

STM 1990

**Forskningsinriktningar och vetenskapsteoretiska
problem inom svensk akademisk musikforskning efter
1941**

Av Sten Dahlstedt

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan
tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska
samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
åtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela
databasen.

Forskningsinriktningar och vetenskapsteoretiska problem inom svensk akademisk musikforskning efter 1941

Av Sten Dahlstedt

Föreliggande framställning är en sammanfattning av de övergripande resultaten från det HSFR-finansierade projektet, "Forskningsinriktningar och vetenskapsteoretiska problem inom svensk akademisk musikforskning efter 1941".¹ Liksom i min avhandling om den svenska musikvetenskapens framväxt och institutionella etablering under perioden fram till 1941² har grundvalen för detta varit vetenskapsteoretiskt och estetiskt inriktade analyser av offentliggjorda musikvetenskapliga forskningsresultat samt av andra dokument, t.ex. tidnings- och tidskriftsartiklar, skrivna av musikforskare. Utifrån dessa har jag gjort en löpande idéhistorisk genomgång av den svenska musikforskningens utveckling i relation till internationella och inhemska kulturströmningar. Ambitionen att deskriptivt teckna huvuddragen i den vetenskapshistoriska utvecklingen har kombinerats med en strävan att kritiskt pröva och diskutera några av de teoretiska utgångspunkter som varit aktuella inom forskningen under olika tider, för att från ett historiskt perspektiv belysa några av den moderna musikvetenskapens problem.

Som den planerade projektpresentationens huvudtitel antyder rör sig diskussionerna kring två huvudtemata som hämtats från Ludwig Wittgensteins senfilosofi. Termen "individ" aktualiseras härvidlag på två plan. Det första är mycket grundläggande och handlar om forskarnas varierande föreställningar rörande musiken och det individuella konstverket som forskningsobjekt. Det andra sammanhänger med de inom modern estetik tämligen utbredda tendenserna att betrakta konst och konstupplevelse som angelägenheter för den enskilde, vilken därvid gärna ställs i kontrast till samhällskollektivet.³

Också beträffande huvudtitelns andra led, "innebörd", är två aspekter av särskilt intresse. Den första gäller det vetenskapliga språkbruket och står i nära samband med forskarnas

1 Projektet är planerat att så småningom resultera i en bok med namnet *Individ & innebörd* och med projekttiteln som underrubrik. Beträffande käll- och litteraturhänvisningar och detaljerad argumentation rörande de frågor som här berörs i ett mer övergripande perspektiv hänvisas till denna slutgiltiga presentation.

2 Sten Dahlstedt, *Fakta & förnuft. Svensk akademisk musikforskning 1909-1941*, Göteborg 1986.

3 Härtill S Dahlstedt, "Individens metafysik. Aspekter på 40-talets estetik", *Häften för Kritiska Studier* 1988:3, 4-14.

föreställningar om objekten för sin verksamhet, dvs. med den förstnämnda aspekten av "individ".⁴ Den andra tar fasta på de, särskilt under den i detta sammanhang aktuella perioden, ofta diskuterade synsätten på konst som något slags kommunikation.⁵

Liksom övriga estetiska vetenskaper har musikforskningen under 1900-talet i hög grad präglats av sin plats i spänningsfältet mellan estetiskt och vetenskapligt, mellan vad som ur ett institutionellt perspektiv framstår som en sociokulturellt definierbar konstvärld och en på motsvarande sätt avgränsbar vetenskapsvärld. Detta har både varit en viktig betingelse för de estetiska vetenskapernas särart och en betydelsefull faktor när det gäller dessa vetenskapers relationer till allmän kulturdebatt och idéhistoriska traditioner.

Den akademiska svenska musikforskningens historia efter 1942 har bestämts av en rad företeelser som stått i samband med traditioner och tendenser i den allmänna kulturutvecklingen, ofta med tydliga internationella beröringspunkter. Detta har vanligen varit faktorer av central betydelse också inom konstvärlden. Den musikvetenskapliga forskningen har emellertid också formats av de normsystem beträffande vetenskaplighet, de metodologiska och vetenskapsteoretiska diskussioner som varit aktuella i Sverige och internationellt. I båda dessa sammanhang har yttre, samhälleliga förhållanden haft stor betydelse, varvid exempelvis konstvärldens och vetenskapsvärldens delvis olikartade samhälleliga funktioner bidragit till att forma synen på musikvetenskapens forskningsobjekt och möjligheterna att utveckla kunskaper om detta.

I början av 1940-talet hade musikvetenskap — eller "musikhistoria med musikteori", som den officiella ämnesrubriceringen fortfarande löd — blivit en institutionellt etablerad akademisk disciplin. Ämnet hade intill dess i stort sett präglats av två inriktningar. Den ena företrädades av Tobias Norlind, som varit pionjär för musikforskning i svenskt akademiskt liv. Han hade 1909 disputerat under estetikprofessorn Evert Wrangel i Lund på en avhandling med såväl musik- och litteraturhistoriska som allmänt kulturhistoriska och folklivsforskningsmässiga aspekter, nämligen 1500-talets latinska skolsånger i Sverige och Finland. I hans forskning kombinerades just folklivsforskningsmässigt breda perspektiv med en av naturvetenskapliga ideal färgad empirism. Grundsynen påminde om den som under 1800-talets sista årtionden uttrycktes av historikern Karl Lamprecht i Tyskland, men också om sådana ståndpunkter som i Sverige företrädades av arkeologen Hans Hildebrand respektive litteraturhistorikern Henrik Schück.

4 Härtill S Dahlstedt, "Den ensamma människan: Något om beskrivning, medvetande och Schumanns Manfreduvertyr", *Nordisk estetisk tidskrift* 7, under utgivning.

5 Härtill S Dahlstedt, "Referens, regel & form. Något om användningen av 'innebörd' inom de estetiska vetenskaperna", *Nordisk estetisk tidskrift* 3, 1989, 43-72.

Detta kan ses mot bakgrund av en internationell trend att också på humanvetenskapligt område sluta upp bakom naturvetenskapliga ideal. Särskilt framträdande inom de historiska och estetiska vetenskaperna var ambitionerna att använda sig av induktiva resonemang. Norlinds naturvetenskapliga ideal innebar bland annat ett sätt att markera musikforskningens vetenskaplighet för att motivera dess plats vid litteratur- och konsthistoriens sida, sådana dessa discipliner formats vid tiden för det gamla estetikämnets upplösning, varvid inte minst de ideal som företrädades av Schück spelade en viktig roll.

Till de drag i Norlinds naturvetenskapligt färgade forskningsinriktning som skulle bli av störst betydelse för senare svensk musikvetenskap hörde den liberala och folklivsforskningsmässiga kultursynen, vilken inte minst befrämjade ett seriöst vetenskapligt intresse för folk- och populärmusik. Där fanns en tydlig markering av uppfattningen, med tydliga motsvarigheter hos Schück, att den svenska musikforskningens primära uppgift var att planmässigt kamma igenom så mycket som möjligt av det tillgängliga primära källmaterialet rörande den svenska musikhistorien. Av grundläggande betydelse var för Norlind slutligen en utvecklingsteori av evolutionistiskt snitt, som inte bara spelade en viktig roll för hans syn på folkmusiken, utan även i många sammanhang fungerade som ryggrad i hans historiska framställningar. Dessa tenderade i övrigt att få en lätt rapsodisk och osammanhängande karaktär.

