

## Gunnar Bucht

### Världens tystnad före Bach - och hur den bryts

Konsten att sätta titlar är en skön konst. Men svår. En titel skall väcka intresse, stimulera fantasin samtidigt som den helst bör ha något samband med det som följer, på något sätt framhäva ett väsentligt drag eller väsentlig tematik i det som den satts att benämna. En sådan titel är *Mannen utan väg*. Den är kort men laddad och antyder innehållet: en hopplöshets höga visa där förmildrande omständigheter är sällsynta. Ett annat exempel är *Gitarr och dragharmonika* där ordvalet antyder något både folkligt/burleskt och eftersinnande, vemodigt. Men vad skall vi göra med en titel som *17 dikter*? Den säger ingenting förutom det som faktiskt förefinns, nämligen just 17 dikter som förutsätts kunna göra intryck i kraft av sig själva. Vilket ju också blev fallet.

Den sistnämnda titeln för oss osökt in på benämning av musikverk. Av hävd spelar genrebegreppet en stor roll och är i sig utpekande: en "symfoni" är ett stort anlagt verk för orkester med ambitioner att gestalta upplevelser och världar, en "stråkkvartett" inriktar sig på det mer intima, att gestalta inre världar. Men även inom musiken förekommer mer neutrala titlar såsom *Musik för orkester* och *A huit mains* (För åtta händer) som bägge pekar ut besättning resp. antalet musiker men inget annat vare sig innehållsligt eller karaktärsmässigt. Med framväxten av det ensatsiga orkesterverket, på 1800-talet kallat "symfonisk dikt", redan som genrebenämning en antydning om innehållet, kommer titeln att få ökad betydelse. Några exempel från svensk 1900-talsrepertoar får tjäna som illustration: *Traumgewalten* (I drömmars våld), *Kontakion* samt *The Big Bang - And After*. Det första exemplet antyder någonting vilt, något som faller utanför det vanliga vilket är fallet i den faktiskt klingande musiken. Det andra exemplet utpekar en diktgenre, närmare bestämt hämtad från bysantinsk religiös lyrik från 500-talet och syftar både på dess formgestaltning och känsloläge. I musiken dyker småningom upp en melodi som ingår i den ortodoxa gudstjänsten och som "sätter tonen" för hela verket. Sist och slutligen: "urknallen" och dess fortsättning är en skapelsehistoria som får tydliga nedslag i det musikaliska förloppet där långa "tempolösa" avsnitt småningom förvandlas till starkt framåt drivande partier, s.a.s. "förmänskligas".

Efter dessa antydningar vänder vi uppmärksamheten mot titeln på här föreliggande essä. Den är i sitt första led naturligtvis hämtad från Lars Gustafssons år 1982 utgivna diktsamling och den fråga vi ställs inför är hur och i vad mån titeln säger något om dikterna. Så är fallet och detta med en viss utförlighet. Sålunda talar "Prologerna" om att "det måste ha funnits en värld före/Triosonatan i D, en värld före a-mollpartitan,/men hur var den världen?/ Ett Europa av stora tomma rum utan genklang/överallt ovetande instrument,/där *Musikalisches Opfer* och *Wohltemperiertes Klavier*/aldrig gått över en klaviatur". Och längre fram heter det: "Det är en synvilla att vi står/emot något som kallas 'världen'./'Världen' är en avbildning/djupt inne i oss./'Vi' är en avbildning/djupt inne i världen.". I ett senare prosaavsnitt möter vi "Stjärnhimlen, galaxernas stirrande. Universums *envisa* förmåga att upprätthålla oerhörda avstånd, mot våra lika ivriga försök att se världen som liten, som överblickbar, trafikerbar för signaler och observationer...Denna värld av avstånd och skuggor och slumpartade språng mellan spektrallinjerna, denna förskräckande tysta dans är vad jag menar med världens tystnad före Bach".

