

Historiskt informerade framföranden: några kritiska reflektioner kring en övergiven diskussion

Av Tobias Pontara

Inledning

Frågor och problemställningar omkring vad som bland annat kommit att kallas för historiskt informerade framföranden har sedan länge ådragit sig uppmärksamhet från flera olika håll. Professionella musiker och musikforskare (främst från den musikvetenskapliga disciplinen) men även filosofer förankrade huvudsakligen inom den anglosaxiska analytiska filosofin har alla deltagit i den diskussion om det historiska framförandet som pågått i snart tre decennier.¹ I denna artikel försöker jag kasta ett delvis nytt ljus över gamla problem genom att kritiskt reflektera över tre frågeställningar som varit centrala i diskussionen omkring historiskt informerade framföranden: 1. I vilken utsträckning är det berättigat att betrakta historiska framföranden som rekonstruktioner av historisk uppförandep Praxis?; 2. Är historiska framföranden oförenliga med det individuella, särpräglade och personliga hos varje enskild musiker?; 3. Hur skall man förstå förhållandet mellan musikvetenskaplig (musikhistorisk) forskning och det professionella musikaliska framförandet? Några entydiga svar på dessa frågeställningar kommer jag inte att presentera, det huvudsakliga syftet med artikeln är istället att granska några av de argument och slutsatser som till stor del kommit att dominera diskussionen och starkt bidragit till att den avklingat under senare år. Artikeln framlägger dock några tentativa slutsatser som genom en mer systematisk argumentation och empirisk forskning skulle kunna underbyggas ytterligare.

Tidigmusikrörelsen och historiskt informerade framföranden

Musiker inom vad man brukar kalla tidigmusikrörelsen kan sägas karaktäriseras av att de lägger vikt vid historiska aspekter av det musikaliska framförandet som mer icke-historiskt orienterade musiker av tradition inte intresserat sig för. Den vanligaste av dessa aspekter är förmodligen användandet av vad man brukar kalla för tidstroga eller tidsenliga instrument, men andra faktorer betraktas ofta som minst lika viktiga. Man bör t.ex. eftersträva en spelstil, en uppförandep Praxis, som så långt som möjligt är historiskt auktoriserad, vilket bl.a. innebär att man måste studera

¹ För observationen att denna diskussion har förts i Tyskland sedan början på 60-talet, se Fabian (2001 s. 153–167).

relevanta primärkällor som t.ex. teoretiska avhandlingar från den aktuella perioden ifråga och historiska texter som behandlar uppförandep Praxis med hänsyn till specifika instrument. Vidare brukar det hävdas att en förutsättning för ett historiskt auktoriserat framförande är att man i så stor utsträckning som möjligt beaktar tonsättarens ursprungliga intentioner.² Den typ av musikaliska framföranden som på detta sätt tar utgångspunkt i historisk information har under de senaste decennierna blivit kallade vid flera olika namn: kontextualiserade framföranden (Kerman 1985), historiskt autentiska framföranden (Kivy 1995), autentistiska ("authentic") framföranden (Taruskin 1995), historiskt informerade framföranden (Butt 2002) etc. Vad dessa benämningar har gemensamt är att de avser en typ av musikaliska framföranden som i högre eller lägre grad åberopar historisk autenticitet.

Idag har det dock närmast blivit tabu att tala om historiskt autentiska framföranden bland både musikforskare och musiker inom tidigmusikrörelsen (det går dock bra att tala om historiskt informerade framföranden eller bara historiska framföranden).³ Innebär detta att historiskt orienterade musiker i grunden är ointresserade av huruvida deras framföranden avspeglar historisk uppförandep Praxis eller inte? Denna fråga skall jag återkomma till nedan. Vad man med säkerhet kan säga är att majoriteten av historiskt orienterade musiker inte betraktar historisk autenticitet som ett självändamål. Istället motiveras historiska framföranden ofta med andra typer av argument. Ett relativt vanligt argument är t.ex. att historiska framföranden inte i samma utsträckning som sina "moderna" motsvarigheter löper risken att bli konformistiska då historisk information, t.ex. information om olika historiskt och geografiskt särpräglade spelstilar, i högre grad tvingar musikern att reflektera över sina tolkningar.⁴ Det är således inte den historiska autenticiteten som är det viktiga, utan istället det faktum att det historiskt informerade framförandet har medfört ett större tolkningsrum. En del är beredda att gå ännu längre och hävda att det historiskt informerade framförandet framförallt kännetecknas av att det är ett uttryck för en ny, intressantare estetik.

2 Att formulera sig så är naturligtvis en aning missvisande, ty som Richard Taruskin (1995, s. 98) uttrycker det: "...adherents to [historically informed performances] have no unique claim in the matter of fidelity to the composer's intentions. Everyone claims it." Utmärkande för historiskt orienterade musiker är istället att de ofta söker förankra åberopanden av tonsättarintentioner "in terms of empirically ascertainable...facts" (Ibid., s. 99) snarare än genom subjektivt grundade övertygelse om vad tonsättaren avsåg. För en klassisk text som på flera sätt problematiserar vad det innebär att vara trogen mot tonsättarens intentioner, se Dipert (1980).

3 Kivy (2007a) diskuterar huruvida det terminologiska bytet från "historiskt autentiska framföranden" till "historiskt informerade framföranden" innebär någon reell skillnad i förhållande till vad som avses och eftersträvas. Hans tentativa slutsats är att så inte är fallet, utan att det snarare rör sig om ett retoriskt och strategiskt betingat namnbyte till följd av de negativa konnotationer som kommit att förknippas med termen autenticitet.

4 Se t.ex. Dreyfus (1983). Se även Butt (2002 s. 8).

Historiskt informerade framföranden och historisk autenticitet

Hur förhåller det sig då? Bör vi se det historiska framförandet huvudsakligen som en rekonstruktion av äldre tiders uppförandep Praxis och spelsätt eller bör vi se det som ett uttryck för en helt ny musikalisk estetik vilken i grunden inte har särskilt mycket med äldre tiders uppförandep Praxis och estetiska ideal att göra?

För att besvara denna fråga måste man ta ställning till ett flertal faktorer. För det första, är det överhuvudtaget *möjligt* att rekonstruera historisk uppförandep Praxis?⁵ För det andra, i vilken grad har historiskt orienterade musiker *ambitionen* att deras framföranden skall vara historiskt autentiska? För det tredje, även om svaren på de första två frågorna pekar på att historisk rekonstruktion utgör en viktig del av det historiska framförandet, finns det omedvetna motiv och estetiska ideal (estetiska ideologier) som påverkar hur historiskt orienterade musiker behandlar historiska källor och evidens?

Låt oss börja med möjlighetsaspekten. Det finns en omfattande forskning omkring uppförandep Praxis från olika tider och att hävda att vi inte kan rekonstruera historiska spelsätt är att i princip underkänna detta forskningsfält. Vad sysslar dessa forskare med om de inte kan säga oss det minsta om hur musiken uppfördes? Man kan tycka att det är märkligt att någon överhuvudtaget har hävdat detta, men argument mot möjligheten att rekonstruera historisk uppförandep Praxis har framförts om och om igen.⁶ Jag skall här kort presentera de tre argument jag uppfattar som de mest intressanta:

1. Vi kan aldrig veta med säkerhet hur det klingande realiserandet av musiken lät i svunna tider (t.ex. på Bachs tid) och följaktligen kan vi heller aldrig veta vilka historiskt informerade framföranden som kommer närmast historisk uppförandep Praxis. Mer specifikt: vår kunskap om svunna tiders uppförandep Praxis är alltid så underdeterminerad av den evidens som finns tillhanda att vi egentligen aldrig kan veta om och när vi har rekonstruerat en given historisk uppförandep Praxis.

Sådana typer av resonemang leder ofta till en något annorlunda form för skepsis

5 Se t.ex. Broman (1994/95 s. 33) som skriver: "Is it at all possible today to reconstruct the music of, let us say, the Baroque period? Almost everyone denies that it is possible." Se Godlovitch (1999 s. 156–166) för en längre diskussion omkring möjligheten att rekonstruera historisk uppförandep Praxis. Det bör här för tydlighetens skull understrykas att den aktuella frågan inte handlar om huruvida bristen på evidens påverkar möjligheten att rekonstruera historisk uppförandep Praxis – självklart gör den det. Frågan här är snarare vilka skäl vi har att acceptera argument som hävdar att rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis är en omöjlighet oavsett mängden av de källor och evidens som finns tillhanda. Skall det vara frågan om en intressant omöjlighet i detta fall måste det röra sig om en *principiell* omöjlighet. Att historisk uppförandep Praxis från olika historiska perioder kan rekonstrueras med olika grad av säkerhet är ett trivialt påstående, att historisk uppförandep Praxis *aldrig* kan rekonstrueras är det däremot inte. Det första påståendet blir aktuellt endast om det andra kan tillbakavisas.

