

STM 1975:1

**Musikvetenskap – synpunkter på en översikt
(samt introduktionen "Tema: musikvetenskap")**

Anders Lönn: Inledning

Thure Stenström: Hur skall vi möta musiken?

Kurt Johannesson: Vetenskap och kommunikation

Paul Lindblom: Överflöd som skapar nya behov

Martin Tegen: Tre sorters kod

Jan Bärmark: Paradigm i musikvetenskapen

Finn Mathiassen: "Musikvetenskap", musik og samfund

Pekka Gronow: »Musicology» and ethnomusicology

Johan Sundberg: Report from a scientist

Owain Edwards: The skills of musicology

Sven Hansell: An American's view

Friedhelm Krummacher: Werkbegriff und Wertproblem

Ingmar Bengtsson: Reflections by the author

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

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.

Tema: musikvetenskap

En av avsikterna bakom förra årets omläggning av STM från årsbok till halvårsnummer var att på ett annat sätt än tidigare få möjlighet att då och då koncentrera ett häfte av tidskriften kring något visst ämne, mer eller mindre fast formulerat. I detta första temanummer – som kommer att följas av flera – har vi samlat några bidrag som på skilda sätt har att göra med musikvetenskaplig forskning och undervisning, med musikvetenskapen som disciplin. Kärnan bildas av en grupp inlägg kring Ingmar Bengtssons nyligen publicerade översikt i ämnet (1973). Till dessa mer principiellt betonade bidrag fogar sig några redogörelser för konkreta forskningsprojekt (pågående eller planerade): 1800-talets svenska musikföreningsrörelse, uppfattningen av Wilhelm Peterson-Berger som tonsättare och kritiker samt dagens musikliv i ett svenskt län. Det rör sig alltså om en serie punktvisa exemplifieringar här och nu: för den som vill ha en mer översiktlig bild av nyare musikforskning finns gott om framställningar på annat håll.

För Sveriges del kan framför allt hänvisas till artiklar av Ingmar Bengtsson i STM 1969 (Svenska samfundet för musikforskning 50 år, 1919–1969), volymen Svenska musikperspektiv 1971 (Fakta och funderingar om musikvetenskap i Sverige) och tidskriften Humanistisk forskning 1974: 2 (Vår underutvecklade forskning om musik) samt av Anders Lönn i Acta musicologica 1972: 1 (Trends and tendencies in recent Swedish musicology). Utöver motsvarande översikter om andra länder i detta och andra nummer av Acta bör framför allt uppmärksammas diskussionerna kring målsättning och metodik i kongressberättelser från Ljubljana 1967, Bonn 1970 (även utg separat som Reflexionen über Musikwissenschaft heute) och Köpenhamn 1972, och den av Barry Brook mfl redigerade Perspectives in musicology 1972 (med utförlig bibliografi).

Trots sin osystematiska uppläggning borde detta temanummer innehålla ett och annat som kan tjäna som bakgrund till den debatt om »målsettningsproblematikk» som står på dagordningen vid det 7. nordiska musikforskarmötet i Trondheim den 23–27 juni i år.

Inläggen från en annan av Trondheimskongressens programpunkter kommer att återfinnas i nästa nummer av STM (1975: 2) under temat *musiketnologi*.

Musikvetenskap – synpunkter på en översikt

Ingmar Bengtssons *Musikvetenskap. En översikt* (»mer än en introduktion, mindre än en handbok» med författarens egen bestämning) har tidigare presenterats på STM:s recensionsavdelning (1973). För någon utförligare behandling fanns då varken tid eller plats. Men arbetet i fråga spänner över ett så vitt fält, och innehåller så mycket både av fakta och synpunkter, att det i högre grad än de flesta musikvetenskapliga publikationer på senare tid kräver ett ingående ställningstagande, grundat på bredast möjliga debatt. Vad som följer nedan är en inledning och elva bidrag till en sådan debatt.

*

Betydelsen av Ingmar Bengtssons bok kan i själva verket knappast överskattas. Musikvetenskap är den första – och väl för lång tid framöver den enda – samlade framställningen om sitt ämne på ett skandinaviskt språk. De utländska motsvarigheter som finns är antingen föråldrade, eller av andra skäl mindre användbara i den aktuella forsknings- och utbildningssituationen i Sverige och grannländerna. (Om detta handlar bl a Kurt Johannessons, Sven Hansells och Friedhelm Krummachers bidrag nedan.)¹ Ingmar Bengtssons översikt har alltså en given plats i undervisningen vid alla musikvetenskapliga institutioner (man vill hoppas: vid alla institutioner för högre musikutbildning) i Norden, på bokhyllorna hos alla kvalificerade musikskriftställare, pedagoger osv. (Termer som »kommunikationskedja» och »kodförtrogenhet» möter numera i debattspalterna i Rikskoncertbulletinen Tonfallet.) Redan denna yttre särställning gör boken mer eller mindre förutbestämd att bli ett »standardverk» – och framtvingar frågan »vilken standard?».

Men arbetets egentliga betydelse och genomslagskraft – antingen den senare yttrar sig i accepterande eller avståndstagande – beror naturligtvis inte i första hand på att det är skrivet på svenska och avpassat för skandinaviska förhållanden. De beror i stället på att ingen jämförbar översikt ger en så omfattande och mångsidig orientering i den moderna musikvetenskapens alla områden, metoder, teoretiska förutsättningar och mycket annat. Samtidigt – och det är något om vilket alla bedömare, inklusive författaren själv, är ense – gör den det utifrån en konsekvent och enhetlig grundsyn på musiken som företeelse och forskningsobjekt. Dess centrala tankegångar kan godtas, modifieras eller förkastas – men de låter sig inte ignoreras. Trots all sin öppenhet, sin tolerans, sin pluralism är Musikvetenskap en utmaning.

Det är alltså nödvändigt att ge sig i kast med Ingmar Bengtssons arbete på flera

¹ Jämförelsematerial erbjuder också Hans Eppsteins recension av Othmar Wesselys ungefär samtidigt utgivna *Musik* (1972) på annan plats i detta nummer.

nivåer och ur skilda perspektiv. Infallsvinklarna korsar varandra: med denna reservation skall här antyd några.

En är behandlingen av de olika delområdena. Får läsaren den grundläggande information han behöver? Är framställningen korrekt och representativ (inom de gränser som klart utstakats i inledningen)? Gör den rättvisa åt de nyaste rönen, åt aktuella inriktningar, problem och metoder? Allmänna uttryckt: hur ser föreläsare för olika »undersökande system» (med eller utan förledet musik-) som akustik, psykologi, estetik, sociologi och etnologi, historia m fl på den bild som Musikvetenskap förmedlar av deras disciplin? (Eller, i de – inte så få – fall där bokens författare själv hör till experterna, andra föreläsare?) Synpunkter ges bla i Pekka Gronows, Johan Sundbergs och Friedhelm Krummachers inlägg.

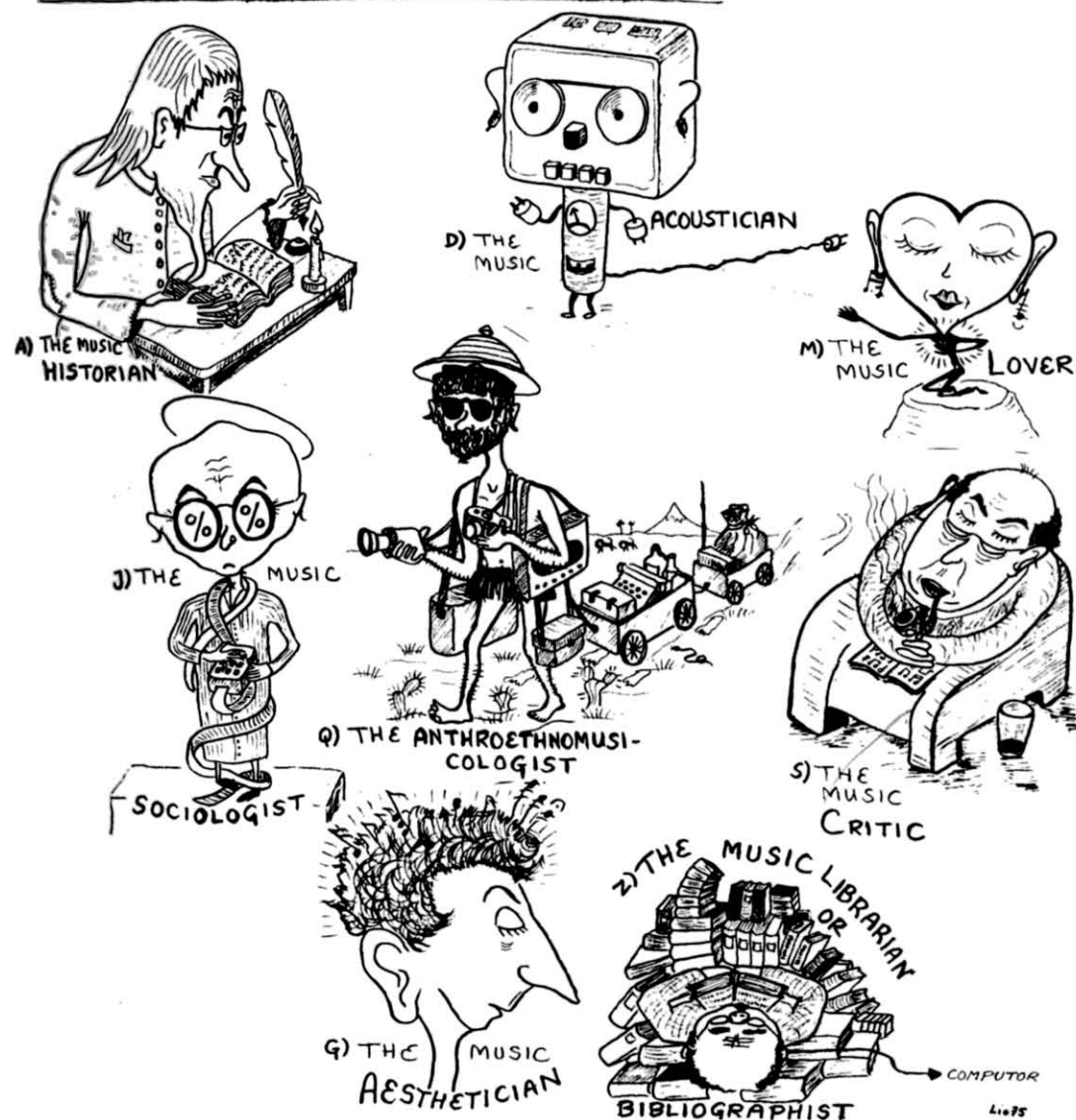
En annan är texten som helhet. Har författaren lyckats i sitt syfte att ge »en aktuell och mångsidig översikt av musikvetenskapen i dag»? (Detta är en annan av de punkter där enigheten bland kritikerna är massiv.) Hur fyller den sin uppgift i det universitetspedagogiska sammanhanget – med hänsyn till grepp på ämnet, till uppläggning och disposition, till språk och stil, till avvägningen mellan generellt och specifikt, mellan referat och kommentar? Vilken funktion har eller kunde den få i ett internationellt perspektiv? (Om nödvändigheten av en översättning kan ingen rveka som tar del av synpunkterna nedan. Men i vilken form? Skall hänsyn tas till varierande bakgrunder och pedagogiska traditioner, som dem som berörs av Krummacher och Hansell? Och vilken slutsats skall man dra av de rent praktiska komplikationer den senare tar upp?)

Ytterligare: I sin STM-recension 1973 framhävde Hampus Huldt-Nyström att Musikvetenskap förtjänar särskild uppmärksamhet inom andra »estetiska» discipliner. Antingen man vill hänföra den till estetik, filosofi eller något annat är problematiken central: författarens musiksyn. Att den blivit uppmärksammas åtminstone bland litteraturforskarna framgår av Thure Stenströms och Kurt Johannessons bidrag; till dem kan läggas Ingemar Algulins – entusiastiska – anmälan i Tidskrift för litteraturvetenskap 1973/74: 3.

Med det semiotiska betraktelsesättet (som också diskuteras av Martin Tegen) sammanhänger en vidare problemkrets: de vetenskapsteoretiska övervägandena. (De aktualiseras av flera bidragsgivare, mest direkt av Jan Bärmark, Paul Lindblom, Finn Mathiassen och Pekka Gronow.) Det gäller frågor om författarens behandling av forskningsideal och vetenskapsuppfattningar, distinktionerna mellan »naturvetenskap» och »humanvetenskap» och mellan olika riktningar inom dem. Det gäller också hans egen position. Musikvetenskap vill vara en bok om hur musikvetenskap bedrivs. Är den också – även om dess upphovsman värjer sig mot en sådan läsning – en bok om hur musikvetenskap bör bedrivas?

Det är frågor av detta slag kring Ingmar Bengtssons imponerande arbete som den följande artikelgruppen är avsedd att belysa. Bland de medverkande finns två litteraturforskare (Stenström, Johannesson), en kulturpolitiker, -debattör och fd filosof (Lindblom), två skandinaviska musikforskare (Tegen, Mathiassen), en vetenskapsteoretiker (Bärmark), en musiksociolog och -etnolog (Gronow), en akustiker och musikteoretiker (Sundberg), samt var sin representant för brittisk (Edwards), nordamerikansk (Hansell) och västtysk (Krummacher) musik(historie)forskning. En

THE ROLE SYSTEM OF MUSICOLOGISTS



förutsättning har varit gemensam: bidragen skulle inte formis till fullständiga recensioner, utan ta sikte på en eller ett par aspekter som respektive bedömare ansåg väsentliga att fästa uppmärksamheten på eller debattera.² En viss medveten enögdhet har alltså legat i uppgiftens natur. Kvaliteterna i Ingmar Bengtssons bok är uppenbara och odiskutabla: en diskussion bör utgå från sådant som till äventyrs inte

² Ett undantag är Thure Stenströms artikel, som ursprungligen publicerades som »understreckare» i Svenska Dagbladet 16.1.1974.

är det. I övrigt bör det genom kritikernas skiftande ämnesområden och åskådningar vara sörrjt, inte för någon sorts fullständighet, vilket är uteslutet, men för »hygglig mångsidighet och ett rimligt mått av saklighet» (Musikvetenskap s III).

Till sist: debatten i STM måste ingalunda anses avslutad med författarens replik.

Anders Lönn

On Ingmar Bengtsson's »Musicology»

The following texts present eleven appraisals of Ingmar Bengtsson's recently published *Musikvetenskap. En översikt* (»Musicology. A survey», Esselte studium, Stockholm 1973, 448 pp, in Swedish), one of the most inciting works lately to come out of Swedish musicology. »More than an introduction, less than a handbook», Bengtsson's »overview» offers students and established scholars alike an extensive guide to modern musicology in all its facets, and raises intriguing questions by the author's underlying conception of music as a communicative code in the semiotic sense.

The contributions below, by scholars of varying backgrounds and persuasions, range from such matters as the book's treatment of the various sub-disciplines, its usefulness in the pedagogical context, and its theoretical, philosophical or meta-scientific implications, to a consideration of its possible role in an international perspective. Until the volume itself may become available in translation, the latter papers, by one American, one British and one West German scholar, together with the other contributions in English, should serve to give foreign readers some idea of the scope and potential of Ingmar Bengtsson's survey – and surely whet their appetites.

Contributors:

Thure Stenström, professor of literature, Uppsala University

Kurt Johannesson, docent in literature, Uppsala University

Paul Lindblom, director of the Institute for National Concerts (Institutet för rikskonserter), Stockholm

Martin Tegen, docent in musicology, University of Stockholm

Jan Bärmark, Institute of Metascience, University of Göteborg

Finn Mathiassen, professor of musicology, University of Århus, Denmark

Pekka Gronow, music sociologist and ethnomusicologist, Helsinki, Finland

Johan Sundberg, docent in musical acoustics, of the Group for Research in the Acoustics of Music, Royal Institute of Technology, Stockholm

Owain Edwards, from 1974 docent in music history at the Conservatory of Oslo, Norway

Sven Hansell, professor of music, University of Iowa, USA

Friedhelm Krummacher, Dozent in musicology, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Erlangen-Nürnberg, BRD

Hur skall vi möta musiken?¹

Av Thure Stenström

Med risk för att företa intrång på obehörigt område vågar man kalla Ingmar Bengtssons bok *Musikvetenskap* för en av de viktigaste humanistiska bedrifterna på senare år inom konststudiet. Veterligen har på senare tid ingen annan svensk företrädare för konstvetenskaperna åstadkommit en motsvarande totalöversikt över sin disciplins historia och framväxt, dess aktuella arbetsområden och metoder, med exempel på internationella forskningsframstötter – över hart när hela jordgloben. Och samma översikt omges av och infogas i en konsteoretisk betraktelse, som här och var vidgar sig till ett helt program, med prägel av personligt testamente.

*

För grannar i litteratur- och konstvetenskap och estetiska vetenskaper överhuvud har Bengtssons magnum opus ett omedelbart intresse, vilket inte minskar när författaren konkret diskuterar musikforskningens roll i det tvärvetenskapliga samarbetet.

Naturligtvis låter det sig sägas, att mångteoretiska översiktsverk tillhör en vådlig genre. De försöker spänna över allt utan att egentligen botten i något. Men anmärkningen känns inte riktigt påkallad i ett fall som det förevarande, i varje fall drabbar den bara delvis, främst i kapitel där Bengtsson med full avsikt hållit sin framställning kort, eftersom andra översiktsverk finns att tillgå. Snarare vore det befogat att med tacksam glädje ta fasta på väsentligheterna.

Ty bakom alla glittrande och fräscha uppslag och tvärs igenom all den myckna lärdomen avtecknar sig så småningom en helhetssyn, som tycks vara lika mödosamt tillkämpad som genomtänkt. Temat i variationerna är, kort sagt, ett djärvt och vitalt försök till konsteoretisk förnyelse.

Författaren höjer taktpinnen genom att foga in tonkonstverket i den allra nyaste och, bör man väl tillfoga, svåraste kommunikationsteoretiska debatten. Den från modern semiotik välkände Umberto Eco får stå till tjänst med termer som »kodförtrogenhet» och »musikspråklig kompetens». Men framställningen vittnar också om en på våra breddgrader sällsynt beläsenhet i hermenevtik och fenomenologi. Man förstår knappast, menar Bengtsson, ett musikaliskt konstverk utan att röra sig med en »förförståelse» och »förväntningshorisont».

