

ACTA ACADEMIAE STROMSTADIENSIS

Nils-Göran Areskoug



STRÖVTÅG I TANKENS VÄRLD

Om estetik och mening

No. XXVII, APRILIS MMXIV

ISBN 978-91-86607-28-9

STRÖVTÅG I TANKENS VÄRLD

Om estetik och mening

en essä om musiken i livet och konsten i vetenskapen

Nils-Göran ARESKOUG

INNEHÅLL

Innebörd och mening	3
Mening och återgivning	3
Förståelse och upplevelse	4
Ingardens ontologi	9
Allmängiltighet	11
Ansermet och fenomenologin	13
Ansermet och reflexionen	13
Furtwängler och dirigerandets konst	14
Gestens estetik	16
SAMSYN	18

Editor: Gunnar Windahl. Copyright @ Nils-Göran Areskoug 2013



Innebörd och mening

Är musikens mening osäglbar? Faller tonkonsten - i gott sällskap med filosofi, religion och metafysik - utanför det vetbaras gräns, som hos Wittgenstein?

Är den verbala tystnaden kring principiella tolkningsfrågor i musikerkets ett sundhetstecken eller krissyntom?

Är orsaken till den allmänt utbredda föreställningen om tolkningens subjektivitet bara en förövändning tillkommen av bekvämlighet?

Om godtycke med nödvändighet råder, tjänar det intet till att göra tolkningen till föremål för vetenskapligt studium. Saknar traditionell kunskapsteori begrepp som går utanför vetenskapens kringkurna domäner? Eller finns det en djupare orsak till att tolkningsaspekten länge ansetts otillgänglig för forskningen.¹

Mening och återgivning

Om musikens mening är osäglbar så kan den ändå visa sig i sitt eget medium: Musiken talar i toner, inte med toner - med klangen som förståelsens språk.

Meningen klingar, och klangen är meningsbärande. Vi kan inte säga musikens mening, bara uttala oss om våra föreställningar om den, hur de bildas och förändras. Tolkanternas processer är tillgängliga för evident introspektion, när vi vänder oss inåt mot vår upplevelse.

Det skulle även en kritisk och analytiskt sinnad filosof medge, en logisk empirist. En gängse men inadekvat beteckning, för poängen med empiri är just att den ska fånga även de fall som logiken inte förmår förutsäga.

Och ingen hindrar oss från att den vägen utveckla våra begrepp kring problemet att översätta från not till ton.

Många har lagt märke till att ett musikverk sedan det väl lanserats ingår i en oavslutad, oftast ordlös dialog om sin mening, den mellan tonsättare och musiker. Varje framförande etablerar sedan ytterligare två dialogsituationer, den direkta mellan musiker och lyssnare, och den indirekta mellan tonsättare och publik. Denna "trilog" kretsar egentligen ständigt kring frågan om verkets genuina mening, något som man förutsätter bör förmedlas till lyssnarna via klingande artikulation. Här väcks frågan om en eller flera korrekta översättningar från

¹ Wittgenstein, Ludvig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (16:e upplagan: 6.4312, 6.522 och flerstädes)

noterad förlaga till klingande gestalt är möjliga samtidigt - och på vilka villkor en verkmening alls kan bäras och överföras i klingande form.

Det har sagts, som en självklarhet, att man först måste kunna förstå, för att rätt kunna återge förlagans innebörd. Man måste kunna förstå för att kunna förstå. Det är innebörden i förförståelse, en lika nödvändig som paradoxal förutsättning för all tolkning med sikte på att återge eller på annat sätt förmedla ett meningsinnehåll hämtat från det tolkade objektet.

Men här döljer sig ett intrikat problem som avslöjas i samma ögonblick som vi identifierar flera godtagbara varianter av återgivning, vilka alla är objektiva i den mening att de ej utgör förvrängningar av upphovsmannen urtext.

