

## Konst som kunskapsform

*Alla toner är ljud. Men alla ljud är inte toner. Vad är de då? Jo, ljuden är världen och tonerna världsförklaringen.*

Så har jag formulerat mig i arbetet *Aolian Harp*, dock på engelska. Ett ord är i detta sammanhang av speciell betydelse: "världsförklaring". Detta ord implicerar ett annat ord, "kunskap". Är tonen och därmed musiken bärare av kunskap och således en kunskapsform? Kan frågan utsträckas till att gälla konst överhuvudtaget?

I Svante Nordins *Filosoferna* (Atlantis, Stockholm 2011) görs i slutkapitlet ett försök till sammanfattning av den förvirrande mångfalden av olika filosofier från slutet av 1800-talet till början av 2000-talet. I denna sammanfattning presenteras tre kunskapsformer, två "förmoderna" och en "modern". De två förstnämnda är filosofi och religion, den sistnämnda vetenskap som tycks ha blivit den dominerande kunskapsformen, som ger verifierbar kunskap både inom natur och kultur. Exempelvis konsten i dess olika yttringar sorteras in under humanvetenskaperna där man med hjälp av "vetenskapliga" metoder anses kunna få fram relevant kunskap. Nordin redovisar också motströmningar som hävdar att vetenskap säger något om medlen men ingenting om målet. Det är där som man i tankens förlängning skulle kunna finna existensberättigandet för de "förmoderna" kunskapsformerna som i sina olika historiska utformningar ändå skulle ha något att säga oss, gestalta och förmedla både kunskap och upplevelse som går utanpå vetenskapens möjligheter.

Filosofi och religion aktualiseras således på nytt och främst då i deras relation till konst. Låt mig då omedelbart klargöra att musik är den konst som i fortsättningen kommer att stå i centrum, detta av naturliga kompetensskäl. Musiken koppling till religion är uppenbar, hela den europeisk-västerländska musiktraditionen och sannolikt många av de s.k. exotiska musikkulturerna är genomdränkta av denna närhet. Men jag väljer här att fokusera på filosofin, icke nödvändigtvis genom gängse term "musikfilosofi" utan med det neutralare "filosofi och musik" i anknytning till artikeln "Philosophy of Music" i *The New Grove Dictionary of Music And Musicians* från 2001 och till stora delar författad av Lydia Goehr. Termen musik och filosofi kan sägas avdramatisera relationen, få den till att kunna bli lite av varje. Den innebär dessutom att filosofi som kunskapsform kan

s.a.s. svälja musik, och därigenom bli musikaliserad. En intressant och överraskande sammanställning av ett sådant begreppspar finner vi i en boktitel: *Philosophie des Geldes* från 1900 av Georg Simmel. Penningen antar där rollen av en osynlig men överallt verkande makt genom sin idé, den att möjliggöra utbyte av varor och tjänster samtidigt som den kan ackumuleras. Den möjliggör frihet genom sin opersonliga karaktär, öppnar vägen till frihet från gränser och till de oändliga möjligheternas land, allt baserat på mynt, sedlar och siffror som i sig icke är värda något men som likväl symboliserar ett värde och därmed kan bli Historiens drivkraft.

Någon har påpekat att penningen uppkom i antikens Jonien ungefär samtidigt som de joniska naturfilosoferna började söka efter alltings ursprung och drivkraft. En händelse som ser ut som en tanke? Under alla omständigheter är ett genomgående drag inom filosofins utveckling sökandet efter en yttersta grund. Det börjar med Thales och Demokritos och deras idéer om vatten respektive atomen som alltings begynnelse och dyker upp igen i nyare tid. Där finns Kant med tinget isig, Fichte med det transcendentala Jaget, Hegel med Världsanden och Marx med Proletariatet - för att nu anknyta till Rüdiger Safranskis uppräknig i *Romantik. Eine deutsche Affäre* från 2007. För egen del vill jag gärna citera Friedrich Schlegels vackra och poetiska formulering: *Durch alle Töne tönet im bunten Erdenraum ein leiser Ton gezogen für den der heimlich lauschet* som också återfinns som motto över Robert Schumanns stora C-dur fantasi för piano. Den svaga tonen som ligger bakom och genomsyrar allt: vilken underbar tanke för musikhännskor - och kanske också för andra. En musikaliserad värld vars vetenskapliga motsvarighet skulle kunna vara strängteorin.

