

## **TONERNA.**

### **Svenska Akademien och musiken**

#### **av Horace Engdahl**

I det myller av gestalter som möter oss i kulturens hävder finns det ytterst få som har lyckats med bedriften att vinna framgång på mer än ett område. Detta trots att multibegåvning ingalunda är någon omöjlighet eller ens något sällsynt fenomen. Var bra på *en* sak om du vill bli ihågkommen! Det är det sunda rådet till var och en som siktar mot det stora erkännandet på de sköna konsternas område. Eller om du skulle råka vara lika bra på flera saker, dölj det i möjligaste mån! Se till att du enbart förknippas med det som du har utsett till din bästa gren! Det blir för krångligt för eftervärlden annars. Det finns en instinktiv misstro mot mångsidighet. Stor begåvning är som ett lyte. Man kan inte vädja om sympati både för sitt träben och sin puckel.

Det spontana, folkliga betraktelsesätt jag beskriver innebär ett förkastande av tanken på begåvning som en naturlig egenskap, som utflödet av en rik själ, en själ som kan få för sig att dikta, teckna, spela musik, dansa och rita hus, vad vet jag. Nej, instinktivt uppfattas stor begåvning, det några kallar genialitet, som ett slags positiv förbannelse. Den drabbar blint. Den slår ner var som helst, i det slottsgemak där Montaigne föddes eller i det smutsiga, fönsterlösa kök där Schubert kom till världen, och åtföljs inte nödvändigtvis av någon social kompetens och framför allt inte av en massa dilettantisk ”fallenhet”. Denna extra tilldelning är i så fall ovidkommande. Bättre att inte tala om den. Redan umgängesvett och ett klart huvud är egentligen något misstänkt. Jag tänker på Pusjkins råd till furst Vjazemskij: ”Dina dikter är för intelligenta. Poesin måste, Gud förlåte mig, vara en liten smula dum.” Man förstår vad han menar.

Förekomsten av kungliga akademier, som vårdar sig om de verksamhetsfält på vilka genierna gör de banbrytande insatserna, hamnar därmed i en brydsam situation. De är gjorda för att samla människor med hyfsning, folk som kan sitta ner tillsammans och överlägga om gagnarika åtgärder till fromma för vetenskapen och de sköna konsterna. Endast med hjärtat i halsgropen kan de i sin krets uppta dessa som har drabbats av gudarnas stora gåva. Och om sådana ändå skulle finna sig väl tillrätta i församlingen, gör man bäst i att inte för mycket betona detta faktum, eftersom det kunde sprida tvivel om deras utvaldhet. Det är i sanning besvärligt! Man erinrar sig Groucho Marx’ odödliga yttrande: ”Jag skulle inte vilja tillhöra en klubb som vill ha mig till medlem!”

Alltså blir vi sittande med ett glapp mellan myt och verklighet. För när det kommer till kritan har några av de största genierna och nydanarna varit angenäma, konversabla personer med många strängar på sin lyra. Det är inte

ovanligt ett en Goethe också är bra på att teckna, att en Michelangelo skriver starka sonetter, att en André Gide är en strålande pianist. Flyttar man sig bakåt i tiden var det dessutom vanligt att muserna måste nöja sig med det utrymme som blev över när ämbetsmannaplikterna hade fått sitt. På vikingatiden var kungarna poeter. Termen amatör med dess nuvarande, litet nedvärderande innebörd, är relativt sen. Att de största konstnärerna är sådana som har sitt skapande till yrke betraktas idag som en självklarhet, men så har det inte varit särskilt länge. Denna uppfattning är en produkt av den industriella epokens specialisering och marknadsorientering. På ett visst givet stadium började varje konstnärlig yrkesgrupp att med grova eller subtila medel stöta ifrån sig personer som utövade sin konst för nöjes skull, utan att göra det till en livsuppgift och en försörjningskälla. Det talas ibland lite svärmiskt om ”renässansmänniskor”, men ingen vill egentligen ha dem som kolleger. Hade Ulf Linde kunnat fortsätta som professionell jazzvibrafonist, medan han samtidigt gjorde sig känd som nydanande konstkritiker? Någondera av de båda världarna, och förmodligen båda, skulle ha tagit chansen att bagatellisera hans insats.

Detta är tankar som kommer för mig när jag tar i betraktande relationen mellan den akademi jag själv tillhör och den av våra systerakademier som på många sätt står oss närmast.

Svenska Akademien stiftades 1786 av Gustaf III med syftet att främja svenska språket och den litterära odlingen på vårt språk. Musikaliska Akademien existerade då redan sedan femton år, tillkommen på enskildas initiativ men i instiftelseskedet förärad kunglig välsignelse och officiell status. I första begynnelsen av våra akademiers historia reser sig ett bygge som båda var involverade i och för vars skull de i någon mening tillkom, nämligen den svenska operan, kanske det viktigaste enskilda förhållandet i vår kulturhistoria. Operans tillkomst var i allt väsentligt uttrycket för en enda mans beslut, Gustaf III. Utan kungens pådrivande vilja och aktiva medverkan som organisatör, byggherre, librettoförfattare och smakdomare inom alla operakonstens dimensioner, skulle landet ha saknat sin mäktigaste maskin för frambringande av estetiska upplevelser.