Under 1930-talet hade musikforskningsinstitutionen vid universitetet i Uppsala alltmer blivit centrum för ämnets utveckling, vilken leddes av Norlinds elev Carl-Allan Moberg. Denne, tonsättaren och sedermera director musices vid universitetet, Sven E Svensson, och institutionens förste doktorand, Stig Walin, utgjorde en grupp med tämligen enhetlig syn på ämnet. I motsats till Norlinds ganska okomplicerade empirism representerade denna "Uppsalaskola" en forskningsinriktning med förhållandevis höga teoretiska anspråk och komplikationer. Dess under 1930-talet successivt allt större inflytande inom ämnet medförde emellertid enbart i ringare grad att de och andra forskare ägnade sig åt grundläggande estetiska och vetenskapsteoretiska frågeställningar. I stället innebar Uppsalaskolans forskningsinriktning huvudsakligen att empirisk musikhistorieskrivning inordnades under en sträng metodologi, som i sig förutsatte en rad estetiska och vetenskapsteoretiska ståndpunkter. Vad som reglerades var framför allt principerna för källkritik, men i någon mån också den musikteoretiska begreppsapparaten.

Uppsalaskolans teoretiska grundval var en nykantianism, som närmast anslöt till den så kallade Badenskolan (Wilhelm Windelband och Heinrich Rickert). Mobergs och Walins forskning präglades också av vissa fenomenologiinflytade drag, vilka generellt spelade en viss roll inom mellankrigstidens internationella musikvetenskap. I motsats till Norlind drog uppsalaforskarna en skarp gräns mellan natur- och humanvetenskaper. Särskilt betonade de det mänskligt unikas betydelse i historiska och estetiska sammanhang, samtidigt

som de starkt framhöll betydelsen av ett förenhetligande och aprioriskt giltigt, formellt och logiskt moment inom både vetenskap och konst.

Moberg, Svensson och Walin stod för en principiellt formalinriktad estetik, vilken förstärktes då de under 1930-talets sista år anammade de stilanalytiska och stilhistoriska trender, som — huvudsakligen i anslutning till naturvetenskapligt färgade ideal — under hela mellankrigstiden fick en allt större betydelse inom internationell musikvetenskap. Samtidigt slöt de tveklöst upp kring föreställningen att ett vetenskapligt intresse för musik enbart kunde legitimeras på grundval av ett historiskt och filosofiskt intresse för människorna bakom musiken. Detta innebar att de betraktade musikverks — och andra kulturprodukters — estetiska och etiska värde som oupplösligt förknippat med historiska, idémässiga och sociala sammanhang. Kombinationen av formalinriktad estetik med en betoning av konstverkens relationer till sina yttre förutsättningar kan synas paradoxal. Emellertid var den fullt rimlig inom ramarna för en nykantianism, där människans fritt skapande medvetande enbart var underkastat logikens aprioriska förutsättningar samtidigt som hennes fysiska existens var underkastad naturens lagbundenheter.

Problemen med Uppsalaskolans ideal var flera. Av stor betydelse var förhållandet att dess företrädare så nära anslöt till estetiskvetenskapliga traditioner med rötter i 1800-talets idealistiska filosofi. Sålunda utgick exempelvis Moberg och Walin till mycket stora delar från en terminologisk apparat, som mycket tydligt både förutsatte och implicerade 1800-talmässiga estetiska värderingar och föreställningar om mänskligt handlande. Av stor praktisk betydelse var Mobergs svårigheter att både i sina gregorianik- och sina folkmusikforskningar komma förbi den traditionella begreppsapparatsens barlast av föreställningar med hemortsrätt i 1800-talsvetenskapen. Detta gällde särskilt den traditionella gregorianik- och folkmusikforskningens melodibegrepp. Det är åtminstone delvis mot denna bakgrund man skall förstå Uppsalaskolans utpräglade metodinriktning, närmare bestämt den betoning av en viss bestämd uppsättning metodregler som parades med en ovilja att diskutera metodologins teoretiska förutsättningar. Avogheten mot att tillerkänna den funktionsbundna folkmusiken estetiskt värde — ett utslag av den traditionella 1800-talsestetikens krav på konstens ändamålsfrihet — och omöjligheten att komma förbi föreställningen om den harmoniska tonalitetens aprioriska giltighet var ytterligare två problem av viss vikt.

Uppsalaskolans forskningsinriktning dominerade vid 1940-talets början svensk akademisk musikforskning och kom under 1940- och 1950-talens lopp att konfronteras med annorlunda filosofiska och vetenskapliga trender, varierande samhälleliga krav och nya signaler inom kulturlivet. Den logiska empirismen, cambridgefilosofin och strömningar som stod den amerikanska naturalismen nära hade redan vid 1930-talets slut börjat få fotfäste i Sverige, och deras betydelse ökade i samma takt som de tidigare inflytelserika tyska tanketraditionerna i nazismens och krigets skugga diskrediterades. I

detta sammanhang skall man också betrakta de 40-talistiska idealen inom konstvärlden, med dess betoning av individualism, saklighet, värdeemotivism och hantverkskunnande.

Utvecklingen mot vad som så småningom skulle bli en postindustriell samhällsstruktur medförde stora krav på en expanderande utbildningssektor. Svaret på dessa kom dels i form av de olika folkbildningssträvanden som framträdde i kölvattnet på den folkhemspolitik som formats under 1930-talet, dels i ambitionerna att rusta upp den högre utbildningen under åren närmast efter kriget. Krigsårens isolering och de snabba förändringarna på masskommunikationsområdet bidrog till att än mer understryka folkbildningssträvandenas betydelse. Såväl Moberg som några bland de yngre musikforskarna försökte på olika sätt framhålla både ämnets nödvändighet i kulturpolitiska och pedagogiska sammanhang och dess vetenskaplighet. Samtidigt som de bedrev en noggrann vakthållning kring de knäsatte metodologiska riktlinjerna och ämnets akademiska anseende, populariserades det via radio, bildningsförbund och folkhögskolor.

För den svenska musikvetenskapens och Uppsalaskolans vidkommande innebar 1940-talet att de redan tidigare formulerade ambitionerna kunde sättas i verket. Med sträng metoddisciplin och ur breda "kulturhistoriska", dvs. företrädesvis idé- och socialhistoriskt, perspektiv satte man igång att samla material rörande den svenska tonkonstens hävder. Grundtanken var — i induktivistisk anda — att en systematisk genomkämning av hela forskningsområdet var en nödvändig förutsättning för att man skulle kunna åstadkomma en samlad generell bild av den svenska musikhistorien, där just framhållandet av nödvändigheten att kartlägga den nationella kulturens historia var ett arv från Norlind som skulle leva kvar in i 1980-talet.