6 Sherman (1998) har sammanfattat några av de argument som framförts för omöjligheten att rekonstruera historisk uppförandep Praxis.

gentemot möjligheten att rekonstruera historisk uppförandepaxis. Denna skepsis tar sin utgångspunkt från samma premisser som argument 1 ovan och kan formuleras på följande sätt:

2. Vår kunskap om uppförandepaxis från alla historiska perioder (åtminstone fram till och med fonogrammens födelse) kännetecknas av ett stort glapp mellan å ena sidan den tillgängliga historiska evidensen och å andra sidan detta hur musiken faktiskt klingade. Detta glapp kan endast fyllas ut av föreställningar om hur det kan ha låtit. De föreställningar vi gör oss idag är emellertid ofrånkomligen knutna till våra estetiska och musikaliska preferenser. Det är helt enkelt omöjligt för oss att undfly vårt samtida perspektiv och vi har inget val annat än att konstruera vår musikaliska praxis utifrån detta perspektiv.

Slutligen hävdas det emellanåt att:

3. *Även om* vi med säkerhet skulle kunna rekonstruera historisk uppförandepaxis, så skulle vår upplevelse av musiken – både som musiker och åhörare – vara så radikalt annorlunda än den dåtidens människor hade att det ändå är helt missvisande att tala om historiskt autentiska framföranden.⁷ (Denna sista tankegång har bl.a. grundats på en distinktion mellan det historiskt autentiska framförandet som en rent akustiskt korrekt rekonstruktion och musikverket som ett så kallat ”intentionellt” objekt.⁸)

Hur skall vi bedöma argument av typen 1, 2 och 3? En generell invändning man till att börja med kan göra gentemot dessa argument är att de alla tre i större eller mindre utsträckning tycks vila på det ohållbara epistemologiska antagandet att vi antingen vet något med absolut säkerhet eller inte alls. Jag kommer tillbaka till denna tankegång nedan. Här skall jag först presentera några snabba men, som jag ser det, effektiva invändningar mot argumenten ovan. Jag börjar med argument 1. Detta argument hävdade att vi aldrig kan veta om och när vi har realiserat en given historisk uppförandepaxis därför att varje försök att göra detta alltid är underdeterminerat av den evidens som finns tillhanda. Detta är knappast ett argument som vi borde bli särskilt imponerade av. Visst är det så att det så gott som alltid föreligger en sådan underdeterminering med hänsyn till historiskt informerade framföranden men detta är ju inte något unikt för denna verksamhet. Som Godlovitch (1999 s.166) påpekar uppstår samma problematik inom andra verksamhetsområden där man söker rekonstruera historiska artefakter, liksom även mycket vetenskapligt arbete i olika utsträckning dras med teorier som är underdeterminerade av data. Att vi aldrig vet något med absolut säkerhet i dessa sammanhang är närmast en truism; att vi därmed

7 John Butt (2007) skriver med hänsyn till denna fråga att ”it is naive to assume that, were we to hit on exactly the same sounds as those of yesteryear, listeners today would be affected in precisely the same manner as those of the past”. Denna tankegång är för övrigt inte ny, se t.ex. Broman (1994/95 s. 32); se även Lang (1997 s. 177).

8 Kivy (1995 s. 49–53 och 79) argumenterar för att det han kallar ”ljudande autenticitet” (”sonic authenticity”) utesluter vad man kan kalla för ”upplevelseautenticitet” (”sensible authenticity”), och vidare att det senare i många fall endast kan uppnås genom att man spelar på moderna instrument!

egentligen inte vet någonting alls är emellertid en slutsats som endast följer utifrån en radikal form av filosofisk skepticism.⁹

När det gäller argument 2 är det närmast ett av vår tids axiom att allt vi gör med nödvändighet är ett uttryck för den tid vi lever i. Och visst är det så att det historiskt informerade framförandet är ett barn av vår tid; vidare kan ingen vid sina sinnens fulla bruk hävda att någon nu levande person har direkt och omedierad kunskap om hur musiken klingade på, låt oss säga, Bachs tid. Vad som dock *inte* följer från detta är att svunna tiders uppförandep Praxis, föreställningar och preferenser alltid är principiellt oåtkomliga för oss. Inte heller följer det att vi med nödvändighet måste konstruera vår musikaliska Praxis utifrån våra samtida föreställningar och preferenser, dvs. att dessa alltid måste övertrumfa dem vi identifierar i andra historiska kontexter.

Återstår att se lite närmare på argument av typen 3 ovan, dvs. den typ av argument som hävdar att rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis är en omöjlighet därför att vi aldrig kan uppleva musiken på exakt samma sätt som tidigare tiders människor. Sådana argument är vanliga men icke desto mindre ohållbara. För det första tycks de ofta bortse från distinktionen mellan rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis och en historiskt-autentisk upplevelse av musiken såtillvida att man härleder orimligheten av att eftersträva det förra från omöjligheten av att uppnå det senare. Vi har inga skäl att acceptera argument som på detta sätt blandar ihop strävan efter att rekonstruera historisk uppförandep Praxis med (den förvisso utopiska) strävan efter att bli någon annan än den man är. Helt bortsett från detta kan man ifrågasätta om vi verkligen måste vara i stånd till att uppleva exakt vad tidigare tiders musiker och åhörare upplevde för att det skall vara möjligt för oss att närma oss deras ”musikaliska livsvärld”. En trovärdig definition av vad rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis innebär kan i varje fall knappast bestå i att ange villkor som *de facto* är omöjliga för oss att uppnå – detta är att förutsätta vad som skall visas.

Låt mig slutligen återuppta den generella invändningen. Det som alla de tre argumenten ovan har gemensamt är att de är av antingen-eller typ: antingen vet vi något med säkerhet eller också vet vi det inte alls; antingen har vi *per impossibile* direkt och omedierad tillgång till svunna tiders uppförandep Praxis eller också är vi fullständigt utlämnade till vårt eget samtida perspektiv; antingen måste vi kunna ”bli” en historisk musiker- och åhörarskara eller också är vi fullständigt oförmögna att ha en historiskt-autentisk musikalisk upplevelse, etc. Vi bör helt enkelt inte acceptera dessa utgångspunkter. Ett mer hållbart alternativ till dessa antingen-eller scenarier är istället att betrakta rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis som en approximativ verksamhet. Detta innebär att vi kan identifiera mer eller mindre väl underbyggda teorier om svunna tiders uppförandep Praxis, vilket i sin tur gör det möjligt att evaluera hur väl ett givet uppförande överensstämmer med en specifik historisk uppföran-

9 Se även Taruskin (1995 s. 45): ”No one, I trust, will deny that today we know more about how Bach sarabandes sounded in Bach’s day than people knew a hundred years ago...”.

depraxis. Det torde också, åtminstone i viss utsträckning, medföra möjligheten av att skilja på mer eller mindre trovärdiga föreställningar med hänsyn till svunna tiders ”musikaliska livsvärldar”. Enligt ett sådant synsätt är det fullt möjligt att återvända till, rekonstruera och revitalisera stora delar av den uppförandepraktiska och ”musikaliskt upplevda” historien.¹⁰

Den andra delfrågan jag nämnde ovan rörde historiskt orienterade musikers motivation. Vilken roll spelar historisk autenticitet i historiskt orienterade musikers professionella liv? I vilken grad eftersträvar de egentligen att rekonstruera historisk uppförandep Praxis? Här skulle man tycka att svaret var givet: historiskt orienterade musiker är musiker som strävar efter att lägga rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis till grund för det musikaliska framförandet. Men som jag redan varit inne på visar många (kanske de flesta) musikers problematiska förhållande till begreppet autenticitet att saken är långt ifrån så enkel. Under alla omständigheter är det problematiskt att behandla tidigmusikrörelsen som ett enhetligt fenomen; föga överraskande verkar det som om vissa historiskt orienterade musiker fäster större vikt vid historisk autenticitet än andra.¹¹ Om det är något som är definierande för tidigmusikrörelsen så är det emellertid att man vidhåller nödvändigheten av att gå tillbaka till och arbeta utifrån historiska källor. Således skriver Colin Lawson och Robin Stowell att