Vi är nu framme vid en central punkt i framställningen nämligen den musikaliska tonens allt överskuggande betydelse för relationen filosofi - musik. Som nämnts ägnas hela *Aeolian Harp* åt denna frågeställning och därför vill jag här och nu göra en kortfattad resumé av mitt arbete

\* \* \*

Vi startar med Werner Aspenströms "Pekfingervals":

*Ett enda finger och en enda ton.  
Den valsen blev för liten.  
Tonen flaxar och slår  
mot skymningsfönstren.  
Klaviaturen ligger frusen  
som en vinterväg.  
Så får man inte göra med pianot.*

Nej, det får man verkligen inte. Och inte heller med tonen. Liksom klaviaturen innehåller den många fler. Inte bara i form av övertonsserien vars antal i princip är oändligt och som förlorar sig i det fjärran ohörda och som för oss främst märks som klangfärg (även om orgelklangen ibland kan framhäva dem på bekostnad av grundtonens tydlighet). Nej, tonen pekar utöver sig själv i åtminstone två hänseenden. En ständigt upprepad eller liggande ton blir till slut outhärdlig (även om Giacinto Scelsi försöker bevisa motsatsen). Den framtvingar en ny ton, hittills ohörd. Effekten liknar en uppenbarelse, aha, detta finns alltså tillgängligt, är en ny upplevelse, avtecknar sig mot den förra tonen, belyser den och ger den en ny mening, placerar in den i ett sammanhang. Vår upptäckarlust är väckt, finns det ytterligare toner som kan berika oss? Så visar sig vara fallet I vårt knä trillar ner ett oöverskådligt antal toner vars inbördes relationer vårt strukturerande öra strävar att uppfatta. Relationerna kan uttryckas i talförhållanden, proportioner och därmed mer eller mindre samljudande/välklingande. Ett tonernas samvälde.

Den enstaka tonen pekar utöver sig själv även i ett annat hänseende. Den placerar sig i rummet, definierar detta. Men dess rum är icke geometriskt utan flytande, har djup. I själva verket skapar tonen omkring sig ett rum som vid flera samtidigt klingande toner ökar i tydlighet och därutöver förmedlar intryck av rörelse. Rum är förutsättning för rörelse.

Ytterligare en aspekt av den klingande tonen är dess avgränsning mot övrig ljudvärld. Ordet "ton" kommer ju från klassisk grekiskas *tonos* med betydelsen "spänning" eller "det som spänns", en som det visar sig utmärkt karakteristik av fenomenet ton. En ton är icke enbart tonhöjd utan också ett slags kvalitet eller "karaktär" för att tala med Jacques Handschin. Detta blir tydligt om vi jämför tal med sång. I stenstil: inom talet moduleras tonhöjden, inom tonen fokuseras den. Vi kan själva erfara detta när vi talar och plötsligt stannar upp på ett ord eller en stavelse och börjar sjunga. Vi

känner hur strupen snörs samman, hur stämbanden spänns - *tonos* ! - , hur vi lämnar en värld, talets, och inträder i en annan värld, tonens, musikens. Detta borde vara nog för att vaccinera oss mot föreställningen att musiken uppstod ur talet/språket. Samtidigt är tonen en del av allt som klingar, ett särfall inom ljudvärlden vilket leder fram till följande inledningsvis utslungade påstående: alla toner är ljud men alla ljud är inte toner. Vad är de då? Jo, ljuden är världen och tonerna världsförklaringen. En äventyrlig slutsats? Kanske det men vår eventuella skepsis minskar när vi betänker de världar tonerna och därmed musiken bygger upp. Världar som ger oss emotionell och intellektuell tillfredsställelse och mening - i bästa fall.

### Tillämpat/exemplifierat

Karakteristiska exempel ur repertoaren där en ton alstrar flera toner är av mångahanda slag. Lyssnar vi till öppningen av Stravinskijs *Våroffer* hör vi först en melodi i fagottens höga register, mjukt nasalt och samtidigt genomträngande. Tonen cirklar kring sig själv, försöker sig på utflykter men återvänder alltid till utgångspunkten. Andra toner tillstöter, liksom av en tillfällighet, och färgar ursprungstonerna, annorlunda uttryckt melodin. Denna återkommer, nu ackompanjerad av , som det tycks, tillfälligt uppdykande toner. En ny melodi vidtar, liksom den förra kretsande kring en centralton, som av en tillfällighet. Andra toner lockas att kommentera nyss presenterad melodi. Så håller det på och vid varje nytt avsnitt ökar antalet toner, tättnar väven tills vi landar i ett tonlandskap där allt skimrar och flimrar. Plötsligt upphör flimret och ursprungsmelodin hörs på nytt och verkets inledning avslutas. *Ex tona musica*, ur tonen kommer musiken.

