

STM 1984

**Europas musikhistoria
– verklighet eller etnocentrisk fiktion?**

Av Jan Ling

© 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 tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren 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.

Europas musikhistoria

– verklighet eller etnocentrisk fiktion?

Av Jan Ling

Fram till några decennier sedan var musikhistoria underförstått detsamma som den västerländska konstmusikens ("ars musica") historia och under 1900-talet dess motsvarighet med epitetet "avantgarde"¹.

Under 1960–70-talen skedde en hel del öppningar i detta tidigare ganska slutna musikhistoriska visir: musikeknologin² inspirerade till synsätt med mer övergripande musikkulturella frågeställningar, musiksociologin³ ställde krav på en samhälleligt bredare musiksyn etc.

Samtidigt började det musikhistoriska och även musikestetiska synsättet att prövas på kulturer vilka tidigare inte ansetts ha vare sig historiska eller estetiska kvaliteter. Så fick t ex den europeiska folkmusikforskningen början till en historisk dimension⁴.

Idag har den europeiska musikhistoriesynen erövrat världen; olika länder och världsdelar prövar att finna sin egen musikkulturs säregna musikhistoria bl a med UNESCO som samordnare i ett gigantiskt projekt, World History of Music⁵.

¹ En översikt av området ger W D Allen i *Philosophies of Music History: a Study of General Histories of Music 1600–1900* (1932, 2/1962). En koncis framställning, späckad med litteraturanvisningar, ger H H Eggebrecht i artikeln *Historiography* i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, bd 8 s 592–600. 1800-talet behandlas i arbetet *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Studien zu Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 14, 1969, utg W Wiora. Beträffande 1900-talet hänvisas till en artikel av M Hansen i *Beiträge zur Musikwissenschaft* (182 s 43–75) med titeln *Literaturbericht: Musikgeschichtsdarstellungen des 20. Jahrhunderts*. Överflödande idériedom karakteriserar C Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977. Dahlhaus "historieteoretiska reflexioner" behandlar såväl olika vetenskapliga metoder som musikhistoriesyner. Framställningen är tyvärr sparsam med referenser, varför de kritiska anmärkningarna blir angrepp ut i tomma luften gentemot generella tendenser inom olika vetenskapsinriktningar. Det kan också ibland vara svart att avgöra om Dahlhaus refererar eller uttrycker egna åsikter. Men framställningen ger läsaren hela tiden nya, inspirerande vinklingar och samtidigt en fascinerande inblick i en lärd musikhistorikers monolog kring sitt ämne.

² Se t ex B Szabolesi, *Folk Music – Art Music – History of Music* i *Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae* VII, 1965 s 172–179 och i samma tidskrift E Stockmann, *Towards a History of European Folk Music Instruments*. Även W Wiora är representerad i tidskriften med en uppsats om musikhistoria och musikeknologi (s 187–193). Se även s 9, Wioras arbete *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, 1957.

³ Se J Ling *Musikens sociologi* i uppsatsvolymen *Kultur och medvetande*, red U Hannerz, R Liljeström, O Lövgren 1982.

⁴ Se *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, utg av E Emsheimer och E Stockmann, 1967–, *Historische Volksmusikforschung 1979–* utg av L Bielawski, A Mauerhofer och W Suppan som "Bericht über Arbeitstagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen" i *im International Folk Music Council*. Se även ett flertal uppsatser i *Studia instrumentorum musicae popularis 1969–* utg av Erich Stockmann som "Bericht über Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council".

⁵ I Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, behandlas Symposium I *Geschichtlichkeit i aussereuropäischer und europäischer Musik*. Ett mycket spännande inlägg är Friedhelm Krummachers *Zeitstruktur und Kunstanspruch über Geschichtlichkeit in europäischer Musik*, s 3–11 i rapporten. Krummacher prövar att kartlägga den europeiska traditionens historicitet och estetik ställd i relation till utomeuropeisk musik och faran med att applicera sadana kategorier som kan bli en belastning mer än en belysning.

Det är väl knappast någon idag som betvivlar musikhistorieforskningens betydelse för den europeiska musikens och musiklivets utformning. Det gäller inte bara dess anmärkningsvärt historiska inriktning, med en nästan oöverskådlig samling av "klassiska verk", som utgör huvudparten i konsertprogram och musikradioutbud, utan också själva musiksamhällets strukturering i olika estetiska och sociala dikotomier som t ex konstmusik–folkmusik⁶. Även om liknande processer finns i andra kulturer förefaller den europeiska ha fått en starkare betoning av historicism, bl a genom att notskriften givit möjlighet att bevara och ackumulera verk från olika tidsepoker. Denna notskrift har också varit en skiljelinje mellan olika musikkulturer inom Europa och verksamt bidragit till de ovan nämnda dikotomierna.

Finns det då ytterligare motiveringar – vid sidan av de praktisk–pedagogiska – för att hävda en Europas musikhistoria som utgår från musik och musikkulturer inom kontinentens geografiska gränser? Finns det motiveringar *mot* en sådan?

Frågan skall i det följande diskuteras som ett slags programförklaring inför mitt arbete "Europas musikhistoria 1730–1980", vars preliminära disposition presenteras nedan, efter artikeln. Min förhoppning är att mina frågeställningar inte skall bli retoriska, utan leda till en diskussion som ger mig välbehövlig handledning i detta komplicerade arbete⁷.

Har det någonsin existerat och existerar det idag en musik inom Europas geografiska gränser som är bärare av bevisbar gemenskap i stil, form, funktion etc? Är det inte naturligare att beträffande tiden efter omkring 1800-talets mitt utgå från den numera allmänt vedertagna uppfattningen Västeuropa/USA å ena sidan och Östeuropa/Sovjetunionen som helhet å andra sidan? Därmed följer man ju de politiska och ekonomiska gränserna och de musikhistoriska handboksframställningar som finns i öst som väst.

Min uppfattning är att det finns speciellt starka musikkulturella band som sammanlänkar Öst- och Västeuropa, bl a historiesyn, traditionsarv, tillägnet av musikimpulser utifrån. Dessa är mer grundläggande för musikhistorien än de

⁶ Se för en första orientering publikationer utgivna av the International Association for the Study of Popular Music (IASPM), bl a serien Popular Music Perspective 1982–. I volymen från 1982 föreligger två uppsatser av principiellt musikhistoriskt intresse, Franco Fabbri, A Theory of Musical Genres, Two Applications, s 52–81 samt Vic Gammon, Problems of Method in the Historical Study of Popular Music s 16–31. Gammon refererar bl a till sociologen Pierre Bourdieus studier av konstperception.

⁷ Det finns uppenbara risker med att försöka medvetandegöra sig själv och sin forskarmiljö om övergripande idéer vid musikhistoriska översiktsarbeten det "omöjliga" i sådana företag leder lätt till totalfrustration och uppgivenhet. Det finns också ett annat, kanske mer tilltalande men inte helt behaglig följdverk: En historiekonception ställer förväntningar hos läsaren som sedan blir mattstock vid studium av författarnas realiseringar. Guido Adlers konception (se nedan) ledde inte till det förverkligande som författaren planerade. Dahlhaus tidigare nämnda "historieteoretiska reflexioner" ställde förväntningar som kritiken inte alltid ansett fullföljts i hans arbete Die Musik des 19. Jahrhunderts från 1981. Se t ex Georg Knepler, Über die Nutzlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriegraphie. Reflexionen anlässlich der Erscheinens von Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Beiträge zur Musikwissenschaft 1 82 s 31–42. Knepler kritiserar och varnar för en återgång till tidigare musikhistoriska paradigmen och estetiska normativ som kan användas som sköld gentemot nya metodologiska riktningar. Enligt min läsning av Dahlhaus Grundlagen föreligger där redan filosofin för den musikhistoriska "nykonservatism" som kännetecknar Dahlhaus strukturihistoria i hans nyutkomna handbok. Följaktligen kan jag inte helt dela Kneplers besvikelse, ej heller finna denna strukturihistoria annat än givande, såvida den inte försöker skaffa sig någon ensamrätt på musikhistoriesynen och förkastar andra inriktningar. Det finns väl en viss fara för detta om inte livskraftiga alternativ skapas som kan tjäna som motvikt till den numera mycket dominerande Dahlhaus-skolan.

musikmanifestationer som uppenbart är relaterade till politiska eller ekonomiska olikheter. Detta innebär inte förfäktandet av en idealistisk världsåskådning, utan bygger på uppfattningen att kulturmönster är betydligt starkare företeelser än vad vi vanligen föreställer oss, och att den materiella basens förändringar inte står i någon enkel kausal relation till den kulturella överbyggnaden. Dessutom kan likartade estetiska normativ existera i helt diametralt olika samhällssystem.

