

Quid est musica ?

Gunnar Bucht

Den fråga som överskriften ställer: Vad är musik? har man sannolikt ställt sig sedan urminnes tider och inte minst under medeltiden då den latinska formuleringen tillkom. Det kan synas övermaga att ha en sådan rubrik för ett inlägg i en workshop och detta desto mer som jag faktiskt ska försöka att ge ett heltäckande svar på frågan vad musik är. Mitt svar är:

“tönend bewegt Raum”, dvs. tonande rum statt i rörelse.

Alla inser genast att denna definition av musik är en omformulering av Eduard Hanslicks berömda “tönend bewegte Formen” som är lika omdiskuterat till sitt innehåll som oöverträffat i sin koncentrerade slagkraft. Att jag likväl valt att tala om “rum” i stället för “form” har att göra med att enligt mitt förmenande den förstnämnda termen är generellare än den sistnämnda. Ordet “form” kan nämligen så som sker i Hanslicks formulering förstås som “former” och i mer begränsad mening “formtyper”. Då riskerar vi att hamna i 1800-talets polemiker kring Wagners musikdrama och Liszts symfoniska dikter och programmusiken med dess påstådda brist på musikalisk form. Eftersom Hanslick som bekant var djupt involverad i dessa polemiker kan hans formulering tolkas som just polemik och därmed bli alltför tidsbunden, begränsande.

Alltså: *tönend bewegt Raum*. Definitionen blir vägledande för hur jag kommer att disponera min framställning: ton- rörelse- rum.

Musikexempel 1: Bucht, *Symfoni nr 8* (början)

Den liggande tonen fångar omedelbart vår uppmärksamhet därigenom att den bryter tystnaden och fokuserar på sin blotta existens. Den ynglar av sig och växer till det vänliga kaos som uppstår då orkestern stämmer sina instrument. Småningom stabiliseras klangen och man hör klara harmoniska och melodiska strukturer. Poängen är att *tonen*, “das Tönende”, gestaltar en verklighet som genast engagerar oss, drar in oss i sin trollkrets.

Som det brukar heta: redan de gamla grekerna var medvetna om tonens förbluffande förmåga att trollbinda oss. Med ett tusen års mellanrum reflekterar både Pythagoras och Boethius över tonens och tonernas natur och därmed över musikens. Den förstnämnde upptäckte ju sambandet mellan klingande stränglängder och vår upplevelse av dem enligt formeln ju

enklare talförhållanden desto konsonantare intervall. Hans insikt uppenbarar musikens dubbelhet: natur och kultur, materia och ande, kropp och själ, i Boethius' terminologi *musica mundana* och *musica humana*. Denna dubbelhet har aldrig upphört att fascinera människor vilket långt senare förstärktes genom upptäckten av övertonsfenomenet. Alltså: inte bara konsonanserna har en motsvarighet i naturen utan även durtreklingen! Det är inte förvånande att dessa odiskutabla fakta har stimulerat till musikteoretiskt bygge personifierat av namnen Jean-Philippe Rameau och Paul Hindemith.

Tre slutsatser kan dras av detta. Den första är att Boethius med sina två ovannämnda begrepp till vilka sällar sig ett tredje, *musica instrumentalis*, försöker sig på en beskrivning av verkligheten med utgångspunkt från *örat*. Han tycks säga att musik är en källa till kunskap om världen och verkligheten och inordnar sig därmed i en tanketradition vars första namnkunniga företrädare är just Pythagoras.

Den andra slutsatsen har att göra med Boethius' begreppstrio och deras inbördes relationer. Med utgångspunkt i musikens dubbelnatur kan *musica mundana* ses som vår egen värld's musik, som luftens vibrationer och deras förmåga att bära och strukturera musik, kort och gott de akustiska fundamenten. *Musica humana* skulle vara vår förmåga att uppfatta akustiska signaler och omfunktionera dem i musik, att finna korrespondenser mellan yttre och inre värld. *Musica instrumentalis* slutligen är de olika musikkulturernas urval av de möjligheter som de två förstnämnda begreppen erbjuder med hänsyn till tonhöjder, tidsvärden, klangfärger.

Den tredje slutsatsen har att göra med musikens dubbelnatur, dess öppning mot naturen och naturvetenskap. Det är mycket lätt att använda fysikaliska termer för att beskriva musikaliska företeelser: vi talar om höga och låga toner, alltså en rumslig beskrivning. Vi talar om rörelse och om tid och formuleringen om musik som en tidskonst kan synas närmast trivial vilket den dock inte behöver vara.

