

Gunnar Bucht: Ord och ton - en annorlunda relation

Först musiken och sedan ordet - eller var det möjligen tvärtom? Denna klassiska estetiska motsättning, lysande gestaltad i Richard Strauss' sista opera *Capriccio*, kan sägas ha följt den europeisk-västerländska musikhistorien sedan första början och lösningarna på denna - fiktiva? - konflikt lika många som antalet verk. Den gemensamma nämnaren är att musiken uppslukar ordet, smälter ner ned och låter det komma ut som något annat, omvandlat, ja kanske oigenkännligt. Musiken som den starkare, mer tyranniska partnern.

Kan man tänka sig motsatsen? Att ordet tar makten över musiken, påtvingar den sitt synsätt, utövar ett slags tyranni? En sådan situation existerar som möjlighet, nämligen då man i ord försöker förklara musik. Kort och gott: i den pedagogiska situationen, pedagogik då taget i dess vidaste betydelse som förmedlare av kunskap och upplevelse.

Givetvis finns det ett mellanläge då ordet används för att klargöra både elementära musikaliska tankegångar, ge lyssnartips för att underlätta kontakten mellan människa och musik, helt enkelt musikundervisningens och programkommentarernas vardag välkänd för många. Nej, här vill jag tillspetsa frågeställningen och ställa oss inför ordets krav att få ta över föreställningen, visa vad det duger till. Hur ser i så fall relationen ord/ton ut? Är förhållandet konfliktfyllt eller finns det utrymme för samverkan? Detta är temat för denna essä.

Jag börjar med ett citat ur Lars Gustafssons *Sigismund*, fjärde delen av "pentalogin" *Sprickorna i muren* vilken i sin helhet är ett panorama över Sverige som det kunde se sig omkring år 1970. Gustafsson är en författare som jag ofta återvänder till och de synpunkter som i det följande framförs lika gärna kan ses på som karakteristik som kritik. Citatet lyder som följer:

De hör ihop med paradiset. Paradiset består av silverskimrande löjor över grunt vatten. I paradiset rör sig själarna som silverskimrande fiskar över ett grunt vatten. För mig hör de ihop med Franz Berwalds 'Symphonie singulière' spelad över vita vatten en juninatt på sextionde breddgraden, Berwald spelad över ängar med ängsull, spelad över humusdoftande vatten. Tintomara smyger i operahusets trappor och doftar skog.

Denna apostrofering av ett enskilt musikverk står ingalunda ensam i Gustafssons produktion. Tvärtom: där finns referenser till Monteverdi, Bach

och Berlioz. Den sistnämndes "dystra marsch", dvs. "Marschen till avrättningsplatsen" ur *Symphonie fantastique* bildar ett slags ledmotiv i första delen av nämnda pentalogi med titeln *Herr Gustafsson själv*. Citatet ur *Sigismund* är typiskt och får här representera ett sätt att i ord verbalisera musik. Kanske, får vi tillägga, typiskt för en författare med ordet som redskap.

Författaren målar upp en nordisk juninatt som vi alla kan känna igen. Mitt i denna placerar han så Berwalds musik och föreställer sig hur den kan klinga över land och strand. Även i detta kan åtminstone jag känna igen mig: tänk att få lyssna till vågbruset och samtidigt höra Debussys *La mer* där man inte vet vad var den ena börjar och den andra slutar! Men stopp där: nu förutsätter jag ett samband som inte antyds i Gustafssons text. Musiken bara finns där närmast som ackompanjemang till ordens juninatt, ej som gestaltning *per se*. Dessutom: Berwalds symfoni är ungefär en halvtimme lång och mycket hinner hända under färden. Musiken kan tidvis förmedla intryck av naturskildring men absolut icke enbart. Tvärtom. Första satsens kombination av mumlande och prickskytte matchas av sista satsens upprördhet och triumfatoriska klanger, medan mellansatsens långa, utspunna melodier brutalt - ett enstaka pukslag i fortissimo - kontrasteras av ett virvlande scherzo. Ändå är det i just denna sats som man skulle kunna tänka sig att Gustafsson tar sin utgångspunkt, närmare bestämt den långa orgelpunkten med dess långt utspunna melodi. Dessvärre tror jag dock icke att så är fallet: Berwalds musik får i sin i texten brist på precision tjänstgöra som förstärkande markör av den nordiska sommarnatten, som åkallan av ett kulturarv som förstärks av den något abrupta hänvisningen till Tintomara och därmed C.J.L. Almqvists värld. Men kanske finns det en tanke, nämligen parallellen mellan Berwald och Almqvist som den utförs av Ingvar Andersson i dennes Berwaldbiografi från 1970 där han hävdar att Almqvists magi är svart medan Berwalds alltid vit.

