

**STM 1991**

**På språng efter förnuftets gränser: sinnesrus och  
idealistisk skönhet**

**Musikkritiker om "seriös" och "banal" musik i Helsingfors på  
1920- och 1930-talen**

*Av Jukka Sarjala*

© 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 till-  
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-  
hovsrättsinnehavaren 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.

# På språng efter förnuftets gränser: sinnesrus och idealistisk skönhet<sup>1</sup>

## Musikkritiker om ”seriös” och ”banal” musik i Helsingfors på 1920- och 1930-talen

av Jukka Sarjala

### Inledning:

#### Norm- och värdeforskning kring ställningstaganden i musikrecenserande

Enligt Kant grundar sig smakomdömet på en norm. Ett omdöme förutsätter inte allas enighet, utan gör anspråk på den.<sup>2</sup> Eftersom ett estetiskt omdöme inte är ett objektivet kunskapsomdöme, kan denna nödvändighet inte härledas ur bestämda begrepp, den är inte apodiktisk.<sup>3</sup> Men transcendentalfilosofen skriver också, att

”...unter allen Vermögen und Talenten ist der Geschmack gerade dasjenige, welches, weil sein Urteil nicht durch Begriffe und Vorschriften bestimmbar ist, am meisten der Beispiele dessen, was sich im Fortgange der Kultur am längsten in Beifall erhalten hat, bedürftig ist, um nicht bald wieder ungeschlacht zu werden, und in die Rohigkeit der ersten Versuche zurückzufallen.”<sup>4</sup>

Efter Kant har god smak i modern tid haft förebilder, vilka så småningom börjat betraktas som en ”smakkulturens” egen tradition (konstens kanon). Vid utforskandet av dess historia är inte enskilda konstverk eller exempel det intressanta, utan de kriterier, ideer, maximer och förmedvetna tänkesätt med vilkas hjälp några verk och företeelser blivit del av den ”stora” konsten medan andra sjunkit ned i kategorin ”det banala”.<sup>5</sup> Denna dikotomi skulle

1 Artikeln grundar sig huvudsakligen på det tredje och sjätte huvudkapitlet i författarens licentiat-avhandling *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939*. (Kritik och konsertmusik. Normer och värden i tidningsrecenserandet av symfonikonsertmusik i Helsingfors under åren 1918–1939). Kulturhistoria : Åbo Universitet, 1990. Huvudsyftet med avhandlingen är att granska den tyska klassiskt-romantiska musikestetikens intellektuella status i dagstidningskritik samt den borgerliga konsertkulturens autonomiestetiska och samhällseliga dimensioner ur en konstideologisk och historisk synvinkel. Denna artikel behandlar alltså endast en aspekt av avhandlingens problemställning.

2 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp Taschenbuch Verl., Frankfurt a. M. Erste Auflage 1974. S. 130.

3 Ibid. s. 156.

4 Ibid. s. 213.

5 Bland dem som forskat kring denna dikotomi i den tyska musikestetiska och konstfilosofiska traditionen under den första hälften av 1800-talet finns Bernd Sponheuer (*Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Bärenreiter-Verl., Kassel 1987).

kunna kallas en regulativ princip i kantiansk mening. I stället för att man i åskådningen skulle ha givit regler för det sköna, har man vid otaliga tillfällen skilt den ”ädla” konsten från olika ”smaklösa” alster.

För att kunna granska det musikaliska norm- och värdekomplexet inom dagskritik i Helsingfors på 1920- och 1930-talen, måste en enkel men desto viktigare fråga tas på allvar: vad betydde musikens konstkaraktär (och likaså ”det banala”) för kritikerna själva? Om forskningen undviker att beakta detta legitimations- och definitionsproblem, tappas ett grundläggande tema i musikdebattens och -estetikens historia bort.

För 1920- och 1930-talskritikerna var musikens konstkaraktär inte ett abstrakt problem som krävde omfattande filosofisk spekulering utan anknytning till konsertkulturens vanor och värden. Tvärtom gällde det försvaret av konsertmusikens estetiska och samhälleliga status. Kritikerna var tvungna att stödja sig på normer, vilka inbegrep dikotomin mellan idealistisk skönhet och banala element. Denna dikotomi uppenbaras kanske allra tydligast i recensionerna av symfonikonsertter. När jag i fortsättningen talar om konsertmusik menar jag därför just symfonimusik. Men innan vi fortsätter med detta tema i Helsingfors, är det nödvändigt att förklara dels några aspekter av musikaliska normer och musikkritikens normvärde, dels några generella drag hos perioden 1918—1939 med dess musikhistoriska dramatik.

Människornas sociala verklighet finns inkonstruerad också i hur de tänker och talar om musik och hur de förhåller sig i förhållande till den. De intersubjektiva förutsättningar som reglerar dessa ställningstaganden, kan vi kalla musikaliska normer. Genom normerna hålls musikaliska delkulturer samman och får sitt självmedvetande. Inom en viss grupp eller institution fungerar normerna som förmedvetna förutsättningar för accepterat beteende, legitima inställningar till och bedömningar av musik. De gör ständigt anspråk på delkulturens medlemmar och spelar därför en aktiv roll i definierandet och legitimeringen av musikaliska fenomen. Genom musikaliska värden, å andra sidan, uttrycks sådana betydelser, som det tänkande subjektet ger åt vissa empiriska musikaliska fenomen inom de gränser normerna sätter. Att dra gränser mellan normer och värden är dock inte ändamålsenligt. Den som forskar kring musikaliska värden blir alltid tvungen att rekonstruera även normer — och när musikestetiska normer bildar utgångspunkt för forskningen tar man vanligen konkreta exempel från värdenas sfär.

Strävan efter att rekonstruera förmedvetna betingelser för olika musikaliska delkulturer är motiverad, även om man inte lyckas nå fram till strängt systematiska skildringar av dessa normkomplex. Tillfälligheten undandrar sig intersubjektiviteten: i så måtto som förutsättningarna för den ”musikestetiska dogmatiken” visar sig vara rekonstruerbara ökar även vissheten om att det inom en viss epok är möjligt att skilja adekvata (normenliga) och inadekvata (tillfälliga, godtyckliga) estetiska bedömningar från varandra. I stället för att samla ihop alla offentliga ställningstaganden och värderingar kring musik till ett

heterogent bevis på ”tidsandan”, blir det möjligt för forskaren att tala om ett specifikt musikaliskt normkomplex.<sup>6</sup>

Vi koncentrerar oss här på kritiken i dagstidningar, eftersom den är en viktig del av musikens identifikations- och definieringsprocess. En musikkritiker är en person, som offentligt bedömer musikens ställning och funktion i samhället inför sin publik — låt vara, att han ofta gör det på ett indirekt sätt.<sup>7</sup> Tidningsrecensioner publiceras regelbundet omedelbart efter konserterna, och är därför en del av den dagliga reproduktionen av musikaliska normer och värden. Recensionernas argument och uttalande kan tolkas i nära samband med konsertinstitutionens sociala praxis och med konkreta hörselobservationer inom ramen för denna praxis.

Men det vore ensidigt att konstatera, att dagskritiken endast skulle ha reproducerat eller präglat konsertkulturens förmedvetna eller medvetet reflekterade uppfattningar om musik och dess konstkaraktär. Mer träffande är att tolka musikkritiken som en skapare, förstärkare och omformare av dessa uppfattningar och värden. När vi granskar 1920- och 1930-talens musikrecensioner i Helsingfors blir de textuella mekanismerna hos normväldet och auktoriteten tydliga. De konstruerade aktivt konsertmusikens betydelse och försökte manifesteras å ena sidan vad konstmusik är, hur den är konstituerad och strukturerad, och å andra sidan vilket slags musik som inte är värd att bära detta namn.<sup>8</sup>

---

6 Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Musikverl. Hans Gerig : Köln 1977. S. 165.

7 Samhälleliga ställningstagande i kulturrecensioner har huvudsakligen varit implicita. Granskar man recensionernas samhälleliga innehåll, är de implicita förhållningssätten viktigare än de få explicita, på konstens samhällelighet häntydande utsagorna som kan återfinnas i recensionerna. Vad förbigår kritikerna, därför att de antar, att varje läsare redan känner och accepterar det? Merja Hurri: *Kulttuuriosasto*. Neljän puoluelehden ja yhden sitoutumattoman päivälehen kulttuuriosastojen sisältö ja kehitys. Vapaa Sana-Kansan Uutiset, Suomen Sosialidemokraatti, Helsingin Sanomat, Maakansa-Suomenmaa ja Uusi Suomi vuosina 1950, 1960, 1970 ja 1980. Tutkielma valtiotieteen lisensiaatin tutkintoa varten Helsingin yliopistossa. Marraskuu 1983. s. 207; se även Kauko Kämäräinen: *Taide ja kritiikki*. Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen. Jyväskylä 1986. S. 18.

8 Till de stora förtjänsterna hos den engelska filosofen John L. Austins talakt-teori hör, att den visar hur språket kan fungera som social makt vid olika situationer. Med stöd av Austins begrepp om ’illokutionära’ och ’perlokutionära’ talakter blir det möjligt att granska musikkritikernas verbala verksamhet just som offentlig yttring av normer, önsknningar, begär, regler m.m. Se även Lutz Leslie: *Notfall Musikkritik*. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1981. s. 59; Tarmo Malmberg: *Journalismikritiikki*. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja B, 15/1984. Tampere 1987. s. 46; Kämäräinen, *ibid.*, s. 75.

Genom mitt rekonstrueringsförsök av musikaliska normer och värden på grundval av dagskritik antar jag en i 1980-talets finska musikforskning framförd utmaning, enligt vilken man borde granska varför vissa musikaliska företeelser inte accepterats som ’musik’ och varför en viss musik varit ringaktad av estetiska, moraliska och sociala skäl. Se härom t.ex. Timo Leisiö: ”Finding – and Correcting – Cultural Distorsions”, i *Finnish Music Quarterly* nr 1/1987 s. 25.

Så sent som 1977 konstaterade Carl Dahlhaus, att forskningen endast sparsamt utnyttjat de möjligheter pressen erbjuder för granskandet av så småningom kanoniserade åsikter och receptionsmönster samt deras härkomst, förstärkning och utbredning. Musikhistorikerna har enligt honom varit ovilliga att minnas de journalistiska föregångarna till sitt eget arbete.<sup>9</sup> Eftersom musikkritik ofta ansetts vara ett anonymt och standardiserat skriveri, har dess inflytande mestadels förblivit fördolt.