Primary sources are the historical performer's raw material, the surviving evidence of past practices. In addition to composer's original autographs, sketches and drafts [...] the performer's primary source material range from instrumental and theoretical treatises to surviving instruments, iconography, historical archives, references in literature, journals, newspaper reports, and sometimes even letters, diaries, catalogues, advertisements and, latterly, early recordings. [...] In order to realise the goal of historically informed performance, musicians need to collect, criticise, arrange, evaluate and interpret such raw material... (Lawson & Stowell 2001 s. 17)

Vilket är då det mål som skall realiseras i det historiskt informerade framförandet? Vad anser musiker att historisk information huvudsakligen skall användas till? Är det frågan om rekonstruktion av historisk uppförandep Praxis eller är det frågan om historisk uppförandep Praxis som utgångspunkt för musikaliskt och estetiskt innova-

10 Möjligheten av att revitalisera det jag här kallar den ”musikaliskt upplevda” historien framhålls även av Samson (2001 s. 13) som skriver: ”...through an exercise of historical imagination (...) we can make an attempt to recapture the ‘present’ of the historical subject, restoring to it something of the complexity, diversity and contradiction that attends any subject position”. Det finns naturligtvis en risk här att man snabbt konstruerar en form av ideal lyssnartyp som med hänsyn till den ”genomsnittlige” lyssnaren inte kan framstå som annat än utpräglad elitistisk. Broman (1994/95 s. 42) finner t.ex. en sådan ideal lyssnartyp förkroppsligad i Harnoncourts texter. Huruvida det är möjligt att undvika Harnoncourts (åtminstone enligt Broman) extrema position i detta sammanhang kan diskuteras. Vad man kan konstatera är att det eventuella postulerandet av en sådan lyssnartyp inte i sig tycks utgöra något argument gentemot möjligheten att i viss utsträckning återskapa ”närvaron” hos ett historiskt lyssnarsubjekt.

11 Sherman (1997) är den som kanske tydligast påvisat detta.

tiva framföranden? Kort sagt: ser historiska musiker historien som mål eller som medel? Kanske är denna fråga felformulerad. Det är tveksamt om det går att finna en enda historiskt orienterad musiker vars mål *uteslutande* är att rekonstruera historisk uppförandepraxis. Empiriska studier och intervjuer som gjorts med företrädare för tidigmusikrörelsen tyder på att det idag råder bred enighet om att ett sådant rent musealt företagande inte har mycket med det musikaliska framförandet att göra.¹² Då är det förmodligen bättre att formulera frågan på följande sätt: finns det historiskt orienterade musiker som betraktar historiska källor *endast* som medel för att realisera musikaliska, estetiska och konstnärliga mål? Finns det "historiskt orienterade" musiker som saknar allt intresse för om deras framföranden är i överensstämmelse med historisk uppförandepraxis eller inte? Det troliga svaret är att de i så fall hör till undantagen, vilket torde stärka hypotesen att historiska musiker i allmänhet faktiskt fäster viss vikt vid historisk autenticitet. Trovärdigheten av denna hypotes är naturligtvis beroende av bekräftelse från fler empiriska studier, t.ex. i form av intervjuer med historiskt orienterade musiker i stil med dem Sherman (1997) gjort. Det finns dock musiketnologiska studier som till viss del bekräftar att den historiska medvetenheten är stark hos historiskt orienterade musiker (se t.ex. Shelemay 2001). Med hänsyn till frågan om historiskt informerade musikers ambition kan vi således formulera följande tentativa slutsats: det kanske finns få "autenticitetsfundamentalister" inom tidigmusikrörelsen, men det finns sannolikt ännu färre helt igenom ahistoriska musiker. Historiskt orienterade musiker är knappast likgiltiga inför de aspekter som rör den historiska autenticiteten av deras framföranden, även om de inte gärna tar detta uttryck i sin mun.

Ovan har jag ifrågasatt argument som hävdar att rekonstruktion av historisk uppförandepraxis inte är möjlig. Ovan har jag också i tentativ anda hävdat att rekonstruktion av historisk uppförandepraxis är *en* av de saker som eftersträvas av historiskt orienterade musiker. Låt oss anta att jag har rätt i mina överväganden: är det berättigat att dra slutsatsen att merparten av de framföranden vi kallar historiskt informerade besitter någon grad av historisk autenticitet? Enligt vad man skulle kunna kalla den "nyestetiska tesen" är svaret nej. Enligt denna tes bör vi betrakta det historiskt informerade framförandet uteslutande som en manifestation av nutida estetiska och musikaliska ideal. Den främste förespråkaren för denna uppfattning är utan tvivel den amerikanske musikforskaren Richard Taruskin, men en rad andra forskare (främst från musikvetenskapligt håll) har anslutit sig till detta synsätt. Taruskin har framfört en massiv kritik mot föreställningen att historiska framföranden avspeglar historisk uppförandepraxis. Som Taruskin ser det kan historiskt orienterade musiker lägga hur mycket vikt som helst vid historiska källor och annan historisk information, resultaten är icke desto mindre genuint ohistoriska. Istället är det alltså en helt ny estetik som kommer till uttryck här där det febrila sysslandet med historiska manuskript och källor på sin höjd utgör en ytlig fernissa under vilken denna estetik

12 Se här återigen Sherman (1997).

opererar. Mer specifikt har vi enligt Taruskin att göra med en utpräglad *modernistisk* ideologi som kan ledas tillbaka till bl.a. den neoklassiske Stravinskys objektivism och skepsis mot alla former av interpretation och performativ frihet (se Taruskin 1995 s. 13–14, 167, 351 och 360–363). Det ”historiska” framförandet präglas enligt Taruskin av en depersonalisering och en antisubjektivism som saknar motstycke i historien.¹³

Taruskins diagnos av det historiskt informerade framförandet har haft ett enormt inflytande och betraktas av många musikforskare som det sista ordet i en diskussion vars bäst före datum sedan länge är passerat.¹⁴ Jag tror att en sådan reaktion till viss del, men endast till viss del, är berättigad och att det inte är möjligt att helt tillbakavisa Taruskins slutsatser: att post Taruskin konstruera en hållbar framställning av det historiska framförandet som uteslutande en autentisk rekonstruktion av historisk uppförandepraxis låter sig inte göras. Detta innebär dock inte att vi inte kan ifrågasätta Taruskins slutsatser och det sätt på vilket han etablerar dem. På grund av platsutrymmesskäl måste jag här begränsa mig till att i korthet diskutera endast en av de texter han har skrivit i ämnet, nämligen artikeln ”The Pastness of the Present and the Presence of the Past” från 1988. Denna text kan dock betraktas som central och är också hans mest omfattande i ämnet.¹⁵

Taruskin försvarar sin syn på historiska framföranden (vad han alltså kallar ”autentistiska” framföranden) som i grunden ett uttryck för en modernistisk estetik på två plan: dels med referens till de ideologier, diskurser och attityder han ser som oupplösligt förbundna med tidigmusikrörelsen; dels med referens till faktiska framföranden och inspelningar. På det ideologiska planet identifierar Taruskin förhärskande modernistiska ideal som känslomässig distans (Taruskin 1995 s. 136), ”objektivitet” i uttrycket och absolut trohet mot auktoriserade musikaliska texter som i positivistisk

13 Det är här viktigt att se vad den nyestetiska teorin *inte* hävdar: den hävdar inte att historiska källor och annan evidens inte spelar någon roll i det historiska framförandet eller att historiskt orienterade musiker skulle vara ointresserade av svunna tiders uppförandepraxis. Vad den hävdar är att de sätt på vilka denna information används avslöjar helt och hållet samtida musikaliska och estetiska preferenser som varken har eller kan ha några historiska motsvarigheter. Som framgår nedan är jag av en annan uppfattning då jag hävdar att det inte alls är så uppenbart att det sätt denna information används på så entydigt reflekterar samtida estetiska ideal.

14 Detta inflytande kom kanske tydligast till uttryck när Cook och Everist i den viktiga antologin *Rethinking Music* (1999 s. 12) motiverade sitt beslut att inte inkludera ett kapitel om historiskt informerade framföranden med att det rörde sig om ett modernistiskt fenomen och att det inte fanns mycket mer att säga om ämnet ifråga annat än ett summerande av slutsatser. Se även Beard och Gloag (2005 s. 17–18). Själv har Taruskin framhållit att hans uppfattning även är den dominerande utanför akademien när han säger att ”my painstakingly worked-out thesis on the matter of historical performance and its cultural meaning is no longer an academic secret. It has passed into folklore and become one of the standard positions on the subject...” (Taruskin 1995 s. 8). Emellertid åtnjuter Taruskins nyestetiska teori intressant nog inte alls samma popularitet bland filosofer som intresserat sig för detta ämne. Se t.ex. Levinson (1990 s. 393–408) och Davies (1987 s. 39–50).