Inblandningen i operaprojektet, men även andra faktorer som har att göra med litteraturens och musikens inbördes relation i det historiska skede vi talar om, medförde att Svenska Akademien under sitt första halvsekel hade ett nästan lika nära förhållande till tonkonsten som till skaldekonsten. Dess ledamöter har i några fall varit begåvade tonsättare och kompetenta musikidkare. Svenska Akademiens pennor har sedan begynnelsen bidragit till skapandet av en svensk musikdramatik och romanskultur. Idén om musiken som urbilden för all konstnärlig form, övertygelsen att poesins egentliga namn är sång, har omfattats

av åtskilliga av dess ledamöter. När vi närmar oss modern tid, ändras detta förhållande på grund av konstmusikens och skönlitteraturens professionalisering, men det upphör inte utan antar snarare en annan karaktär.

Idén om de sköna konsterna som en avgränsad sfär av mänsklig verksamhet, där de olika uttrycksformerna djupast sett kan återföras på en och samma grundprincip, var relativt ny i slutet av 1700-talet och hade inte undanträngit äldre betraktelsesätt av förestetiskt, hantverksbaserat slag. Estetiken som tankedisciplin var i sin linda. Socialt sett hade musiker och tonsättare ännu långt till de betydande skriftställarnas status. Men förhållandena befann sig i hastig förändring. Den åskådning som vi lärt oss att kalla romantiken såg i musiken långt mer än ett effektförhöjande hjälpmedel för det poetiska ordet. Tonkonsten och kanske särskilt instrumentalmusiken kom att betraktas som porten till en högre verklighet och som en sinnebild för konstnärlig form och estetisk upplevelse över huvud taget. ”Himlen vinns av Kärlek och Musik” skaldade Per Daniel Amadeus Atterbom i ”Erotikon” 1810, en av de dikter där han framlade den nya skolans program. Hans tyske kollega, skriftställaren och kapellmästaren Ernst Theodor Amadeus Hoffmann formulerade den nya estetiken i några rader som står som en portal till det konstskede som just tog sin början: ”Musiken är den mest romantiska av alla konster. Musik är romantik, musik är längtan, musik är oändlighet, musik är ett anderike. Genom musiken blir Det oändligas rike erfarbart för människan.” Orden står att läsa i en analys av Beethovens femte symfoni. Den föreställning Hoffmann gav uttryck åt kom framför allt att associeras med den instrumentalmusik som skapades av de stora wienklassikerna och av deras arvtagare i senare tid.

Tittar man i matriklarna, finner man att fem av de ledamöter som först tog plats på Svenska Akademiens aderton stolar även var medlemmar av Musikaliska Akademien, nämligen:

Anders Johan von Höpken (i KMA från 1774, i SA från 1786)  
Johan Gabriel Oxenstierna (i KMA från 1798, i SA från 1786)  
Gudmund Göran Adlerbeth (i KMA från 1772, i SA från 1786)  
Johan Henrik Kellgren (i KMA från 1788, i SA från 1786)  
Gustaf Mauritz Armfelt (i KMA från 1788, i SA från 1786)

Fler exempel på dubbla ledamotskap i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet är:

Christoffer Bogislaus Zibet (i KMA från 1772, i SA från 1790)  
Axel Gabriel Silverstolpe (i KMA från 1793, i SA från 1795)  
Frans Michael Franzén (i KMA från 1818, i SA från 1808)  
Gustaf af Wetterstedt (i KMA från 1813, i SA från 1811)  
Anders Fredrik Skjöldebrand (i KMA 1788, i SA från 1822)  
Anders Carlsson af Kullberg (i KMA från 1819, i SA från 1817)

Erik Gustav Geijer (i KMA 1829, i SA från 1824)

Bland senare dubbelledamöter finner man:

Bernhard von Beskow (i KMA från 1829, i SA från 1828)

C.V.A. Strandberg (i KMA ifrån 1864, SA från 1862)

Gunnar Wennerberg (i KMA från 1850, i SA från 1866)

Nathan Söderblom (i KMA från 1919, i SA från 1921)

Bernard von Beskow är den ende av Svenska Akademiens ständiga sekreterare som förekommer i uppräknningen. Beskow var under decennierna i mitten av 1800-talet den kanske mest beundrade kulturpersonligheten i Sverige. Per Wästberg har nyligen lyft honom ur orättvis glömska i ett storslaget kapitel i sin historik *Utsikt från stol 12*. Men Beskow var inte bara en produktiv och inflytelserik skriftställare. Han var även amatörmusiker och tonsättare, undervisad i facket av akademikollegan Geijer och av Haeffner, den man som ledde musikverksamheten på Uppsala universitet. Beskow blev ordförande i symfoniorkestern Harmoniska sällskapet 1830 och direktör för Kungl. Hovkapellet 1831. Bland annat genomdrev han att Beethovens opera *Fidelio* uppfördes på Kungl. Teatern. Eduard Brendler, mest känd för sin melodram *Spastaras död*, skrev musik till Beskows operalibretto *Ryno*. Verket färdigställdes av andra, en av dem var kronprins Oscar, den blivande Oscar I, och blev en framgång på scenen. Beskow är även en av de svenskar som har gett oss en ögonvitnesskildring av Beethoven.