Förståelse och upplevelse

Man måste redan förstå för att kunna förstå, lyder den hermeneutiska tolkningslärans paradoxala maxim, företrädd i vårt land av Carl Lesche (1920-1993) och på kontinenten av Habermas och Gadamer. Förståelsen bygger på förförståelse. Men om detta inte är cirkulärt tänkande - hur kan då interpreten överskrida sin "solipsistiska kriticirkel":²

(1) Förförståelsen baseras på gemensamma erfarenheter av allmänmänsklig art, vilka bildar en bakgrund av "emotiv" och strukturell mening att referera till. Inom denna intersubjektiva mötesyta för ömsesidig förståelse råder varken subjekt eller objekt, utan den "intersubjektiva överensstämmelse" (*intersubjektive Betreffbarkeit*) som enligt Husserl förutsätter medvetandets öppna förhållningssätt till sin omvärld. Redan av logiska skäl finns ett begränsat och beskrivbart antal sätt för subjektet att intentionellt relatera till det objekt som skall förstås.³

(2) Interpretens kunskap om den kulturella kontext i vilken mottagarna ingår, utgör en "tradition" vars värderingar i tolkningsfrågor denne kan välja att följa eller förkasta. Det "hypotiserade" traditionsbegreppet som normativt påbud har dock av mången, däribland Sergiu Celibidache, uppfattats som en ytligt påklistrad stiletikett som skymmer blicken för det musikaliska konstverkets väsentligheter och hindrar tolkningens djupare förankring i verkets egenstruktur.⁴

² Lesche, Carl & Stjernholm Madsen, Ellen (1976) *Psykoanalysens vetenskapsteori*; Munksgaard, Köpenhamn (1976); särskilt punkt 1.4.2 *Den hermeneutiska fasen*, s. 44ff. Se även Areskou, Nils-Göran (1988) *Aspekter på psykoanalysens vetenskapsteoretiska status i anledning av Adolf Grünbaum's The Foundations of Psychoanalysis och debatten i The Behavioral and Brain Sciences 1986 vol 9 ne 3*, uppsats fördjupningsstudium, medicinska fakulteten, Lunds Universitet, 1988.

³ Husserl, Edmund (1976) *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Husserliana vol III-1; Martinus Nijhoff, Den Haag; dens (1966) *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Husserliana vol X, Martinus Nijhoff, Den Haag.

⁴ Celibidache, Sergiu i Areskou, Nils-Göran (1978-82) *A Phenomenology of musical performance*, Musical Interpretation Research MIR vol 4, opublicerad dokumentation av Sergiu Celibidaches dirigent- och teoriseминаrier.

Till yttermera visso föreligger traditionsbegreppets kärnbetydelse endast som gemensamma, det vill säga intersubjektivt omfattade föreställningar. Även den historiska autenticitetens museala ideal vilar således ytterst på fenomenologisk grund.

Inte heller den är något annat än ett "vi delar en och samma föreställning" -med skarp gräns mot en psykologism enligt vilken våra föreställningar existerar bara i enskilda människors medvetanden som separata upplevelsevärldar.

* *

Människans försök att förändra eller upplösa naturlagarna har i vår tid ofta visat sig antingen fruktlösa eller katastrofala. Hon försöker nu i en desperat räddningsaktion återfinna sin roll som aktör i harmoni med universum. Betyder detta att vi är mogna för en *ekologisk musiksyn* som svarar mot vår nya syn på världen? När krutröken skingras efter bataljerna mellan olika skolors rekonstruktionsförsök, är det möjligt att vi söker oss en ny grund för kunskap i den rena intuition som instrument för objektförståelse som föresvävade Husserl.

Experiment med konstruerade system blir inför den lyssnande människan bara uttryck för mera ytliga förhållningssätt till omvärlden än sådan musikgestaltning som botten i ett lyhört avkännande av naturgivna fenomen. En sådan musikalisk ontologi måste inringa det område där förståelse är möjlig:

Gränserna för det mänskliga *görandet* ger oss ett första urval. Tekniskt alltför svåra verk blir sällan eller aldrig framförda eller också i teknisk mening ofullständigt eller felaktigt utförda.

Gränserna för *naturens soar* på det mänskliga *görandet* enligt fysikens, mekanikens och fysiologins lagar, framfiltrerar ur vår vilda fantasi en strukturerad värld av givna klangfenomen till vårt förfogande.

Gränserna för det *mänskliga hörandet*: vår förmåga att relatera hörda gestalter och processer som försiggår i reallt tidsflöde och vårt musikaliska minne, ger oss den tillgängliga världen av upplevbara strukturmöjligheter. I vilken utsträckning kan vi egentligen uppfatta relevanta kompositionella sammanhang? Redan i en modern klassiker, Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, är informationstätheten vid ett fullgott utförande så hög, att den mentala bearbetningen blir ofullständig för den som inte förberett sig väl som lyssnare inför ett konsertframförande. Det ökade fonogramlyssnandet framstår därför som en lycklig utveckling i riktning mot en lösning av ett gigantiskt problem för åsidosatta pedagoger: Möjligheten till upprepat avlyssnande av samma gestaltning ger oss en chans att stegvis tillägna oss ett mera komplicerat verk.