Man kan förledas att tro att jag skulle vara principiell motståndare till att baka in utommusikaliska associationer i en beskrivning av ett stycke musik. Så är icke fallet. Tvärtom menar jag att sådana inslag kan berika framställningen, göra den mer levande och åskådlig. Allt under en förutsättning: iakttagelserna, formuleringarna, metaforerna måste böttna i reella musikaliska sakförhållanden, kunna verifieras av det man hör och det som framgår av nottexten. Faktiskt lämpar sig själva öppningen av *Symphonie singulière* alldeles osökt till en sådan analys. Musiken tycks mumla, upprepa ett och samma intervall inom ramen för en och samma instrumentklang, stråkarnas. Plötsligt hör vi samma intervall i klarinetten, följt av oboe och flöjt. Tonstyrkan ökar och det ljusnar över nejden. Vi

bevittnar en soluppgång i juni vid sextionde breddgraden och när avsnittet repeteras har Berwald försett flöjten med en liten drill. Lärkan slår i skyn sin drill! Denna koncentrerade naturskildring skulle Gustafsson ha kunnat utveckla med språkets hjälp fast misstanken infinner sig att Berwalds koncentrerade utsaga onödiggör sådana utsvävningar. Men det är vackert så: vi har fått ett försök till verbalisering av ett avsnitt musik som för min del bidrar till intrycket av den musik vi nu har dröjt oss vid. Det är dessutom en illustration till ett annat avsnitt ur Gustafssons romansvit, nämligen *Familjefesten* där just en skildring av sommarnatten stannar kvar i minnet.

Gustafssons text är således inget hot mot den musik den åkallar, den infogar sig tvärtom i ledet av parafraser över musik. Annorlunda blir det i nu följande exempel, där författaren, Bo Wallner, tar sig an början av andra satsen ur Wilhelm Stenhammars fjärde stråkkvartett. Wallners text interfolieras av notexempel, här endast redovisade med själva ordet satt inom parentes. Den har hämtats ur första bandet av den stora Stenhammarbiografin sid. 24-26 och lyder som följer: *"Andra satsen är ett adagio som inleds med ett tema i förstafiolen - (Notexempel) - Tonspråket har ett folkviseliknande melos. - Nynnarna motiven - och varierar dem litet - blir steget inte långt till melodier som 'Eja mitt hjärta' och 'Kristallen den fina'. (Två notexempel). Men samtidigt hör detta tema hemma i en helt annan traditionssfär: det konstfullt kantabla och svärmiskt romantiska som hos en Schumann och en Wagner.*

Vad är det som ger denna konstfullhet och denna expressivitet? Låt oss göra ett experiment och förändra början av temat så att det mera liknar en visa. (Notexempel). Här finns inte längre de långt uthållna tonerna kvar. Också de sista takterna innebär en förenkling: strävan mot det fritt svävande - genom pausen/andningen i temats nionde takt och genom den följande överbindningen - har ersatts av en mera taktmässigt regelbunden deklamation av melodin. Fortsättningen, denna Tristanliknande fras med det vida intervallet från ciss upp till a och den fallande kromatiska linjen därefter, rör sig däremot utanför det visartades gränser. (Att försöka forma om de takterna hade varit att göra ett alltför omfattande kompositoriskt ingrepp).

Genom detta korta analytiska resonemang står det klart, vilken stor roll som dessa långa toner - i adagio och piano-pianissimo - spelar för karaktären i den melodiska utvecklingen.

(Notexempel).

Timbre, stillhet, expressivitet och samtidigt denna konstfulla artikulation: hur typiskt för lyrikern Stenhammar!

Och hur svårt att fånga denna spröda uttrycksfullhet, detta innerst så känsloladdade tonspråk på ett piano! Hela denna melodiska konst kräver ett instrument som violinen, cellon eller oboen.

Eller människorösten -

Wallners text är av ett helt annat slag än den föregående. Gustafssons parafra över en svensk sommarnatt har ersatts av en djupgående beskrivning av ett stycke musik där ordens valörer spelar en betydelsefull roll. Texten aktualiserar i högsta grad temat för denna essä: ordets försök att greppa tonen. Först en kort bakgrundsteckning. Wallner har varit livslångt verksam som lärare vid Musikhögskolan i Stockholm i ämnen som formlära och musikhistoria av vilket följer att han dagligen har konfronterats med den pedagogiska situation där musik ska ges en språkdräkt med anspråk på att "förklara" den. Han har dessutom lett kurser i verbalisering i musik vilket sammanfattats i skriften *Musiksvenska* utgiven 1973 av dåvarande Rikskonserter vars uppdrag bl.a. innebar att med ordets hjälp underlätta kommunikationen mellan musik och lyssnare. Wallners livsverk kan ses från perspektivet av ord/ton och föreliggande text typisk. Vad utmärker den?

