

RECENSION

Gunnar Bucht, *Pythagoras' sträng: Essäer kring musikens gränser*. 119 s. Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie 104. Thales 2005
ISBN 91-7235-061-x

Lars-Olof Åhlberg

Gunnar Bucht är en välkänd gestalt i svenskt musikliv, han har varit professor i komposition vid Kungl. musikhögskolan i Stockholm 1975–1985 och dess rektor mellan 1987 och 1993. Efter en lång verksamhet som kompositör med bl.a. tolv symfonier och tolv andra större orkesterverk på sin verklista har han under senare år i allt större utsträckning ägnat sig åt musikhistoriska och musikestetiska frågeställningar, vilket bl.a. resulterat i skrifterna *Europa i musiken* (1996) och *Rum, rörelse, tid. Om musik som verklighet* (1999) samt föredrag i olika fora, bland dem Nordiska sällskapet för estetiks årskonferenser.

Det hör till ovanligheterna att utövande musiker och kompositörer intresserar sig för musikfilosofiska teorier och frågeställningar. Relationen mellan musiker och kompositörer å ena sidan och musikfilosofer och musikestetiker å den andra präglas ofta av ömsesidig skepsis, oförståelse för att inte säga misstänksamhet. Hegel, t.ex. menade att musikkännare och utövande musiker – dessa senare hävdar han hör ofta till de andefattigaste – sällan är i stånd att prestera utförliga och bestämda tankar om musiken, medan den tyske musikforskaren Hermann Kretschmar i början av 1900-talet ondgjör sig över den spekulativa filosofiska musikestetiken, "Philosophenästhetik", som han kontrasterar mot en på erfarenheten grundad "Musikerästhetik". Eller annorlunda uttryckt, medan musikfilosofer både de träaktiga och hårklyvande (analytiska filosofer) och de pretentiöst spekulativa (kontinentala filosofer) i regel saknar tillräcklig erfarenhet av och sinne för musik är musiker och kompositörer för det mesta antingen naiva entusiaster eller ohjälpligt förvirrade amatörfilosofer. Denna stereotypa föreställning stämmer dessvärre nog understundom överens med verklighet, men inte i det här fallet. I *Pythagoras' sträng* tar nämligen en synnerligen erfaren musiker och kompositör med klar blick för musikfilosofins grundfrågor och en bred orientering i aktuell musikfilosofisk/musikestetisk litteratur till orda.

”[D]en överordnade målsättningen” för essäsamlingen, säger författaren är ”att försöka svara på frågan vad musik är” (s. 13). Redan i första essän ”Rum, rörelse, uttryck” presenterar Bucht sitt svar, ett svar som är en transformation eller kanske rättare en transponering, ett svar i en annan tonart, av Eduard Hanslicks berömda definition av musik som ”tonande rörliga former”.¹

Hanslicks klassiska text *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) är som Bucht framhåller ”en närmast oundviklig referenspunkt för mycket av senare musikfilosofi” (s. 11). Bucht byter nu ut ”form” mot ”rum”, gör ett tillägg, modifierar och transponerar Hanslicks dictum, musik är enligt Bucht ”klingande rörligt av uttryck buret rum” (s. 14). Det huvudsakliga skälet för att här tala om ”rum” istället för ”form” är att ”[e]n rörelse utvecklar sig alltid i relation till rummet” och rummet är en förutsättning för att vi alls skall uppfatta rörelse: ”utan rum ingen rörelse och tvärtom” (s. 13). Om jag fattat denna tankegång rätt så menar Bucht att musiken som en process, ett förlopp utspelar sig i rummet och samtidigt skapar ett klingande rum. Tonerna, säger han, har en förmåga att ”skapa rum eller rymd omkring sig samt större eller mindre avstånd till varandra”, dvs. intervall (s. 23). I en suggestiv passage skriver Bucht att ”[å]skådaren ser rummet, lyssnaren hör det”, musiken ”öppnar för oss ett ’flytande’ rum vilket uppenbarar sig för oss som ordning baserad på tonerna inom ’skalan’ med deras inbördes relationer”, musikens ordning baseras ”på riktade spänningstillstånd, dynamiska kvaliteter som är hörbara” (s. 25). Tonernas förmåga att skapa rum illustreras med några talande eller rättare sagt med några välvalda klingande exempel, en passage i första satsen i Bruckners 9e symfoni och några takter i första satsen i Sibelius’ 5e symfoni, där ”vi träder in i ett enormt rum som strålar av ljus” (s. 29). Denna beskrivning av den aktuella passagen i Sibelius’ symfoni är träffande, man kan känna igen sig och höra musiken på detta sätt, det är en beskrivning som ger ”fenomenologiskt” sett god mening, men man kan fråga sig vilken status denna beskrivning har och hur Buchts definition av musik i termer av rum och hans exemplifieringar förhåller sig till Hanslicks definition av musik.