### Perioden 1918—1939

De nya estetiska och sociala krav, som under perioden mellan första och andra världskriget ställdes såväl på konstmusiken som på andra musikaliska delkulturer, innebar dramatiska och abrupta förändringar i den europeiska musikaliska världen.<sup>10</sup> Några samtida förstod rentav situationen så, att man nu skulle bryta med alla estetiska traditioner som hittills varit högt skattade. Orsakerna var många. Första världskriget, som stimulerade utvecklingen och ibruktagandet av teknologiska innovationer på många olika områden, påverkade på ett avgörande sätt utvecklingen av radioteknologin.<sup>11</sup> Denna — liksom även grammofon och grammofonskivor — kom att få vittgående betydelse för musikens kommersiella utbredning och för musiklyssnarnas medvetenhet om mångformigheten av musikaliska fenomen. Tiden för jazzens och den övriga urbana populärmusikens segertåg var inne.

Men vid sidan av den teknologiska utvecklingen hade det även skett något viktigt beträffande konstens relation till samhället. Redan före år 1914 kunde nya estetiska tendenser skönjas, enligt vilka konstnärerna i sina verk borde ta ställning till olika samhällseliga problem och situationer. Fastän rigorösa formalistiska och experimentala tendenser uppkom inom konsten, fungerade den moderna industriella stadskulturen och dess nya vanor efter kriget som en katalysator, vilken fick många konstnärliga grupper att ytterligare ta avstånd från det autonomiestetiska idealet. På musikens område innebar det, att den borgerliga konsertkulturen löpte risk att förlora sin självklara sociala position som ”den högre konstens asyl”.<sup>12</sup>

Utöver detta såg det ut som om den tonala harmonin hade börjat sjunga sin svanesång. Det skedde mycket grundläggande förändringar i utvecklingen av musikaliska uttrycksmedel. Redan i slutet av förra århundradet hade tydliga tecken på sönderfall i det tonala systemet

9 Dahlhaus, *ibid.*, s. 253; se även Zofia Lissa: ”Zur Theorie der musikalischen Rezeption” i *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Helmut Rösing. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983. S. 372.

10 Se t.ex. Tomi Mäkelä: *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismiin ja uusbarokin piirissä*. (Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis ; 1), Helsinki 1990. s. 13–15.

11 Se t.ex. Simo Alitalo: ”Puheesta kuunteluun”, i *Tiedotustutkimus* nr 3/1988 s. 34.

12 Uttrycket förekommer hos Ola Stockfelt: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni nr 40, g-moll K. 550*. (Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen; 18). Göteborg 1988. Diss. S. 92.

kunnat iaktas, särskilt i Claude Debussys och Richard Strauss' konstnärliga produktion. Under 1900-talets första årtionde komponerade Arnold Schönberg sina första atonala verk — t.ex. kammersymfonin op. 9, den andra stråkkvartetten op. 10 eller tre pianostycken op. 11 — vilka förverkligade ”dissonansens emancipation”.<sup>13</sup> Då den tonala harmonin inte längre var den absoluta utgångspunkten, visade sig nya möjligheter för den musikaliska formbehandlingen, och den traditionella uppfattningen om melodins betydelse eller om intervallens karaktärer började synas mindre självklar. Nedbrytningen av det tonala systemets hegemoni åstadkom ett helt nytt fenomen, ett radikalt och experimentartat ifrågasättande av musikens gränser och kännetecken. Allt detta kunde man kalla en egenartad ”modern” medvetenhet på musikens område under vårt århundrade, vilken emellertid fick mera omfattande dimensioner först efter första världskriget.<sup>14</sup>

Men de modernistiska tendenserna till trots vilade den europeiska konsertinstitutionen stabilt på en grund byggd av den klassisk-romantiska orkesterrepertoaren. Det tonala systemet hade sina egna starka försvarare. I 1920-talets Tyskland och Österrike kunde man se både traditionalisternas och modernisternas falanger kämpa i den journalistiska offentligheten. Många recensenter tog ställning till modernismen utifrån principen ”antingen för eller emot”.<sup>15</sup> På 1920-talet utgjorde t.ex. atonalismen en allvarlig utmaning mot etablerade kompositionsregler och estetiska normer, och den journalistiska offentligheten beviljade spaltutrymme också för de radikala för att de skulle kunna försvara sina nya ideer.

De orsaker som nämnts är skäl att granska den finska musikkritikens historia just under perioden mellan första och andra världskriget. Hur reagerade recensenterna på den dramatiska situationen? Denna artikel behandlar en aspekt av dagstidningskritiken, nämligen dikotomin mellan ”konst” och ”anti-konst”: vilka ideer, kategorier och kriterier använde kritikerna för att försvara den förnuftiga kärnan i musikalisk skönhet, när många ”gamla och goda” estetiska positioner verkade vara hopplöst passé?

---

13 T.ex. Carl Dahlhaus: ”Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte”, i *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. Wilhelm Fink Verl., München 1987. S. 88–89.

14 Mäkelä, *ibid*, verk, s. 14. Om världskrigets betydelse som skapare av ett nytt slags generationsmedvetande i Finland se t.ex. Päivi Huuhtanen: *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1978. S. 78. Matti Klinge har också betonat betydelsen av det första världskriget och betydelsen av olika sociala och politiska förändringar efter året 1918 för idevärldens utveckling i 1920-talets Finland. Matti Klinge: *Vihan veljistä valtiosotalismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta*. Toinen painos. WSOY. Juva 1983. S. 9.

15 Werner Braun: *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*. Musikverl. Hans Gerig, Köln 1972. s. 132–133; Lutz Lesle: *Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik*. Verl. der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1984. S. 41–42.

Den empiriska utgångspunkten utgörs av Helsingfors stadsorkesters symfoni- och kompositionskonsserter. Helsingfors ställning som landets huvudstad hade medfört att där ända från 1880-talet bedrivits professionell och regelbunden orkesterkonsertverksamhet. Ur ett nationellt och även ett nordiskt perspektiv kan man tala om en relativ lång och oavbruten tradition. Konsertkulturen hade fram till början av Finlands självständighetstid hunnit skapa sina egna etablerade former i huvudstaden. Dessutom måste man observera, att det under hela perioden 1918—1939 endast var i Helsingfors som det fanns en stadsorkester vilken kunde bedriva fullständigt professionell och fullmålig verksamhet med symfonikonsserter.<sup>16</sup> Radioorkestern (senare ”Radions symfoniorkester”), som grundades i Helsingfors år 1927, kunde först mot 1940-talets slut bedriva omfattande symfonikonsertverksamhet som stadsorkester.<sup>17</sup>

Den främre kronologiska gränsen (1939) för artikeln motiveras av de följder kriget fick för symfonikonsertverksamheten i Helsingfors. Kristiden verkade störande på den regelbundna konsertverksamheten i huvudstaden och på inlemmandet av nya verk i orkesterrepertoaren. Det är emellertid än så länge en öppen fråga, i vad mån de musikaliska normer och värden som undersöks i denna artikel kunde bibehålla sin konstideologiska status inom den finska konsertinstitutionen efter andra världskriget, då den angloamerikanska kulturens verkan blev starkare.

Vi koncentrerar oss närmast på de största och viktigaste tidningarna i dåtidens Helsingfors: Helsingin Sanomat (HS), Hufvudstadsbladet (HBL), Suomen Sosialidemokraatti (SS) och Uusi Suomi (US, ännu år 1918 Uusi Suometar).<sup>18</sup> Dessa tidningar kunde rekrytera kompetenta och betydande kritiker, och de bevakade huvudstadens konsertliv synnerligen flitigt på 1920- och 1930-talen.

---

16 Även i Viborg, Åbo och Tammerfors uppförde kommunala orkestrar betydande orkestermusik i stor skala i någon mån från slutet av 1920-talet till slutet av 1930-talet. Se härom t.ex. Kai Maasalo: *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Oy Yleisradio AB. Jyväskylä 1980. S. 88–91.

En grundlig uppfattning om volymen och innehållet av Helsingfors stadsorkesters konsertverksamhet under åren 1882–1932 får man från en förteckning, som finns i Nils-Eric Ringbom: *Helsingfors orkester 1882–1932*. Frenckells Tryckeri AB. Helsingfors 1932. Information om repertoaren efter denna period måste man söka i Helsingfors stadsorkesters notbibliotek eller i Sibelius-museets arkiv i Åbo.

17 Maasalo, *ibid.*, s. 105, 111.

18 På 1920- och 1930-talen var Helsingin Sanomat först en tidning för de finskspråkiga liberaler och sedan utkom den som politiskt obunden. Hufvudstadsbladet, den största tidningen för finlandssvenskarna, låg nära Svenska Folkpartiet, men även denna tidning var officiellt obunden. Suomen Sosialidemokraatti var den ledande tidningen för arbetsfolk i Finland mellan det första och det andra världskriget och den representerade Socialdemokratiska Partiet i Finland. Uusi Suomi var en tidning för de moderata och den fungerade som språkrör för Nationella Samlingspartiet på 1920- och 1930-talen.

## Musikkritiken som institution i Helsingfors på 1920- och 1930-talen: yrkesmusiker som recensenter

Vid början av 1920-talet hade musikkritiken i stora och delvis även små Helsingfors-tidningar redan hunnit utveckla sig till en institution, genom vilken musikkritikerna bedömde stadens konsertliv. En auktoritativ tidning omfattande över tio sidor vågade inte längre vara utan musikrecensioner. Denna institution kan för den finskspråkiga pressens del anses ha etablerats under 1900-talets första decennium. Huvudstadens svenskspråkiga press var i detta avseende mycket tidigare än den finskspråkiga.<sup>19</sup> Dåförtiden, och ännu några årtionden senare, publicerade man visserligen bara recensioner om konstmusik i dagstidningarna, av vilka de största kunde ha flera kritiker samtidigt i sin tjänst.

Musikkritiken har ända till våra dagar institutionellt behållit sin form av tämligen fri journalistik. Recensionerna skrevs länge av helt andra personer än redaktörer och skribenter med nära anknytning till tidningsredaktioner. Ju längre tillbaka i tiden vi går, desto mer sällan träffar vi på professionella kritiker. Några dagstidningar i Finland hade redan före andra världskriget s.k. kulturredaktörer i sin tjänst, men allmänt rekryterades de bland personer inom tidningshusen först från och med 1950-talet i samband med differentieringen av annat redaktionellt arbete.<sup>20</sup> I Helsingfors fanns på 1920- och 1930-talen inte många musikrecensenter, som kunde tjäna sitt huvudsakliga uppehälle genom tidningsarbete. Bland de mest berömda kritikerna fanns dock ett undantag: Evert Katila från Helsingin Sanomat. Han började sin egentliga livsuppgift i pressen redan vid ung ålder,<sup>21</sup> vilket som väg till musikkritiker var överraskande ovanligt. Men annars behärskades musikrecensionsspaltarna huvudsakligen av skribenter, även om några av dem onekligen vann erkännande som skickliga skribenter med ledig penna. I denna skara fanns tonsättare, yrkesmusiker, musikpedagoger och dirigenter.<sup>22</sup>

19 Se härom t.ex. Marianne Fortelius: *Musikkritikens första framträdande i Finland i några Åbo- och Helsingfors-tidningar fram till år 1860*. Pro gradu-arbete i musikvetenskap 1958. (Meddelanden från Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi ; 2). Åbo 1985.