Det första vi lägger märke till är att han s.a.s. "fuskar". Jag syftar på notexemplen som fungerar som överbryggare mellan ord och ton. Men det vad jag kallar "fusk" är det enbart utifrån ett absolut motsatsförhållande mellan ord och ton. Man behöver dock icke se det så: för den notkunnige blir exemplen en inkörsport till reflexioner kring musiken och de ord som då används, hur musiken genom orden omformuleras, är vad som här intresserar oss. Det finns en varsamhet i Wallners sätt att närma sig musiken vilket skenbart motsägs av hans förslag till förändringar av det faktiskt existerande. Deras syfte är dubbelt: dels att påpeka det som förbinder Stenhammars kvartettsats med en omgivande tradition, dels att just därigenom lyfta fram det för denna musik unika. Påfallande är hur Wallner betonar musikens andning, hur han inbjuder oss att andas med, att bli medskapande. Han betecknar det han gör som ett "analytiskt" resonemang men i så fall är det en analys fri från varje knappologi och övermått av facktermer. Vad vi har varit med om är egentligen en undervisningssituation med lärarens varsamma handledning mot det

hågrande målet: en djupare förståelse och därmed upplevelse av ett stycke musik.

Låt oss nu skifta fokus från verbalisering av faktiskt existerande musik till musikens väsen *an sich*. Mycket har skrivits om detta inklusive musikens ursprung och ofta - om än inte alltid - inom ramen för en framställning med vetenskapliga anspråk. Men mig veterligen har ingen gjort det som Carl Nielsen gör i sin essäsamling *Levande musik* där han låter Musiken själv gripa ordet för ett självporträtt. Hör här!

Om musiken tog gestalt och ville förklara sitt väsen skulle den kunna säga ungefär följande: jag är överallt och ingenstans, jag hoppar över vägen och skogarnas topp; jag sitter i vildens hals och negerns fot och sover i sten och klingande malm. Ingen kan gripa mig, alla kan fatta mig; jag lever tiofaldigt starkare än allt levande och dör tusenfalt djupare. Jag älskar den stora stillheten och det är min högsta lust att bryta den. Jag känner icke sorg och jubel och glädje och gråt. Men jag kan jubla, gråta, skratta och klaga på en gång och i oändlighet.

Musiken leker här tittut med människan. Den är ett naturfenomen, oförutsebart, ett levande väsen som följer sina egna lagar och lustar. Orden förvandlar sig till ett stycke klingande musik av scherzokaraktär, språkkonstnären Nielsen slår över i tonkonstnären med samma namn. Det är en lätthet i handlaget som inte alltid återfinns i hans musik. Det finns en närhet till det elementära, ett karaktärsdrag som uppmärksammas i Torgny Segerstedts nekrolog över tonsättaren i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning. För mig är Niensens beskrivning ett ouppnåeligt exempel på kombinationen av precision och fantasi.

Vi har nu bekantat oss med en tonsättare som väljer ordet som medium och den vägen kommer att fortsättas. I fortsättningen handlar det dock om tonsättare som kommenterar egna verk, ett lika fascinerande som mångskiftande kapitel. De exempel som anförs har alla olika bakgrund, ett är en beställning till en serie om den musikaliska skapelseprocessen, ett annat en programkommentar inför ett uruppförande. De två sista är hämtade ur självbiografier där i ena fallet vi får följa födelsen av ett stort verk, i det andra hur födelsen kommer av sig.

Först ut är Karl-Birger Blomdahl med sin skildring av hur symfonin *Facetter* tar form i hans inre. Ursprungligen en text beställd av Morgontidningen 1950 publicerades den i antologin *Modern nordisk musik* från 1957. Ursprungstexten interfolieras av notexempel som dock icke har samma

funktion som i det tidigare Stenhammarexemplet och som därför överhuvudtaget icke antyds. Texten lyder som följer:
Något är det... Något obestämt - formlöst - ogripbart - långt borta. djupt nere... Rörelse?
Det glider undan.
Rörelse i alla fall? Oroande - påträngande - irriterande oåtkomlig.
Ständigt samma - ständigt förändrad.
Plötsligt borta.
Rörelse- Skiftande - pulserande - avlaande - växande - formdräktig.
Vävnad - organism - gestalt - blixtrikt anad klarhet!
Borta igen.
Ständigt skiftande - ständigt samma - ständigt ny - ständigt samma - ständigt ny...
Variationer!
Tema med variationer!
Den klassiska formen? Nej! Den är för schematisk och statisk. Det måste vara en organisk variationsform, som växer fram inifrån. Ur sig själv...
Egentligen är det väl inte ett tema med variationer jag vill skriva, utan variationer rätt och slätt? Det är ju rörelsen, skiftningarna, växandet jag vill åt. Men för tusan! Jag måste väl ha något att variera först och främst! Och dessutom är ju kvintessensen denna, att det hela tiden är samma, skarpt avgränsade material, som växlar gestalt. Ja, men just därför vill jag inte ha något tema! Jag vill ha ett ännu mer primärt och oformat material att arbeta med, ett material som jag också kan ge olika tematisk gestalt. Jaha, men hur ska det se ut egentligen?
Kanske det skulle vara nyttigt att ta sig en titt igen på Schönbergs tolvtonsteknik, för den går ju rent principiellt ut på en ständig variation av samma material, låt vara i dogmatisk serieform och med "atonal" attityd. I alla fall skadar det inte att studera den närmare ett tag. Alltid lär man sig något...
Det hjälps inte. Hur illa jag än tycker om den expressionism som han odlar. och fastän jag inte kan inse det riktiga i "atonalismens" meningslösa negation, blir jag varje gång lika fascinerad av tolvtonstekniken. Den rymmer sådana oändliga konstruktiva möjligheter - och enhetstanken är så bestickande. Kanske det går att skriva bra musik med denna kompositionsteknik, fastän jag inte tycker, att någon hittills har lyckats göra det? Förresten är Alban Bergs Lyriska svit åtminstone delvis skriven med denna teknik, och den musiken tycker jag ju är bra.
Medan jag håller på, är det väl bäst, att jag också tar mig en titt igen på första satsen i Bartóks 4:e kvartett. Den är i alla fall toppen av allt! Vilken enorm uttryckskraft - och vilken genial polyfoni! Där är den strukturella