Ty den mänskliga naturen har sörrjt för att vi rent intuitivt, vare sig vi vill det eller ej, bara förstår ett nytt konstverk genom att ställa det i relation till andra, som vi redan har förstått. De »koder» som tradition och miljö tillhandahåller och den kunnighet tex beträffande genrer och struktur som vår »musikspråkliga kompetens» ställer till vårt förfogande, bestämmer vad vi förväntar oss. Och på detta i sin tur beror det, hur varje nytt möte med musiken avlöper och utfaller.

*

¹ Artikeln är en förkortad version av en understreckare i Svenska Dagbladet av den 16.1.1974.

Bengtsson faller en blixtrande lans för sin övertygelse, att musikforskningen borde besinna sin humanvetenskapliga uppgift, och när han rider till storms mot positivistisk villfarelse av skilda sorter, kan man nästan befara, att han skall hamna i en svensk variant av »Geisteswissenschaft»: frågorna om förståelsen – betydelseforskning, meningsforskning – bör stå i centrum för humanistens arbete!

Det är inte utan vidare givet, att traditionell orsaksforskning eller sökandet efter generellt verkande lagar främjar ett sådant studium. Och det är fåfång tro, att en ung och outvecklad gren av ämnet som musiksociologi kan lämna särskilt viktiga bidrag till lösningen av de svåraste estetiska problemen. Ty dessa intrikata spörsmål kommer man inte åt genom att uppmärksamma endast konstens yttre, beledsagande omständigheter.

Men ingen missuppfattning vore allvarligare än om man trodde, att författaren vill uppsäga den exakta vetenskapen tro och lydnad eller snäva in musikforskningens område. När han varligt leder läsaren genom akustikens och intervalllärans matematiska mysterier eller när han undervisar i musikpsykologi, verk- och stilanalys – som expert på de stilistiska invarianserna hos J. H. Roman har han mycket att förtälja om upprättandet av stilistisk norm och personstil! – uppvisar han en förtrogenhet med kvantitativa metoder, med statistik och databehandling, som mången humanist borde ha anledning att avundas honom.

Intrycket blir att Bengtsson mer än många traditionellt arbetande humanister och nyfrälsta beteendeforskare, pläderar för metodisk expansion i alla riktningar. Vad han egentligen eftersträvar är, med hans egen term, »metodpluralism». Det duger inte att spela ut humanistisk metod mot naturvetenskaplig-beteendevetenskaplig i konsthistorien. Bådadera behövs och berikar varandra. Endast enfald och tokenskap – antingen de nu frodas i marxismens läger eller annorstädes – kan göra gällande, att det bara finns en enda metod som är den allena saliggörande.

Hur Bengtsson fyndigt kryssar mellan ytterligheternas Scylla och Charybdis framgår också, när han diskuterar vissa former av upplevelseforskning och historicism. I anslutning till F. D. Hirsch's för många litteraturforskare välbekanta arbete *Validity in Interpretation* hävdar författaren, att ett konstverks mening egentligen aldrig kan fastläggas, än mindre uttömmas i våra individuella upplevelser. Ty man bör skilja mellan mening hos musiken och musikens mening för någon. Det senare kallar Bengtsson, i G. Frege's och Hirsch's efterföljd, för »betydelse» (significance), vilket är något alldeles annat än »mening» (meaning).

Betydelsen innefattar en uppsättning relationer mellan verkets mening och dess mottagare. Meningen i Beethovens *Appassionata* ligger fast, medan vårt förhållande till meningen varierar från en tidpunkt till en annan – beroende på om vi fått snuva, har hört mer musik sen sist, har läst Riemanns verkanalys eller Reineckes – och ger en ständigt föränderlig betydelse. Den flacka psykologismen och »jag upplever det så att»-jargongen, som hotar att förstöra vår tids kulturdebatt och konsttillägnelse, har alltså ingen vän i författaren. Den vill åsidosätta vetandet, kodförtrogenheten och den musikspråkliga kompetensen.

Men lika litet önskar Bengtsson godta dogmen, att ett konstverks mening måste vara identisk med upphovsmannens avsikt. När Händel skrev en viss aria för operan

Xerxes, räknade han aldrig med att den skulle ryckas lös och bli spelad utan text som begravningsmusik under namnet »Händels Largo».

Historiker, som arbetar från postulatet att konstnärens intention måste vara vägledande, riskerar alltså att gå vilse genom att bortse från funktionen. Och de får inte sällan också svårigheter med den sortens skapande andar, som till stor del skapar omedvetet. Ty det konstnärliga skapandet är ibland och i viss utsträckning en irrationell och omedveten process. Meningen är avhängig av, men inte nödvändigtvis identisk med kompositörens intention, deklarerar Bengtsson. Och en som till äventyrs inte helt förstått författaren på denna viktiga punkt, kan med fördel läsa vidare hos Hirsch, som gått i filosofisk närmkamp med problemet »omedveten intention».

Musik som estetiskt meddelande är självbespeglande, den riktar uppmärksamheten på den mångtydiga form vari den uppträder, nämligen musikens struktur. Och det vill synas som om Bengtsson, med en lätt och kanske inte helt oproblematisk avvikelser från Hirsch, räknar med att en inriktning på just strukturen och i andra hand »de koden medbestämmande sociala och funktionella kontexterna» skall ge oss den bästa tillgången till konstverkets mening.

*

Boken om musikvetenskap är överrik och det vore gagnslöst att här söka uttömma hela dess angelägna ärende. Den som önskar veta mer om notering och editionsteknik, om uppförandep Praxis och instrumentlära, om musiksociologi och musikanthropologi, ställs inför rika fyndigheter av lärdom, med beledsagande litteraturhänvisningar.

Ibland kan man vid studiet av den nästan 450 sidor digra volymen få förnimmel-sen av att stå inför en elementär naturkraft. Och liksom alla naturkrafter är förstås författaren ibland nyckfull, såsom när han råkar anställa klappjakt på det oskönt osvenska men också oskyldiga ordet »musikvetare» blott för att i nästa ögonblick själv förfalla till tyskeri och skriva »metodiskhet», »systematiskhet» och »absolut-het».

Och i hastigheten råkar på något ställe UCLA få stå för Columbia University, vilket med förlov sagt ligger på en hel kontinents avstånd från det åsyftade University of California at Los Angeles. Men sådana inadvertenser brukar förekomma i tjocka böcker, och dem får man ta på köpet. Viktigare är framställningens röda tråd, varmed Bengtsson invarslat en renässans i den konsthistoriska diskussion, som alla konstvetenskaper har eller borde ha gemensam.

Inte på länge har det blåst en så frisk vind av förnyelse i den ständigt lika vanskliga debatten om konstens villkor och värde. Även om motvindar kan förväntas och måste uppstå, lär musikvetaren – förlåt musikforskaren – Ingmar Bengtsson med nöje och med auktoritet placera sig i nytänkandets glada stormcentrum.

Vetenskap och kommunikation

Av Kurt Johannesson

Det finns så mycket att glädjas åt och beundra i Ingmar Bengtssons Musikvetenskap. Det sista årtiondet har utsatt den akademiska undervisningen för svåra påfrestningar. Först kom den stora studenttillströmningen och den nya skolan som otvivelaktigt tvang högskolor och universitet att modifiera och delvis sänka sina krav. Så kom de sista årens minskning av studenter och anslag som skapat en annan känsla av osäkerhet inför den akademiska undervisningens framtid och mål. Med sin bok tar Ingmar Bengtsson framt ställning i denna situation. Han skriver en inledning för grundutbildningen i ämnet musikvetenskap – och understryker från dess första sida att detta måste vara en skolning i vetenskapligt tänkande. Han påvisar de kunskapsteoretiska och metodiska problem som gäller för all humanvetenskaplig forskning utan att släta över eller förtiga det mödosamma i all strävan efter kunskap. Han visar att forskaren alltid gör ett val mellan ämnen och metoder utifrån sina övertygelser och sin ideologi. Han tvekar inte att i positiv anda pröva de allra senaste vetenskapliga teoribildningarna för att visa hur forskning alltid måste experimentera och utvecklas. Detta är djärvt – och förmodligen det riktiga i dagens situation. Skall universiteten och den akademiska undervisningen även i fortsättningen spela en viktig roll i samhället, måste den redan i grundutbildningen genom-syras av en vetenskaplig attityd och träning, i protest mot alla krav på »skälighet», »vidgad allmänbildning», »anpassning till samhällslivet» eller hur man nu formulerar argumenten.

För den som är musikalisk amatör både i ordets ursprungliga och senare innebörd är det naturligt att främst diskutera de allmänna metodproblem Ingmar Bengtsson tar upp i sitt verk. Han formulerar en grundsyn, där musik först och främst betraktas som en form av kommunikation. Det musikaliska meddelandet kan i sig studeras som tecken inom ett teckensystem enligt semiotikens principer; vid dess tolkning kan och bör man tillämpa hermenevtikens rön och attityder. För min egen disciplin, litteraturvetenskapen, är just denna syntes av kommunikationstänkande, semiotik och hermenevtik med den moderna lingvistik som gemensam grund otvivelaktigt det viktigaste som hänt de sista decennierna. Jag vill ge ett enda exempel på dess fruktbarhet, nämligen de två delar av *Tekst og tolkning* av Peter Brask, som utkommit detta år och skall följas av ytterligare två delar. Brask, ung och nyut-nämnd professor i Roskilde, har slående nog tidigare gjort sig känd som tonsättare. Det finns en omisskännlig andlig frändskap mellan den oerhörda vitalitet och skaparkraft som utmärker delar av dansk litteraturvetenskap just nu och Ingmar Bengtssons verk.

Här bara några lekmanamässiga reflexioner kring den kommunikationsmodell Ingmar Bengtsson utgår från. Varje modell har sin styrka och sin begränsning. Kommunikationsmodellen är egentligen en abstraktion från verkligheten, eftersom vi aldrig är i stånd att observera och analysera en kommunikationsprocess »från sidan» eller »utifrån» – vi befinner oss alltid *inom* en process, som medspelare parter. Detta innebär att varje »kod» egentligen är ett antagande, en hypotes. Den

som möter vad han upplever som en följd av tecken i sin omgivning, försöker konstruera ett system som ger denna teckenföljd av mening. Den som vill kommunicera med någon bestämd part gör vissa antaganden om hur denna kommer att tolka en viss följd av tecken. Kommunikationsteorin uppstod ju ur behavioristisk psykologi och relativt enkla och mekaniska signalsystem. Därför är det angeläget att påminna om en äldre »kommunikationsteori», nämligen retoriken. Där utgår man nämligen från talarens respektive åhörarens situation, denna ständiga interaktion där de båda uppställer och modifierar antaganden om den andres »språk» eller »kod» för att tolka tecknens innebörd. Retoriken tror inte på någon absolut mening, bara på en provisorisk innebörd som oupphörligt byter skepnad och dager genom det växlande ljuset från den sociala och historiska situationen. Här ligger den djupa realismen i den retoriska synen på språket och kommunikationen.

Kommunikationsteorin utgick också från att språket överförde faktiska meddelanden, ungefär som trafiksignaler men i ständigt stegrad komplikation. I vissa läger av den moderna lingvistik, exempelvis kring J. L. Austin och J. R. Searle, har man försökt komma bort från denna ensidiga beskrivning av språket: det händer också många andra saker i en kommunikationsprocess. Även här har den klassiska retoriken mycket att lära oss. Den intresserar sig framför allt för *den totala effekten* av kommunikationen, dess *persuasio* eller kraft att övertyga, påverka motparten. Denna effekt uppnår man genom att språket överför faktiska upplysningar, argument och resonemang men också genom att språket skapar en bärväg av förtrolighet mellan parterna, ikläder sig en viss tvingande auktoritet, smeker, suggererar eller utnyttjar åhörarens fantasi, känslor och *stock responses*. Denna breda och pragmatiskt-realistiska beskrivning av vad som faktiskt händer i varje kommunikationsprocess gjorde att retorikens kategorier och synsätt kunde utsträckas långt utöver de rena språkakterna, till bildkonsten, musiken, arkitekturen, de sociala sederna och det yttre uppträdandet osv. I den meningen var retoriken den tidens övergripande semiotik eller teckenteori, med unika möjligheter att beskriva och analysera den »symbios» mellan olika koder och medier som Ingmar Bengtsson diskuterar (s 5 f).

Jag tror att man genom ett sådant betraktelsesätt kan ge musikpsykologin en fastare anknytning till den grundläggande kommunikationsmodellen. Likaså kan man kanske reducera avståndet mellan språk och musik och finna fler strukturella och funktionella samband. Även i språket finns det en sinnlig, irrationell dimension som aldrig kan reduceras till meddelanden av trafiksignalens karaktär, en dimension som många gånger är det faktiska meddelandet mellan individer och grupper. Vi behöver en ny forskning som analyserar hur människan i regel använder sig av flera koder eller medier för att åstadkomma en adekvat och effektiv kommunikation, hur bild, handling, ord och ljud-musik utgör ett enda organiskt språk vid en gudstjänst, en operaföreställning eller i det enkla vardagssamtalet mellan två individer.

Därmed har jag snuddat vid den sociala aspekten på kommunikationen. Ingmar Bengtsson har en i min mening välgörande skarpsynt distans till den sociologiska vägen inom humaniora. Den har på sina håll alltför villigt trätt i ideologiernas tjänst eller nöjt sig med att studera enklare distributions- och konsumtionsfaktorer. Mot detta ställer Ingmar Bengtsson sitt ideal: en forskning med metodisk pluralism och

maximal frihet, en forskning som trots allt söker nå fram till det unika och individuella i konsten och dess betydelse för människans liv. Med den ärlighet som Ingmar Bengtsson själv företräder och inbjuder till vill jag bekänna både ett uns av pessimism och vissa vaga förhoppningar. Jag tror att forskarens frihet ständigt är beskuren, inte bara genom hans andliga utrustning och ideologiska hemvist utan också genom den plats och den funktion samhället *de facto* ger forskningen i skilda historiska situationer. Därför skulle jag ha velat ge vetenskapssociologin ett större utrymme för att väcka ett medvetande om att även forskaren ständigt kommunicerar med ett givet »samhälle», styrs och binds av dess språk även när han strävar efter att representera ett vetenskapligt korrelerat till detta.

Samtidigt ryms det en möjlighet inom kommunikationsteorin och semiotiken, som ännu föga prövats, nämligen att analysera »samhället» som ett totalt *system* av koder och kanaler, där den enskilda koden som sådan har en bestämd innebörd genom sin position inom denna helhet. På vad sätt utbildar de feodala furstehoven ett musikaliskt språk som uttrycker dess krav och ambitioner gentemot kyrkan med dess musik? På vad sätt kommer borgerligheten under 1700- och 1800-talet liksom arbetarrörelserna från 1800-talets slut att försöka skapa ett formspråk som anger både dess opposition mot andra klasser och pretention att överta ansvaret för samhället som helhet? Det finns här en dialektik i den sociala kommunikationen, i litteratur, bildkonst och musik, som de lingvistiska modellerna liksom de marxistiska synes ägnade att fästa vår uppmärksamhet vid.

Ingmar Bengtsson understryker att kommunikationsmodellen och semiotiken är »metodiskt fruktbara konstruktioner», som vi bör överge när nya och mer effektiva modeller ser dagens ljus (s 27). Det är svårt att spå i vetenskapens värld: men förmodligen kommer humanistisk forskning för ansenlig tid framåt att vitaliseras just genom försöken att vidareutveckla dessa modeller och pröva deras tillämplighet på konkreta problem.

Överflöd som skapar nya behov

Av Paul Lindblom

För den som har sysslat med olika former av vetenskap men är lekman på musikområdet är det fascinerande från många synpunkter att läsa Ingmar Bengtssons Musikvetenskap. Att en person kan täcka detta väldiga område är redan detta märkligt – indirekt kan det vara ett kraftigt argument för att den svenska musikforskningen skulle behöva mycket större resurser – och ännu märkligare är den lätthet, elegans och det goda humör som präglar framställningen.

Det här är ett överflöd som ger upphov till nya frågor, till önskan om att få veta och diskutera mera. Jag är medveten om att det kan låta otacksamt att gå in just på de områden, där man önskar en utförligare analys, men all intressant vetenskap fungerar så. – Jag ska koncentrera mitt inlägg till två problem, de vetenskapsteore-

tiska resonemangen och frågan om värderingar, där jag egentligen bara vill instämma i huvudtankegången.

Schemat på s 52–53, där skillnaden mellan naturvetenskaplig och humanvetenskaplig inriktning redovisas, chockerar nog ganska många. Det för tanken till nykantianismen (Rickert m fl) och representerar en syn som jag trodde att man definitivt lämnat. Inte minst har framväxten av socialvetenskaperna fört med sig att man i mycket större utsträckning än tidigare söker smälta samman mjukdata och hårddata och finna metoder, som möjliggör detta. Nu är tydligen inte Ingmar Bengtsson främmande för detta, men det hade behövts ett utförligare resonemang än de korta antydningarna på s 54, för att man skulle veta, var han själv egentligen står. Möjligen kan man anse att kap 5.6 Liten coda om »den musikvetenskapliga metoden» utgör en sådan komplettering. Här förordar han metodpluralism som nyttigt för all humanistisk forskning.

Om värderingar skriver däremot Bengtsson mycket och det mesta är synnerligen tänkvärt. Det finns ofta hos musiksribenter ett slags defaultism, som gör att man går kring värderingsproblemet och som gör att vissa slag av musikkritik blir ganska intetsägande, de vilar på biografiska eller tekniska analyser men går förbi frågan om vad man upplever, när man hör musik och vilken funktion som en viss form av musik kan tänkas ha för olika människor.

Bengtsson har inga kategoriska »lösningar» på det här området och det lär inte finnas några sådana heller. Men vad han visar på ett övertygande sätt är att man därför inte behöver nöja sig med en total subjektivism, bara konstatera att jag tycker om den musiken och jag tycker inte om en annan musik. »Värdeutsagor på 'betydelsesidan' är oundgängliga och centrala i mänsklig tillvaro *ehuru* det inte går att hävda att sådana satser är sanna eller falska i någon 'logisk' eller 'objektiv' mening. Vad man däremot kan begära är rimlighet, evidens och adekvans i ett bestämt meningssammanhang med avseende både på förhållandet mellan delar och helhet och på tillämpade normer.» (S 314.)

Lika viktigt är hans påpekande att värdeutsagan kan ha olika differentieringsnivå. »Ju mer odifferentierad en värdeutsaga är, desto mindre utsäger den om objektet; däremot säger den alltjämt något om iakttagaren. Utsagor av typen 'detta är vackert' eller 'detta är fult' är av sådant slag. De kan brukas om nästan vilken musik som helst, men säger föga om musiken, ger däremot grovt besked om hur talaren reagerat (varur man sedan med kännedom om musikens beskaffenhet kan dra vissa slutsatser om personens attityder och musikvanor m m).» Redan en precis och inträngande beskrivning kommer ganska nära en värdering, den som läser den eller hör den uttalas får ganska bestämda associationer, som han kan pröva mot sina värdenormer.