I det följande skall jag först ge några exempel ur den rika flora av musikhistoriska framställningar som från slutet av 1600-talet förgrenar sig i ett oöverskådligt lövverk.

Därefter skall några olika källtyper diskuteras som brukar samordnas i musikhistoriska översiktsframställningar.

Olika musikaliska genrens estetik, funktion och historicitet skall diskuteras i relation till den musikhistoriska forskningstraditionen.

Europas musikkulturella enhet skall sedan prövas utifrån ett mer övergripande synsätt, bl a med referenser till litteratur som diskuterat frågan om Europas politiska och allmänskulturella enhet.

Musik och historiesyn i den musikhistoriska traditionen

Centraleuropeiska framställningar 1700–1960 med huvudvikt vid tysk musikhistorisk tradition.

Utmärkande för många av de tidigaste musikhistorieförfattarna är en imponerande vidsyn och en frimodig musikuppfattning. Så gisslar t ex Wolfgang Caspar Printz 1690 de personer som hatar all musik, endast tycker om ett visst slag av musik och föredrar virtuoser framför hårt arbetande musiker⁸.

Johann Nikolaus Forkel likställer i sin musikhistoria från 1788–1801 nygrekerns, turkens, persernas, kinesens och den amerikanske vildens musik med vår europeiska. Dessa främlingar tycker enligt Forkel lika mycket om sin egen musik som vi tycker om vår, och förkastar vår musik på samma grunder som vi gör med deras⁹.

Charles Burney myntade i sin musikhistoria 1789 den numera klassiska försäkran att musiken är en lidelse, inplanterad i den mänskliga naturen och därmed en gåva till *alla* mänskliga varelser¹⁰. Skotten George Hogarth ursäktas i förordet till sin musikhistoria från 1838 för att han inte behandlat nationell eller traditionell musik; denna finns inte utforskad och är dessutom svår att teckna ned för vanliga resenärer¹¹. François Joseph Fétis framhåller i sin musikhistoria 1869–1876 att varje samhälle och tid skapar sina egna specifika konstnärliga lagar och därmed sin speciella typ av musik¹².

⁸ Wolfgang Caspar Printz, Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, 1690/R 1964 kap XVI s 207 första paragraf: "Von denen Feinden und Verächtern der Music".

⁹ Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1788/R 1967 I s.XIV.

¹⁰ Charles Burney, A General History of Music 1789 I s i/R 1957.

¹¹ George Hogarth, Musical History, Bibliography and Criticism, 1838/R 1935 s.v.

¹² François Joseph Fétis, Historie generale de la musique, 1869–76.

Varför hade då inte dessa och flera andra framstående pionjärer ett bredare musikperspektiv, när de var så besjälade av en vidsynt musikuppfattning? Syftet med deras storartade arbeten var uteslutande att återge tonkonstens historia i en estetisk–kritisk framställning. Denna historiesyn var långt fram i tiden styrd av en stark framstegstro. Raphael Georg Kiesewetter formulerade 1834 sin syn på följande sätt:

”Ser vi tillbaka på de århundraden under vilka den harmoniska konsten förflutit, så är det glädjande att se, hur de största konsterna genom en rad epoker, stegvis, till synes långsamt, dock med säkra steg har nått den fullkomlighet, vilken vi – med rätta anser jag – tror oss ha uppnått”¹³.

Det är ingen tvekan om att denna framstegstro är ett utslag av samma utvecklingslära som på naturvetenskapens område presenterades av Charles Darwin och på politikens område av Karl Marx.

I Oswald Kollers uppsats ”Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie” från 1900 heter det i slutordet (s 49):

”Så visar det sig, att de lagar som behärskar den organiska världen även gäller för konstens värld: arv, variabilitet, överproduktion, kampen för tillvaron som för till skillnader i karaktären och till utslocknandet av de mindre utvecklingsbara formerna”¹⁴.

I 1700–1800-talsevolutionismens kölvatten föddes så tron och förvisningen om att man skulle kunna lära av historien. Så låter t ex Richard Wagner den grekiska antiken tona fram som ideal för en framtidsutopi där konsten är en förlösande kraft i ett i övrigt obarmhärtigt samhälle¹⁵. Men denna konst måste enligt Wagner vara av annan substans än de vanliga kulturprodukter som inte framsprungit ur verkliga livet och följaktligen inte kan slå rot i framtidens mark.

Men sådana framtidsvisioner med utgångspunkt i musikhistorien blev alltmer sällsynta och ersattes ofta av undergångsvisioner inspirerade av Oswald Spenglers ”Untergang des Abendlandes”. Den musikhistoria som framträdde fick en alltmer klart avgränsad horisont.

Franz Brendels musikhistoria från 1851, omtryckt i otaliga upplagor, ger den musikhistoriska konception som skall förbli gångbar fram till idag. Musikens historia sammanlänkas till en helhet med början i kristendomen och med koncentration på länderna Italien, Tyskland och Frankrike. Brendel presenterar också för läsaren omistliga verk och minnesvärda tonsättare¹⁶.

Hugo Riemann fördjupar och vidgar detta musikhistoriska perspektiv i en kombination av stilanalys och kulturhistoria med stark betoning på de ”stora” tonsättarna, på de musikaliska hjältarnas, ”heroernas”, ovärderliga verksamhet och kvarlåtenskap¹⁷.

¹³ Ralph Georg Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen od. unserer heutigen Musik, 1834 s 98.

¹⁴ Jahrbuch der Musikbibliotheks Peters, 1900, 7:de arg s 49.

¹⁵ Richard Wagner, Die Kunst und die Revolution, (1849) Das Kunstwerk der Zukunft, Gesammelte Schriften und Dichtungen III, Band s 8–41 och s 42–177.

¹⁶ Franz Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, 1851, citerad efter uppl från 1903 s VII f.

¹⁷ Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I 1904, II 1912, III 1923. Jfr Riemanns not om Adler i del 2 s V fotnot.

Men det finns också olika nyttoperspektiv. I det följande skall ett par satser citeras ur Herman Kretzschmars uppsats ”Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie”¹⁸:

”Vi behöver således musikhistorien till praktiskt musicerande och med all säkerhet är den lika nödvändig som harmoni- och formlära. Den är oundgänglig för att helt kunna förstå och stilriktigt behandla så gott som alla verk som är över femtio år gamla, skenbart välbekanta och väl förtrogna, inte undantagandes Beethovens symfonier och Bachs passioner. Inte ens de är innehållsligt fullkomliga genom enbart noterna, utan kräver för att fullständigt kunna förstås kännedom om tradition och historiska förhållanden.”

Musikhistorien kommer emellertid främst musikestetiken till godo enligt Kretzschmar (s. 87). Han propagerar också för populär musikhistoria i skolorna, där fransmännen åberopas som föregångsmän som kan skada Tysklands andliga makt och nationella anseende. Men Kretzschmar har också ett internationellt perspektiv beträffande Denkmäler-utgåvor där det gäller att inte låta länder som Italien bli åsidosatta.

Åtskilligt av det som 1800-talets män kämpade för är i dag självklarheter i samtliga europeiska länder, även om musikhistorien viktas mycket olika som kulturföreteelse både vad beträffar forskning och undervisning.

Traditionen inom musikhistorieområdet är mycket stark. Så genljuder t ex Guido Adlers idéer genom decennierna ibland mer ”Adlerska” än Adler själv, och ofta med avsaknad av den vetenskapliga vidsyn som man kan skönja som underton till hans kategoriska insatser.