Jag tror att Bucht här har avlägsnat sig ganska långt från Hanslicks formalistiska musikuppfattning, vilket också är meningen. Detta intryck förstärks av de senare resonemangen i samma essä och i den efterföljande essän ”Musik en – berättelse?”. Hanslick hävdade att eftersom musiken – det är här fråga om instrumentalmusik som för honom är musik *par excellence* – inte är ett begreppsligt diskursivt språk så kan den varken uttrycka speci-

¹ Hanslicks definition lyder i sin helhet: ”Musikens innehåll och ämne äro endast och allenast tonande rörliga former” (Eduard Hanslick, *Om det sköna i musiken*, övers. Britta Collinder av 2a uppl. 1858, (Uppsala: Schismens skriftserie 1, 1955), 35. Det tyska originalet lyder: ”Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik” (Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1854 [Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991], 32).

fika känslor, känslotillstånd eller stämningar ej heller ha något beskrivande och berättande innehåll. Musiken kan endast återge, återspegla och i denna mening uttrycka känslotillståndens dynamiska karaktär, deras rörelsemönster i kraft av en för musiken och känslotillstånden gemensam dynamisk struktur, men inte känslotillståndens "innehåll", deras reella objekt.² Jag tror att Hanslick menar att vi kan uppfatta dessa strukturlikheter mellan ett musikaliskt förlopp och känslolivet dynamik, en tanke som vidareutvecklats till en omfattande musikfilosofi av Susanne K. Langer i den Cassirer-inspirerade *Philosophy in a New Key* (1942),³ men att musikens värde och egentliga "mening" inte beror på denna strukturlikhet. Hanslick menar sannolikt att vi frestas konkretisera sammanhanget mellan musik och emotioner genom att beskriva musik i konkreta känslomässiga termer och värdera musik utifrån dess tillskrivna emotionella egenskaper. Det som musiken emellertid uttrycker är "först och främst och framför allt rent musikaliska [idéer]"⁴ säger Hanslick. Detta är nu enligt Hanslick inte något fattigdomsbevis utan utgör i själva verket musikens adelsmärke, dess rike är "inte av denna världen",⁵ musik är "en andens fria skapelse av ett för ande tillgängligt, begreppslöst material".⁶ Hanslick förnekar ingalunda musikens emotionella potential och dess förmåga att påverka oss, medan de övriga konstarterna övertalar oss, överfaller musiken oss,⁷ men musikens funktion och värde beror enligt hans uppfattning inte på de emotionella upplevelser den kan ge upphov till utan enbart på dess rent musikaliskt-estetiska kvaliteter, som ger upphov till estetiska upplevelser, som kan vara lika starka som vilka emotionella upplevelser som helst.⁸

