

DEN CELESTA HARMONINS UPPGÅNG OCH FALL

Max Käck 1986

DEN CELESTA HARMONINS UPPGÅNG OCH FALL

I. Inledning

Det har förmodligen alltid varit så att den tidsperiod som är svårast att bedöma är den man själv lever i. Denna är ju den enda som man inte kan betrakta ur ett bekvämt historiskt perspektiv och dessutom kan man ju inte veta ”hur det gick sedan”. Trots detta är det nog inte alltför våghalsigt att hävda att nittonhundratalet både när det gäller den politiska, sociala, vetenskapliga och den konstnärliga utvecklingen intar en unik ställning i den kända världshistorien. Inom nästan varje område av den mänskliga kulturen har vår samtid fått bevittna en explosionsartad förvandling som dessutom tagit vägar som ingen tycks kunnat förutse. Inom konstmusiken har det material och de möjligheter som står till komponistens tjänst utvidgats till gränsen för det tänkbara. Idag kan den som är intresserad förverkliga musikaliska strukturer av godtycklig komplexitet, alla ljud som är fysikaliskt möjliga kan teoretiskt sett framställas, musiken kan spridas över hela världen, förbindas med visuella inslag, laser, projektioner mm. I denna ocean av uttrycksmöjligheter frodas en till synes oändlig mångfald av teorier och ideologier rörande organisationen av det musikaliska materialet, alltifrån matematiska, naturvetenskapliga strukturella idéer, till tankar om musikens kosmiska ordning, andliga väsen och liknande. Ingenting är längre självklart, allra minst det som gemene man fortfarande automatiskt förknippar med begreppet ”musik”, nämligen melodi och harmoni.

Om man ställer sig frågan vad denna musikaliska smältdegel kan tänkas komma att leda fram till, finner man snart att man står inför en rad fundamentala musikestetiska och filosofiska problem. Det första är naturligtvis vad fenomenet ”musik” egentligen är, och vilken roll det spelar i det mänskliga medvetenhetslivet. En annan central fråga är huruvida den historiska processen och den kulturella utvecklingen i någon mening är lagbunden och sålunda följer ett bestämt mönster, och om detta mönster i så fall är isomorft på olika kulturella fält så att det är överförbart mellan dessa. Jag tror inte att någon av dessa frågor kan besvaras enskilt utan endast i en kontext. I närvarande arbete har jag ambitionen att lansera en hypotes beträffande musikestetiska historien som bygger på en bestämd konstfilosofi. Jag kommer att hävda att musikens utveckling rör sig mellan två ytterligheter, och att krisen (som jag anser föreligga) i vår tids tonkonst beror på en ensidig överbetoning av en särskild aspekt av musikens natur. Det torde vara överflödigt att konstatera att den historiska överblicken och analysen med hänsyn till det begränsade utrymmet med nödvändighet måste bli ytlig. Jag kommer dessutom att begränsa mig till att belysa tre sammanhanget viktiga perioder, nämligen medeltiden, upplysningstiden eller barocken och nutiden.

II. Premisser

Innan vi kommer in på själva ämnet, är det nödvändigt att dröja något vid några grundläggande premisser som det följande kommer att baseras på. Utan att betunga läsaren med några filosofiska utläggningar om musikens innersta väsen, vill jag först av allt hävda att konst, och därunder musik, skiljer sig från många andra av människans verksamhetsfält genom att inte ha något praktiskt eller produktivt syfte, utan enbart vara avsedd att skapa upplevelser. Medan vetenskap, teknik, byggnadskonst, jordbruk osv. tjänar ändamålet att skapa fysiska förutsättningar för att vi skall kunna upprätthålla våra biologiska liv, skydda oss mot naturkrafter, skaffa föda och andra livsförnödenheter, underlätta fysiskt ansträngande arbete osv., har konsten helt andra ändamål. Man går sålunda inte till konserthuset på grund av att man fryser, är hungrig eller har ont i foten, utan helt enkelt för att man vill uppleva något. Och varje gång konst används för att tjäna pengar, göra karriär eller uppfylla något annat materiellt syfte tas detta därför gärna som anledning för att ifrågasätta den konstnärliga ambitionen eller kvalitén.