15 Artikeln återfinns i hans *Text & Act: Essays on Music and Performance* (1995, s. 90–155), en bok som innehåller 20 olika artiklar som mer eller mindre explicit behandlar historiska framföranden.

anda ekvivaleras med kompositörens önsknings och intentioner (Taruskin 1995 s. 99). Sådana föreställningar, hävdar han, leder till en syn på den utövande musikern där dennes uppgift är att fungera som förmedlare och mellanhand snarare än som interpret. Precis som hos Stravinsky framställs den ideala musikern inom tidigmusikrörelsen som ett transparent medium vars uppgift är att verkställa det som står i noterna så exakt och korrekt (vilket vill säga så ”objektivt”) som möjligt (Taruskin 1995 s. 114 och 130). Att det ”autentistiska” framförandet speglar denna modernistiska estetik och ideologi är för Taruskin uppenbart. Generella karaktäristika hos sådana framföranden är en ”geometrisk” spelstil präglad av snabba, uniforma och motoriska tempi såväl som en preferens för ”[an] exceedingly lightweight sonority” (Taruskin 1995 s. 137) och ett starkt reducerat instrumentarium. Resultatet är en utpräglad antisubjektivism i det musikaliska uttrycket som är helt i överensstämmelse med grundläggande föreställningar inom både 1900-talets musikaliska modernism och modernismen inom andra konstformer.

Taruskins resonemang är vid första anblicken så övertygande att man frestas att utan vidare eftertanke ge honom rätt på alla punkter. Det finns emellertid ett element av retorik i Taruskins artikel som döljer det faktum att den evidens han stödjer sig på i sina slutsatser är relativt begränsad. Citat plockas från Christopher Hogwood, Daniel Leech-Wilkinson och Arthur Mendel, m.fl. i syfte att visa hur en modernistisk ideologi genomsyrar föreställningen om det historiskt autentiska framförandet. Men även om Taruskin gör detta på ett mycket övertygande sätt inställer sig misstanken att han inte redogör för den typ av uttalanden som stämmer mindre väl överens med den syn på sakernas tillstånd han förespråkar.¹⁶ Hans strävan efter en entydig bestämning av de estetiska och ideologiska drivkrafterna bakom det historiska framförandet är således problematisk med hänsyn till omfattningen av det empiriska material han stödjer sig på. Något liknande gäller diagnosen av själva framförandena: inspelningar av Christopher Hogwood, Trevor Pinnock och några till får tjäna som exempel på den stravinskyanska modernism och antisubjektivism som påstås prägla det historiska framförandet.¹⁷

På andra ställen i *Text & Act* tar Taruskin upp inspelningar och framföranden av ett antal andra musiker och dirigenter. Diagnosen är alltid densamma: så kallade historiska framföranden ”are all of them geometrical renditions...and they become more and more geometrical as they go along” (Taruskin 1995 s. 12). Men även om det knappast går att bestrida att sådana typer av framföranden uppvisar vissa gemensamma drag framstår i slutändan Taruskins ensidiga betoning av likheter på bekost-

16 Vi behöver bara vända oss till Shermans *Inside Early Music: Conversations with Performers* (1997) för att konstatera att för Taruskins tes obekväma uttalanden är legio inom tidigmusikrörelsen.

17 Butt (1996 s. 323–332) har framfört en kritik där han hävdar att Taruskin konsekvent gör sig skyldig till inkonsistenser i sin argumentation. Men Butt neutraliserar snart sin kritik genom att påstå att det *egentliga* värdet i Taruskins texter består i deras retoriska, stilistiska och ”performativa” kvaliteter. Detta är en underlig slutsats, framförallt som Taruskin själv så hårdnackat håller på distinktionen mellan forskning och ”performance”. Se Taruskin (1995 s. 24–31).

nad av skillnader som något av en övertalningskampanj. Taruskins grundtes att det historiskt informerade framförandet skall betraktas som ett modernistiskt fenomen är endast möjlig på basis av en fundamental brist på distinktioner med hänsyn till det mycket heterogena fält som sådana typer av uppföranden faktiskt utgör. Även om han har stor respekt för vissa historiskt orienterade musiker så leder en generell skepsis mot tidigmusikrörelsen i kombination med en önskan att till varje pris försvara den modernistiska grundtesen till att han på ett ohållbart sätt drar alla historiskt orienterade musiker över en kam: Norrington, Bilson, Brügggen, Savall, Gardiner, Harnoncourt, bröderna Kuijken, Rifkin, Musica Antiqua Köln, Parrot, Hogwood, Leonhardt, Page och hans Gothic Voices, etc. etc. – de är alla på ett eller annat sätt fångna i en modernistisk estetik och ideologi.¹⁸

Jag tror helt enkelt inte att detta stämmer. Förutsatt att det (åtminstone i vissa avseenden) är möjligt att rekonstruera historisk uppförandep Praxis, och förutsatt att många musiker faktiskt har ambitionen att i viss utsträckning rekonstruera historisk uppförandep Praxis, verkar det oklokt att alltför snabbt sluta upp bakom Taruskins slutsatser. Återigen tycks det som om vi här ställs inför en antingen-eller situation: antingen hävdar vi att historiskt informerade framföranden utgör rekonstruktioner av historisk uppförandep Praxis eller också hävdar vi att det rör sig om ett helt igenom modernt (dvs. modernistiskt) fenomen.¹⁹ Men varför skall vi acceptera denna utgångspunkt för diskussionen? Varför skall vi acceptera antagandet att ny estetik och historisk rekonstruktion är oförenliga? Varför, kan man fråga, måste vi gå med på att det historiska uppförandet *antingen* är historiskt autentiskt *eller* ett helt igenom nyestetiskt (modernistiskt) fenomen? Är det inte troligare att de flesta "historiska" uppföranden rymmer *både* historiska *och* samtidseestetiska (modernistiska eller an-

18 Taruskin (1995 s. 60) skriver att "...even at their best and most successful – or especially at their best and most successful – historical reconstructionist performances are in no sense re-creations of the past. They are quintessentially modern performances, modernist performances in fact...".

19 Här kan det vara på sin plats att peka på en begreppsförvirring som Taruskin är en av upphovsmännen till och som lett en del debattörer vilse. Att det historiskt informerade framförandet är en modern företeelse kan knappast förnekas och Taruskin har naturligtvis en poäng när han framhåller det missvisande i att kalla traditionella "mainstream"-uppföranden för moderna när de i själva verket utgör en äldre, romantisk form av uppförandep Praxis "that is fast becoming historical" (Taruskin 1995 s. 140). Det här är emellertid en typisk Taruskintaktik: han använder på ett subtilt sätt termen "historical" i två olika betydelser och utnyttjar sedan denna tvetydighet till att argumentera för att det egentligen är det traditionella "mainstream"-framförandet, och inte det så kallade "historiskt informerade" framförandet, som är historiskt. Detta görs med stor elegans men det betyder ju inte att argumentationen är giltig. För det första är Taruskins sammanblandning mellan en *historisk form av uppförandep Praxis* och en *uppförandep Praxis som syftar till att rekonstruera historien* illegitim och vilseledande. För det andra: att en uppförandep Praxis är modern (dvs. att den är ett samtidsfenomen) är fullt förenligt med att den samtidigt kan vara historisk i den andra bemärkelsen jag nyss nämnde. Inte ens från det eventuella faktum att en uppförandep Praxis är en *modernistisk* företeelse är vi berättigade att dra slutsatsen att den inte samtidigt skulle kunna innehålla starka element av historisk autenticitet.

dra) element och att det är just denna blandning av ett historiskt medvetande och ett innovativt experimenterande som utgör rationalet för många historiskt orienterade musikers verksamhet. Det är inte osannolikt att den konstnärliga drivkraften bakom många historiskt informerade uppföranden är betingad av en blandning av historiskt autentiska, nyestetiska och musikaliska ideal och att detta faktiskt avspeglar sig i det musikaliska framförandet. Att hävda att det sista ordet är sagt med hänsyn till frågan om historisk autenticitet i det historiskt informerade framförandet är således att acceptera de starkt polariserade och ofta förenklade scenarier som denna diskussion utgått från. Vad som behövs är en mer nyanserad bild av sådana typer av framföranden. Ett sådant företag skulle bland annat innebära en grundligare granskning av Taruskins argument och exemplifieringar såväl som detaljerade analyser av konkreta framföranden utifrån delvis nya och mindre tendensiösa utgångspunkter.