Man kunde göra åtskilliga iakttagelser om sambandet mellan musik och diktkonst i Gustaf III:s, Gustav IV Adolfs, Karl XIII:s och Karl XIV Johans Sverige genom att dröja vid alla de personer jag nu har nämnt. Men det är framför allt vid två namn man hejdar sig, två ledamöter i Svenska Akademien som i lika hög grad tillhör den svenska musikens historia som dess litteraturhistoria, nämligen ledamoten på stol nr 14 Erik Gustaf Geijer och ledamoten på stol nr 2 Gunnar Wennerberg.

Geijer kallas idag på KMA:s förträffliga webbsida ”Levande musikarv” för ”den förste egentlige romanstonsättaren i den svenska musiken”; det sägs att han även svarat för ”haltfull kammarmusik”. Geijers samtida skulle ha betraktat dessa påståenden som självklarheter, men det har tagit lång tid för dem att bli gällande sanning hos eftervärlden.

Geijers klassikerstatus på litteraturens område skulle vara oomtvistlig om det fortfarande funnes någonting sådant som litterära klassiker. På frågan om vad som är en klassiker brukade min gamle professor, E.N. Tigerstedt, svara: ”Klassiker är de författare som läses i skolan.” Det vill säga de som där utgör obligatorisk läsning. Eftersom någon sådan kulturarvsvård inte längre ingår i

den svenska skolans åligganden, är det idag svårt att finna någon tillämpning av termen ”svensk litterär klassiker”. (Jag säger det i fullt medvetande om att Svenska Akademiens klassikerserie heter just så, men låt oss kalla det ett eftersläpande språkbruk.) Det torde förhålla sig på motsvarande sätt med våra tonsättare, sedan undervisningen i konstmusikens historia har reducerats till ett minimum i skolorna. Möjligen skulle man kunna rädda sig genom att påstå att en klassiker på musikens område är detsamma som en kompositör som spelas i P2.

För Erik Gustaf Geijer var musiken inte ett yrke utan ett livselement. Han tillbragte tusentals timmar vid pianot, fantiserande, komponerande och exekverande egna och andra tonsättningar. Den tekniska nivån på hans spel skall ha varit aktningsvärd, vilket man gärna tror när man studerar pianostämman i hans pianokvintett (som vi skall lyssna till om en stund). Kunde han utföra den felfritt, var han i varje fall ingen klåpare, och det lär han förmodligen ha kunnat göra.

I ett berömt yttrande talar Geijer själv utan falsk blygsamhet om sin mångsidighet med bilden av en hand och kallar filosofi, historia, värtalighet, poesi och musik ”de fem fingrarna på min hand, vilka jag i ärlig slöjd uppövat och av vilka jag ej vill uppgiva någondera, ej ens lillfingret [det vill säga musiken]”. Det är ingen liten corpus som hänger på det lillfingret: ett sextiototal romanser för sång och piano och ytterligare ett tjugotal sånger för andra sättningar; ett trettiotal körverk av mindre format; åtminstone sju pianoverk, varav fyra i det större formatet; åtminstone fjorton kammarmusikverk, varav de flesta i större format.

För tidigare generationer – i kretsar där det musicerades i hemmen – var Geijers sånger ett levande arv – hur länge kan man undra, men jag hittade dem i varje fall i min mammas nothögar från hennes ungdom när jag gick igenom kvarlåtenskapen. I manskörssammanhang levde ännu när jag var student sånger som ”O yngling om du hjärta har” ur Lidners *Medea* och ”Kväll och frid” med Böttigers text. Kanske lever de fortfarande, även om Lidners förhärlijade av ”död för fosterland” kan te sig normkritiskt besvärligt, fastän Geijer tyckte att dessa rader hos Lidner var ”ibland det skönaste, som någon Poet tänkt och sagt”. De meditativa stämmingsstycken som han skapade i sin ensamhet vid pianot, då ton och ord tycktes springa fram i ett sammanhang, sånger som ”Första aftonen i det nya hemmet”, ”Ensam i bräcklig farkost” och ”Natthimlen” spelas säkert fortfarande av känslofulla personer när ingen utomstående ser eller hör. Det går ju inte att förhindra.