Om man vill komma till en djupare förståelse av musik, bör man således studera och försöka förstå vad ”upplevelse” är. För denna framställning är det emellertid tillräckligt att konstatera att en vilken som helst upplevelse kan betraktas ur två skilda perspektiv. Varje intryck som kommer till vår medvetna kännedom från den yttre världen befordras genom våra fem sinnen, som påverkas av kvantitativa, mätbara faktorer i omgivningen. När jag till exempel upplever ett träd, kan jag sålunda göra en lång rad kvantitativa, tidsrumsliga utsagor om detta: det står på en bestämd plats, har en viss längd, en viss färg, ett bestämt antal

grenar, doftar på ett särskilt sätt, tillhör en särskild biologisk kategori av växter osv. Alla dessa kvantitativa, väg- och mätbara aspekter av min trädupplevelse hör till det kunskapsfält som beskrivs av naturvetenskaperna som fysik, kemi, biologi, astronomi m.fl. Vid sidan om dessa kvantitativa data, har upplevelsen också en icke mätbar, kvalitativ sida. Jag kan t.ex. säga om trädet att det är vackert, ståligt, det kanske inger vördnadsfulla känslor inför naturens livskraft, jag kanske associerar till religiösa föreställningar (kunska-pens träd), eller jag kan rent av uppleva det som en symbol för livet självt. Denna kvalitativa aspekt av upplevelsen som bland annat behandlas inom filosofi och psykologi, beskriver vi i termer av känslor, idéer, avsikter, tankar, stämningar samt andliga, moraliska, estetiska osv. begrepp.

Liksom varje annan upplevelse kan även musik betraktas ur ett kvantitativt respektive kvalitativt perspektiv. Tillsammans konstituerar dessa båda sidor en dubbel identitet, och jag vill nu definiera ett verks primära identitet såsom den sida av det som betecknas av kvalitativa data, samt dess sekundära som den sida av samma verk som betecknas av kvantitativa data. I en musikalisk komposition är sålunda den sekundära identiteten detsamma som verkets struktur, uppbyggnad, längd, tonomfång, instrumentation, satsteknik osv., kort sagt allt som går att iakttaga, analysera och mäta på rent fysisk väg. Verkets primära identitet är dess idé, den konstnärliga avsikten eller visionen, dess stämningar, känslouttryck mm, allt som beskrivs i konstnärliga, estetiska, psykologiska och intellektuella termer.

Baserat på ovanstående vill jag hävda att olika musiker, tonsättare och musikvetare i sin syn på tonkonsten lägger olika vikt vid dessa båda aspekter av musik. Medan vissa tycker att det är "känslan" som är viktigast i ett stycke anser andra att styckets struktur är mest intressant. Denna betoning av det ena eller andra synsättet varierar både mellan personer i samtiden och även i hög grad mellan olika tidsepoker. Min personliga hypotes är, att om man betraktar musikhistoriens mest lyckade verk, de som allmänt anses ha högst konstnärligt "värde" och som därför överlevt tidens glömska, så kännetecknas dessa av att kompositören lagt lika stor vikt vid både den primära och den sekundära sidan av verkets identitet, och att han lyckats skapa en logisk överensstämmelse och en harmonisk balans mellan dessa. Det är sålunda varken geniala och intrikata strukturer eller stort konstnärligt patos och flödande emotioner som ger verket sin rang, utan det är först när båda sidor av kompositionen på grund av sin isomorfi eller inre samhörighet uppgår i en högre enhet som verkligt stor konst blir till.

III: Från enhet till dualitet

Den europeiska kulturens historia är i hög utsträckning förknippad med kristendomens historia. Under de första århundradena i vår tideräkning utgjorde kristendomen en underjordisk rörelse i en imperialistisk stormakt på väg in i ett alltmer framträdande förfall. Rom, den forna stolta härskarstaten, anfrättes såväl av ett inre kulturellt och ekonomiskt som av ett yttre militärt upplösningstillstånd. Den romerska statskulten präglades av våld, utsvävningar, frosseri och njutningslystnad, och när barbarfolken slutligen får Väst-rom på fall står Europa inför en tid av tillbakagång, otrygghet och kulturellt förfall. Det som gjorde att den kristna religionen kunde få fotfäste i Rom och så småningom bli erkänd som statsreligion var bland annat att den kunde förknippas med filosofiska riktningar som stoicismen och Platons lära. Platons gudsbegrepp och hans tankar om en hinsides ideell verklighet, idévärlden, vann genklang hos de kristnas tankar om den ene Guden och den bortom denna jämmerdal existerande paradistillvaron. När Rom föll fick den kristna kyrkan på grund av sitt erkännande i det romerska riket en ökad maktposition, och det är naturligt att tänka sig att det kaos som hotade efter att den imperialistiska ordningen kollapsat ledde till en profilering och radikalisering av det kristna budskapet. Under antiken hade filosofi, konst, vetenskap och religion varit självständiga tankeriktningar, men med ökad kristen makt och under inflytande av föreställningar om Guds och livets enhet inträder nu en "desekulariseringsprocess" som efterhand leder till alla kulturyttringars underordnande under teologin.

