, att musiken icke är bunden vid begreppsmässigt bestämda element eller vid rumsföreställningar såsom dikt-konsten och måleriet, för att blott nämna dessa konstarter. Musiken är en *tidkonst*, dess tonande material utformas enligt egna lagar och den behöver med avseende på innehållet ingen anknytning till rumsverkligheten.

Man säger, att en tavla föreställer något och att en dikt handlar om något. Det estetiska innehållet ligger icke i det framställda eller det skildrade, men det varseblives och fattas genom vissa definierade föreställningsformer. Även om de estetiska förnimmelserna således icke enbart grunda sig på de konkreta bilder ögat fångar, utan äro beroende av den »inre synens» omvärderings- och gestaltningskraft, få de genom det begreppsmässiga i formerna en riktning angiven, ett program, som måhända kunde jämföras med förklarande rubriker eller andra programmatiska antydningar i musiken.

Till belysande av frågan om förhållandet mellan musiken och de övriga konsterna anför jag ett exempel. En ung tonsättare har berättat mig, huru han en gång under en vistelse utomlands i ett sällskap av bl. a. musiker och målare blivit

uppmanad att i mörkret vid släckta ljus fantisera på pianot. Fantasierna följde intet som helst program. Men efteråt, då ljusen tändes, kunde åhörarna beskriva de olika synförnimmelser, musiken åstadkommit hos en var. Målaren hade sett ett »bildkomplex» och förklarade, att han t. o. m. varit i stånd att fästa det på duken, om han haft ljus och erforderliga tillbehör. Även andra närvarande voro angelägna om att upprulla de bilder musiken hos dem framkallat. Pianisten fann det hela egendomligt: själv hade han icke sett några bilder, utan hans känslor hade fått en tonskrud, som hos honom icke ägt någon motsvarighet i bilder och ord.

Av detta och liknande exempel erfar vi, huru musikaliska stämningbilder kunna omtydas i begreppsmässiga synbilder. Men vi kunna även i anslutning härtill betrakta ett annat förlopp, nämligen då tonsättaren, såsom i nämnda fall, vid sitt instrument utlöser känslöstämningar, framkallade av oförklarliga eller i varje fall oförklarade inre krafter, varunder tongestalter av olika slag, melodigångar och harmoniförbindelser avlösa varandra utan beräkning och analys och utan förbindelse med några som helst ordformer. Om nu åhöraren mottager dessa känslouttryck i enbart musikalisk form, utan att fråga »vad» och »varför», har en känslööverföring ägt rum, som icke har sin motsvarighet inom någon annan konst. Jag medger att den moderna expressionismen i målarkonsten gjort försök med liknande uttrycksformer. Men om detta konstnärliga framställningssätt någonsin blir ett »levande språk», kan väl knappast tills vidare avgöras.

Alldenstund de musikaliska rörelseformerna, de dynamiska och agogiska förhållandena icke behöva definieras eller ombildas efter bestämda varseblivningsobjekt vid ett musikhörande av den art jag nyss angav, får den schopenhauerska satsen om musiken såsom den omedelbaraste av alla konster ett visst stöd. Men eftersom tonformerna få sin besjälning först såsom upplevelser i åhörarens inre, såsom sinnebilder, genom ett liknande förlopp som vid mottagandet av estetiska förnimmelser genom ett bildkonstverk, och då musiken därtill

är mäktig att framkalla en rik föreställningssymbolik, kan det knappast bliva tal om någon väsensskillnad mellan musiken och de övriga konstarterna. Å andra sidan har jag svårt att godtaga den definition på likheten mellan seendet och hörandet, som en finländsk iförfattare nyligen givit exempelvis i följande satser: »Jag kan säga att jag ser mitt inre, d. v. s. mina tankar, ser det i en följd godtyckligt valda symboler liksom musikern hör sitt inre i en följd tonsymboler. Det rör sig i båda fallen om ett och samma förlopp: det inre livets vågor slå mot örat och jag hör mitt inre, de slå mot synorganet och jag ser det.»¹⁾ Vid det rena musikhörandet kunna vi eliminera varje begrepps-föreställning — t. o. m. det musiktekniska förrådet av former och termer. Vid bildseendet kunna vi det ej. Vid musikhörandet framkallar konstverkets karaktär av fortgående och växlande rörelse en motsvarande emotionell rörelse, som icke kan försiggå vid bildseendet. Vid betraktandet av en tavla varsebliver man kanske först totaliteten, där finnes åtminstone möjlighet för ett liktidigt mottagande av uttrycksformernas sammanfattning — färgsymfonien står på en gång för mig i sin fulla rikedom. Vid åhörandet av ett musikstycke kan totaliteten icke med ens uppenbaras. Man kan därför måhända tala om ett liknande förlopp vid mottagandet av estetiska förnimmelser genom färger och toner — framförallt under produktiv stämning — men knappast om identiska begrepp.