Två av Adlers arbeten skall här citeras, den klassiska ”Der Stil in der Musik” från 1911 och hans ”Methode der Musikgeschichte” från 1919¹⁹. Jag refererar några av de avsnitt som är av betydelse för den kommande argumenteringen om olika slag av musikhistoriesyn, utan anspråk på att fullständigt redovisa Adlers rikt facetterade konception.

Guido Adlers konception från 1911 åsyftar en musikhistoria med stilfrågorna i centrum. Adler vänder sig mot en musikhistoria som överbetonar mästarna, heroerna, och menar att endast ett stilhistoriskt betraktelsesätt ger även tonsättarna ”utan fetstil i historieböckerna” dess rättmätiga värde. ”Stil” är för Adler det sätt på vilket konstnären meddelar sig i from av konstverk²⁰. För att komma tillrätta med tidsbundna estetiska föreställningar och kunna bedöma stilen menar Adler att man måste ha förmåga att leva sig in i frågavarande tidsperiod och kombinera kulturhistoriska överväganden med psykologisk iakttagelseförmåga. Tonkonsten framstår för Adler som en organism bestående av ett flertal enskilda organismer som i växelverkan bildar en helhet. Han vill se ett samband mellan olika slag av musik. Detta samband sträcker sig t o m till folkmusiken. Denna står visserligen

¹⁸ Jahrbuch der Musikbibliotheks Peters für 1907, 14 arg s 83–96.

¹⁹ Adlers musikhistoriesyn har blivit hart kritiserad enligt min mening ibland både ahistoriskt och ensidigt negativt. Bl a har man riktat in sig på hans tidsbundna vetenskapssyn, hans historiska relativisering, biologisering, typologisering och ”förvetenskapligande”. (Se t ex Rudolf Heinz, Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument i Die Ausbreitung des Historismus a a, s 209–219.)

²⁰ Guido Adler, Der Stil in der Musik I. Buch, Principien und Arten den musikalischen Stils, 1911. Citaten från s 5, 11, 15, 14 och 64.

utanför konstmusikens tempel, menar Adler, men är ändå så nära en första konststil att det inte går att skilja de två stegen åt.

I det mer systematiskt upplagda arbetet från 1919²¹, är profilen något annorlunda, även om huvuddragen är de samma. Här betonas musikhistorikerns uppgift att utforska och framlägga hur tonsättarnas produkter utvecklas: Undersökningsobjektet är de konstnärliga vittnesbörden, särskilt deras uppkomst och framväxt, deras sammansättning i grupper efter samhörighet och gemenskap. Av mer avlägsen betydelse är exempelvis deras egenart och relation till enskilda tonsättare. Musikhistorikerns uppgift är således enligt Adler att utröna musikkonstens historiska samband och kontinuitet. Det handlar inte om att syssla med något slags "konstförkunnelse" – de samtida lagarna för konstens skönhet är för Adler sekundära för musikhistorieforskningen.

Allt skall utnyttjas för musikhistoriskt syfte: olika källor, olika hjälpvetenskaper etc. När sammanhang och utvecklingslinjer har klargjorts med hjälp av stilkriterier, då först är det dags att, fortfarande inom ett stilhistoriskt perspektiv, ta itu med specialproblem som olika konstgenrer, enskildheter, enskilda tonsättares produktion etc. Till sist provar Adler att karakterisera den tysk-nationella musikhistorien med dess rationella och sakliga framställningskonst, (där fantasin är en underordnad kraft vid skapandet av kunskapssammanhang), gentemot den "romanska" (där fantasirikedom äventyrar vetenskapligheten). I sistnämnda folkslagets musikhistorieskrivning är man enligt Adler allt för snabb med att ta till utommusikaliska företeelser och liknelser och kulturhistoriskt inkorporera musikhistorien innan den fått sin inomvetenskapliga genomlysning.

Adlers musikuppfattning och kulturgeografiska indelning återkommer i många varianter under 1900-talet. I det följande presenteras två exempel på hur en stilhistorisk grundsyn och kulturhistorisk inriktning har använts av två välkända musikhistoriker: Ernst Bücken och Georg Knepler.

Bücken utvecklade tanken om ett Europa med olika nationers musik som skulle kunna jämföras med varandra i ett slags övergripande internationellt musikperspektiv, vilket Bücken kallade "Nationalvergleichende Musikgeschichte". 'Stil' uppfattas av Bücken först som en estetisk värdeästare, (1929), sedan som musikverkets väsen²². Därvid utvecklade han synsätt som i princip redan fanns formulerade hos Adler. I Bückens arbete från 1937, "Die Musik der Nationen", har stilbegrepp och nation smälts samman till en ideologisk kategori: det gäller att hålla nationalkaraktärens stil ren, denna speciella substans som finns slumrande i folkliga begåvningsfaktorer och förkroppsligas av tonsättare vilka följaktligen kan indelas i rasmässiga, klimatiska och stamägna egenskaper²³. Stilkriser kan enligt Bücken förklaras utifrån en konflikt mellan tonsättare med för samhället rasmässigt främmande förutsättningar och de i samhället nedärvda stilidealerna.

När Georg Knepler 1961 utgav sin "Musikgeschichte des XIX Jahrhunderts" vände han sig redan i förordet mot musikhistorieskrivningar som inte vill befatta sig med utommusikaliska företeelser. Han skriver:

"Ty konstens funktion och målsättning, samt förvandlingen av den konstnärliga stilen och – till viss grad – själva det konstnärliga medlet, låter sig bara förstås när man blottlägger de mångskiftande och komplicerade nervbanor som förbinder konsten med den materiella produktionen och den politiska klasskampen²⁴."

Knepler betraktar musiken som en integrerad del av samhället och musikhistorien måste således ses i ljuset av ekonomisk, politisk och social historia. Konstmusiken inordnar Knepler med hjälp av stilanalys i en kulturpolitisk kontext, medan övrig musik oftast betraktas som socialhistoriska exempel. Kneplers verk är än så länge ofullbordat, men inressant är att de två första banden omfattar de länder som Adler ansåg ingick i "de gamla stora europeiska musikföretagen": Frankrike, England, Österrike och Tyskland.

Bücken använder sig av stil- och kulturhistoria för att ställa Europas musik i ett nationalsocialistiskt perspektiv i det ovan citerade arbetet från 1937. Knepler utvecklar i sitt arbete från 1961 stil- och musikhistorien mot ett marxistiskt perspektiv. Båda författarna tillhör en och samma centraleuropeiska tradition.

Det är följaktligen inte själva "berättartraditionens" olika inriktningar beträffande stil, kultur, biografi etc som enbart är avgörande för en musikhistorisk konception, utan olika övergripande ideologiska syften hos skilda författare.

1957 utkom ett arbete som i många avseenden är en ny variant av Europas musikhistoria: Walter Wioras "Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst". Studien är i sitt slag unik med en imponerande materialdokumentation och ett flöde av snillrika hypoteser och slutsatser. Wiora ger nu folkmusiken ny och central roll i musikhistorien. Han undrar:

"Vore det inte märkligt om geografin enbart sysslade med Europas höga berg och lämnade slättlandet därhän? Vore det inte lika förvånansvärt om musikhistorien inskränkte sig till att framställa kulturberget Västerlandets tonkonst och lämnade slättlandet folkmusik utan avseende?²⁵"

Wiora ser folkmusiken som en produktiv konstnärlig kraft som enligt honom har haft lika stor betydelse för wienklassicismen som antiken för Canovas och Thorwaldsens klassicism. Under 1900-talet blir den östeuropeiska folkmusikens kraft som skakar den västerländska konstmusikbyggnaden ars musica:s grundvalar.

Han anser vidare att öst och väst är sammankopplade på många sätt. Detta sammanhänger med förhistoriska folkvandringar, andra kulturförbindelser t ex genom vandrande musiker.

Wioras folkmusikbegrepp är inte helt oproblematiskt om man har ambitionen

²¹ Guido Adler, Methode der Musikgeschichte, 1919. Citaten från s 9, 13, 14 och 55.

²² Ernst Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk i Handbuch der Musikwissenschaft, 1929. Se s 116. Jfr även Henry Brugmans, L'Europe des nations, 1970 s 13: "L'Europe fut le 'thème' constant. Les nations – mais aussi les régions – furent des 'variation'."