Ett annorlunda exempel finner vi i den unisona melodi som öppnar Wagners *Parsifal*. Dess begynnelseton sätter in på andra taktslaget och i fortsättningen har varje ton annorlunda tidsvärde än närmast föregående och efterföljande ton (på ett undantag när). Melodin liksom svävar i rummet, melodin söker sig från ton till ton, liksom avsmakar deras karaktärer/kvaliteter, beskriver en båge som slutligen landar på stora tersen ovanför första tonen. Det är lätt att fantisera kring denna melodi, hur den genom sin avsaknad av tydliga rytmiska gestalter tycks skapa ett tonernas samvälde i dess renaste form, vara ett inbegrepp av musik överhuvudtaget.

Tonen ligger kvar och plötsligt öppnar den dörren till ett klingande universum, en treklang i flera oktaver som liksom i exemplet från *Våroffer* omger den från alla håll och kanter där klangen dock är mer stillastående, ett liggande durackord som skimrar i alla färger. Ur denna klang framträder ånyo den inledande melodin, denna gång i en solotrumpet med föreskriften *sehr zart*, "mycket fint, delikat" men utan sordin. Just det delikata är viktigt, melodin ska icke skära igenom utan upplysa den totala klangen inifrån. Melodin har framfött ett universum där alla klingande toner ingår, det är som om den välkomnar de barn den just framfött. *Musik an sich?*

Ett tredje, denna gång dramatiskt annorlunda exempel, möter oss i slutet av Ingvar Lidholms *Poesis*. En enda, liggande ton genomgår olika förändringar av klangfärgen till vilket småningom kopplas ett crescendo. Till slut blir nyansen nästan outhärdlig, vart ska vi ta vägen? Då brister tonen och strör klangbitarna omkring sig och verket är slut. Det är som om tonen framfött död och undergång.

Vi skiftar nu fokus till en tons inneboende rumsliga egenskaper och som exempel tar vi en gregoriansk melodi där beskrivningen får gälla för många sådana melodier givet deras i viss mån "objektiva", generella karaktär. En unison, av människoröster buren melodi utvecklar sig inför våra öron. Den stiger och faller, vi anar orden som ofta får melismer, dvs. flera toner på en enda stavelse som karakteristiskt element. Förstärkt av det rum inom vilket musiken klingar tycks melodin gestalta ett alldeles eget rum, tycks sväva som ett gyllene band mellan svindlande höjd och bottenlöst djup, själv vara den faktor som skapar det väldiga rummet. Understundom kan rörelsen stanna upp på en enda länge liggande ton och då inträffar det att andra toner plötsligt börjar klinga samtidigt med den föregående, liksom födda ur den fasthållna tonen. Ett nytt rum, denna gång verkligt och icke virtuellt, uppstår, det svindlande perspektivet krymper till "jordiska" dimensioner. Så kan man tolka den historiska övergången från enstämighet till flerstämighet, polyfoni.

## Tonens olika aspekter utifrån valda referenspunkter

Fem referenspunkter redovisas och de lyder som följer:

Ton och ljud - Ton och myt - Ton och rum/rymd - Ton och musik -  
Ton och betydelse/innebörd.

När jag åtskilliga år efter bokens tillkomst återvänder till texten slår det mig att åtminstone en referenspunkt lyser med sin frånvaro:

Ton och rytm/rörelse/tid.

Hur kan det komma sig? Musik betraktas ju gemenligen som en tidskonst, en konst som gestaltar rörelse och förändring, - och tar tid. Rytmen är av central betydelse för denna förmåga samtidigt som den påverkar oss rent fysiskt. Musik och kropp hör ihop, samverkar. Ett försök till förklaring skulle kunna se ut så här:

Grundläggande är tonens roll i ett system av proportioner, dvs. inbördes relationer. Perspektivet är allomfattande, universellt, de klingande s.k. universalerna är det viktiga. Boethius' *musica humana* råder men exemplifieras av hans *musica instrumentalis*. Annorlunda uttryckt: hänsyn tas till rörelse och rytm i flera av ovannämnda referenspunkter såsom musik och betydelse/innebörd. Rörelse gäller i högsta grad för musik men den är s.a.s. en biprodukt av tonen. Denna är musikens *alfa* och *omega*, en filosofisk ståndpunkt som givetvis kan ifrågasättas men som förklarar avsaknaden av rytm/rörelse/tid som referenspunkt.