Liksom inom litteratur och bildkonst innebar 1940-talet genombrottet för en ny generation modernister också på musikens område. En viktig utgångspunkt för denna unga modernism var en "intellektualistisk" attityd av det slag som Ingemar Hedenius efter Bertrand Russells förebild förordade i *Om rätt och moral* (1941) och som Lennart Göthberg med mer tydligt estetisk inriktning skisserade i den uppmärksammade lägesrapporten från det tidiga 1940-talets litterära modernism, "På väg mot en ny klassicism?" (*BLM* 1946:6). För de unga tonsättarna framstod både etiska och estetiska ställningstaganden som ofrånkomligt subjektiva och individuella. Men liksom "intellektualismens moral" enligt Hedenius påbjöd att värderingar och moraliska ställningstaganden skulle stödja sig på logisk analys och sanna eller högst sannolika faktaförhållanden, implicerade estetiskt värde krav på subjektiv "sanning" i den känslomässiga sfären och logisk-formell stringens. Det är mot bakgrund av detta och mot de tankegångar som uttrycktes i Erik Lindegrens berömda påstående att det är "...känslan som bör laddas upp med tankar och inte tvärt om", som man skall förstå de unga 40-talstonsättarnas betoning av kunnande och sträng hantverksmässig disciplin hos den individuella konstnären. I estetiskt hänseende innebar

detta en betoning av det individuella och det formella, men också en tydlig strävan att närma konst och vetenskap till varandra.

En aspekt av denna nya anda var att stegen mellan konst och vetenskap ofta framstod som få och korta. En rad unga musikforskare ur den generation som fick sin akademiska skolning under 1940-talet samlades kring ideal, där en musikeridentitet med betoning på hantverkskunnande och närhet till den unga aktuella musiken framstod som betydelsefulla, men där också stark tonvikt låg vid det individuellas roll i såväl etiska som estetiska sammanhang. De tre ledande namnen var Ingmar Bengtsson, vilken 1961 skulle efterträda Moberg som professor i Uppsala, Bo Wallner, som utifrån sin tjänst vid Musikhögskolan i Stockholm skulle spela en viktig roll både som forskare, musikpedagogisk förnyare och främjare av ny musik, samt Nils L. Wallin, som efter några små men idéhistoriskt betydelsefulla insatser under åren runt 1950 framför allt skulle verka som administratör. Inte minst tog dessa unga forskare fasta på vetenskapsteoretiska och estetiska ideal med rötter i engelska och nordamerikanska tanketraditioner. Sålunda förespråkades en strikt och i flera fall starkt naturvetenskapligt färgad empirism.

Bland dessa ”den nya andans män” fanns också ett tydligt intresse för strukturfunktionalistisk sociologi, präglad av den lansering sociologiämnet fick i Sverige under årtiondet närmast efter kriget. De hyste också stark tillit till den moderna psykologins möjligheter att på sikt kunna förklara även komplicerade företeelser som konstupplevelse, vilket inte bara implicerade vissa psykologistiska drag, utan också en ganska tidstypisk vetenskaplig framstegstro. Intresset begränsade sig dock inte enbart till reduktionistiska teorier av behavioristisk typ, utan mentalistiskt färgade riktningar som gestaltpsykologi och i viss mån även fenomenologi spelade viktiga roller, vilket inte alla gånger var helt konsekvent med tanke på de aktuella vetenskapsteoretiska idealen. I den moderna språkfilosofins kölvatten fanns både vetenskapsteoretiska krav på semantisk precision och ansatser till estetiska teorier som grundade sig på kommunikationsteoretiska synsätt. Generellt fanns hos dessa unga — både på vetenskapsteoretiskt och estetiskt område — en påfallande förkärlek för formellt inriktade synsätt.

De nya idealen hade både en i snävare mening vetenskapsteoretisk sida och en mer allmän, med tydlig relevans också för konstskapande och allmänt i olika debattsammanhang. Konfrontationen mellan Uppsalaskolan och dessa ideal under 1950-talet blev vad det yttre anbelangar i stort sett odramatisk. Den innebar att Moberg, som tydligast företrädde Uppsalaskolans ståndpunkter, i någon mån tonade ned den starka socialhistoriska inriktning som varit dominerande sedan slutet av 1930-talet för att i stället lägga starkare vikt vid de stilanalytiska och stilhistoriskt inriktade synsätten. Till mycket stor del skedde nedtoningen genom att han och de unga forskarna profilerade och specialiserade sig på olika delområden inom ämnet, vilket kan ses som ett tecken på ämnets begynnande specialisering. Medan

den nya andans män framför allt profilerade sig i anslutning till vissa musikestetiska och musikteoretiska frågor, markerade Moberg sin forskningsinriktning på i första hand tre områden inom musikhistoria och musikantropologi, nämligen gregorianik, den svenska stormaktstidens musikhistoria och svensk folkmusik, i synnerhet vallåtar. Inom dessa områden höll Moberg i stort sett fast vid sina tidigare ideal, som innebar anläggningen av övergripande sociokulturella perspektiv och resonemang som huvudsakligen fördes enligt hypotetisk-deduktiva modeller.

I anslutning till de nya tendenserna under 1950-talet fick också Mobergs mer uttalat ideologiserande framställningar en något annorlunda karaktär. Den folkbildaroptimism som vilat på föreställningen att en ny och bättre musikkultur skulle bli ett ofrånkomligt moment i efterkrigstidens folkhemsbygge kom på obestånd i de flesta läger. För Moberg resulterade detta i två markeringar som tydligt illustrerade både hans speciella, nykantianskt färgade hållning och hans skepsis beträffande den nya andan. För det första framhöll han, både i samband med folkmusikforskningen och i principiella sammanhang, att det förelåg en kvalitativ och fundamental skillnad mellan konstmusik, skapad utan hänsyn till ändamålsenlighet av ett fritt mänskligt medvetande, och folk- respektive populärmusik. För det andra visade han sin tvivlande hållning genom att i ett par artiklar starkt ifrågasätta det moderna och teknologiskt präglade samhället och dess musikkultur, vilken han uppfattade som symptom på ett sociokulturellt och moraliskt kristillstånd. Dessa ställningstaganden innebar emellertid inte att Moberg hamnade i någon öppen konflikt med den nya andans män. Tvärtom tycks också de relativt tidigt under 1950-talet ha övergivit folkbildaroptimismen. Deras attityd innebar att de i huvudsak bejakade vad de uppfattade som unga svenska modernistiska tonsättarnas landvinningar och var heller knappast helt fri från elitistiska inslag.