Ordet "verklighet" har tidigare som hastigast berörts och ska placeras i fokus via en omväg över litteraturen. År 1946 utgav litteraturhistorikern Erich Auerbach ett mer än 500 sidor omfattande arbete med titeln *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.¹ Denna inom sitt område ryktbara bok är en antologi med utförliga kommentarer som täcker den västerländska litteraturens utveckling från Homeros till Virginia Woolf. Auerbach har inga problem med verkligheten eftersom vi är vana vid att beskriva den i ord, att ta in den med ögat. Möjligen kan man hävda att begreppet "mimesis", efterbildning, är för snävt även om det speglar en estetisk teori som säger att all konst är just detta. Auerbach lägger dock in mer än enbart imitation av verkligheten i sitt begrepp vilket framgår av undertiteln's formulering "framställd (gestaltad) verklighet".

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern: Francke, 1946).

Auerbach specificerar inte närmare sin verklighet utan tar den för given: dess tema är människan i hennes relation till sig själv och andra. I anslutning till idéhistorikern Ronny Ambjörnssons arbete *Europas idéhistoria. Antiken. Människors undran* skulle man dock kunna tematisera själva verkligheten och den filosofiska betraktningen av denna.² Enligt antik grekisk uppfattning består verkligheten av tre världar: den stora världen som i form av naturen och kosmos omger människan, definierar henne som existentiell varelse. Den lilla världen däremot handlar om människan, moralen och samhället, definierar henne som social varelse. Den andra världen slutligen tar upp religiösa föreställningar, definierar människan som metafysisk varelse. Den verklighet Auerbach behandlar är alldeles uppenbart den lilla världens.

Vilken verklighet gestaltar musiken? Den stora, den lilla eller den andra? Det gamla uttrycket "världarnas musik" får här en ny och möjligen provokativ innebörd och vi måste fråga oss var musiken egentligen hör hemma. Det spontana svaret vore kanske att den hör hemma i den lilla och den andra världen. Musikhistorien tycks ge överrika exempel på detta till vilket kommer estetiska teorier: musik som efterbildning av känslor, som språk och som retorik. Redan nu vill jag deklarerar att musik enligt min uppfattning hör hemma företrädesvis i den stora världen men vägen fram till denna åsikt måste gå genom mer utförliga resonemang och exemplifieringar. Vi vänder oss nu till fenomenet rörelse:

Musikexempel 2: Adams, *Grand Pianola Music* (början)

Vi hör en serie jämna tonupprepningar utan den minsta rytmiska differentiering. Efter en stund ersätts en ton av en annan, tonupprepningen berikas av en ansats till melodisk rörelse inom ramen för en och samma tonalitet. Successivt inträder allt fler förändringar och plötsligt upptäcker vi att vi befinner oss i en annan tonalitet utan att vi egentligen vet hur detta gått till. Till saken hör att rytmen hela tiden är oförändrad och utan den minsta avvikelse från musikens början. Tonhöjderna tycks stå för det föränderliga under det att tidsvärdet, rytmen gestaltar det oföränderliga. Förändring kan uppenbarligen inte uppträda utan rörelse medan däremot rörelse mycket väl kan etableras utan att förändring äger rum. Relationen rörelse-förändring är sålunda asymmetrisk och vi hör en musik som sakta blir till något annat än den ursprungligen var. Den långsamma förändringen är denna musiks kvintessens.

Musikexempel 3: Haydn, *Symfoni nr 101*, "Die Uhr" (sats 2, början)

Vi hör en serie jämna upprepningar av två ackord utan rytmisk differentiering och som innehåller samma toner om än i olika lägen. Intrycket blir en härmningseffekt - tick-tack-tick-

² Ronny Ambjörnsson, *Europas idéhistoria. Antiken. Människors undran* (Stockholm: Natur & Kultur, 1997).

tack- ovanför vilken en melodi utvecklar sig i harmonisk och rytmisk symbios med den underliggande jämna rörelsen, "ackompanjemanget". Inte minst den harmoniska symbiosen är av avgörande betydelse för intrycket: kompositionstekniskt sett rör sig musiken inom en klart artikulerad kadens och intrycket blir en målinriktad förändring inom rörelsen. Musiken är på ett helt annat sätt än i föregående exempel på väg i en bestämd riktning och förändringen sker mycket snabbare. Den underfundiga ackompanjemangsrörelsen tycks på ett oeffterhärmligt sätt eka och samtidigt gestalta den mekanistiska tidsåldern med dess världsuppfattning präglad av Newton och tickande klockor. Musiken uttrycker övertygelsen att tiden kan indelas och mätas och således behärskas.