Men det betyder samtidigt att tonsättarna ställs inför ett "nytt" val, att komponera för fonogram eller för live performance. Eller ställs våra interpretörer inför högre krav än någonsin tidigare: När de spelar i konsertsalen måste de vid endast ett unikt och oupprepbart tillfälle förmedla full förståelse och en fullödig upplevelse - både

emotionellt och intellektuellt - till sina lyssnare. Och vid fonogramupptagning dokumenteras deras tolkning för överskådlig tid framöver.

Det centrala är vad musiken tjänar till och erbjuder sina lyssnare genom sin roll i den sociala kontexten. I sista instans är musikern en i bästa mening god tjänare åt musikens och därmed människans syfte. Det finns ingen bra musik som inte har ett djupt humant budskap inbyggt som känsla eller tanke. När den är som bäst uppnår och återspeglar den en totalintegrerad synergi mellan upplevelse och kognitiv effekt.

* * *

Den centrala innebörden i begreppet *transfer* är överföring eller "översättning" från en "kod" till en annan, från nottext till tonflöde, eller från abstrakt notation och struktur till upplevelse: En identisk eller nära nog oförändrad grundbetydelse - ett grundbudskap - överförs från en gestalt till en annan. Skulle därför överföringens problem röra sig endast om "höljets glans" i ytligaste mening? Det översatta verket skiljer sig från sitt original endast till det yttre, i den gripbara gestalt som undergått total förvandling. Gestaltomvandlingen måste vara total därför att överföringen sker från ett kodsysteem som inte har mycket gemensamt med det andra, återigen från notation till klang.

Man kan inte *delvis* översätta eller tolka ett verk - då förvrängs innebörden grovt och helheten går förlorad. För att gestalten korrekt skall återspegla det inre, varaktiga budskapet, måste omgestaltningen vara genomgripande. Och den som överför (eller översätter), från dramatext till färdig iscensättning eller från partitur till klingande konsertframförande, måste i grunden ha förstått budskapet, fått grepp om det innersta för att sedan utifrån sin djupare förståelse finna vägen till en förnyad och fullödlig verkgestaltning.

Det finns något gemensamt i själva den kognitiva process som tolkningen utgör inom såväl vetenskap som konst: De medvetandeakter som kommer ifråga kunde beskrivas av en tolkningsteori på metanivå, med tillämpbarhet för musikalisk interpretation, bildanalys av konstverk, litterär kritik, psykoanalytisk hypotesbildning, exegetik eller medicinsk diagnostik.⁵

Det är inte främst objektet som är intressant för en interpretationsvetenskap: filologer, exegetiker och historiska källforskare likaväl som fysiker och konstnärer, är oundgängligen involverade i tolkande tankeprocesser. En tolkningsfenomenologi har till uppgift att studera de medvetandeprocesser som leder fram till en gestaltning av objektmaterialiet som det slutligen uppfattas av subjektet.

Vetenskap och konstarter är graderbara med avseende på objektivitet och subjektivitet. Objektiviteten varierar med förlagans (text, partitur, bild) olika grader av *determination* - vad som är bestämt - och *precision* - hur noga det bestämts. Finns

⁵ Areskoug (Sundin), Nils-Göran (1984) *Introduktion till Musikalisk Interpretation och Interpretationsforskning*, MIR vol 1, Mirage, Stockholm

det manöverutrymme, ett spelrum för välbetänkta alternativ eller nonchalant godtycke - eller är *hela* den fria zonen intentionellt riktad redan av upphovsmannen? Varje tolkningsval styrs av behovet att förstå och förmedla verket genom att betrakta dess olika dimensioner och perspektiv med någon vald metod för djuplodande verkanalys.

Indeterminismen är en tillgång, inte en begränsning, för tolkaren. Men den är också en utmaning: inom dess frizon visar sig interpretens förmåga eller oförmåga att förstå och återge verket på ett koherent sätt.

Idealt motsvaras varje konkret förverkligande av en vägledande verkföreställning hos interpreten, men i praktiken råder här ofta godtycke, med andra ord ren slentrian och slump, eller med fackjargong - en avsevärd *interpretativ indeterminism*. I föreställningsvärlden innebär determinism att den tvingande kausaliteten inte är allena rådande eftersom vår fantasi har möjlighet till oändliga nykombinationer och alternativa val.