Geijers kammarmusik har aldrig på samma sätt varit en del av repertoaren. Det är än idag svårt att hitta inspelningar av flera av de viktigaste verken, och de har bara undantagsvist utgivits som nottryck. Musikforskningen har inte försummat dem, men de har inte anammats av utövande yrkesmusiker, vilket är förutsättningen för att en tonsättning skall uppnå kanonisk status. Det är fråga om stycken för solopiano – fantasier erinrande om Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, sonater för två eller fyra händer – och violinsonater. Av kompositioner i det större formatet finns en pianotrio, en pianokvartett, två stråkkvartetter och en pianokvintett – det verk som vi har valt att uppföra här i Börssalen idag, sällan spelat, ännu tillgängligt blott genom den vackra renskrift av kvintettens stämmor som ligger i Uppsala universitetsbiblioteks samlingar.

Geijer ansåg sig ha nationens uppdrag att skriva dess historia och utövade genom sin mångsidiga verksamhet ett inflytande på många kulturområden. 1824 kallades han till Svenska Akademien, 1829 invaldes han även i Musikaliska Akademien. Han var under sin tid som professor i Uppsala medelpunkten i en krets av skönandar och föremål för en hängiven beundran från deras sida – man måste kalla det en kult. Hans hem var gästfritt och välkomnade inte bara lärda kolleger och poeter utan även gästande musiker och sångare, några av den magnitud som kan anges med namnet Jenny Lind. Hans improviserande vid pianot omnämns i entusiastiska ordalag i brev och dagböcker, och det var allmän kunskap i samtiden att han även lämnade ifrån sig kammarmusik av utmärkt kvalitet. I en översikt av kulturlivet i dåtidens Sverige, skriven på franska av drottning Sofia Magdalenas forna hovfröken Marianne d'Ehrenström, heter det: "Ses quators pour le violon, ses pièces à quatre mains sont d'un effet brillant que Beethoven ne désapprouverait pas." (*Notices sur la littérature et les beaux arts en Suède*, tryckt 1826, citerad ur Anders Gabriel Sundström, *Beethoven i Sverige*) ("Hans kvartetter för stråkar, hans pianostycken för fyra händer har en lysande verkan, som inte ens Beethoven skulle haft några invändningar mot.") Marianne d'Ehrenström var ledamot av Musikaliska Akademien och yttrar sig inte lättsinnigt.

Geijer var nära vän till en av centralgestalterna i 1800-talets svenska musikliv, Adolf Fredrik Lindblad. Lindblad hade en yrkesmässig skolning som tonsättare, var vän till Mendelssohn, hälsades som ett löfte av Schumann och var under ett skede av sitt liv ytterst nära att få ett definitivt genombrott som tonsättare i Tyskland (och därmed hela Europa). Han stöttade Geijers musikskapande med sitt professionella kunnande, en hjälp Geijer tacksamt anammade, då han ogarderat lät vännen "rätta" i sina partitur. Samtidigt är det Lindblad som först använder det fatala begreppet dilettantism om Geijers insats på musikens område. Geijer var, skriver han, "musikus mer genom instinkt och natur än genom studier och rutiner". Ingmar Bengtsson vågar i en värdefull uppsats om Geijer och musiken 1958 ge röst åt ett tvivel på det ärliga i Lindblads anmärkning. Geijers satstekniska skolning var egentligen inte sämre än

Schuberts eller den unge Schumanns. Det är fullt möjligt att anse att han vad gäller musikalisk uppfinning står ett stycke över Lindblad, vars oeuvre idag, ännu tydligare än Geijers, lever ett skuggliv. Kanske överdrev Lindblad av pur rivalitet det amatörmässiga hos vännen? Gränsen mellan amatörer och yrkesfolk var vid denna tid inte särskilt tydlig. Musiklivet uppbars till en stor del av duktiga hemmainstrumentalister och naturbegåvade sångare, som med en ganska blygsam skolning i bagaget på ett inspirerande sätt utövade musik i de sällskapliga sammanhang som stod till buds.

Modernismen, den sammansatta rörelse som lämnade avtryck i alla konstarter och som nu får betraktas som ett avslutat historiskt kapitel, medförde djupgående förändringar både för litteraturens och musikens sätt att verka. Man kan avläsa skillnaden mellan en äldre tids betraktelsesätt och den ”moderna” hållningen i Nobelprispolitiken, där den nya ordningen gjorde sig gällande efter andra världskriget med belöningar till det som kallades ”banbrytarna”, författare som Faulkner, Eliot, Gide och Hesse, som tillsammans med andra, aldrig belönade mästare gjorde litteraturen ”svår” och tog ut ett avstånd till den stora massan av bokkonsumenter. Ingen Nobelpristagare kommer någonsin över femtonde plats i de svenska folkbibliotekens utlåningsstatistik, inte ens när uppmärksamheten kring vederbörande är som störst. Även pristagare som med kultursidornas uttryckssätt är ”breda” författare är i själva verket smala. Detsamma gäller konstmusiken i eminent mening, det som godkänns av konsertinstitutioner och akademier. Sociologiskt sett hänger denna förändring samman med att hemmet (och salongen) upphörde att vara den dominerande omgivningen för musicerande. Modernismen skulle enklast kunna definieras som ”sådant som är omöjligt eller meningslöst att uppföra i hemmiljö, i familjekretsen”. Texter av litterära modernister lämpar sig i allmänhet inte särskilt väl för högläsning vid aftonlampan. Modernismen är en del av kriget mot det borgerliga hemmet, en gång samhällets viktigaste plats för kulturproduktion. Rabulisterna drömde om att genom att spränga sönder intimiteten göra konsten ”relevant”, men den mest påvisbara effekten har varit att göra den beroende av samhällsstöd. Den högre kulturen omlokalisades till offentliga institutioner, som medborgarna får närma sig om och när de har samlat mod till det. En långt driven, aggressiv intellektualisering och specialisering har fjärrmat elitkulturen från den upplevelsetörstande genomsnittsmänniskan. I initialskedet var modernismen också en aktion riktad mot kvinnornas deltagande, men på den punkten kom den i slutändan att drabbas av ett fullkomligt bakslag.