20 Esko Keränen: *Muuttuva työnkuva. Toimitustyön differentioitumiskehitys Suomen sanomalehdistöissä*. (Suomen sanomalehdistön historia-projektin julkaisuja no. 24). Helsinki 1984. S. 131.

21 Maire Pulkkinen: *Luova suomalainen säveltaide Evert Katilan arvostelujen valossa 1897–1942*. Licensiaatintutkielma musiikkiteieteessä. Helsingin yliopisto 1961. S. 11–12.

22 Här följer en förteckning över de musikkritiker, som huvudsakligen recenserade Helsingfors stadsorkesters symfoni- och kompositionskonsalter i de fyra ovannämnda dagstidningarna i Helsingfors under åren 1918–1939. Kritikernas signaturer i tidningarna står närmast efter namn: Karl Ekman (K.E-n., pianist, dirigent och musikpedagog, i HBL 1920–1930), Lauri Ikonen (L.I. eller L.I:nen., tonsättare, i US och också i andra tidningar 1918–1925), Evert Katila (E.K., tidningsredaktör, i Päivälehti 1896–1899, i Uusi Suometar 1899–1918, i HS 1919–1945), Uuno Klami (U.K-i., tonsättare, i HS 1932–1959), Heikki Klemetti (H.K., kördirigent, tonsättare, skriftställare och musikpedagog, i US 1919–1939), Leevi Madetoja (L.M., tonsättare, i HS 1916–1932), Selim Palmgren (S.P-n., tonsättare och pianist, i HBL 1930–1951), Nicolaus van der Pals (N.P., dirigent, i HBL 1920–1939), Väinö Pesola (-la., kördirigent och tonsättare, i Työmies-tidning 1912–1918 och i SS 1918–1962), Yrjö Suomalainen (Y.S., violinist och sedan musikskriftställare, i US 1929–1952), Karl Fredrik Wasenius (Bis., violinist, musikhandlare och musikkritiker, i HBL från 1890-talet till år 1920).



Eftersom nästan samtliga kritiker var yrkesmusiker, var musikkritikens institution ett slags instrument till att skapa och stärka gruppidentiteten hos huvudstadens tonsättare och andra musiker. Kritikerna kom att skriva till varandra om de saker, som professionellt angick dem alla. Detta var ett sätt att uppehålla musikernas ömsesidiga samhörighetskänsla. Recensionerna fick indirekt läsarna att tro, att en etablerad konsertinstitution i fortsättningen var ett nödvändigt och betydelsefullt fenomen och att yrkesmusikerna var värda publikens intresse och aktning.

1800-talets mellaneuropeiska, tyskspråkiga musikkritik hade utövats av bildade lekmän jurister, teologer och andra lärda män<sup>23</sup> vilka tillhörde det s.k. bildade borgerskapet (Bildungsbürgertum). På 1900-talet rekryterades kritikerna i allt högre grad bland specialister, systematiskt och professionellt utbildade musiker.<sup>24</sup> Den sociala bakgrunden hos de Helsingfors-kritiker som var anställda hos olika tidningar på 1920- och 1930-talen, vittnar om en stark brytningstid i detta avseende. Endast Karl Ekmans och Heikki Klemettis fäder hade varit verksamma som musiker, nämligen som kantorer. Övrigas familjebakgrund fanns i stället att söka antingen bland stadsborgerskapet (Ikonen, Palmgren) eller bland småföretagare och den lägre tjänstemannakåren (Katila, Klami, Madetoja, Pesola). I likhet med de flesta samtida finska tonsättare var dessa människor musiker i första generationen.<sup>25</sup> I jämförelse med den mellaneuropeiska kulturen hade ännu inte någon långvarig tradition av konsertväsen och konsertmusik hunnit växa fram i Finland. Även om Sibelius under 1900-talets två första årtionden blivit världsberömd kompositör, vilket kanske gav lite mera självmedvetenhet åt komponistytlingarna, innebar musikerlivet alltid ett hasardspel.

Men 1920- och 1930-talens Helsingfors-kritiker var experter, väl medvetna om sin egen särställning som befästare av den nya yrkesgruppens identitet. När ståndsamhällets hierarkier så småningom började upplösas i Finland, blev det möjligt att även från de lägre socialgrupperna stiga till tonsättarens position, något som visas tydligt av exemplen Madetoja och Klami. Trycket från det bildade borgerskapets sida var dock starkt ännu före andra världskriget. I 1920- och 1930-talens Finland levde man i en förvandling i detta avseende. De flesta tonsättare hade fram till Klami kommit från herrskapet, från bildade ständer, från kyrkliga och tjänstemanna- eller affärsmannakretsar. Sådan var mestadels

23 Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber-Verl., Laaber 1988. s. 23.

24 Hur musikkritikernas yrkesmässiga självmedvetenhet växte i styrka i Tyskland i början av detta sekel visas bland annat av att "Verband deutscher Musikkritiker" grundades 1913. Helmut Andres: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg. Greifswald 1938. S. 46.

25 Om familjebakgrunden hos finska tonsättare födda i slutet av 1800-talet eller i början av 1900-talet se t.ex. Pehr Henrik Nordgren: "Arvoituksellinen Uuno Klami", i *Musiikki* nr 1/1980 s. 3.

tonsättarnas släktbakgrund ännu i Klamis generation.<sup>26</sup> Men senare blev det inte så allmänt. Det är betecknande, att när Kalervo Tuukkanen höll sin första kompositionskonsert i september 1939, fann Väinö Pesola i Suomen Sosialidemokraatti det nödvändigt att i sin recension omnämna Tuukkanens familjebakgrund: tonsättaren kom från en medellös järnvägsarbetarfamilj.<sup>27</sup>

Överflyttandet av musikmakens kultivering och offentliga formande till experter innebar också att konsertmusikens filosofiska legitimering försvann. Förr hade skriftligt och teoretiskt bildade människor skrivit om musik. Men, som en följd av den växande arbetsfördelningen och specialiseringen, blev konsertmusiken under de första årtiondena på 1900-talet allt mer främmande för filosofiska och samhälleliga ideer. Musikens existens sökte man nu alltmer legitimera endast genom hänvisningar till dess egen tradition.

Eftersom musikkritiken på 1920- och 1930-talens Helsingfors var ett slags offentlig representant för konsertmusiken och -kulturen utan att ha en självständig ställning i relation till musiker och tonsättare, kunde den inte resonera fritt om olika tolkningar. Detta betydde inte, att tonsättarna skulle ha varit eniga om frågor, som behandlade konsertmusik. Snarare ledde det till, att man för det ”gemensamma intressets” skull inte kunde polemisera offentligt i tidningarnas recensionspalter om dessa frågor. Därför behandlar jag inte recensionsverksamheten i de stora dagstidningarna som ett resonemang utan som ett kontinuerligt uppreparande av vissa musikaliska normer och värden.

### **Den klassisk-romantiska musikestetikens arvtagare**

Frånsett Uno Klami var de mest berömda musikkritikerna under åren 1918—1939, de som arbetade för de fyra största Helsingfors-tidningarna, alla födda under andra hälften av 1800-talet. Den äldsta gruppen bildades av Karl Ekman, Evert Katila, Selim Palmgren och Heikki Klemetti, vilkas födelseår var mellan 1869—1876. Den yngre gruppen — Väinö Pesola, Leevi Madetoja, Lauri Ikonen, Nicolaus van der Pals och Yrjö Suomalainen — var födda under perioden 1886—1893. Den yngsta medlemmen i den senare gruppen, Yrjö Suomalainen, var i början av undersökningsperioden redan 25 år gammal; i den åldern varförinnan musikundervisningen och musikstudierna hunnit skapa ett subjektivt medvetandet om musikaliska företeelser och deras identifiering.

---

26 Nordgren, *ibid.*, s. 2-3; se även Taneli Kuusisto: *Suomen säveltaide maan itsenäisyyden aikana*. Turun yliopisto, kirjallisuuden ja musiikkitehteen laitos. Sarja A, nr 12. Turku 1985. s. 163. Om den sociala ställningen av den högsta tjänstemannakåren i Finland se Risto Alapuro: ”Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan”, i *Suomalaiset*. Yhteiskunnan rakenne teollistumisen aikana. Toim. Tapani Valkonen – Risto Alapuro – Matti Alestalo – Riitta Jallinoja – Tom Sandlund. Toinen painos. WSOY. Juva 1983. S. 93.

27 SS 22.9. 1939 -la. Kalervo Tuukkans sävellyskonsertti.

Mot denna bakgrund kan man ana, att kritikernas musikaliska värdevärld och uppfattningar om musik grundade sig på principerna inom den s.k. klassisk-romantiska musikestetiken.<sup>28</sup> De hade nästan alla vuxit in i konsertmusikens tradition före 1910-talet, då den musikaliska modernismen i form av den expressiva atonalismen (Arnold Schönberg) för första gången i Europa kunde erbjuda en allvarlig motvikt mot den senromantiska traditionen.<sup>29</sup> Finland var i själva verket ännu ett gränsland i den meningen att den mellaneuropeiska musikaliska modernismen kom hit först efter första världskriget.<sup>30</sup>

Den massiva tradition av musikaliska ideer, begrepp, stilar och uttrycksmedel, som kallats ”klassisk-romantisk”,<sup>31</sup> innehåller flera inre spänningar och motstridiga tendenser. Den har påverkat många musikaliska företeelser på 1900-talet och dess egentliga blomstringsperiod i Mellanuropa sträcker sig grovt sett från 1700-talets sista årtionden till första världskriget. Klassicismen och romantiken — här tänkta som former av den musikestetiska reflektionen — utvecklade sig vid ungefär samma tid i den tyska upplysningens sena tid. De flätades samman med varandra på många sätt under 1800-talet.<sup>32</sup> 1920- och 1930-talens Helsingfors-kritiker levde under dess sista, i några avseenden ännu livskraftiga, skede i Finland. Därefter vidgade sig slutligen även här de musikaliska företeelserna utöver den tonala harmonin. Ahistoriska ideal om skönhet i musik fick i tonsättare-, musiker- och musikforskarekretsar lämna rum för tankar, som betonade de musikestetiska principernas tidsmässiga och lokala bundenhet.

Den klassisk-romantiska musikestetiken var i första hand en skapelse av den tyska kulturen. Helsingfors-kritikerna hade vuxit upp inom dess verkningsområde. Många av dem hade studerat vid Helsingfors musikinstitut, där det vid sekelskiftet 18/1900 genom rektorn Martin Wegelius fanns en stark tysk inriktning.<sup>33</sup> Därutöver hade många riktat sina studieresor till Berlin, några till Wien. Före andra världskriget var de finska tonsättarna, dirigenterna och musikforskarna överhuvudtaget vana vid det tyska resonemanget och den tyska forskningen i musikestetik. När vi jämför med situationen i Sverige, blir detta

---

28 I denna artikel studerar jag inte på djupet musikkritikernas utbildning eller den musikteoretiska litteratur som de använt. En sådan forskning skulle närmast tillgodose behovet av en noggrann idehistorisk ”ortsbestämning” av varje kritiker.