Där kom det: förklaringen av titelvalet och vi läsare har därmed befriats från att ytterligare fundera på vad författaren egentligen menar. Eller? Känns förklaringen tillfredsställande? Vill inte författaren förklara litet för mycket? Berövar han inte titeln dess aura av något hemlighetsfullt, oförklarligt som stimulerar vår fantasi? Kan utförligheten upplevas som kontraproduktiv? Jag lämnar detta öppet men släpper fördenskull inte Lars Gustafssons lust att formulera sig kring musik. Vad vi nyss tagit del av är ingalunda ett undantag i hans produktion, tvärtom är sådana beskrivningar ganska ofta förekommande vilket i sin tur vittnar om ett levande intresse som också yttrat sig i praktiskt musicerande där han i likhet med Fredrik den store trakterat flöjt - detta apropå *Musikalisches Opfer*. Redan i den här aktuella diktsamlingen finns "En fantasi om Wolfgang Amadeus Mozart" där dennes spelmani har en framträdande roll. Också Claudio Monteverdi har i andra sammanhang tilldragit sig diktarens fantasi trots att han levde och verkade etthundra år före Bach och således ifrågasatt om världen verkligen varit så tyst.

Men jag skall i stället skjuta in mig på två andra tonsättare som uppenbarligen har spelat en central roll för diktaren. I den fembandiga romansviten *Sprickorna i muren* uppträder vid flera tillfällen omkvädet "Den dystra marschen" följt av "Vi ger oss inte. Vi börjar om igen". Musiken i fråga är fjärde satsen ur Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*, den som bär titeln "Marschen till avrättningsplatsen". Musikens karaktär är förvisso

både dyster och gräll, fäster sig lätt i örat och används här som studsmatta för nya tag. Dess funktion i detta sammanhang skulle kunna beskrivas som terapeutisk.

Den andra tonsättaren framgår ur följande citat ur en av ovannämnda romandelar, nämligen *Sigismund*. Där heter det: "Det 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". När jag konfronterades med denna passage försökte jag först klura ut vilket avsnitt ur musiken som diktaren kan ha tänkt på och hittade två tänkbara anknytningspunkter. Men vid närmare eftertanke insåg jag att det inte så mycket är frågan om verbaliserade citat ur musik som ett uttryck för en allmän känsla av vad musiken tycks vilja gestalta eller vilka associationer den väcker. Diktaren försöker att förmedla den nordiska sommarnatten genom att förankra den i musik och tycker sig höra ut tonfall som skall förstärka denna association. Där är han i gott och stort sällskap inte bara med diktarkolleger utan också med komponister som i toner vill markera sin nordiska tillhörighet. Man liksom hör det nordiska ljuset.

En helt annan fråga är vad Berlioz och Berwald skulle ha tyckt om Lars Gustafssons interpretation, något som vi av naturliga skäl icke kan veta något om. Dessutom står det var och en fritt att lyssna ut både det ena och det andra ur vilken musik det vara månne. För egen del har jag inga svårigheter med de interpretationer jag redovisat men inser naturligtvis deras begränsningar. Man kan uppleva dem som prosalyrik, i synnerhet då vad Berwald beträffar något som förstärks av Gustafssons generellt sett ofta levande och atmosfäriska beskrivningar av naturen, inte minst höstens färger, dofter och ljud. Men de är och förblir välartikulerade impressioner något som också gäller utgångspunkten för hela framställningen, nämligen diktsamlingens titel. Den är tveklöst suggestiv, rummet tycks öppna sig, tystnaden vara full av ljud. Men vad är "världen", vad är "tystnad" och vad är "Bach" - egentligen? Vad är dessa företeelsers roller i förhållande till varandra? Där vill jag starta min vandring och med uttryck för uppriktig uppskattning lämna herr Gustafsson ensam kvar vid vägkanten.

Låt oss börja med "Bach", i fortsättningen utan citationstecken. Bach har på flera sätt en unik ställning i europeiskt-västerländskt musikmedvetande. Som tydligast märks detta i den faktiskt klingande repertoaren, närmare bestämt dess bakre gräns. Den ligger omkring sekelskiftet 1700, alltså vid

tidpunkten för Bachs framträdande och det faktum att festivaler för "gammal" musik titt som tätt anordnas ändrar icke detta förhållande, ja innebär rentav en bekräftelse. Bach som portalfigur gör oss blinda/döva för att det funnits musik före honom och kan förleda oss att tro att tystnad dessförinnan rått. Det handlar helt enkelt om en receptionshistorisk situation vars relativitet vi frestas att tolka absolut, att låta det historiskt tidsbetingade bli det estetiskt normgivande.