Den förste store filosofen i denna nya tid, och den som kom att formulera många av denna tids centrala filosofiska problem var Augustinus. Efter att ha förkastat tankeriktningar med ett dualistiskt synsätt, kom Augustinus under inflytande av Nyplatonismen, en filosofisk riktning inspirerad av Platons världsbild. Nyplatonismens idealistiska lära och dess föreställningar om det gudomliga "ena" som en motpol till den materiella världen blev en förberedelse för hans betydelsefulla insats på den kristna teologins område. I den augustinska världsbilden är det Gud som är den yttersta verkligheten, och det onda är inget annat än

avstånd till Guds oändligt goda väsen. Den sinnliga upplevelsen bidrar till att leda människan bort från Gud, den verkliga sanningen finns hos honom och är nedskrivna i Bibeln. Detta medför att de bibliska doktrinerna blir en överordnad instans, och Augustinus säger också: ”Jag tror för att kunna förstå”, dvs. våra egna erfarenheter av världen är sekundära och måste inordnas trosdogmatiken.

Följden av denna fundamentalistiska världsåskådning måste bli formalisering, och vi kan också se hur musiken under den tidsperiod som Augustinus tänkande hade sitt största inflytande blev kanoniserad i enhetliga dogmatiska formler. Den asketiska, upphöjda form som den kyrkliga musiken fick i form av gregoriansk sång, blev en antites mot den kaotiska, heterofona mångfald som musiken i det kulturellt splittrade Europa uppvisade. Utvecklingen fram mot den enstämmiga gregorianiken blev musikens sätt att försöka gestalta en transcendent, sublim och förfinad verklighet i kontrast till en ful och ond värld. Tidens bildkonstnärer gjorde inga stora ansträngningar att för att avbilda verkligheten naturalistiskt eller ge de bibliska gestalterna en trovärdig fysisk gestalt, i stället förekommer dessa som symboliska tecken för den religiösa betydelse de har. På motsvarande sätt var även den kyrkliga musiken avpersonifierad, den mänskliga upphovsmannen var blott ett ödmjukt och anonymt medium genom vilken himmelsk musik kunde uppenbaras. Denna förnekelse av det fysiskt världsliga och totala radikaliserings av det andliga blev sålunda till vad man i min tidigare förklarade terminologi skulle kunna kalla en ensidig betoning av musikens primära identitet.

I ett Europa som riktade sitt intresse mot kristendomen försvann snart de gamla grekiska filosoferna i glömskans mörker, och det var därför en viktig händelse när framför allt Aristoteles återupptäcktes på 1200-talet efter att ha bevarats till eftervärlden av Islam och Bysans. Efter att kristendomen under hundratalens år inarbetats som den enda rätta läran, blev konfrontation med Aristoteles lära, som utgör ett helt filosofiskt och vetenskapligt system, av avgörande betydelse. Därtill kommer att denna filosof skiljer sig från Platon i ett viktigt avseende. Medan den materiella världen för Platon var en skuggvärld, en avglans av den verkliga dvs. idévärlden, var det den yttre förnimbara verkligheten som var Aristoteles huvudsakliga forskningsfält. Han var intresserad av medicin, biologi, det levande och dess utveckling och hans metod var forskning och iakttagelse i högre grad än avskilt filosofiskt tankearbete. På sätt och vis kan Aristoteles sägas vara en föregångare till vår tids empiriska vetenskapliga metod. För den kristna, dogmatiska läran blev hans imponerande och svåremotsagda tankesystem en konkurrent som blev svår att integrera med den rätta tron. Den som lyckades med detta konststycke var Thomas av Aquino.

Med Aristoteles inträde på arenan blev problemet att man hade att räkna med två kunskapsvägar, den religiösa uppenbarelsen och den egna sinnesiakttagelsen, och att dessa två kunde komma att visa oförenliga sanningar. Thomas löste detta problem bl.a. genom att skilja på filosofi och teologi, och hävda att det fanns ett område av sanningen som den heliga skrift inte berörde, men som kan utforskas genom naturvetenskaperna. Denna forskning i de timliga tingarna var dessutom nyttig såtillvida att den gav kunskaper om Guds skapelse och därmed ökad förståelse för hans väsen. Den aristoteliska läran hade vidare tankar om en yttersta faktor, en orörlig igångsättare av alla rörelser, och en teleologisk natursyn som inte gick att förena med det kristna gudsbegreppet. Att Thomas lyckades göra Aristoteles accepterad av kyrkan innebar att människans egen iakttagelse och tänkande över hur naturen och den omgivande verkligheten var inrättad legitimerades, och därmed var vägen öppnad för en snabb utveckling av naturvetenskaperna.

