

STM 1976:2

Om musikens »mening».

Några funderingar i anslutning till diskussionen mellan Herbert Rosenberg och Ingmar Bengtsson

Av Hans Eppstein

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

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

Om musikens »mening»

Några funderingar i anslutning till diskussionen mellan
Herbert Rosenberg och Ingmar Bengtsson

Av Hans Eppstein

Åtskilligt i den pågående debatten mellan de båda ovannämnda personerna väcker ens eftertanke, och kanske i särskilt hög grad deras till synes så starkt divergerande uppfattning om begreppet (musikens) mening. Frågan är central och i hög grad engagerande. Det är därför svårt, för att inte säga omöjligt, att enbart registrera bådas ställningstaganden eller också mer eller mindre oreflekterat »tycka bättre om» det ena eller andra. Man frågar sig i stället: Vad ligger bakom dessa skilda positioner av mera allmänna idéer och tankar?

Rosenbergs resonemang om vad som kan anses som musikens mening förefaller att representera ett äldre synsätt än Bengtssons (vilket konstaterande givetvis inte innebär något värdeomdöme). Hans ståndpunkt är – vilket Bengtsson fö inte försummar att påpeka – kanske inte helt entydig. En huvudtanke hos Rosenberg är ju att musikens mening till fullo ligger i dess struktur; musik är meningsfull, när stimuluskonfigurationens mottagare »lykkes . . . förvandla denne til en struktur, hvis dele opleves som motiverende hinanden». I en föregående formulering inräknar han emellertid också musikens emotiva kvaliteter till det som måste uppfattas för att musikverket skall kunna betraktas som »förstått» och öppnar därmed en dörr mot det utommusikaliska; i artikelns slutkläm inskränker han sig dock till den anförda snävare definitionen och betecknar eventuella »ekstramusikalske funktioner» uttryckligen som »accessoriske» och därmed som sekundära och umbärliga. Håller vi oss till denna bestämning, så måste hans ståndpunkt betraktas som strikt formalestetisk. Musikens mening öppnar sig för mottagaren i en dialog mellan honom och verket, varvid verket uppfattas som ett absolutum, vars historiska, sociala och stilistiska förankring är utan betydelse för nämnda dialog.

Detta synsätt förefaller vara baserat på en kombination av klassicistisk konstuppfattning och l'art-pour-l'art-tänkande. Ett karakteristikum för den förstnämnda är att den sätter kategorin »form» i centrum för musikens beskrivning, något som för musikteoretiker före A B Marx ingalunda var självklart (jämför härtill början av kapitel 1 i Poul Nielsens *Den musikalske formanalyse*, København 1971). Marx' utgångspunkt och riktmärke var den yngre Beethovens instrumentalmusik, och där liksom hos Mozart kunde en musikbetraktelse, för vilken formen, dess balans och dess logik¹ var en central estetisk faktor, känna sig på säker grund (någorlunda – sådana fenomen som genomföringspartier och inledningssatser har den aldrig riktigt

¹ Dessa närmare bestämningar av »form» är egentligen onödiga: för en klassicistisk konstuppfattning är balans och logik immanenta delfaktorer i begreppet form.

fått bukt med). Men så snart vi lämnar denna trånga räjong blir situationen problematisk och vi måste tillgripa andra, ofta utanförmusikaliska kriterier för att kunna motivera ett musikverks »form». Vi behöver härvid inte alls gå långt för att stå inför denna nödvändighet. Hur skall man förklara wienklassiska divertimentis urval av satskaraktärer (serenaders inramande marscher m m) och fria satsföljd annat än med deras sociala funktion? Och vad med Beethovens sena sonater och stråkkvartetter med deras stundom nästan totala nonchalans gentemot den klassi[cisti]ska formbalansen? Det är omöjligt att »bevisa» detta stundom hängivet breda, stundom abrupta och aforistiska tonspråks inre koherens på formell grund; förklaring och förståelse förutsätter förtrogenhet med Beethovens personliga situation och mycket säregna uttrycksvilja. Vilken objektiv logik styr den egendomliga proportionen mellan oformliga uvertyr-»huvuden» och svansen av ofta helt osorterade små dansstycken i många av barocktidens sviter? Eller satsföljden i Schumanns Carnaval? Ett visst mått av »form» finns givetvis överallt i musik, ty utan den kan den helt enkelt inte fungera. Men därmed är inte sagt att form måste vara en primär estetisk kategori; den kan också vara ett ofrånkomligt organisationsminimum, utan vilket tonsättaren inte kan arbeta och exekutör och lyssnare inte följa honom. (Det kan i det här sammanhanget vara upplysande att ta del av några nyare rön beträffande J S Bachs musik: just där, har det visat sig, har den för den spontana verkupplevelsen så helgjutna och »organiska» formbyggnaden i många fall åstadkommit med hjälp av en ganska hårdhänt klister-och-sax-hopplappningsteknik.)