Jag har framhållit, att det musikaliska konstverket kan mottagas icke ensamt genom ett förståndsmässigt musikhörande utan kanske i än högre grad genom den musikaliska känslan, genom att åhöraren helt lever sig in i konstverket. Den trollmakt musiken utövat på människorna på lägre och högre bildningsstadier erbjuder tillfyllestgörande bevis härför. Medvetenheten om den tematiska byggnaden och formutvecklingen kan stegra det intellektuella musikhörandet, men t. o. m. den

¹⁾ Ruin, Hans, Nutidskonst, s. 54.

fackligt utbildade glömmar i gripenhetens ögonblick, både sin teknik och sina facktermer och uppgår ödmjukt i musikens inre åskådning.¹⁾

Jag har även påpekat betydelsen av anlag, skolning, disposition och förmåga att vid musikhörandet avskilja utommusikaliska intryck. Då härtill kommer att musikhörandet i hög grad bygger på erinringsföreställningar, då det estetiska intrycket utgör liksom en sammansmältning av det hörda och det, som inrymmer inom vår musikaliska föreställningsvärld, så kunna vi på intet vis förneka möjligheten av en örats skolning, en musikhörandets utveckling. Musikhistorien lär oss fastmer, huru förmågan att uppfatta och mottaga musikens formella och ideella värden anpassats efter kompositionsteknikens och de olika stilarternas utveckling. Men denna anpassning har nästan alltid skett motsträvt. Det var en tid, då den exempelvis överstigande kvarten f-h fruktades som *diabolus in musica*, såsom den också kallades; örat kunde icke fördrå detta tonsteg. De harmoniska nyvinningarna ha nästan alltid mötts av konservatism; Mozart, Beethoven och många andra ha på samma gång de erövat nya områden för tonernas rike utsatts för beskyllningar att röra sig utom det musikaliska örats räckvidd.

Med kännedom härom kunde man kanske med jämnmod betrakta även den modernaste riktningarna inom musikutvecklingen, vare sig det gäller de lättare musikformerna, de maskinella nyvinningarna eller de nyaste experimenten i fråga om instrumentalklangen. Men då den stora publiken i detta musicerandets tidevarv mest har tillgång till en rytmiskt betonad musik, som ofta utmärker sig enbart för klingande former, då det maskinella allt mer tränger i förgrunden och då den nya tonkonsten går utöver vedertagna uttrycksformer och använder ett språk, blottat på tonal klarhet och utan en förnuftig uppfattning av dissonans och konsonans, kan man frukta en musikhörandets förflackning och en därav uppkommande oförmåga

¹⁾ Jmfr. Moser, Hans Joachim, Musikalischer Zeitenspiegel, s. 10.

hos denna publik att förstå det gamla tonspråket. Redan Beethoven gjorde en märklig antydning om tidsstämningens betydelse för musikuppfattningen, då han i ett svar på Schindlers förfrågan, varför han icke antytt den poetiska idén i sina sonatsatser yttrade: »Den tid, då jag skrev mina sonater, var mera poetisk än nu» — detta sades 1823 — »varför sådana antydningar voro överflödiga. En var förnam då för tiden ur den tredje sonatens op. 10 Largo ett melankoliskt själstillstånd, med alla dess olika nyanser av ljus och skuggor, en sådan tydning låg så nära till hands.»¹⁾ Då vi ännu ha behov av de stora andliga värden, vilka ligga inneslutna i de tonkonstens mästerverk, vilka skrevos under en tid, som »var mera poetisk» än vår, saknar det icke sin betydelse, i vilken riktning musikhörandet utvecklar sig.

Vi få icke förgäta, att människorna, utom att de mottagit estetiska förnimmelser, i kanske ännu högre grad genom musikhörandet mottagit etiska värden av den mäktigaste omfattning och den mest upphöjda art. Musiken har varit en mänsklighetens uppfostrarinna, så god som någon annan konst. När tonkonstnären givit mest har han låtit sina varmaste känslor, sin personlighet flöda ut i toner, och det musikhörande är rikast som sker med öra, själ och hjärta.

¹⁾ Kerst, a. a. s. 78.