Alltsedan västerländsk musik började hitta sin alldeles egna identitet, dvs. på 1100-1200-talet och koncentrerad till musiken i kretsen kring Notre Dame, har den varit starkt upptagen av att gestalta rörelse och förändring. För att förverkliga detta skapade den sig två verktyg: flerstämmighet och notation.

Musikexempel 4: Perotinus, organum *Viderunt* (början)

Här hör vi dels en lång, liggande ton, dels tätt liggande melodier som inom ett trångt omfång korsar varandra med en ständigt och i alla stämmor samtidigt uppträdande rytmisk figur. Båge företeelser gestaltar rörelse och förändring, den liggande tonen genom att vid oregelbundna tillfällen avlösas av en annan ton, melodierna genom sin insisterande, ja nästan aggressiva karaktär. Av speciellt intresse är de långa, uthållna tonerna. Hämtade från den gregorianska melodi som gett titeln åt verket saknar de rytm men uppvisar inte desto mindre såväl rörelse som förändring. Innebörden av detta blir klar om vi jämför med den indiska musikens *raga* med dess långa, uthållna ton som aldrig avlöses av en annan ton. Den förändring man hör är koncentrerad till enbart melodin under det att den i detta musikexempel tar hela strukturen i besittning. Vandrigen mellan de långa tonerna antyder en utveckling som småningom skulle utmynna i det vi kallar tonalitet och dess uppenbarelsformer såsom kadens, modulation etc. Vi vet genom vår egen erfarenhet hur effektiva de är när det gäller att gestalta rörelse och förändring.

Nära förknippad med flerstämmighet är notation, dvs. konsten att i skrift fasthålla ett musikaliskt förlopp. Dessa två företeelser kan ses på som hönan och ägget: drev musikutvecklingen fram notationen eller är det tvärtom? Oavsett svaret ger nottecknen på linjesystem en bild av musikens rörelse och förändring och vad mer är: dess rumsliga egenskaper. Vi får en upplevelse av förlopp samt av höjd och djup. För att kunna samordna och utföra den flerstämmiga musiken tilldelas nottecknen olika tidsvärden alltefter utseende och kombinationer, det som kallas mensuralnotation. Utmärkande för musiken omkring år

1200 tycks alltså vara en strävan att mäta, precisera och organisera, något som föranlett historikern Alfred W. Crosby att hävda att denna musik är förebild för den typiskt västerländska böjelsen att väga, mäta och beräkna med sina yttringar i exempelvis finmekaniska urverk, bokföring och överhuvudtaget organisering och behärskning av verkligheten, även utanför Europa. Musik som skapare av en mentalitet som möjliggör Västerlandets erövring av världen - en fascinerande tanke!

Det är ett ord som jag i görligaste mån hittills har försökt att undvika. Ordet är "tid" och att jag har hållit det på armlängds avstånd har att göra med dess förmåga att helt ta över föreställningen och diktera vår syn på vad musik är. Nu kan dock tiden — ja just det! — vara mogen för några funderingar om förhållandet mellan tid och musik med utgångspunkt i musikalisk erfarenhet. Mot bakgrund av vad jag hittills sagt skulle jag vilja hävda att det "tönend bewegter Raum" som definierar musik också definierar vår upplevelse av tid. Annorlunda uttryckt: rummet i kombination med rörelse i kombination med förändring alstrar tid. Det är en definition som ligger ganska nära komponisten Karl-Aage Rasmussens formulering: "musik efterbildar det sätt på vilket vår värld förändras i tiden." Något mer hårdkokta definitioner av tid svarar inte oväntat naturvetenskapsmän för. Två exempel: Isaac Newton säger att "den absoluta, sanna och matematiska tiden flyter av sig själv och av sin egen natur med likformig hastighet utan hänsyn till någonting yttre" medan Ilya Prigogine nöjer sig med att hävda att "tid är irreversibel förändring". Komponisten György Ligeti slutligen ger en mycket personlig definition: "tid är för mig någonting mjölkaktigt vitt som flyter långsamt och oupphörligt från vänster till höger utstötande ett mycket tyst hhhh-liknande ljud". Har han försökt att gestalta detta i följande musik?