Om verkföreställningen präglas av en genomgripande, kreativ och konstnärlig intention som förankrats intersubjektivt i verkets djupstruktur, så är förutsättningen gynnsam för att också den klingande gestaltningen reallt, sett ur mottagarperspektiv, når högre konstnärlig nivå. Verkstrukturen blir då mera fullständigt realiserad.

Vad är skillnaden mellan översättning och tolkning? Finns det översättningar som inte är tolkande, som förblir vid fakta och referens?

Tolkningen betraktas ibland - inte sällan av erfarna musiker - som ett "hindrande skikt" mellan upphovsman och mottagare av budskapet. En professionell musiker vill ofta hellre gå till källan, urtexten och tonsättarens egna kommentarer, än att bilda sig sin uppfattning utifrån åhörda tolkningar av kollegor.

Strävan att minimera inslaget av tolkning likställs i dessa sammanhang ofta med önskvärd objektivitet och trohet mot originalet.

Tesen om den icketolkande, rena verkåtergivningen är emellertid ifrågasatt. Musikern borrar sig in till en verkets meningskärna och tror sig när denna har nåtts (hur vet man det?) ha eliminerat varje tolkande moment i syfte att återge det sådant det är, fritt från subjektivt inflytande. Det är tonsättaren som enligt denna tanke ska tala genom musikern som medium.

Men det är bevisligen en chimär: vägen dit, analysen, är tolkningen. Varje mikroskopisk *close reading* av den resulterande klangbilden i relation till nottexten, vittnar om förverkligade alternativ där strukturella valmöjligheter föreligger.

* * *

Med ledning av en erkänd filosof, två framstående dirigenter och en pianist och tillika interpretationsforskare, vill jag konkretisera med några axplock ur den tolkningsetetiska litteraturen:

Ingardens ontologi

Ordet går först till filosofen Roman Ingarden, känd framför allt som fenomenologisk litteraturkritiker. I sin undersökning av konsternas ontologi konstaterar han en rad intuitivt grundförutsättningar med självklar relevans för vår frågeställning.⁶

Ingardens indelning av tolkningsskeendet i tre "objekt", musikverk-partitur-utförande, är fundamental, men förbiser att i *varje* steg behövs ett tolkande subjekt som interagerar med respektive aktörsnivå: tonsättare-musiker-lyssnare.

Utförandet är en individuell, principiellt unik händelse som presenterar verket som objekt i real tid: det startar i ett bestämt ögonblick, varar en viss tid och upphör vid en senare tidpunkt. Så långt kan allt tyckas enkelt. Men det är inte trivialt att utförandet är och med tvingande nödvändighet måste både försiggå i och till ett bestämt tidsutsnitt och vara lokaliserat i och till det konkreta rummet.

Det gör att konstverkets fenomenella kvaliteter är entydigt och objektivt bestämda åtminstone i dimensionerna tid och rum (och därmed i tidsrum), givna genom seendets eller hörandets olika perspektiv (*Ansicht*) på verket som framkallar olika se- eller hörbilder. Deras kvalitativa bestämningar, dynamiska enskildheter och motivpregnans (*Ausgeprägtheit*) har sin kausala grund i fysikalisk-akustiska skeenden i form av exempelvis strängsvängningar och stämbandsvibrationer.

Partituret är något helt annat än musikverket, betonar Ingarden: Det är verkets *intentionella* bestämning, kodifierat i ett system av imperative symboler. Melodier, harmonier och rytmer företräds i partituret av noter. Partituret kommer enligt Ingarden ej ifråga för estetisk förståelse av verket: Vi kan endast förstå det genom att direkt lyssna till utförandet - och vi behöver inte känna till partituret för att förstå verket, menar han. Ett skäl till denna åsikt är att partituret ej är entydigt bestämt. Det föreskriver vilket instrument som skall spela men inte den individuella klangfärgen. Eller är någon annan faktor i partituret obestämd, ofullständigt bestämd eller obestämbar.

Allmängiltighet

Det intressanta är att detta resonemang måste gälla långt mera generellt, för hela vår verklighetsuppfattning, och fundamentalt för vårt sätt att förhålla oss till verkligheten med hjälp av hela vår mentala och kroppsliga utrustning, våra sinnen, eftertanke och känslor, och vår kropps sätt att känna av, orientera och positionera sig i den. Det är därför som frågan om en generell tolkningsteori grundad på de olika

⁶ Ingarden, Roman (1962) *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*; Max Niemeyer Verlag, Tübingen (kap 1 och 3)

stegen från sinnesfysiologi till holistisk kognition och intuitiv meditation är relevant även i en tid då man inom akademisk filosofi ser med skepsis på stora systembyggen (Robert Nozick).