En konsekvens av Hanslicks formalistiska och puristiska musikuppfattning är att musik bara kan "beskrivas med torra tekniska bestämningar eller med poetiska fiktioner. [...] Alla de fantastiska målningarna, karakteristikerna, omskrivningarna av ett tonverk äro antingen figurliga eller felaktiga".⁹ Man kan fråga sig om inte Hanslicks egen beskrivning av musik som "tonande rörliga former" inte är en metaforisk beskrivning, denna svåra fråga, vars svårighet bl.a. beror på metaforbegreppets komplexitet lämnar jag emellertid därhän för att återgå till Buchts resonemang om uttryck i musiken. Man kan nöja sig med att analysera ett musikverks "parametrar", dvs. dess tonhöjder i melodiska och harmoniska sammanhang, tidsvärden i rörelse och rytm etc, men en sådan formalistisk analys förlorar musikens uttrycksdimension ur sikte, "[f]ör att komma vidare, måste vi överskrida den 'absoluta' musikens gräns" hävdar Bucht (s. 31), vilket väl

² Hanslick, *Om det sköna i musiken*, 20–1.

³ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1942, 3rd. ed. (Harvard, Mass.: Harvard Univ. Press, 1957).

⁴ Hanslick, *Om det sköna i musiken*, 19.

⁵ *Ibid.*, 37.

⁶ *Ibid.*, 95.

⁷ *Ibid.*, 57.

⁸ Hanslick har inte minst pga. sin verksamhet som stridbar musikkritiker och Wagner-motståndare framställts som okänslig och pedantisk, den löjliga regelbesatte Sixtus Beckmesser i Wagners opera *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) hette i operans första version Hans Lick. I programnotisen för en av Östersjöfestivalens konserter 2005 beskrivs Hanslick som "den ökände recensenten", "som överträffade sig själv i elakhet när han skrev om konserten [Tjajkovskijs violinkonsert] att 'det finns musik som man kan höra hur den stinker'" (<http://www.sr.se/cgi-bin/berwaldhallen/program/artikel.asp?ProgramID=1664&Artikel=671959>). Det är värt att notera att Hanslick själv i sin musikkritik använder sig flitigt av emotiva beskrivningar av musik, allegrot i Tjajkovskijs *Pathétique* är "nervöst och passionerat", (Eduard Hanslick, *Fünf Jahre Musik 1891–95* (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1896, 301)) och 2a satsen i Beethovens *Eroica* "avslöjar en hemlig sorg" (Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren Wiener Musiklebens 1848–1868*, (Wien: Braumüller, 1897, 58)) till exempel.

⁹ Hanslick, *Om det sköna i musiken*, 37.

är ett försiktigare sätt att säga att man inte kan förstå vad musik egentligen är om man stannar vid en formell musikologisk analys, det Hanslick kallade en "teknisk" beskrivning. I sin strävan att gå vidare anknyter Bucht till den framstående amerikanske (musik)filosofen Peter Kivys teori om uttryck i musiken, som vill förklara hur det kommer sig att vi med rätta tillskriver musik känslomässiga uttrycksegenskaper som "sorgsen", "glad", "klagande", "jublande" osv. Kivys "konturmodell" går i korthet ut på att vissa musikaliska förlopp som enstaka teman och melodier uppvisar konturlikhet med känslomässigt expressiva beteenden hos människan (kroppshållning, ansiktsuttryck, gång, gester), liksom vi ofta kan avläsa eller rättare sagt uppfatta känslouttrycket hos en människa uppfattar vi också det musikaliska uttryckets känslökvaliteter. Vid sidan av "konturer" som bygger på strukturlikhet kan musik också ha konventionella uttrycksegenskaper som inte baseras på strukturlikhet utan snarare på tradition och konvention, där förknippas med glädje och andra positiva känslotillstånd, möll med sorg och negativa känslotillstånd, även tempi har ofta konventionella funktioner.¹⁰ Det bör kanske tilläggas att Kivy inte anser att all musik besitter expressiva egenskaper ej heller att expressivitet är ett nödvändigt kriterium på musikalisk kvalitet.