Den musik som Geijer skrev, den poesi han diktade, är raka motsatsen till den moderna erans triumferande system. Det går knappast att föreställa sig någonting mer främmande för vår tids kulturella sensibilitet än Geijers en gång så älskade, stämmingsfulla sånger för en röst och piano. En dikt som ”Tonerna”

skulle vara förhånad om eliten överhuvud taget brydde sig om honom idag. Musik som ger tanken vila – vilken nutida tonsättare med självvaktning vill åstadkomma någonting sådant? Ordet för sådant är eskapism. Den musik Geijer själv skrev till just denna dikt tillhör väl knappast hans mest inspirerade. ”Tonerna” lever i allmänhetens medvetande tack vare en senare komposition av en i övrigt ganska okänd kollega, Carl Sjöberg (1861–1900). I Sjöbergs version har den vunnit evigt liv tack vare en inspelning med Jussi Björling, ett framförande som för tusentals människor ter sig som det vackraste och mest gripande som den svenska musiken och poesin i samförstånd någonsin har åstadkommit. De grova hånfullheter som musikspecialister länge har haft för vana att yttra på tal om Sjöbergs tonsättning förmår inte att hindra detta. Själv har jag aldrig gjort något försök att motstå trollkraften hos Geijers och Sjöbergs ”Tonerna”. Varför i all världen skulle jag göra det?

Geijers solosånger och körsättningar var det i hans musikaliska alstring som eftervärlden framför allt fastnade för. De förblev en del av hemmusicerandets och studentsångarnas repertoar i hundra-hundrafemtio år. Men Geijer själv var av allt att döma mer upptagen av instrumentalmusiken. Det var där han la ner sina största ansträngningar som kompositör. Utan att ha fått någon särskilt omfattande undervisning i kompositionslära lärde han sig genom självstudier och egna försök tillräckligt mycket för att uppnå en respektingivande skicklighet i satsen och kontrapunktiken. Till detta kommer en naturlig fallenhet för att skapa musikaliska förlopp med äkta, inneboende rörelse och förmåga att överraska utan att tillgripa bisarra inslag. Särskilt slående blir detta om man – i stället för att göra den utsiktslösa jämförelsen med Haydn, Mozart och Beethoven – ställer hans musik bredvid den åtminstone halvprofessionella kollegan E.T.A Hoffmann. Medan Hoffmanns kammarmusikaliska skapelser aldrig kommer av startbana, så lyfter Geijers satser genast och övertygar om sin flygförmåga. Hoffmanns brinnande önskan att vara tonsättare snarare än författare och jurist kontrasterar patetiskt mot Geijers lugna konstaterande att han bara kunde ge musiken det som blev över när fosterlandet och Uppsalastudenterna hade fått sitt.

Historiskt intressant är att Geijer är en av de allra första musikskapare i Sverige vars kompositioner bär tydliga spår av inflytande från Beethoven. Exakt hur mycket av dennes musik som han hade hört eller studerat i notform är svårt att avgöra, men vi vet att Beethoven vann insteg i konsertprogrammen och hemmusicerandet i Sverige ganska snart efter sekelskiftet 1800. Inte minst tycks Geijer ha mottagit ett avgörande intryck när han 1813 hörde Beethoveneleven Ferdinand Ries spela mästarens tredje pianokonsert i Stockholm. I den pianokvintett i f-moll som Geijer komponerade 1823 tycker man sig höra ett eko av denna upplevelse liksom intryck från Beethovens tidiga kammarmusik, utan att den personliga särprägel för den skall saknas. Ingenting annat i dåtidens



musik låter riktigt som Geijers, trots att han skönjbart var ute efter att göra ”rätt” enligt konstens regler och ibland skarvade med vedertagna formler. Melodiken blänker och överraskar med sina tonartsglidningar och ger ett intryck av en flödande omedelbarhet, som alla idéer i sista hand underordnar sig.