²³ Ernst Bücken, Die Musik der Nationen i uppl från 1937 s 5 och 440. I nyupplagan från 1951 är de citerade partierna avlägsnade.

²⁴ Georg Knepler, Musikgeschichte des XIX Jahrhunderts, 1961 s7. Knepler har senare i flera avseenden reviderat sitt synsätt mot ett mer fördjupat dialektiskt perspektiv, se t ex Geschichte als Weg zum Musikverständnis, 1977.

²⁵ Walter Wiora, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, 1957. Citaten hämtade från s 22, 133, 165, s. 168.

att ge en helhetsbild av musiken i Europa. Försöken att skilja ut "folk" från "pöbel" enligt en gammal 1800-talstradition (där folkmusiken är det upphöjda och "pöbelmusiken" det haltlösa) utgår från estetiska ideal som hör hemma i *ars musica* och knappast i bedömningsgrunder som var gällande i bonde- och herdekulturer. Någon vän av "folk evaluation" – för att låna en Merriam-term – kan man knappast beskylla Wiora för att vara. Trots detta och en del andra märkliga slutsatser framstår Wioras arbete som kanske det mest konstruktiva försöket att skapa en helgjuten och sammanhängande bild av Europas musikhistoria.

En liknande ansats med marxistisk metod utgör Janos Marothys arbete "Music and the bourgeoisie, Music and the Proletarian" från 1974 med utgångspunkt i böndernas och arbetarnas musik. Det är ett intressant försök att påvisa musikens klasstillhörighet och ett dialektiskt samband mellan olika genrer. Metoden att analysera enstaka melodier för att därur dra generella slutsatser om musikspråks framväxt och genetiska sammanhang förefaller emellertid inte alltid helt oproblematiskt. Men ansatsen är värd att uppmärksammas i historieografin.

Nordiska musikhistoriska framställningar under 1970-talet och 80-talets början.

De musikhistoriska traditioner som ovan exemplifierats finns även i olika nordiska musikhistoriska konceptioner. Jag nöjer mig här med att ta några exempel från föregående decennium som har direkt relevans för min egen konception.

I Sverige utkom 1973 Carl-Allan Mobergs "Musikens historia i Västerlandet intill 1600". Arbetet är en imponerande syntes av tidigare forskning, främst på tyskt språkområde, och välgrundade analyser bär upp den musikhistoriska helhetskontexten med spännande utvecklingar till andra konstområden och allmän historia. Moberg prövar också förklaringsmodeller med konst- och folkmusik som två samspelande parter.

I Norge utgav Finn Benestad 1977 "Musik og tanke" som utgör ett värdefullt komplement till Moberg. Benestad har givit en bild av musikestetikens historia med hjälp av ett urval kommenterade texter.

Samtidigt med att dessa båda arbeten utgavs pågick i olika delar av Norden intressanta försök att vidga musikhistoriesynen i skilda riktningar. De gick ibland hand i hand med en ideologikritisk granskning av olika musikhistoriska traditioner. I denna ideologikritik ingick bl a en livlig diskussion kring den kanoniserade läroboken i musikhistoria i engelsktalande universitetsmiljöer runt om i världen: Donald J Grouts "A History of Western Music", 1960, rev. 1973, med ett flertal därpå följande upplagor. En av de intressantaste diskussionerna kring Grouts arbete redovisas i Per Drud Nielsens bok "Videnskapsteorier i musikfaget" från 1976.

I Köpenhamn öppnades perspektivet mot Th W Adorno och andra filosofer inom Frankfurterskolan, bl a genom Poul Nielsen. Några av hans revolutionerande infallsvinklar finns samlade i hans posthuma arbete "Musik og materialisme" från 1979.

De olika inriktningarna av musikhistoriesynen, en traditionell och en ifrågasättande, har på ett konstruktivt sätt kompletterat varandra. Under en kortare period uppstod en viss antagonism mellan olika skolor och kanske än mer mellan olika forskargenerationer. Men idag förefaller denna destruktiva period vara lyckligen överstånden. Så t ex betonar författarna till den nyutkomna musikhistorien i Gyldendals regi – Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E Hatting och Niels Krabbe – att de vill vidga perspektivet men samtidigt knyta an till den traditionella musikhistorien.

Vi skall stanna ett ögonblick vid författarteamets konception som de föredömligt redovisar i första delens förord. De betraktar musikkulturen som en del av en historisk process, där musiken ingår i ett relationsnät med politiska, sociala, ekonomiska och ideologiska element. Beskrivningen av musikens funktioner ser visserligen författarna som sin huvudsakliga ambition. Men de vill därför inte sopa bort den stilhistoriska traditionen, som dock får träda tillbaka för kultur- och socialhistorien²⁶. Detta motiverar författarna med att de inte enbart vill syssla med högkulturernas konstmusik, utan med en bredare befolknings umgänge med musik, t ex med folkmusik och underhållningsmusik.

Författarna utgår från en europeisk kultur som även omfattar USA och som sedan sträcker sig även till andra delar av världen. Gyldendals musikhistoria ligger med sin socialhistoriska inriktning nära kulturhistoriska framställningar av samma karaktär som klassikerna Balet/Gerard, Hauser, Frisch m fl²⁷. Inblickarna i allmän politisk historia är många och spännande liksom de kulturhistoriska parallellerna till olika musikföreteelser. Gyldendals musikhistoria kräver inte notkunskap av läsaren och författarna vänder sig medvetet till bred publik utanför fackmännens krets.

Det finns ett stort behov av sådana socialhistoriskt inriktade musikhistoriska framställningar. Men de måste ovillkorligen kompletteras med andra sådana som sätter musiken i centrum och ställer krav på läsarens musikaliska kunnande. Den socialhistoriska musiksynen måste således enligt min mening balanseras mot en stil- och strukturanalytisk syn, inkluderande uppförandep Praxis. Det finns annars en viss fara för att "musik" övergår till att bli ett sociologiskt begrepp och förlorar sin musikaliska identitet. Därmed skulle vi också skära av musikhistoriens traditionella förbindelse till det aktiva musiklivet.

Den socialhistoriska ramen måste dessutom befria och förklara den musikaliska upplevelsen och får inte försvåra läsarens relation till musiken²⁸. Det gäller exempelvis att klargöra att musik inte "besmittas" av sin ursprungliga sociala kontext – lika litet som t ex arkitektur. Det är tonsättarnas och musikernas nedlagda

²⁶ Se del I. Den europeiske musikkulturs historie indtil 1740, 1982 s 7.

²⁷ L Balet/ E Gerhard, Die Verbürgerlichung des deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrhundert 1952, nyutg. 1979. A Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, I–IV 1953, eng. upplaga 1962, svensk förkortad upplaga, I–II 1972 (Konstarnas sociala historia), H Frisch Europas kulturhistoria 1961/1979.

²⁸ Speciellt förädliskt är det om man vill förklara musik som objekt i en institutionaliseringsprocess: t ex musikens inlemmande i den borgerliga offentligheten eller dess uppträdande som "vara" i konsumtionssamhället. I sådana övergripande resonemang reduceras ofta "musik" till ett synnerligen abstrakt begrepp. En läsare med nära relation upplevelsemässigt till ifrågasatt musik, känner då inte alls igen det musikaliska objektet och presumtivt musikintresserade kan t o m förlora intresset för en musik som enbart relateras till ett sociologiskt eller historiskt sammanhang.

arbete som skall väderas, avnjutas och inlemmas i traditionen. Beställarens avsikt eller brukarnas socialtillhörighet är och förblir sekundärt i sammanhanget. Musik-historietraditionen visar att musiken måste vara ett analyserat, definierat objekt, antingen ett enskilt exempel eller en genre.