Det historiska framförandet och den enskilde musikerns personliga autenticitet

En återkommande kritik av det historiska framförandet är att det är oförenligt med och därför utgör ett hot mot det individuella, särpräglade och personliga hos varje enskild musiker. Uppfattningarna är dock vitt skilda om vad det är i det historiska framförandet som ger upphov till denna ”opersonlighet”. Här skall jag kort se på fyra olika typer av kritik, framförda både från musikvetenskapligt och fackfilosofiskt håll.

Enligt Taruskin är det ”historiska” framförandets specifikt avpersonifierade aspekter ett direkt resultat av den modernistsiska – och senromantiska (se Taruskin 1995 s. 10) – ideologi som enligt honom dominerat och fortfarande dominerar merparten av tidigmusikrörelsen. Denna modernistsiska antisubjektivism lokaliseras han bl.a. till idealet om *Werktreue*, vilket med tidigmusikrörelsen urartat till en ren ”textfetischism” där absolut trohet mot *urtext*-utgåvor och auktoriserade partiturer inte lämnar något rum för musikerns egen fantasi, spontanitet och tolkningar (Taruskin 1995 s. 12 och 187–188). Men han ser också, som tidigare påpekats, en modernistisk estetik realiserad i den ”geometriska” spelstil som han hävdar är utmärkande för många historiskt informerade framföranden, en spelstil som kännetecknas av ljusa klangideal, frånvaro av vibrato (förutom kanske på vissa strukturellt viktiga ställen som t.ex. för att understryka en kadens) och snabba, motoriska tempi (Taruskin 1995 s. 114–140).²⁰

En radikalt annorlunda analys av det historiska framförandets ”anti-individualistiska” karaktär görs av Peter Kivy. Enligt Kivy är det idealet och realiserandet av det

20 Butt (2002 och 2007) har ifrågasatt denna koppling mellan historiskt ”autentiska” framföranden och modernistisk estetik och istället pekat på möjligheten av att förstå ”autentiska” framföranden som ett symptom på ett postmodernt (snarare än modernt) tillstånd.

historiskt autentiska uppförandet som är oförenligt med vad han kallar för *personlig autenticitet*; dvs. just den typ av framföranden som enligt Taruskin utgör den stora myten om tidigmusikrörelsen. För Kivy står historisk och personlig autenticitet i ett proportionellt förhållande till varandra: ju mer man eftersträvar historisk autenticitet desto mindre utrymme finns det för den personliga autenticiteten. Kivy betraktar således sökandet efter historisk autenticitet som ett reellt hot mot ett genuint musikaliskt framförande i och med att musikerns utrymme för personlig interpretation successivt elimineras till fördel för det korrekta realiserandet av historiska texter (Kivy 1995 s. 265–271). Vad Kivy och Taruskin har gemensamt är deras skepsis mot varje form av sammanblandning mellan forskning omkring uppförandep Praxis och det musikaliska framförandet självt. Det som skiljer dem åt är att Kivy anser att historisk rekonstruktion, även om detta ideal inte kan utgöra ett önskvärt mål, icke desto mindre är en möjlighet,²¹ medan Taruskin hävdar att forskning och musikaliska framföranden varken kan eller bör sammanblandas: de kriterier utifrån vilka vi bedömer forskning är helt andra än de som ligger till grund för hur vi bedömer värdet av konstnärliga, musikaliska och performativa resultat (Taruskin 1995 s. 30).²²

En tredje typ av kritik har framförts av Robert P. Morgan (Morgan 1988 s. 57–83). Enligt Morgan bör vi se sökandet efter historiskt informerade framföranden som ett uttryck för en kris i vår moderna musikaliska kultur (och mer generellt som ett symptom på vår i alla avseenden fragmenterade kulturella, sociala och personliga identitet). Dagens musiker befinner sig, till skillnad från tidigare generationer, inte längre på något uppenbart sätt inom en uppförandepraktisk tradition. Resultatet av detta är en vilsenhet där man förlorar tron på sin spontana, intuitiva och individuella musikalitet. I det historiska framförandet ersätts det spontana uttrycket med en ångestladdad medveten attityd till historiska fakta och evidens. Morgan gör en jämförelse med språket och säger att det som kännetecknar den moderna musikern är att han eller hon inte längre har tillgång till ett musikaliskt-expressivt modersmål. Den naturliga lösningen på en sådan prekär och i längden ohållbar situation är att försöka återuppväcka vad man tycker sig se som det gamla, ursprungliga språket. Men, säger Morgan, det ligger något djupt *oautentiskt* i denna strävan, ty detta språk kommer aldrig att bli vårt eget och vi kommer aldrig att kunna tala det med den ”inföddes” självklarhet (Morgan 1988 s. 69).²³ Resultatet av hela detta sökande efter historisk autenticitet är ett urlakande av musikerns spontana, omedelbara och instinktiva uttrycksbehov.

21 Detta är något av en förenkling av Kivys uppfattning på denna punkt. Kivy (1995 s. 9–108) urskiljer nämligen tre olika typer av historisk autenticitet: autenticitet med hänsyn till tonsättarens intentioner, autenticitet med hänsyn till uppförandep Praxis och autenticitet med hänsyn till ljud eller klang (denna sista typ av autenticitet kan, som jag nämnde ovan, dessutom delas upp i vad Kivy kallar ”sonisk” och ”upplevelsemässig” autenticitet). Möjligheten av att realisera dessa olika former av historisk autenticitet växlar.

22 Butt (2002 s. 14) påpekar att denna övertygelse närmast har status av axiom i Taruskins tänkande.

23 Crutchfield (1988 s. 23) ger uttryck för en liknande uppfattning.

Hos filosofen Roger Scruton, slutligen, går många av Kivys, Morgans och Taruskins tankegångar igen. Scruton hävdar att det historiskt autentiska framförandet "arises from a consciousness of the past which is available only to those who feel themselves irremediably sundered from it. And it expresses the same kind of censoriousness that motivated the early modernists." (Scruton 1997 s. 450). Det som kritiseras är framför allt den moderne musikerns intuition och musikaliska instinkter, och i denna mening är det historiska framförandet ett utmärkt exempel på en repressiv verksamhet (Scruton 1997 s. 446). Vidare, säger Scruton, om det är en ökad tillgång till svunna tiders musikaliska livsvärld som är drivkraften bakom sökandet efter historisk autenticitet, så uppnår man det rakt motsatta av det man eftersträvar. Att använda sig av musikhistorisk forskning för att närma sig svunna tiders musikaliska praxis leder bara till att man alienerar sig från det förflutna. Det enda sättet vi kan återknyta till vår musikaliskt-historiska bakgrund är genom att erkänna vår plats i traditionen (Scruton 1997 s. 449). Historiskt orienterade musiker tror att de kan gå runt denna tradition och etablera en direkt kontakt med ursprunget, men detta är en illusion.²⁴

Trots sina skilda utgångspunkter når Taruskin, Kivy, Morgan och Scruton fram till samma slutsats: det är autenticiteten hos den utövande musikern som är det viktiga.²⁵ Forskning omkring uppförandepraxis – oavsett hur detaljerade och entydiga resultat man än är i stånd att nå fram till – skall inte blandas ihop med det musikaliska framförandet. Det är inte musikerns roll att tjäna som forskarens förlängda arm, det musikaliska framförandet är en personlig *akt*, inte någon form av tillämpad musikvetenskap. Termen autenticitet får härmed en helt annan innebörd då kriterier för autenticitet nu knyts till den enskilda musikerns personlighet. Taruskin talar således om en autenticitet som är grundad i musikerns övertygelse och förmåga att övertyga (Taruskin 1995 s. 94) medan Kivy talar om en form för personlig autenticitet i termer av musikerns personliga stil och originalitet (Kivy 1995 s. 123). Varken Taruskin eller Kivy verkar emellertid särskilt intresserade av att vidare diskutera vad som ligger bakom företeelser som övertygelse, personlig stil och originalitet. Vad är det som gör att en musiker besitter övertygelse och originalitet? Vilken uppfattning om den originella och övertygande musikern är det som ligger bakom Kivys och Taruskins (och Scrutons och Morgans) i "sann mening" autentiska uppföranden? Vilken typ av musiker har man i tankarna? För Kivy är "romantiska" musiker som Casals ett föredöme i fråga om personlig autenticitet.²⁶ Taruskin hävdar att historiskt

24 Det är alldeles uppenbart att delar av Taruskins, Kivys, Morgans och Scrutons kritik av det historiskt informerade framförandet kan härledas till Adornos kraftiga avståndstagande från alla försök att rekonstruera Bachs musik med ett historiskt instrumentarium. Se Adorno (1951/1981). Se även Fabian (2001).