Det har med tiden kommit att bli en respektabel ståndpunkt att Geijers bästa kammarmusikverk är det främsta som skapades på området under epoken vid sidan av Franz Berwalds kammarmusik. Inte minst är detta en frukt av Lennart Hedwalls energiska upplysningsverksamhet. Men sorgligt litet finns att tillgå för musiklyssnaren. Pianokvartetten finns på en Capriceskiva från 1982 med Nils-Erik Sparf, James Horton, Lars Frykholm och Lucia Negro. Skivmärket Sterling har förtjänsten av att ha nyligen utgett en äldre inspelning av stråkkvartetten i B-dur (Norrköpingskvartetten 1977). Pianokvintetten har uppförts vid sällsynta tillfällen, bland annat vid en kväll på Börssalen anordnad 1999 med anledning av att Geijers dikter då utgavs i Svenska Akademiens klassikerserie. Den skulle, om den blev föremål för en notutgåva i partiturform, mycket väl kunna bli ett spelat verk. Den skulle i varje fall förtjäna det bättre än E.T.A. Hoffmanns i grund och botten hopplösa harpkvintett, som ändå hörs då och då. När Hoffmann i sina berättelser om kapellmästare Kreisler låter detta galna geni förstöra sina tonsättningar eftersom de inte motsvarar vad han tycker sig höra i sitt inre, är det med grym självinsikt. Som författare tillhör Hoffmann de epokgörande i den europeiska litteraturen, men det brydde han sig inte om. Det var för sina toner han ville bli ihågkommen. Geijer hade blygsammare anspråk som tonsättare – det handlar om lillfingret på en bred hand där filosofin är tummen och historieskrivningen pekfingret – men tiden har ändrat denna avvägning. Vi läser inte längre hans svenska historia, hans filosofi är mest av intresse för 1800-talsforskarna, hans dikter är med få undantag utgallrade ur det levande litterära arvet, men som tonsättare borde han ha en framtid.

Man läser förstås med förväntan vad en sådan man skriver om musiken. Geijer var väl insatt i sin tids konstfilosofi, var berest efter dåtidens mått och bar på ett rastlöst intellekt som befattade sig med de flesta samhällsfrågor. Vad skulle inte en man med sådan kapacitet och dessutom stora insikter i praktiskt musicerande kunna bidra med på musikestetikens område? Men när man tar del av vad han sagt i ämnet, blir man besviken. Han har ord för att tolka sin hänförelse inför vissa musikverk, men det mest minnesvärda han yttrat om musiken som sådan är nog ändå de fyra raderna i dikten ”Tonerna”.

1811, under en period av Geijers liv då han försöker etablera sig som skald i den stora stilen och var en av Götiska förbundets stöttepelare, författade han en stort anlad dikt med titeln ”Brages harpa”, som har karaktären av ett estetiskt manifest med musiken i blickpunkten. Dikten ger uttryck för den romantiska övertygelsen att musiken är det skönas urform och en passage mellan jorden och

himlen. Geijer anger själv i en not att den är tillkommen under inspirationen av bland annat Mozarts d-mollkvartett (K 421). ”Stycket kan anses som ett försök till översättning i ord av den ojämförliga Kvartetten” står det. På det översättningsarbetet måste man säga att Geijer har gått bet. Dikten tillhör inte de minnesvärda i hans produktion, men den är inte ointressant i vårt sammanhang. Poeten beskriver musiken som en spegel där varje människa ser sitt liv. Den vet allt om oss och återkallar när som helst våra djupaste känslor och käraste minnen. Den är en frälsande kraft, sänder oss Hoppets ängel och spränger den jordiska existensens fjättrar, så att själen kan stiga mot höjden. Världen antar vid dess klanger ett skönare och fredligare utseende. Den jordiska musiken låter oss ana den himmelska, ”Världs-Harmonien”. Det är Orfeusmyten Geijer återkallar, och använder samtidigt romantikernas älsklingsbild av själen som en eolsharpa, en bild som skulle återvända i Karlfeldts ”Längtan heter min arvedel”.

Denna idealism, med dess blandning av pythagoreisk mystik, nyplatonism och brus av änglars vingar var inte någon originalskapelse hos Geijer utan importerad från Tyskland. Den förblev för lång tid framåt en basvara i det svenska bildningslivet. Idag ter den sig museal. Geijers hymn till musikens gudomlighet väger över i pekoral. Ändå måste man medge att denna skönandliga, näst intill vidskepliga hänförelse aldrig har ersatts av någon rationellt grundad musikteori som på samma sätt som den romantiska svarar mot den känslöverkan som stora musikupplevelser har. Därför överlever musikidealismen trots sin intellektuella ohållbarhet som en hjärtats bekännelse, medan den vetenskapliga beskrivningen av tonkonsten och dess inverkan på människan ter sig egendomligt ovidkommande för den som inte har musikerskrivande eller musikforskning till yrke. Så länge en Bachkantat klingar, vet vi att Gud finns, vad vi än menar om den saken i andra stunder. Och Mozarts d-mollkvartett, som var Geijers utgångspunkt i ”Brages harpa”, kan få den mest hårdnackade cyniker att genomfaras av den förfärliga misstanken att det finns någonting gudomligt hos människan.