29 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980. S. 280, 282; Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber-Verl., Laaber 1984. S. 35–36.

30 Matti Vainio: *Kohti modernismia*. Modernism in synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltäiteessä. Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen laitos. Julkaisu 2, 1976. S. 17, 20.

31 Denna musikhistoriska begreppskombination har skapats av tysken Friedrich Blume.

32 Friedrich Blume: *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. Translated by M.D. Herter Norton. Faber and Faber Ltd, London 1972. vii–viii, s. 9, 12, 16–17; Dahlhaus, ibid 1988, s. 12–13.

33 Fabian Dahlström: *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suomentanut Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki 1982. S. 13, 15, 39, 41, 44–47, 77. Wegelius studerade på 1870-talet i Wien och vid konservatorium i Leipzig.

förhållande ännu tydligare.<sup>34</sup> Även om man mottog impulser från andra kulturkretsar, t.ex. den franska, kan det inte förnekas att den tyska traditionen i detta avseende var den dominerande.<sup>35</sup>

Utöver estetiken fanns en annan bakgrundsfaktor som pekade mot Tyskland. I Finland hade under de första årtiondena av 1900-talet musikkritikernas medvetande blivit mättat med mästerverk ur den typiska klassisk-romantiska orkesterlitteraturen. Dessa bildade just den ”musikaliska förståelsehorisont”, som öppnade sig för trogna musikälskare i Helsingfors stadsorkesters symfonikonsserter. I början av självständighetstiden var därför W.A. Mozarts och Ludwig van Beethovens musik, för att inte tala om den nyare kanoniserade repertoaren, levande nutid för huvudstadens konsertpublik. Så kunde t.ex. Karl Ekman på hösten 1925 i Hufvudstadsbladet skriva om en Mozart-symfoni, att den innehöll ett oförgämligt skönhetsvärde, som skulle bestå, även om smakriktningarna skulle växla.<sup>36</sup>

Den klassisk-romantiska musikens position ifrågasattes aldrig, vilket ju var ett kännetecken på en äkta och livskraftig tradition.<sup>37</sup> Barockmusik, t.ex. J.S. Bachs produktion eller äldre musik från 1500- eller 1600-talen, hördes endast sällan i Helsingfors universitets festsal<sup>38</sup> vid tiden före andra världskriget.<sup>39</sup> (Förekomsten av neoklassicism och neobarock i konsertsalarna på 1930-talet innebar ett helt annat slags relation till traditionen, nämligen

---

34 Denna synpunkt betonades av musikforskaren Sten Dahlstedt vid diskussion med författaren i Uppsala 2.10. 1989. Dahlstedt nämnde särskilt Ilmari Krohn, som studerat i Tyskland i slutet av 1800-talet och som var anställd som docent i musikhistoria och musikteori vid Helsingfors universitet från år 1900 och som extraordinarie professor inom detta område under åren 1918–1935 vid samma universitet. Om Krohns vetenskapliga karriär t.ex. Kuusisto, *ibid.*, s. 162–163.

35 Exempelvis tonsättaren Leevi Madetoja kände fransk diskussion och tradition tack vare sina många resor till Frankrike. När han försvarade ”den solida linjen” i den franska tonkonsten (dvs. motsatsen till klangfärgsorienterad impressionism) i sin recension år 1932, fann han det nödvändigt att påpeka, att ”det tyska musiklivet har hos oss försökt fördunkla begrepp eller har åtminstone givit en alltför accentuerad riktning för de finska tonkonstnärliga strävandena.” HS 11.3. 1932 L.M. XII sinfoniakonsertti.

36 HBL 2.10. 1925 K.E-n. Helsingfors stadsorkesters symfonikonsert II.

37 Carl Dahlhaus: ”Was ist musikalischer Historismus?”, i *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein*. Neun Versuche. Hrsg. von Rudolf Stephan. B. Schott's Söhne, Mainz 1973. S. 44.

38 Denna sal var den ständiga platsen för Helsingfors stadsorkesters symfonikonsserter under perioden 1918–1939. Kritikerna hade där sin egen balkong, som författaren Arvi Kivimaa i sina memoarer kallade för de ”storhetsvansinnigas läktare”. Se Arvi Kivimaa: *Kasvoja valohämystä*. Otava. Keuruu 1974. S. 141–142.

39 Karl Ekman konstaterade på ett karakteristiskt sätt i Hufvudstadsbladets spalter den 13.2. 1932 (Symfonikonsert X.), att ”...namnet Bach har ej på årtal förekommit på våra symfoniprogram. Möjligen har dock en del av vår musikaliska publik reda på, att Bach var en tämligen begåvad tonsättare (...).” Se även t.ex. HS 27.2. 1920 L.M. Sinfoniakonsertti XI; US 17.3. 1921 H.K. XIV Sinfoniakonsertti.

en restauration tillsammans med parodiska och ironiska stildrag.)<sup>40</sup> Konsertrepertoaren visade på det historiska ursprunget hos den livskraftiga musiktraditionen och dess kanon av mästerverk, vilka också dagstidningskritikerna hade lärt sig sköta och respektera. Att denna tradition är fundamental i deras texter kommer då och då även till uttryck genom det sätt på vilket de kommenterar orkesterverk som är äldre än wienklassikernas.<sup>41</sup>

Kärnan i kanon av de klassisk-romantiska musikverken låg i Beethovens symfoniska produktion, vilken uppfördes flitigt i Helsingfors under mellankrigsperioden. Traditionens styrka i detta avseende visas bland annat tydligt av ett ställningstagande av Lauri Ikonen i oktober 1921 angående tolkningen av Beethovens symfonier i konserter. Ikonen konstaterar nämligen, att

”Det finns ’generellt accepterad’, men trots det ännu levande musik, som inte längre behöver individuell tolkning, och varvid den inte ens är så intressant. Sådan musik — om inte just den här — är Beethovens mest monumentala symfonier och en av de största bland dem är just Eroican. En bra Beethoven-dirigent är den, som inte försöker göra någonting av tonsättaren, som inte utnyttjar hans verk för att nå dirigentsuccé, utan som objektivt stämmer orkestern så, att den stora mästarens musik kan såsom själv spela sig själv.”<sup>42</sup>

Uppförandetraditionen av Beethovens symfonier hade i huvudstaden varit så oavbruten, att man inte haft behov av att problematisera tolkningen och uppförandet som förutsättning för musikverkets tillvaro.<sup>43</sup> Detta gällde inte bara Beethoven — hans produktion var naturligtvis klassicismen<sup>44</sup> par excellence — utan även den största delen av den övriga standardrepertoaren. Så var dagstidningarnas uppförandekritik av symfonikonserter i 1920- och 1930-talens Helsingfors notisartat och rapporterade skriverseri, där samma talkonventioner, karakteristik och fraser upprepades vecka efter vecka, år efter år. På grund av repertoarens kontinuerliga och hermetiska karaktär lade kritikerna inte så mycket vikt

---

40 Se härom Mikko Heiniö: ”Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I.”, i *Musiikki* nr 1–2/1985 s. 4–5.

41 Se t.ex. HBL 19.3. 1921 K.E-n. Felix Krohns kompositionskonsert; HS 16.10. 1925 E.K. Sinfoniakonsertti III; HBL 2.10. 1937 S.P-n. Andra symfonikonserter; HBL 17.12. 1938 S.P-n. Nionde symfonikonserter.

42 US 24.10. 1919 L.I. Kolmas sinfoniakonsertti. Prof. Franz Mikorey; se även t.ex. US 22.9. 1922 L.I:nen. Kaupunginorkesteri...

43 Jfr. Stockfelt, *ibid*, s. 45.

44 Klassicismen har i det här sammanhanget två olika betydelser. Man kan anse Beethovens produktion som en del av en musikhistorisk epok, som en del av wienklassicismen. Mera relevant för den fasta ställning Beethovens symfonier hade var ändå, att man erfor dessa verk som ständigt aktuella. Om begreppet i samband med musik se t.ex. Blume, *ibid*, s. 3–7; Stockfelt, *ibid*, s. 43.

vid de olika konventionerna för uppförande av musikverk.<sup>45</sup> Men någonting måste man skriva om uppföranden, på det att kritikens nyhetsfunktion skulle uppfyllas.

Den klassisk-romantiska musikestetikens tradition liksom symfonikerternas orkesterrepertoar innehöll en uppfattning om musikens autonomi. Den grundade sig på en norm, enligt vilken de ”tonande rörliga formerna” (Eduard Hanslick) borde höras och förstås endast för sin egen skull. I själva verket skulle en kanon av klassiska mästerverk inte kunnat uppstå på 1800-talet om man inte hade låtit dem höras i konserter upprepade gånger. På så sätt kunde man i tillräcklig grad nå fram med deras musikaliska innovationer.<sup>46</sup> Fram till första världskriget hade denna kanoniseringsprocess blivit helt stadgad i Helsingfors. Den förutsatte en social konvention för musicerandet, vars ideal var att publiken skulle samlas i en offentlig lokal för att lyssna på ett koncentrerat sätt.

---

45 En viktig faktor, som påverkade även detta sakförhållande, var att den kvantitativa tillväxten av den ljudteknologiska reproduktionen i Finland före andra världskriget ännu inte hunnit utvidgas till anmärkningsvärda mått. Då skulle olika tolkningar av samma verk – som samtidigt närvarande i den musikaliska offentligheten – ha lockat till jämförelser mellan dem. Före år 1938 tillverkades inga grammofonskivor i Finland. Ända till andra världskriget var Finland tämligen betydelselöst som marknad för grammofonskivor. Här kunde skivorna ännu inte omforma musikkulturen. Se t.ex. Heikki Hellman – Reijo Vahtokari: *Kapitalismen kulttuuri ja kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset*. Aineistoa massakulttuurin ja suomalaisen ääniteollisuuden tutkimukseen. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos. Julkaisuja nr 43/1979. S. 84.

Det är svårt att bedöma importen av grammofonskivor till Finland under åren 1918–1939, men följande siffror över antal importerade skivor har presenterats: 1919 (20000), 1920 (10000), 1921–1924 (ingen beräkning), 1925 (10000), 1926 (20000), 1927 (50000), 1928 (100000), 1929 (1 200000), 1930 (300000), 1931 (150000), 1932 (80000), 1933 (60000), 1934 (80000), 1935 (100000), 1936 (100000), 1937 (200000), 1938 (300000) och 1939 (170000). Rainer Strömmer – Urpo Haapanen: *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1920–1945*. Helsinki 1981. xx.