Mobergs uppfattning att musik och annan konst fick sin mening först när den betraktades som produkt av en mänsklig individ i en bestämd kulturell och samhällelig situation, innebar ett slags estetisk externalism, i den meningen att något slags sociokulturell kontext betraktades som en nödvändig förutsättning för estetisk upplevelse och för att bestämma konstverkets värde. Även om knappast någon av dem löpte linan ut, fanns hos den nya andans män tendenser till motsatt attityd, dvs. till estetisk internalism. Därmed avses ståndpunkten att endast konstverket i sig förorsakar estetisk upplevelse och betingar estetiskt värde, vilken var en ståndpunkt som fick stor internationell betydelse med de nykritiska strömningar som nådde Sverige under 1940-talet.

Tendenserna hos den nya andans män att ställa konstverket i centrum och att försöka finna ett konstverksbegrepp, som tillät att estetisk upplevelse och estetiskt värde kunde knytas till verket i sig, hängde nära samman med den 40-talistiska betoningen av hantverkskunnande och musikeridentitet. De bör också betraktas mot bakgrund av de allmänna strä-

vandena under framför allt 1950-talet att i världsbildssammanhang utgå från naturvetenskapligt influerade perspektiv. Här låg emellertid fröet till en paradox som så småningom skulle få central betydelse såväl för den allmänna estetiska debatten i Västerlandet, som när det gällde svenska musikforskares funderingar rörande metod och teori.

Paradoxen utgick från förhållandet att stora grupper människor otvetydigt hade genomgripande och högt värderade upplevelser när de konfronterades med vissa auditiva strukturer eller — med ett mer generellt estetiskt uttryckssätt — med musikaliska konstverk, samtidigt som det tycktes mer eller mindre omöjligt att peka ut någon bestämd klass av egenskaper hos dessa konstverk, vilken på ett i dåtida ögon vetenskapligt godtagbart sätt kunde sägas skilja dem från andra fysiska objekt. Intressant var att varken Moberg eller Bengtsson i dessa de naturvetenskapliga idealens glansdagar förmådde förstå denna paradox som ett generellt estetiskt problem, utan gjorde ambitiösa försök att från mer eller mindre naturvetenskapliga utgångspunkter och i ett snävt musikvetenskapligt perspektiv förklara den med hänvisning till musikens avsaknad av referens i semantisk mening och till de svårigheter dess temporala karaktär erbjöd att fysikaliskt fixera dess material.

Även om inte någon av den nya andans män företrädde någon utpräglad estetisk internalism var rågängen gentemot Uppsalaskolans externalistiska förhållningssätt tydlig. Konstverket skulle stå i centrum och musik skulle studeras utifrån sina egna, som man uppfattade, naturgivna förutsättningar. De övergripande idéhistoriska perspektiv som varit vägledande i Mobergs forskningar fick alltmer träda tillbaka för en historieskrivning som skulle baseras på induktiva generaliseringar med utgångspunkt från stora och i källkritiskt hänseende systematiskt genomgångna material. Socialhistorien tonades ned till förmån för modern, kvantitativ sociologi som på sikt också fick påtagliga kommunikationsteoretiska inslag. Med inriktningen på konstverket följde en strävan att från formalestetiska utgångspunkter och med hjälp av form- och stilanalys teckna en autonom musikens historia, där stilistiska förändringar helst skulle förklaras i inommusikaliska perspektiv. Här fanns, via internationell stilforskningstradition, en intressant återkoppling till de evolutionistiska ideal som var aktuella i samband med Norlinds forskning. Som grundval för stilanalysen föreställde man sig en musikteori som baserade sig på fysikaliskt fastställbara fakta och psykologiska lagbundenheter.

De naturvetenskapliga idealens ökande betydelse medförde ett antal betydelsefulla förändringar beträffande den redan tidigare starkt normerade metodologin. Särskilt gällde detta föreställningarna om att källkritisk och empirisk historieskrivning också måste ske enligt induktiva modeller, så att de samband som konstituerar historiska förlopp på något sätt naturligen skulle framträda som generella drag när forskaren kommit så långt att han eller hon hade hela det åtkomliga källmaterialet för ögonen. Problemet i detta sammanhang är

dock att den induktivistiskt inriktade historikern saknar möjlighet att rationellt förklara varför vissa iakttagna samband har historisk relevans medan andra inte har det.

Strävandena att sätta konstverket i centrum ledde på sikt till en total förvandling beträffande synen på musikvetenskapens grundläggande struktur. Enligt Uppsalaskolans vetenskapssyn hade musikforskningen framstått som en traditionell humanistisk vetenskap med historistisk orientering. Där fanns emellertid en anomali, som inte bara var av teoretisk betydelse, utan som komplicerade forskningsinriktningen i dess helhet. Problemet gällde musikteorins ställning. Symptomatiskt för Uppsalaskolans synsätt med rötter i 1800-talstraditionen var att dess medlemmar — trots att de under senare delen av 1930-talet varit engagerade i frågeställningar rörande musikteorins och musikanalysens grundvalar — aldrig ansåg sig ha anledning att ordentligt försöka klargöra i vilken utsträckning musikteorin skulle betraktas som en axiomatisk och apriorisk del av ämnet, som en samling historiskt relativa konventioner respektive som en rad regler vilka kunde reduceras till fysiska och fysiologiska förhållanden. Sådana ställningstaganden aktualiserar i sin tur frågeställningar rörande musikteorins förhållande till olika estetiska idealbildningar.

För Wallin och Bengtsson var uppfattningen att musikteorin var grundläggande för musikvetenskapen över huvud taget av central betydelse. Ingen av dem torde visserligen reservationslöst ha accepterat en reduktionistisk materialism av sådant slag som tillät att musikteori uppfattas som en samling fysiologiska och i sista hand fysiska förhållanden, utan området tycks i enlighet med deras ståndpunkter ha inneburit klarläggandet av vissa aprioriska principer. Bengtssons estetiska ståndpunkt var i vissa avseenden tämligen enhetlig, alltifrån 1940-talets slut till den sista publicerade vetenskapliga uppsatsen från 1988. För honom utgick musikupplevelsen och musikens estetiska värde från en kontakt mellan individer och betingades av begreppsligt ogripbara moment i musiken. Även om musiken således förmedlade något ickebegreppsligt, frambars detta emellertid av fysiskt påtagliga realiteter, vilka kunde studeras i fysikaliska, psykologiska och teoretisk-filosofiska perspektiv. Analogin med det naturliga språkets grammatisk-linguistiska respektive estetiska aspekter låg inte bara nära tillhands. Bengtsson drog vid några tillfällen direkta paralleller. Wallin företrädde, åtminstone under 1950-talet, en ståndpunkt som mer närmade sig den reduktionistiska materialismen. Både Bengtsson och Wallin gav emellertid uttryck för uppfattningen att musikteorin var av fundamental betydelse för musikvetenskaplig verksamhet över huvud taget och för ståndpunkten att denna teori i någon mening vore av naturvetenskaplig karaktär. Och i samma takt som den nya andans män stärkte sitt inflytande inom ämnet förflyttades dess tyngdpunkt successivt från ett väsentligen historieorienterat fundament och till ett som vette mot naturvetenskap och psykologi.

