

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKABS PJECE SERIE

GRUNDVIDENSKABEN I DAG

9



INGMAR BENGTTSSON

MUSIKVIDENSKAB –
NU OG I FREMTIDEN

UDGIVET I SAMARBEJDE MED FOLKEUNIVERSITETETS BIBLIOTEK
AF FOLKEUNIVERSITETET I KØBENHAVN

1978

Redaktion:

professor, dr. phil. MOGENS BLEGVAD
administrator, dr. phil. ERIK DAL
professor, dr. phil. C. OVERGAARD NIELSEN

Redaktionssekretær:

cand. theol. N. J. CAPPELØRN

Oversættelse:

mag. art. MICHAEL BLEGVAD

INGMAR BENGTSOON, professor i musikvidenskab, er født i Stockholm i 1920. Sideløbende med de akademiske studier uddannede han sig til pianist og cembalist, med debut i 1942. Efter studier i bl. a. Basel blev han i 1955 fil. dr. på en disputats om J. H. Romans instrumentalmusik; samme år blev han docent ved Uppsala universitet og i 1961 professor. Inden da havde Bengtsson været musikkritiker og deltaget i musikalsk folkeoplysning, ligesom han har siddet i forskellige udvalg, kommissioner og bestyrelser, bl. a. som formand, vedrørende musikudfoldelse og -forskning. Endvidere har han været redaktionsmedlem af flere fagtidsskrifter og er desuden medlem af en række inden- og udenlandske videnskabelige selskaber og foreninger, herunder af Videnskabernes Selskab fra 1978.

Ingmar Bengtsson har foruden mange artikler skrevet en del bøger om misikhistoriske og musikteoretiske emner, bl. a. *Bach och hans tid* (1946); *Från visa till symfoni* (1947, 5. udg. 1973); *Musikalisk praxis* (1964); *Musikvetenskap* (1973, 2. udg. 1977) og *Beräkning av intervall, stämningar, tempereringar m. m. med hjälp av räknedosa* (1978). Desuden har han redigeret kritiske udgaver af værker af J. H. Roman og F. Berwald.

Forlag:

Folkeuniversitetet i København
Købmagergade 52
1150 København K

Ingmar Bengtsson

MUSIKVIDENSKAB – NU OG I FREMTIDEN

Optakt: om faget, dets genstand og dets eventuelle nytte

Musikvidenskab er i eminent grad en *international* disciplin, og det på to måder: dels findes faget i forskellige former repræsenteret i en mængde lande, dels har det som forskningsgenstand al slags musik fra hele jordkloden.

Musik har formodentlig været en ingrediens i menneskelig aktivitet, næsten lige så længe som der har været mennesker til. Musik er til stadighed forekommet i forbindelse med såvel magiske og rituelle som dagligdags handlinger. Den er desuden blevet dyrket „autonomt“, ikke alene „for sin egen skyld“, som enøjede l'art pour l'art-doktriner til tider har hævdet, men også i kraft af sin betydning som menneskeligt udtryksmiddel, æstetisk eller ikke-æstetisk. I dag er vi indhyllet i musikalsk lyd, hvad enten vi ønsker det eller ej. Vi trues af en overvældende polarisering på flere niveauer mellem på den ene side accepterede mesterværker, som har fået en tidløs eksistens, og som stiller dominerende krav til deres omverden, og på den anden side lydprodukter, der for nogle fungerer som lyd-kulisse eller psykofarmaka, mens de af andre opleves som en akustisk forurening, man må vægre sig imod.

Disse antydninger må være tilstrækkelige som grundlag for den tese, at musikken utvivlsomt er en af menneskets ældste, almindeligste og mest afvekslende udtryksformer. Dette er grund nok til at gøre den til genstand for forskning. Denne forskning er sket og sker ud fra flere videnskabsidealer og synsmåder – humanistiske, naturvidenskabelige og antropologiske – og musikken er blevet behandlet snart som en „kunststart“, som må betragtes i musikæstetisk perspektiv, snart som en i vid forstand tonende del af menneskelig adfærd og menneskelige forestillingsverdener. Musikken består, mens synsmåderne forgår – for at erstattes med nye.