Dessutom skall den musikhistoriska problemställningen vara förankrad i det musikaliska materialet. I annat fall riskerar vi att på sikt förlora musikvetenskapen som en specifik historisk disciplin. Ett brett musikperspektiv kan ges en musikvetenskaplig motivering lika väl som en socialhistorisk. Så är t ex växelspelet mellan olika samhällsklassers musik en av de företeelser som kräver att vitt skilda musikgenrer är representerade i en musikhistoria och ges en likaberättigad analys. En sådan ansats prövar Wiora, Marothy m fl. Till och med Adler ser folkmusiken som en del av konstmusikens särartade organism. I dag kan emellertid inte folkmusik eller populärmusik längre betraktas som ett slags "råstoff" eller "gesunkenes Kulturgut" i relation till konstmusiken. Forskningen har visat att även genrer som tidigare enbart definierats socialhistoriskt har sina speciella estetiska lagar, utvecklade av musiker och kritiska musikklyssnare²⁹.

Musikaliska genrer och deras relation till den musikhistoriska forskartraditionen.

"Verkbegreppet, inte själva musikhändelsen, är musikhistoriens centrala kategori, som konstitueras som föremål genom poesis (jfr Aristoteles) och inte genom praxis, dvs den samhälleliga kontexten" (Dahlhaus, "Grundlagen der Musikgeschichte", 1977 s 14.)

Består den europeiska musikhistoriens egenart av den "kanon" av verk som ackumulerats alltsedan 1800-talet? Denna störtflod av "klassiska mästerverk" översvämmar snart hela världen i ädel tävlan med ny underhållningsmusik. Dess medelpunkt ligger någonstans mellan Johann Sebastian Bach och Schönberg och vidgas snarare bakåt genom ett ökat intresse för musik från renässans och medeltid, än framåt. Sena 1900-talsverk har uppenbara svårigheter att bli en del av den klassiska kanon.

Det förefaller som om många musikhistoriker ser som sin uppgift att försöka bevara denna kanon som något centralt vid musikhistorisk forskning och översiktsframställningar, medan övrig musik är mer av socialhistoriskt intresse. Men frågan är om det är möjligt att genomföra en sådan isolering av en musik med hjälp av, vad Dahlhaus 1977 kallade "en estetisk dogmatik". Frågan är också hur tidsbundna olika estetiska normer är och hur de förändras med musikens skiftande funktioner. Om vi anser musikverkets sociala kontext som sekundär, hur skall vi då förklara musikverkets växlande popularitet eller uppkomsten av en uppsättning "klassiska mästerverk", denna den europeiska musiken kanon. Skulle alltså jazzdiggaren eller rockentusiasten sakna ett estetiskt normsystem?³⁰

²⁹ En av svarigheterna i att objektivt undersöka sådana relationer mellan exempelvis konstmusik och folkmusik, är att den sistnämnda brukar betraktas som ett särskilt slags mystisk, kollektiv, skaparprodukt. I verkligheten har både folkmusik, populärmusik och alla kända musikstilar sina specialister och nyskapare. Även en förklaring av förändringar inom folkmusikens stil och struktur måste baseras på kunskap om enskilda upphovsmän.

³⁰ Se P E Brolinson, H Larsen, Rockmusikens estetik, Filosofisk tidskrift nr 4, s 40.

Sannolikt utvecklar musiker och lyssnare inom varje genre en uppsättning estetiska normer. Dessa kanske i grunden skiljer sig från en genre till en annan, men de måste – utan baktanke på något slags estetisk relativism – ställas som likvärdiga i relation till olika välinitierade lyssnarkategorier³¹.

Utvecklingen från funktionsmusik till en specifik lyssnarmusik kan följas i så gott som alla musikgenrer i Europa som eftersträvar en medveten stil och identitet. Efter några år visade det sig t ex att en rockgrupp som Nynningen nådde en så hög specialiserad skicklighet inom sin genre att de inte längre accepterades av sin ursprungliga publik på ungdomsgårdarna. Och hur många jazzmusiker har inte slentrianmässigt "spelat för packet" för att sedan efter sista låten samlas till en jam-session för "de invigda".

Vi har idag en växande kanon av jazzmusik, rockmusik etc som inte kan avfärdas som socialhistoriskt mer intressant än en menuettsats i en Mozartsymfoni. Denna måste alltså ges en likvärdig musikhistorisk analys och ställning gentemot det "klassiska arvet".

Avgränsningen av en "klassisk kanon" förutsätter dessutom att det skulle föreligga vattentäta skott mellan de musikaliska genrererna. Analys av populärmusik³² har visat hur nära denna är förknippad med konstmusik. Filmmusiken har förmedlat musikaliska modeller från Mahler, Schönberg och Stravinskij till underhållningsmusiken på samma sätt som den mest sofistikerade och isolerade avantgardemusiken med all säkerhet har lånat sig till andra, betydligt "bredare" genrer. Frank Zappa utgör bara ett exempel.

Det förefaller vara synnerligen olyckligt att klassificera en genre som trivialmusik därför att den inte följer ett estetiskt normsystem som har Kant i bakfickan. Det är inte systemen som ska normera musiken, utan tvärtom.

Det kommer snart en generation musikforskare som har Rolling Stones som musikaliskt modersmål. Om vi inte kan länka ihop musikhistorien med dem är det ytterst troligt att de under en period kommer att frånsvara sig traditionsarvet och därigenom förstärka de motsättningar som redan nu är allvarliga sociala problem, t o m inom vissa delar av högre musikutbildning.

Kännedom om andra estetiska normativ kan endast vara klargörande för musikkupplevelsen av dittills obekant musik. Det pågår ständigt ett utbyte mellan intellektuellt, medvetet konstnärligt skapande och mer spontant innovativt musicerande, t ex mellan elektronmusiktonsättare, företrädare för "seriösa inspelningsstudios" och kommersiella dito.

En av musikhistorikerns huvuduppgifter i dag förefaller vara att påvisa estetiska och funktionella normsystem för olika slag av musik – ej att försöka uppställa något slutgiltigt normsystem eller funktionshierarki för all musik. Istället bör for-

³¹ Försök att kategorisera musik och musikklyssning gör H Bessler i flera intressanta uppsatser: Grundfragen des musikalischen Hörens, Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert, se Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, 1978. Se även Th W Adorno Inledning till musiksociologin, 1976.

³² Se Philip Tagg, Kojak, 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music, 1979.

skaren poängtera olika genrers särdrag och samtidigt påvisa kontaktytorna mellan de olika slagen av musik.

Källorna till den europeiska musikhistorien

Att beskriva "det dialektiska spelet" mellan olika musikkulturer förutsätter källor i form av musikalier, biografier, litterära notiser, bilder etc som först 1800-talet erbjuder. Ju längre tillbaka i tiden vi kommer, desto mer slumpartat är det bevarade källmaterialet till sin fördelning och struktur. Förutom arkeologiska vittnesbörd i form av instrument och bilder, är de första källorna uteslutande notiser i de mest skilda slag av skrifter. Eftersom olika folk får sitt skriftspråk under olika århundraden, från antiken fram till 1800-talet, föreligger redan här en avgörande skillnad mellan olika länders källbestånd. Vi kan som exempel jämföra de blygsamma uppgifter som finns bevarade om germanerna, bl a via Tacitus (55–120) andrahandskällor, med de rika dokumentära notiser som finns från Rom vid samma tid³³.

Källorna för själva musiken i form av notation är också minst sagt ojämnt fördelade. Från det antika Greklands greppnotskrift till den kristna kyrkans notation av "det upphöjda talet", från de medeltida pergamenthandskrifterna till olika slag av nottryck etc. Den musik som dokumenteras är ytterst sällan böndernas eller de obesuttnas. Inte ens i litterära beskrivningar är de särskilt vanliga.

Sökandet efter de lägre samhällsklassernas musik är mest givande i "negativa källor"; i förbudsordningar runt Europa kan vi läsa om att man *inte* får dansa, spela, sjunga etc. Därmed kan man dra vissa slutsatser att sådana begivenheter förekom, rentav i stor utsträckning. Domstolsprotokoll skildrar barnsöl, slätterfester, slagsmål i städer m m, där musik och dans ibland blir nöjsamma detaljer i notariens nedskrift av handgemäng, mord och otukt.

1800-talet erbjuder möjligheten till översikt av olika samhällsklassers musik och musikliv. Men då blir samtidigt källmaterialet så rikt att det blir svårt att överblicka. Situationen efter Edisons uppfinnande av fonografen och den därpå följande lavinartade uppkomsten av ljudande källor gör översikten än mer komplicerad. Idag är det mödosamt att t o m orientera sig i en normalstor grammofonaffärs hela månadsutbud.