Bucht uppfattar nu eller kanske rättare använder begreppet kontur i en vidare bemärkelse än Kivy när han hävdar att konturen i Mendelssohns konsertuvertyr *Hebriderna* är "havsvisionen med horisontton och vågors mummel" (s. 32) och uppfattar konturen som "kopplingen till våra liv" (s. 32). Kontur har emellertid för Kivy enbart har att göra med de expressiva egenskaperna hos ett musikstycke eller en passage, i den mån musik illustrerar eller refererar till utommusikaliska fenomen som t.ex. havet talar Kivy om "representation", vilket inte utesluter att samma passage kan ha emotionella expressiva egenskaper, som emellertid skall förklaras i termer av kontur. Även Kivy diskuterar Mendelssohns uvertyr i *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* där han framhåller att "[a]s a musical seascape (of which there are many examples) it is unsurpassed, and seldom equalled".¹¹ Mendelssohn åstadkommer sin havsvision genom "the persistent repetition of a musical figure obviously designed to give the impression of a periodic wave motion or swell", detta musikaliska material har både expressiva och illustrativa egenskaper, som förenas till en helhet och därigenom framträder havet för lyssnaren.¹² Distinktionen mellan illustrativa och expressiva egenskaper är viktigt i Kivys teori, om vi utgår ifrån den kan

¹⁰ Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions including the complete text of The Corded Shell* (Philadelphia: Temple Univ. Press, 1989), kap. 8.

¹¹ Peter Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1984), 137–8.

¹² *Ibid.*, 139.

vi också avvärja Buchts kritiska omdöme beträffande Jerrold Levinsons tes att en passage i *Hebriderna* uttrycker hopp. Bucht menar nämligen att Levinson "trivialisera[r] Mendelssohns *Hebriderna* med att påstå att ett avsnitt i detta tonpoem uttrycker hopp när verkets hela kontur är havsvisionen med horisontton och vågors mummel" (s. 32). Bucht har naturligtvis rätt i att hela verket är en havsvision, vilket åtminstone delvis beror på verkets titel, men Levinson vill ingalunda förneka att *Hebriderna* är "a piece of representational music",¹³ hans syfte är enbart att försöka visa att en viss passage in uvertyren är ett omiskännlig uttryck för en komplex känsla med ett kognitivt innehåll, nämligen hopp. Levinsons analys riktar sig mot alla som i likhet med Hanslick och Kivy förnekar att musik överhuvudtaget förmår uttrycka komplexa känslor med ett intellektuellt innehåll. Om man vill använda Kivys terminologi kunde man uttrycka det på följande sätt: en viss passage i *Hebriderna* uttrycker i kraft av sin kontur känslan av hopp medan stycket i sin helhet avbildar eller refererar till (havet) på grund av strukturlikhet med det avbildade och genom sin titel "Hebriderna". Det ena utesluter således inte det andra.¹⁴ Däremot kan man naturligtvis fråga sig om en sådan separation av olika moment och passager i *Hebriderna* är meningsfull och fruktbar liksom man kan ställa sig tveksam till Levinsons tes att textlös musik kan uttrycka s.k. komplexa, "högre" känslor och känslotillstånd som skam, besvikelse, skuld, högmod, svartsjuka eller hopp,¹⁵ vilket också Bucht gör när han säger sig ha svårt att "inse nödvändigheten att kategorisera uttrycket i klart avgränsade känslor" (s. 32). Däremot tycks Bucht i sina resonemang om musik som berättelse förutsätta att musik faktiskt kan uttrycka och avbilda mer eller mindre konkreta handlingar och fenomen.