Historiskt sett blir rörelsen ett dominerande element i musiken först under 1700-talet. Musik har alltid tagit tid men vad som då inträffade var att musiken tycktes *gestalta* tid vilket i sin tur hänger samman med harmonikens utveckling där *riktningen* blev utslagsgivande, sammanfattat i begrepp som kadens och modulation. På detta har man lagt rastret av uttryck och känsla och därmed definierat vad musik handlar om. Men detta är endast en aspekt av musikens estetik/filosofi, enligt mitt förmenande underordnad tonens filosofi.

## Ton och ljud

Som ovan framhållits är alla toner ljud men alla ljud är inte toner. Tonen är ett specialfall inom ljudvärlden och Pierre Schaeffers försök att likställa ton och ljud går igenom och avvisas. Därefter tas relationen mellan ton och tal - alltså det talade språket - upp och det konstateras att de har tonhöjden gemensam. Som ovan visats skiljer sig sedan vägarna: ordets flyktiga tonhöjd står mot tonens stabila fokusering på densamma. Tonen blir ett objekt med vissa egenskaper såsom tonhöjd, tonstyrka(nyans), klangfärg och tidsvärde (varaktighet) vilket implicerar rytm. Därutöver kommer en svårgripbar egenskap som i litteraturen fått olika benämningar: "kvalitet",

"tonighet", "karaktär", det sistnämnda ett uttryck myntat av Jacques Handschin. Det sistnämnda understryker tonens egenskap av familjebildning med andra toner. Deras inbördes släktskap konkretiseras med exempel från Bruckner, Bartók och tidigare anförd melodi ur Wagners *Parsifal*. Kapitlet avslutas med en nytolkning av Boethius' tre begrepp för att beskriva musikens värld och därmed också tonens: "världens musik" är den ljudvärld som omger oss, "människans musik" är tonvärlden och "instrumentalmusiken" är de olika kulturkretsarnas val av toner där man trots olikheter kan urskilja vissa konstanter, vad som kallats "universaler".

## Ton och myt

Kapitlet inleds med en beskrivning av ett avsnitt ur Berlioz' lyriska monodram *Lélio* med titeln Eolsharpan/ Minnesbilder, därav titeln på hela detta arbete. Eolsharpan klingar avsiktslös, ungefär som den antika myten om musikens uppkomst. En människa snavar på ett sköldpaddskals spända sena varvid en ton hörs. För Handschin är detta signifikativt: förklaringen tar sikte på det för musiken karakteristiska, nämligen tonen, dessutom en instrumental ton. Myten säger mer än forskning och teorier.

Därefter spårar framställningen in på termerna musikfilosofi/ musikestetik och försöker strukturera olika riktningar inom området. Enkelt uttryckt kan två linjer urskiljas, den ena från Pythagoras och den andra från Hanslick. Den sistnämnda har länge varit dominerande och dess utmärkande egenskap att man närmar sig musiken s.a.s. ovanifrån, lägger ett raster över den för att därigenom utmejsla olika aspekter. Vanliga sådana är "uttryck" och "tolkning", "stämning" samt motsatsparet "innehåll/form". Reflexioner kring "absolut" musik är också framträdande. Linjen från Pythagoras däremot startar underifrån, frågar sig vad en ton är och hur den samverkar med andra toner. Tonen vill oss något, tvingar oss att söka andra toner. Enligt Leibniz hör vi proportioner och musik kan sägas bestå av två delar: vårt proportionshörande och strävan efter personligt uttryck. I här föreliggande arbete läggs tonvikten på den första aspekten.

## Ton och rum/rymd

Kapitlet sönderfaller i två delar där den första ägnas åt rumsföreställningar i generella termer för att först i den andra delen reflektera över deras tillämpning på ton och musik.

Utgångspunkten är att rum föregår tid och som kronvittne åberopas Bibelns skapelseberättelse. Rumsföreställningar och religion står varandra nära och i exemplifieringar utöver Bibeln konstateras att liksom inom filosofin även rummet kan vara identiskt med rumsuppfattningarnas historia. Antikens uppfattning, förmedlad av Aristoteles, ser jorden som centrum som olika sfärer grupperar sig omkring. Denna geocentriska världsbild ersätts från 1500-talet och framåt av den heliocentriska där solen är det centrum kring vilket planeterna inkl. jorden cirklar vilket i sin tur utmynnar i Newtons uppfattning om det absoluta rummet. Denne ersätts i sin tur av Einstein med sin uppfattning att rum och tid betingar varandra samtidigt som den religiösa komponenten är närvarande.