Åter till Ingarden som menar att musikverkets men inte utförandets alla delar existerar samtidigt i en spatiell ordning: Delarna följer på varandra och utgör en potentiell tidsstruktur. Verket, som till skillnad från utförandet betingas av reala processer, är ej lokaliserat till rummet och kan ej förnimmas, menar Ingarden. Det är ett ideellt system av möjliga hörbilder.

Hos vem och i vilket stadium i tillblivelseprocessen tillkommer den konstnärliga dimensionen? Och man frågar sig hur Ingarden vill förklara dirigentens tysta läsning av partituret? Betydelsen av en musikalisk föreställningsförmåga, som hos professionella utvecklas under årtionden av intensiv träning och av gehör och minne, är ställd bortom allt tvivel och kan jämföras med vår förmåga till visualisering. Vi kan göra oss en föreställning på grundval av eller med visuella kvaliteter som huvudkomponent.

I partituret, eller för den delen i en boktext vi läser, återfinner vi inte verket självt, utan bara en kodifiering av verkets oföränderliga identitet. Ett utförande är dock bara ett förverkligande av många möjliga - och verkidentiteten splittras normalt ej av skilda tolkningar. Däremot vore det möjligt att klarlägga kriterier för verkidentiteten och dess gränser.⁷

Uppfattningen att utförandet inte skulle ha med skapande att göra utan enbart bero på reala processer, som Ingarden hävdar, är en otillbörlig och felaktig förenkling. Riktigt är däremot hans konstaterande att musikverket i dess text- eller partiturrepresentation inte är entydigt bestämt, vilket däremot utförandet är.

Vi måste dock räkna med möjligheten att en tonsättare avsiktligt och entydigt bestämmer relationen mellan musikverk och partitur. Grunden till att olika utföranden likväl skulle kunna existera sida vid sida finner vi därför i notbildens mångtydigheter och tolkningsprocessens labyrint. Oavsett musikerns intenderade precisionsgrad är utförandet som resultat och klangprodukt dock en entydigt bestämd bild av musikverket som kan avlyssnas ur olika perspektiv och därmed frambringe olika hörbilder.

Mångtydigheten skulle finnas i notationspraxis och interpretens analys, inte i musikverket. För lyssnaren ger de olika perspektiven snarare valfrihet än mångtydighet. Inbyggd valfrihet i musikverket, aleatorik (med slumpartade inslag) och improvisation, måste betraktas som kompositionsvarianter, inte tolkningsalternativ. Interpretens uppgift är att väga verkets olika delar, egenskaper, fakta, relationer och strukturella sammanhang i syfte att skapa en genuin

⁷ Dahlhaus, Carl (1970) *Analyse und Werkurteil*, i: Musikpädagogische Forschung und Lehre, vol 8, Schott, Mainz; (1976) *Musikästhetik*, Gerig, Köln. Verkidentiteten har av framlidne Carl Dahlhaus behandlats på en rad internationella kongresser i musikvetenskap, exempelvis i musikteori Köpenhamn 1971 och Stuttgart 1973 (personlig kommunikation vid dessa och andra tillfällen).

strukturåtergivning i klingande medium. Trots att "subjektivistiska" inslag i faktavärderingen sällan helt kan elimineras, måste verket presenteras för oss i en entydigt bestämd form.

Ansermet och fenomenologin

Den franskschweiziske dirigenten och ursprungligen matematikern Ernest Ansermet (1883-1969) som grundade och under ett halvsekel ledde Orchestre de la Suisse Romande i Genève, presenterade sin konstsyn i ett imponerande musikfilosofiskt arbete om musikens grunder i det mänskliga medvetandet.⁸ Det rör sig om ett centralt verk ur den europeiska kulturhistorien som ännu på 1970-talet inte hade vunnit beaktande vid ledande institutioner i Sverige.⁹

Ansermet och reflexionen

Ansermet, mest känd i vida kretsar för sina Stravinsky-tolkningar på skiva, skiljer den primära förståelsen från sekundärt reflexivt tänkande: Sekundärreflexionen objektiverar och syftar till kunskap om statiska objekt. Primärförståelsen bygger däremot på direkt sinneserfarenhet - och med den förmår vi uppfatta fenomenens relationella dynamik.