Sedan 1950-talet, då skivmarknadens kvantitativa tillväxt, tillsammans med historismen i samband med Neue Musiks framkomst och reception, samt den ökade andelen av barock- och annan äldre musik i repertoaren grundligt omstörtade även de fordringar, som riktades på musikkritiken i Finland, har uppförandekritiken utgjort en allt större del av dagstidningarnas konsertrecensioner i Finland. Enligt Hanns-Werner Heister blev problemen kring musikuppförandenas historicitet mer bekant i mellaneuropa, åtminstone i Tyskland, kring första världskriget. Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. (Band 1–2) Heinrichshofen’s Verl., Wilhelmshaven 1983. S. 431. Man kan i detta avseende tolka Helsingfors som periferi ännu vid denna tid.

46 Dahlhaus, *ibid* 1977, s. 233.

## Tonkonstens väsen: den metafysiska aspekten<sup>47</sup>

”Måste man överhuvud uppmärksamma örats sinnesintryck, när man talar om musik?”, frågade Leevi Madetoja i Helsingin Sanomat år 1921 och fortsatte lite senare i sin artikel: ”Många nya musiktendenser under den senaste tiden har ett gemensamt drag däri, att de fäster sig vid yttre påverkningsmedel, medan de inre, själsliga skönhetsvärdena blir allt mer förbisedda.”<sup>48</sup> Madetoja hade besökt Paris och råkat höra de unga franska ”polytonisternas” prestationer, vilket fått honom att fråga, om detta slags musik alls var ”konst”.

Den indelning mellan yttre påverkningsmedel och inre skönhetsvärden som denna komponistkritiker gjorde, ledde sitt ursprung till förra seklet. Under första hälften av 1800-talet fördes en lång Beethoven/Rossini-debatt, där beethovenianer försvarade musikens konstkaraktär. Den konstfilosofiska dikotomin mellan ande (Geist) och sinnlighet (Sinnlichkeit) hade i detta sammanhang aktualiserats på ett epokgörande sätt. I modern tid, och i synnerhet i 1800-talets tyska musikkultur, har dessa två grundkategorier utformat estetiska normer och värdekriterier, med vars hjälp man gjort åtskillnad mellan ”högre” och ”lägre” musik, mellan konst- och underhållningsmusik.<sup>49</sup> Denna estetiska indelning har, som exempelvis Eduard Hanslicks musikestetik, på samma gång socialt skilt de bildade och obildade musiklyssnarna från varandra.<sup>50</sup>

”Yttre påverkningsmedel” betydde på kritikernas språk orkester tekniska resurser, vilka bestod av klangfärg och ljudstyrka. Kritikerna ansåg att dessa hörde till musikens sekundära kvaliteter. I själva verket hörde dessa ljudelement inte alls till den musikaliska

47 I denna artikel behandlar jag inte närmare den empiristiska och formalistiska aspekten av tonkonstens estetik, vars mest berömda representant var musikkritikern och estetikprofessorn Eduard Hanslick (1825–1904), som levde i Österrike. Utan tvivel hade de flesta Helsingfors-kritikerna mellan det första och det andra världskriget gjort bekantskap med hans konstfilosofi. Dessutom hade hans tankar så småningom förvandlats till en anonym traditionsgrund för konsertmusikens offentliga försvarande i tidningar.

Bland Helsingfors-kritikerna hade speciellt Evert Katila blivit förtrogen med Hanslicks tankar och ideer. Katila försvarade konsekvent värdet av den absoluta och symfoniska musiken i sina recensioner. Han efterlämnade ett bibliotek, som lär ha innehållit fem böcker av Hanslick. Kritikern studerade dem ganska flitigt på sin tid. Se härom Aino Kempainen: *Musiikkiarvostelu Helsingin sanomalehdistöissä autonomian ajan lopussa 1899–1917*. Suomen historian pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto 1968. S. 109. Katila själv medgav i början av 1900-talet, att ”jag kommer åskådligt...ihåg, vilken oemotståndlig verkan Hanslicks mest berömda bok ’Vom musikalisch schönen’ (Om det sköna i musiken) hade, när jag för första gången blev bekant med den.” Uusi Suometar 9.8. 1904 -E.K.: ”Eduard Hanslick”.

48 HS 1.1. 1921 Leevi Madetoja: Polytonia. *Eräs uusi suunta nykyajan säveltaiteessa*.

49 Sponheuer, *ibid*, t.ex. S. 22–35.

50 Carl Dahlhaus: ”Was heisst ’Geschichte der Musiktheorie’?”, i *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Einleitung in das Gesamtwerk. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985. S. 21.



immanensen,<sup>51</sup> utan ansågs vara dess sinnliga uttrycksmedel. Användningen av effektmedel som sådana, utan den individuella andens verksamhet och utan musikaliskt innehåll ansågs, med Carl Wasenius' ord, vara "banalt" och "prisbilligt"<sup>52</sup> eller "materialistiskt" som Klemetti brukade skriva.<sup>53</sup>

I sin estetik indelade Hanslick musiken i 'form', som hade producerats av människoanden, och 'stoff', som bestod av toner och tonsystem. Denna senare förutsättning för tonkonstens existens bestod av det musikaliska medvetandets aprioriska former, de estetiska förnimmelsekategorierna samt deras materiella grund, ljudens fysikaliska verklighet.<sup>54</sup> I tonkonsten måste detta 'stoff' lyda den individuella andens vilja. Musikens sinnliga element hotade dock ständigt andens absoluta karaktär. Yrjö Suomalainen skrev, att Carl Nielsens femte symfoni närmast var uppbyggd av rytmisk kraft och glänsande orkesterdräkt, men genom användningen av dessa element var det på samma gång möjligt för tonsättaren att dölja sin oförmåga till målmedvetet arbete, till andens autonomi:

"De här med tre, med fyra forte-tecken försedda, hotande uppblåsningarna effektivt verkar nog lätt tonsättarens tankar, men de förvandlar sig också lätt till en gest, som döljer avmattningen av den musikaliska tankens intensitet."<sup>55</sup>

När Yrjö Kilpinen 1918 kritiserade den unga Ernest Pingouds nya konstnärliga produktion,<sup>56</sup> menade han med "materians kraft" musikens sinnligt förnimbara dimension, den anonyma sinnesmaterien som det primära, vilken hade givits subjektet genom lyssnandet. Kritikern var dock inte så irriterad över att Pingoud använde effektiva uppstigande fortissimofigurer i orkestern som över att dessa inte hade underställt sig verkets helhetsstruktur och

---

51 T.ex. HBL 24.2. 1922 K.E-n. Ernest Pingouds kompositionskonsert; US 11.11. 1924 H.K. Säveltaiteilijaliiton VII vuosikonsertti; US 4.5. 1928 M.P. Viimeinen sinfoniakonsertti. Beethovenin IX sinfonia; SS 29.3. 1930 O.I. Bengt Carlssonin sävellyskonsertti; HBL 6.3. 1937 S.P-n. Tolfte symfonikonserten.

52 HBL 5.2. 1920 C.W. Väinö Raitios konsert. Om likadana yttranden se t.ex. HBL 25.11. 1919 Bis. Jean Sibelius' kompositionskonsert; HBL 13.4. 1923 K.E-n. Helsingfors Stadsorkesters symfonikonsert XV; HBL 26.2. 1926 K.E-n. Helsingfors stadsorkesters symfonikonsert XII; HBL 17.4. 1931 N.-E.R. Symfonikonsert XV.

53 US 10.4. 1926 H.K. Leevi Madetojan uudet sävellykset; US 3.3. 1934 H.K. XII sinfoniakonsertti; US 6.3. 1937 H.K. XII sinfoniakonsertti.

54 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Zwölfte Auflage. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918. t.ex. s. 120–122, 142, 148, 150–151.

55 US 15.12. 1934 Y.S. Sinfoniakonsertti VIII.

56 "Jag kan inte ens med bästa vilja upptäcka en tillräcklig enhet mellan innehållet i herr Pingouds kompositioner och de uttrycksmedel, som han använder. Herr P:s kompositioner har inte den där djupa, medryckande anden, som gör t.ex. Scriabins, Debussys eller Sibelius' modernism så nödvändig och naturlig och som gör såväl deras pianissimo- som deras fortissimo-ställen så mäktiga, så imponerande. Därför kan herr P:s så ofta upprepana fortissimo-ställen inte ge oss något intryck, utan de verkar alltid ha mera kraft av materia än av ande." US 17.11. 1918 Y.K. Ernest Pingoud.



musikaliska ideer, vilket enligt Kilpinen skett hos exempelvis Sibelius.<sup>57</sup> Orkestertekniska medel var i sig själva något ambivalent ur de estetiska normernas och värdenas synpunkt,<sup>58</sup> eftersom de kunde användas både för att uttrycka originalitet och för att åstadkomma en eklektisk och tonande ”råmateria”. (De var lämpliga både i ’andens’ och ’sinnlighetens’ tjänst.) Även om kritikerna tyckte, att Uuno Klami i sin första kompositionskonsert var en ”färgexperimentator” och att hans motiv var ”grundade på rytmiska värden”<sup>59</sup> och fastän ”de, som väntade något slags poetisk eller ens stämmingsfull innehåll i hans orkesterkompositioner” blev besvikna,<sup>60</sup> tog de stora tidningarnas musikkritiker emot honom med entusiasm. Enligt Klemetti var orsaken denna: ”Stilen och uttrycksformen är ju sekundära, övergående företeelser, anden är huvudsaken.”<sup>61</sup>

Musikrecensionerna i Helsingfors-tidningarna försökte ständigt skapa och bevara ett subjekt, som omedelbart kunde skilja den rena tonskönheten i dess individuellt varierande former från ljudvärldens komprometterande element.<sup>62</sup> Då det var möjligt att föra tillbaka de orkestertekniska, rytmiska och modulatoriska<sup>63</sup> effektmedlens betydelse till hörselns sinnlighet, var det inte möjligt att reducera anden i värdiga tonkonstverk.<sup>64</sup> Den var absolut och fri, eftersom den själv kunde sätta sina egna regler i varje enskilt verk. För tonsättare och yrkesmusiker var detta en naturlig attityd — och man måste försvara den kategoriskt, därför att konsertmusikens konstvärde var avhängigt därav.

I erfandet av den musikaliska immanensen blev det lyssnande subjektet enligt symfonikonsertrecensioner delaktigt av någonting absolut. Även om det formalistiska och psykologifärgade begreppet ’anden’, vilket var förenligt med Hanslicks estetik, hade rotat sig djupt i musikkritikens normkomplex på 1920- och 1930-talen, fanns där ännu kvar

57 Jfr. US 17.11. 1921 L.I:nen. Väinö Raition sävellyskonsertti; se även HS 7.3. 1930 E.K. Sinfoniakonsertti XII. Hos Katila väckte Hector Berlioz’s Fantastiska symfoni medömkan: så mycket kraft gick förlorad då den innehöll så mycket orkesterteknisk kraft för dess egen skull.