Musikexempel 5: Ligeti, *Atmosphères* (början)

Nyckelbegreppet i dessa definitioner tycks vara ordet "flyta". Tiden är där en självständig företeelse som flyter förbi iakttagaren. Denne står bredvid och ser på eller kanske lyssnar till flödet. Men det sägs ingenting om vad som händer om betraktaren ställer sig mitt i denna ström. Kyrkofadern Augustinus har tankar om detta. Han vill åskådliggöra skillnaden mellan det förflutna och framtiden och beskriver hur det är att sjunga en sång: "Innan jag börjar ser jag fram mot hela sången, när jag börjat ser jag i mitt minne också tillbaka på den del av den som jag låtit gå till det förflutna, och handlingens förlopp splittras; medan jag fortfarande ser fram mot det jag skall sjunga försvinner det jag redan sjungit till minnet. Min uppmärksamhet finns emellertid i nuet; genom den övergår det som fanns i framtiden till det förflutna."

Det fascinerande med detta citat är att *musiken* ställs i centrum, att den får inkarnera vår upplevelse av tid. Vad mera är: Augustinus aktualiserar frågan om tiden rör sig genom oss

eller vi genom tiden. För honom är uppenbarligen det första alternativet fallet medan vi för vår del kanske skulle välja det senare. Byter vi ut tid mot musik är bägge upplevelser möjliga beroende på musikens karaktär.

Musikexempel 6: Berlioz, *Symphonie fantastique* (ur sats 5)

Här formligen rusar musiken mot oss, omvärver oss från alla håll, sveper igenom oss som en malström för att sedan försvinna medan vi själva står stilla.

Musikexempel 7: Berwald, *Sinfonie capricieuse* (ur sats 3)

Denna musik däremot inbjuder oss till en svindlande bilfärd där vi upplever fartens tjusning, färdas med musiken och tiden till ständigt nya utsikter, ja kanske rentav glömmer tiden. Här ligger det snubblande nära till hands att identifiera musik med tid och vi får se till att vi inte faller. Jag tar upp problemställningen längre fram och vänder mig nu till det tredje begreppet i min definition av musik, nämligen rum. Med detta avser jag inte stereofoniska teknikaliteter eller konsertsalsarkitektur eller musik i det fria utan enbart tonernas förmåga att genom sitt blotta beteende skapa rum eller rymd. De har verkligen stora möjligheter, något som bör framgå av följande citat:

Musikexempel 8: Bruckner, *Symfoni nr 9* (ur sats 1)

Vi hör ett stråktremolo i *ppp*. Mot detta uppträder en duett mellan oboe och klarinett, endast en del av rummet är belyst. När musiken modulerar flyttas också ljuskäglan till en annan del av samma rum där en duett mellan flöjt och horn vidtar. Att jag här talar om såväl rum som del av ett rum har både med klang och harmonik att göra. Klangfärgs- och registerväxlingen och modulationen delar upp rummet, harmoniken med två ackord i deras mest instabila lägen och ackordtonernas genom deras disposition ihåliga, tomma karaktär håller ihop det. Avsnittet är utomordentligt suggestivt samtidigt som det visar fram mot nästa rum till vilket dörren glider upp strax efteråt. Likheten mellan bägge rum ligger i rörelsetypen medan skillnaden finns i belysningen, först blandning av dur och moll, sedan rent moll samtidigt som nyss nämnda ihåliga karaktär återfinns i det nya rummet.

Musikexempel 9: Sibelius, *Symfoni nr 5* (ur sats 1)

Här sliter och baxar musiken för att komma ur den instängdhet, det avspärrade rum i vilket den hamnat. Vid tredje utbrytningsförsöket finner den dörregeln. Rörelsen bromsas upp, dörren öppnas och vi träder in i ett enormt rum som strålar av ljus. Enormt därför att registret vidgas såväl uppåt som nedåt, strålande p.g.a. trumpeternas och de höga träblåsarnas nya och dominerande klangfärg.

Tidigare har jag antytt riskerna med att identifiera tid med musik och jag ska nu ta upp detta problemkomplex då också utvidgat till rummet. Förvisso är det så att vi hör toner som avlöser varandra som rörelse och tonhöjdskillnader som lägre och högre toner, alltså rumsligt. Frånsett luftvibrationerna rör sig emellertid inte tonerna, inte heller befinner de sig högre upp eller längre ner i den fysiska verkligheten. I anslutning till filosofen och pianisten Roger Scruton vill jag här införa begreppet metafor för det faktum att det stationära likväl rör sig. Själva ordet "metafor" betyder ju "bortförande till annat ställe" och då måste vi fråga oss vad det är musiken bortför — eller snarare överför från en företeelse till en annan. Svaret är att musiken överför erfarenheten av rum, rörelse och förändring från en yttre verklighet till en annan yttre verklighet: ljudets. Rättare sagt: det är vi själva som gör denna överföring, det är vi som ingjuter liv i ljudet och förvandlar det till ton. En liknelse kan klargöra hur det hela fungerar.