enhetligheten lika stor som hos Schönberg. Men vilken skillnad på musik! Om man ändå nånsin kunde skriva nånting som kom i närheten av detta... Början måste vara kylig - lugn - ödsligt lyrisk (flöjt?) - trevande - med materialet i embryonal form - med latent spänningar - stora intervaller? - sekunder, men med spänningen förtunnad genom långa avstånd? - den "könlösa" tritonus?)...

Expressiviteten skall komma så småningom, gradvis - med lossnande flöde och stigande spänning - tätare "väv" - klanglig expansion (stråkar? - kanske enbart stråkar? - men i alla register!) - (trängre intervaller) - spänningen spränger materialet och utlöses i rörelse! Snabb - lätt - flyktig - materialet i diminutiva men koncentrerade former - plats för lek - tretakt? - (mest träblåsare och stråkar) - ett ivägvirvlande mot en furiös kulminationspunkt...

Där! - plötsligt - en tung, piskande rytm - (puka! slagverk!) - tempo giusto! - Maskinmässigt, obönhörligt! - fyrkantigt! (block av mässing!) materialet i sammanhamrad form - (kvinter, kvarter och rader av sekunder!) - crescendo mot en sista kulminationspunkt... Materialets möjligheter realiserade - spänning och rörelse ebbar ut - klangkroppen tunnas ut - reminiscenser från början sluter formen? (flöjten)...

Nu är jag så mättad av det nya verket, att materialet börjar ta definitiv form och kristalliseras ut. Över en orgelpunkt i puka växer en ensam flöjt melodi fram, som i sig rymmer fröet till hela den kommande utvecklingen i stycket.

Det första man lägger märke till i denna text är bruket av skiljetecken. Den är minst sagt oortodox, tvärtom snarare vildsint. Tankstreck, ofullbordade meningar, plötsliga utrop, rader av punkter för att antyda något utsagt överflödar. Det är som om Blomdahl med detta impressionistiska grepp ville förmedla något av inspirationens oförutsägbarhet, dess andlöshet. Det är inget långsökt antagande att han genom sina tvärkonstnärliga kontakter kommit i kontakt med det som kallats "inre monolog", en typ av gestaltning tillämpbar både på ord och ton där typiska exempel är slutet på James Joyces *Ulysses* och Arnold Schönbergs monodram *Erwartung*,, bägge från modernismens genombrottsår kring första världskriget.

Den andra iakttagelsen gäller ordvalet. Texten är rik på uttryck hämtade från biologi och naturvetenskap generellt. Vi möter uttryck som "dräktig", "alstra", "spänning", "material" etc. vilket icke enbart eller ens huvudsakligen behöver tolkas som reminiscenser av Blomdahls första yrkesval: ingenjörrens. Han kan ha varit influerad av ett då mycket aktuellt musikvetenskapligt arbete av Ernst Kurth om Bachs linjära polyfoni. Utan att kanske ha läst det kan hans musikforskarvänner förmedlat centrala tankegångar och terminologi vilket satt avtryck i Blomdahls text.

Ser man på texten i dess helhet är en tredelning fullt tydlig. Det inledande "impressionistiska" avsnittet avlöses av ett mer nyktert hållet där tonsättaren beslutar sig för att gå i lära hos Schönberg och Bartók. Stilen blir mer berättande, närmar sig normalprosan. Monolog övergår i dialog mellan tonsättaren och hans bättre(?) jag.

Tredje och sista avsnittet återknyter till begynnelsen men nu har antydningarna fått kött på benen, konkretiserats med hänsyn till klang, rörelse och motivisk utveckling. För den som känner symfonin är detta avsnitt synnerligen upplysande: man hänger med hela tiden och vet precis hur det låter vid den ena eller andra beskrivningen. Men jag föreställer mig att texten också kan levandegöra musiken för den som inte ännu är bekant med den eftersom Blomdahl är återhållsam med bruk av facktermer.