Men så enkelt är det icke. Bach och eftervärlden är en fascinerande historia som kan läsas som att världen småningom kommer i fatt Bach. Detta i sin tur innebär att musiken i sig har egenskaper som lyfter den över det tidsbetingade, som gör att den lyckas med att bryta världens tystnad. Låt oss försöka att inringa några av dessa egenskaper och där tillgodogöra oss både egna och andras tankar. Grundläggande är konstaterandet att Bach befinner sig i mitten av vår kulturkrets' musikaliska utveckling, inte i antalet år räknat men väl i sättet att tänka i musik. Vi måste där aktualisera Bachs historiska plats som arvtagare till en lång tysk tradition av kantorer där förutom musik även ett idéhistoriskt perspektiv med anor från medeltid och antiken skimrar igenom. Det utmärkande för Bachs musik är dess händelsetäthet. Den lever och verkar inom det vi kallar generalbastiden, enkelt uttryckt en musik bestående av melodi plus ackompanjemang men överskrider dessa gränser genom att inkorporera den från medeltiden ärvda flerstämmigheten, polyfonin. Kompositionssättet innebär att varje stämma har sin egen individualitet samtidigt som helheten styrs av ett harmoniskt tänkande, något som kan studeras exempelvis i det han kallar *Das wohltemperierte Klavier* vilket i sina två delar innehåller vardera 24 preludier och fugor genom alla tonarter.

Dessa samlingar för oss in på en annan karakteristisk egenskap hos Bach: det systematiska utforskandet av möjligheterna inom en speciell genre. Förutom i nyssnämnda verk finner vi denna aspekt i raden av samlingar av partitor, sviter, inventioner, orkesterkonserter (*Brandenburgische Konzerte*) orgelförspel (*Orgelbüchlein*) för att nu inte tala om *Clavierübung* i fyra delar där den sista består av de berömda Goldbergvariationerna, 30 till antal. En närmast kultstatus har hans sista ofullbordade verk som just genom sitt icke avsedda öppna slut har triggat fantasin och lockat till försök till fullbordande. Jag avser naturligtvis *Die Kunst der Fuge*, denna samling av fugor på längden och tvären, rättvända och omvända, framlänges och baklänges. Där möts för sista gången Bachs organisatoriska fantasi med hans uttryckskraft och resultatet är att han skapar en värld. Före honom

fanns den som möjlighet, som tystnad, i och med honom manifesteras den som klingande verklighet.

Det är en värld som innehåller allt, stort och smått, enkelt och komplext och alltid utfört med yttersta omsorg och kvalitetsmedvetande. Det är en värld som i sin ordning pekar mot en inom musiken gammal tanke: talens värld, det objektivas värld. Men den är samtidigt en uttryckets, det subjektivas värld och just den kombinationen är unik och bäddar för upplevelsen av Bach som skapare av en universell värld.

Vi har nu kommit fram till de två begrepp som bildar första ledet i överskriften för denna essä: "värld" och "tystnad". När vi tänker på världen föreställer vi oss det som omger oss, som vi befinner oss i, och detta gäller oavsett avstånd, oavsett intimsfär eller universum. När denna värld är tyst känner vi oss vilsna, utlämnade, ingen och inget att kommunicera med. "Det är ej gott för människan att vara allena" lyder ett gammalt visdomsord och Lars Gustafsson kompletterar med formuleringen "denna förskräckande tysta dans". Tystnad är således frånvaro av liv och det är en händelse som ser ut som en tanke att orden tystnad och tomhet har samma begynnelsebokstav och - fonem. Världens tomhet - eller kanske rentav intighet - före Bach vore kanske en lika suggestiv titel på en diktsamling? Fast då har jag möjligen vridit tolkningen ett varv för långt, tomhet och intighet klingar mer negativt och slutgiltigt än tystnad som ändå öppnar för möjligheten till att den bryts.

Vare därmed hur som helst - världens tystnad bryts av Bach som här får vara ställföreträdare för musiken i sig - *die Musik an sich*. Redan tidigare har jag angett skäl för att just hans musik skulle vara speciellt lämplig att axla en sådan roll men därmed icke sagt att Bach skulle vara den ende. Den renodlat melodiska musiken vare sig det gäller gregoriansk sång eller öppningen av förspelet till Wagners *Parsifal* fyller högt ställda krav både på generalisering och "stillöshet", dvs. frånvaron av historiska markörer. Inte nog med att världens tystnad bryts: oavsett stiltillhörighet bryts den av musiken som skapar en alldeles egen värld, en värld som är "sig selv nok" med en alldeles egen lagbundenhet, vad vi kallar absolut musik. Tystnaden förvandlas till talträngdhet och vi får två parallella världar: världen av tystnad och världen av musik vilkas gemensamma drag är att de kommer utifrån, mot oss, och tvingar oss till ett ställningstagande på sina egna villkor. Det finns förvisso förbindelseleder dem emellan: musikens värld kan eka den andra världen liksom denna kan upplevas som ett eko av musik.