På samma sätt som det naturvetenskapliga tänkandet så småningom fick fotfäste under senmedeltiden, på samma sätt började den kristna musiken öppnas för flerstämmighet och mångfald. Och på samma sätt som de kristna tänkarna arbetade på att sy ihop en syntes av kristna dogmer och praktisk kunskap, på samma sätt blev samklangerna i flerstämmigheten något som krävde en teologiskt godtagbar förklaring. Redan Pythagoras hade visat att konsonanta samklanger hade svängningstal med heltalsrelationer, och eftersom man antog att Guds skapelse, t.ex. kroppens proportioner eller planetbanornas omkrets, byggde på enkla symmetriska talförhållanden var det naturligt att ge konsonanta intervall särskilt gudomlig mening. På så sätt kunde musiken behålla sin förankring i en upphöjd gudomlig harmoni, fenomenet flerstämmighet förklaras och den djävulska kakofonin hållas på avstånd. Samklangslagarna blev musikens naturlagar, och när dessa nu börjar utforskas, och dualiteten teologi-filosofi, tro-vetande konst-ickekonst som en följd därav etableras, startas en utvecklingslinje som leder rakt in i vår egen tid.

IV. Den gudomliga maskinen

Under de följande århundradena ökade kunskaperna om den värld och natur vi lever i snabbt. Den geocentriska världsbilden fick trots det teologiska motståndet efterhand vika för den heliocentriska. Galilei gjorde viktiga upptäckter inom astronomi och fysik, som ett resultat av eget experimenterande kunde han formulera generella lagar inom mekaniken, t.ex. om fallande kroppars acceleration. Kepler lyckades matematiskt beskriva planeternas rörelse och kunde förtjust konstatera att förhållandet mellan planeternas omloppstid och medelavstånd till solen var lika för alla planeter. Solsystemet med sin välproportionerade konstruktion sjöng en slags intellektuell polyfoni för honom, planeterna svängde runt solen med samma översinnliga harmoni som övertoner omkring sin grundton. Med Newtons Principia 1687 var en syntes av dåtidens naturkunskap skapad, och därmed även en världsbild, hållfast nog att dominera ända fram till vårt förra sekelskifte. Newton kunde bland mycket annat med sin generella gravitationslag och sina tre rörelselagar visa hur planeterna följde både Galileis falllag och Keplers lagar för planeternas rörelse. Det föreföll som hela universum fungerade i enlighet med naturlagar som var förståeliga för människan. Tanken att utforska Guds visdom genom att studera den skapade världen hade burit riklig frukt.

Newton som själv var en from man, och helt övertygad om att detta vackra universum måste vara skapat av ett överjordiskt vist väsen, hade därigenom indirekt även visat att människan var kapabel att tänka denna Gudoms tankar och förstå dem. Han hade inte bara fysikaliskt visat det yttre rummets objektiva existens, han hade i filosofisk mening öppnat det för människan att träda in i som fullvärdig inbyggare. Optimismen beträffande möjligheten att nå till full förståelse av naturen, världen och oss själva ökade dramatiskt, och det mekanistiska tänkandet spreds till allt fler områden. Samhället, människokroppen, ja till och med själen skulle nu förklaras efter Newtons metod. Om man därtill lägger inflytandet från reformationen, blir det klart hur det västerländska tänkandet härefter störtas ned i den veritabla häxkittel av materialism som i vår tid hotar att dränka hela mäskligheten.

”The history of Protestantism has been one of chronic iconoclasm. One wall after another fell. And the work of destruction was not too difficult once the authority of the church had been shattered. We all know how, in large as in small, in general as well in particular, piece after piece collapsed, and how the alarming poverty of symbols that is now the condition of our life came about. With that the power of the church has vanished too – a fortress robbed of its bastions and casemates, a house whose walls have been plucked away, exposed to all the winds of the world and to all dangers”.

(C.G. Jung: Archetypes of the collective unconscious.)