Kan Blomdahls verbala gestaltning av symfonin *Facetter* ersätta den faktiskt klingande musiken? Kan ordet remplacera tonen? Ja, snudd på.

Nästa exempel är också det en tonsättares kommentar till ett eget verk, denna gång dock till ett faktiskt föreliggande sådant inför uruppförandet 1989. Det gäller mitt eget *Fresques mobiles* och den programkommentar som jag skrev. Den lyder som följer:

Spelöppning: forte och fortissimo, hela orkestern i full aktion, kaotiskt, enstaka vändningar återkommer utan att bli till en artikulerad idé. Ur detta kaos lösgör sig en upprepad rörelse i piano och blåsare ovanför vilka stråkarna spänner allt högre melodibågar. Plötsligt stort utbrott som lika plötsligt är borta. Fanfarer i blecket leder över till ett stilla parti i stråkarna mot vilket ett basunsolo avtecknar sig. Musiken växer småningom till en klimax, sammanbrott och nedstörtande i avgrunden. Plötsligt skingras larmet och liksom ur fjärran hörs verkets början. Men det är bara ett eko som dör bort. Tystnad. Ur denna föds en saxofonmelodi som till ett diskret ackompanjemang av bl.a. harpan vindlar sig fram i elegiska tonfall. Helt oväntat ett cymbalslag i fortissimo med smattrande bleck. Åra vare Gud i höjden - eller kanske en annan potentat? I detta parti hörs bl.a. marschrytmer och efter kulminationen avslutas det med ett våldsamt tam-tamslag vars efterklang ligger i åtskilliga takter. Saxofonen kommer tillbaka och leder fram till nästa avsnitt där ånyo orkestern som helhet dominerar. Musik på en högplatå, vid utsikt åt alla håll, långa urladdningar. Småningom förtunnas väven, musiken lyfter upp i stratosfären. Klanger i celesta, harpa, piano och träblåsare. Sakta trevar sig violinerna fram. Det stillastående råkar i rörelse som alltmer ökar. Bruset tilltar, musiken sänker sig ned genom luftlagren och gå in för landning. Där! I det djupa F-et hittar den fast mark men

uppbromsningen blir snarare en upptorning. Allt pekar mot en krönande avslutning, törs man göra sån't? Det får bära eller brista: jag låter mig lyftas av vågen som för mig fram till vågbrytaren - slutstrecket. Men den kunde ha fortsatt...

Denna text har fått sin utformning efter den situation inom vilken den tillkommit. Den är avsedd att ha i handen inför en strax klingande musik och försöker att med ordets hjälp underlätta för lyssnaren att "hänga med". Sålunda prövar jag på att i ord återge musikens förlopp, att parallellföra musik och text. Ordvalet strävar efter att så långt möjligt undvika facktermer för att i stället koncentrera sig på upplevelsekategorier. Ord som rymd och djup, stillhet och explosion, stratosfär och landning spelar en stor roll. Både musik och text tycks berätta en historia som leder fram till ett kulminerande slut.

Men det sistnämnda kan ifrågasättas. Vågbrytaren/slutstrecket är försett med punkter som föreskriver en repris av hela verket. Berättelsen kan tas om och utvecklas till en evighetsmaskin. Därmed antyds en kompositorisk problematik som ligger utanför temat för denna essä. Men den kan kanske stimulera fantasin?

Vi kommer nu till två klassiska texter som behandlar tillkomsten av ett musikverk, Bägge gestaltas som drömmar eller drömlika tillstånd och sannolikt är de en smula tillrättalagda. Den ena resulterar i en faktiskt klingande musik med ungefär 15 timmars speltid medan den andra vid kontakten med verkligheten blir till intet, brutalt mördas av drömmaren själv. Huvudpersonerna är Richard Wagner och Hector Berlioz, källorna deras självbiografier och ungefärlig tidpunkt för drömmarna första åren av 1850-talet.

Wagner befinner sig på ett slags semesterresa i norra Italien på flykt undan fruntimmershistorier och fordringsägare och en eftermiddag landar han i ett hotellrum i La Spezia och slänger sig på en soffa för att få en stunds sömn. Av detta blir emellertid intet

men jag försjönk i ett slags somnambult tillstånd, i vilket jag plötsligt fick känslan av att sjunka i en strid flod, dess brus förnam jag snart som ett Ess-durackord, som oupphörligt böljade i brutna figurer utan att Ess-durs rena treklang försvann, och genom sitt kvarblivande tycktes den ge en viss betydelse åt det element, i vilket jag sjönk. Med känslan av att vågorna brusade högt över mitt huvud, vaknade jag i plötslig skräck ur min dvala. Genast förstod jag att orkesterförspelet till "Rhenguldet" som jag länge gått

och burit på utan att rätt kunna finna, blivit klart för mig. Jag begrep då också snart, vad det betydde för mig själv: icke utifrån utan inifrån skulle livets ström flyta till mig.