25 Se även Crutchfield (1988 s. 24).

26 Kivys konceptualisering av personlig autenticitet vilar på ett argument enligt vilket *två* olika typer av konstverk presenteras i varje musikaliskt framförande: det ena är det musikverk som uppförs och det andra är uppförandet självt. Kivy hävdar vidare att det musikaliska framförandet är en speciell

informerade framföranden är autentiska, inte bara i kraft av eller i den mån de utförs med övertygelse och spontanitet, utan också för att de är ett uttryck för vår samtid (Taruskin 1995 s. 9 och s. 166).²⁷

Här är inte platsen för en utredning av begreppet personlig autenticitet, än mindre av autenticitetsbegreppet som sådant.²⁸ Men givet att vi accepterar den förståelse av begreppet i dess olika betydelser som framkommit ovan, hävdar jag i motsats till Kivy att strävan efter att spela inom och vara trogen mot en specifik historisk uppförandep Praxis kan vara förenlig med idealet om personlig autenticitet.²⁹ Den form av originalitet, spontanitet och egensinne som enligt Kivy kännetecknar den personliga autenticiteten är inte bunden till en viss typ av uppförandep Praxis utan kan ”kanaliseras” och ”adapteras” till en vilken som helst given historisk uppförandep Praxis. Min personliga autenticitet behöver således inte vara bunden till ett givet musikaliskt uttryck – jag tar med mig min personliga autenticitet, eller eventuellt avsaknaden av densamma, vart jag än går. Liksom en skådespelare med övertygelse, originalitet och djup känslighet kan spela två från varandra fullständigt olika karaktärer, så kan

typ av konstverk, nämligen en *version* av det musikverk som framförs. Detta leder honom till att betrakta det musikaliska framförandet som grundat i en form av kompositionell färdighet, närmare bestämt förmågan att *arrangera*. Personlig autenticitet uppnås alltså när musikern åstadkommer en originell version av det verk han eller hon framför och en sådan version uppnås alltså genom musikerns förmåga att ”arrangera” verket i konkreta uppföranden. Se Kivy (1995 s. 115–134); se även Kivy (2007b). För min egen del finner jag denna framställning av personlig autenticitet i det musikaliska framförandet föga övertygande, huvudsakligen för att jag inte har några större problem att föreställa mig originella versioner (i Kivys mening) av musikverk som icke desto mindre är genuint opersonliga. Det är också problematiskt att Kivys slutgiltiga förklaring av personlig stil, originalitet och personlig autenticitet görs med referens till något så mystifierande som stora musikers genialitet (Kivy 1995 s. 135). Personlig autenticitet förklaras alltså i sista hand i termer av genialitet, dvs. det förklaras knappast alls

- 27 Taruskins uppfattning om autenticitet i det musikaliska framförandet är notoriskt problematiskt och för övrigt inte helt konsistent: å ena sidan hävdar han att det verkligt autentiska uppförandet är det som utförs med övertygelse och auktoritet, å andra sidan hävdar han, som jag nämnde ovan, att ”historiska” framföranden är autentiska därför att de uttrycker våra nutida estetiska och musikaliska ideal. Såvida han inte menar att det är omöjligt att vara övertygande om man inte är (nu)tidsenlig så verkar det kunna finnas många situationer där dessa två typer av autenticitet är oförenliga. För en annan kritik av Taruskins behandling av autenticitetsbegreppet, se Kivy (1995 s. 1–2).
- 28 Åkesson (2007 s. 47–51) diskuterar några olika innebörder av autenticitetsbegreppet med särskilt fokus på ”vilka slags värderingar som ligger mer eller mindre dolda i olika betydelser av begreppet autenticitet applicerat på svensk folkmusik” (Ibid., s. 49).
- 29 Kivy (1995 s. 285) tycks anse något liknande när han säger att ”there is no reason why strands of historical authenticity should not be woven together with strands of personal authenticity to make a seamless and beautiful fabric.” (Kivy, *Authenticities*, s. 285). Detta utesluter dock inte att han ser de två typerna av autenticitet som existerande på varandras bekostnad, vilket kommer tydligt till uttryck när han framhåller att ”historical authenticity must in the ultimate, ideal case obliterate performance as we know it by emasculating personal authenticity and thus closing the gap between performance and work.” (Ibid., s. 286).

en musiker med övertygelse, originalitet och innerlighet spela inom två fullständigt olika typer av uppförandep Praxis. Ett sätt att lösa den konflikt som kan tyckas uppstå mellan strävan efter att rekonstruera historisk uppförandep Praxis och det konstnärliga behovet av en särpräglad, egen stil är att tillägna sig en historiskt auktoriserad uppförandep Praxis och utveckla sina personliga tolkningar och sitt spontana uttryck inom ramen för denna.³⁰ Detta innebär förvisso en begränsning av den personliga friheten, men det är en begränsning som är knuten till varje form av uppförandep Praxis – modernistisk, ”romantisk” eller historisk.

Jag kan tänka mig flera invändningar mot ett sådant resonemang. En invändning kan i korthet formuleras på följande sätt. En stor del av det omisskännligt personliga och originella hos en musiker som t.ex. Horowitz består just i hans egensinniga, för att inte säga självsvåldiga, sätt att behandla musiken. Ta bort detta och du tar bort det essentiella i det som gör Horowitz till en stor musiker. Alltså, det kan inte råda något tvivel om att Horowitz originalitet är oförenlig med varje form av historisk uppförandep Praxis. Gentemot denna invändning skulle man kunna hävda att hade Horowitz anslutit sig till tidigmusikrörelsen så hade han funnit nya sätt att uttrycka sin originalitet – sätt som hade varit mer i överensstämmelse med historisk uppförandep Praxis. Men hade han därmed förlorat sin personliga autenticitet? En sådan slutsats verkar förhastad.

I detta sammanhang är det intressant att jämföra den utövande musikern med en annan typ av musiker, nämligen tonsättaren. Hade Beethoven förlorat sin personliga autenticitet om han hade levt under första hälften av 1700-talet? Hade han varit en mindre begåvad tonsättare? Det är inte helt klart huruvida denna fråga kan förstås som meningsfull på samma sätt som den vi ställde med hänsyn till Horowitz ovan. Är det meningsfullt att föreställa sig Beethoven som barocktonsättare? Är Beethoven fortfarande Beethoven om vi placerar ”honom” i en annan historisk kontext? Möjligheten av att överhuvudtaget föra resonemanget är här uppenbarligen beroende av att man kan svara ja på dessa frågor, eller åtminstone föreställa sig ett jakande svar som meningsfullt.³¹ Men jämförelsen är djupt problematisk av ett mer uppenbart skäl, ty det verkar helt enkelt vara nonsens att hävda att man kan skilja kompositörers originalitet från deras musik. Vi beundrar Beethoven för den musik han *faktiskt* skrev och inte för den han kunde ha skrivit under andra omständigheter. Visserligen skulle man kunna säga detsamma om Horowitz, men den signifikanta skillnaden här är att det inte alls är nonsens att föreställa sig ett kontrafaktiskt scenario där Horowitz figurerar som ”omvänd” tidigmusikmusiker. Tvärtom, det finns åtskilliga exempel på musiker som växlar mellan olika spelstilar. Här kan man t.ex. peka på Anner Bylsmas

30 Det är viktigt att inse att detta att man strävar efter att rekonstruera historisk uppförandep Praxis inte alls behöver innebära att man måste ha detta ideal i tankarna i den stund man framför musiken. Inte heller behöver det ju innebära att en och endast en tolkning är möjlig.