I den andra essän, "Musik – en berättelse?", förfäktar och illustrerar Bucht tesen att "musik handlar om mer än sig själv" (s. 63). I anslutning till de litteraturvetenskapliga begreppen verklig och implicerad författare och med hänvisning till bl.a Aaron Ridley och Martha Nussbaum utvecklar Bucht tanken om en musikalisk "persona" som framträder i verket (s. 41–2). Idén om en "persona", lanserad av musikforskaren Edward T. Cone innebär att musik (instrumentalmusik eller absolut musik) uppfattas som "emanating from personas or characters who subsist only by virtue of the musical composition",¹⁶ har anammats av många musikforskare och några musikfilosofer. Sålunda hävdar musikologen Gregory Karl och filosofen Jenefer Robinson att Shostakovitj' 10:e symfoni är "a drama of feelings and impressions ascribed to the works"

13 Jerrold Levinson, "Hope in *The Hebrides*", i J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1990), 358.

14 När jag efter att ha läst Levinsons artikel hörde *Hebriderna* live tyckte jag mig kunna höra "Hope in *The Hebrides*", numera hör jag bara havet.

15 Levinsons exempel, "Hope in *The Hebrides*", 336.

16 Edward T. Cone, *The Composers' Voice* (Berkeley: Univ. of California Press, 1974), 160.

persona”, symfonins övergripande tema hopp och förtvivlan, det är ett pessimistiskt verk trots att hoppet om en bättre framtid uttrycks i en central passage i symfonin, ett hopp som emellertid till slut visar sig vara illusoriskt.¹⁷

Bucht väljer Beethovens 3:e symfoni, *Eroica*, som exempel på en ”stor symfonisk berättelse”. Efter öppningsakkorden när första temat presenteras uppträder, säger han, ”kanske huvudpersonen” (s. 43), så småningom visar huvudpersonen andra sidor av sitt jag för att senare uppträda i helfigur. I den andra satsen, sorgmarchen, bevittnar vi så hjältens död och eftermäle medan final-satsen i Buchts berättelse innebär en ny, ”stor heroisk berättelse” (s. 47), som handlar om ”mänsklighetens utveckling, byggandet av civilisationer, konflikter och samverkan, en världshistoria i toner” (s. 47). Berättelsen ”med utgångspunkt i Hjälten som enskild person i liv, kamp och död slutar med mänsklighetens kollektiva hjältesaga”, summerar Bucht, men tillägger: ”Så kan man tolka eller rentav fantisera kring Beethovens *Eroica*” (s. 48). Innan jag kommenterar Buchts tolkning av Beethovensymfonin och hur den förhåller sig till idén om instrumentalmusik som ”a drama of feeling” som tillskrivs verkets ”persona”, skall jag också kortfattat referera Bucht tredje exempel, Sibelius’ 4:e symfoni, som Elmer Diktonius kallat ”barkbrödssymfonin”. Någon handlingskraft som i Beethovens *Eroica* är det inte tal om här, det är snarare fråga om ”olika självstillstånd där dragen av okroppslighet, förändligande är väsentliga” (s. 53). I den första satsen antyds genom intervallkombinationerna ”fantastiska, sällsamma händelser” (s. 55) – men eftersom det också är fråga om självstillstånd är tanken kanske den att det är de självstillstånd som utlöses av ”fantastiska, sällsamma händelser” som skildras, ty det är skillnad mellan att skildra händelser och att skildra eller uttrycka självstillstånd och stämningar. I den andra satsen utvecklas melodin ”i dansande tretakt, lätt och lekande, solen skiner och bara vid något tillfälle drar molnskuggor förbi, hotfulla men snabbt övergående” (s. 56), musiken ändrar emellertid snart karaktär, mörkret sveper in och ”[b]erättelsen utvecklas vidare utanför vår kontroll” (s. 56), budskapet tycks vara att idyllen är granne med katastrofen, en påminnelse om livets bräcklighet i toner. I den tredje satsen hörs ”röster som samtalar i natten” (s. 56), berättelsen utvecklar sig till en dialog, och så småningom ljusnar natten till dag. Den fjärde satsen uppfattar Bucht som ett slags reseskildring, det är fråga om ”en slädfärd eller möjligen en skidfärd” och ”stämningen är euforisk” (s. 58), så småningom börjar emellertid både musiken och släden att gnissla, och ”[d]et mörknar över nejden” (s. 58),