Det märks att Wagner är en van skribent. Detta är inte hans första litterära försök; i själva verket omfattar hans samlade skrifter 16 band av vilka många är teoretiska utläggningar av hans teorier om allkonstverket och därutöver några pamfletter som i vissa fall solkat hans eftermäle. Han är i likhet med flera av sina äldre och samtida kolleger en erfaren skriftställare när han griper sig an med sina memoarer, dikterade för livsledsagaren Cosima. Wagners version av ett musikaliskt skapelseögonblick är inbäddad i en övergripande berättelse, nämligen den om hans liv, och ger ett begrepp om vad musik också kan vara, en bild som integrerar musiken i livet. Ur dvalan där alla hämningar släpper växer en rörelse fram som kondenseras i en allt stridare ström med allt högre vågor ur vilka i sin tur den konkreta tonarten Ess-dur blir mer och mer tydlig. Musik som naturfenomen, natur som musik! Facktermer är sällsynta och inskränker sig till två varav den ena, tonartsangivelsen, är desto viktigare, färgar hela berättelsen. Är man dessutom förtrogen med musiken förhöjs intrycket av denna skapelseberättelse i ord: vi skulle vilja ha mer av ord, liknelser, metaforer men får nöja oss med musiken vilket kanske är mycket nog.

Vi vänder oss nu till Hector Berlioz och hans berättelse om den drömda symfonin. Så här skriver han:

En natt drömde jag att jag höll på att komponera en symfoni och hörde den i min dröm. Då jag vaknade kunde jag i minnet återkalla nästan hela första satsen som var ett allegro i a-moll i 2/4.takt (det är allt jag nu kommer ihåg). Jag stod i begrepp att gå till skrivbordet för att skriva ned det då jag plötsligt tänkte: "Om jag gör det kommer jag att komponera resten. Nuförtiden tenderar mina idéer alltid att expandera, denna symfoni skulle mycket väl kunna bli av ett enormt omfång. Jag kommer att lägga ned tre-fyra månader på verket (det tog mig sju månader att skriva Romeo och Julia) under vilken tid jag inte kommer att kunna skriva annat än få artiklar och mina inkomster kommer att minska i proportion därtill. När symfonin är färdig är jag svag nog att låta mig övertalas av min notskrivare att få stämmorna utskrivna vilket omedelbart kostar mig 1000-1200 francs. När stämmorna väl finns kommer frestelsen att plåga mig att få verket framfört. Jag ger en konsert vars recetter knappast täcker halva kostnaderna - det är i våra dagar oundvikligt. Jag kommer att förlora vad jag icke har fått och icke ha pengar för min stackars invalidiserade hustru och icke längre kunna täcka mina personliga utgifter eller betala min sons underhåll på det fartyg han snart ska

mönstra in på". Dessa tankar fick mig att darra och jag lade ner pennan och tänkte: "Vad är det med det här? I morgon har jag glömt det". Samma natt uppenbarade sig symfonin på nytt och ringde envist i mitt huvud. Jag gnolade temat för mig själv. Jag hörde a-mollallegrot helt klart. Vad mera är: jag tyckte jag såg det nedskrivet. Jag vaknade i ett tillstånd av feberaktig upphetsning. Jag gnolade temat för mig själv; dess form och karaktär tilltalade mig ofantligt. Jag var på vippen att stiga upp. Då återkom mina tidigare tankar och höll mig fast. Jag låg stilla, stålsatte mig mot frestelsen och klängde mig till hoppet att jag skulle glömma. Slutligen somnade jag och när jag sedan vaknade hade alla hågkomster av den försvunnit för alltid.

Vilken levande framställning är icke denna skildring! Det märks att Berlioz är en van skribent, naturligt nog eftersom han under åtskilliga år varit verksam som recensent och därmed tillägnat sig en nyansrikedom i den språkliga utformningen. Men framställningssättet kan inte fördunkla det sorgliga innehållet, tvärtom framhävs detta och vi vill ropa till honom att hålla sig vaken och för Guds skull sätta igång med komponerandet. De skäl han anför är förståeliga men väger lätt mot den självstymning han håller på med, något som förstärks av vetskapen om att hans sjuka hustru sannolikt skulle uppmanat honom att ta itu med arbetet. En jämförelse med Wagners dröm om Rhenguldet är illustrativ: denne tvekar inte att påbörja arbetet även om också han har en sjuklig hustru att tänka på (om än ingen son). Det faller honom helt enkelt icke in att avstå från att fullfölja sin dröm. Wagner blir på så sätt triumfator medan Berlioz får nederlagsstämpel. Hela skildringen blir en moralitet med tragisk utgång.