Jag tror att det här resonemanget gäller alla konstarter men att beskrivning och redovisning av differentierade värderingar är svårare att göra ifråga om musik än exempelvis ifråga om poesi (där man har lätt att förtydliga kritiken genom lämpliga citat). – Bengtssons diskussion om värderingarna kan med fördel läsas tillsammans med Bo Wallners bok om musiksvenska – det är delvis samma problem som belyses i de två böckerna, även om utgångspunkterna är olika.

Tre sorters kod

Av Martin Tegen

Ingmar Bengtsson använder ofta ordet »kod» i sin bok Musikvetenskap. Detta hänger givetvis samman med den genomgående synen på musiken som ett kommunikativt system, som blir förstäligt genom de koder som är rådande i systemet. Koderna blir det magiska smörjmedlet som får kommunikationen att fungera.

En närmare granskning av ordets användning leder emellertid till åtskilliga funderingar och frågor. Jag tänker ta upp några typiska användningar, där – såvitt jag kan se – ordet kod förekommer i olikartade meningar, dvs representerar olika kod-begrepp.

Den första användningen kommer på s 8, där det fysikaliska ljudförloppet jämföras med en »högst reell 'bärvåg' eller 'kod' för musiken». Senare (s 16) möter man samma kod-begrepp under benämningen »kod A» (A=akustisk). Denna »högst reella» kod A består således av de luftvibrationer som träffar örat och som då uppfattas som musik. Kod A är dock här tydligen det fysikaliska fenomenet *innan* det tolkats av lyssnaren. Det är väl också därför den kallas »högst reell», eftersom den inte har att göra med psykiska faktorer.

Nästa kod-begrepp är »kod N» (N=notation), som också introduceras på s 16. Det gäller den skrivna noteringen, som åter nämns s 195, där det heter att »tonsättaren 'kodar' sina musikstrukturer, avläsare 'avkodar' teckenkombinationerna för att utföra musiken». Även denna kod kan kanske sägas vara reell, eftersom ju notskriften är synlig och påtaglig. Men varje notskrift måste givetvis tolkas efter givna regler av interpreten. Dessutom är notskriften inte särskilt universell. En stor mängd musik noteras aldrig.

Ingen av dessa koder spelar emellertid någon större roll i boken. Det viktigaste kod-begreppet har Bengtsson hämtat från semiotikern Umberto Eco, varför det i fortsättningen kan få heta »kod E», fastän denna benämning inte förekommer i boken. Där talas på hundratals ställen om »kod» i betydelse kod E.

Kod E introduceras framför allt på s 28. Det visar sig vara ett mycket omfattande och centralt hjälpbegrepp inom semiotiken, som i Ecos vision är en kulturteori, där »hela kulturen bör studeras som ett kommunikationsfenomen». »Alla kommunikationsformer fungerar som utsändning av meddelanden på basis av underliggande koder.» Bakom ligger föreställningen att man – hypotetiskt – skulle kunna kodifiera (fastställa, uppräknat) människans konventioner, allmänna föreställningar och begrepp. Vi upplever omvärlden med hjälp av dessa konventioner och begrepp, som då utgör en kod, eller rättare »ett helt system av över- och underkoder», som hjälper oss att tolka meddelanden av olika slag.

Redan tidigare (s 22) har Bengtsson infört beteckningen C för musikens traditionsfaktorer, varvid C betyder både »code» (kod) och »competence» (kodförtroget). Denna beteckning används bara på denna enda sida. Frågetecknen hopar sig. Varför sammanfattas både kod och kodförtroget i samma beteckning? Är den här antydda »kod C» samma sak som kod E?

Kod E betecknar alltså de normer, modeller, konventioner som utgör bakgrun-

den för vår förståelse av musiken. I många sammanhang jämföras kod med »stil» eller »stilmodell», tex s 31, där »tidsstil och personstil» anges som »olika kodnivåer». Och »improvisation sker alltid utifrån någon musikalisk kod» (s 234). Kodnivåerna skiftar från formmodeller till musikens minsta delar. Människan väljer ur ljudvärlden de »ljudegenskaper» som kan »bli tecken i en musikalisk kod» (s 181). Till koden (de musikaliska konventionerna) hör inte bara strukturella drag på olika nivåer utan också »emotiva kvaliteter», dvs konventionaliserade karaktärsdrag (s 306). Kodsyste- met inkluderar till och med vissa »zoner för möjligheter till avvikelser och förnyelser» (s 166).

Det besvärliga med koderna A, N och E är att de tillhör olika kategorier. Den sist skildrade koden, alltså kod E, är i princip en psykisk kod. Bengtsson jämför också på ett ställe kodförtroget med intuition (s 254). Koden kan betecknas som en »norm-kod» eller »strukturerings-kod». Dess fundament är en mängd föreställningar om hur musik skall uppfattas och struktureras. Varje stycke musik tolkas enligt dessa normer, och olika tolkningar bygger således på skiftande normer. Men normerna eller konventionerna är »objektiva» i den meningen att de delas av flera personer och att de går att lära mer eller mindre fullständigt.

Kod A är av en helt annan typ. Den kunde kanske betecknas som en »transmissions-kod» eller en »mekanisk kod». Det akustiska förloppet, luftvibrationerna, utgör så att säga en kanal för musikmeddelandet och innehåller inte i sig några normer eller modeller. Det utgör det centrala överföringsledet i kommunikationskedjan (s 16 och 23) och är strikt fysikaliskt. Det kan lagras på tonband eller skiva.

Kod N återigen är av en tredje typ. Det är en »skrivteckens-kod», som i detta fall betecknar en samling hårt konventionaliserade nottecken med tillhörande klaver, beteckningar etc. Detta kan jämföras med olika former av chiffer, som ju också ibland kallas för kod.

Det finns förstås vissa samband mellan de tre koderna. Kod E används för att tolka både kod A och kod N. Detta antyder också av Bengtsson, som säger att »noteringen kan betraktas som ett slags kod för musik, så som en 'kod för koden'» (s 195), eller på ett annat ställe att koderna N och A kan »betraktas som koder för meddelandet (vilket i sin tur är baserat på koder i en annan bemärkelse)» (s. 16).

Frågan är då om det är så lyckligt att införa tre olika kodbegrepp. Det kunde ha räckt med det vanligaste av dem, kod E, det psykologiska kodbegreppet. Notskriften och det akustiska förloppet hade inte alls behövt betecknas som koder, eftersom man inte vinner någonting genom att införa detta begrepp i sammanhanget. Man har bara markerat att två av elementen i kommunikationskedjan (s 16) är koder (i viss mening) medan de övriga elementen inte är koder.

Även kod E har en mycket begränsad praktisk användbarhet. Den bygger på en hypotetisk föreställning att vi skulle kunna rubricera och förteckna de normer och konventioner som ligger latenta hos varje människa och som kan aktiveras så snart anledning ges. Börjar man på denna tankebana, så leds man snart till att föreställa sig ett oerhört komplext system av över- och underkoder, kodsyste- m, kodfamiljer etc, som Bengtsson flera gånger talar om. Man frågar sig om *allting* tillhör detta kodsyste- m. Enligt Eco är vår uppsättning av koder ständigt föränderlig. Även det nya, spontana, individuella inordnas snabbt under nybildade koder.

Vad är det då – till slut – som *inte* grundar sig på koder? Koder skapas och förkastas tydligen oavbrutet i den kulturella processen. Anledningen till att ordet kod används så flitigt torde i första hand vara att markera sambandet med idén om den kommunikativa processen.

Den praktiska musikvetenskapliga frågan är, om man har någon nytta av kod E i en konkret undersökning. Såvitt jag kan se har man det inte, eftersom man i det praktiska arbetet måste röra sig med en betydligt lägre abstraktionsnivå. Man måste röra sig tex med påtagliga akustiska storheter, tydliga stildrag eller strukturella samband, iakttagbara påverkningar mellan musikgenre och samhälle, med mera.

Ecos kodbegrepp torde i själva verket tillhöra den filosofiska diskussionen och den spekulativa världsförklaringen mera än den praktiskt arbetande humanistiske vetenskapsmannen. Praktikern måste givetvis också ta hänsyn till normer och konventioner, men han behöver inte fördenskull laborera med kodbegreppet. Tvärtom torde detta begrepp lätt leda till nya filosofiska svårigheter i fråga om avgränsningar av olika begrepp och definitioner. Kod E förefaller mig, när allt kommer omkring, som ett slags hjälpbegrepp av samma typ som Leibniz' monader eller Hegels världsande. Det ger tänkandet ett slags yttersta förklaring till världen och dess fenomen. Det specifika för kodbegreppet är att det ger en mekanistisk förklaring av psykiska processer. Det ger ett intryck av att våra upplevelser i varje ögonblick skulle gå att kvantifiera. På sätt och vis kan Ecos kommunikationsfilosofi ses som en fortsättning av Demokritos' lära om själsatomerna eller av Lamettries mekanistiska människouppfattning. Men man bör vara försiktig med att hänge sig åt ett filosofiskt system, även om man kan förstå dess allmänna tendens.

Paradigm i musikvetenskapen

Av Jan Bärmark

I sitt arbete Musikvetenskap presenterar Ingmar Bengtsson i ett avsnitt några grundtankar i den samtida vetenskapsteorin och behandlar exempel inom musikvetenskapen på både hermeneutik och positivism. De vetenskapsteoretiskt relevanta avsnitten är emellertid inte begränsade till ett kapitel. Boken i sin helhet innehåller många temata som inspirerar till en dialog, och det följande kan ses som några reflektioner som väckts under läsningen.

1. Ett aggregat av undersökande system

Musikvetenskapen visar sig innehålla ett brett spektrum av discipliner allt från historiska och samhällsvetenskapliga till naturvetenskapliga. De olika delvetenskaperna studerar en aspekt av musik och utvecklar egna metoder, problem och hypoteser. Musikvetenskapens olika forskare har en likartad grundutbildning och lär av varandras resultat och metoder. Trots detta förekommer det inte några

omfattande syntetiseringar över de olika områdena. Ett sådant system kan med Håkan Törnebohms terminologi kallas för ett aggregat av undersökande system.¹

Musikvetenskapen tycks vara ett sådant aggregat av undersökande system. Hur utvecklas hypoteser, problem och metoder inom de olika undersökande systemen? För att försöka ge ett svar på den frågan kan det vara fruktbart att använda begreppet paradigm och då med den innebörd det har i ett annat arbete av Håkan Törnebohm.² Paradigmet står här för ett överordnat styrorgan för ett undersökande system och innehåller följande delar:

1. Världsbild och perspektiv
2. En vetenskapsuppfattning
3. Ett vetenskapsideal
4. Etik
5. Estetik

Det är främst kring paradigmet tre första delar jag skall reflektera i samband med läsningen av Bengtssons bok.

2. Vetenskapsuppfattning och vetenskapsideal

Vetenskapsuppfattningen består av forskarnas föreställningar om sitt undersökande system. De ger kognitiva kartor över den egna vetenskapen och dess plats i vetenskapens värld. I vetenskapsidealet ingår målföreställningar om hur den egna vetenskapen bör utvecklas med avseende på metoder, problem, hypoteser.

Musikvetenskapen bör enligt Bengtsson rymma en rad olika vetenskapsideal, hermeneutiska såväl som positivistiska. Denna målsättning omtalas som metodpluralism. Bengtsson sätter en sådan metodpluralism mot försök att skapa någon slags enhetsmetodologi inom musikvetenskapen. Musikvetenskapen måste enligt denna metodpluralism rymma många paradigm. Undersökningar inom den psykofysiska delen av musikpsykologin måste ha ett annat paradigm än en musikhistorisk undersökning. Denna form av pluralism förefaller rimlig, men det verkar som om Bengtssons begrepp metodpluralism står för mer än så. En forskare skall ha mer än en uppsättning metoder och tillgång till mer än ett perspektiv. Det finns musikpsykologiska, musiksociologiska, musikhistoriska perspektiv etc, men inget av dem får totaliseras. Forskaren hamnar då i en ism av typen psykologism, sociologism, historicism.

Men varje enskild undersökning kan endast ha ett paradigm, ett perspektiv. Här kan det inte finnas någon pluralism. Uppkomsten av patologiska ismer ligger i fel i förhandsmodellen över territoriet. För att kunna tjänstgöra som styrorgan måste paradigmet vara klart formulerat. Då först är det möjligt att kritisera. Strävan att vara pluralist i bemärkelsen att samtidigt ha flera paradigm leder lätt till en annan ism, eklekticismen. Bengtsson förespråkar ett »globalt», humanistiskt perspektiv och det är inte helt klart vad han här menar. Uppenbart är att tex marxismen inte ingår i

¹ Håkan Törnebohm, *Aggregerade undersökande system i vetenskapens värld*. Göteborg 1974. (Institutionen för vetenskapsteori. Rapport nr 57.)

² Håkan Törnebohm, *Paradigm i vetenskapens värld och i vetenskapsteorin*. Göteborg 1974. (Institutionen för vetenskapsteori. Rapport nr 59.)

det här perspektivet. Men helhetsperspektiv över musikvetenskapen, antaganden av generell natur om förhållandet mellan musik och samhälle, behöver inte leda till sociologism såvida inte dessa antaganden är så formulerade att de inte är åtkomliga för rationell kritik. Denna kritik är först möjlig då världsbildsantagandena formuleras klart och entydigt.

Forskningsprocessen kan ses som en växling mellan dogmatiska och kritiska perioder, mellan stadier där forskaren kastar fram djärva hypoteser över ett område av verkligheten (utifrån ett paradigm, en världsbild, ett vetenskapsideal, ett perspektiv) och sedan utsätter dessa hypoteser för hård rationell kritik. I ett sådant perspektiv på forskning är den dogmatiska fasen en förutsättning för att rationell kritik skall vara möjlig.

Det finns inom musikvetenskapen en rad olika paradigm. Är det möjligt att finna några likheter mellan dem? Det kan vara fruktbart att närma sig frågan utifrån perspektivet holistiskt–analytiskt tänkande. Det holistiska tänkandet utgår från en helhetsuppfattning av verklighetsområdet och ser delarna inom ramen för denna helhet. Det analytiska tänkandet bygger på principen att ju mer verkligheten sönderdelas i sina minsta beståndsdelar, desto säkrare kunskap får vi. Det holistiska och det analytiska perspektivet leder till två typer av undersökningar. Det analytiska tänkandet leder till en typ av undersökningar som av Håkan Törnebohm kallats för explorativa. Forskaren söker efter positiva säkra kunskaper om en liten, väl avgränsad del av verkligheten. För att få säker kunskap menar sig forskaren som utför explorativa studier vara nödsakad att avstå från att gå utöver enstaka bitar av kunskap för att skapa synteser. Det rådande vetenskapsidealet inom vetenskaper med explorativa studier är positivismen. Ett starkt motstånd finns mot världsbildsantaganden som uppfattas som metafysiska och därmed utanför vetenskapens domäner. Inom syntetiserande studier däremot, spelar världsbildsantaganden en central roll. I sådana studier används information från explorativa studier. Denna information processas sedan och assimileras i generella teorier. Positivismen kan inte fungera som ett vetenskapsideal för syntetiserande studier.

Förutom marxismen kan man tänka sig följande tre paradigm för holistiska studier inom musikvetenskapen:

1. Systemteorin
2. Strukturalismen
3. Kriticismen (tex Frankfurterskolan)

Av dessa fyra är det marxismen (eller snarare olika former av vulgärmarxism) Bengtsson behandlar. Är det positivistiska vetenskapsidealet dominerande inom musikvetenskapen? Bengtsson ger uttryck för ett pluralistiskt vetenskapsideal (alla paradigm bör vara legitima). I sina bedömningar av marxistisk musiksociologi och hermeneutisk musikpsykologi använder han sig emellertid av kriterier från positivismen. Är det så att han har ett pluralistiskt vetenskapsideal och en positivistisk vetenskapsuppfattning?

Avsnittet om musikpsykologi innehåller en rad intressanta frågeställningar och konkretiserar innebörden i ett pluralistiskt paradigm.

3. Musikpsykologi

Musikpsykologin är enligt Bengtsson någonting mångskiktat och man har därför anledning att inta en pluralistisk hållning i metodologiskt avseende. Samtidigt fastslår författaren att det är inom gehörpsykologin som forskningen kommit längst. Vilka områden som är mest avancerade bedöms utifrån en viss vetenskapsuppfattning och i det här fallet från den positivistiska experimentalpsykologens.

Musikpsykologins territorium består av »reaktioner, beteenden, upplevelser, jämte vanor, insikter, attityder, förväntningar och annat sådant, . . .» (s 151). Hur skall detta kunna undersökas? Vad finns det för tänkbara paradigm?

Bengtsson sätter här upp två möjligheter, ett hermeneutiskt och ett positivistiskt–behavioristiskt. Vad är det som utmärker dessa två perspektiv? Hur skiljer sig deras världsbildsantaganden och vetenskapsideal? Ett centralt förhandsantagande i det hermeneutiska perspektivet är att det i territoriet finns fenomen som måste tolkas för att förstås. Hermeneutikens territorium består av innebörder och meningsfulla sammanhang och hermeneutikern antar att det krävs andra metoder än de positivistiska för att tolka dessa innebörder. Tolkas och förstås är centrala kategorier. Kategorin »förstå» har ofta uppfattats psykologistiskt. Man antar att »förstå» enbart är en psykologisk (introspektiv) process. »Det kan inte nog understrykas att om man identifierar Verstehen-problematiken som varande en fråga om Einfühlung så har man missförstått hela problematiken. Det mest fundamentala i Verstehen-problematiken uppstår redan när man skall identifiera sociala fenomen. Så kallade objektiva metoder, exempelvis statistiska metoder inom psykologin och sociologin, bygger på en föregående identifiering av de fenomen som skall ingå i statistiken, som i sin tur bygger på att man måste ha förstått det sociala spelet. Och detta är en form av förståelse som har mycket lite med Einfühlung att göra». ³ Det är just denna form av förståelse som måste vara central även inom musikpsykologin som inte kan uppfyllas i det behavioristiska perspektivet och dess världsbild och vetenskapsideal.