Har dessa rumsuppfattningar någon relevans för tonens och musikens filosofi? De kan vara inspirationskällor för konstnärligt skapande och för musikens vidkommande räcker det att nämna Martinsons och Blomdahls *Aniara*. Men det finns också en annan grupp rumsföreställningar som har musikalisk relevans, nämligen de som är förknippade med människans vistelse i rummet baserad på hennes uppräta gång. Vi rör oss framåt, bakåt och i sidled, och åt alla håll ser vi horisonten. Vi rör oss i ljus och mörker, gryning och skymning och uppfattar alla rörelseformer med utgångspunkt från oss själva där mitten finns.. Oavsett vilket är varje rörelse laddad med betydelse, rummet är vår livsform. Ton och musik vore icke tänkbara utan dessa rumsupplevelser och det räcker med att tänka på alla sorters nattmusik för att inse detta.

Alla dessa rörelser har ett konkret mål. Men det finns rörelser utan konkret mål som har sin grund i sig själva. Promenad är en form, dans en annan. Framför allt den sistnämnda vilar i sig själv, har sin egen motivering. I detta liknar den musik.

Genom musikhistorien har rummet då och då spelat en framträdande roll som kompositorisk idé: från venetiansk flerkörighet över domedagsmusiken i Berlioz' Requiem fram till Stockhausens *Gruppen für drei Orchester*. Dessa särfall får inte hindra oss att se de olika typer av rum, arkitektoniskt och socialt, som formar musik och musikupplevelse: konsertsal, hemmusiicerande,, även via högtalare, musik i det fria etc. Viktigast av allt: som redan tidigare visats har tonen inneboende rumsliga

egenskaper, vad som kallats "flytande rim". Också begreppet "tomrum" aktualiseras som inom musiken motsvaras av paus eller tystnad. Kapitlet avslutas med reflexioner kring Luigi Nonos stråkkvartett med den talande titeln *Fragmente-Stille*, alltså "Brottstycken-tystnad".

## Ton och musik

Kapitlet inleds av ett påstående följt av en fråga.

*Musik består av toner. Består toner av musik?*

Frågan besvaras med exemplifiering från Lidholms *Poesis* och Alban Bergs *Wozzeck* och de långa, liggande toner som spelar en så framträdande roll i bägge verk. Svaret på frågan är ja och fördjupas och nyanseras med betraktelse kring den liggande öppningstonen i Bruckners 9:symfoni. Konklusionen är att expansion är tonens existensform vilket leder fram till två följdfrågor.

*Är alla toner musik? Och omvänt: Är all musik toner?*

Svaret på den första frågan är nej med tanke på hur många typer av ton som finns i ljudvärlden för att inte säga djurvärlden. Här talar vi om en ton som *pekar mot ett sammanhang*.

Men den andra frågan? Där är svaret att inte all musik är enbart toner utan också rytm. Tonens varaktighet är det centrala men rytmen kan emanciperas och helt ta över så som sker i vissa afrikanska stammar. Skillnaden mellan ton och rytm är intressant: Tönen kontemplerar, rytmen aktiverar. Rytmen vill något med tonen, ta den i besittning, tvinga den ut ur det kontemplativa.

Som en illustration av det nyss nämnda följer en betraktelse över Notre Damemusiken och dess skarpa kontrast mellan lugnt flytande tonrankor och skarpt profilerade rytmiska partier något som utmynnar i reflexioner kring begreppen *uppfinning* resp. *upptäckt* och deras relevans för den europeisk-västerländska musikens utveckling. Detta leder i sin tur fram till tanken på att denna utveckling skulle kunna betraktas som ett kontinuerligt friläggande av dess platoniska idé med kulmen omkring år 1800. Då inställer sig frågan hur man ska se på fortsättningen, dvs. Schönberg och modernismen, vilket belyses med exempel från hans opera *Moses och Aron*.

Via en självbiografisk skiss utmynnar kapitlet i hur en syntes av Schönberg och Handschin skulle kunna se ut med nya möjligheter för komponerandet.

## Ton och betydelse/innebörd

Utgångspunkt tas i Denis Duttons *The Art Instinct* och dennes hävdande av att perioden närmast före sista istiden där savannlandskapet dominerar är grundläggande för människans uppfattning av harmoni och lycka. Han ställer sig också frågan varför inte smak och lukt blivit grundbulten i en konstform som ögat och örat. Skälet är paradoxalt nog att de är för nyanserade och fulla av skymningszoner för att kunna bli detta. Örat däremot, alltså ljudet, uppvisar avgränsade fenomen som är lätta att klassificera och därmed ordna i mönster. Därtill kommer att örats konstform, alltså musiken, bygger såväl i stort som i smått på upprepning, hela konstformen vilar på detta.