58 Jfr. Sponheuer, *ibid.*, s. 182–183.

59 SS 28.9. 1928 -la. Uuno Klami.

60 HS 28.9. 1928 E.K. Uuno Klamin sävellyskonsertti.

61 US 28.9. 1928 H.K. Uuno Klamin sävellyskonsertti; se även US 18.12. 1918 E.K. Sinfoniakonsertti VII. Leevi Madetojan toinen sinfonia.

62 Om det lyssnande subjektet som ett slags ”kontrollinstans” i 1800-talets musikestetik se Sponheuer, *ibid.*, s. 187.

63 Ett omnämnande av dessa t.ex. HBL 25.11. 1919 Bis. Jean Sibelius’ kompositionskonsert.

64 Det har berättats, att Martin Wegelius, senare rektor vid Helsingfors musikinstitut, knappast vågade gå och se uppförandet av Richard Wagners ”Lohengrin” på operan i Wien år 1870, eftersom han var rädd att de skönhetsintryck, som han hade fått genom partiturstudiet, skulle skymmas till följd av det. Dahlström, *ibid.*, s. 13.

Om partiturets och det musikaliska notsystemets betydels för omformandet av detta slags musikuppfattning se t.ex. Trevor Wishart: ”Musical Writing, Musical Speaking.”, i *Whose music? A Sociology of Musical Languages*. (John Shepherd ; Phil Virden ; Graham Vulliamy ; Trevor Wishart) Latimer New Dimensions Ltd 1977. S. 135–136, 143–144.

några rudiment av den föregående klassiska idealismen. Antipositivismen växte sig stark i den finska estetiken under 1900-talets första decennier.<sup>65</sup> Talen om ”de oförgängliga skönhetsvärdena” kunde lätt tolkas som språkligt rudiment i recensionerna, som innehållslös fraseologi, på vilken man stödde sig i brist på bättre. Men de recensioner, som försvarade tonkonstens ”renhet”, ”skönhet”, ”sublimitet” eller ”allvar”, uttryckte ett slags ”konstreligion”, som var en form av sekulariserad metafysik. Särskilt när Helsingforskritikerna skrev om de klassiska mästarna, skulle de tyst i sitt sinne kunnat upprepa en berömd trosbekännelse av Richard Wagner: ”Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven.”<sup>66</sup> På 1920- och 1930-talen levde begreppen den metafysiska och den psykologiska ’anden’ ännu jämsides i musikestetikens tradition. Det förra miste så småningom sin trovärdighet.<sup>67</sup>

Tonkonstens ideala skönhet<sup>68</sup> låg enligt recensionerna evigt bortom den empiriska världen, m.a.o. bortom den av sinnena förmedlade informationen och bortom de tydligt definierbara empiriska objektens sfär. Denna ståndpunkt, som försvarade musikens metafysiska väsen, kommer till synes på ett exemplariskt sätt i ett radioföredrag, som tonsättaren Erkki Melartin höll i slutet av 1920-talet. Melartin behandlade den ontologiska frågan, vad musik är, på en generell nivå — utan att bry sig om inbördes skillnader mellan olika musikkulturer. Hans sätt att behandla frågan visar hur den omfattande och rentav universala frågan om all musiks väsen vid den tiden — till skillnad från tiden efter det andra världskriget — ansågs vara ett tillräckligt meningsfullt tema att diskutera, eftersom utgångspunkten var andens allmängiltighet.<sup>69</sup>

---

65 Huuhtanen, *ibid*, passim.

66 Wagner citeras av Sponheuer, *ibid*, s. 148.

67 Hos konsertmusikens tonsättare miste den musikestetiska skönhetsmetafysiken nästan helt sin ställning efter andra världskriget. På 1950-talet, när dodekafonin och lite senare serialismen nådde Finland, förde de med sig en ny konstideologi, enligt vilken också musikens utveckling gick i samma riktning som (natur)vetenskapens framsteg och som övergav ”skönhetens eviga lagar”. Mikko Heiniö: *Innovaation ja tradition idea*. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Helsinki 1984. S. 53–54, 56–57, 83–84.

Heiniö, som här granskar förhållandet ur den darmstadtianska och empiristiska synvinkeln (*ibid*, s. 52), misstar sig dock när han menar, att ”för sådana generella ideer som ’skönhet’, ’grundläggande musikestetik’, ’konstens eviga lagar’, ’estetiska invarianser’ o.s.v. torde det viktigaste vara deras blotta tillvaro, inte deras innehåll. De är mysterier, föreställningar, som varje konkreta skildringsförsök skulle utsätta för historismens anfall.”

68 Den äldsta huvudvarianten av det musikestetiska begreppet ’ande’, ”den ideala skönheten” (Idealschönes) karakteriserar Sponheuer med hjälp av E.T.A. Hoffmanns recension av Beethovens femte symfoni: ”Hier sind alle wesentlichen, aus den Inferioritätserklärungen gegenüber der Musik vertrauten Momente beisammen: ihre überwältigende Macht, ihr Vermögen zur ekstatischen Tranzendierung der alltäglichen Lebenswelt, ihre begriffliche wie materiell-gegenständliche Unbestimmbarkeit und ihre rätselhafte...Dunkelheit (...).” Sponheuer, *ibid*, s. 150.

69 Jfr. Albrecht Riethmüller: ”Stationen des Begriffs Musik.”, i *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Einleitung in das Gesamtwerk. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985. S. 62–63.

Efter några enkla exempel övergav Melartin i sitt föredrag snabbt det naturvetenskapliga förklarings sättet och började betrakta musikens väsen, vilket han ansåg vara i grund och botten ouppnåeligt. (Den exakta mätbarheten och den empiriska verifierbarheten byttes mot den intuitiva säkerheten.) Tonsättaren var övertygad om att ”musikens verkliga ursprung måste sökas utanför vår sinnesvärld”.<sup>70</sup> I föredraget gick han igenom alla relevanta argument som var karakteristiska för det metafysiska konceptet för skönhet: den eviga skönhetens lagar, obeskrivliga sinnestillstånd (erfarandet av det absoluta), dikotomin mellan ideernas värld och sinnenas värld, människosjälen som ett medel för gudomligheten uttryckt genom musiken och slutligen den kultiverande aspekten av musicerandet, som påminner religiös tävlan.<sup>71</sup> Melartin tolkade anden som det primära:

”...uppifrån får vi musikens grundbilder, vi får den inre ideen av tonerna. Men när vi bringar den hit ner och när vi tolkar den, måste vi använda den fysiska kroppen vi har som dess förmedlare — och som dess präglare. Vi har inget annat sätt.”<sup>72</sup>

Melartins föredrag var idealism i sin renaste form. Det är förstås en annan fråga, hur många tonsättare och kritiker i Helsingfors som var eniga kring den här tydligt formulerade andens metafysik, delvis innehållande kristlig metaforik. Men Melartins föredrag närmade sig ett slags idealtyp, av vilken fragment fanns även i Helsingfors-tidningarnas recensioner.

De omdömen<sup>73</sup> som betonade den slutgiltiga ”ouppnåeligheten” hos tonkonstens väsen, uttryckte i 1920- och 1930-talens Helsingfors den äkta ritualistiska karaktären hos konsertkulturen. (Avlägsenhet och oupphinnelighet är kultobjektets viktigaste egenskaper.) Det var inte en harmlös ordlek, när Lauri Ikonen skrev, att det var för sin religions skull han dyrkade den klassiska konsten<sup>74</sup> eller när Heikki Klemetti kallade lyssnandet på en av Händels Concerto grosso för ett ”kyrkobesök”.<sup>75</sup>

---

70 Melartin: ”Mikä on musiikki? Radioesitelmä”, i *Suomen Musiikkilehti* nr 1/1929 s. 7–71. [Musik är]...för alla. Men alla har inte ännu förberett sig för den. Men alla måste så småningom utveckla sig till det stadiet, att de kan vara med. Man kan och man får inte fordra annat av konsten, än att den ärligt lyder sitt eget innersta väsen, och på så sätt är ett språkrör för det Absoluta, som hos varje riktig konstnär försöker manifestera sig genom konsten. Mänsklighetens uppgift är sedan att försöka förbereda sig för att ta emot det.” Nämd artikel, s. 7.

72 Melartin, nämnd artikel, s. 8.

73 Melartins föredrag, särskilt US 28.11. 1922 L.I:nen. Georg Schneevoigt; HS 5.10. 1935 E.K. Sinfoniakonsertti III.

74 US 12.9. 1924 L.I:nen. Kaupunginorkesterin sinfoniakonsertti...

75 US 10.11. 1922 H.K. V Sinfoniakonsertti.

## Musikens konstkaraktär kontra banalitet

Värdeomdömen om musik har stött sig på många olika estetiska kriterier och ideer på samma gång.<sup>76</sup> Detta förhållande blir särskilt tydligt i bedömningen av ”banal” eller ”trivial” musik. Den låga uppskattningen av musik som tolkats som ”banal” enligt konsertmusikens normkomplex, och utestängandet av denna musik från den ”höga konstens” sfär, har i modern tid gjort det möjligt att indela all musik i kvalitativ konst eller undermålig icke-konst. Under tidens lopp har varierande kriterier framlagts för denna indelning, vilken lett till en institutionell åtskillnad mellan konst och underhållning samt till uppkomsten av olika musikaliska delkulturer. Växlingen mellan smak- och värdeutgångspunkter har emellertid ingalunda lett till att musikens konsumentgrupper skulle ha skilt sig från varandra på ett kategoriskt sätt.<sup>77</sup> Så besökte exempelvis många Helsingfors-kritiker både symfoni- och folkkonserter<sup>78</sup> för att recensera dem båda, fastän de senare konserterna innehöll banal musik, när man bedömde saken från de förra konserternas synvinkel. Det var viktigare att behålla den estetiska hierarkin.

Jag skrev tidigare, att 1920- och 1930-talens Helsingfors-kritiker var ett slags ”vägröjare”, som försvarade det professionella musicerandet och komponerandet för dess egen skull. Redan detta ger skäl att anta, att man i recensionerna ville hålla symfonikonsertmusikens sfär ren från funktionalistisk musik och dess influenser. Ju mer kritikerna hade behov av att motivera konstens autonomi, desto häftigare var de tvungna att angripa allt det som tolkades som ”det banala”.<sup>79</sup>

Enligt recensionerna gav banal och trivial musik herraväldet åt anonymitet, frånvaron av personlig stil och av verkets individualitet.<sup>80</sup> De senare kategorierna behövdes för att försvara den originella behandlingen av formen och den tematiska uppfinningsförmågan. Eklekticismen, förstådd som stillöshet, var närbesläktad med banalitet. Det var inte utan orsak som Hanslick i sin estetik kallat harmoni och melodi för musikens ”andligare” (geistigeren) element, medan rytm var ett sinnligare element.<sup>81</sup> Det var med hjälp av det

76 Tibor Kneif: ”Musikästetik”, i *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Musikverl. Hans Gerig, Köln 1971. S. 160.