Behavioristen påstår sig endast studera det »objektivt» iakttagbara beteendet, men detta beteende måste tolkas för att bli meningsfullt. (Man måste skilja mellan objektiv och objektivistisk. Den behavioristiska musikpsykologin menar sig vara objektiv genom att göra musikupplevelser objektiverbara.) Faran är att man ånyo hamnar i en ism, *objektivismen*. »Generellt skall jag tala om objektivism, när den objektiverande hållningen görs absolut, det vill säga när man endast vill se allt i termer av fakta och fakticitet. Ett annat namn på detta är positivism.» ⁴ En musikpsykologi som söker optimala upplevelser och söker kvantifiera och objektivera musikupplevelser är exempel.

Bengtsson tar upp en rad svårigheter en hermeneutisk musikpsykologi skulle möta.

1. Det är svårt att verbalisera upplevelser av musik. – Kan man inte tänka sig att just dessa svårigheter borde vara en av musikforskarens uppgifter att lösa? (Musikforskaren skall ju ha goda kvaliteter för att kunna verbalisera om musik, s 36.)

³ Hans Skjerveheim, Deltagare och åskådare. Halmstad 1971, s 82–83.

⁴ Hans Skjerveheim, a a, s 17.

Problem som rör svårigheterna att verbalisera musikupplevelser borde alltså vara relevanta problem. . .

2. Det finns svårigheter att mäta eller väga eller värdera de rapporter som kommer fram genom sådana verbaliseringar. – Strävandet efter att kunna mäta, värdera och väga ger upphov till en rad frågor om de vetenskapsideal forskaren har. Är idealet objektiverbar kunskap? Bakom kravet på mätbarhet finns en tendens att bedöma den hermeneutiska kunskapsbildningen med positivismens vetenskapsideal. (Den hermeneutiska metoden bedöms utifrån positivismens föreställning om Den Vetenskapliga Metoden där vetbart=mätbart.) Men en sådan bedömning är omöjlig. Hermeneutik är inget förstadium till positivism. Det uppstår en motsättning mellan hermeneutikerns syn på vad som är värt att veta (upplevelser, innebörder) och positivistens syn på vad som är vetbart (stimulus-respons-sekvenser uttryckta i ett fysikaliskt språk). (Bengtsson noterar det fysikaliska språkets egendomlighet, s 154.)

Att musikpsykologin är »mångskiktad» innebär inte att det är möjligt att utifrån ett positivistiskt perspektiv (med hjälp av det »strikt» vetenskapliga experimentet) undersöka innebörder och upplevelser. Den behavioristiska psykologin kan helt enkelt inte inom ramen för sin black-box-modell formulera antaganden och kategorier för vad som sker i lådan och därför uppstår den konflikt mellan kravet på »musikalisk realism» och kontrollerbarhet som Bengtsson påpekar. Det finns här en direkt motsättning mellan två vetenskapsideal som inte kan lösas med pluralism utan bara genom metodologiska ställningstaganden. Bengtssons eget citat (s 167–168) är inte så »tillspetsat» som han anser. Det pekar exakt ut den omöjlighet som en behavioristisk musikpsykologi möter: »Music depends essentially not on the stimuli which reach the external ear, nor the response of the inner ear, but on the organising and transformational operation of the mind.»

3. En hermeneutisk musikpsykologi tenderar att bli musikestetisk. – Är det orimligt att anta att musikpsykologin har ett nära grannskapsförhållande till estetik i »vid mening»? Förhållandet till denna form av estetik skulle behöva artikuleras och undersökas. Kanske det vore naturligare att låta musikpsykologin vara metodologisk granne med estetiken än med den behavioristiska naturvetenskapsimiterande psykologin.

4. En hermeneutisk musikpsykologi med gestaltpsykologisk och fenomenologisk inriktning skulle lätt kunna kritiserats utifrån experimentalpsykologens perspektiv för att ha ett »bräckligt faktablan». – Vad som är ett »bräckligt faktablan» beror på bedömarens vetenskapsideal. Om bedömare är positivist och dessutom anhängare av Den Vetenskapliga Metoden i bestämd form (alltså motsatsen till metodpluralism) kommer han att uppfatta allt som inte kan uppfylla hans kvantifieringskrav som spekulativt. Det är här viktigt att kritiskt granska de kriterier som ligger bakom omdömet.

Generellt gäller det att det är viktigt att kritiskt granska den typ av psykologi eller sociologi man vill ingå förbund med i musikvetenskapen och undersöka om de har världsbildsantaganden och vetenskapsideal som är förenliga med musikvetenskapens.

4. Musiken i samhället

Estetiken och etiken i paradigmet har ännu inte berörts. Estetiken står här för en forskares eller en traditions ideal för hur en vetenskaplig framställning skall se ut. Etiken utgörs av forskarnas etiska normer. Bengtsson ägnar några sidor åt estetikdelen i paradigmet och förespråkar där saklighet, samtidigt som han fördömer tendentiöst prat, tendentiöst refererande. När sedan författaren kommer in på musiksociologins område används uttryck som »grötigt sagts», »samhällstillvändhet bland slagorden». Bakom formuleringarna skall kanske strävan efter pluralism av paradigm ses och en skepsis gentemot ett helhetsperspektiv som om det inte utsatts för kritisk granskning totaliseras. Bengtsson uppfattar begrepp som »klasskamp» och »förborgligad» som klichéer. Utanför sin teoretiska domän som är marxismen blir de klichéer. För att visa att begrepp som dessa inte kan användas i vetenskapligt arbete måste man emellertid visa att de inte har någon funktion inom ramen för den marxistiska teorin. Det är svårt att tro att den bild Bengtsson målar upp och sedan polemiserar mot (*naiva* direktkopplingar mellan musik och samhälle via *ytliga* analogier och *enkla* kausalförklaringar) är rättvisande. Om Bengtsson vill bedriva en kritisk verksamhet mot marxistisk musiksociologi vore det kanske mer effektivt att ta fram det bästa denna sociologi kan erbjuda och sedan påvisa dess svagheter. Musiksociologin och dess avgränsningar mot andra områden av musikvetenskapen innehåller som Bengtsson visat många svåra problem som rör förhållandet mikro–makro. Problemet berör med andra ord inte bara marxismens paradigm.

*

Bengtssons bok visar att det inom musikvetenskapen finns ett stort fält av centrala och intressanta vetenskapsteoretiska problem. Det finns all anledning för vetenskapsteoretiker att göra sig förtrogna med denna typ av forskning. Här har det bara varit möjligt att kortfattat beröra några av de många frågor författaren diskuterar.

»Musikvetenskap», musik og samfund

Af Finn Mathiassen

Om den *praktiske* og herunder heuristiske og pædagogiske værdi af Ingmar Bengtssons Musikvetenskap kan der ikke diskuteres. Som indføring og vejledning i den moderne musikforsknings globale praksis med alt hvad dertil hører af løst og fast er den uvurderlig, en informationskilde af næsten polyhistorisk rigdom; i sin up to date pædagogiske udformning er den en inspirerende hjælp til selvhjælp. I direkte forhold til disse kvaliteter står dens værdi som stof til kritisk eftertanke.

Bogen anbefaler selv en kritisk læsemåde. Ideelt skulle dette vel være overflødigt; under alle omstændigheder følger jeg gerne opfordringen. Som moment i min personlige kritiske skoling (jvf forordet s IV) – »es ist des Lernens kein Ende»,

skrev jo Schumann – skal jeg i det følgende forfægte den tese, at bogen som *teoretisk* vejledning for videnskabelige studier i hvert fald på ét område er utilstrækkelig og inadækvat. Jeg sigter til dens behandling af problemet »musik og samfund«.

Lad det være sagt med det samme, at det er en af bogens vigtige fortjenester og et belæg for dens aktualitet, at den overhovedet peger på problemet, endda som et grundproblem, et aspekt der tages med overalt og som direkte udgør den røde tråd i del V, bogens »kerne«. En videnskabshistorisk udredning af det forhold, at problemet efter at have eksisteret overalt i tid og rum som et højst reelt problem for enhver musikalsk praksis nu omsider, sent men sødt, også har antaget eksistens som objekt for forskning, kunne være særdeles relevant, men jeg skal nøjes med at konstatere at nu er det her altså; »ingen lærd tvivler mere derom«, som Holberg lod en vis komediefigur ytre, da disputen stod om hvorvidt Jorden er rund.

Og lad det ligeledes være slået fast, at bogen her som overalt byder på et væld af praktiske tilgange; læseren, eller brugeren om man vil, føres med sikker omtanke rundt i hvad den relevante forskning har at byde på af målsætninger og resultater, metoder, teknikker, faciliteter af enhver art, anskuelser og idéer, regler og konventioner m h t sprogbrug, etablering og verificering af hårde og bløde facts, principper for forståelse og tolkning af den musik, der altså indgår i en (endnu ubestemt) relation til samfundet. Sagt på anden vis: læseren udrustes optimalt til at kunne udfylde enhver af »kasserne« i den tavle, der fylder s 23.

Jeg skal ikke opholde mig ved den omstændighed, at det nævnte kassesystem, der jo efter semiotisk forbillede er en model af »kommunikationskæden«, måske ikke er lige anvendeligt på alle musikarter, navnlig ikke den s 14–15 omtalte »mesomusik« (jeg har med ringe held søgt at få anbragt en syngende menighed, skoleklasse, politisk forsamling o lign i systemet, så det gav nogen mening, og jeg er bange for at det vil gå ligesådan med f eks muzak og meget andet); jeg skal nøjes med at anerkende det som et i princippet brugeligt heuristisk instrument. Ikke heller skal jeg dvæle ved de ikke blot praktisk-empiriske, men også teoretiske problemer, som udfyldningen af enhver af kasserne (disse eller andre) i sig selv måtte rumme. Mit ærinde retter sig for nærværende udelukkende mod de linjer, der forbinder kassesystemet med samfundet (i tavlen benævnt »sociale miljøer«), altså relationerne mellem musik og samfund: hvordan når vi til videnskabelige kundskaber (viden, indsigt, erkendelse) om dem?

Bogen lader os her i stikken på tre vitale punkter.

For det første: At musik i sig selv lige så vel som dens kommunikationskæde har struktur (eller er strukturer) er en af bogens udførligt begrundede hovedteser. Men har samfund struktur? Og hvordan vinder vi i så fald indsigt i den? Der ligger ikke noget svar på dette i bogens hyppige henvisninger til sociale miljøer, gruppevaner, tilhørsforhold etc. De er jo effekter af et samfunds struktur, og lige så vel som enhver struktur kan siges at eksistere i sine effekter, lige så lidt indeholder effekterne i sig selv sandheden om strukturen (der tværtimod forklarer dem) – jeg forudsætter her naturligvis at der overhovedet tillægges samfundet en struktur, hvad bogen vistnok i al vaghed gør; s 273 tales der om forskellige musik-menneske-samfund-systemer. Skulle det ikke være tilfældet, ville det hele »musik og sam-

fund«-problem falde bort som objekt for videnskabelig forskning, og det ville blive ufatteligt hvorfor det overhovedet figurerer i bogen, med mindre det da slet og ret skulle være fordi det nu engang er »in« i musikforskningen.

For det andet: At »musik og samfund«-problemet drejer sig om *relationer* fremgår med al tydelighed af bla s 273. Er det nu den videnskabelige forsknings opgave at *forklare* relationerne, eller skal de *fortolkes*? Jeg refererer her, som man vil se, til de to »videnskabsidealer« (»-indstillinger«, »-anskuelser«), der stilles op mod hinanden i bogens exkurs II, et naturvidenskabeligt og et humanvidenskabeligt. At relationer mellem en (i sig selv struktureret) del og den (strukturerede?) helhed hvori den eksisterer skulle *fortolkes* forekommer noget underligt, men er angiveligt det eneste humanvidenskabeligt legitime. At *søge* at *forklare* dem synes ligeså urimeligt, for inden for det naturvidenskabelige »ideal«, hvor sådant er et sine qua non, skulle ethvert forsøg på forklaring medføre et krav om verificering gennem eksperiment, og hvordan i alverden –? Bogen giver intet svar; dens anbefaling af en zigzagkurs er på dette punkt kun egnet til at gøre den troskyldige læser for alvor gråhåret, alene af den grund at han står helt uden anvisninger på under hvilke omstændigheder zig er på sin plads og hvornår zag. Min egen holdning, som jeg her kun kan antyde, er den, at der ikke kan gives noget svar, eftersom der slet ikke foreligger noget spørgsmål. »Fortolkning« og den dermed forbundne »forståelse« befinder sig ligesom etableringen af empiriske data på et præliminært niveau som forudsætning for videnskabelig forskning (såvel som for eksempelvis gedigen musikalsk udøvelse, hæderlig journalistik og meget andet). »Forklaring« er på sin side et krav der må stilles til enhver videnskab i stort som i småt, i det generelle som det specielle, uanset om det drejer sig om naturen, mennesket, samfundet eller historien. Hvad der skiller videnskaberne er det specifikke i deres kriterier for godkendelsen af deres resultater, dvs forklarings gyldighed, eller mao det specifikke i deres teoretiske apparat. Som det måske vil ses, implicerer dette at en stor del af de såkaldte humanvidenskaber, hvorunder musikhistorien incl musiksociologi, -antropologi, -etnografi, slet og ret ikke (endnu) er videnskaber.

For det tredje: Der ligger i det netop anførte en mulig grund til at bogen i videnskabsteoretisk henseende ikke udviser nogen stringens. I dens exkurs II stilles rigtignok spørgsmålet: hvad er videnskab, hvilke kundskaber (viden, indsigt, erkendelse) er videnskabelige? Svar herpå gives bogen igennem i form af en række krav om systematik, intellektuel redelighed, saglighed, grundighed, præcision i sprogbrugen (hvordan defineres forresten »saglighed«, resp »tendentiositet«, jvf s 42?) og meget andet; jeg tilføjer gerne forståelse gennem adækvat fortolkning, fantasi og indlevelsesevne m v (se f eks s 254), men bemærker samtidig at der hele raden rundt er tale om forudsætninger for videnskabelighed, der alle er nødvendige, men som i sig selv hverken er videnskabelige eller konstituerer nogetsomhelst som videnskab. Som ovenfor antydet er det *afgørende* kriterium på en given teksts videnskabelighed, *garantien* for at den bringer teoretisk forklaring på netop det virkelige forhold som den selv udpeger, at *søge* i den pågældende videnskabs teoretiske fundament. Da nu udforskningen af »musik og samfund« – musikhistoriens, -sociologiens, -antropologiens, -etnologiens fælles fundamentale problem – som sagerne står mangler et sådant fundament, og da bogen jo netop har sin

høje praktiske værdi ved at præsentere os for »sagerne som de står«, er der måske ikke noget at sige til at svaret udebliver. Man kan jo stræbe derefter og bør utvivlsomt gøre det, men man skal altså ikke vente megen hjælp af bogen i så henseende.

Jeg har med det ovenstående om ikke indtaget, så dog eftersøgt et fast videnskabsteoretisk standpunkt. Heri adskiller jeg mig i al ydmyghed fra forfatteren, hvis standpunkt – for det *er* et standpunkt – nærmest er det sletikke at tage noget standpunkt. Bag begge standpunkter skulle der iflg bogen (s 54) ligge livsholdninger og verdensanskuelsesmomenter, individuel personlighedsudrustning og måske endda ideologiindslag (hvad er forresten ideologi: Ecos definition, som der henvises til, er næppe dækkende). Det er utvivlsomt sandt, men med henblik på eventuelle kommende debatter vil jeg dog insistere på, at således som det gælder for musikværker: at de har deres egen mening, som tilhører et objekt udenfor komponisten med samt hans forudsætninger og hensigter (jvf s 303), således må også verbale tekster, in casu nærværende produkt, tages på niveauet for deres mening og det den er en mening om.

Hvilket leder mig til et i denne omgang sidste suk. Jeg opfatter mig selv som marxist og teksten her som et (yderst beskedent) forsøg i dialektisk materialisme (at dette ikke indebærer nogen enighed med visse forskere, som hist og her dukker op i bogen – sjældent for det gode – og som ligeledes kalder sig marxister, nævner jeg blot for en ordens skyld). Som protagonist for hvad bogen kalder en politisk-ideologisk retning (s 376) har jeg selvsagt en skummel interesse, bundende i livsholdning og personlighedsudrustning, i at stille bogens forfatter og læsere følgende forslag: Tag marxismen alvorligere end det sker i bogen, i hvis fremstilling den er næsten uigenkendelig. Marxismen er – hvad der muligvis vil overraske mange – ikke som sådan nogen politisk bevægelse; den er det teoretiske grundlag for en sådan bevægelse og hævder om sig selv at være på én gang en videnskab (den historiske materialisme) og en videnskabsteori (den dialektiske materialisme). Det forekommer mig, at musikkens, forskningens og uddannelsens aktuelle situation såvel som det almindelige hensyn til intellektuel redelighed opfordrer kraftigt til at man tager den på ordet og går løs på den på det niveau hvor den selv prætenderer at befinde sig. Videnskaben kan kun vinde derved; at marxismen hævder at det samme gælder den må jo blive dens egen sag.

»Musicology» and ethnomusicology

By Pekka Gronow

Reviewing Ingmar Bengtsson's textbook on musicology is not an easy task. The book is obviously a remarkable achievement: it must certainly be one of the best books of its type available in any language. It will no doubt serve long as a standard textbook in Scandinavian universities. Yet the book has some shortcomings, which are all the more regrettable because of the status the book will achieve.

It is perhaps best that I first explain my own stand and reveal my own biases to the reader. I feel that in the past the scope of academic musicology has been far too narrow. It has mainly concentrated on the study of Western art music and its history, with a secondary interest in Western folk music. It has not only ignored most non-Western music and Western popular music, but it has also neglected the study of the social aspects of Western art music to a considerable degree. This has had unfortunate consequences—not only to musicology, but in my opinion also to the development of musical life and cultural policy.

As a reaction to the onesidedness of musicology—or independently of it—there have developed many other traditions of the study of music. One of these, ethnomusicology, has during the past 25 years achieved an academic status of its own and expanded widely, notably in the USA. During the past few years at least two more schools of academic music research have arisen there. One has close ties with folklore and communication studies and is centered around the John Edwards Memorial Foundation; the other is oriented towards popular culture studies and has *Popular music and society* as its main organ.

Of course there is also a long tradition of musical learning in many Asiatic countries. It is largely unknown to westerners due to the language barrier, but at least Indian musicologists have published widely in English.

The study of jazz, blues and rock has mainly flourished outside academic circles. Although much writing in this field has of course been amateurish, there has also been a vast amount of scientifically valid research—one need only point at the numerous historical, discographical and analytical studies of jazz published since the 1930's. A recent phenomenon is the establishment of academic "Black music" programs in the USA.

Ingmar Bengtsson has undertaken a commendable but difficult task. He defines musicology as the study of all possible sorts of music: »musikvetenskapen principiellt kan ha alla tänkbara sorters musik till föremål» (p 11) and goes on to describe musicological studies in the past as »regrettably one-sided» (»en beklaglig ensidighet», p 11).