Är musik det enda fenomen som kan bryta världens tystnad? Vid närmare eftertanke inser vi att så icke är fallet, att världens tystnad ständigt bryts av det vi kan kalla vardagsljuden. Världen - eller omvärlden - är uppfylld av ljud, ger sig tillkänna genom ljud, lever genom ljudet. Dess tystnad är närmare besett och inom människolivet en omöjlighet, utan ljud ingen värld. Tystnad blir en metafor för andlöshet, ja gripenhet inför tillvarons mysterium. Därmed uppstår en ny relation mellan musik och värld som i stället för skillnad betonar släktskap, i viss mån utbytbarhet dem emellan. Musik och ljud söker sig till varandra.

"Symfonin måste vara som världen. Den måste omfatta allt". Detta Mahlers bekanta yttrande till Sibelius får stå som sinnebild för en annan relation mellan de olika världarna, framför allt om vi byter ut ordet "symfoni" mot "musik" något som känns naturligt inför just Gustav Mahlers livsverk. Vad som utmärker detta är hur världen utanför den absoluta musiken med dess självrefererande karaktär bryter sig in i det allra heligaste och färgar av sig i tonfall, gestik och klang. I förstone har man uppfattat denna karaktär som stilbrott och trivialisering av symfonin/musiken till vilket kommer verkens alltmer ohanterliga längd. Numera är man benägen att se just dessa egenskaper som det som ger mening och innehåll åt de väldiga byggena. Vad som sker är att Mahler mobiliserar marschmusik, signaler, fanfarer, slagdängor mm., allt symboler för något lägre stående, och inkorporerar dem i det symfoniska konceptet, låter dem genomsyra tänkandet i musik med konsekvenser för den symfoniska gestaltningen. Ibland har man velat se detta förfarande som en avsikt från Mahlers sida att s.a.s. förbarma sig över det som lämnats kvar vid historiens väggkant, ett slags social protest i musikalisk förklädnad där de utstötta och förnedrade får en oväntad upphöjelse. Ett sådant synsätt innebär dock i sig en trivialisering av något som är mycket större än social revansch vilket framgår av nästa steg i tankegången.

Mahler plockar inte bara upp musikaliskt avfall till återanvändning, han går också ut i naturen för att lyssna på fågelsång och "bortkomponera" hela bergmassiv - som han formulerade det i ett samtal. I sina partiturer skriver han som uttrycksanvisning *wie ein Naturlaut*/"som ett naturljud" varvid det sistnämnda ordet på svenska är problematiskt p.g.a. sin tvetydighet. Med *Naturlaut* avser Mahler allt som naturen kan ge av ljudande: fågelläten, signaler, blommor som böjer sig i vindsus etc. men det märkliga är hur även dessa integreras i det symfoniska förloppet, smälter in i den självrefererande värld den ursprungligen är en antites till. Mahlers redskap är det man kallar vokabler, en ton- eller intervallföljd som inte förnekar sin

härkomst från ett *Naturlaut* men som i kraft av den kompositoriska omvandlingen vinner rang och värdighet av ett uttryck, en utsaga som går utanför den musikaliska absolutismen. Som kontrast till formuleringen "absolut musik" har man lanserat begreppet "empirisk musik", en musik som tar in hela världen, alla våra erfarenheter, och som sådan skulle den vara ett steg vidare i tonkonstens utveckling. Som Mahler sade till Sibelius: musiken måste omfatta allt! Eller omformulerat: hela musiken är ett *Naturlaut*. Eller ytterligare en variant: gränsen mellan konst och liv blir otydligare.