31 Butts argumentation gentemot Kivys teori om kontrafaktiska intentioner vilar till stor del på att en sådan ”personlighetsinvarians” över historiska epoker är ohållbar. Se Butt (2002 s. 76–78).

framföranden av samma verk på ”tidstrogn” respektive ”moderna” instrument. Det vore absurt att hävda att Bylsma skulle förlora sin personliga autenticitet varje gång han bytte till en barockcello och *mutatis mutandis* att Horowitz skulle ha förlorat sin personliga autenticitet om han bestämt sig för att vid sidan av sin mer kända verksamhet ägna sig åt historiskt informerade framföranden.³² En tentativ slutsats är således att även om tonsättarens personliga autenticitet inte kan skiljas från ett specifikt expressivt idiom (den musik han eller hon faktiskt skrev) så är just precis detta möjligt i den utövande musikerns fall. Den utövande musikerns personliga autenticitet kan inte reduceras till en specifik performancetradition, till ett specifikt sätt att spela. Ett annat sätt att säga detta är att det inte råder någon essentiell eller nödvändig förbindelse mellan en musikers personliga autenticitet och en särskild typ av uppförandepraxis.³³

32 Bylsma är för övrigt själv ett gott exempel på en musiker som gått från så kallad mainstream till historisk uppförandepraxis. Efter att ha vunnit Casalstävlingen 1959 (på ”modern” cello) och spelat i Concertgebouworkesteren ett antal år började han på 1960-talet spela på barockcello och utforska historisk uppförandepraxis. Se Sherman (1997 s. 208–209).

33 Eller är detta fel? Är det möjligt att vända på Kivys resonemang och hävda att historisk autenticitet långt ifrån att vara oförenlig med den personliga autenticiteten istället utgör ett *nödvändigt* villkor för personlig autenticitet? En sådan typ av argument kan sägas vara raka motsatsen till de argument som hävdar att en ahistorisk, ”romantisk” spelstil är den enda som ger utrymme för personlig autenticitet. Enligt detta synsätt innebär alieneringen från det historiskt autentiska även en alienering från det personligt autentiska. Varför? Därför att det radikalt autonomistetiska och ahistoriska ideal som är förknippat med Kivys föreställning om personlig autenticitet (Kivy 1995 s. 77) är indifferent gentemot den personliga, mänskliga, kulturella och sociala livsvärld ur vilken varje given musik har uppstått och denna indifferens undergräver den personliga autenticiteten. Att helt bortse från historiska fakta, att uppge all strävan efter att möta historien på dess egna villkor, leder till vad man kan benämna historisk solipsism, dvs. en tro på att det enda som spelar någon roll är vår nuvarande situation och att andra historiska perioder inte är någonting annat än en fantasifull version av vår egen spegelbild. Men den alienering som en sådan historisk solipsism resulterar i är alltså inte bara ”historisk”, den är även personlig. Det är här frågan om en alienering som inte är helt olik den som inträder när man söker bygga sitt liv uteslutande omkring sina egna och sina närmastes intressen, medan man anser sig kunna stänga dörren mot resten av omvärlden. I det ena fallet undergrävs den personliga autenticiteten av en övertro på en kontinuerlig uppförandepraktisk tradition parat med en vittgående likgiltighet inför konstverkets historiska, kulturella och sociala kontext. I det andra fallet (vardagslivet) undergrävs den av likgiltigheten inför det större sammanhang man själv är en del av. En slutsats som följer från detta argument är att den typ av romantiska föreställningar om personlig autenticitet som Kivy förespråkar är en illusion – lika mycket i det musikaliska framförandet som i våra liv som helhet. (Här kan det vara värt att notera att filosofen Peter Railton i ett försvar av konsekventalistiska moralteorier har argumenterat för att oviljan att transcendera egna problem och intressen leder till en alienering från omvärlden som undergräver den personliga integriteten. Se Railton (1984 s. 134–171). Det skulle vara intressant att applicera Railtons argumentation på diskussionen om historisk och personlig autenticitet.) Hur som helst tror jag att detta resonemang, laddat som det är med moraliska och existentialistiska övertoner och implikationer, i dess mest konsekventa form inte är hållbart. Enligt denna uppfattning skulle flera generationer av musiker ha komprometterat sin personliga autenticitet, en tanke som kan anta absurda proportioner när man tänker på musiker som Lipatti, Horowitz, Walter, Casals,

Forskning, framförande och historisk medvetenhet

De former under vilka den klassiska musiken har förmedlats i vårt samhälle har varit nära knutna till föreställningar om musikverkets autonoma status. Under 18- och 1900-talet växte en starkt institutionaliserad konsertsituation fram vars främsta kännetecken var ett tyst och koncentrerat lyssnande till en tidlös och dekontextualiserad musik. Det historiska framförandet kan i vissa avseenden ses som en reaktion på denna "autonomisering" av den klassiska musiken.³⁴ Det finns en tendens inom tidigmusikrörelsen att söka återskapa den bredare kulturella och sociala meningsstruktur som varit knuten till varje given historisk uppförandepaxis.³⁵ Men man kan hävda att givet att det faktiskt inte är möjligt för den moderna människan att stiga utanför sitt samtidsperspektiv måste denna ambition betraktas som ett fåfängt strävande. Men är det verkligen så? Medför omöjligheten av att fullständigt uppnå det Kivy kallar upplevelsemässig autenticitet ("sensible authenticity") att vi inte heller bör *eftersträva* att uppnå denna typ av autenticitet? Denna slutsats tycks mig vara lika förhastad med hänsyn till upplevelsemässig autenticitet som den är med hänsyn till klingande autenticitet. Ett mer plausibelt resonemang framförs av Nikolaus Harnoncourt när han säger att:

The greater our comprehension of the entire spiritual and intellectual milieu of those times, the more performance of this music will communicate to us. But, since complete understanding is unattainable, the "Music of the Gothic Age" will never again be heard in a completely authentic way – we would have to become the people who lived during that period to realize a full understanding. We are only able to approach its true form through intuition and knowledge; the closer we come, the more convincing the results will be. (Harnoncourt 1989 s. 8)

Man behöver inte hålla med om allt det Harnoncourt säger i ovanstående citat,³⁶ men det är intressant att han kombinerar insikten att vi aldrig kan uppnå en fullständig förståelse och ett "alltigenom autentiskt" lyssnande med slutsatsen att vi ändå bör sträva efter en sådan förståelse och ett sådant lyssnande.

Men kanske är det inte i första hand historisk autenticitet som eftersträvas och/eller bör eftersträvas av historiskt orienterade musiker och deras (historiskt oriente-

och många andra. Vidare kan man framhålla att även om det "romantiska" sättet att spela generellt kan knytas till någon form av autonomiestetik, så följer det ju inte att alla dessa musiker skulle vara historiska ignoranter. De kanske inte eftersträvade en historisk uppförandepaxis, men många av dem var lika intresserade av den historiska och kulturella kontexten som någonsin sina tidstroga kollegor och efterföljare. Historisk autenticitet är förenlig med personlig autenticitet, men knappast en nödvändig förutsättning för denna.

34 Butts tal om kontextualiserade framföranden uppmärksammar denna aspekt av det historiskt informerade framförandet. Se Butt (2002 s. 203–204).

35 För en diskussion av denna "bredare" typ av autentisk mening och dess förhållande till det musikaliska framförandet, se Tomlinson (1988).

36 För en omfattande kritik av Harnoncourts tankegångar omkring det historiska framförandet, se Broman (1994/95 s. 33–43).

rade) åhörare; det viktiga är kanske snarare att det uppstår en *upplevelse* av historisk autenticitet och historicitet omkring det musikaliska framförandet. Kanske kan det historiskt informerade framförandet bäst förstås som vad man i brist på en bättre beteckning skulle kunna kalla en form av kvasihistoricism.³⁷ Den typ av multimediala musikaliska framföranden som är kännetecknande för grupper som Marcel Pérès *Ensemble Organum* och Susanne Hellauers *Anonymous 4* skulle t.ex. möjligtvis kunna förstås som kvasihistoricistiska i denna bemärkelse (vilket är fullt förenligt med att både Pérès och Hellauer är mycket insatta i den forskning som är relevant för den musik de framför).³⁸ Med en term hämtad från Jean Baudrillard skulle vi således kunna betrakta många historiska framföranden som *simulacra*.³⁹ Men, och detta är viktigt, det historiska framförandet (oavsett om det syftar till en bredare, mer "kontextuell" rekonstruktion eller om målet endast är att spela på ett historiskt autentiskt sätt) bör i så fall ses som ett simulacrum baserat på historisk forskning och vetenskapligt underbyggda föreställningar. Detta innebär att det är ett "simulacrum" om vilket vi i viss utsträckning har grund att tro på dess verisimilitud, vilket i sin tur torde bidra till att stärka den upplevelse av historisk autenticitet som är en viktig drivkraft bakom många, om än inte alla, historiskt informerade framföranden. Att den verisimilitud som uppnås är villkorad av den mängd evidens och historisk information vi har tillgång till är uppenbart; ju mindre information vi har till vårt förfogande, ju starkare skäl har vi att anta att det är frågan om ett renodlat simulacrum.⁴⁰

Om det finns "historiskt orienterade" musiker som *endast* betraktar historisk information som en resurs för skapandet av innovativa tolkningar så torde frågan om validiteten av denna information inte spela någon större roll för dessa musiker. De historiskt orienterade musiker som hävdar att strävan efter historisk autenticitet är en viktig aspekt av det historiskt informerade framförandet har dock sannolikt en annan inställning. För dem kan musikvetenskaplig och musikhistorisk information, dvs. forskningsförankrad information, bidra till att bygga upp en typ av framföran-

37 Det fenomen jag här betecknar med termen "kvasihistoricism" motsvarar i viss utsträckning det fenomen David Lowenthal, enligt Butt, kallar "arv". Lowenthal gör en distinktion mellan "arv" och "historia" där den senare termen syftar på ambitionen att så långt som möjligt söka en objektiv, korrekt förståelse av historien, medan den förra syftar på att vi söker en förbindelse till historien mer på våra egna villkor. Se Butt (2002 s. 15).