Olika frågeställningar och problem måste styra materialval allt hårdare ju längre vi närmar oss dagens flödande ymnighetshorn av musik. Översikten begränsas till övergripande perspektiv med exemplifiering genom val av olika slag av musikaliska företeelser givna av den musikhistoriska traditionen och den utvecklade standaruppsättningen av verk och tonsättare inom alla musikaliska genrer från 1800–1900-talen.

Författaren har inga svårigheter att få sina problemställningar belysta inom denna ram. "Nyupptäckter" bör inte presenteras i musikhistoriska översikter mer

än i undantagsfall. Hur frestande det än kan vara för en författare att krydda sin framställning med egna sensationer, måste sådana först genomgå en musikvetenskaplig detaljanalys. Jag tror därutöver att det är väsentligt att författaren koncentrerar sig på verk som han själv har en positiv upplevelse av för att kunna bibringa läsaren något väsentligt. Att ägna sig åt negativa företeelser i en musikhistorisk översikt är slöseri med utrymmet. Viktning av material måste också ske i förhållande till olika nationers musik.

Det förefaller legitimt att en författare av europeisk musikhistoria, när så är möjligt, tar avstamp i sitt eget lands musikkultur. En objektiv, "nationaljämförande musikhistoria" förutsätter en estetisk dogmatik som jag tror är och förblir en fiktion³⁴. Det är snarare av vikt att ett land som t ex Sverige ger sin speciella syn på Europa som helhet; flertalet europeiska musikhistoriska framställningar har en sådan "nationell" profil, men ofta dold bakom intentioner och föreställningar om ett på estetiska och historiska grunder genomfört objektivt urval.

Materialet måste således vara styrt av en redovisad metod, där författaren bör utnyttja redan vetenskapligt behandlade källor.

Musikhistoria i översikt är att betrakta som en "romanggenre" liknande 1800-talets essäistik. Men detta innebär inte att en författare har moralisk rätt att frångå källkritiska krav, eller – än värre – att manipulera med källorna. En central uppgift är därför att kunna utnyttja kritiskt granskat källmaterial överfört till en översiktlig och populariserad form.

Europa som musikkulturell enhet

I den grekiska mytologin är Europa en fenicisk kungadotter som Zeus i en tjurs gestalt för bort till Kreta, där hon föder honom Minos och Rhadamantys. Verklighetens Europa uppstod också ur Medelhavet med dess flodkulturer som födde en expansiv handels-, krigs- och folkvandringsaktivitet. Alltsedan romarrikets dagar har Europa varit en splittrad kontinent, kännetecknad av mångfald och motsättningar. Redan splittringen av kristendomen klöv detta Europas ideologiska tak i två halvor, den romerskt-katolska och den grekiskt-ortodoxa med centrum i Rom respektive Bysans.

Det grundlade en uppdelning av ett Väst- och ett Östeuropa som i dag markeras av olika politiska samhällssystem. Medan Väst kom att kännetecknas av splittring och mångfald kom Öst att karaktäriseras av hegemoni, av enhet³⁵. Detta kan överföras på musikhistorien:

Medan Västeuropas musik kännetecknas av splittring och uppdelning inte bara

³⁴ Jmför ovan om Ernst Bücken. Se även Dahlhaus a a, 1977 s 158: "Musikhistoria behöver därför en genom tradition föreskriven estetisk kanon för att musikhistoria som strukturerad berättelse om vad som har varit skall bli möjlig."

³⁵ Litteraturen om "Europa och europeisk kultur" är helt enorm med många digra uppslagsverk och serier av böcker. Här några exempel på litteratur som radfragats: P Valéry, *La crise de l'esprit* (Oeuvres bd I 1961), E Bruley, E H Dance, *A History of Europe*, 1960, H Brugmans, *L'Europe des nations*, *Recherches Européennes*, 1970. Ord & Bilds temanummer om Europa (nr 3 82) innehåller flera intressanta analyser om dagens Europa.

³³ Tacitus, *Germania* i översättning av Alf Önnersfors, 1960. Günther Wille, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, 1967.

i olika musikslag utan även av musikens beståndsdelar, kännetecknas Öst i hög grad av den bysantinska musikuppfattningen om helhet och med musiken hårt ceremoniellt knuten till livets begivenheter och därför mer traditionsbevarande än ifrågasättande. Inom musikhistorieskrivningen har denna östliga sfär uppmärksamats mycket lite. Den musik som har behandlats tillhör den sk västerländska musikodlingen, vilket framgår av boktitlar som t ex "Musik in Western Civilization", "A History of Western Music", "Västerlandets musik" etc. Motiveringen till detta är vanligen att de två kontinenthalvorna går så olika utveckling till mötes att de inte skall betraktas som en enhet.

W D Allen skriver i sin recension av D J Grouts musikhistoria:

"Faktum är att den västerländska musiken har sin början i munkarnas revolt mot den bysantinska dogmatismen"³⁶.

Men det finns historiker som pläderar för ett annat betraktelsesätt, bland dem Theodor Schieder:

"Så måste man väl utgå från en speciell västerländsk-europeisk kulturkrets som skiljer sig från den grekiskt-bysantinska och därmed också den slaviskt-ortodoxa. Men trots allt eftersträvade de båda delarna att nå en högre enhet. Mellan båda består genom århundradena och i förändringen av deras livs- och tanke-system, ett kontinuerligt spänningsförhållande som oupphörligt rör sig fram och tillbaka i närmande och åtskiljande"³⁷.

Såsom framgår av Allan Lomax "Cantometrix"³⁸, "Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente" och en rad specialundersökningar, är åtskilligt av den centraleuropeiska konstmusikens historia beroende av impulser från Östeuropa. Om vi eftersträvar en dialektisk förklaringsmodell av musikhistorien med olika samhällsklassers musik som deltagare, är betraktandet av Östeuropa eller Skandinavien som ett slags "Randgebiet" ohållbar. Den intressanta dialog som sker mellan den centraleuropeiska konstmusiktraditionen och Skandinavien eller Östeuropa är i den sedvanliga, allmänna musikhistorien vanligen begränsad till att betrakta och värdera de produkter som uppstår vid omfamningen mellan olika bondetraditioners musikkulturer och borgerlig konstmusik. Men utan en förståelse för de specifika lagar som kännetecknar respektive kulturområdets folkmusik, kan inte de tidigare konstmusikprodukternas egenart förklaras.

Styrkan i den europeiska musiktraditionen har varit just dess förmåga att konstruktivt bearbeta impulser och stilinflytanden utifrån. De mest produktiva tidssåldrarna har varit sådana där olika samhällsklassers musik har mötts och då inflytande från något "musikcentrum" berikat olika musiktraditioner. Detta gäller inte bara den del som gått under beteckningen "västerlandets konstmusik" utan musiklivet i dess helhet.

Det finns t ex en intressant skillnad mellan Väst- och Östeuropa beträffande det centraleuropeiska muskarvet och de folkliga musikkulturerna. Väst har onek-

ligen dominerat inom sektorn innovativ/estetisk lyssnarkonst, medan Öst intar en ledande ställning beträffande starkt profilerade traditionella musikkulturer. Det är emellertid inte fråga om någon artskillnad, utan en gradskillnad: den traditionella gränsdragningen mellan de olika musikorganismerna är – såsom Adler insåg trots sin hierarkiska musiksyn – omöjlig att upprätthålla.

Idag finns åtskilligt som förenar Väst- och Östeuropa om man uteslutande håller sig till musikvetenskapliga frågeställningar och lämnar politiska och ideologiska frågor därhän. Både Öst och Väst har dominerats av inflytande från anglo-amerikansk musik på motsvarande sätt som de två halvorna tidigare fick konstruktiva impulser från Italien på 16–1700-talen, och från Tyskland på 18–1900-talen. Båda bevarar det centraleuropeiska arvet genom en statlig kulturpolitik som är mer inriktad på traditionsbevarande än nyskapande.