Därefter tas ånyo skillnaden mellan tal och sång upp,, alltså relationen mellan modulerad och fokuserad tonhöjd, denna gång emellertid med utgångspunkt i gregoriansk sång. Ordet är där centralt men begreppen "tala" och "sjunga" tycks vara utbytbara. Från detta går diskussionen vidare till relationen mellan vokal och konsonant och de senares avgörande betydelse för förståelsen av ett ord. Detta kan jämföras med en tons egenskaper: för att känna igen en tons klangfärg, vilket instrument som frambringar tonen, är insvängningen fundamental, har för tonen samma betydelse som konsonanten för ordet. Ett citat av Paul Valéry klargör skillnaden dem emellan: "Man kan gå på ordet men inte stanna upp på det". Men det kan man med tonen vilket betyder att tonens innebörd är dess existens. Den antika myten om musikens födelse hamnar i centrum, hur en ton föder andra toner. Tonen är den totala summan av dess innebörder.

Sist och slutligen betonar Dutton människans behov av berättelser vid lägerelden, konsertsalen och högtalare. Detta leder fram till slutformuleringen:

*Med tonen bygger vi oss berättelser av rum, rörelse, förändring och tid.*

## Ton och tid - än en gång

Föregående avsnitts sista (kursiverade) mening för oss tillbaka till tiden, denna gång inte bara i form av att musik gestaltar förlopp utan också att den faktiskt *tar* tid. Därmed överskrids gränsen för det som Aeolian Harp handlar om, skulle således kunna bli en vidareutveckling av detta arbete. Vid en diskussion härförleden menade Hans Gefors att konstmusik överhuvudtaget är just tidsskrymmande, att den kräver tid. En blick på europeisk-västerländsk musikhistoria bekräftar detta: alltifrån de s.k. organa inom Notre Dame ca 1200 och genom århundradens mässor och motetter, operor, instrumentalkonserter, sonater och symfonier växer dimensionerna ständigt - och därmed också utrymmet för berättelser. Ett praktexempel erbjuder Eroicasymfonins första sats som har allt. Andra exempel kan man hitta hos Mahler såsom i femte och sjätte symfonierna. Att just konstmusik och icke populärmusik "drabbas" är säkert ingen tillfällighet och vi erinrar oss Per Nörgårds distinktion mellan kompositionsmusik och improvisationsmusik symboliserande tillvarons långsiktighet resp. kortsiktighet, livslinjen contra ögonblicket. Vi påträffar "lång" musik också i andra musikkulturer såsom inom indonesisk gamelanmusik och den indiska *ragan*. Man har menat att den sistnämnda närmast kan karakteriseras som en korsning av genre och verk och dess hemmahörande inom indisk konstmusik talar sitt tydliga språk.

\* \* \*

Så långt *Aeolian Harp*. Men det finns en fortsättning med möjlighet till nya aspekter och därmed fördjupning. En sådan erbjuds av Erik Wallrups doktorsavhandling *Musical Attunement. The concept and phenomenon of Stimmung in music* från 2012, ett arbete som vill visa på möjligheten av att tillämpa Heideggers begrepp *Stimmung* på konst i allmänhet och musik i synnerhet. Det kan översättas till "stämning" och vanligen tänker man då på "sinnesstämning". Det engelska ordet "attunement" vidgar betydelsen till att inbegripa instrumentens stämning och därmed s.a.s. musikaliserat begreppet. Vi kan fortsätta att leta efter synonymer och hittar då avstämma, instämma, stämton och kanske ytterligare några, alla dessa med möjliga musikaliska konnotationer. Själva ordet "stämning" liknar i klangen "spänning", en händelse som ser ut som en tanke. Stämning innebär

spänning framför allt inom olika sträng- och slaginstrument men även överförd till luftpelare som bringas att vibrera. Begreppet "stämning" skulle sålunda bli liktydigt med "ton", en kanske något vågad slutsats som ändå tycks peka mot något slags förbindelse. Världen och tonen skulle ha det gemensamt att de vibrerar av stämning - och spänning? Det stämda liktydigt med det spända?