Den är en intuitiv mental vision som övervinner sekundärreflexionens individuella subjektivitet till förmån för det sunda människoförståndets gemensamma mening om tingens innebörd (825). Ansermet vill med Husserls fenomenologiska metod klargöra vilka medvetandefenomen som ligger till grund för förståelseakten. Om vi förstår de medvetandefenomen som "utmynnar" i reflexionens objekt, så förstår vi också dessa objekt, vars egenskaper beror av de medvetandeakter med vilka de förnims.

Vi kan, menar Ansermet, bara vinna förståelse för de enskilda musikverken genom att på metalogisk nivå lära känna själva förståndets egna processer. Ansermet vill klarlägga förhållandet mellan hörsel förnimmelsen och klangfenomenet. Vi måste därför rikta vår uppmärksamhet mot det egna erfarendets villkor och bestämmningar. De musikaliska gestalternas innebörd framträder tydligt först i det ögonblick vi förstår förhållandet mellan medvetandets verksamhet och dess "auditiva motivation" (824). En sådan betraktelse av det egna medvetandets grundfunktioner är en "renande reflexion" som enligt Sartre ställer oss fullständigt objektivt inför fenomenen.

⁸ Ansermet, Ernest (1961) *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Edition de la Baconnière, Neuchâtel; (1973) *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*, Piper & Co, München, särskilt kap III *Die Struktur der Reflexion*; citat hämtade från den tyskspråkiga versionen av senare datum

⁹ Först under sent 1970-tal och 1980-talet kom verket att nämnas i den musikvetenskapliga forskningen från den då dominerande Uppsala institutionen under Ingmar Bengtssons ledning. Intresset för musikfenomenologi tilltog sedan under 1980- och 1990-talen i rask takt.

Själva medvetandestrukturen utgör referenssystem för verklighetsanalysen. Kriteriet för visshet och giltighet är överensstämelsen med våra egna erfarenheter. Objektet och akten är så oskiljbara att fenomenologerna menar sig kunna undgå den psykologiska subjektivitetens fallgropar. Tanken är att den subjektiva betraktaren kan uteslutas i den fenomenologiska analysen av akt och fenomen. En förutsättning för detta är då att varseblivningen av något reellt själv är *reell* och att varseblivningens nu är identiskt detsamma som *nuet* hos det varseblivna, vilket enligt Husserl är fallet.

Furtwängler och dirigerandets konst

Wilhelm Furtwängler (1886-1954) framhålls ofta som den tyska tolkningstraditionens främste företrädare bland dirigenter. Han uttolkningar av de klassiska mästerverken anses ofta vara oöverträffade orkesterframföranden och vittnar om en sällsynt förening av djup inlevelse, passionerad formprocess och mönsterdill strukturanalys i realtid av de klassiska mästerverken för orkester. Hans ideal, som utmanades bara av Arturo Toscaninis helt artskilda precisionskonst, kom att tjäna som förebild för otaliga dirigenter som med sina taktpinnar behärskade podierna under seklets andra hälft.

I sina skrifter avvisar Furtwängler verketroheten som en torftig och otillräcklig grund för interpreten. För den medskapande musiker han vill höra, räcker inte enbart "självklarheten" att det är tonsättarens verk som skall reproduceras som vägvisare för tolkningen. Den enkla autenticitetstron är en övertro på bokstaven, en grå och intellektuellt förtorkad teori av "litterärt" slag, utan musikalisk mening och praktisk realism, berövad liv och puls. Nottexten i ett partitur, menar Furtwängler, ger inte den ringaste hållpunkt för den intenderade styrkan i ett forte eller snabbheten i ett presto.¹⁰

Musiken följer i stället det organiska livets lagar, den är ett "själsförlopp" med inbyggd tendens till sin egen fullbordan. Det gäller för interpreten att rekonstruera en helhetsvision med utgångspunkt från fragment och isolerade detaljer som måste betraktas sammantagna: Varje *före* har sitt *efter* och delarna ingår i en gemensam vardande klangvärld där det ena följer ur det andra med en sorts tvingande emotionell och processuell logik. Först när helheten framträder antar delarna rätt karaktär, menar Furtwängler, som alltså företräder en holistisk verkuppfattning.

Furtwängler söker emellertid samtidigt det levande förloppet med improvisatorisk "nödvändighet". Han vill återskapa den ursprungliga situation i vilken verket uppstod och gestaltades ur kaos: Verkets delar smälts ner till en brygd och gjuts åter till en helhet under klingande förlopp i realtid. Förmågan att med säkerhet kunna läsa och förstå den bärande visionen ur verkets enskildheter, är enligt Furtwängler avgörande för en god musiker.