Ett problem med dessa ideal hade nära samband med musikvetenskapens position mellan konst- och vetenskapsvärldarna. Intellektualismen till trots ingick i de unga 40-talskonstnä-

rernas tankevärldar den ursprungligen romantiska föreställningen att konsten skulle förmå skapa upplevelser, vilka på något sätt antogs ge något annat än det som var aktuellt i samband med gängse begreppslig kunskap. Strävandena att sluta upp bakom det aktuella konstlivet gjorde att sådana föreställningar också var allmänna bland de unga forskarna. För vissa torde detta enbart ha inneburit att konstupplevelsen i väsentliga avseenden innebar något annat än kunskapsinhämtandet, medan det för andra, som exempelvis Bengtsson, dessutom hade viktiga livsfilosofiska och etiska konsekvenser. Problemet var att en sådan position på ett fundamentalt plan stod i konflikt både med en realistisk ontologi, av det slag som föranledde forskarna att försöka förklara svårigheterna att definiera konstverket med utgångspunkt från dess fysiska egenskaper, och med en kunskapsteoretisk realism av det slag som var aktuell inom den naturvetenskapligt influerade filosofin. Detta innebar att den nya andans män i vissa fall hamnade i mer eller mindre kluvna positioner när de inom vetenskapsvärlden ville företräda en konsekvent naturvetenskaplig empirism, samtidigt som de inom konstvärlden gjorde ärliga försök att närma sig konstnärerna på deras villkor.

I förlängningen av intellektualism, saklighet och hantverksideal låg en föreställning om att den moderna humanvetenskapen i allt högre grad måste bli en angelägenhet för högspecialiserade experter. Redan Uppsalaskolans inriktning hade inneburit att stark tonvikt lades vid vetenskapens inre, empiriska bestämningar, dvs. vid handhavande och utvärdering av konkreta källmaterial. Inriktningen innebar också motsvarande nedtoning av forskningens teoretiska aspekter. Den yngre generationens orientering mot ontologisk realism och naturvetenskapliga förhållningssätt förstärkte ytterligare detta. Föreställningen om att musikvetenskapen skulle bestå av en human- och en naturvetenskaplig del var inte bara uttryck för en strävan att med utgångspunkt från den inom ämnet knäsatte vetenskapssynen, som hade rötter i den nykantianska distinktionen mellan nomotetiska och ideografiska vetenskaper, förankra ämnet i den realistiska ontologin. Det var också ett tydligt tecken på en ambition att främja specialisering.

Specialiseringstendenserna var påtagliga redan under 1950-talet och blev än mer märkbara efter det att Bengtsson 1961 efterträtt Moberg på uppsalaprofessuren. Den musikhistoriska forskningen fortsatte, om än med väsentliga förändringar, i den tradition som grundlagts av Moberg och Walin. Förutom i specialiseringen, som slog igenom på flera områden, låg det nya i strävanden till musikautonom stilhistorieskrivning och inte minst i en rad nya metodgrepp, inspirerade av modern natur- och samhällsvetenskap, som till stora delar var ägnade åt att leva upp till normerna för induktivistisk vetenskap. Stilhistorieskrivningen var kopplad till en estetik som innehöll element ur Mobergs grundläggande uppfattningar om kulturens historia som ett spel mellan "tradition" och "variation", där det senare momentet var mer eller mindre nära besläktat med den nederländske kulturhistorikern Johan Huizingas nykantianskt präglade teorier om homo ludens, den lekande människan.

I anslutning till att de naturvetenskapliga idealen omvandlades ersattes dessa Mobergs föreställningar av en psykologiserande och informationsteoretiskt färgad föreställning om musikautonoma stilnormer, vilka tänktes utvecklas genom att det nya, överraskande och annorlunda (entropi), vilket a priori tenderade att mer eller mindre likställas med estetiskt värde, medförde ständiga brott mot och utvidgningar av normsystemen. Ett stycke in på 1970-talet hade detta perspektiv hårdare knutits till ett krav på att musiken skulle ha innebörd ("mening") i avseenden som på något sätt gick utöver informationsteorins skäligen utslätade kriterier på att något skulle kunna kallas information. Med semiotikens strävanden att sammanföra informationsteori med element ur den Saussureska linguistiken blev stilnormerna kodbestämmande, medan förändringarna beskrevs i termer av kodgenombrott.

Framför allt avspeglade sig de naturvetenskapliga och psykologiserande idealen i de unga forskarnas ambitioner att, inom ramarna för ett nytt slags musikteori, kartlägga musikens grundvalar och utveckla en adekvat musikanalytisk begreppsapparat. Som flaggskepp framstod det projekt rörande "empirisk rytmforskning", vilket efter att till konturer ha skisserats i Bengtssons forskning från mitten av 1950-talet presenterades offentligt i en brett upplagd artikel 1969. Här framställdes den nya musikteorin som en av estetiska ställningstaganden oberoende vetenskapsgren, vilken skulle förklara musikkivets mer eller mindre lagbundna förutsättningar ur kommunikationsteoretiskt och framför allt experimentalpsykologiskt perspektiv.

Intressant var att vissa aspekter av rytm i anslutning till projektet uppfattades som åtkomliga endast med hjälp av irreduktiva eller mentalistiska psykologiska teorier. Dessa förutsatte ett psyke som spelar en aktiv roll i upplevelse- och kunskapsprocessen, antingen på grundval av vissa enkla lagbundenheter, som inom gestaltpsykologin, i anslutning till vissa aprioriska begreppsformer, som i fenomenologins beskrivande psykologi, eller med utgångspunkt från ett omfattande undermedvetet, som när det gällde psykoanalysen. En svårighet var att man inte tycks ha varit helt på det klara med de grundläggande distinktionerna mellan psykologistiska respektive antipsykologistiska, dvs. irreduktiva eller mentalistiska, förhållningssätt. Möjligen kan något av skulden till detta läggas vid den svenska musikvetenskapens traditionella inriktning på metodologi och motvilja mot teoretiserande. I "metodpluralismens" namn blandades i stället teorier och rön som inte i alla avseenden var helt förenliga, utan byggde på grundläggande ontologiska och kunskapsteoretiska förutsättningar, vilka i vissa fall stod i konflikt med varandra.

Ytterligare en forskningstradition, som strävat efter att belysa musikens fysiska, psykologiska och i viss mån logiska fundament, etablerades under 1960- och 1970-talen med Projektet (senare Institutionen) för talöverföring och musikakustik vid KTH i Stockholm, med den uppsalautbildade Johan Sundberg som den mest namnkunnige företrädaren. Denna forskning har huvudsakligen fungerat med utgångspunkt från en striktare och i vetenskaps-

teoretiskt hänseende mer konsekvent tillämpning av naturvetenskapliga ideal än den uppsatstradition som utmynnade i rytmprojektet.