För att återkomma till Rosenbergs ovan citerade formulering: formens delmoment »motiverar varandra» alltså långtifrån alltid. Formstrukturens motivering (och en sådan måste finnas, om vi skall kunna acceptera ett stycke musik som konstverk) kan ligga i dess personliga, sociala, idémässiga, poetiska och andra anknytningspunkter. Att den också kan ligga i en texts gestalt och innehåll skall vi här helt lämna åsido; att vokalmusiken inte har rum i Rosenbergs musikestetiska grundsyn har påpekats redan av Bengtsson. Denna syn har alltså påtagliga begränsningar och svagheter, men därmed är den ingalunda utdömd (och inte heller genom sin anknytning till ett »borgerligt» eller »elitärt» l'art-pour-l'art-tänkande). Därtill skall vi återkomma.

Bengtsson ger begreppet mening en betydligt vidare innebörd. Till det i egentlig bemärkelse strukturella lägger han omedelbart det »gestiska/emotiva/uttrycksbärande» (snedstreckens funktion är en aning oklar) som meningsbärare. Han nämner vidare – i anslutning till Ingemar Hedenius' uppsats i föregående nummer av STM – musikens inneboende affekt- och personlighetsuttryck, varvid han i god hermenevtisk anda inte gör sig beroende av dessa moments objektiva påvisbarhet, och tar sedan ett snabbt kliv till det vida fält, där det individuella musikverket sätts in i större sammanhang: genrens, stilens, funktionens, de kompositionstekniska idealens, arketypernas m m. Uppräkningen är lång och innebär en skiss över den mängd av betingelser och relationer som ligger bakom det enskilda verket. I allt detta kan ligga »meningsbärande moment» eller åtminstone kan sådana positioner bli »betydelsefulla som meningskomponenter», vilket förefaller övertygande.

Skillnaden mellan de båda ståndpunkterna är alltså enorm. Till en viss grad kan

den förklaras med Bengtssons avståndstagande från den estetiska formalismen och med hans hänvisning till att Rosenbergs musiksyn grundar sig främst på nyare västerländsk konstmusik, medan han själv i princip tycks avse »hela musiken». Hur skall nu läsaren ta ställning till allt detta? »Sanningen» om ett musikverks mening ter sig hos Rosenberg i princip relativt enkel och åtkomlig, hos Bengtsson däremot som summan (eller ett mera komplicerat hopläggningsresultat) av ett otal varierande perspektiv. Har man tagit del av hans uppräkningsresultat, så ligger slutsatsen nära att våra möjligheter att rätt uppfatta och förstå även ganska närliggande musikverks mening är ytterst begränsade, då våra kunskaper om ett verks relationsnät under alla omständigheter måste vara högst fragmentariska, varvid begränsningar och felkällor finns både på verk- och mottagarsidan. Skall vi ge upp inför denna situation eller skall vi säga oss att fragmentariska och hypotetiska insikter trots allt är bättre än inga insikter alls? Eller: skall vi förkasta hela perspektivet och betrakta allt det som nämns i Bengtssons uppräkningsresultat som ovidkommande: avgörande är det enskilda verkets estetiska kvaliteter, såsom de uppenbarar sig vid en »rent» musikalisk analys, och vi kan/bör därför nöja oss med de insikter som Rosenbergs betraktelsesätt förmedlar?

På sådana frågor finns naturligtvis inga entydiga svar; allt man kan ge är vissa fingervisningar. Låt oss först och främst konstatera att olikheten mellan de båda positionerna trots allt inte är så fundamental som den förefaller vid första ögonkastet. Rosenbergs formulering ovan talar visserligen endast om relationen mellan en musikalisk strukturs olika element och om nödvändigheten att uppleva deras ömsesidiga motiverande, vilket, såsom ovan antytt, egentligen begränsar fältet av »meningsfull» musik högst avsevärt. I realiteten accepterar han dock också verk, där hans grundkrav inte är uppfyllda och vilkas mening därför ofta är att söka utanför det »rent» musikaliska. Detta går att utläsa exempelvis ur tredje delen av hans bok Musikförståelse (»Om formen»; Köbenhavn 1971). Där säger han – helt i överensstämmelse med den ovan citerade formuleringen: »Tilegnelsens højeste stadié har man nået, når det lykkes en at opleve toneorganismens musikalske følgerigtighed» men erkänner bara några rader senare »at ikke alle musikhistoriens stilperioder har lagt samme vægt på følgerigtighed ... Mange værker fra andre stilperioder [än wienklassicismens och den bachska musikens], f eks den romantiske epoke ... er løsere i fugerne» och understryker att denna »kendsgerning ikke uden videre må tages som udtryk for, at de skulle være mindre lødige». Gäller det sistnämnda så förlorar ju »toneorganismens musikalske følgerigtighed» åtskilligt av sin centrala betydelse!