Därmed aktualiseras en aspekt som berör fundamentet för det som brukar sammanfattas under begreppet avantgardism: gränsen mellan konst och liv blir oklar. Eller radikalare: gränsen dem emellan upphävs, något som gäller alla konstarter. Mahlers släktskap med klassisk avantgardism är påfallande, han skulle kunna instämma i stridsropet "Allt är konst". Däremot är det svårt för att inte säga omöjligt att i hans musik se en föregångare till det som kallas modernism, dvs. Schönbergskolan och dess efterföljare vilkas sätt att tänka i musik placerar dem i den absolutmusikaliska världen. Vad vi kallat empirisk musik banar väg för det som senare framträder under beteckningen *musique concrète*, dvs. hur ljudvärlden skulle kunna ordnas efter musikaliska principer. Ytterligare en frågeställning avtecknar sig, nämligen relationen mellan ton och ljud och i tankens förlängning vad musik är och hur man skulle kunna tänka sig dess uppkomst.

Låt oss börja med den konkreta musiken! Den föddes i en fransk radiostudio där ljudingenjören och författaren Pierre Schaeffer experimenterade med den nya ljudtekniken i form av bandspelare och högtalare och deras möjligheter att förändra ljudstrukturer, ja rentav att skapa nya. Förutom ett antal kompositioner resulterade detta i en brett upplagd *Traité des objets musicaux*, alltså "Avhandling om musikaliska föremål". Där försöker Schaeffer att systematisera olika typer av ljud i ett slags teori som i princip ska täcka *allt* klingande, såväl ljud som ton. Ljud och musik blir i princip likvärdiga, lyder samma lagar och det viktigaste instrumentet blir att s.a.s. avanedotisera ljudet, få det att upplevas på samma sätt som musik där vi inte frågar efter vad som förorsakar en klang. Ljudet från ett tåg ska i princip upplevas på samma sätt som ljudet från en violinsträng, ha ett värde i sig.

Det kan icke råda något tvivel om att Schaeffer misslyckats i sin föresats att föra samman ljud och ton under en enda upplevelsehett. Men han har i stället oavsiktligt bidragit till att skapa en ny konstform, akusmatiken vars rötter ligger i musiken men vars existensform mer påminner om bildkonst

och där själva termen går tillbaka på tankar hos Pythagoras. Vi ställs inför det faktum att vi har två skilda världar som ändå på något sätt samexisterar, ljudets och tonens. Bägge baseras på luftsvängningar, i ljudets fall oregelbundna, i tonens regelbundna. Annorlunda uttryckt: alla toner är ljud men alla ljud är inte toner. Vad är de då? Jag skulle vilja våga följande hypotes/påstående:

*Om alla ljud är världen, är då tonen världsförklaringen? Eller: Världen ger sig till känna genom ljudet och gör sig begriplig genom tonen.*

Här har jag avslöjat mig som tonfundamentalist men till mitt försvar - om något sådant skulle behövas - vill jag åberopa meningsfränder både i nutid och antiken. Carl Nielsen fantiserar lyriskt om hur den första människan upptäckte musiken, hur en tillfällig anblåsning av ett rör fick henne att med förtjusning gotta sig i en ton, att uppleva en klingande fest. Antikens musikaliska skapelsemyt, sannolikt av pytagoreisk härkomst, hävdar något liknande: en människa råkar snava över en spänd sena på ett sköldpaddskal och därmed åstadkomma en ton. Från den första tonen provar hon sig fram till andra toner, dvs. hon inser att ursprungstonen i sin linda innehåller andra toner, egentligen hela musiken som till yttermera visso visar sig vara inte vokal men väl instrumental, detta i skarp kontrast till senare teorier om att musiken föds ur talet eller språket.

Vi berör här frågan om musikens ursprung vilken på senare tid aktualiserats genom ett arbete av Gunnar Valkare. Hans tes är att musiken(och dansen) är en medfödd mänsklig aktivitet, ett mänskligt beteende för att främja överlevnaden. Jag har inga invändningar mot detta men tycker att tesen är för begränsad, icke tar hänsyn till att musiken *också* kommer till oss utifrån. Musik är icke enbart en aktivitet, den är även ett fenomen, något som är kärnpunkten i de ovannämnda myterna om upptäckten av tonen, egentligen om musikens uppkomst.

Valkares uppfattning är ett svar på Ingmar Bergmans fråga i ett sommarprogram "varifrån musiken kommer". Självt vill jag sända en hälsning till Lars Gustafsson i hans himmel och meddela honom att världen inte är tyst före Bach utan kaotisk och först därefter ordnad, meningsfull.