Av grundläggande betydelse för all sådan grundvalsforskning är den inte helt oproblematiska föreställningen att det finns ett slags musikalisk grammatik som är möjlig att studera oberoende av estetiska aspekter. Denna föreställning är intressant både som uttryck för strävandena att motivera musikteorins grundvalskaraktär och som ett viktigt komplement till uppfattningar, som exempelvis Bengtssons, att musikens estetiskt relevanta moment vore begreppsligt ogripbara. Redan förhållandet att forskaren skiljer mellan musik och andra ljudande strukturer implicerar emellertid estetiska ställningstaganden, vilket i hög grad blir ett problem i samband med sådana synsätt. Om urskiljandet av en mängd musikaliska objekt bland övriga företeelser i världen inte kan ske på annat än estetiska grunder, kan egenskaper som definitionsmässigt betraktas som specifika för objekten i denna mängd knappast vara oberoende av estetiska aspekter. En musikteori som formuleras utifrån sådana utgångspunkter får rimligen inte bara svårigheter med de studerade företeelsernas kulturella och historiska relativitet, utan framför allt med möjligheterna att rationellt motivera vilka empiriska iakttagelser som är intressanta och relevanta.

Problemen att avgränsa och definiera konst och konstverk har sedan andra världskrigets slut stått i centrum för den estetiska diskussionen i Västerlandet, såväl i samband med avgränsningen av de estetiska vetenskapernas forskningsfält och forskningsobjekt, som när det gällt de praktiskt estetiska verksamheternas yttersta gränsposteringar. Det är därför betecknande att just detta både skulle bli ett centralt problem för rytmforskningsprojektet och något av ett incitament till de ansatser till nyorientering av Bengtssons forskningsinriktning, som kunde märkas under 1970- och 1980-talen. Som ett led i den empiriska grundforskningen inom rytmprojektet och i nära anslutning till de omfattande internationella diskussioner, vilka i mycket handlade om "kommunikation" och innebörd ("mening") på estetiskvetenskapligt område, utvecklade Bengtsson under åren närmast efter 1970 de kommunikationsteoretiska perspektiv på musikkulturen han under 1950-talet varit med om att lansera i Sverige. Som redan antytts återstod endast ett tuppfjät till semiotiken.

En teori om musikverksbegreppet framstod som en möjlighet att knyta samman tonsättarens vision, notbilden, dess klingande realisering och upplevelsen av denna inom kommunikationskedjan. Förebilder för en sådan fanns närmast till hands inom de mentalistiska traditioner som — inte minst i fenomenologins skepnad — tidigare varit aktuella inom svensk musikforskning. Dessa hade en av sina mest välorienterade förespråkare i psykologen och vetenskapsteoretikern Carl Lesche, vilken tillsammans med Bengtsson var aktiv inom kammarmusikföreningen Fylkingens grupp "för den experimentella musikens teori". Vad Bengtsson anammade och så småningom delvis smälte om var en fenomenologisk teori om konstverket med rötter hos Roman Ingarden och Mikel Dufrenne. Hans forskningsin-

riktning kom därmed att präglas av kommunikationsteoretiska förhållningssätt med successivt allt mer uttalade semiotiska drag samt fenomenologiska funderingar, vilka successivt kom att färgas av en internationell hermeneutisk trend.

Detta i viss mening eklektiska förhållningssätt vilade tungt på den gamla, väsentligen naturvetenskapligt orienterade vetenskapssynen, vilket präglade både Bengtssons vetenskapsteoretiska värderingar och försöken att inlemma nya teoretiska moment i den egna inriktningen. Bakom detta fanns den konflikt som kanske mer än något annat var bestämmande för Bengtssons forskning. Det handlade om den motsättning som uppstod när musikern Bengtssons uppfattning att det estetiskt värdefulla i hans konst var a priori ickebegreppsligt, ställdes mot forskarens naturvetenskapliga ideal. Det är mot bakgrund av detta man skall förstå hans uppfattningar rörande musikalisk kommunikation och innebörd.

För Bengtsson representerade musikverket en av musikern gestaltad idé, vilken utifrån den gestaltade strukturen kunde förstås av lyssnaren. Ett fenomenologiskt momentet låg härvidlag i legitimeringen av föreställningen att lyssnaren upplevde ickebegreppsliga "emotionella kvaliteter" som "naturliga helheter". Ett annat låg i föreställningen av dessa ickebegreppsliga kvaliteter som "meningsbärande". Bengtsson fenomenologiska förhållningssätt innebar däremot knappast någon uppslutning bakom Ingardens tes att det principiellt är lyssnarens attityd, som gör att musikverket som "intentionellt objekt" skiljer sig från andra akustiska strukturer. För honom tycks "intentionellt objekt" närmast ha varit ett föremål som utgått ur inriktningen av den skapandes tanke- och känsloliv. Eftersom vetenskapens område begränsade sig till det begreppsligas sfär tillerkändes från dessa utgångspunkter konsten en kärna, vilken framstod som ogripbar för rationell diskurs, och ändå var det också här fråga om "meningsfull" kommunikation.

Från slutet av det sena 1960-talet är det möjligt att ana konturerna av ett alternativ till den forskningsinriktning som hade Bengtsson som sin mest framträdande representant. Under detta årtionde hade musikvetenskapen försiktigt expanderat i universitetsvärlden. I enlighet med vad bland andra Bengtsson och Wallner föreslagit i en utredning om ämnets framtida organisation inrättades institutioner för grundutbildning men utan forskningsresurser vid universiteten i Lund och Göteborg. Samtidigt uppträdde inom kulturlivet nya strömningar med viss relevans för musikvetenskapsämnet. Bland annat medförde massmedieutvecklingen och den alltmer betydelsefulla ungdomskulturen ett tilltagande intresse för andra kulturer än den traditionellt västerländska och för populärkulturella företeelser. Om engagemanget för utomvästerländska kulturer huvudsakligen var antropologiskt färgat, hade intresset för populärkultur åtminstone till sin början klart sociologiska förtecken. Det var knappast någon slump att en rad unga sociologer skrev artiklar om jazz och populärmusikaliska ämnen.

Detta var några av förutsättningarna för den snabba utveckling musikvetenskapen fick vid institutionen i Göteborg, vilken från starten förestods av Jan Ling. Hans musikvetenskapliga skolning hade präglats av två sinsemellan ganska närstående synsätt, nämligen de som företrädde av Moberg och Ernst Emsheimer. Den senare hade 1937 kommit från Tyskland via Sovjetunionen och tio år senare efterträtt Norlind som chef för Musikhistoriska muséet (Musikmuseet). Som musikanthropologisk auktoritet hade han åtminstone på ett generellt plan sannolikt haft visst inflytande, särskilt på Mobergs folkmusikforskningar. Som museichef och arbetsgivare betydde han både direkt och indirekt ganska mycket för Lings framtida inriktning. Bland annat överförde han en kulturell vidsyn liknande den Norlind förespråkade, men som Moberg saknade. I folkmusiksammanhang var ett externalistiskt förhållningssätt till musiken en självklarhet. Liksom för Moberg låg också i Emsheimers fall de externalistiska perspektiven på konstmusiken nära till hands, särskilt som han hade djupa rötter i en historiematerialistisk tradition. Till detta kom för Lings vidkommande influenserna från Mobergs socialhistoriskt färgade ideal och reminiscenserna efter de allmänna sociologidiskussionerna i 1950- och 1960-talens kulturdebatt.