In many respects he has indeed succeeded in equipping the student with the necessary tools for the study of all types of music. He defines music as »a communicative code in the semiotic sense of the word» (»en kommunikativ kod i semiotisk mening»), which should be acceptable to students of all types of music—although some might have doubts about the term »semiotic». Bengtsson has certainly taken a long step from the traditional musicology that viewed all music in terms of 19th-century European art music. In many chapters he uses examples drawn from folk or ethnic music, and he also includes a special chapter on ethnomusicology.

Yet one cannot avoid the impression that the author's knowledge of non-Western and »non-art» music is seriously limited, or that he is not as familiar with ethnomusicological literature as one could wish. In almost every chapter one feels that more light could have been thrown on some question, if examples from the ethnomusicological literature had been used. References to studies on jazz, rock, popular music etc are almost non-existent. For instance, if the author mentions

biographies of Schütz or Händel, why not also mention Ramanujachari's *The spiritual heritage of Tyagaraja* and Allen & Rust's *King Joe Oliver*, both remarkable achievements. In the discussion of scales and octave identity (p 185), one would expect mention of Catherine Ellis's studies of arithmetically constructed scales (Pre-instrumental scales, *Ethnomusicology* 1965). In the chapter on music history, the examples of literature on jazz and country music are rather badly chosen; and one looks in vain for a mention of some of the numerous important works on American popular music, such as Wilder's *American popular song* or Gillett's *The sound of the city*.

Nor can the chapter on ethnomusicology¹ be accepted without reservations. Bengtsson devotes much space to fieldwork and transcription, presents some thoughts on oral transmission and then quotes at length from one famous but in many respects unique and unrepresentative study, Lomax's *Folk song style and culture*.

One of the basic premises of ethnomusicology is the respect for the unique characteristics of each musical idiom, combined with an interest in music on a world-wide scale. We still know so little about music as a world-wide phenomenon that we run a constant risk of misinterpreting the music of other cultures in terms of our own background. To overcome this obstacle and to develop what Hood calls »bimusicality«, ethnomusicologists have adopted the method of studying the performance of non-Western music under the guidance of native performers. It is at the same time a good way of opening one's senses to a new communicative code and a highly efficient method of checking the validity of one's observations. I feel that Bengtsson has completely missed the point when he fears that such practices will mainly result in »poor amateurism« (»dålig amatörism«, p 323). It is perhaps worth noting that a surprising number of ethnomusicologists are old jazz fans—which in Western culture already presupposes a certain degree of »bimusicality« (musikalisk flerspråkighet).

I wish that the author had devoted less space to the purely practical problems of fieldwork—which ethnomusicologists share with anthropologists, folklorists, linguists etc—and instead presented some typical case studies which would have illustrated different approaches to ethnomusicology—say, McAllester's *Enemy way music* and Jairzabhoj's *The ragas of Northern Indian music*.

An analysis of *Enemy way music* or some other major work of the anthropological school of ethnomusicology would have shown that ethnomusicology does not differ from musicology only because of its method or subject matter—in many cases it is also based on a different conception of science.

In chapter 4, Bengtsson has courageously tackled the question of the philosophical foundation of musicology. Musicologists—and humanists in general—have not usually shown much interest in the problems of the philosophy of science, and

philosophers have certainly not paid enough attention to the theoretical problems of these disciplines. Bengtsson's »excursus« is therefore highly welcome, and contains much food for thought. However, I do feel that—perhaps due to the limited space available—he has oversimplified some of the problems involved. Eg his contention that an interchange between the hermeneutical, humanistic viewpoint and that of natural science is possible only if one accepts the former, follows logically from his premises; however, the latter rest upon very rigid, narrow definitions of these opposing ideals, which are open to question.

Certainly, a large number of ethnomusicologists consciously reject Bengtsson's hermeneutical philosophy and instead subscribe to the behaviorist concept of social science that he rejects. They may be all wrong, but I feel that at the present stage of the development of musicology, many different approaches are needed. I doubt if a hermeneutically oriented musicologist would have got more out of Navaho music than McAllester did (in fact most hermeneutically oriented musicologists seem to feel no urge to study such subjects). It would have been at least fair to devote a little space to this aspect of ethnomusicology, the axiom that music must be studied »in terms of society«.

The less said about Bengtsson's treatment of the sociology of music, the better. The author has obviously been shocked by some interpretations of the sociology of music and devotes most space to polemics. Of course it is true that there are not too many good books on the sociology of music, but basically the sociology of music employs the same methods and theories as other fields of sociology, and there is no lack of such literature. (And Bengtsson has completely ignored the best available introduction to the field, Silbermann's *The sociology of music*.) I disagree completely with Bengtsson when he says that the sociologist of music must have a good knowledge of musicology (p 286). A good knowledge of music, of course, but certainly not musicology. The chapter must leave the reader without a background in the social sciences quite confused about the nature of sociology—and the sociology of music.

In the chapter on the history of music, Bengtsson notes:

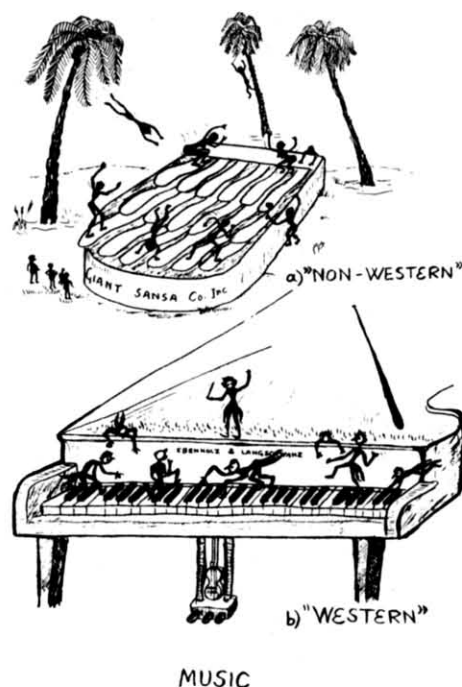
Jag begränsar mig här till västerländsk musikhistoria av rent praktiska skäl – nästan alla handböcker och grundkurser är alltså sådana. (I have limited myself to the history of Western music for purely practical reasons—almost all handbooks and basic courses are still of this kind.) (P 346, footnote.)

Here we have in a nutshell the basic dilemma of the book. If we feel that in the future, trained musicologists will mainly work within Western art music, then the above criticism must be considered mainly irrelevant. After all we cannot ask the author of a textbook on musicology to be equally competent in such diverse fields as ethnomusicology, the study of jazz, Oriental music etc. In any case Bengtsson's book covers these areas better than previous works.

But if we require that the future musicologist should be equipped to tackle all sorts of music now heard in Scandinavia—if not in the whole world—then the book is in many respects inadequate and should be supplied with additional materials even at the elementary stages of musicological studies. The whole question

¹ I find the Swedish term »musiketnologi« unfortunate. It is a translation of »the ethnology of music«, not »ethnomusicology«, and there is a subtle difference. I have been given to understand that »etnomusikologi« does not sound very good in Swedish, but one wishes that a more suitable term than »musiketnologi« could be found—especially since various derivatives of »ethnomusicology« are already in general use in many other languages.

boils down to the problem of research policy, and Bengtsson himself has wisely abstained from any comment on this (»helt avstått från att rekommendera någon viss sk forskningspolitik», p xiv)!



Report from a scientist

Dear Colleague,

Some time ago I received a copy of a new book which I would like to call your attention to. It is written by the Swedish professor of musicology, Ingmar Bengtsson, who is a rather unusual man also from an international point of view. The title of the book promises a survey of musicology. Obviously, this is an extremely difficult task in our days, when the field has expanded so far in so many directions. However, the book does fulfil the promises of its title. You will find the 450 pages loaded with information on all sorts of different approaches to music as an object of scientific research. One remarkable thing about the book is the very great variety of such approaches that are presented. Let me quote some examples: what is music? the chain of musical communication, natural science model or hermeneutic models in musicological research, a sketch of the history of musicology, source problems, acoustics of musical sounds, instrument research, scales, psychoacoustics (called tone psychology), and the theory, the sociology, the esthetics, the ethnology, and the history of music.

The text is easy to follow and free from the horrible types of jargon that have developed within almost all the different fields of musicology. As you may recall, Bengtsson has a considerable background in teaching students, and this probably explains why he has succeeded so well with respect to clarity.

As you know, I am no expert in all the aspects of musicology treated in the book. Therefore, I cannot say much about the quality of the contents except for those fields where I have been active myself, i.e. the acoustics and perception of musical sounds and the theory of music. After having read these parts of the book more thoroughly, I can say that the book seems to give what it should give: a well-informed survey of the problems treated and the methods used to solve these problems. The more important contributions to the fields are mentioned and discussed. The text gives you a good idea about what is going on. In case you want further information you can continue the study of the special area by looking up the references listed. Also, there is a rather comprehensive index assisting you in finding the appropriate place.

As you see I feel rather enthusiastic about the book. On the other hand, I must confess that I do not share the author's opinion on all points. For instance, he regards the physics of musical sounds as the central part of musical acoustics, and the perceptual aspects (including the physiology and psychology of hearing) as lying outside the boundary of musicology. My own view is that these fields contribute in an indispensable way to our understanding of the acoustics and psychology of music. On the other hand, I agree that auditory perception is such a wide and complicated field today that a presentation of them would easily lead to an undesirable expansion of the format of the book. And, of course, drawing the boundary between adjacent disciplines will always leave room for dispute. If all demands were to be met there would probably be no boundaries at all any longer. Another example is the presentation of the hermeneutic approach in musicology, which is made without all those critical remarks I personally think it deserves. As you know, I regard that approach as rather unfruitful with respect to its scientific output and as a sort of conservatism as regards the methods for dealing with (or even avoiding) the real problems in music theory.

As a matter of fact, this non-criticizing attitude is characteristic of the entire text. The author prefers raising questions to be contemplated by the reader and will not risk dismissing a point of view that may have something to it. This positive attitude towards different strategies for attacking musicological problems certainly is a necessary requisite for a successful writer of a survey of the present kind. You know, neither of us two would be capable of doing it, for we are both too biased. The positive attitude is tied up with the central gospel of the entire book. It can be formulated thus: The many kinds of valuable information which music contains can never be detected by the use of one single method; there must be a great variety of strategies and they deserve respect and are valuable and necessary all of them. Evidently, this is not to deny the necessity for the individual researcher to concentrate on one or two approaches. Certainly, the most positive consequence of the author's tolerant attitude is the exceptional width and objectiveness of the book. His openness and preference for thought-provoking questions instead of subjective

criticism are unique, I think, and enable him as one of the very few in the world to produce a text like this successfully. When you have it in your library you have access to an enormous quantity of information about musicology in an understandable form. I imagine that in the future you will often secretly approach your bookshelves after returning from a discussion with a colleague representing a field different from your own. You will dig out all queer words, with which your colleague masked his points of view, in the index and get less ill-informed by reading the appropriate pages. To put it briefly: Bengtsson's book serves excellently as a dictionary of musicology, which is something we badly need, both of us.

Speaking about access! When you buy the book you will find out in what language it is written. I am sure you will be greatly amazed!

Have a good time!

Johan Sundberg

The skills of musicology

By Owain Edwards

John Playford's best-seller of 1655 *A Brief Introduction to the Skill of Musick* opens with this confident assertion:

Musick is an Art Unsearchable, Divine, and Excellent; by which a true Concordance of Sounds, or Harmony is produced, that rejoyceth and cheareth the Hearts of Men: And hath in all Ages, and in all Countries been highly revered and esteemed . .

The extent to which views have changed since then may be gathered from reading another introduction, or rather a survey, recently published, Ingmar Bengtsson's *Musikvetenskap*. This is a formidably comprehensive survey of what musicology now involves, the author presenting the subject in a rich context, showing its dependence on associated disciplines and suggesting the kinds of training and experience necessary or useful for the aspiring musicologist.

The opening chapters delineating the field, and in which the very many problems of definition and classification are introduced, make it all too clear that the days of unqualified definition are behind us, and that on every single point Playford's sonorous statement would be open to question or contradiction should one choose to discuss it. If »music« eludes satisfactory definition, how shall the discipline of musicology be defined? The emphasis is slightly different in different countries anyway. The scope of this survey betrays the author's belief in throwing his net wide to include a good deal more than the music history, palaeography and editing techniques traditionally expected of the musicologist. Its importance lies in bringing

together a number of related fields of investigation under the umbrella of »musikvetenskap«, and demonstrating most convincingly that an acquaintance with as many as possible of these can lead to a clearer appreciation of the implications which problems in particular areas of investigation raise. A rigorous study of psychology, acoustics, sociology and aesthetics might admittedly prove superfluous to the immediate requirements of many music scholars. The advantage, nevertheless, of being able to know more clearly what is possible and what work is being done in areas related to one's own should be apparent.

Some systematic training in sociology, for example, whether speculative, critical, empirical or historically orientated would undoubtedly bring improvement to much of the amateur sociological writing appearing in learned articles on musical topics today. This survey is useful in that it touches on most of the different skills required in music research, happily not underestimating the value of intuition, and gives an idea of what they involve. Courses are seldom provided in universities for acquiring all of these: they are simply picked up (or not) as one goes along.

Chapters introducing the different subject areas and the skills required for working in them are not entirely free of window dressing. The author repeatedly insists that it is not his intention to provide instruction in all the subject areas covered but to give information about them. If clarification of the concepts or techniques that are described is thus to be sought elsewhere, some illustrations, notably the graphical ones, can only serve to impress rather than enlighten the uninitiated, who is given inadequate explanation as to how to read them. These and three rather indistinct pictorial reproductions excepted, the book's presentation is excellent. The material's division into twenty chapters of unequal length, each subdivided, called for careful numbering for easy cross reference. There is much of this as the author touches on general matters embracing all the subject areas before taking up specific questions in greater detail. If the opening chapters on the nature of music and its communication are as a result of this division more provocative than informative, those subsequently grouped together, for example, in Section V under the heading »Music in time and space« provide abundant food for thought.

On considering the discussion of the creation–presentation–reception–comprehension process in music the adage »many a slip between cup and lip« comes to mind. It is sobering to see a systematic presentation of all the variable, even unpredictable, factors on which it depends. It would seem clear in consequence, that a re-evaluation is urgently required of the aims and function of analysis in university music courses generally. Touching one of the links in this chain, however, the instruments employed, I cannot agree that the importance of old instruments lies in their being able to give us an understanding of the different epochs' sound ideal. They *might* be able to if they were complete, in perfect working epochs' sound we knew how to play them expertly. The »dead« instrument on the other hand can give rise to quite misleading assumptions. The sections on the extra-musical factors and their significance in the process of communication between creator and audience – the visual impression of the performers, for instance, the acoustic properties of the room, the type of occasion on which the music is played or sung, etc – make compelling reading and may be recommended for the attention of

students of composition as much as to the musicologist preparing a performing edition of a newly-discovered masterpiece.

The author shows the inadequacy of the notion that music is an international language. Music can be considered a form of communication using specific musical codes expressing »meaning«. Our experience of music is based on learning particular sets of codes, some of which might continue in use for many centuries. Consequently, the distance separating cultures makes music more inaccessible to the listener than the chronological distance of time, though this also introduces its own problems. In this context it is convincingly argued that the neglect hitherto of psychology is perhaps the most serious weakness in present-day musicology.

Ingmar Bengtsson's winning style is direct and lively. His personal comments, in contrast to the more neutrally toned informative sections, are isolated in smaller print in the text. It is a visual arrangement which has educational advantages. The book itself is a fine example of how to write about music. Indeed, »Scandinavian«-speaking students have in *Musikvetenskap* and in Bo Wallner's recent *Musik-svenska* (1973) an enviable amount of information and advice on this skill so essential yet so difficult to cultivate.

Musikvetenskap has a deliberately Swedish bias. With some adjustment it could serve a very useful purpose in English-speaking countries where a work of this kind is overdue.

An American's view

By *Sven Hansell*

Professor Bengtsson's book offers an introduction of such breadth and coherence that it is a great shame that American students, due to the obvious language barrier, are unable to use it. There is no book in English that even approaches its capacity to tell the music student (and outsider) what musicological research is all about. Because its plan is so sensible, its balance between generalities and details so satisfying, and its confrontation with complexities so stimulating, one wonders why no one in the US has tried to write this type of book before.

Ironically, however, I suspect that an English translation of this *översikt* might well be ignored by most American professors, even those dedicated teachers working hardest to educate their charges. A tradition of instruction in this country that by no means belongs exclusively to musicology (nor just to the humanities for that matter) requires that the first courses in a field be taught as broad surveys from which all troublesome complexities have been eliminated or, at least, reduced to a minimum. Moreover, this educational tradition all too often encourages the American student to expect a series of reviews exposing progressively narrowing areas; finally, as a graduate, the student comes face to face with truly critical and creative study as

problems of interpretation can no longer be postponed. The delay in arriving at the sort of bona fide research Professor Bengtsson wants the student to recognize early on (as he recommends, for example, the use of specialized articles in journals and congress reports to reveal techniques of investigation, modes of presentation, etc), means that many an undergraduate (and even graduate) student in the US is drawn to or repelled by musicology for the wrong reasons. Of course, a book with as much information as Professor Bengtsson's may, exceptionally, discourage some well-intentioned and talented beginners, and yet the risk seems justified when weighed against that custom, tantamount to a deception, which permits the slick, streamlined textbook and simplistic outline of knowledge to masquerade as a sufficient guide to the highest levels of thinking about music. In my own experience, our tradition has encouraged the average American student to be too easily satisfied with textbooks that crowd out background reading of apparently less immediate usefulness. Bengtsson's »overview« of musicology, therefore, places Swedish students in an enviable position. I should like to learn ten years hence, the extent to which the Swedes will have come to accept and fully utilize the wide yet integrated approach to the study of music that this book encourages. Will the book become the background reading its author intends? And will the Scandinavian student henceforth enter a field in which the nature of his active involvement will, at least superficially, be perceived from the outset?

It may be that Professor Bengtsson's book would not prove serviceable to American students without considerable modification. The substituting of English for Swedish and the occasional shifting of focus from Scandinavia to the US might be managed. But the deletion of data on Swedish resources, of opinions regarding research goals, of observations about Sweden's educational system and of the countless other bits of information presented would be a great pity. To my mind the book teaches so much with its examples fetched from the musical scene in Sweden that I would wish it unchanged (even to the point of retaining its Scandinavian bibliographical references) were it translated into English. As it stands, it is a remarkable document about the present state of study and research in a relatively small corner of the world (as Bengtsson describes his own country) and about one man's ability to bring it all together.