¹⁰ Furtwängler, Wilhelm (1934) *Ton und Wort*; särskilt kap Eine musikalische Schicksalsfrage, citerat från 9:e upplagan 1966, Brockhaus, Wiesbaden; (1937) *Gespräche über Musik*, särskilt kap. 2, Brockhaus, Wiesbaden, upplaga 1978

På en punkt får dock denna interpretationsestetik oanade och oönskade konsekvenser: Hur skulle en tonsättares utommusikaliska idé med sitt verk någonsin kunna "översättas" till klingande musik?

Furtwänglers tolkningsideal grundar sig enbart på musikens artegna fenomen och erbjuder inte någon öppning till andra konstarter. Meningen är i sig strikt *musikalisk* och strängt taget oöversättlig. Men kanske just därför präglas hans tolkningar av de klassiska mästerverken av genuin och djup musikalitet. Detta är bakgrunden till den odödliga legenden om Furtwängler.

Hans budskap och lära kom att förmedlas och utvecklas vida över förväntan av en ung medarbetare i hans närmaste krets som aspirerade på att föra mästerskapet vidare. Han kom från Rumänien och studerade i Berlin. Det var mellankrigstid och den glänsande kulturella eliten kunde obekymrat leva vidare som på 20-talet. Under hela 30-talet och långt in på krigsåren fortsatte kulturlivet att sjuda i den tyska huvudstaden och grunden kunde läggas till en av de mest remarkable dirigentgärningarna i musikhistorien: Sergiu Celibidache (1912-1996) gjorde sin debut i denna miljö.

Innan vid går vidare måste vi se hur den franska kulturen, med sin *faiblesse* för intellektuell elitism, behandlade samma tema.

Gestens estetik

Den franska pianisten och musikestetikern Gisèle Brèlét (1915-1987) ägnade flera stora arbeten åt den musikaliska koden och tolkningen som belyses utifrån ett filosofiskt perspektiv med rötter i Kant, Bergson och Husserl.¹¹

Brèlét betonar på ett unikt sätt musikens *gestiska* egenskap: med en inställning som liknar barnets omedvetna spontanitet finner musikern den rätta rörelsen via sin inre upplevelse, inte genom en viljeakt utövad på musklerna. Den "skapande" interpretationen präglas av att gesten uppstår i *aktualitet*, i nuets ögonblick, liksom den hörda tonen alltid är nuupplevelse. Gesten är det som förenar tids- och rumsaspekterna, och löder samman form och emotion.

Musikens tidsbegrepp liknar därför mera dansens än teaterns tid, som Brèlét anser bara är en fiktiv representant för den reella tiden.

På musikens område är interpreten en garant för det omedelbara uttrycket, den spontanta utsagan. De stora "virtuoserna" - hos Brèlét i positiv mening av "genial interpret" - ger efter för en inre inspiration: Tonen får därmed en rikare resonans som överträffar vad den medvetet styrda viljeakten förmår åstadkomma.¹²

¹¹ Brèlét, Gisèle (1949) *Le temps musicale*, 2 vol, Presse Universitaire de France, Paris; (1951) *L'interprétation créatrice*, 2 vol, Presse Universitaire de France, Paris

¹² Brèlét, Gisèle (1951) *L'interprétation créatrice*, sidan 469.

Utförandet överträffar alltid verket i precision och konkretion. Det utgör en prövning av verk betraktelsen som hos Brèlét alltid startar med tyst och innerlig läsning av notbilden.

Notbildens mångfaldiga möjligheter skapar ett identitetsproblem för interpreten. En möjlighet utesluter alltid en annan i den klingande världen, men inte i den föreställda. Musik kan klinga på ett sätt, men föreställas på många. Överdriven respekt för nottexten hindrar den genuina autenticitet som Brèlét vill tillskriva det upplevda verket i en tolkning baserad på formell koherens. Hon ser en risk i otillräckligt eller ofullständigt tillbakavisade alternativ - och i extern påverkan från skivinspelningar som binder spelakten till en materiell förebild i form av ett färdigt resultat. Skapandet måste ske från det inre - och viljan ge vika för spontanitet inom den fria zonen. Verket och utförandet är oberoende, säger hon, men samtidigt varandras korrelat.