Vi känner alla till fenomenet havsvågor och dess olika former: böljor, dyningar, bränningar etc. Från skolfysiken vet vi att vattnet — med undantag för bränningar — egentligen inte rör sig framåt utan endast beskriver en ellipsformad rörelse på stället vilket i sin tur är förutsättning för sjöfart och bosättning vid kuster. Vågornas rörelse är en rörelse i vattnet, den materialiseras genom vattnet som bär den men inte deltar.

Samma inom musiken: rörelsen strömmar genom musiken, tonerna bär rörelsen men deltar inte. För att tala med Kant: vår åskådningsform tvingar oss att höra in rum, rörelse, förändring och därmed tiden i tonförloppet. Med denna kapacitet kan vi leka med dessa fenomen, hoppa tillbaka i förloppet, gestalta en ny utveckling, forma tid och rum. Allt detta gör vi i musiken, den ger oss en kvalitativ tidskänsla av ibland sådan intensitet att vi glömmet tiden. Vi inte bara hör det i rörelse stadda tonande rummet, vi kan inte låta bli att höra det.

Men hur ska vi då förhålla sig till en musik som enligt sina upphovsmän strävar efter uttryck och sanning, som vill gestalta det som under antiken kallades den lilla världen, dvs. människan som samhällsvarelse. Jag tänker på sådana komponister som Musorgskij och Janáček med deras ideal av inte skön men väl sann konst. Jag tänker också på Berlioz som i sin *Symphonie fantastique* väver in en personlig passionshistoria. Här kan musikforskaren Georg Knepler komma oss till hjälp. Enligt hans uppfattning är musik ett akustiskt kommunikationssystem med två betydelseskikt, det biogena resp. det logogena. Det förstnämnda skulle kunna översättas till begreppet kontinuerlig rörelse, ett *tempo giusto*. Det senare däremot skulle vara liktydigt med musikens förmåga till utsagor, till fri deklamation, dess *tempo rubato*. Komponister har ju i alla tider uppriktigt eller av taktiska hänsyn menat sig gestalta affekter, karaktärer eller åsikter. Det är också så att vissa musikaliska vändningar ofta betyder liknande saker och där kan man exempelvis fundera över vissa recitativiska inslag i några rent instrumentala verk av Beethoven. Jag är ingalunda främmande för sådana tolkningar och menar att de kan berika vår förståelse av musik. På ett djupare plan är jag emellertid mer

skeptisk och detta av skäl som Knepler själv antyder. Han hävdar att akustiska bilder kan tilläggas betydelse, att de kan semantiseras. Men han säger också att de kan förlora semantisk betydelse och då frågar jag mig vad som blir kvar. Svaret är: rum, rörelse, förändring, tid.

Dessa begrepp konstituerar vår grundupplevelse av världen och verkligheten, vår upplevelse av det rum inom vilket vi vistas, av hur vi själva rör oss inom detta rum, av andra företeelser och deras rörelser inom samma rum både i dess vardagliga, hemtama, som i dess astrofysiska mening. Hur fundamental denna upplevelse är upptäcker vi om balanssinnet skulle slås ut. All tanke på rörelse är oss motbudande och rummet utplånas genom de slutna ögonens barmhärtiga mörker. Balanssinnet kan med fog göra anspråk på att vara ett sjätte sinne och mister vi detta kommer vi mycket nära tillståndet levande död.

Rum, rörelse, förändring är oss alltså givna av yttervärlden, vad grekerna kallade den stora världen. Den uppgift vi givit musiken är att för oss själva gestalta dessa fenomen, att erövra dem emotionellt. Som en följd skapar vi också tidsbegreppet då tidsupplevelsen är en konsekvens av vår — och musikens — förmåga att greppa och gestalta rum och rörelse. Författaren Lars Gustafsson hänvisar till ett Petrarccitat som lätt omgjort och försett med frågetecken får tjäna som slutvinjett: "Kan det vara så att komponister och musiker vet så mycket mer om naturen och verkligheten än filosofer?"³

³ Litteraturhänvisningar: Gunnar Bucht, *Rum, rörelse, tid. Om musik och verklighet* (Stockholm, Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, nr. 14, Stockholms universitet, 1999), Gunnar Bucht, "Att höra tiden", *Artes* 2 (2000), Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichte* (Leipzig: Reclam, 1977), Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (New York: Oxford University Press, 1997), Victor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt* (Zürich: Rhein, 1963), eng. *Sound and Symbol: Music and the External World*, trans. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1969).