Renässansens och upplysningstidens vetenskapsmän hade alltså målat upp en bild av världen som ett stort maskineri, ett urverk med kronometerprecision designat av den Högste själv. Även inom musiken blev de strukturella principerna klarlagda. Den kyrkliga vokal polyfonin nådde (enl. Knud Jeppesen) sin fulländning hos Palestrina, som därmed formulerat den kontrapunktiska stämföringens rörelselagar. Den musikaliska gravitationen, dvs. ackordens dragningskraft och potentiella energi i förhållande till tonarten, blev formulerad och kartlagd av Rameau i hans funktionella harmonilära. Om sålunda Palestrina var musikens Kepler, och Rameau dess Galilei, var det Bach som skapade den stora syntesen av det musikstrukturella kunnandet och därför fick spela rollen av musikens Newton. Hos Bach är hanterandet av det horisontala och det vertikala elementet både balanserat och självständigt, och dessutom kombinerat med musikalisk logik och en framdrift med karaktär av naturkraft. Hans musik blir därmed både en adekvat akustisk inkarnation av den newtonska maskinen och en symbolisk representation av den kristna lärans främsta sinnebild: korset. Och på samma sätt som Newton konnotativt manifesterat det mänskliga intellektets kapacitet, på samma sätt blev Bachs musik en magnifik demonstration av den mänskliga skaparförmågan på musikens område. Om Newton hade gett människan fullvärdigt medborgarskap i den fysiska världen, blev Bach den som trots sin egen ständiga devis: Soli Deo Gloria, upprättade kompositören. Det forna mediet och anonyme uttolkaren av sfärernas musik steg nu fram och började göra anspråk på personlig integritet.

Men en musikalisk substans som skall uttrycka det mänskliga sinnets skiftande tillstånd och nyanser kan inte vara densamma som den som är ägnad att avspegla kosmos. Varför? Jo, därför att universum är oänd-

ligt och konstant, medan människan är ändlig och varierande! Den musikestetiska omsvängning som ägde rum på Bachs tid satte därför sitt Kainsmärke på själva det material som står till tonsättarens förfogande. Detta märke heter ”Den Våltempererade Skalan”.

Den musikaliska atom som vårt tonsystem bygger på är kvinten, och detta av minst tre skäl: kvinten är det enda intervall som kan generera hela det kromatiska tonförrådet, kvinten är den första ton i övertonsserien som avviker från grundtonen, kvintavståndet ger de treklanger som är närmast relaterade till huvudtonarten. Om man vandrar igenom tonsystemet med ett kvintintervalls steglängd kommer man p.g.a. systemets uppbyggnad efter tolv steg tillbaka till samma ton som man utgick ifrån men sju oktaver högre. Vandringsen har sålunda beskrivit en cirkelrörelse. Om man nu lägger stor ideologisk eller religiös vikt vid att kvintintervallat är perfekt, dvs. att tonernas svängningstal är exakt 3:2, finner man emellertid att den ton man återkommer till efter tolv kvintsteg är något högre än den som nås efter sju oktavsteg. Detta betyder att cirkelrörelsen ständigt utvidgas och att Kvintcirkeln sålunda i idealfallet är en kvint-spiral. Spiralformen utgör en öppen och oändlig graf, och om man (vilket är praktiskt oerhört komplicerat) kunde skapa musik som helt ansluter sig till dess princip, skulle man få en tonvärld som varierade sig i det oändliga, och vars samklanger dessutom ständigt var matematiskt perfekta. Detta ideella och oändliga musikaliska Kosmos skulle emellertid vara helt statiskt eller konstant, eftersom alla toner måste relatera till en och samma grundton.

När de musikaliska uttrycksmedlen under barocken utvecklades fram mot nya höjder, och när musiken så småningom inte längre samma utsträckning var Guds röst utan mer och mer människans språk, blev ovanstående problem alltmer aktuellt. Människans sinnestillstånd är ju inte statiskt, och för att kunna uttrycka variationer och nyanser i stämningar och känslotillstånd krävs ett material som tillåter rörelse, utveckling och variation. Och i en traditionell, tonal sats är det just modulation som är den viktigaste faktorn för att uppnå detta. Det är modulation som ger den psykologiska förvandlingen av satsens stämningsslag, och det är modulation som ger temat olika känslomässiga innebörd och färg. Men, som sagt, ett ”kosmiskt” tonsystem tillåter inte detta, har således inte någon plats för den arme, syndige människans känslolösheter. Detta hade länge inte varit problematiskt, men på Bachs tid hade musikteoretiker redan länge försökt med olika lösningar på gatan, och Bach själv satte sin auktoritet bakom det som skulle komma att bli den slutliga, nämligen den tempererade stämningen. Denna lösning innebär att spiralens första varv snörps åt genom att den tolfte kvinten görs identisk med den sjunde oktaven, och att avvikelsen i svängningstal sprids ut jämt över de tolv kvinterna. Resultatet blir ett slutet, begränsat system där de tolv tonerna alltid är de samma, men som tillåter full rörlighet mellan tonarterna. Det oreflekterade örat accepterar gärna den mycket lilla avvikelse från det ideella som nästan alla intervall har för vinsten av den ökade rörligheten, men detta hindrar inte att musikens översinnliga tillhörighet nu fått ett grundskott, och att utvecklingen allt snabbare går mot den atonala och till sist den konkreta ljudvärlden. Tempereringen blev den homeopatiskt utspädda smuts, som på lång sikt skulle få den Gudomliga maskinen att börja gnissla och falla sönder. Och vad är mer naturligt än att Bach – den tonsättare som mer än någon annan lyft musiken till Parnassens höjder – också skulle bli den som slog in den sista spiken i den kista i vilken sfärernas harmoni skulle komma att begravas.