Notbilden har dock i denna interpretationsestetik en närmast undanskymd roll: Den är alltid fattigare än föreställningen, den är abstrakt och ofullgången. Det noterade verket är för Brèlét inte ett förkroppsligande (en kodifiering) av föreställningen - den uppgiften tillkommer utförandet, menar hon.

Verkaktualiseringen måste fenomenologiskt alltid vara ny och varje gång unik. Denna insikt blir för Brèlét ett argument för spontanitet och improvisation, som ingalunda utelämnar verket åt blind slump eller ostyrt godtycke.

Tiden är ständig aktualitet, som förflyttar sig framåt, men den kan inte konservera form. Bara processer rymmer möjligheten att förverkliga latent former i upplevbart tidsflöde. Musikens tid är en *temps intemporel*, en icke kronometrisk tid som i likhet med våra upplevelser och föreställningar inte ingår i den fysiska verkligheten. Den ständiga pånyttfödelsen av verket - som vägrar inordna sig i real tid - överbryggas i varje utförande klyftan mellan den tänkta tiden och den upplevda, mellan det föreställda och förverkligade.

Gestaltningen bör alltså präglas av - eller återspegla - ett tidsflöde som emanerar ur det inre, alltså ur en upplevelse som alltid är i nuet, eller rentav är nuet, precis som utförandet. Brèlét föreställer sig musikupplevelsen som ett möte i gemensam tidsupplevelse mellan musiker och lyssnare.

Hos Brèlét finns också ett existencialistiskt motiv: Själen bemästrar tidens flöde som ett svar på sin metafysiska ångest inför den tomma tiden.

SAMSYN

Ingardens enkla och uppenbara begreppsutläggningar vittnar om insiktsfullt tänkande om konstarna, men kan inte ersätta en primär förtrogenhet av självupplevda musikaliska erfarenheter. En musiker känner nog att Ingarden inte träffar den musikaliska hjärtpunkten.

På en mycket hög nivå av musikalitet rör sig Ansermet, Furtwängler och Brèlét. Av dessa är Ansermet och Brèlét dessutom filosofiskt mycket väl skolade. Ansermet's rådgivare och utgivare blev professorn i filosofi vid universitetet i Lausanne, den ledande musikfenomenologen Jean-Claude Piguet med betydande filosofiska skrifter i modern filosofi, epistemologi och estetik. Piguet kom i ett omfångsrikt oeuvre att betyda mycket för interpretationsestetiken under 1980- och 90-talen.¹³

Furtwänglers konstnärliga credo formar sig till ett genuint musikaliskt tänkande utifrån konststartens artegna fenomen: Hans konstnärlige tronarvinge, Sergiu Celibidache, kom senare att utifrån Furtwänglers ansatser att renodla den strängare fenomenologi hos Husserl som i teori och praktik tillämpad på podiet redan fanns antydd hos Ansermet. Hos Furtwängler samsas dock inslag från olika idéhistoriska traditioner: tysk idealism, fenomenologisk biologism och musikalisk strukturalism: Inflytandet från den österrikiske musikteoretikern Heinrich Schenker har tidigare nämnts.¹⁴

Hos Furtwängler genomgår verket samma skapandeprocess som hos tonsättaren. Hans bryter ner kompositionen i dess beståndsdelar och låter verket återskapas i utförandet. Mönstret är, förenklat, *dekomposition - rekomposition*.

Ansermet söker i stället förankra sin gestaltning i mötesytan mellan verkobjekt och det lyssnande medvetande som strukturerar klangobjekten i deras realtidsflöde. Analysen fokuserar själva tolkningssituationens grundvillkor.

För Brèlét är gesten inte bara vägen till det musikaliskt äkta uttrycket genom att rörelsen ger klangen. Den är själva uttrycket: Hennes estetik avslöjar djup förtrogenhet med musikernas egen upplevelse av kroppslig förening med sitt instrument i spelögonblicket.

Konsensus tycks råda om den fenomenologiska metodens relevans på konstarternas område. Men den större frågan lyder – i förlängningen av denna studie:

Kan den musikaliska interpretationsforskningens ansatser ge impulser till en generell interpretationsvetenskap: en metavetenskap för tolkning inom liv, konst och vetenskap?

* * *

¹³ Mot bakgrund av mitt personliga samarbete med Jean-Claude Piguet under en följd av år på 1990-talet i Lausanne, hedras hans genuina engagemang och vägledning i ett särskilt eftermäle.

¹⁴ Areskoug (Sundin), Nils-Göran (1984) *Musik som konst och vetenskap*, i: *Musikkultur*, nr 3, årgång 48, s 16-19