77 Om intresset för musikalisk kitsch hos 1800-talets ståndsclass och bildade class se t.ex. Dahlhaus, *ibid* 1988, s. 200.

Den sociala indelningen i bildade och obildade lyssnare – jag menar här den indelning, som fanns implicit i Eduard Hanslicks estetik – måste förstås som ett polemiskt ställningstagande och inte som en faktisk sociologisk beskrivning. Hanslicks verk var ett försök att rädda ”die reine Anschauung” i stället för det musiklyssnande, som dyrkade känslor. Hanslick, *ibid*, s. 118–120.

78 Även dessa konserter ordnades regelbundet av Helsingfors stadsorkester.

79 Den mest aktiva motståndaren till musikaliska banaliteter bland de kritiker, som arbetade för de fyra största dagstidningarna på 1920- och 1930-talen, torde ha varit Väinö Pesola. Det berodde sannolikt på att Pesola, som var känd som ivrig folkupplysningsman, ville leda arbetarnas musiksmak i huvudstaden i en bättre riktning.

80 T.ex. HS 17.9. 1920 E.Katila. Armas Maasalon sävellyskonsertti; HS 31.3. 1922 L.M. Sinfoniakonsertti XIV; HS 26.1. 1927 E.K. Väinö Pesolan sävellyskonsertti; SS 26.11. 1932 -la. VI sinfoniakonsertti; HBL 22.9. 1939 S.P-n. Kalervo Tuukkanen.

81 Hanslick, *ibid.*, s. 126.

tonala systemets intervallrelationer och deras formskapande egenskaper, inte rytmen, som det var möjligt för tonsättaren att manifesteras den individuella anden. Rytmen appellerade nämligen till kroppsliga ("patologiska")<sup>82</sup> lustar: till fysisk rörelse, som var kroppens självuttryck. Upphöjandet av rytm, klang eller ljudvolym till det primära i musiken förstörde möjligheten att koncentrera sig på verkets individualitet — och på andens suveränitet.<sup>83</sup>

Det rytmiska artikulerade sig i dansmotiv och dansillusioner, vilkas förekomst i symfonikonsert speciellt Väinö Pesola ansåg som trivial.<sup>84</sup> Så var exempelvis Uuno Klamis pianokonsert "Natten på Montmartre" enligt Klemetti "vitsig, lagom banal och rytmisk".<sup>85</sup> Klami fick även varningar av Pesola vid sin första kompositionskonsert:

"I början nämnde vi, att tonsättaren är modern. Det uppenbaras också däri, att den moderna dansrytmen dyker upp då och då i de verk, som vi hörde. I detta sakförhållande döljer sig en fara för ytlighet, som man bör beakta i tid."<sup>86</sup>

Den "ytlighet", som Pesola skrev om, syftade inte på musik gjord på ett dåligt eller klumpigt sätt. Musiken var banal eller trivial, när den förledde lyssnaren att ge efter för hans eller hennes egna kroppsliga luster. Detta skedde, när musiken hade en direkt förbindelse med människans nervsystem<sup>87</sup> utan att den gav lyssnaren en möjlighet att själv bilda sig ett "rent" medvetande om sinnesmaterians organisering i en individuell form.

I sin estetik hade Eduard Hanslick pläderat för den helt oegennyttiga konstnjutningen av den absoluta musiken. Musik borde inte användas som medel för att nå bestämda ändamål, som låg utanför den musikaliska immanensen.<sup>88</sup> Konstens autonomi, musiklyssnandet för dess egen skull, var en kategorisk princip för musikkritikerna i Helsingfors. Konsertmusikens banala och triviala element hänrydde antingen till funktionalitet (accentuerade rytmer implicerade dans) eller till sinnenas eggelse (orkestertekniska effekter implicerade lust att väcka uppmärksamhet),<sup>89</sup> i vilka fall konstens immanens glömdes bort. Det var kritikernas

82 Hanslick, *ibid*, s. 119–121.

83 Det var dock inte i alla musikrecensioner i Helsingfors-tidningar som man ville förneka betydelsen av konsertmusikens sinnliga dimension i lyssnandet. Se t.ex. HS 13.2. 1919 E.K. Ernest Pingoud; HS 26.11. 1932 U.K.-i. Sinfoniakonsertti VI.

84 SS 10.10. 1924 <utan sign.> Sinfoniakonsertti III. Virolainen ilta; SS 23.10. 1931 -la. Sulho Ranta; SS 15.12. 1931 -la. Uuno Klamin sävellyskonsertti; se även HBL 2.11. 1923 K.E-n. Helsingfors stadsorkesters symfonikonsert IV.

85 US 28.9. 1928 H.K. Uuno Klamin sävellyskonsertti.

86 SS 28.9. 1928 -la. Uuno Klami; se även HBL 28.9. 1928 N.P. Uuno Klamis kompositionskonsert.

87 SS 28.9. 1928 -la. Uuno Klami; SS 26.11. 1932 -la. VI sinfoniakonsertti.

88 Hanslick, *ibid*, t.ex. s. 123-132.

89 Pesola preciserade triviala element till rytmicitet och orkestertekniska effekter, när han skrev om uppförandet av Tjajkovskis femte symfoni år 1930: "Undertecknad blev dock inte förtjust t.ex. i de delvisa trivialiseringarna i symfonins sista del. Då stråkarna är underlägsna med avseende på bleckinstrumenterna i vår orkester, verkade de sistnämndas rytmiska och voluminösa effekter alltför skallande." SS 14.11. 1930 -la. VI sinfoniakonsertti. Prof. Georg Schneevogt johtajana.

uppgift att på grundval av sin kompetens bestämma var gränsen mellan autonom och banal musik faktiskt låg. Då kritikerna kallade vissa musikaliska företeelser triviala, kom de också att verka som smakdomare i huvudstadens konsertmusikkultur. Banala element visade på dålig smak, men i symfonikonserttraditionen ansåg man dem knappast vara en fara för publikens moral.

Den djupare grunden för ringaktningen av ”det banala” och ”det triviala” i musikrecensionerna finner man i det förhållande att autonomiestetiken försökte gömma eller nonchalera kroppens betydelse samt sinnesverksamhetens kroppsliga grund. Så till vida var den mycket lojal gentemot normkomplexet från 1800-talets borgerliga kultur.<sup>90</sup> I konsertsalen var kroppen banal, eftersom den var blott ett verktyg, ett medel för att förverkliga andens ändamål. I sig själv var den anonym och viljelös, men alltnog full av blind lust.

### **Jazz — det hotande ”andra”**

Ackulturationen av jazz från USA till Europa efter det första världskriget innebar inte endast en landstigning för nya musikaliska eller estetiska ideal och värden. Det var fråga om ett helt nytt fenomen vad beträffade ”den gamla världen”: om utbredningen av den angloamerikanska populärkulturen och populärmusiken till europeiska storstäder, in i stadsbornas fritid och vardagliga medvetande. I USA kunde på 1920-talet ordet ’jazz’ ha det allra mest omväxlande innehåll, från dansandet av charleston till gangsterismen.<sup>91</sup> Även i 1920-talets Finland betydde ordet mycket mer än enbart musik.<sup>92</sup> Jazz innebar, som kretsen av ”Tulenkantajat” (Eldbärare) sökte klargöra i sina ställningstaganden, en ny livstil. Den måste tolkas främst som ett socialt fenomen, vars radikala oppositionslust mot ”gårdagens” värden innehöll en medveten inställning av protest.<sup>93</sup>

Den amerikanska jazzmusikens långtgående assimilering med nationella dansmusikgenrer under perioden mellan första och andra världskriget var en allmänuropeisk företeelse.<sup>94</sup> Jazz kunde beteckna all populärmusik inom den urbana kulturen, oberoende av om det i musiken var möjligt att identifiera intryck från rysk valsromans, tysk schlager, militärens

---

90 Se härom Frykman, Jonas ; Löfgren, Orvar: *Den kultiverade människan*. Upplaga 1:9. Liber. Stockholm 1989. S. 187, 194–198.

91 Veli-Matti Henttonen: *Jazz musiikkina ja kulttuuri-ilmionä Suomessa ennen toista maailmansotaa*. Tutkimus ”mustan” musiikin ensimmäisistä vuosikymmenistä Suomessa. Yleisen historian pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto, toukokuu 1983. S. 5.

92 Ibid, s. 129.

93 T.ex. Pekka Jalkanen: *Alaska, Bombay ja Billy Boy*. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla. Helsinki 1989. S. 339–342; jfr. Danuser, ibid, s. 159.

94 Henttonen, ibid, s. 129; se även Vesa Kurkela: *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri*. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä. Jyväskylä 1989. S. 242.

hornseptettmusik eller wiensk salongsmusik. Eftersom jazz i Finland likställdes med tidens övriga dansmusik gällde på 1920-talet precis samma bedömningar som vi mötte i förra avsnittet också jazzen, då kritikerna tolkade förhållandet utifrån symfonikonsertmusikens normkomplex. (Attityderna förändrades redan på 1930-talet.) Eftersom periodens nya salong- eller valsmusik var trivial, när man lyssnade till den i Helsingfors universitets festsal, gällde detsamma också kommersiell populärmusik.

Man finner ett fåtal explicita omnämmanden om jazz i 1920- och 1930-talens recensioner av symfonikonsertter,<sup>95</sup> men i dessa finns ingenting nytt utöver det jag tidigare sagt om banal musik. I början av 1930-talet tog några kritiker däremot ställning till frågan om jazzens konstnärliga värde.<sup>96</sup> Det finns skäl att i detta sammanhang behandla dessa yttranden liksom några ställningstaganden av Klemetti, även om det innebär att ämnet för denna artikel för en stund vidgar sig utöver konsertrecensioner. De visar hur kritikerna försökte skapa en åtskillnad mellan konsert- och populärmusik.<sup>97</sup> Vad tänkte man om jazzen, när man tolkade den enligt konsertmusikens norm- och värdevärld?

Suomen Musiikkilehtis lojalitet gentemot autonomiestetikens grundprinciper ledde till att Helsingfors-kritikerna behandlade jazz i offentligheten enbart som musikaliskt fenomen.<sup>98</sup> Det är dock sannolikt, att åtminstone kritikerna i den äldre generationen inte ens närmare kände till de nya vanor i stadslivet, som jazzen hade fört med sig. Klemetti bekände nämligen öppen hjärtigt:

”...jag är i den mån en naivist, som jag faktiskt inte vet så noggrant vad jazzen är och i synnerhet inte hur man dansar den. Jag har nämligen endast då och då sett, när jag har gått upp till mitt hotellrum, att man har skruvat sig i danssalen och allt det där har man ackompanjerat med jamande och knogande musik.”<sup>99</sup>

Ett nytt element i Klemettis ställningstaganden, jämfört med hans konsertrecensioner, var att jazzen även representerade ett moraliskt förfall. Den hade kommit till den musikaliska offentligheten ”från den anglosaxiska världen, vars sedesfördärv bakom kulisserna är mycket mera omfattande än man tror. Det kan man höra också i musik.”<sup>100</sup>

95 HS 20.2. 1923 E.Katila. Sibelius-konsertti; US 26.2. 1926 H.K. XII Sinfoniakonsertti; SS 23.4. 1938 -Ja. XV sinfoniakonsertti.