När nu musiken stängts in i sitt slutna cirkulära rum, blir det estetiska perspektivet också alltmer begränsat. Och under slutet av 1700-talet och 1800-talet blir vi vittne till hur det musikaliska uttrycket går mot subjektivering och privatisering samt hur konstnären själv blir alltmer upphöjd, för att till sist nästan göra Gudarna rangen stridig. Struktur och form blir mer och mer viktig och utarbetad, uttrycket centreras kring konstnärens ”här och nu”, kort sagt musikens primära identitet får vika undan för den sekundära.

V. Från dualitet till kaos

1900-talet är slumpens och ångestens århundrade. Kunskapsexplosionen i vår tid har lett in människan i en oväntad och paradoxal situation. I stället för att få ökad frihet och därmed makt över sitt eget liv, tycks det som hennes tillvaro nu är i händerna på döda kosmiska och nukleära krafter som endast lyder slumpen, och som mänsklig åkallan inte kan blidka. Aristoteles teleologi har fått vika undan för mekaniska naturlagar som bara lägger ansvaret på människan själv, eftersom hon är det enda som har en vilja. En första ordentlig kroppstackling fick föreställningen om Skaparen när Darwin i mitten på förra århundradet

presenterade sin evolutionslära, och införde slumpmässiga mutationer i kombination med naturligt urval som de kreativa faktorerna bakom vår existens. Få årtionden senare öppnar Freud för en ny och okänd verklighet i människan med sin idé om det undermedvetna. Sjäslivet var inte längre bara ett religiöst område utan tillgängligt för analys, individen står öga mot öga med de mörka ktonska krafterna i sitt eget själsdjup. Den mekanistiska världsbilden går sin upplösning till mötes när man upptäcker att ljuset i motsats till Newtons uppfattning har kvantnatur, och att det bör uppfattas som en komplementär partikelvåg-rörelse. Komplementaritetsprincipen medför vidare att materien förlorar sin entydiga karaktär, eftersom partiklarna ibland uppträder som vågor och ibland som partiklar. De filosofer som hävdade att vi inte kan få kunskap om vad världen i sig är tycks bli bekräftade, och fysiken börjar alltmer behandla begreppen om verkligheten i stället för verkligheten själv. Att tala om rum och tid i absolut mening är meningslöst efter relativitetsteorin, och kvantmekaniken medför att vi på det atomära planet står inför ett indeterministiskt område där kausallagarna inte gäller. Med Heisenbergs osäkerhetsrelation står det klart att naturen inte är en från människan oberoende mekanism, exakt kunskap är inte längre möjlig eftersom iakttagelser inte kan göras utan att hon påverkar objektet.

I makrokosmos har sfärerna tystnat, skeendet universum är helt tidsenligt efterdyningar av en gigantisk explosion i tidernas morgon. Framtiden för detta stjärnmällseko är dyster: Endera vänder processen, materien kontraherar till en punkt och en ny Big Bang blir följden. Eller också inträder till slut maximal entropi till följd av termodynamikens andra lag, universum fylls ut av en utspädd, jämntjock och grå blandning bestående av all existerande substans, och kosmos stannar som ett billigt urverk med brusten fjäder. Och i denna döda kosmiska process är det människan som är det högsta kända tänkande väsendet, något som efter två förödande världskrig, atombombssprängningar, miljöförstöring och globala orättvisor inte är särskilt välrenommerande för universums kreativa krafter.