Were he challenged by the task of creating a book for the English reading public, Bengtsson might be stimulated to compile an »overview« significantly different from his *översikt*. The creative pedagogue is ever unpredictable. Nevertheless, I realize that he would preserve a central, integrating aspect of the book, to wit, his view of music as a code, in the semiotic sense, and the methods and techniques borrowed from the natural sciences which have so invigorated his own researches in recent years. The author has probably tested this scientific orientation in his Uppsala seminars and found it pedagogically sound.

He has probably also assured himself that bibliographies can be presented in a variety of ways in order to acquaint the student with the resources of a library. While I would wish that an English translation changed neither the groupings of references by chapters at the end of the book nor the index as a locator of references within the main text of the book, I fear that most of my American

colleagues would decry as weakness the searching for titles that the book occasionally necessitates. Actually, the general unavailability of some items except through American inter-library loan services, would justify some complaints about incomplete bibliographical entries. Take for example Bertil Almgren's »Kyrkorummet« cited by Bengtsson on p 135. Without pagination, an American librarian would only reluctantly order it in xerox copy; moreover, the information that the article runs from column 714 to 718 would give the reader a rather good idea as to its scope (and price). The sad truth is that many American libraries will often lack the European books on non-musical subjects.

Since the Iowa University library (at my disposal) may be taken as rather typical of larger American university libraries, a few statistics will suggest how difficult it may be obtaining materials cited in *Musikvetenskap*. With one-and-three-quarter million printed books, Iowa's library is close in size to Uppsala's (if I am correct in believing that European libraries rarely acquire the duplications of books that inflate the book count of American libraries). Although rated 27th in size, nationally, Iowa now purchases only 71 000 volumes per year and maintains a subscription to 11 000 journals (ranking it, in these respects, below 27th in the USA). Since very little of the Scandinavian literature on non-musical subjects that Bengtsson cites is at the University of Iowa, I assume that it may be encountered in few other American libraries. For example, the books by Pentti Renvall and by Bengt Hildebrand, so useful to Bengtsson, are lacking here. As a matter of fact, the Swedish edition of Renvall's study is not included in any issue of the US' *National Union Catalogue*; there, only the Finnish edition of 1965 is cited. While far less important to Bengtsson, however widely used in Sweden, is Mats Björkman and Gösta Ekman's *Experimentalsykologiska metoder* (cited without title by Bengtsson p 65); it is not to be found in any catalog at Iowa (save the *Svensk Bokkatalog*: 1961-65). Unfortunately, the situation regarding material in other languages is little better. Partly because none have as yet been translated from Italian into English, few of the studies by Umberto Eco are available here. The Swedes were certainly fortunate to get an up-to-date presentation of Eco's thinking, *Den fränvarande strukturer*, as early as 1971.

Surely, incomplete citations must sometimes fool the Swedish reader as much as the American. For instance, I would have overlooked the article by Robert R. Sokal »Numerical Taxonomy« in the ubiquitous magazine *Scientific American* (Dec 1966) had I not found it cited by Crane and Fiehler in Lincoln's *The Computer and Music* (cited by Bengtsson, p 263). Until Lincoln's book came to hand, I thought that the earlier book by Sokal and Sneath (San Francisco 1963) was all that Bengtsson had had in mind. The table on p 264 could have been described more fully even if I confess admiration for Bengtsson's teasing way of sending the reader to the article by Crane and Fiehler from which it was taken.

Of course Bengtsson's reliance on articles and books (and even scores) in no way implies the existence of awkward lacunae in his exposition of concepts, systems and procedures. On the contrary, this book is fuel for those who would kindle a debate about the relative value of compilations by teams of experts. For me, Bengtsson's book reveals a unification of parts into a single whole »overview« that is rarely

achieved by the most readable, most harmonious mix of chapters by any group of specialists.

There are of course minor loopholes in *Musikvetenskap* that could be cited. For example, where Bengtsson cites a few periodicals with reviews (p 351), he neglects *Notes, The Journal of the Music Library Association*. The value of record reviews like those in *High Fidelity* and in the British *Gramophone* goes unmentioned. Could Bengtsson not have given more weight to Italian and French writings to counterbalance the preponderance of publications in German and English as well as Scandinavian? Along with Willi Apel's earlier (1947) book *Masters of the Keyboard* (cited on p 350), the same author's more comprehensive *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967; English translation, Bloomington 1972) merits inclusion. Some critics might believe unfortunate the omission of certain problematical areas. For instance, Bengtsson does not consider Mannerism as a musical style of the 16th century along with an evaluation of the role of art historians (like Arnold Hauser) in defining its characteristics. Such a discussion would fit nicely into Bengtsson's chapter 18.8 dealing with debated relationships among the arts.

As Bengtsson invites students to play the learning game of applying techniques to make their own discoveries, the loopholes serve importantly as pedagogical incentives. And since such gaps do not hurt the book that does not postulate completeness as a basis for its success, *Musikvetenskap* is fully adequate to attain its goal. In every way it reveals Professor Bengtsson as a masterful teacher. With this *översikt* he establishes a new type of book, a type that is badly needed in the US.

Werkbegriff und Wertproblem

Von Friedhelm Krummacher

Daß eine zusammenfassende Darstellung der Musikwissenschaft fehlt, ist eine unleugbare Tatsache, die nicht nur im skandinavischen Sprachbereich zu spüren ist. Bengtssons Buch löst daher eine dringliche Aufgabe, und niemand kann bezweifeln, daß es eine Leistung darstellt, die man einem einzelnen Autor kaum noch zuzumuten wagt. Respekt nötigen nicht nur die Vielfalt und Weite der behandelten Themen ab, sondern ebenso auch die Systematik und Selbständigkeit der Konzeption. Und nicht zuletzt läßt es die konzise, aber durchaus unprätentiöse Formulierungsweise bedauern, daß die Arbeit der internationalen Diskussion aus sprachlichen Gründen vorerst entzogen bleibt. Von der praktischen Zielsetzung, die das Buch verfolgt, ist zunächst auszugehen, soll man aus deutscher Sicht zu ihm Stellung nehmen. Und präzisiert seien dann einige Fragen gegenüber den Teilen, die Bengtsson selbst als Kern seines Entwurfs betrachtet.

I

Als eine Übersicht, die zwischen einer Einführung und einem Handbuch vermittelt, zielt Bengtssons Arbeit primär auf die Bedürfnisse von Lehre und Studium in

Schweden und den anderen nordischen Ländern ab. Es ist nicht zuletzt die enge Beziehung auf aktuelle Erfordernisse, durch die der Rang des Buches bestimmt wird. Gegenüber den Voraussetzungen in Schweden wird die Situation der akademischen Ausbildung in der Bundesrepublik Deutschland durch manche Unterschiede gekennzeichnet. Der Trend zur »Verschulung«, also zu genauer Fixierung der Studiengänge und Prüfungsziele, wirkt sich zwar wachsend auch in der BRD aus. Betroffen sind davon aber neben naturwissenschaftlichen und technischen Disziplinen die von Zulassungsbeschränkungen bedrohten »Massenfächer«, kaum ebenso aber schon die »kleinen« Fächer wie die Musikwissenschaft. Denn hier schließt das Studium nicht mit staatlichen Examina, sondern mit akademischen Graduierung ab (Mag Artium, Dr phil), und infolge der Autonomie der Universitäten variieren die Studien- und Prüfungsordnungen der Hochschulen in manchen Details. Doch gibt es wohl generell noch keine Festlegung von Pflicht- oder Kurslektüre und auch keine ständige Überprüfung der Studienleistungen, also weder Entsprechungen zum »Poäng-System« noch vergleichbar viele »Tentamina« wie in Schweden. Während man das Hauptfach durchweg in Verbindung mit zwei Nebenfächern studiert, findet zwar zwischen Grund- und Hauptstudium eine Zwischenprüfung statt. Daneben ist aber meist nur die Anzahl von Vorlesungsstunden fixiert, die im Lauf des Studiums zu absolvieren sind. In der Wahl der einzelnen Vorlesungen und Seminare hat der Student jedoch weithin freie Hand, und eine Leistungskontrolle erfolgt vorab durch die Referate und Seminararbeiten, zu denen die Teilnahme an Übungen verpflichtet. Man kann zwar bezweifeln, ob diese Freizügigkeit durchweg praktikabel ist: sie kann ebenso eine Herausforderung zur Selbständigkeit wie eine Überforderung des Einzelnen bedeuten. Indes ist die Tendenz zur weiteren Straffung des Studiums wohl auch in der Musikwissenschaft unumgänglich, wie immer man sich dazu stellen mag.

Diese Bemerkungen sind voranzuschicken, will man sich zur praktischen Intention von Bengtssons Buch gegenüber der deutschen Situation äußern. Die akademische Lehre tendiert wohl weniger als in Schweden dazu, eine allgemeine Übersicht über Teildisziplinen und Fachgebiete zu vermitteln. Wird der Dozent vor allem durch die Aufgaben der Vorlesung beansprucht, so richten sich die Seminare und Übungen, an denen die Studenten aktiv beteiligt sind, eher auf speziellere Fragen. Wollte man freilich eine Einführung in Themen der Musiksoziologie, der Musikästhetik usw geben, so könnte ein Text wie der von Bengtsson gewiß als erste Information oder als Anstoß zur Diskussion hilfreich sein. Soweit aber die Ausbildung von der – sicher auch kritisierbaren – Vorstellung ausgeht, es sei eher am speziellen Problem eine exemplarische Einsicht als im generellen Überblick eine Fülle an Information zu gewinnen, scheint es auch nicht ganz einfach zu sein, die Darstellung Bengtssons in der Lehre angemessen auszunutzen. Ob das Buch in der schwedischen Studienpraxis primär als Gegenstand von Seminaren, als deren Ausgangspunkt, oder aber als Leitfaden zum Selbststudium dienen soll, ist von außen her kaum zu beurteilen. Zweifellos fehlt es aber auch in Deutschland an neueren Zusammenfassungen, und wollte man behaupten, dieser Mangel zwingt – nicht ohne Nutzen – zum Rekurs auf primäre Literatur, so wäre doch einzuräumen, daß die Studenten ein legitimes Bedürfnis nach einer aktuellen

Übersicht haben. Für die Erfordernisse der Lehre mag sich zwar eine Reihe von spezielleren Darstellungen (wie die Taschenbücher im Verlag Gerig) besonders empfehlen. Denn es ist bei einem umfassenden Überblick nicht zu vermeiden, daß Teilgebiete nur skizziert werden können und Einzelfragen offen gehalten werden müssen. Jedoch wird Bengtssons Buch, auch wenn es für den Studienanfänger kaum ganz leicht zugänglich sein dürfte, um so nützlicher für einen fortgeschrittenen Studierenden sein. Und besonders ertragreich müßte es sein, das Werk etwa in einem Kreis von Doktoranden zu diskutieren. Es ist nämlich die ganze Konzeption Bengtssons, die das Interesse aller Musikwissenschaftler verdienen sollte.

II

Von der didaktischen Funktion der Übersicht Bengtssons sind die sachlichen Implikationen nicht zu trennen: die praktische Zielsetzung bestimmt Auswahl und Behandlung der Sachgebiete. Auch wenn eine Adaption im deutschen Studiensystem manchen Hemmnissen begegnet, steht es doch außer jedem Zweifel, daß das Buch für jeden, der die Zusammenhänge im Fach vor Augen behält, höchst anregend sein muß. Bengtssons Arbeit wird einerseits durch ihre Vielseitigkeit und Eigenständigkeit geprägt, was sich schon an ihrer Disposition ablesen läßt. Und sie dokumentiert andererseits eine Pluralität der Methoden, die sich mit einer kaum selbstverständlichen Toleranz des Urteils verbindet. Ein solcher Pluralismus kann freilich auch zur Konfrontierung differierender Standpunkte führen, zu denen nicht immer Stellung bezogen wird. Für einen Studienanfänger mag es vielleicht verwirrend wirken, wenn konträre Aspekte oder Argumente zusammenkommen, ohne daß eine eindeutige Entscheidung herbeigeführt würde. Doch schließt das natürlich nicht aus, daß sich auch dann zwischen den Zeilen oder in skeptischen Fragen die eigene Ansicht des Autors zeigt. Und im Verlauf der ganzen Darstellung erweist es sich, daß Bengtsson einer durchaus undogmatischen Verbindung der verschiedenen Methoden und Positionen zuneigt.

Eine Chance seines Vorhabens ist es, daß Bengtsson – vom eigenen Studium wie von skandinavischer Tradition aus – zwischen jenen Richtungen und Schulen steht, die er in Stichworten umreißt: zwischen positivistischer und hermeneutischer Sicht, natur- und geisteswissenschaftlicher Ausrichtung, experimenteller und interpretierender Verfahrensweise, angelsächsischer und kontinentaler Tradition. Indem die Gegensätze der Meinungen und Ziele auf kompetente Weise ausgetragen werden, kommt hier eine seit langem fällige Methodendebatte in Gang. Bei der Zurückhaltung, die sich der Autor in seinen Urteilen auferlegt, mag sich wohl unbefriedigt fühlen, wer sich selbst einer festen Position verpflichtet hat. Solche Bedenken wären jedoch ebenso engherzig wie alle Einwände, die sich nur auf die Vollständigkeit der Darstellung richteten. Daß eine Übersicht nicht alles bieten kann, versteht sich von selbst, und im Gegenteil verdient es Bewunderung, wie auf so knappem Raum ein derart weiter Überblick mit einer Vielfalt an Information gepaart wird. So wird beispielsweise auch ein Musikhistoriker der Entscheidung Bengtssons beipflichten, statt einer Einführung in einzelne geschichtliche Sachverhalte lieber eine Vorstellung von methodischen Prinzipien zu vermitteln.

So kleinlich es also bei der Spannweite des Buchs wäre, nur Ergänzungen zur

Stoffauswahl vorzubringen, so fragwürdig wäre es auch, wollte man nur hervorkehren, was man aus eigener Sicht vermissen mag (wiewohl persönliche Präferenzen unvermeidlich sind). Die Absicht Bengtssons ist es vielmehr, die Teildisziplinen der Musikwissenschaft gleichmäßig zu präsentieren, sie nach Möglichkeit enger zusammenzuführen und dabei – verkürzt gesagt – natur- und geisteswissenschaftliche Ausrichtung weitgehend zu verbinden. Der Zielsetzung wird man sicher zustimmen, und der Gewinn dieser Übersicht liegt gerade in ihrer Vielfältigkeit. Unabhängig vom eigenen Standort ließe sich jedoch überlegen, ob bei einem derartigen Vorhaben die besonderen Schwierigkeiten der einzelnen Teilbereiche gleichermaßen zur Geltung gebracht werden können. Zu fragen wäre also nach der Balance zwischen den Sachgebieten, nach der Artikulation ihrer spezifischen Probleme und nach dem Verhältnis der Darstellung zu ihrer methodischen Pluralität.

III

Die wechselnden Aspekte, unter denen eingangs die Frage »Was ist Musik« erörtert wird, ergeben die Verbindungslinien zu den verschiedenen Bereichen, die fernerhin behandelt werden. Wäre es zu einseitig, wenn man schon hier den Begriff des »Kunstwerks« als eines zentralen Themas der Musikwissenschaft klarer akzentuiert sehen möchte? Daß Bengtsson diese Aufgabe keineswegs ausklammert, zeigt sich zwar im weiteren; zunächst jedoch wird der Terminus »Musikwerk« angesprochen (1.7), und der Passus zum »Wesen« der Musik (1.5) berührt weniger ihren potentiellen Kunstcharakter. Nicht nur aus didaktischen Gründen ließe sich erwägen, ob nicht bei den Erwartungen anzuknüpfen wäre, die ein Student der Musikforschung als mit Kunst befaßter Wissenschaft entgegenbringen dürfte. Daß nach wie vor die »westliche Kunstmusik« im Mittelpunkt der geleisteten Arbeit steht, mag recht verschiedene Gründe haben. Doch liegt die soziale Legitimation unseres »Luxusfachs« kaum zuletzt auch im Anspruch einer »Kunstmusik«, die das Bestehen einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin motiviert. Das besagt nicht das mindeste gegen die Bedeutung aller anderen Teildisziplinen, und bei der Vielfalt der Arbeitsfelder wäre jede Rangordnung absurd. Indes müßte auch ein Akzentuierung der »Kunstmusik«, die den faktischen Gegebenheiten entspräche, keine Vernachlässigung anderer Gebiete und neuer Fragen bedeuten. Bengtssons nachhaltige Bemühung, Teildisziplinen wie z.B. Musikhistorie und Musikethnologie einander anzunähern, könnte hoffentlich zum Abbau von Vorurteilen oder Informationslücken helfen. Läßt sich aber die Musikethnologie wirklich noch primär als Sektor der Musikwissenschaft auffassen, oder muß sie sich nicht in dem Maß emanzipieren, in dem sie als Teil der Ethnologie Musik nicht isoliert erforscht? Dann aber bedürfte der künftige Musikethnologe entsprechend spezieller Vorkenntnisse, und es entstünde die Frage, welche Aufgabe hier der Abriß der Musikethnologie (17) verfolgt. Beide Fragen wären – auch für andere Gebiete – generell zu formulieren: wieweit lassen sich die Teildisziplinen in ihrer Emanzipation zusammenhalten, und welche didaktische Funktion haben die ihnen gewidmeten Kapitel dieser Übersicht?

Die »Kommunikationskette«, der im weiteren großes Gewicht zufällt (2.1–5), ist fraglos geeignet, um als gleichsam regulatives Modell die vielfachen Relationen

auf dem Weg vom »Erzeuger« bis zum »Empfänger« anschaulich zu machen. Zunächst könnte freilich der Eindruck aufkommen, als stehe diese »Kette« für sich im Vordergrund. Gewiß läßt sie sich durch immer weitere Faktoren differenzieren; wird dabei aber nicht leicht das Zutrauen erweckt, im Modell seien bereits die Probleme aufgehoben, um deren methodische Klärung es erst geht? Der Anschein von Exaktheit, den solch ein Modell bewirkt, könnte vielleicht über die Schwierigkeiten hinwegtäuschen, die damit nur verdeutlicht, aber nicht gelöst werden. Kann nicht weiter auch die Rede von einem »Code« mißverständlich wirken, wo den spezifischen Problemen von Musik – zumal von Kunstmusik – Rechnung zu tragen ist? Denn setzt der Begriff des Codes eine Chiffrierung voraus, die nach einem Schlüssel die Dechiffrierung erlaubt, so verhält es sich mit der Musik offenbar anders: die Probleme liegen in der Entschlüsselung. Entscheidend ist daher die komplementär eingeführte These, es sei die Struktur selbst, die in der Musik Träger eines Sinns sei, der sich keiner »Übersetzung« füge (2.5). Bei den Schwierigkeiten, solchen Sinn zu fassen, wirken Begriffe wie Codesystem oder Kommunikationsmodell verhänglich (so nützlich sie für Belange der Musikpsychologie sind). Zweifellos läßt sich auch historische Kunstmusik als Codesystem verstehen, je weiter aber die Synthese der Momente im Modell reicht, um so eher treten ihre konkreten Komplikationen zurück. Werden nicht bei dem weiten Musikbegriff, den die »Kommunikationskette« meint, die Probleme verdeckt, die sich dem Verständnis historischer Kunst stellen? Und müßten dann nicht von vornherein Fragen der Struktur, der Analyse und der Interpretation schärfer expliziert werden?