17 Gregory Karl & Jenefer Robinson, "Shostakovich's Tenth Symphony", i *Music and Meaning*, ed. Jenefer Robinson (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1997), 163, 165, 178. Bengt Edlund diskuterar (i samarbete med Hans Pålsson) Schuberts *Moment Musical* Nr. 6 i artikeln "Moment musical. Att tolka och interpretera musikaliskt innehåll" (*Nordisk estetisk tidskrift* 27–8 (2003), 52–63) och i vilken mån detta stycke uttrycker tonsättarens inställning till hetero- och homosexualitet. I samma genre försöker Susan McClary visa att Tjakovskijs 4:e symfoni är "the powerful narrative in which the protagonist seems victimized by patriarchal expectations and by sensual feminine entrapment: both forces actively block the possibility of his self-development [dvs. till öppen homosexualitet]" (Susan McClary, "Sexual Politics and Classical Music", *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1991), 77).

symfonin slutar sedan i mörker, i devisen ”vanitas vanitatum” (s. 59). Vem är resenären i denna symfoni, frågar sig Bucht. Det är, förmodar han, Sibelius själv som ”gestaltar sina egna euforiska och depressiva tillstånd och växlingen dem emellan i finalsatsen [...] (s. 59). Symfonin i sin helhet är en berättelse, den första och tredje satsen ”går från uppgivenhet till tillförsikt under det att den andra och fjärde satsen utvecklas från förtröstan till resignation”, Sibelius ”tycks reflektera sina skiftande sinnestämningar i musiken”, konkluderar Bucht (s. 59).

Utgångspunkten för Buchts tolkningar av musik som berättelse är musikens ”förmåga att gestalta en uttrycksfull rörelse”, något som t.o.m Hanslick och i än högre grad Peter Kivy skulle hålla med om. Det finns två svårigheter som jag ser det. Man kan associera berättelser om konkreta händelser med det Bucht kallar ”uttrycksfull rörelse” i vissa musikverk eller så kan man renodla tanken på en musikalisk ”persona” och tolka ”uttrycksfull rörelse” varhelst den förekommer i ett musikverk uteslutande i emotionella termer utan att associera den musikaliska rörelsen till mer eller mindre konkreta händelser. I det första fallet skulle musiken återge faktiska eller fiktiva händelser i det andra återger den eller snarare uttrycker känslotillstånd av olika slag som kan förknippas med en musikalisk ”persona”. Om man avvisar både tanken om musikaliska berättelser och musikalisk ”persona”, kan man i likhet med Kivy uppfatta uttrycksegenskaperna som rent fenomenologiska egenskaper hos själva musiken. Bucht tycks emellertid vilja tillskriva musiken förmåga att både berätta mer eller mindre konkreta historier och att uttrycka själstillstånd, vilket framgår av hans analys av Sibelius’ 4e symfoni. Kanske är hans berättande beskrivningar tänkta som metaforer men i så fall är metaforerna hämtade från två helt olika domäner, från den konkreta verkligheten med slädar och skidfärddar och från den vokabulär vi använder för att uttrycka och beskriva känslor och själstillstånd. Vi har alla, säger han ”ett behov av att på olika sätt i ord beskriva vår upplevelse av musik för att på så sätt hålla fast den, förlänga den” (s. 59–60), vilket är så sant det är sagt, men betyder detta att vi skall uppfatta Buchts beskrivningar av Beethovens *Eroica*, Berlioz’ *Harold en Italie* och Sibelius’ fjärde symfoni som hans eget helt personliga sätt att uppfatta denna musik utan anspråk på något slags intersubjektivitet? Jag tror inte det eftersom slutsatsen i denna essä lyder: ”musik handlar om mer än sig själv” (s. 63).