Til tider har de humanistiske videnskaber set sig trængt ud i en position, hvor det har forekommet nødvendigt at forsvare sin eksistensberettigelse og sin nytte i et hårdt utilitaristisk socialt klima. Desuden har man følt et videnskabsideologisk tryk fra natur- og samfundsvidenskabernes side: kun ved at antage og praktisere deres idealer og metoder kunne humaniora muligvis blive „videnskabeligt acceptable“. Herom kunne siges meget, men jeg vil nøjes med i største korthed som min opfattelse at erklære, dels at et sådant forsvar er overflødigt, dels at valget af synsmåde og metoder skal bestemmes af arten af de foreliggende pro-

blemer og spørgsmål, ikke omvendt. Sætter man mennesket som helhed i centrum, ikke som biologisk væsen, men som på én gang samfundsvæsen og legemesjæl-individ, er humaniora ikke blot nødvendige, men væsentlige, og de må have lov at vælge deres metoder på menneskets vilkår og ikke f. eks. på naturfænomenernes eller teknologiens.

„Musik“ vil kunne anvendes som et udefineret grundbegreb ud fra den forudsætning, at alle intuitivt ved, hvad der menes med det. Måske behøves dog alligevel nogen forklaring. Til musikvidenskabens genstand må regnes alt, hvad der i en eller anden social sammenhæng betragtes og benyttes som musik, uanset om man i en anden sådan sammenhæng kunne have lyst til at hævde, at „dette er ikke (længere) musik“. Af den største betydning er endvidere musikens bemærkelsesværdige evne til at forene sig med, ja at indgå symbioser med, andre menneskelige aktivitets- og udtryksformer, kunstneriske eller ikke-kunstneriske. Det er ikke bare et kulturhistorisk kuriosum, at antikkens *musiché*-begreb omfattede både digtning, dans, og hvad vi i snævrere forstand kalder musik. Lignende kombinationer og symbioser har eksisteret overalt og er væsentlige også i dag. Som eksempler behøver man blot nævne musik og ritus eller kult, musik og digtning, musik og dans, musik og drama, musik og scenekunst, musik og film. Den største mangel i en sådan opregning knytter sig til det lille ord „og“. For i „musik og digtning“ forvandles digtet til sangtekst, samtidig med at musikken forvandles til én af mange mulige nøgler til teksten; „musik og drama“ vokser sammen til musikdrama. I det hele taget bliver der tale om *nye og særegne helheder*. For forskningens vedkommende fører dette over i centrale tværvidenskabelige problemstillinger. Musikvidenskaben vender ganske simpelt ud imod lige så mange andre områder som de symbiotiske dannelser. Omvendt kan andre kunstdiscipliner m. m. helt åbenbart drage nytte af musikvidenskaben.

Udviklingslinier inden for musikvidenskabens traditionelle domæner

Efter denne almindelige indledning skal de områder berøres, hvor musikvidenskaben traditionelt har haft, og på mange måder stadig har, sit tyngdepunkt. Det centrale interessefelt har lige til det sidste været *den vesterlandske kunstmusiks historie*. Dette har længe været betragtet som så selvfølgeligt, at man dels ikke har draget det i tvivl, dels ikke for alvor spurgt sig selv, hvad der dermed blev udeladt.

Forskere har alt efter anlæg og interesser helliget sig forskellige tidsperioder (fra antikken og middelalderen til 1800-tallet, sjældnere vort eget århundrede), forskellige komponister og deres værker, forskellige musikarter eller musikgenrer (f. eks. kirkemusik, opera, symfoni, solosang) eller musik og musikliv i et bestemt

land. Hertil kommer allehånde specialiteter, f. eks. forskning angående musikinstrumenter og deres historie, nodeskriftens historie, musikalsk opførelsespraksis, musikæstetiske anskuelser m. m.