Ling slöt upp bakom traditionen efter Moberg i så måtto att han koncentrerade sitt intresse till de musikvetenskapliga delområden där de externalistiska perspektiven av hävd ansågs ha en avgörande betydelse, nämligen folkmusikforskning och musiksociologi. Skillnanderna i förhållande till föregångaren var emellertid påtagliga. De modernt antropologiska synsätt som var aktuella i 1960-talets diskussioner hade i viss utsträckning förmått frigöra sig från de värdehierakier med rötter i europeiskt 1800-tal, som spelat sådan viktig roll i Mobergs estetik. I motsats till Moberg betraktade Ling all musik som åtminstone till viss del bestämd av grundläggande samhälleliga funktioner och behov. Ett sådant synsätt stod i direkt konflikt med kraven på den sanna konstens ändamålsfrihet och i dess kölvatten låg tesen att musikvetenskapens uppgift måste vara att studera alla slags musikaliska kulturyttringar.

I likhet med Bengtsson men till skillnad från Moberg var Ling relativt välorienterad när det gällde de kultursociologiska och kommunikationsteoretiska perspektiv, som från 1950-talet började spela allt större roll i svensk kultur- och samhällsdebatt. Förutsättningarna för att utveckla en forskningsinriktning, som till skillnad från det föregående årtiondets i hög grad internalistiskt orienterade ståndpunkter betonade att musiken endast kunde förstås i sin sociokulturella kontext, var på grund av den speciella forskarmiljön särskilt goda vid universitetet i Göteborg, där kontakterna över institutionsgränserna spelade en viktig roll. Från början av 1970-talet samarbetade Ling särskilt med litteraturforskaren Kurt Aspelin och idéhistorikern Sven-Eric Liedman för en starkare samhällsorientering och en större teoretisk förnyelse inom svensk humanvetenskap i allmänhet och vid de egna institutionerna i synnerhet. Såväl Ling som Aspelin och Liedman utgick från marxistiska utgångspunkter. Intressant är att de båda sistnämnda tidvis under 1960- och 1970-talen tog starka

intryck av strukturalismen, särskilt Roland Barthes och Louis Althusser, vilka teoretiskt legitimerade just kopplingar mellan sociologiska och antropologiska perspektiv.

Till skillnad från sina kolleger och samarbetspartners vid universitetet i Göteborg drog Ling inte i första hand igång någon teoretisk diskussion rörande den egna vetenskapens grundvalar. I viss mån kan detta förklaras mot bakgrund av att detta slags diskussioner av hävd varit förhållandevis svaga inom musikvetenskapen, även internationellt. I stället satsade han på att, framför allt genom att lotsa fram en lång rad doktorsavhandlingar, främja produktionen av forskningsresultat som på olika sätt speglade hans och andra unga forskares idéer och strävanden. Därmed bar 1970- och 1980-talens göteborgsalternativ inom svensk musikforskning i hög grad en kollektiv och i långa stycken ganska disparat prägel. Lings egen forskningsinriktning speglades endast på ett förhållandevis generellt plan, i en allmänt externalistiskt hållning och en betoning av det musikkulturella utbudets stora bredd.

Inte minst kom den unga göteborgstraditionen att ställa sig kritisk till den traditionella metodorienteringen inom ämnet. Till detta bidrog flera förhållanden. Den knäsatte metodologin var inte bara illa motiverad och vilade på filosofiska ståndpunkter, som i flera sammanhang framstod som problematiska. Den fungerade också som ett slags filosofisk taggtråd, vilken utestängde löftesrika förhållningssätt från det vetenskapliga arbetet. Som alternativ till metodorienteringen förespråkade Aspelin, Liedman och Ling en principiellt teoriinriktad forskning, där de teoretiska perspektiven och grundvalarna skulle formuleras och prövas med utgångspunkt från forskningsuppgiften och forskningssituationen. Utgångspunkten var en vetenskapsteoretisk holism av det slag som vunnit tämligen allmän spridning i efterdyningarna av Thomas S Kuhns *The structure of scientific revolutions* (1962 & 1970).

Försöken att bryta med metodorienteringen medförde också problem. Teoriinriktad forskning förutsätter omfattande kunskaper, hög teoretisk medvetenhet och analysförmåga, och det var svårt för forskarna att anpassa sig efter sådana krav samtidigt som det också framstod som angeläget att snabbt producera resultat. Det nya förhållningssättet fick därmed både sin styrka och sin svaghet i det faktum att forskningen stundtals blev ganska vag i de teoretiska konturerna. Detta främjade en idériakedom som tidigare varit främmande inom svensk musikforskning och som minst sagt var välbehövlig. Samtidigt bäddade det för framtida oklarheter och motsägelser när det gällde grundläggande teoretiska förhållanden.

I Lings egen forskning kom tendensen att sammansmälta antropologiska och sociologiska perspektiv under 1970- och 1980-talens lopp att förändras och fördjupas. En allt starkare betoning av hermeneutiska och historiserande aspekter inom kulturlivet i allmänhet och inom humanvetenskaperna i synnerhet medförde att tonvikten i allt högre grad låg vid det historiska. Mycket generellt innebar detta att den sociologi som redan tidigare berikats

med antropologiska perspektiv successivt övergick i ett slags socialhistorieskrivning besläktad med den som tidigare praktiserats av Moberg. Ramarna för detta var en tolkande och ideologikritisk historieteori samt andra och mer relativa värdeskalor än dem som tillämpades av Moberg.

Under 1980-talets lopp kristalliserades den blandning av föreställningar och ståndpunkter som karakteriserat göteborgsforskningen kring två huvudriktningar. Den ena präglades tydligt av Lings ambitioner att åstadkomma en antropologiskt färgad musikhistorieskrivning, men där även sådana "kulturanalytiska" förhållningssätt som under 1980-talet spelade en viktig roll inom etnologi och antropologi ingått som en väsentlig del. Medan denna riktning främst karakteriserades av strävanden att närgången belysa och förklara omfattande empiriska och vanligen — i vid mening — historiska forskningsmaterial, tog den i avsevärt ringare utsträckning fasta med exempelvis estetiska, kommunikationsteoretiska eller musikteoretiska frågeställningar. Den andra riktningen, vilken hade nära anknytning till de frågor rörande musikens samhällseliga funktioner som tidigt präglade forskningsverksamheten vid göteborgsinstitutionen, visade i högre grad teoretiska intressen, med tydlig inriktning på estetiska grundvalsfrågor, kommunikationsteori och tvärkulturella perspektiv.

Två problem är värda särskild belysning i samband med göteborgsforskningen. Brottet med ämnets traditionella metodorientering innebar, som redan antytts, inte att de unga forskarna automatiskt förmådde tillämpa konsekvent genomtänkta, övergripande teoretiska perspektiv. Misslyckanden i detta avseende resulterade vanligen i missvisande perspektivförskjutningar eller i en eklekticism som i värsta fall implicerade fundamentala själv motsägelser. Det andra problemet sammanhänger med det första och gäller även detta valet av teoretiskt perspektiv, ontologi och språk.