Det andra problemet är att även om vi godtar Buchts ”berättelser” så finns det andra tolkningar och berättelser, ofta framförda

med större övertygelse och anspråk på objektivitet, som är oförenliga med Buchts tolkningar. Vilka argument kan man då anföra för den ena eller den andra tolkningen, finns det några kriterier på adekvata eller rimliga "berättande" tolkningar som kan vägleda oss eller är valet av berättelse godtyckligt förutsatt att de konkurrerande berättelser ger god mening, dvs. "stämmer överens" med musiken? Hanslick uppmärksammade ett analogt problem när det gäller karakteristiken av ett musikstycke i känslomässiga termer: "Vem stiger fram", frågar han, "och vågar påvisa en bestämd känsla som dessa tematas [hos Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin] innehåll? Den ene säger 'kärlek'. Möjligen. Den andre anser 'längtan'. Kanske. Den tredje känner 'andakt'. Ingen kan motsäga det. Och så vidare. Kan man säga, att det är en skildring av en bestämd känsla, när ingen vet, vad som egentligen framställs?"¹⁸ När det gäller Sibelius' 4e symfoni så verkar kommentatorerna vara överens om att det är en i huvudsak kontemplativ och dyster symfoni. Erik Tawaststjerna uppfattar symfonins sista takter som "ett uttryck för yttersta resignation och hopplöshet" medan Robert Layton finner "a searching intensity here, a purity of utterance, and a vision and insight of rare quality"¹⁹ utan att säga vad denna vision skulle kunna innebära medan andra har velat se hela symfonin som en naturskildring eller åtminstone inspirerad av kompositörens naturupplevelser. Vi kan notera att Tawaststjernas och Laytons beskrivningar av symfonins coda rätt väl överensstämmer med Buchts, "mörkret har tagit över" (s. 59), överensstämmelsen i bedömningen av ett musikverks emotionella egenskaper är av allt att döma större än Hanslick antog, däremot förutsätter Tawaststjernas och Laytons karakteristiker inte någon berättelse varken om yttre förhållanden eller själsliga processer. Blir deras karakteristik av de aktuella passagera därför mindre insiktsfulla och övertygande?

Svårigheten att karakterisera musik på ett entydigt sätt i emotionella termer eller i andra "innehållsliga" termer beror på att musiken inte är ett begreppsligt språk och att musiken därmed saknar förmågan att *entydigt* referera till och beskriva känslor, händelser och andra fenomen. Detta medges även av Martha Nussbaum när hon framhåller att "musical works [. . .] do not contain the narrative representational particularity that tragic dramas do", även om hon av detta förhållande drar en anti-formalistisk slutsats, nämligen att "the absence of concrete narrative elements in music sometimes allows it to be more, not less, precise in its relation to the amorphous material of the inner world",²⁰ en åsikt så gott som exakt parallell till Mendelssohns

¹⁸ Hanslick, *Om det sköna i musiken*, 23-4.

¹⁹ Erik Tawaststjerna, "Symfoni IV, a-moll, op. 63 (1911)" BIS CD-263; Robert Layton, *Sibelius* (London: Dent, 1978), 47.

²⁰ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of the Emotions* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001), 273, 276.

berömda yttrande att de tankar den musik han älskar uttrycker är alltför precisa för att uttryckas i ord. Av detta drar emellertid Mendelssohn en annan slutsats än Nussbaum, nämligen att låta musiken tala för sig själv, att avstå från försöket att beskriva vad musik uttrycker; ifall man kunde beskriva vad musiken uttrycker så skulle han sluta komponera skriver han i sitt brev till sin hustrus släkting som ville veta vad de olika sångerna i Mendelssohns *Lieder ohne Worte* betyder.²¹