Weitere wichtige Ergänzungen tragen in des die Exkurse (3. und 4) bei. Die Berücksichtigung von Grundfragen der Semantik ist dabei so dankenswert wie der Verweis auf Probleme der Verbalisierung oder die heuristische Gegenüberstellung natur- und geisteswissenschaftlicher Verfahren. Hier wie andernorts wird auch vor einseitiger Orientierung an naturwissenschaftlichen oder positivistischen Leitbildern gewarnt, um statt dessen ein »Wechselspiel« der Methoden zu befürworten (p. 53 f). So wichtig auch die Hinweise auf Fragen der Definition (3.5) oder der Hypothesenbildung (4.3) sind, so treten doch daneben die Probleme der »geisteswissenschaftlichen« Interpretation zurück. Der Abschnitt über Fragen der Hermeneutik (4.4) nimmt sich karg aus, zumal gegenüber dem folgenden zur Klassifikation und Quantifizierung (4.5). Wird hier die Unentbehrlichkeit der hermeneutischen Sicht betont, so wird auch nicht verschwiegen, daß sie in Skandinavien durch den Neopositivismus an den Rand gedrängt worden ist (p. 59). Wenn aber derzeit in Schweden der Begriff Hermeneutik suspekt erscheint, so wäre wohl – auch in didaktischer Absicht – eine eingehendere Erörterung von Nutzen.

Bei der Lektüre der »Präludien« kann man sich demnach nicht immer des Eindrucks erwehren, als tendiere Bengtsson dazu, primäre Aufgaben der Musikwissenschaft in der Anwendung möglichst »exakter« – experimenteller und quantitativer – Methoden zu sehen. Werden daneben auch Belange »geisteswissenschaftlicher« Fragen berührt, so scheint die methodische Pluralität mitunter auf einen latenten Zwiespalt zu deuten. Denn was für die Ziele der »systematischen« Musikforschung nötig und berechtigt ist, muß nicht ebenso problemlos für die Analyse und Interpretation von Kunstwerken sein.

IV

Einerseits erscheinen in Teil IV die Begriffe Form und Struktur im Anschluß an Themen der Musiktheorie und Handwerkslehre (13), während andererseits die Probleme der Stil- und Werkanalyse mit Fragen der Theoriebildung gekoppelt werden (14). Sind nicht aber Struktur und Form (13.3–4) sowie Stil und Analyse (14.3–5) Begriffe, die aufeinander angewiesen sind? Nicht nur aus äußeren Gründen ließe sich überlegen, ob nicht auch eher Theorie und Handwerkslehre (13.1–2) sowie Theoriefragmente und Generalisierungen (14.1–2) zusammengehören. Natürlich muß jede Systematik Zusammenhänge trennen und Überschneidungen in Kauf nehmen. Sind aber Erwägungen zu Struktur- und Formproblemen ohne die Fragen der Analyse anzustellen, und lassen sich Aufgaben der Analyse von ihren ästhetischen Voraussetzungen lösen? Die Bemühung um klare Distinktionen bringt es mit sich, daß die wechselnde Verschränkung mancher Momente zurücktreten muß. So schwierig etwa der Versuch ist, die Begriffe Struktur und Form zu scheiden (13.3), so wird die Intention doch klar, wenn man die Beziehung zum Analyseproblem (14.5) herstellt. Dabei wird auch die qualitative Bedeutung hervorgehoben, die der Kontext – als Geflecht von Relationen und Funktionen – für den Strukturbegriff hat. Indes mündet der Passus im Beispiel einer graphischen Strukturabbildung (p 226 f), bei der das Problem der qualitativen Zuordnung der Elemente offen zu bleiben scheint. Wichtig ist daher auch die Unterscheidung zwischen Formtyp und Formprinzip (p 228 f), weil sie über das Verständnis von Form als Schema hinausweist und damit die ästhetischen Dimensionen des Formbegriffs andeutet.

Dagegen scheint Bengtssons Fassung des Stilbegriffs dahin zu tendieren, Stil vorab als Summe von Faktoren zu verstehen, die der komparativen und quantifizierenden Bestimmung bedürfen (14.3). Daß Auswahl und Wertung der untersuchten Faktoren eine Interpretation – also ein »hermeneutisches Vorverständnis« – voraussetzen, liegt auf der Hand. Weniger problematisch bleibt der Begriff »stylus«, solange er im originären Sinn Schreibarten meint, bezogen auf Gattungen mit ihren Funktionen. Man muß auch nicht den übertriebenen Argwohn teilen, der Terminus Stil werde in dem Grad ausgehöhlt, wie er vom einzelnen Werk ablenke. Denn umgekehrt ist keine Werkinterpretation ohne Rekurs auf generelle Kategorien möglich. Doch besteht immerhin die Gefahr, daß der Stilbegriff unversehens zu einem festen Aggregat erstarren kann, das weder dem historischen Prozeß noch dem individuellen Werk angemessen wäre. Erweitert man den Begriff Stil, so wäre er also durch den Begriff des Kunstwerks zu ergänzen: der Stilbegriff findet seine Grenzen bei einer quasi »autonomen« Kunst, deren individuelle Komplexität sich generellen Kategorien schwer fügt. Es geht demnach weniger um eine Alternative als um das dialektische Verhältnis von Stil- und Werkbegriff.

In dem Abschnitt über Methoden der Stilanalyse (14.4) finden sich die Hinweise auf Möglichkeiten der Analyse mit Hilfe des Computers, die schon im Exkurs über Codesysteme (12.5) vorbereitet wurden. Gegenüber der Absicht, das prononciert »geisteswissenschaftliche« Programm E. A. Lippmans einsichtig zu machen (p 254), ist die Stellungnahme zu den Chancen der vom Computer gestützten Analyse bemerkenswert. Es mag mittlerweile überzeugendere Ansätze als das Beispiel aus

der Arbeit von Fucks & Lauter geben (p 260 f), das Bengtsson skeptisch kommentiert. Läßt sich aber sagen, die Ausnutzung des Computers für die Stilanalyse sei keineswegs auf quantitative und statistische Berechnungen begrenzt (p 260)? Hier scheint die Hoffnung anzuklingen, man werde »qualitative« Probleme umgehen oder doch in quantitative umsetzen können. Dagegen könnte man darauf bestehen, der Zwang zu ästhetischer Reflexion sei wenigstens dort nicht zu umgehen, wo man es mit Kunstmusik zu tun hat. Heißt es weiter, quantitative Untersuchungen ließen sich jederzeit auch ohne Rücksicht auf musikalische Gehalte betreiben (p 260), so wäre auch auf die Begrenztheit eines solchen Vorgehens hinzuweisen. Und man muß kaum hinzufügen, daß Auslese wie Bewertung von Daten unweigerlich auf Interpretationsprobleme stoßen.

Danach fällt der folgende Abschnitt über Aufgaben der Werkanalyse (14.5) knapper aus. Daß es hier keine Generalregeln gebe (p 267), dürfte sicher zutreffen, und mit den Auszügen aus der Arbeit von de la Motte werden wichtige Aspekte berührt. Freilich könnte man sich wünschen, daß dabei näher auf die Kriterien eingegangen würde, die Dahlhaus am Ende seiner »Musikästhetik« (1967) skizziert und in »Analyse und Werturteil« (1970) weiter ausgeführt hat. Denn seine Arbeiten lassen sich auch als Einführung in Fragen der Werkanalyse auffassen. Geht man diesen Anregungen nach, so stellen sich nicht nur Querverbindungen zu den Begriffen Struktur, Form und Stil ein. Es zeigt sich dann auch, wie eng die Probleme der Analyse mit denen der Musiksoziologie und Musikästhetik verklammert sind.

V

Die Scheidung zwischen spekulativer und empirischer Richtung, die im Kapitel Musiksoziologie (15.4) vorgenommen wird, erfolgt in pragmatischer Absicht (p 281 f). Das Wort 'spekulativ' dürfte allerdings in Schweden ähnlich zweideutig klingen wie 'positivistisch' in Deutschland. In die Rubrik der »spekulativen« Musiksoziologie fallen hier aber die Probleme einer soziologischen Werkinterpretation, die vor allem mit dem Namen Adornos verbunden sind. Dem Verhältnis von Soziologie und Analyse wird zwar wenig Raum gegönnt, doch fragt sich nicht nur, ob Blaukopf und Adorno nebeneinander als Vertreter einer »spekulativen« Richtung gelten können. Immerhin konnte sich Adorno auf eine kritische Philosophie berufen, die soziologische wie ästhetische Theorien einschloß. Die eingreifende Bedeutung seines Denkens, der Anspruch und die Problematik seiner soziologischen Fundierung des Kunstverständnisses kommen hier kaum ganz zur Geltung. Doch auch dort, wo von den Beziehungen zwischen Soziologie und Historie die Rede ist (15.3), könnten die Ansätze zur Werkinterpretation unter sozialgeschichtlichen Prämissen erwähnt werden, die sich speziell mit dem Gattungsbegriff verbinden. Gewiß kann es nicht darum gehen, den Streit um den Vorrang einer bestimmten Richtung der Musiksoziologie zu erneuern. Kann sich indes die Musiksoziologie ein ehrgeizigeres Ziel setzen als das der soziologischen Interpretation von Musik? Andererseits hat auch eine empirische Musiksoziologie als Wissenschaft ihre konkrete Zielsetzung anzugeben, um sich vor dem Verdacht der Sammlung von Fakten zu schützen. Der empirisch orientierten

Musiksoziologie räumt Bengtsson weit mehr Platz ein, um hier auch Beispiele und Verfahren zu erörtern (p 285 ff). Für die Warnung vor modisch überzogenen Erwartungen wird man dankbar sein. Vielleicht ließe sich nur deutlicher sagen, daß sich die Legitimität empirischer Untersuchungen an ihrer wissenschaftlichen Motivierung ausweist, für die das Idol der Wertfreiheit illusionär bleibt.

In dem Kapitel über Fragen der Musikästhetik wird der Begriff des Ästhetischen einleitend recht weit gefaßt (16.1). Ihm entspricht dann auch eine ähnliche Ausdehnung der Ästhetik im Blick auf ihre Geschichte (16.3). Es könnte zur Klärung beitragen, wenn vom »Ästhetischen« im weiteren Sinn die Ästhetik als philosophische Disziplin abgesetzt würde. So mag es überraschen, wenn einmal Munros Wendung gegen eine Antithese von »Funktionalem« und »Ästhetischem«, später aber die Gegenüberstellung von Funktionsbegriff und Ästhetik nach Dahlhaus aufgegriffen wird (p 292, 298 f). Beidemale liegen verschiedene Fassungen der Begriffe vor: ihrer Ausweitung bei Munro steht die These von Dahlhaus gegenüber, das »System« der Ästhetik sei ihre Geschichte (wobei der funktionalen Musik vor der Aufklärung der spätere Gedanke einer ästhetisch autonomen Kunst entgegentritt). Das mag pointiert klingen, doch ist es nicht unberechtigt, den Begriff Ästhetik – seinem Herkommen gemäß – enger zu fassen und mit jenem Denken seit Kant zu verbinden, das um die Vorstellung vom Kunstwerk kreist. Davon wären dann die Fragen des »Ästhetischen« im weiteren Sinn abzuheben, die weniger historisch bestimmt sind, nicht nur mit Kunst zu tun haben und experimentelle Methoden in Kontakt mit der Musikpsychologie erlauben.

Es ist dieser weitere Begriff des Ästhetischen, der Bengtsson – speziell unter semiotischen Vorzeichen – vorzugsweise beschäftigt (16.1–2, 5–8). Das Gewicht dieser Fragen ist unumstritten, und die vielfältigen Aspekte, die zur Sprache kommen, verdienen ebenso Beachtung wie die subtilen Distinktionen etwa zwischen Mitteilung und Erlebnis (16.2), Zeichen und Symbol (16.5) usf. Gerade diese Ausweitung der Problematik läßt auch die Belange der philosophischen Ästhetik zurücktreten. Die Formalisierung von emotionalen Qualitäten und Reaktionen in Relation zu Komponist, Ausführendem und Hörer (16.5) trägt gewiß dazu bei, den methodischen Sinn für die Variabilität der Beziehungen zu schärfen. Es ließe sich weiter fragen, wie solche Faktoren – etwa seitens des Komponisten – zu fassen seien, wie sie dem Werk zu entnehmen wären und wieweit sie analysierbare Struktureigenschaften bilden oder auf Hörreaktionen zurückverweisen. Der Ansatz tendiert vielleicht zu einer Zielsetzung der Musikpsychologie, zu der sich Bengtsson zuvor kritisch äußerte (p 168 ff).

Der historische Abriß (16.3) berührt musikästhetische Themen von der Antike an; als ein »viertes Kapitel« (p 298) erscheint dabei die Musikästhetik im engeren Sinn, deren Probleme also mehr am Rande stehen. Auch wo dann Wertprobleme behandelt werden (16.7), sind weniger die Fragen gemeint, die sich bei der ästhetischen Beurteilung und Bewertung von »Kunstmusik« ergeben. Angeknüpft wird an die »Kommunikationskette« und weiter (nach Ingarden und Lissa) an die ontologische Unterscheidung von ästhetischen Qualitäten und Wertqualitäten (16.8). Daß Wertaussagen als solche nicht Teil, sondern Objekt der Musikästhetik seien (p

314), mag überspitzt formuliert sein. Gehört es nicht zur Aufgabe der Interpretation, ästhetische Urteile zu begründen? Und wäre nicht zu zeigen, auf welchen ästhetischen Kategorien die unvermeidlichen Wertentscheidungen basieren? Sich ihrer bewußt zu werden, wäre nicht das geringste Ziel einer musikästhetischen Reflexion.

Es scheint demnach das Verhältnis der Analyse und Interpretation zu ihren ästhetischen Voraussetzungen zu sein, das weitere Akzentuierung verdienen könnte. In einem Ausblick auf Fragen der historischen Deutung (18.8) wird auf geschichtsphilosophische Voraussetzungen aufmerksam gemacht, ergänzend wäre aber auch auf die Verschränkung historischer und ästhetischer Dimensionen hinzuweisen. Ein Modell dafür liefert etwa das Denken Hegels, und an seiner Ästhetik ließe sich weiter zeigen, wie hier keineswegs nur ein Normenkanon gerechtfertigt wird, sondern weit darüber hinaus die Grundlagen der Musik reflektiert werden. Erinnert man sich der Bedeutung Hegels für Theoretiker von A. B. Marx oder M. Hauptmann bis zu Adorno, so wird wohl einsichtig, daß vom dialektischen Denkprozeß Hegels nicht nur manche Begriffe, sondern die Verfahren der Musikwissenschaft – wie aller Wissenschaften – bis zur Gegenwart nachhaltig bestimmt sind. Umgekehrt ließe sich am Beispiel eines Werkes die Frage nach den adäquaten ästhetischen Begriffen und nach ihrer Geltung aus der historischen Distanz heraus erörtern.

*

Einem Werk vom Rang der Arbeit Bengtssons ist man eine Auseinandersetzung schuldig. Diese Bemerkungen wären mißverstanden, faßte man sie als einseitige Kritik auf. Sie wollen nur auf Probleme hinweisen, die man vielleicht anders akzentuieren kann. Bengtssons Leistung bedarf keiner Laudatio; sie bemißt sich nicht zuletzt danach, wie sie zu kritischer Reflexion herausfordert. Darum wäre dringend eine englische oder deutsche Ausgabe zu wünschen. Man möchte hoffen, daß sich Bengtsson dieser Mühe bald unterziehen kann: so wichtig wie das Erscheinen des Buchs ist nun seine Übersetzung.

Reflections by the author

Ingmar Bengtsson

The editors of STM, whose initiative lay behind this group of articles, have placed the material at my disposal and kindly asked me to supply a few comments. I have great pleasure in complying, for I am both encouraged by the involvement of the editors and stimulated by the texts received, which have a great deal to say about my book and about the contributors themselves.

Firstly I would like to devote a few words to the circumstances accompanying the origin of the book and to the view which I personally take of the work two years after its completion. But please do not interpret this as any kind of special pleading.

I am in the habit of severing the umbilical cord to my own products fairly quickly (possibly because I soon become absorbed by new activities and also because I have an ingrained urge to try to distinguish between issues and persons). Consequently I already view the book from a distance and am more disposed to discuss it “extraneously” than to conduct any form of defence. Besides, I can only regard it as one stage in a long process—a phase in my own education, if you like. The result did not turn out completely according to plan. Of course I did my best to control the product, but sometimes it got the upper hand of me, forcing me into both detours and shortcuts and involving both surprises and violent fluctuations between joy in my work and a sense of frustration. If I were to start from scratch today, some of the work would doubtless turn out different yet again. “Es ist des Lernens kein Ende”, indeed.

The book was mainly prompted by what I experienced as a longstanding and increasingly troublesome lack of basic musicological literature in the Swedish language. At the same time, the existing textbooks in other languages (such as Haydon, Fellerer and Husmann) had become outdated. For various reasons, moreover, the educational situation at Swedish universities since the end of the 1960s had made it clear that a marked deterioration of academic standards was to be expected, and this at the very time when the number of students of the subject all the way up to PhD level had multiplied several times over. Perhaps an ample survey of the subject might help to stabilize the flimsy platform that must follow the race for study points dictated by the “reformed” curriculum introduced by the authorities (“PUKAS”) and perhaps it might also make for a more efficient use of the limited teacher and teaching resources available.

At the beginning of the preface to the book we read: “Of course he should not have written it on his own. This is more a task for a whole team of writers.” I still agree with the author on this point, but I would like to take the present opportunity of explaining why things nonetheless turned out the way they did. During the past fifteen years or so, I have been involved in two major textbook projects that were supposed to have been conducted on a teamwork basis. The first of these broke down completely (after three chapters had been written, two of them by me). The second, after nearly ten years of gestation, has yet to emerge from the planning phase. I did not have the temerity to say “third time lucky”. Naturally it warms the cockles of a writer’s heart to find Sven Hansell describing in the manner he does the book as “fuel for those who would kindle a debate about the relative value of compilations by teams of experts”, but if the question of a second edition should arise, I would stand by the words I have just quoted from the preface.