Men musikhistorikerna i Väst låter vanligen av ideologiska skäl eller bekvämlighetsskäl intresset stanna vid polska gränsen och förlorar därmed möjligheten att bedöma och jämföra hur samma musiktradition som vi har i Västeuropa utvecklats och förändrats i Öst. På motsvarande sätt kan man iakttä ett svalnande intresse för Västeuropa bland östeuropeiska musikhistoriker beträffande utvecklingen under 1900-talet i Väst.

Europa har fungerat bäst när dess "två hjärnhalvor" Väst och Öst stått i livlig kommunikation medvarandra och dess olika kulturtraditioner mötts.

Presentation av en preliminär disposition av en europeisk musikhistoria 1730–1980

Nedan presenterade disposition/synopsis inför en musikhistoria är ett försök att dra de praktiska konsekvenserna av de ovan relaterade problemen rörande musikhistoriesyn. Avsikten är således att pröva möjligheten att betrakta det geografiska Europa som en musikkulturellt sammanhängande kontinent. Från denna hämtas exempel i form av musikverk, musikhändelser, instrument, tonsättare och musiker för att skildra mötet mellan olika musikföreteelser som ett konstruktivt, estetiskt och socialt kraftfält.

Framställningen kommer att välja material från vitt skilda länder, dock med försök att ge viss betoning åt Sverige, de övriga nordiska länderna samt Europas andra "Randgebiet". Orsaken till detta är att Centraleuropa är så väl dokumenterat i tidigare framställningar av handboks-karaktär. Dessutom strävar jag efter att ge arbetet en "nordeuropeisk profil". Mina premisser är bl a följande:

Den musikaliska traditionen inom de sk folkliga kulturerna utgör själva musiklivets bas som tillägnar sig eller stöter bort nyheter utifrån, samtidigt som det inom den egna kulturen pågår en ständig förändring som direkt eller indirekt kan härledas till den samhälleliga kontexten.

En för hela Europa avgörande musikalisk strömning är den musik som uppstår i Centraleuropa mellan 1700–1910 och som sprider sig i första hand till olika feodala och enare borgerliga musikmiljöer. En annan, kanske än mer betydelsefull strömning är den afroamerikanska musikkulturen som under 1900-talet blir

³⁶ Citerat efter Allen, *The Philosophies of Music History*, 2 1962, förord.

³⁷ Theodor Schieder, *Problems einer europäischen Geschichte*. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften 19 Vorträge G 192.

³⁸ Alan Lomax, *Cantometrix*, 1976 s 43 f.

den kvantitativt dominerande och i olika europeiska tappningar frammanar nya estetiska normativ och musikaliska funktioner. Jag avser inte att gå in på den afroamerikanska musikens ursprung annat än i form av hänvisningar till den rika litteraturen på detta område. Inte heller anser jag att det ligger inom min konception att redovisa den europeiska musikkulturens spridning och särutveckling i olika delar världen utanför Europa. Detta skulle fordra en helt annan material-samling än den planerade.

Musik i Europa 1730–1980

I. Tiden 1730–1870

A. EN RESA TILL OLIKA FOLKLIGA MUSIKMILJÖER I EUROPA.

En musikalisk kulturgeografi över Europa med utgångspunkt i vad man vanligen kallar folkliga kulturer, dvs bönders, hantverkare, fiskares, väverskors, hemmakvinnors musik. I sökandet efter en speciell europeisk musikalisk identitet skall vi pröva att finna mötespunkter med andra kulturer. Vi skall här visa de historiska perspektiven bakåt. Det gäller t ex den episka traditionen som finns i olika länder, från Armenien till Balkan och även i Italien och Spanien. Samma företeelse finns även i Finland. Möjligen kan hit också räknas de ryska bylinorna. Dispositionen efter olika företeelser illustreras av bilder och musikexempel.

Episk sång

Runosånger, byliner etc

Sång vid arbete och fest

Herdekulturernas instrument

- a. flöjter
- b. horn
- c. lurar
- d. övrigt instrumentarium (ljudverktyg av olika slags föremål vilka inte tillverkats eller har ursprunglig funktion som "musik"-instrument.

Övriga arbetskulturers instrument

- a. fiskare
- b. hantverkare m fl

Musikinstrument till dans och underhållning

- a. arvet från förhistoriska kulturer. (säckpipa, panflöjt etc)
- b. arvet från borgerliga kulturer. (fiol, klarinett etc)
- c. sammansmältningen av skilda arv och utvecklandet av kulturegna instrument (=anpassade efter kulturens krav på ljudkvalitet och tonomfång, m m)

SAMMANFATTNING

Europas olika musikprofiler utifrån dess folkkulturer. Relationen till förhistoriska kulturer (=traditionen), och specialiserade musikkulturer hos andel och borgare (=innovationen). Den egna bruksstrukturen av muskarv och förnyelse. Basen för kommande s k "nationella kulturer".

B. DEN BORGERLIGA MUSIKKULTURENS BLOMSTRING

Utgångspunkt för detta kapitel är den musikaliska och sociala förändring som inträder då centrum förskjuts från en musik i hovens och kyrkans tjänst med musiker anställda enligt gällande tjänstebetämmelser, till en musik som till en del blir formad efter varumarknadens regler. För att askadliggöra denna förvandling blir själva utgångspunkten de nya musikaliska rummen: den offentliga konsertsalen

och den offentliga operan som nu blir konkurrerande centra till furstens kammare, privata teatrar och kyrkorna. Det andliga hemmusicerandet, som vi i första delen av min musikhistoria har följt från tidig renässans, hade redan under 1500-talet fått sina borgerliga motsvarigheter. Men det nya som nu inträder är att detta hemmusicerande står i en dialektisk relation till det offentliga konsertlivets musikutbud, en relation som är viktig för att just förstå hur den borgerliga musikkulturen kunde nå en sådan hög kvalitativ och kvantitativ nivå under något århundrade. Detta sammanhänger naturligtvis också med nya trycktekniska uppfinningar på notområdet liksom med nya distributionssätt.

1. Det borgerliga hemmusicerandet.

Exempel hämtas från olika borgerliga miljöer i Europa för att visa olika musikaliskt–stilistiska och musikaliskt–funktionella varianter. En målsättning är att undersöka vad som är enhetligt och vad som skiljer olika länder åt.

- a. Sällskapsvisan (t ex Bellman i Sverige, student-ordensvisor, Sperontes i Tyskland etc.)
- b. klaver- och gitarrmusik
- c. underhållnings- och amatörensemblemusik
- d. musikundervisning
- e. nottryck och notförsäljning
- f. fabrikstillverkning av äldre och nyare instrument

Övergripande syfte för detta avsnitt är således att visa amatörismens betydelse för ett brett musikliv. (a–c) vill ge läsaren övertygande exempel och (d–f) vill visa de yttre förutsättningarna som i sin tur hänger samman med den nya kapitalistiska varumarknaden där såväl tonsättare som musiker och musiklärare sålde sina tjänster och där en alltmer differentierad arbetsfördelning inträder.

2. Operan som en återspeglning av tidens idéer

- a. den "allvarliga" operan i 1700-talets Europa
- b. den "glada" operan i 1700-talets Europa

1700-talets olika operaprofiler skall exemplifieras för att se var skillnaden ligger i den "allvarliga" kontra den "glada" operan och deras relationer till:

- c. revolutions- och skräckopera under 1800-t.
- d. exotisk opera under 1800-talet
- e. opera med massverkan
- f. Richard Wagners allkonstverk
- g. Giuseppe Verdis melodramer

I operakapitlet skall skildras det musikdramatiska tonspråk som växer fram och om laddas med "nya" affekter. Ett försök skall göras att ge läsaren en föreställning om operans ideologiska betydelse i exempelvis politiskt spända lägen: franska revolutionen, franska restaurationen, Wagner i Tyskland och Verdi i Italien. Utgångspunkten skall vara de musikaliska uttrycksmedlen som skall indikera eller åtminstone förstås utifrån sin samhälleliga kontext.