Liksom hermeneuten förutsätts antropologen leva sig in i sina forskningsobjekt för att få full förståelse för varje föreställning, varje känsla och varje handling. Samtidigt förväntas såväl hermeneuten som antropologen kunna objektivera denna förståelse för att kunna beskriva, förklara och jämföra forskningsobjekten på ett sätt som är begripligt åtminstone för andra forskare. Men på samma sätt som objektiveringen tenderar att omintetgöra förståelsens alla subtila nyanser, är varje beskrivning, förklaring och jämförelse omöjlig den för utan. Forskarens objektiverade beskrivningar gör det åtminstone i vissa avseenden möjligt att jämföra Mozarts genialitet med Charlie Parkers, eller en svensk spelmanns melodi med en indisk raga. Samtidigt är det mer än troligt att sådana objektiveringar varken gör Mozart, Parker, spelmannen eller ragaspelaren full rättvisa.

Göteborgsforskarna negligerade under 1980-talet i hög grad denna problematik. Å ena sidan fanns en entusiastisk strävan att låta alla musikslag och genrer presentera sig utifrån sina egna förutsättningar, beträffande såväl estetik och kulturella implikationer som när det gällde tanke kategorier och terminologi. Å andra sidan såg ingen några hinder när det

gällde jämförande musikbeskrivningar eller av att över huvud taget betjäna sig av vad musikanthropologen Alan Merriam kallat "analytic evaluation".

Även om det alltsedan 1960-talets slut funnits tydliga motsättningar mellan företrädare för göteborgs- och uppsalatraktionerna i såväl allmänideologiskt och personligt som vetenskapsteoretiskt hänseende, är det ett ofrånkomligt faktum att de respektive forskningsinriktningarna under framför allt 1980-talet i viss mån konvergerat kring ett brett upplagt och tolkande musikhistorieskrivningsideal, vilket parats med ett allmänt växande intresse för musikkulturella frågor i övergripande samhälleliga perspektiv, för antropologiska synsätt och även för vissa grundläggande estetiska frågeställningar. Orsaken till detta var naturligtvis i första hand följsamhet till en utveckling inom den internationella musikvetenskapen från mer eller mindre tydligt scientistiska ideal, mot vad som uppfattats som traditionellt humanvetenskapliga synsätt. För svenskt vidkommande har denna process på senare år inte bara fortsatt, utan i hög grad påskyndats. Förändrade yttre förhållanden har såväl internationellt som i Sverige möjliggjort ett mer långtgående och förhoppningsvis fruktbarande samarbete mellan alla de skilda slag av institutioner inom både vetenskapsvärlden och konstvärlden, som på olika sätt berörs av ämnet.

Förändringarna i de estetiska vetenskapernas, och därmed den svenska musikforskningens, förhållande till yttrevärlden i stort, till det svenska samhällslivet och inte minst till konstvärlden, har lett till en begynnande upplösning av dessa vetenskapers starka band till vetenskapsvärlden, d.v.s. till den traditionellt akademiska sfären. Det är härvidlag symptomatiskt att forskarna i hög utsträckning söker sig till teoretiska ståndpunkter med rötter i en svunnen tids strängt reglerade akademiska livsformer och språkspel. Ett exempel på detta är de "postmoderna" strävandena att bestämma konstens ontologi utifrån en filosofisk position som via Kant går tillbaka till Leibniz och rationalismen.

Visserligen har den "moderna" filosofins naturvetenskapligt inspirerade och "anti-metafysiska" ideal medfört att många av de teoretiska verktyg förkastats, som varit oundgängliga för att rationellt handha mänskligt unika företeelser som konstverk. Ändå är det uppenbart att 1990-talets estetiskvetenskapliga forskare en gång för alla har förlorat sin oskuld, nämligen den ontologiska eller innebördsteoretiska realism, som garanterade att ord överallt och alltid hade bestämda och slutgiltiga innebörder. Ett återvändande till forna tiders teorier är därför inte möjligt, annat än på vår egen tids villkor.

Summary

This article presents a brief recapitulation of the results achieved by the HSFR-project "Research aims and metascientific problems in Swedish musicological research since 1941". The project implied a mapping and a critical analysis of the different views in course during this period within Swedish musicology, and in the first place of the metascientific and esthetical prerequisites implied.

It is in general terms possible to speak about three main currents within the discipline during this period. The earliest current is represented by the "Uppsala school", with Carl-Allan Moberg as a main figure. This school was mainly based on neo-kantian principles. Great importance was given to formally based views, when dealing with metascientific as well as esthetical subjects. Wide socio-cultural perspectives were regarded as inevitable when describing a musical history which was seen, in a classical humanistic spirit, as one among several aspects of the general history of the human culture. While contacts with the contemporary musical life were rather sparse, great attention was given to the development of methodological lines in order to assure musicology's place among the sisterly esthetical disciplines in the academical family, which was of great importance for the institutional incorporation of the discipline at the universities at the time prior to the actual period. The strength of this tradition resided in its relatively homogeneous metascientific and esthetical bases. Its greatest weakness appeared when its norming systems and concepts became highly problematised by the modern musico-cultural and scientific development.

The second main current appeared with the arrival of a younger generation of scholars in the 1940's, grew stronger in the 1950's and attained hegemony within the discipline in the 1960's. This current was characterized by its close ties to the esthetical modernism blossoming in Sweden in the wake of World War II, as well as by its roots in a new philosophy, influenced by natural science, as well as by new modes of thought in the area of, for instance, psychology and sociology. The result was, among other, a concentration on the concrete musical work of art, a concentration reminding of the neocritical tradition within literary science. This implied that research was aimed at theoretical, and above all, psychological questions dealing with the prerequisites of the musical experience, as well as an renewed interest in the difficulties related to concepts such as art and work of art. The earlier generation's stress on methodology was kept, and was even reinforced under the effect of ideals influenced by natural science. Another result of this relationship was also a positive attitude vis-à-vis an increased specialization within the discipline.

The third main current developed in the late 1960's and 1970's around Jan Ling's activity at the musicological institution in Gothenburg. Against a background of culminating massmedia explosion, leftist movements and youth revolts in the late 1960's, a turn was made in the direction of some of the ideals that had marked the first mentioned tradition. A

traditional stress on the humanistic roots of musicology was mixed with an anthropologically wide cultural view as well as a strong interest in music's social prerequisites. Standpoints streaming mainly from German humanities tradition were blended with, among other, ideas rooted in North American pragmatism as well as French structuralism. Simultaneous to the renewed links to an older academic tradition, there has been a strong ambition, within this as well as the other currents here described, to stress musicology's nearness to musical life as well as to practical musical exercise. The strength in this tradition has lied in its combination of holism and wider perspectives, while its weakness lies in a sometimes disturbing indistinctiveness in its theoretical outlines.