Vi är nu framme vid det sista exemplet ur denna antologi av citat. Här är det ingen tonsättare som tar till orda utan fastmer inte mindre än tre skribenter som vid olika tidpunkter kommenterar ett och samma verk. Tonsättaren är Sibelius och verket hans fjärde symfoni. Texten är av min hand men den bygger i hög grad på en presentation av Ingmar Bengtsson i tidskriften Musikvärlden från 1947. Därutöver har Ilmari Krohns reflexioner över "stämningen" (Stimmungsgehalt) i Sibelius symfonier spelat en roll och i utkanten skymtar också Elmer Diktonius. Framför allt är jag Ingmar Bengtsson stort tack skyldig med sin inspirera(n)de artikel med den från Diktonius hämtade titeln "Barkbrödssymfonin" som öppnade både ögon och öron för denna musik. Många av hans formuleringar har inarbetats i följande text, har assimilerats och internaliserats. Här följer så avsnittet om symfonins sista sats, hämtat ur mitt arbete *Nielsen, Sibelius, Stenhammar. Mellan Norden och Europa*.

Fjärde och sista satsen startar i klaraste dagsljus med föregående sats' "gryningsmotiv" och utvecklar sig sedan i nästan övermodiga figurer. En av symfonins många uttolkare, Ilmari Krohn, talar om skåltal och stampningar och hänvisar till Eero Järnefelts tavla "Symposium" med påminnelsen om att fjärde symfonin är tillägnad just denne konstnär. Vi observerar också att inom denna berättelse en gammal bekant gör sig hörd: en speciell och särpräglad berättare i form av en solvioloncell med föredragsbeteckningen affettuoso, känslösamt. Dennes inlägg tas upp av en solviolin som drar med sig hela stråkstyrkan i ett översvallande utbrott som också inkluderar klang i glasen materialiserad i klockspel/Glockenspiel. Är det ett avskedsparty för en älskad vän/broder så som Bach en gång gestaltade det i sitt Capriccio för den bror som skulle dra ut i Karl XII:s krig? Vår aning bekräftas av den följande skeendet: efter utbrottet stryps musiken snabbt ner och kvar blir ett typiskt sibelianskt stråkmummel, snabba tonupprepningar i pianissimo som talar om att nu börjar färden. Vart går den, är den resan bort som är resan hem? Eller är det /muntre Lemminkäinen manar/med en vissling fram en fåle,/spänner foxen för sin släde,/styr så mot det mörka Pohja/trots sin gamla moders varning. Ett möjligt svar finns att få i musikens fortsatta utveckling.

Med anknytning till Kalevala kan man anta att vi bevittnar en slädfärd eller möjligen en färd på skidor: vita vidder, sol, blixtrande före. Fartens tjusning förstärks av fågelrop i flöjter och oboe och deras inbördes gruppering frammanar ödemarksstämning, tomhet. Färden fortsätter utan den minsta tempoförändring, stämningen är euforisk men utan att vi märker hur är vi plötsligt inne i en annan och lugnare rytm fastän tempot egentligen icke har förändrats. I stället för en slädfärd hör vi nu en skidåkare som stakar sig fram i jämn tvåtakt. Han måste ha en bra kondition ty han sjunger för sig själv en vemodig sång. Plötsligt befinner sig skidåkaren på ett område med skare, han behöver inte använda stavarna och glider fram av bara farten, musikaliskt gestaltad med en lång, liggande ton som växer i styrka där småningom klockspelet, här en möjlig symbol för eufori, dominerar bilden. Skidfärden fortsätter, denna gång med snabbare rörelser och samma vemodiga, nästan klagande sång. Som ur ett fjärran framtonar avskedsfestens musik, resenären minns skåltalen och klangen av glas. Detta utlöser i sin tur festens inträde på scenen följt av den mumlande slädfärden och fågelrop som ekar varandra, allt dock som en spegel där tonaliteten ligger mitt emot ursprungstonaliteten på kvintcirkeln, alltså A - Ess. Färden går vidare men nu börjar det gnissla ordentligt: släden kommer in på fläckar av barmark, medarna ger ifrån sig gnistor vid friktionen och rörelsen bromsas alltmer upp. Det mörknar över nejden och mot slutet kastas alla satsens motiv in i en sjudande häxkittel. Brygden är nattsvart och codans tunna rökångor av stråkklinger tycks vilja forma sig till en devis över hela symfonin: fåfängligheters fåfänglighet..

Flöjtens oroliga frågor, oboens korthuggna svar, kromatiskt "tårmotiv", en bortdöende a-mollklang. Resan är slut, mörkret har tagit över.