Den moderna eran kännetecknas av konstens intellektualisering. Musiken och något senare litteraturen blev ”svår”. Det krävdes specialkunskaper för att rätt uppskatta det som utkorades till det förnämsta, det vill säga det nydanande. Den genomsnittliga lyssnarens eller läsarens preferenser sopades åt sidan och betraktades med förakt eller milt overseende. Detta påskyndade och radikaliserade den klyvnad i två från varandra distinkta sfärer av kulturella verksamheten som kommit att benämnas elitkultur respektive populärkultur. Genom marknadens och mediernas utveckling under de senaste decennierna har populärkulturen vunnit överhanden och dominerar fältet med förkrossande makt. Musik är idag för de allra flesta människor synonymt med det som i min ungdom nedlåtande kallades popmusik. (Numera används i stället ett uppbåd av sofistikerade genrebeteckningar, som få äldre personer fullt ut behärskar.)

Denna situation är historiskt sett följden av en medveten strävan att göra litteraturen och musiken ”seriös”, en strävan som utan tvivel framtvängades av ökad konkurrens. ”Komplexitet” upphöjdes till ett värde i sig, liksom förstås ”originalitet”. Musiken skulle inte bara vara vacker utan ha ”djup”, vad nu det är för något. Jag skall inte dröja vid denna problematik, bara konstatera att Geijer i sin kammare nog var tämligen oberörd av den. Han kunde obekymrat ta intryck av Gluck, Weber, Mendelssohn och Beethoven och samtidigt av Rossini, Boïeldieu, Bellini och leverantörer av ännu lättare gods, som nu är glömda.

När svenska tonsättare först genom att resa utomlands och sedan med hjälp av inhemska institutioner erhöill verkligt avancerad teknisk skolning i hantverket att skriva konstmusik, förändrade detta synen på de amatörtonsättare som skrev musik jämsides med sin insats som män i staten. År 1859 infördes i Tidning för Theater och Musik en polemisk artikel, ”Den inhemska tonkonsten och dilettantismen”, där författaren, konservatoriedirektören Albert Rubensson, tog bladet från munnen och sa rent ut vad som redan mumlades bland musikaliskt yrkesfolk, nämligen att amatörismen skadade det svenska musiklivet. Geijer och Wennerberg räknas där till ”halvkonstnärerna” som har orsakat ”att vi icke ega en verklig inhemsk, en svensk tonkonst”. För artikelförfattaren är instrumentalmusiken, helst i de stora formerna, den högsta och eminent konstfulla arten av musik: symfonin, stråkkvartetten. Den målsättning han talar för – att rensa ut dilettantismen – inbegriper kravet att man skall upphöra med blandkonserter med alla möjliga sorters inslag och i stället satsa på program med uppfostrande effekt, avsedda att skapa förståelse för mera krävande verk.

Jag frågar mig, när jag läser detta (som i hög grad kom att bli riktningsgivande), om det inte kunde räcka som försvar för Geijer och Wennerberg att människor älskar deras sånger och finner tröst, upplyftelse, färg och fest i dem? Nej, sådant har aldrig hindrat skrälet från att fördöma yttringar som inte tycks dem konstrikta. Problemet är gammalt. Redan Monteverdi angreps för att hans musik var ”felaktig” och bröt mot teoretiska regler som ansågs oantastliga genom sin förankring i antikens matematiskt orienterade musicklära. Ja, svarade anhängarna av Monteverdis musik, visst är den felaktig. Men den låter bra. Detta svar har en viss sorts yrkesfolk aldrig kunnat nöja sig med.

Det är mot bakgrunden av denna utveckling som man får läsa den motsägelsefulla formuleringen i Gunnar Jeansons fina bok *Gunnar Wennerberg som musiker* (1929), att ”Gluntarnes musik [icke får] bedömas för strängt teoretiskt – vilken musik är väl mindre spekulativ än denna! – och ojämnheter tar man gärna på köpet med tanke på den geniala helheten.” Då har Jeanson först eftertryckligt förklara att musiken i *Gluntarne* ”tagen för sig” är ”eklektisk och

till vissa delar bristfällig” – men, tillägger han med en saltomortal, ”helheten är genial och odödlig”.

Det är svårt att komma ifrån att sångerna i Gunnar Wennerbergs duettsamling *Gluntarne* i det nu rådande samhällsklimatet är behäftade med vissa komplikationer. För det första är det uppenbart att de har skapats av en man och huvudsakligen för andra män. För det andra handlar de om oansvariga festprissar med sentimentala skov som har få likheter med dagens studenter (eller som åtminstone borde ha det, för samhällets bästa). Men det värsta av allt är att dessa scener ur en förgången tids uppsaliensiska drönartillvaro är så oförskämt charmerande och levande att det är säkrast att inte väcka dem ur deras slummer. *Gluntarne* är pinsamt nog ett mästerverk, ett idag ovälkommet mästerverk.