Dessa tankar har föranletts av Gunnar Buchts tankeväckande skrift och är snarare avsedda som ett inlägg i diskussionen om musikens mening och funktion än som en regelrätt recension. Jag har uppehållit mig vid essäsamlingens två första essäer som behandlar dessa (för mig) centrala musikfilosofiska problemställningar. Boken innehåller mycket annat av intresse, som jag här förbigår. I den tredje essän, "Motbild" diskuterar Bucht evolutionsteoretisk musikforskning, "biomuscology", en disciplin som utvecklats starkt under senare år, i essän "Bortom musiken?" diskuteras bl.a. Pierre Schaeffers "musique concrète" och Lars-Gunnar Bodins reflexioner kring akusmatisk konst.²² Den sista essän, "Historiens flyttblock" ägnas bl.a. den gregorianska sångens historiska ursprung, flerstämmighetens och notationssystemets uppkomst och avslutas med en jämförelse mellan Schönbergs opera *Aaron och Moses* och Wagners *Parsifal*.

Buchts essäsamling är mycket välskriven och vackert producerad, den spänner över många musikhistoriska frågeställningar och centrala musikfilosofiska problem. Författarens lärdom och beläsenhet, som är närvarande på varje sida, är aldrig störande eller påflugen, man kunde kanske önska sig hänvisningar till de citerade texterna så att läsaren kan gå vidare på egen hand, men sannolikt har författaren med viss rätt ansett att detta skulle spränga essäformen. Peter Kivy, som åberopas i Buchts framställning, menar att filosofer, även de stora, alltför ofta formulerat teorier som är "philosophically clever but musically absurd" – han menar nu inte att filosofer skall skriva böcker för trombonister, men ifall en trombonist tar sig besväret att läsa och försöka förstå en musikfilosofisk text så bör den "make musical sense".²³ Buchts essäer kan läsas med behållning av filosofer, trombonister, flöjtister och andra musikintresserade.

21 Marc-André Souchays brev och Mendelssohns svar återges i *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed., ed. Leo Treitler (New York: Norton, 1998, 1198–1201). Brevskrivaren hade föreslagit att "sång" no. 1 i tredje samlingen *Lieder ohne Worte* som saknar överskrift uttrycker "boundless but unrequited love, which therefore often turns into longing, pain, sadness, and despair, but always becomes peaceful again" (ibid., 1200).

22 Lars-Gunnar Bodin, "Musiken – en gränslös konst", *Nordisk estetisk tidskrift* 27–28 (2003), 30–39.

23 Kivy, *Sound Sentiment*, 209.

Act I = Kantat

I 1-52 dialog mellan Gud och Moses
 II 53-97 Guds samtal

Moses und Aron

Moses and Aaron

a) Guds vändighet
 I. Akt

Act I Arnold Schoenberg

Sehr langsam / Very slowly (♩ = 48) *IIa*

***) Sechs Solostimmen**

Im Orchester sitzen
 1 Sop bei 2. Fl 1 Tenor bei 2. Fg
 1 Mez-Sop " 2. Kl 1 Bariton " Baßkl
 1 Alt " EH 1 Baß " 2. Vel

Überall, wo diese Sechs Solostimmen singen, spielen die genannten Instrumente mit ihnen in Einklang dieselbe Stimme

Abkürzungen:

Sop = Sopran Ten = Tenor
 Mez = Mezzo-Sopran Bar = Bariton
 Alt = Alt Baß = Baß

***) 6 Solo Voices**

There sit in the orchestra:

1 Sop next to the 2nd flute 1 Ten next to the 2nd bassoon
 1 Mez next to the 2nd clarinet 1 Bar next to the bass clarinet
 1 Alt next to the english horn 1 Bass next to the 2nd cello

Everywhere where the six solo voices sing the instruments named play in unison with them.

Abbreviations:

Sop = soprano Ten = tenor
 Mez = mezzo-soprano Bar = baritone
 Alt = alto Bass = bass