Denna berättelse i musik och ord ingår i en större berättelse, den som presenteras i de tre föregående satserna. Enkelt uttryckt går sats I och III från mörker till ljus medan sats II och IV beskriver den motsatta vägen. Att jag valt att begränsa mig till sista satsen hänger samman med att den är på en gång den längsta och mest komplexa i hela symfonin och därför speciellt talande. Just det, ordet är "talande"! Ty vad ska man annars säga om en musik som uppvisar de drag som framgår ur beskrivningen i ord? Denna tar fasta på växelspelet mellan ord och ton på så sätt att varje omnämnande av ett icke-musikaliskt fenomen omedelbart förankras i en musikalisk realitet vare sig det är en stråkinsats, en blåsarklang, förändringar i tonstyrka etc. Omvänt alstrar närläsningen av partituret en formulering i ord som fasthåller och utvidgar betydelsen av det rent musikaliska till att bli något annat och mera: att växa utöver sig själv. Jag har tidigare hänvisat till Ingmar Bengtssons artikel som inspirationskälla och här vill jag gå ett steg vidare och hävda att hans bidrag - då, i slutet av 1940-talet - räckte för mig som upplevelse, den rentav ersatte musiken, något som jag hoppas att min här aktuella utvidgning och assimilering av hans text kan ge en föreställning om. Annorlunda uttryckt: ordet emanciperas, förmedlar en konstnärlig upplevelse, gör musiken onödig.

Sedan detta sagts måste jag en smula förläget medge att jag så fort det bara gick begagnade tillfället att lyssna till musiken. Min tidigare läsning visade sig vara ovärderlig: allt föll på plats, musiken verkade med hela sin egendomliga värld och jag levde i veckor efteråt under dess trollkraft.

* * *

I kavalkad av citat som läsaren tagit del av är ofta tonsättare upphovsmän. Det kan synas som om denna konstnärskategori vore speciellt talträngd, ja t.o.m. att de skulle brinna av iver att kommentera egen musik som om den inte skulle kunna tala för sig själv. Så är emellertid inte fallet, snarare tvärtom. I tidigare aktuella antologi med titeln *Modern nordisk musik* citeras i företalet Hilding Rosenberg som avböjt medverkan med motiveringen att "jag med åren också blivit alltmer skeptisk mot tonsättarens förmåga att med ord förklara det han redan sökt ge form åt i toner. Det djupaste och sanningsenligaste omdöme (ej värdesättning) han kan ge på ett redan skrivet verk är att skriva ett nytt". Vad Rosenberg gör är att i princip förneka varje samband mellan ord och ton, han går t.o.m. så långt att

tillskriva tonen en kommenterande kraft, likvärdigt med ordets. Sant är att det självfallet går att kommentera ett verk enbart med musik: man kan exempelvis använda samma material men utveckla det på annat sätt, alternativt göra något som helt avviker från det redan färdiga verket osv.

Vi har uppehållit oss vid situationen då tonsättaren i ord kommenterar ett eget verk. Men frågeställningen kan utvidgas till att omfatta hela komplexet av verbalisering kring musik och då blir situationen en annan. Ställer vi frågan rakt upp och ner om vi överhuvudtaget i ord ska formulera oss om musik skulle svarte tveklöst bli: visst ska videt! Alternativet vore att enbart reagera på musik med utrop som "fantastiskt", "underbart", "usch så fult" och vad man i övrigt kan hitta på. Det är varken lyssnare eller musik betjänta av. Men den allvarliga aspekten blir då hur vi i princip ska förhålla oss till de texter som här citerats och diskuterats. Ett brevcitat från Felix Mendelssohn sätter problemet på sin spets: "Musiken är icke för vas att fångas i ord, den är för precis". Taget bokstavligen skulle detta uttalande kunna ifrågasätta alla tidigare beskrivningar av musik, kasta ett tvivelaktigt ljus över dem. Mot detta vill jag mobilisera ett engagerat försvar av just den typ av framställningar som jag och andra har försökt oss på- Enligt mitt förmenande har vi både rättighet och skyldighet att i ord pröva att förmedla och fasthålla en upplevelse som aldrig släpper sambandet med faktiskt klingande musik, att i ord göra den rättvisa. Jag förnekar icke musikens precishet men transponerar den till ett annat både precist och nyanserat medium. Ordets precision kan också fungera omvänt: att omfatta det faktiskt klingande och låta detta påverka lyssnaren, omforma det klingande och därigenom förändra och fördjupa upplevelsen.

Vi börjar nu skymta konturerna av ett synsätt som jämställer musikkommentar med musik, Kommentar är kanske ett för svagt ord: låt oss i stället kalla det fantasi med poetiska förtecken. Något av detta föresvävar uppenbarligen Bo Wallner när han i *Lodet och spjutspetsen* (Musikaliska Akademiens skriftserie nr 50) på sidan 51 skriver: "Att skriva är för mig - och innerst inne för de flesta av oss, tror jag - inte bara ett självförverkligande utan också ett komponerande, fastän medlen inte är ljud, färger eller kroppens rörelser utan ord, och då ord som inte blir till poesi, prosa eller drama". Vad Wallner här gör är att annonsera födelsen av en ny konstart där samspelet mellan ord och ton får en alldeles särskild betydelse som ändrar förutsättningarna för detta samspel. I normalfallet, dvs. där en text "förtonas", sväljer musiken ordet, får det att assimileras med tonen. Här, i den nya konstarten, är det ordet som sväljer tonen, bemäktigar sig den, får den att skimra och gnistra, kasta ljus över den och därmed också över oss själva, vår existens.