Time and again during my work on the book, I was entertained by the following thought: Scholars in field A or B will doubtless find things to interest them in this book, but they will not appreciate my treatment of A and B. This premonition has been borne out by some of the articles above, which I think is fair enough. I was fully conscious of my audacity in accepting the part of sole author, and I did so in the prior conviction that some of the result would be acceptable while some of it would appear as the work of a dilettante. Practically anybody undertaking such a task would have been forced to accept the limitations and biases of his own capabilities.

In several respects I am patently self-taught, above all of course in all the various fields adjoining that of musicology which I have been unable to resist entering. Many of these intrusions were not included in the original plans, which provided for a book running to about 250 and certainly not more than 300 pages. If this plan had been adhered to, the various digressions would have been kept to a minimum. But, to quote myself (p 32), there are a host of matters which are broached far too seldom but about which the student is expected to pick up knowledge “from some mysterious germ in the ‘academic atmosphere’”. As time went on it began to seem more and more essential at least to try to point out a number of overriding problems, including those of a metascientific nature. Considerations of this kind made digressions necessary into areas which anybody must realize lie beyond the author’s proper domain. But I nonetheless found this indication or implication of other fields of research so essential as to be worth the price of cursory presentation.

Turning now in all brevity to the actual comments, I may as well begin with those relating to theories of science. Jan Bärmark applies Håkan Törnebohm’s term “aggregates of investigatory systems” to musicology, and I find this apt, also as regards methodological consequences. When at the same time Bärmark maintains that particular problems (for instance, those concerning the psychology of music) “cannot be solved by pluralism”, I could not agree with him more, and if anybody is under the impression that I regard hermeneutics as being “part way to positivism”, I can only regret that I must have expressed myself badly. An interesting antithesis to Bärmark in this respect is provided by Finn Matthiassen, who would place “interpretation” on a species of “preliminary level” as a “prerequisite of scientific research”. This would seem to imply that understanding is merely a premise, never a result, of research activity, in which case I most emphatically beg to differ.

It has in fact fascinated me to see how some writers emphasize that I should have given more prominence to humanistic ideals (one contributor has actually concluded on the basis of my text that I principally represent a “positivist view of science”!), while others again lament my having devoted any attention at all to those same viewpoints. Indeed, Paul Lindblom opined that this approach had been “once and for all abandoned”. So it may have seemed for some decades, especially when viewed in an American or Scandinavian perspective, but the ostensibly “abandoned” approaches are in fact gaining ground rapidly in several parts of the world.

While on the subject of the ideal of the natural sciences (which I have described as essential to certain activities in the sphere of musicology but by no means the solution to all our problems), I would like to append to Johan Sundberg’s amusing letter to his colleagues a gentle observation concerning the use of labels in connection with “musical acoustics”. I quite agree with Sundberg that “these fields” (“the perceptual aspects” etc.) “contribute in an indispensable way to our understanding of the acoustics and psychology of music”. It would be a remarkable thing if they did not! I am also well aware that the research dealing with what is termed musical acoustics (whether it be conducted at a college of technology or at a university) in fact includes “the perceptual aspect” and that this is both necessary and legitimate. In my book I have nonetheless intentionally disregarded all local combinations of activities and subject designations in order to distinguish as clearly as possible

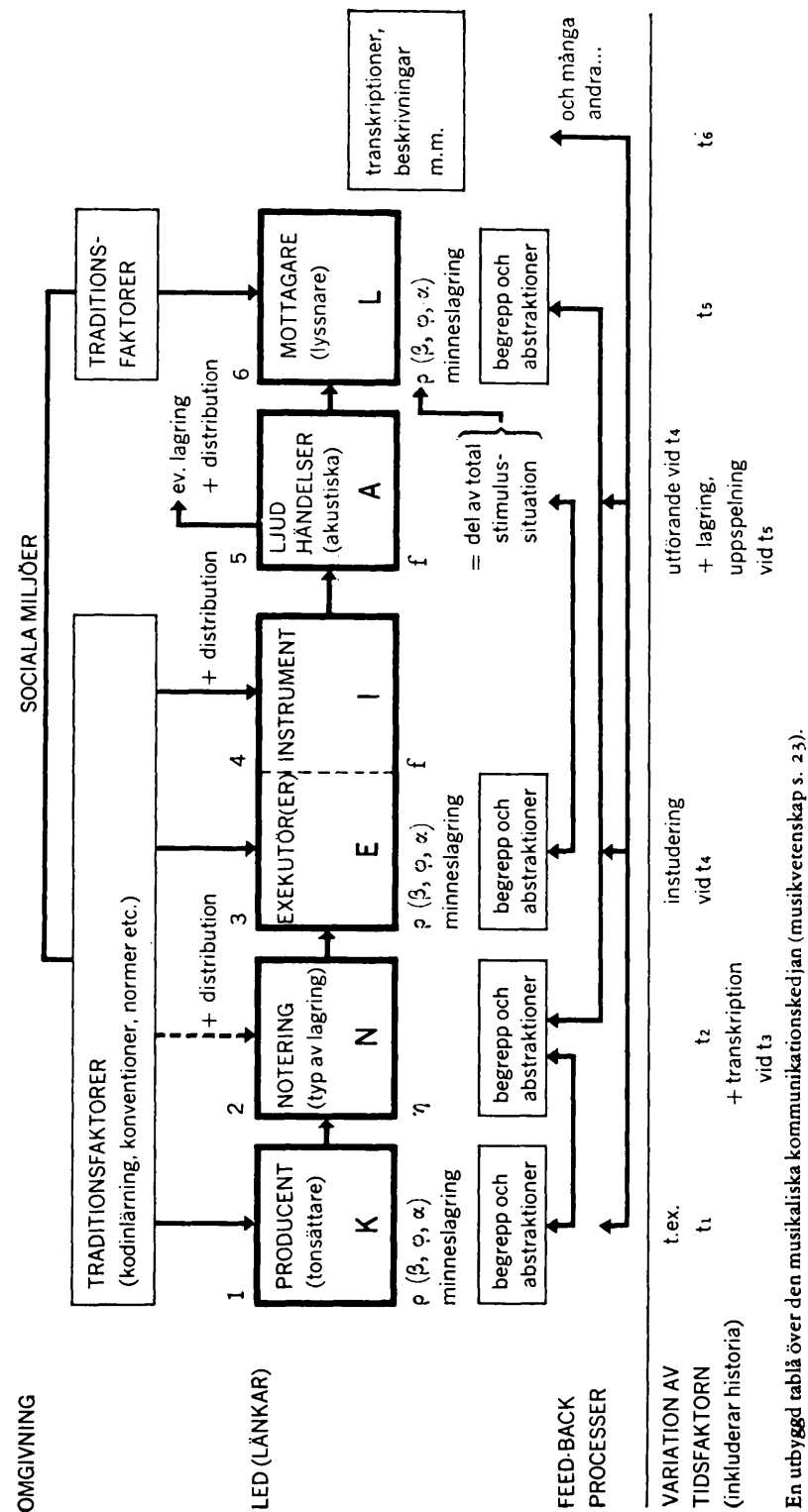
between “fields of phenomena”. The term musical acoustics as used in my account alludes to physical states and events. When the “acoustician” goes beyond this, I maintain that he proceeds to a study of the physiology of hearing, tone psychology or music psychology, matters which do not qualify as “acoustics” according to my narrower use of the term. Instead of quibbling over words, one could simply remark that Sundberg has put the label “musical acoustics” on a big box while I have affixed it to a smaller one.

Concerning hermeneutics, I can quite understand Friedhelm Krummacher if he finds that the section on this point in chapter 4 “nimmt sich karg aus”, but ideas in this connection are amplified somewhat later on in the book, above all in chapter 16. By the way it is regrettable that good accounts of these matters do not exactly abound in the field of musicology at present (assuming, for instance, that Krummacher and I agree that we are no longer talking about such texts as those by Kretzschmar and Schering).

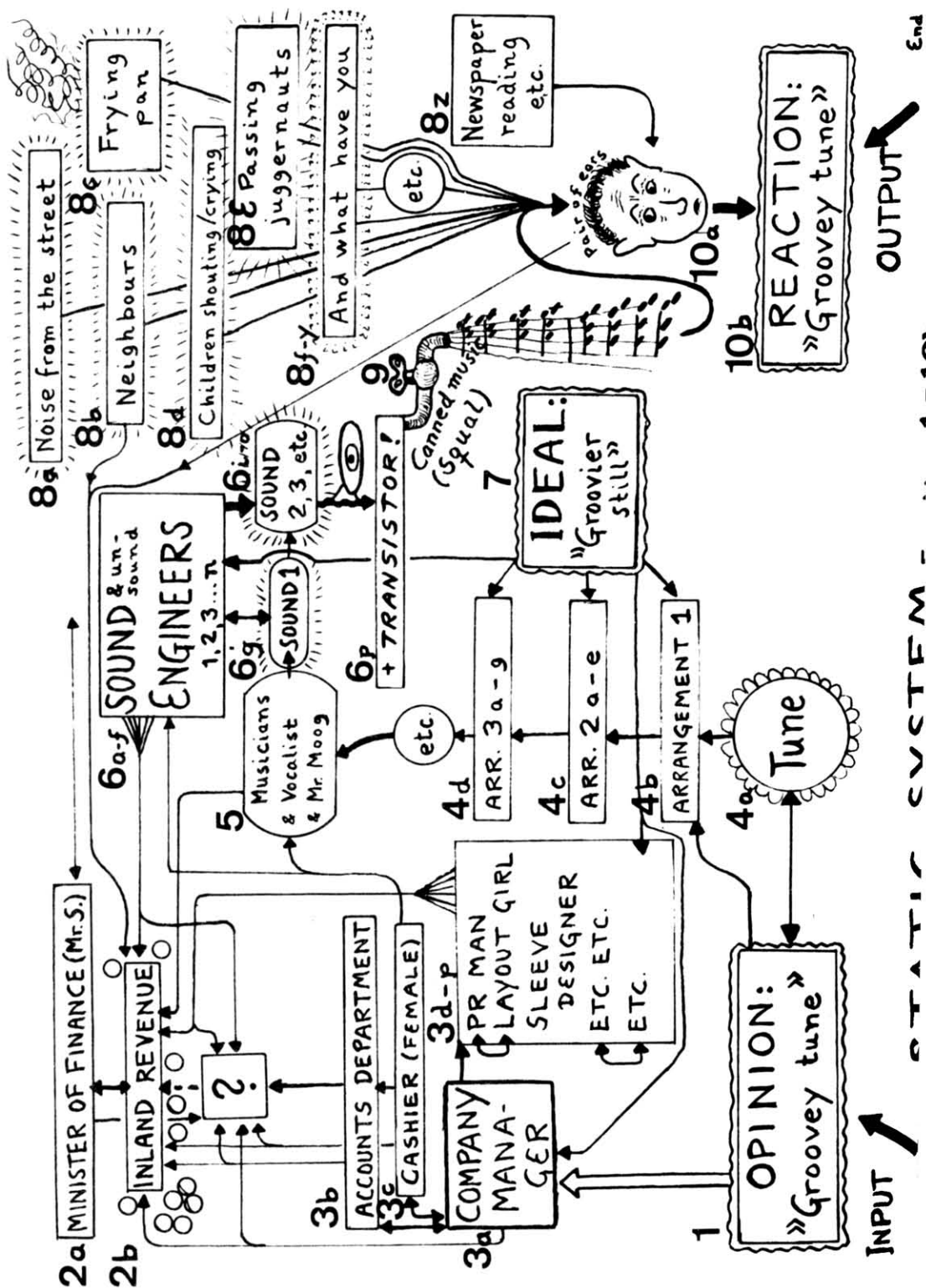
Two of the contributors feel that I should have “taken sides”. Mathiasen regrets in so many words that I have not adopted a “firm standpoint”. (By and large, I can agree to what he says concerning “the crucial criterion of the scientific nature of a given text”, except that we presumably envisage different sets of “theoretical foundations”.) But I have not had any intention of laying down standards, and I have not desired in this book to nominate a particular direction or approach as being *the* right one. Such decisions I have left to individual users and readers of my book, and I hope that their opportunities in this respect—for instance, in a teaching context—will be all the greater for my not having closed any doors in advance. Then again I feel that one has to acknowledge that the solution of particular problems of different kinds may require the application of different kinds of methods. (This is all that I have wanted the term “pluralism of method” to imply.) For instance, I share Thure Stenström’s belief that both natural science and humanistic approaches “are needed and enrich one another”.

The presentation of the communications model in the introductory chapter 2 was mainly prompted by pedagogical considerations. Quite simply, I have found that the model at propedeutic level can be a useful aid to obtaining a view of “segments of the field” together with some of the relationships between those segments. But Krummacher’s queries are quite apposite: the model in itself does not solve any problems and is a gross oversimplification, the usefulness of which can be called into question in certain complicated situations. Section 2.5 is in fact intended as an initial query, and there are more further on (especially in chapter 16). Kurt Johansson’s emphasis of rhetoric in this context is admirable, and it should perhaps be added that he presumably is concerned not only with (musical) rhetoric in the traditional and historically firmly rooted sense but also with, so to speak, a generalized concept of rhetoric which can once again become fruitful.—I need hardly go into Martin Tegen’s contribution concerning different types of codes. As he himself indicates, there is only *one* meaning that plays any part in the book, while the use of the others in a fair amount of specialist literature is an indirectly observed fact of secondary importance.

Krummacher’s contribution contains several valuable observations and amplifica-



En utbyggd tabell över den musikaliska kommunikationskedjan (musikvetenskap s. 23).



(STATIC SYSTEM. Equation 1=10b.)

tions—more than space permits me to mention. He makes particularly valuable remarks on the subject of stylistic concepts (apart from his question as to whether computers can be used for anything more than “quantitative und statistische Berechnungen”: in fact they can, in ways which I ought really to have mentioned). Krummacher also discusses the aesthetics of music and the way in which it verges on the philosophy of music. The principal meanings that he points out—one broad and one narrow—were so essential to me that, for this very reason among others, the term “aesthetics of music” was kept out of the chapter heading. I also agree with him that it is an important task of interpretation “ästhetische Urteile zu begründen” and to try to show “auf welchen ästhetischen Kategorien die unvermeidliche Wertentscheidungen basieren”, but I nonetheless maintain that value judgments even then remain “objects of study” (cf p 314).

Krummacher's emphasis of the artistic aspects, of the “Kunstcharakter” of music, is also important and worthy of consideration. If by this he means to say that such a character only applies to western music, I believe that he is right in one sense (with a certain repertoire of “aesthetic” ideals in mind), while in another sense (with reference to non-European traditions of art music) his judgment is too narrow. Either way, this can be related to his diffidence about regarding “die Musikethnologie wirklich noch primär als Sektor der Musikwissenschaft”. On this particular point, there are profound differences between his contribution and one or two others, namely Finn Matthiassen's and—above all—Pekka Gronow's.

These two writers have concentrated on chapters 15 and 17, which deal with the sociology and the anthropology of music respectively. Let me say quite frankly that from the very outset I realized that this would be one of the weaker parts of the book. Both chapters would have profited by the participation of sound, “unbiased” expertise.

Concerning the sociological aspects, one contributor (Johannesson) appreciates the detachment he finds, while another (Gronow) feels that, out of consideration for the writer, the less said about this chapter the better. It is true that here my presentation is occasionally characterized by a somewhat polemical tone. This tone was caused, more than I would really have liked it to be, by the situation at that time (c. 1970–1972), when sociological viewpoints, quite often of a trite and immature nature, were being trumpeted forth in Sweden at so-called grassroots level and a little bit higher still. It puzzles me to find Matthiassen observing that this may be one of many sectors lacking a “theoretical foundation” (and therefore “not (yet) sciences at all”) and also regretting that I have not been able to provide better guidance, at the same time as he notes that “one cannot complain about the answer not being forthcoming”. But perhaps he means that the Marxism apostrophized at the end of his article possesses all the solutions? Like Gronow, I have observed that there are “not too many good books on the sociology of music”, and unfortunately there were some accounts which are well worth reading but which did not reach me until the last minute. (Silbermann's work is in fact cited in the bibliography, but of course it should also have been mentioned in the main text.)

Gronow's contribution, which contains some excellent hints for further reading, is mainly concerned with the anthropology of music. In fact, as I see it, he calls for

what is little short of another book, one completely dominated by a "global" anthropological perspective. I have a fair idea of the kind of account he means, and I would like to see one myself. Unfortunately I would not have been the man to write it, and I am gratified to note that Gronow at least feels that the book I have written "covers these areas better than previous works". This was all I could possibly have aimed at.

Here, however, there is a crucial conflict which is revealed quite clearly by a comparison of Gronow's and Krummacher's contributions. The whole of western music can of course be studied from an anthropological viewpoint, and this approach would be fruitful in more respects than one. But there is a serious danger of the specific "Kunstcharakter" that has long been a central feature of western musical traditions being lost in the process. This would be unfortunate for various reasons, including those indicated by Krummacher. Perhaps this will form one of the main theme of discussion in the immediate future concerning the directions and goals of musicology: are there any bridges to be thrown here, or is it a case of "never the twain shall meet"?

Sundberg presumes that colleagues in other countries will be "greatly amazed" at the book having been written in Swedish. One or two of the contributors recom-

mend that it be translated, while others raise the question of its usefulness internationally. I was given the task of writing a book for use in Scandinavia, above all in Sweden, and this is what I did, though my book was not tailored to the exigencies of Sweden's present education system to the degree that Krummacher for one would seem to believe. To refer to Sven Hansell, I believe that for translation purposes a great deal of my text would have to be regarded as raw material: I am open to all manner of suggestions for modifications and improvements. (It surprises me that Hansell appreciated the examples "fetched from the musical scene in Sweden" to the extent of wishing them to be retained unaltered. My own belief is that some of the examples can be retained while others should be replaced.) However, adaptations of this kind require the assistance of one or two foreign colleagues, partly for the sake of the content and partly because the writer would like to devote his time to other things as well as the adaptation of a textbook.

Finally, I would like to quote a sentence from Sven Hansell's contribution which admirably summarizes one of my intentions in writing the book, namely that of inviting "students to play the learning game of applying techniques to make their own discoveries". After all, it is not only good disciples but independent scholars that we aspire to educate.

Translation by

Roger Tanner