Wennerbergs kyrkliga sånger verkar ha fallit i glömska, om man bortser från den oförminskade populariteten för hans psaltartonsättning ”Gören portarna höga”. Den har (jag bekänner det) i många år varit obligatorisk i min familj på julafton. Än hårdare har tiden farit fram med Wennerbergs fosterländska manskörstycken. I våra dagar hör man väl bara ”Hur länge skall i Norden den döda frid bestå” och då endast i den muterade version där upphovsmannens maning till patriotiska krig har gjorts om till en nubbevisa, ”Hur länge skall på borden den lilla halvan stå?” Wennerberg lär ha blivit mycket förgrymmad över tilltaget.

Däremot undviks den en gång så älskade ”Hör oss Svea”, med dess gripande inslag av Lutherpsalmen ”Vår Gud är oss en väldig borg” och dess rop på en nationalkänsla ”starkare än Sveaborg”. En sådan formulering är nog knappast längre begriplig med tanke på historiekunskapernas nuvarande tillstånd. Man skall minnas att detta stycke en gång i världen näst intill hade status av svensk nationalsång. ”Ingen, som hör den sången väl sjungas, skall förneka, att den är ett mästerverk”, säger Carl Rupert Nyblom, estetikprofessor, duktig amatörmusiker och medlem av den första litterära Nobelkommittén. (Inom parentes sagt var han också den som hittade på den där förargliga nubbevisetexten.) Man undrar vad ”Hör oss Svea” skulle kallas om den hade tillkommit idag. Ett manifest för vithet?

Gunnar Wennerberg försvarade vokalmusiken mot instrumentalmusiken i ett tal på 1897 års musikfest. Det är känt att han var kallsinnig mot allt slags instrumentalt virtuoseri. En motståndare till framsteget, kunde någon säga, för den ökande instrumentskickligheten är otvivelaktigt en av drivkrafterna i 1800- och 1900-talens formutveckling. Å andra sidan bör vi påminna oss att populärmusiken i vår tid nästan uteslutande är vokalmusik.

Här snuddar vi åter vid det problem jag berörde inledningsvis, oviljan att erkänna dubbelbegåvningar. Den störste konstnären alla kategorier i den svenska kulturhistorien är tyvärr just en sådan, Carl Mikael Bellman, lika förfaren med ton som med ord, ovillig att hålla dem åtskilda, en diktarmusiker och musikediktare, kort sagt, vad som i den nutida populärkulturen kallas singer-songwriter, något som där anses vara den högsta kategorin av artist över huvud taget. Man kan säga att den till sist fick även det seriösa systemets erkännande i och med Nobelpriset till Bob Dylan 2016. Vem är 1900-talets största svenske diktare? Om hundra år kommer det tyckas som en banalitet att säga att det är Evert Taube, liksom det redan en bit in på 1800-talet var allmänt vedertaget att Bellman var ”den störste sångare som Norden bar”, med Tegnér’s ord. Och ”sångare” och ”sång” betyder här enligt gammalt språkbruk diktare och dikt snarare än vokalist och visa. ”Sången” – det var Tegnér’s och Geijers namn på det vi kallar poesi. I detta språkbruk ligger latent en förväntan om att diktverket skall ges vingar av tonkonsten, helst förstås genom skaldens egen försorg men annars med hjälp av kunnigt folk på musiksidan.

Geijers och Wennerbergs sätt att dikta i samma ögonblick som de koncipierade melodier har ofta kommenterats. Snarare än att tonsätta egna dikter skapade de just det slags lyrisk-musikaliska helheter som de främsta av vår tids låtskrivare presterar. Några efterföljare på samma nivå har de knappast i det högkulturella systemet, där det sedan länge fastslagits att poeter skall vara poeter och tonsättare tonsättare. De insatser som ledamöter av Svenska Akademien har gjort för den sjungna musiken i modern tid är som librettister och textförfattare. Jag tänker på Erik Axel Karlfeldt, Hjalmar Gullberg, Erik Lindegren, Östen Sjöstrand, Lars Forsell, Katarina Frostenson, Kjell Espmark, och även på de dikter av Kristina Lugn som med Benny Anderssons musik har blivit omhuldade sångnummer för våra körer.

Frågan om dilettantismen kan inte lösas genom ett varken - eller. Om min framställning har andats sympati för Geijer och Wennerberg, skall inte detta tolkas som ett förakt för långt driven konstfärdighet och avancerad form. Innovationer i konsten sker inte genom pigga infall hos människor som saknar skolning. Koreografen Birgit Åkesson sa, med tyngden av att själv vara en stor förnyare: ”Det tjänar ingenting till att gå över en gräns om det inte innebär ökad kunskap.” Man får bara inte för den skull tro att det är någon poäng med att dra ett mandarinstreck mellan ”riktiga” konstnärer och ”amatörer”. Om några förtjänar att kallas halvkonstnärer, är det inte dilettanterna. Halvkonstnärerna är de som inte når fram till publikens hjärtan. Den meningslösa duktigheten är konstens fiende. Likafullt måste vi som akademier stå på kunnandets sida, eftersom bara kunnandet kan leda oss på nya vägar och erbjuda någonting som hittills aldrig har erfarits. Denna paradox bör stämma oss till ödmjukhet.