96 Suomen Musiikkilehti riktade år 1931 en rundfråga till finska tonsättare. Svaren publicerades i tidskriften (numren 1–3/1931). I rundfrågan deltog också några kritiker, som här nämnts: Madetoja, Pesola och Klami (samt två av de stora dagstidningarnas biträdande kritiker: Krohn och Ingman). Klemetti svarade lite senare.

97 Jazz var den första musikgenre eller -art, som ansågs anknyta till den urbana och kommersiella kulturen. Den etablerade institutionella indelningen mellan konst- och populärmusik härstammar således i Finland från 1920-talet. Jalkanen, *ibid*, t.ex. S. 357.

98 Tidskriftens frågor, som man ställde till tonsättare, var följande: 1. Har jazzen konstnärligt värde? och 2. Anser ni, att jazzen skulle ha ett mera bestående inflytande på tonkonsten?

99 Klemetti: ”Klemetti ja jazz”, i *Suomen Musiikkilehti* nr 5/1931 s. 82.

100 Nämnd artikel, s. 82.



Också Krohn,<sup>101</sup> Pesola<sup>102</sup> och Ingman<sup>103</sup> hänvisade mer eller mindre tydligt till detta förhållande. Det visar, att inplacerandet av jazzen som motsats till värdig konsertmusik och ”den höga konstens” sfär fick sin drivkraft från en kulturpessimistisk inställning från tiden efter första världskriget.<sup>104</sup> Så frågade exempelvis Ingman retoriskt i sitt svar till Suomen Musiikkilehti, om Oswald Spenglers tolkning om den västerländska kulturens förfall trots allt var riktig.

Klemetti preciserade — som en övertygad fennoman — hotet gentemot sedligheten till angloamerikanismen.<sup>105</sup> Han kunde inte förstå de nya könsrollerna i 1920-talets stadskultur eller ifrågasättandet av de tidigare väsentliga kännetecknen, som hade knutits till de båda könen. Falsettsången, som stod högt i gunst hos manliga jazzvokalister, betydde

”...förkastandet av allt ofördärvat. (...) Och från en teknisk synpunkt är ett sådant sångsätt den största naturvidrighet, könlöshet, äcklighet, en fullkomlig oreda av begrepp. ...det börjar synas tecken därav, att också några inhemska sångare av lätt kategori försöker imitera denna naturvidrighet.”<sup>106</sup>

När man granskar förhållandet från en sociologisk synpunkt, var detta slags uttalanden om jazz onekligen elitistiska.<sup>107</sup> Men åtminstone Klemetti ville obetingat hålla fast vid sin roll som smakdomare även utanför dagstidningarnas spalter.

Man får dock inte tillmäta Klemettis ställningstaganden en alltför stor betydelse, som om de skulle spegla hela kritikerskaran och dess avvärande attityd, även om Klemetti torde ha varit den aktivaste kritikern i detta avseende bland representanterna för de stora dagstidningarna. Dessutom hade han också själv förhoppningar om förädling av jazz och andra moderna dansmusikgenrer, vilka konstmusiken sedan skulle ta till sitt förfogande såsom tidigare gjorts med folkdanser.<sup>108</sup> Denna attityd var typisk för den musikaliska folkupplysningen,<sup>109</sup> men därtill närmade Klemetti sig tankar som förts några år tidigare

101 Suomen Musiikkilehti nr 2/1931 s. 24.

102 Samma nummer s. 26. Enligt Väinö Pesola var jazzmelodin ”...såsom en naturlig och ofördärvad bondgosse, som man har bringat från en avlägsen och tyst ödemarksbygd bland gatpojkar i den stora världen. (...) Dom har utnyttjat bondgossens naiva äkthet och oerfarenhet och projicerat på honom sina heterogena och betänkliga inbillningar. ...jazzkomponister och arrangerare har ofta klätt en fräsch melodi i harmonier, som rentav droppar av slemmig sinnlighet.”

103 Suomen Musiikkilehti nr 3/1931 s. 40.

104 Om kulturpessimismens betydelse för definieringen av musikens begrepp på 1900-talet t.ex. Riethmüller, nämnd artikel, s. 62. Se därtill Suomen Musiikkilehti nr 14/1930 s. 209. - H.K.<Heikki Klemetti>: ”Torjuttavaa taidetta”. Jfr. Heiniö, nämnd artikel 1985, s. 35.

105 Kritikernas negativa bedömningar av jazz var inte alls så unika. Vanliga läsare attackerade jazzen häftigt då och då i de finska dagstidningarnas spalter. Även i 1920- och 1930-talens tidskrifter och musikorganisationernas tidskrifter kan man hitta anfall av samma slag. *Henttonen*, *ibid*, passim; *Jalkanen*, *ibid*, s. 334, 343–344.

106 H.K.: ”Torjuttavaa taidetta”, i *Suomen Musiikkilehti* nr 14/1930 s. 209.

107 *Jalkanen*, *ibid*, s. 343.

108 Klemetti: ”Klemetti ja jazz”, i *Suomen Musiikkilehti* nr 5/1931 s. 82.

109 *Kurkela*, *ibid*, s. 246.



i tidskriften ”Tulenkantajat” av jazzsympatisören och tonsättaren Sulho Ranta.<sup>110</sup> Detta ändrar dock inte det faktum, att det var endast genom den hierarkiska indelningen i konsert- och populärmusik som det var möjligt att ha en sådan förhoppning.

När Martti Turunen år 1929 skrev, att jazzens segertåg inte verkade ha stannat i danssalarna, utan att dess ”huvudmål är att förnya vår nuvarande musikaliska estetik på ett revolutionärt sätt”,<sup>111</sup> uttalade han utan tvivel en anledning till bekymmer, som många av konsertmusikens representanter också hade sett. Jazzreceptionens intensivaste år i Finland före andra världskriget torde ha infallit vid slutet av 1920-talet, när gruppen ”Tulenkantajat” framträdde i offentligheten och när ”grammofonfebern” härjade som mest.<sup>112</sup> 1928 hade dessutom konsertpubliken i Helsingfors i Klamis första kompositionskonsert fått höra hur man kunde använda jazz i konstmusik på ett framgångsrikt sätt (pianokonserten ”Natten på Montmartre”).

Turunens farhågor för att jazzen skulle innebära en försvagning av den ideologiska statusen hos konsertmusikens normer och värden visade sig dock vara en överdrift. Redan år 1931, vid tiden för Suomen Musiikkilehtis rundfråga, och när jazzen hade uppnått en etablerad ställning inom populärmusiken, tycks frågan om jazzens betydelse för tonkonsten inte längre ge upphov till polemik bland konstmusikens representanter.<sup>113</sup> I rundfrågan konstaterade bland annat Klami lite resignerat, att den framtida utvecklingen inte syntes lova jazz någon plats i konstmusikens tradition.<sup>114</sup> (Neoklassicismen hade sannolikt en viktig roll då jazzens skapande kraft i början av 1930-talet absorberades av konsertmusikens tradition.)

Redan på 1930-talet, då jazzen inte mer utgjorde något allvarligt hot mot konsertmusikens normkomplex och dess status, blev det därför möjligt för huvudstadens kritiker att hysa en välvillig inställning till konstmusikens jazzadaptioner. Detta blir tydligt då man granskar receptionen av Ernest Pingouds balettphantomim ”Storstadens ansikte”, som uppfördes av Helsingfors stadsorkester den 5 mars 1937. I de stora dagstidningarnas recensionsspalter följande dag finns inga beskyllningar för banalitet eller dylika ting.<sup>115</sup> Det är allmänt känt, att när ingenting hotar traditionen, börjar den inte i onödan med att försvara sig själv.

---

110 Ranta: ”Sarabande et jazz”, i *Tulenkantajat* nr 22–24/1929 s. 381–382.

111 Turunen: ”Jazz... Mitä se on. Mistä se on tullut”, i *Tulenkantajat* nr 4/1929 s. 58.

112 År 1929 överskred importen av grammofonskivor i Finland för första gången över en miljon exemplar. Strömmer-Haapanen, *ibid.*

113 Jalkanen, *ibid.*, s. 335.

114 Suomen Musiikkilehti nr 3/1931 s. 40.

115 HS 6.3. 1937 E.K. Sinfoniakonsertti XII; HBL 6.3. 1937 S.P-n. Tolfte symfonikonserten; SS 6.3. 1937 -la. XII sinfoniakonsertti; US 6.3. 1937 H.K. XII sinfoniakonsertti.

## Summary

The differentiation of music into the categories “serious” and “banal” were central for the music critics in Helsinki, Finland during the 1920s and -30s. Which criteria qualified some works of music as Great Art, while others were drawn down to the banal? The discussion was not primarily philosophical, but concerned the defence of the aesthetic and social status of art music in a time marked by the breaking of bonds with old traditions. The news paper critics tried to manifest the nature of art music and determine which music was worthy of carrying this name.

At the beginning of the 20s, most critics were professional musicians: the music critic became a way of strengthening the group identity among the musicians of the city. Therefore, polemic discussions were rare, the reviews were not so much discussions as a continuously repeated stating of certain norms and values. The reviews made the readers believe that an established concert institution henceforth was a necessary and important phenomenon and that the professional musicians were worthy of the audience’s interest and esteem. There were, however, a social break during the period; it became possible also for persons from lower social strata to rise to the position of composer.

The influences from Germany and the classicist-romantic tradition were massive on the Finnish critics during the period before the first world war, and this tradition was never questioned. The core of the musical canon consisted of the symphonic production of Beethoven. There was no real discussion of interpretations — the reviews were constructed from a repertoire of repeated phrases and functioned as news.

An important dichotomy was drawn between outer means of influence and inner qualities of beauty. The outer effects were seen as expressions of sensuality and of secondary worth, they threatened the autonomous character of the music. The important values of beauty were spiritual, beyond the empirical world. The metaphysical nature of music strengthened the ritualistic character of the concert culture.

The more the critics needed to motivate the autonomy of art, the stronger were the attacks on the banal, which were seen as a lack of individuality. The individuality was manifested through means of the interval structure and the form creating nature of the tonal system, while the rhythm appealed to the body, and were therefore thought to make the music banal.

This critics also discussed jazz, which during the -20s meant all types of urban popular music and culture. Some critics hoped for a synthesis between jazz and art music, but these hopes seems to have disappeared during the -30s. When, however, jazz finally was established as a form of popular music, it did no longer threaten the status and the normative values of art music, and therefore adaptations of jazz elements into art music gradually became more easily accepted.