I Bengtssons musikuppfattning speglar sig ett perspektiv, där musiken ses som ett element i tillvaron i hela dess komplexitet, dess historiska, sociala och kulturella relationsnät. Själva det semiotiska betraktelsesättet (hur man än må värdera det – musikens kommunikativa förhållande är ju knappast identiskt med musiken själv) kan ses som en reflex av våra insikter om musiken som socialt fenomen. Att beskriva musik, att tyda dess mening med ledning av de av Bengtsson skisserade komponenterna är en synnerligen sammansatt akt, som kräver mångskiftande kunskaper och erfarenheter även för ett fragmentariskt förverkligande. Men vi skall här inte förlora oss i frågans s a s pedagogiska sida. Ett svar på frågan om musikens

mening kan knappast bli mindre komplext än musiken själv. Sedan kan man emellertid säga att en del av svårigheterna bortfaller eller i varje fall minskar avsevärt, när vi håller oss inom den västerländska kulturkretsen och till den musik som vi på ett eller annat sätt kan träda i direktkontakt med. Och en sådan inskränkning kan anses som legitim ur flera synvinklar – nota bene om den inte innebär att vi gör oss blinda för den globala problematik som 1970-talets kulturpolitiska situation ställer oss inför eller att vi hänger oss åt fiktionen att västerlandets musik i princip vore överlägsen andra kulturkretsars.

Låt oss till sist återkomma till den av Rosenberg representerade musiksynen. Vi kan kalla den för snäv, vi kan se den som ett historiskt fenomen, framvuxet ur en konkret historisk situation; men vi skall för den skull inte glömma, vilket utomordentligt instrument för allt slags musikkbetraktelse och -tydning den tillhandahåller. Går vi ut från att det »väsentligen är musikens struktur . . . som är bärare av mening» (en formulering av Bengtsson, som dock också kunde härstamma från Rosenberg – det är först vid tolkningen av begreppet mening som åsikterna går isär²), så måste en ingående kunskap om musikverkets struktur vara av yttersta vikt. Också i sådana fall, där musikens mening måste sökas utanför den själv, måste den strukturella undersökningen drivas så långt som möjligt, ty, såsom Rosenberg i ovan nämnda skrift påpekar, t o m i kompositioner av deskriptivt programmusikalisk art finns många delmoment av »musikalsk fölgeriktighet», »om end den ikke behersker hele forløbet fra ende til anden». Att söka efter väsentligheter om det musikaliska konstverket via dess struktur kräver en förfinad analysapparat. Hade man inte i formalestetikens tecken sökt musikens mening i dess strukturella logik så skulle aldrig den analytiska vakenhet för alla strukturella moment utvecklats som i dag betraktas som oundgänglig för all kunskap om musik, oberoende av var man tror sig finna dess mening.

Summary

The above article is intended not so much as a contribution to the ongoing discussion between Herbert Rosenberg and Ingmar Bengtsson concerning the "meaning" of music (cf STM 1975/2 and above) as an effort to shed light on the background to their respective standpoints. Rosenberg's view is rooted in a formal aesthetic deriving from a classicist view of art and an attitude of "art for art's sake", whereby music is regarded independently of its historical and social context and is described in absolute terms as something whose structural course is governed by an immanent logic; the listener finds the music "meaningful" when he comprehends this logic. To Bengtsson on the other hand, the musical work is indissolubly linked with the various conditions out of which it has emerged, and it can only be understood against this background. This approach can be seen in relation to the growing accentuation in recent decades of the musical work as a social phenomenon (in the broadest sense of the term). Rosenberg's view on the other hand is related to the "func-

² Man kan här fråga sig om Bengtssons ståndpunkt är helt klar mot bakgrund av hans – till synes instämmande – citat av L B Meyers distinktion mellan »designative» och »embodied meaning» (Musikvetenskap, kap. 16.4).

tionalist" reaction, so prominent between about 1910 and 1930, against the effective and associative interpretation of music of the 19th century, which, at least when carried to extremes, was liable to appear arbitrary and non-compelling.

Analytical description and interpretation of music is of course far less complicated on Rosenberg's terms than on Bengtsson's. But the pedagogical aspect is irrelevant in this connection. Bengtsson's perspective may be seen as the broader of the two, doing greater justice to the totality of the musical work of art. But at the same time we should remember that functionalism has given the study of music extremely valuable impulses in the form of pragmatism and analytical thought which has been and is likely to remain a self-evident basis of any approach to interpretation of music.