Dessa reflexioner har som framgång föranletts av läsningen av Wallrups arbete men det finns mycket mer att hämta ur detta som eldunderstöd för min uppfattning om tonens allt överskuggande betydelse som grundbult i en musikfilosofi. Sålunda redovisar han tankegångar hos den tyske 1700-talsfilosofen Johann Gottfried Herder, han med den på sin tid epokgörande *Stimmen der Völker*, en samling av folkliga verser från skilda kulturkretsar som innebar ett genombrott för en nyanserad bild och därmed respekt för olika kulturers uttrycksformer. I vårt sammanhang blir han aktuell genom sitt hävdande av *tonens* betydelse, att den (tonen) är utgångspunkt för musiken (Wallrup s. 38). Detta gör han bl.a. i polemik mot Rousseau som hävdade att melodin, inte tonen, är musikens primära material.

En annan utgångspunkt är Wallrups redovisning av Heideggers beskrivning av ett grekiskt tempel och hur detta skulle kunna tillämpas på ett musikverk (a.a.s. 174-175). Ett tempel är något icke-föreställande som reser sig i naturen och utmärks av tidslighet, rumslighet, rörlighet och materialitet vilket är en parallell till musikens icke-föreställande karaktär. Av grundläggande betydelse är den sistnämnda aspekten, materialitet, något som Wallrup senare betonar (a.a.s. 385). Därmed är vi framme vid en för mig grundläggande upplevelse redovisad i mitt arbete från 2009 *Quid est tonus?* sidan 7. Den lyder som följer:

"I ungdomen hade jag en konsertupplevelse av det mer ovanliga slaget. Dåvarande Stockholms konserthusorkester framför Mozarts symfoni nr 38, mer känd under namnet Pragsymfonin. På förhand har jag studerat en analys av symfonin och är således väl förberedd. Jag följer uppmärksamt förloppet, beundrar motivkombinationerna och formtänkandet, hör analytiskt. Plötsligt skiftar jag fokus och nästan överrumplas av klangen, välljudet. Inte minst bleckblåsarna tilldrar sig min uppmärksamhet. Från denna upplevelse går tanken till det som bär upp välljudet, nämligen tonen. Rätt betänkt är det sällsamt att ett så flyktigt fenomen som tonen har visat sig mäktigt att vara grundbulten i stora, klingande strukturer som djupt påverkar oss".

Vad jag där hörde var alldeles uppenbarligen musikens materialitet, levandegjord genom övriga aspekter och övertrumfande dessa. En upplevelse av akustisk "köttighet" som genomsyrade allt. Apropos smak av kött: ibland brukar jag säga att jag icke kan spela klarinett men att jag vet hur den smakar - och förstås hur den klingar. Att smaka en klarinett och frambringa en ton kan ses på som en aspekt av musikens materialitet - och samtidigt dess kroppslighet.

Vi kommer nu till en speciell anledning till att Wallrups avhandling är av intresse för reflexionerna kring *Aeolian Harp*, nämligen att såväl han som jag behandlar samma verk men med olika utgångspunkter. Verket i fråga är Luigi Nonos stråkkvartett från 1980 med titeln *Stille - Fragmente, an Diotima*. Verket är ett samarbetsprojekt där filosofen Massimo Cacciari är medarbetare och partituret interfolieras av inskrivna citat från skalden Friedrich Hölderlin, en centralgestalt icke bara för Nono utan också för filosofen Heidegger - och därutöver huvudperson i ett drama av Peter Weiss. Dessa citat skall icke höras utan läsas, begrundas av musikerna, inpräntas i dem för att på så sätt påverka tolkningen av musiken. Som framgår av verketiteln består musiken av fragment, brottstycken åtskilda av tystnad av varierande längd och detta under loppet av en speltid på mellan 35 och 40 minuter beroende på tolkningen. I sin framställning (a.a.s. 269-293) menar Wallrup att fenomenet *Stimmung* enkelt uttryckt går från mörker till ljus och där lyssnaren under färden genom en klingande arkipelag successivt öppnar sig för en rad sinsemellan förbundna klanghändelser som på olika sätt kombineras med varandra.