Samtidigt med att den newtonska världsbilden går mot sitt fall går inom konstmusiken tonaliteten mot sin upplösning. Liksom Freud riktar sökarmen mot människans inre, visar expressionisterna på dolda musikaliska uttrycksvärldar, där starka subjektiva känslor kan få utlopp. Och när man vänder sig bort från tonaliteten för att skapa sina egna strukturella system, försvinner också garantin för kontakten med en objektiv, naturegen akustisk verklighet. Eftersom materialet alltmer struktureras efter eget uppfunna principer, blir strukturen allt viktigare, den blir till sist själva "innehållet" i musiken. Konsten är därmed "autonom" eller sig själv nog, musik handlar bara om musik på samma sätt som fysiken bara handlar om begrepp. Och analogt med fysikens värld av kvantmekanik, indeterminism och osäkerhetsrelation, står vi i musiken inför en värld av serialism, aleatorik och global form. Med måleriets konkretism och objet trouvé och musikens musique concrete har konstverket så slutligen och för all framtid stigit ner från himlarna och blivit ett med sin fysiska gestalt. Så när Magritte gör en noggrann, naturalistisk avbildning av en pipa, får tavlan naturligtvis heta: "Ceci n'est pas une pipe", den är ju färg och form och inget annat.

Men vid pianot sitter tallsättaren fortfarande ensam med sitt notpapper. Tidigare gav de harmoniska och kontrapunktiska lagarna svar på många frågor, men nu måste varje liten prick föregås av ett stort "Varför?". Och på samma sätt som under medeltiden, är det naturligtvis hans högsta önskan att han själv och hans verk skall få en identitet, och skilja ut sig från det kaos som världen nu liksom då syns uppvisa. I sin beslutsångest griper han efter de strukturella idéer som står till buds, och eftersom Gud och hans kosmiska maskin är dödförklarad kan dessa endast bli olika matematiska, statistiska m.fl. principer efter hans eget godtycke. Fjärran är den tid då en septima föll och en ledton steg, och hur mycket han än förnekar det är det svårt att tolka intresset för organiserande system som annat än en omedveten längtan efter den musikaliska lagbundenhetens bekymmerslösa tid.

Och "Den vilda jakten på den nya musiken" går vidare. Alla kan inte stå i frontlinjen i erövrandet av nya ljud och nya strukturer, och av de som blir efter är det några som ansluter sig till den materialistiska musikaliska estetiken genom att inta en motsatt, anti-strukturalistisk position. Andra hemfaller till tjurig subjektivism och martyrium eller sjunker ned i hopplös resignation, men gemensamt för de flesta är att de döljer sig själva och sin utsatthet bakom det ointagliga pansar som den anakronistiska romantiska konstnärssyner erbjuder. Men något är förlorat. Den splittrade musikaliska kulturbilden återspeglar en splittrad nutidsmänniska, som förlorat kontakten med grundläggande psykologiska och mytologiska behov.

Actually, nobody can stand the total loss of the archetype. When that happens, it gives rise to that frightful "discontent in our culture," where nobody feels at home because a "father" and a "mother" are missing. Everyone knows the provisions that religion has always made in this respect. Unfortunately there are very many people who thoughtlessly go on asking whether these provisions are "true", when it is really a question of a psychological need. Nothing is achieved by explaining them away rationalistically.

(C.G. Jung: Concerning the archetypes and the anima concept)

Den tekniska utvecklingen har lagt naturkrafterna i människans hand. Hon har genom denna fått makt att spränga jorden i småbitar eller genom effektiv produktion och rättvis fördelning göra den till ett paradiset för alla. Detsamma gäller på det konstnärliga området. Tonsättaren kan idag förverkliga nästan alla akustiska strukturer som han kan tänka sig. Vår tids stora kulturella problem blir därför inte kvantitativt utan kvalitativt: I vilket syfte? För vem? Vad vill jag lyssnaren? Hur skall jag förhålla mig till honom eller henne? Skriver jag för lyssnarens eller mitt eget bästa? Vad är min egen drivkraft? Vad skall vi ha konst till?