38 Se Sherman (1997 kap. 1 och 2).

39 Se även Butt (2002 s. 156–160).

40 Termen "verisimilitud" är från början förknippad med Karl Popper. Popper hävdar, enligt Blackburn (1994), att en teori T1 har större verisimilitud än en teori T2 om och endast om T1 implicerar fler sanna och färre falska påståenden än T2. Här använder jag dock termen i en mer generell epistemisk betydelse för att peka på möjligheten av att *på basis av tillgänglig evidens* evaluera hur nära en historisk förlaga ett givet musikaliskt framförande verkar vara. Verisimilituden värderas således inte i termer av korrespondens med historiska förlagor (vilket ju i de flesta fall är en omöjlighet) utan endast på basis av den vetenskapligt auktoriserade historiska information som finns tillhanda. Taruskin (1995 s. 94–95) diskuterar och avvisar tanken om verisimilitud genom att på karaktäristiskt vis blanda korten.

den som inte endast bör evalueras utifrån dessas musikaliska och estetiska kvaliteter utan även utifrån den historiska medvetenhet de uppmanar lyssnaren att utveckla. Historien kan hjälpa musikern att utveckla innovativa tolkningar och musikaliska framföranden men musikaliska framföranden kan också bidra till att (åtminstone delvis) återskapa och förstå historien.

Avslutningsvis kan det i detta sammanhang också argumenteras för att i en bred, ”kontextualiserad” revitalisering av en svunnen tids musikaliska och andliga livsvärld har den personliga autenticiteten hos musikern, liksom den musikvetenskapliga forskningen, en essentiell roll att spela. Den enskilde musikerns personliga autenticitet, eller brist på densamma, är avgörande för om hela detta företag skall lyckas: en brist på originalitet och övertygelse hos musikern kommer förmodligen att motverka upplevelsen av att framförandet har en historisk dimension. I denna mening kan man säga att den personliga autenticiteten, långtifrån att vara oförenlig med det historiska framförandet, istället är en *förutsättning* för ett sådant framförande.

Referenser

- Adorno, Theodor W. 1981 (1951): ”Bach Defended against his Devotees”, i *Prisms* (övers. Samuel och Shierry Weber). Cambridge Mass.: MIT Press, 1981, s. 133–46.
- Beard, David och Kenneth Gloag 2005: *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Blackburn, Simon 1994: *Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Broman, Per F. 1994/95: ”The Emperor’s New Clothes – Performance Practice in the 1990s”, i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1994/95, s. 31–56.
- Butt, John 1996: ”Acting up a Text”, i *Early Music* 1996, vol. 24, s. 323–32.
- Butt, John 2002: *Playing With History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, John 2007: ”Authenticity”, i *Grove Music Online* (ed. L. Macy) 2007, www.grovemusic.com (Besökt 19 augusti 2007)
- Cook, Nicholas och Mark Everist (eds.) 1999: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Crutchfield, Will 1988: ”Fashion, Conviction, and Performance Style”, i *Authenticity and Early Music*. Ed.: N. Kenyon, New York: Oxford University Press, 1988.
- Davies, Stephen 1987: ”Authenticity in Musical Performance”, i *British Journal of Aesthetics* 1987, vol. 27, s. 39–50.
- Dipert, Randall 1980: ”The Composer’s Intentions: An Examination of their Relevance for Performance”, i *The Musical Quarterly* 1980, vol.66, No. 2, s. 205–18.
- Dreyfus, Laurence 1983: ”Early Music defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century”, i *The Musical Quarterly* 1983, vol.69, No.3, s. 297–322.
- Fabian, Dorottya 2001: ”The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement”, i *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2001, vol.32, No.2, s. 153–67.
- Godlovitch, Stan 1999: ”Performance Authenticity: Possible, Practical, Virtuous”, i *Performance and Authenticity in the Arts*. Eds.: S. Kemal och I. Gaskell, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Harnoncourt, Nikolaus 1989: *The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart* (övers. M. O’Neill). Portland: Amadeus Press.
- Kerman, Joseph 1985: *Musicology*. London: Fontana Press.
- Kivy, Peter 1995: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.

- Kivy, Peter 2007a: "On the Historically Informed Performance", i *Music, Language, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, Peter 2007b: "Ars perfecta: Toward Perfection in Musical Performance?", i *Music, Language, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Lang, Paul Henry 1997: *Musicology and Performance*. Eds.: A. Mann och G. J. Buelow, New Haven: Yale University Press.
- Lawson, Colin och Robin Stowell 2001: *The Historical Performance of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, Jerrold 1990: "Authentic Performance and Performance Means" i *Music, Art, & Metaphysics*. New York: Cornell University Press.
- Morgan, Robert P. 1988: "Tradition, Anxiety, and the Musical Scene", i *Authenticity and Early Music*. Ed.: N. Kenyon, New York: Oxford University Press, 1988.
- Railton, Peter 1984: "Alienation, Consequentialism, and the Demands of Morality", i *Philosophy and Public Affairs* 1984, vol. 13, nr 2, s. 134–71.
- Samson, Jim 2001: "The musical work and nineteenth-century history", i *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed.: J. Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Scruton, Roger 1997: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Shelemay, Kay Kaufman 2001: "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts Bridging Disciplines and Musical Worlds", i *Ethnomusicology* 2001, vol. 45, s. 1-29.
- Sherman, Bernard D. 1997: *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press.
- Sherman, Bernard D. 1998: "Authenticity in Musical Performance", i *The Encyclopedia of Aesthetics*. Ed.: M. J. Kelly, New York: Oxford University press, 1998.
- Taruskin, Richard 1995: *Text & Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Tomlinson, Gary 1988: "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music", i *Authenticity and Early Music*. Ed.: N. Kenyon, New York: Oxford University Press, 1988.
- Åkesson, Ingrid 2007: *Med rösten som instrument: perspektiv på nutida svensk vokalmusik*. Diss. Svenskt visarkivs handlingar 5.

Summary

There is a widespread consensus among musicologists that the debate over historically informed performances has long since lost its actuality. The received wisdom seems to be that such performances are best described as expressions of present day, or more specifically modernist, aesthetic ideals. Another influential line of thought holds that the spurious search for historical authenticity is irreconcilable with the performing musicians personal authenticity, a view that in turn is closely related to a common scepticism against any form of combination or mix-up between musical performance and musicological research. Beliefs like these have been largely responsible for the general decrease in interest over the nature and purpose of historically informed performances during the last decade. The present article considers some of the more well-known arguments behind such beliefs and argues that they, contrary to what many scholars seem to think, are far from conclusive. Although there is no attempt to put forward any final solutions to these issues some tentative conclusions

are nevertheless suggested. Thus, the central concern of the article is a plea for a reopening of a discussion that was abandoned too early on too feeble grounds.

Key-words

early music movement, historically informed performances, performance practice, historical authenticity, personal authenticity, modernism, verisimilitude

Författaren

Tobias Pontara har studerat på orkestermusikerlinjen vid Det Kgl. Danske Musik-konservatorium i Köpenhamn och arbetat som professionell musiker. Pontara disputerade 2007 på avhandlingen *Brev från den autonoma musikens värld: den diskursiva konstruktionen av musikalisk autonomi i den samtida klassiska CD-skivan* (se recension i denna tidskrift s. 148). Pontara, som är verksam vid musikvetenskapliga institutionen i Stockholm, håller för närvarande på att utveckla ett forskningsprojekt som avser att studera den svenska tidigmusikrörelsens historia.