Ett helt annat angreppssätt på samma verk uppvisar min essä *Rum, människa, musik* från 2009 (Stockholm, Atlantis) s. 69-70, översatt och infogad i *Aeolian Harp* s. 77-78. I såväl essä som kapitel är temat musikens och tonens relation till tomrummet vars musikaliska motsvarighet skulle vara pausen, tystnaden. Följande citat må belysa tankegången:

"Den första halvan av titeln för oss rakt in i detta kapitels tematik: 'Fragment - tystnad'. Verket tar ca 35 minuter att framföra och under hela denna tidsrymd förekommer endast sparsamt längre sammanhängande avsnitt. I övrigt hör vi endast längre eller kortare toner med eller utan crescendo respektive diminuendo, korta utbrott samtidigt i alla instrument ofta snabbt nedtonade och ofta med speciell spelteknik där klangfärgen framhävs på bekostnad av tonhöjden. På några undantag när uppträder dessa händelser i *piano* eller *pianissimo* och skiljs åt av pauser på som mest i åtskilliga sekunder. Fragment och tystnad betingar varandra, kan inte tänkas utan varandra. De klingande avsnitten är just fragmentariska,

uppvisar föga av rörelse, riktning och inbördes sammanhang. Därtill kommer att när musiken klingar sker detta som nämnts nästan uteslutande i en svag nyans, dvs. mycket nära hörbarhetsgränsen och därmed nära just tystnaden. Att säga att ton och tystnad i detta verk har ett symbiotiskt förhållande är endast en halvsanning. Ännu viktigare är att tystnaden insveper hela musiken, är ett överordnat fenomen. Nono balanserar här på gränsen mellan musikens flytande rum och tomrummet varvid det senare vibrerar av det förra medan detta i sin tur ger oss en aning om en värld utan musik.”

Som synes är de två tillvägagångssätten helt motsatta. Wallrup lägger ett raster - *Stimmung* - över musiken, s.a.s. filosofierar den medan jag tar utgångspunkt i det faktiskt klingande ur vilket filosofiska slutsatser dras, filosofin blir musikaliserad. Wallrups metod är den inom musikfilosofi/estetik gängse och tillämpas nästan uteslutande på repertoar från mitten av 1700-talet och framåt, dvs. vid den tidpunkt då estetik som självständig disciplin föddes. Min metod däremot möjliggör att även musik före 1700-talet så långt tillbaka som till gregoriansk sång och tidig flerstämmighet (Notre Dameskolan) görs tillgänglig för filosofiska/estetiska reflexioner något som jag visat i olika essäer, som tydligast i arbetet från 2013 med titeln *Om det fula i musiken och andra essäer*(Gidlunds) där ett inslag heter just *Den gamla musikens filosofi?* där passningen till Adorno är tydlig.

Det ska utan omsvep medges att Wallrup fått god hjälp av tonsättaren själv som tillsammans med sin filosofvän krattat manegen. Det faktum att Nono *ante festum* medverkar i tolkningen stärker denna. Men saken har också en annan sida som går långt utöver det aktuella verket och tolkningen av detta, nämligen tonsättares kommentarer till egna verk. Det kan synas vara en oskyldig praxis, lämplig som introduktion av ett nytt verk. Risker är bara att tonsättarens ord blir rättesnöre för en fördjupad tolkning utöver det första framförandet, att tonsättarens ord blir lag, förhindrar alla alternativa tolkningar. Det är ungefär som att bedöma/karakterisera en människa. Personen själv kan ha självinsikt men bilden av honom/henne får djup först av andras reaktion. För egen del tillämpas jag betraktelsesättet att självbilden är giltig till 50% medan medmänniskors omdöme har relevans för resterande 50%, något som också gäller för exempelvis konstverk. Upphovsmannen/kvinnan kan komma med värdefull information men har inget tolkningsföreträde. I fallet Nono ingår Hölderlincitaten i verket men de hörs icke annat än som avtryck i musikernas tolkning. Uppenbarligen menar Wallrup att detta räcker, jag är mer tveksam.

\* \* \*

Det är dags att återknyta till begynnelsen, konsten som kunskapsform. Eller ska vi kanske säga filosofin och dess koppling till andra företeelser och då även utomkonstnärliga? Eller ska vi omformulera överskriften till "Filosofi som förståelseform" för att därigenom undvika associationer till inlärning förknippade med exempelvis musik? Alltnog: för mig står det klart att filosofi fortfarande är relevant för att orientera oss i tillvaron, att dess grundfrågor "Vad kan vi veta" och "Hur ska vi leva" är aktuella. Att filosofera är en livsform jämbördig med att forska och som dessutom har konstnärliga förtjänster inte bara genom kopplingen till exempelvis musik. Nej, det konstnärliga ligger också i hur man formulerar sig, kort och gott i språket. Filosofins historia uppvisar flera stora språkkonstnärer som förstärker deras budskap: Platon och Augustinus, Schopenhauer och Nietzsche. Men även utan dessa är filosofi något som har betydelse, som håller oss vakna och som gör livet värt att leva.