VI. Quo vadis?

För att sammanfatta den historiska överblicken, kan man enligt min mening säga att utvecklingen av den västerländska konstmusiken genomgått två stora huvudperioder: Från Gregorius till Bach, då musikens primära identitet stod i centrum och den sekundära var under utveckling, och från Bach till vår tid då utvecklingen går från balans till en betoning av musikens sekundära identitet. Styrkan i den västerländska kulturen är förmågan till dokumentation, dvs. att dess yttringar t.ex. musikaliska kompositioner skrivs ned så att de senare kan analyseras och generella principer utvinnas. På detta sätt har ju de harmoniska och kontrapunktiska lagarna upptäckts. Fallgropen med detta är emellertid att den fysiska strukturen, dvs. den sekundära naturen är mycket lätt att iakttaga, medan den primära, ett styckes idé, känslomässiga uttryck och konstnärliga substans, alltid är osynlig, mångtydig och svår att objektivera. Eftersom ett stort verk (enligt min egen definition) kännetecknas av balans och likvärdig kvalitet hos både den primära och den sekundära identiteten, innebär detta således att den sekundära ändå mycket lätt övervärderas, eftersom den är synlig på notpapperet. Därför, menar jag, har det uppstått en missuppfattning som går ut på att en genial struktur ger upphov till stor konst, medan i själva verket det motsatta är fallet: stor konst har alltid genial struktur. Det viktigaste projektet i vår tids kultur måste därför bli att ta sig an de fundamentala psykologiska, moraliska och filosofiska mekanismer och problem som är förknippade med fenomenet "konst". I vår tid kan ett sådant upprättande av den primära sidan av konsten endast ske på vetenskaplig basis, de esoteriska spekulationerna i musikens och världens talmagi är i det tjugonde århundradet ett avslutat kapitel. Men när fysiker talar om så abstrakta ting som partiklar med varken massa eller elektrisk laddning, och om "rum" med många fler än tre dimensioner, borde det inte vara omöjligt att gå till botten med något så vanligt som musikupplevelse och dess psykologi.

Finns det då något i vår tid som tyder på att materialismens hegemoni skulle komma att brytas? Jag vill avslutningsvis nämna några få indicier på att en ny verklighetssyn kan vara i annalkande. För det första skall det sägas att de psykologiska vetenskaperna fortfarande är relativt unga historiskt sett, och att kunskaperna om människans själsliv och hur hon relaterar till omvärlden knappast står i paritet med kunskapen på naturvetenskapliga områden. Utvecklingen går emellertid snabbt även inom psykologin. Vidare kan nämnas några viktiga upptäckter de senaste årtiondena som ser ut att motsäga det dominerande reduktionistiska tänkesättet. Det mest kända är kanske den ökande ekologiska medvetenheten och den därmed förbundna ekosofin. Här kan också nämnas nobelpristagaren Ilya Prigogine och hans medarbetare Isabelle Stengers och deras bok *Ordning Ur Kaos*, som behandlar irreversibla processer och hur strukturer uppstår i materien. En annan syntetiserande upptäckt var den nyligen konstaterade *v*-partikeln, som anses sammanföra flera av materiens slag av kraftverkan, och som därför t.o.m. granskats av teologer i Vatikanen. Experiment har också gjorts som tycks visa på förekomster av icke-tidsrumsliga kausala samband, och som verkar dementera Einsteins uppfattning om universums lokalitet. Upptäckter som ovanstående kan ibland leda tanken till den romantiska filosofin, t.ex. Schelling, där världsalltet betraktas som en stor tanke snarare än som en maskin. Med Heisenberg är det ju redan bevisat att människan och naturen är en oåtskiljelig enhet, nu återstår bara att dra de fulla ideologiska konsekvenserna av sådana fakta. Den romantis-

ka motreaktionen på upplysningstidens mekanistiska världsbild blev en åskådning där naturen var ande, där det individuella jaget var organiskt förenat med hela kosmos eller världssanden, och där intet var själlöst eller utan mening. Kanske kommer någon liknande motreaktion att bli följden av vår tids materialism.

1900-talet har varit en period av sekularisering och specialisering. Det är lätt att glömma att tonsättaren som oberoende konstnär bara är en ett par hundra år gammal företeelse, och att den autonoma musikestetiken är ännu yngre. Liksom de flesta andra områden av samhällslivet är konsten en angelägenhet för specialutbildade experter som noggrant bevakar sina revir. Därför reagerar också konstnärernas organisationer när skolbarn får lov att dekorera framsidan på telefonkatalogen, och därför talar konstmusikens prelater om ”kommersiell musik” på ett sätt som låter som ett eko från Boethius och hans Musica Instrumentalis. Men människan som individ är en helhet, och hennes politiska, sociala, känslomässiga och estetiska jag är ett och detsamma. Det är omvittnat (bl.a. i självmordsstatistik) hur den sociala och känslomässiga nöden växer i vårt annars materiellt rika och effektiva västerländska samhälle. Kanske behöver vi en ny, holistisk syn på världen, människan och konsten, kanske går vi mot en ny ”desekulariseringsprocess”, men denna gång med vetenskapliga förtecken.

Max Käck 8612

Litteratur:

Jan Ling:	Europas musikhistoria -1730
Finn Benestad:	Musik och tanke
Knud Jeppesen:	Palestrinastil
Gunnar Eriksson:	Världarnas samklang
Berg Eriksen, Tranøy, Fløistad:	Filosofi og vitenskap fra antikken til vår egen tid
C.G. Jung:	The archetypes and the collective unconscious