3. Musikens "rena" tempel – konserthusen

Utifrån konserthuset som byggnad och institution skall det "nya" inom det borgerliga musiklivet skildras. Vi skall därvid ta utgångspunkt i olika musiktyper. De skall som vanligt ges en geografisk fördelning så att den något så när täcker olika delar av Europa och liksom tidigare skall "förklaringen" av olika företeelser på ett eller annat sätt kunna ställas samman med det musikaliska materialets olika karaktär och sammansättning. Musikexemplen väljs dels bland så kända att de ej behöver återges som illustrationer i texten, dels ovanliga som i förekommande fall skall presenteras som autografer eller första tryck.

- a. virtuos musik för rösten och för olika instrument (t ex Paganini, Kalkbrenner etc)
- b. symfoniorkestern
- c. symfoni och symfonisk dikt
- d. solokonsert
- e. kammarmusik som speciell kategori – mellan hem-musik och offentlig konsert.

4. Kyrkan som musikhistoricismens tillskyndare

- a. Bachrenässansen och upptäckten av Schütz
- b. cecilianismen
- c. Händel-dyrkan
- d. oratorier och requiem; gamla historiska former med nytt innehåll

5. Musikkonservatoriernas roll som bevarare av tradition och bedömare av musikaliskt nyskapande

6. Musik i vauxhall och trädgårdsförening

Under denna rubrik skall vi ägna oss åt den musik som i första hand var småborgerskapets, men som också hade en förankring i det övre skiktet av arbetarklassen och likaså med tentakler in i den nyrikare bourgeoisin. Även här är målet att visa olika europeiska profiler och försöka förklara dem med utgångspunkt i musikexempel eller musikaliska interiörbilder.

- Dansmusik (olika sällskapsdanser och pardanser)
- Brunnsmusik och annan utomhusmusik. Här även något om de bruksorkestrar som hade karaktären av allmän underhållning med instrument inhyrda eller lånade av brukets ägare (jmf nedan om folkrörelsernas musik)

C. FOLKRÖRELSESNAS SÅNGER UNDER FRAMVÄXT

Här skall redovisas hur olika religiösa och politiska ideologier under 1700–1800-talen föder ett nytt slags sång. Dess ursprung kan visserligen följas långt tillbaka i tiden – redan under antiken finns förebilder. Men nu är de musikaliska förtecknen andra: den nya offentliga musikmiljön med kapitalistiska förtecken påverkar starkt utformningen av denna musik. Men den har också sin egenart, bl a i massunison och slagkraftiga förenklningar av de inom konstmusiken gångbara klichéerna. Utifrån borgerlig estetik har denna musik betraktats som trivial. Men det finns också alternativa tolkningar som här skall anföras. Även här från skilda länder: Skandinavien, Polen, Ryssland, Frankrike m fl och förklaringsmodellen skall utgå från samma premisser som tidigare presenterats, dvs olika kultur-geografiska profiler och mötet mellan skilda arter av musik.

- arbetarsånger: kampsånger, mötessånger
- frälsningssånger: liturgiska sånger, mötessånger (= utåtriktade möten)
- nykterhetssånger: logesånger, mötessånger (= utåtriktade möten)

D. SAMMANFATTNING

I ett sammanfattande perspektiv skall de olika idéströmningar som karakteriserar perioden presenteras som möjliga referenser till de musikstilistiska iakttagelserna. Begrepp som romantik, historicism, nationalism, trivial-estetisk skall presenteras som möjliga eller omöjliga kategorier för musikalisk karaktäristik. Idéer som exempelvis "det estetiska prismet" – dvs om möjligheten av att olika estetiska objekt kan ge samma upplevelse; en dikt, en tavla, ett musikverk – skall diskuteras. Likaså om man kan se en musikalisk form som t ex sonatformen som en analogi till det borgerliga dramat.

II. Tiden 1870–1980

Perspektivet på denna period måste bli om möjligt än mer övergripande än det tidigare i och med att vi nu är inne i den del av materialsvampens tratt som vidgar sig till nuets ymniga källa av musik och musikfunktioner.

E. DE "FOLKLIGA" MUSIKKULTURERNAS FÖRVANDLING

- Arbets- och ceremonimusikens försvinnande vid industrialismens genombrott i stora delar av Europa
- Den borgerliga konstmusiken ges en nationell prägel genom att direkt hämta stilmedel från främst böndernas musik eller grundas på föreställningar om hur "folklig-nationell" musik bör vara beskaffad
- Underhållningsmusiken suger upp element av arbets- och ceremonimusik, dels som nostalgisk affekt, dels som parodiering
- En revival börjar som en rörelse inom den borgerliga historicismen med stöd av många konservativa krafter. Detta leder dels till en omfattande pedagogisk verksamhet på folkbildningsplanet, dels en alltmer intensiv vetenskaplig dokumentation och bearbetning. Bland traditionens egna företrädare ses denna verksamhet med delad glädje och misstro: "smid din plog bättre för varje generation" är många aktiva folkmusikers reaktion. Men det finns också exempel på motsatsen: en längtan efter ett statiskt samhälle där musiken skall konservera en äldre ideologi.

F. DEN BORGERLIGA MUSIKKULTUREN FRÅN 1700–1800-TALEN STADFÄSTES SOM STATLIGT, OFFICIELLT KONSTARV.

Förvandlingen av musiken till virtuos reproduktion eller vetenskaplig historicism inbäddad i alltmer stegrade krav på estetisk förnyelse och perfekt återgivning av musiken i dess olika steg i kommunikationskedjan från interpret till lyssnare.

G. UPPBROTT FRÅN TONALITETEN: SÖKANDET EFTER NYA UTTRYCKSVÄRLDAR OCH VÄRDEN

- atonalitet
- expressionism och impressionism
- exotism (=lån från andra musikgrenar s s utomeuropeisk musik, jazz, pop etc.)
- sammansmältning och synteser (jazz–"klassisk musik", utomeuropeisk musik/indisk – pop, rock – elektronmusik etc.)

H. EN NY MUSIKDRAMATIK MED TRADITIONELLA AFFEKTER

Verism och naturalism. Det nya 1900-talets och även slutet av 1800-talets musik som medel att fördjupa dramatisk spänning inom teater, film, TV.

I. TEKNISKA LANDVINNINGAR INOM LJUDÅTERGIVNINGEN

- pianorulle, fonograf, grammfon, radio
- förändrade lyssnarvanor och musikfunktioner

J. FOLKRÖRELSESNAS MUSIK I EXPANSION OCH STILTJE

De förändrade situationerna för exempelvis arbetarsången i Sovjetunionen efter revolutionen, frikyrkorörelsernas uppdelning i sådana som knyter an till etablerade kyrkor med konservativ musiksyn till sådana som prövar senaste underhållningsmodet för att nå nya kategorier människor, främst ungdomar.

K. AFROAMERIKANSK MUSIKPÅVERKAN

Utgångspunkt i de tidigare presenterade musikaliskt-kulturella profilerna i Europa. Vi skall undersöka vad som hänt under den stora invasion av afroamerikansk musik som främst under sista decennierna dominerat Europa. Vi får här möta hur jazz, pop, rock, disco etc för olika stilistisk utformning i skilda länder, liksom bakgrundsmusiken.

L. EUROPAS MUSIKLIV I FRAMTIDEN

Europas musikliv i framtiden – mångfald eller enfald? Om musikens roll och förutsättningar att existera i olika samhällsperspektiv; en prognos som bygger på ett musikhistoriskt perspektiv.

Summary:

Europe as a conceptual unit in Music History

How should music history be presented today so that we can understand contemporary music, the music which has been preserved from the past, music in society today and in the past? In order to answer these questions in connection with writing a second volume of a Music History of Europe, a selection of different traditions in music history writing are presented, from the end of the 17th century to today. Various approaches of the narrative traditions of style, culture, biography are looked upon as tools used in various ways and for various general ideological aims. The dialectic interplay among various types of music is found to be an ongoing worldwide phenomenon: in this context Europe is one extremely interesting area of study, with a wealth of traditions and continual influence from near and far. The ordinary music histories, geographically limited to Western Europe and concentrated on ars musica and its present-day offshots, are to be completed with works that emphasize all that unites Western and Eastern Europe in art and folk music. The "heroes" of music in Vienna or Berlin must be seen in the light of music styles emerging in the "Randgebiet" of Europe and as branches of a common European music tree. In the last pages the Content of Part II of the European Music history is presented.