Arbejdet har, foruden til utallige specialstudier, blandt andet ført til udarbejdelsen af adskillige oversigtsværker i form af musikhistoriske håndbøger af varierende omfang. Det er væsentligst gennem sådanne fremstillinger, at yngre studerende og lægmænd får et billede af musikken gennem tiderne. Alt for let bibringes de derigennem den fejlagtige opfattelse, at musikkens historie i alt væsentligt er skrevet færdig, måske ligefrem også en forestilling om, at historieskrivning blot er et produkt af en kumulativ proces baseret på stadig flere og sikrere fakta. De ser ikke, hvad der mangler, hvad der er overbetonet, hvad der skyldes forfatterens præferencer (og det modsatte), endsige hvad der indebærer fortolkninger og er resultat af omvurderinger. Lige så lidt som de i sådanne fremstillinger får indblik i selve forskningsprocessen, lige så lidt behøver de desuden at få indblik i det kultur- og samfundsliv og de idéstrømninger, som musikken på en gang er del af og symptom på. Alt for ofte har hovedvægten nemlig i det væsentlige ligget på kronologiske – bl. a. biografiske – fakta og på snæver musikalsk genre- og stilhistorie. (Et interessant eksempel på en reaktion mod sådanne fremstillinger er den eksplicit marxistiske kritik, som en gruppe studerende i Århus fremførte i 1974 i et skrift om D. J. Grouts flittigt benyttede håndbog *A History of Western Music*).

Historieskrivning indebærer jo både opnåelse af øget viden og skabelse af nye billeder af fortiden. Hvad musikhistorieskrivningen angår, gælder det netop nu, at omfanget af vor viden vokser hurtigt takket være en mængde detailundersøgelser, samtidig med at det bliver stadig sværere at overskue, sammenfatte og tolke deres resultater. Alligevel er det både let og taknemmeligt at påvise, hvor der stadig findes store huller; delvis findes de endda på områder, som i det mindste en udenforstående kunne tro var vel kortlagte.

Hele 1800-tallets overordentlig rige musikproduktion er længe blevet forsømt. Først fra engang i tresserne er man med energi gået igang med denne tidsperiode, ikke mindst i Tyskland, hvor den store af Thyssen-Stiftung understøttede serie *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert* er på vej til at blive et betydningsfuldt monument.

Det må anbefales den, der eventuelt forestiller sig, at det sene 1700-tals musikhistorie – Haydns og Mozarts tid – er godt kortlagt, at læse en artikel af Jens Peter Larsen i tidsskriftet *Current Musicology* fra 1969: „The Viennese Classical School: a Challenge to Musicology“. Frit oversat hedder det her: „Det er ikke sandsynligt, at der findes nogen anden vigtig periode i den vesterlandske musiks historie, hvor der i den grad savnes et fælles grundlag af virkeligheden, som

angående Wienerskolen i den sidste halvdel af 1700-tallet“. For resten kan der netop i denne sammenhæng være anledning til at understrege, at den danske musikforskning bestandig har bestræbt sig på at gøre indsatser af international rækkevidde på det musikhistoriske område med Knud Jeppesen og Jens Peter Larsen i spidsen.

Hvad 1900-tallet angår, er situationen ikke meget bedre. Et symptom på dette er, at der i og for sig findes rigeligt med håndbogsoversigter, men at ingen af dem er tilfredsstillende. At netop sådanne oversigter forældes særlig hurtigt, ligger i sagens natur. Men der er andre slags mangler, f. eks. at hovedvægten for kunstmusikkens vedkommende gennemgående ligger ensidigt på Europa, samt at andre musikformer (specielt populærmusikken i vid forstand) er forsømt, en omstændighed som der senere vil blive anledning til at vende tilbage til.

Ser man på de nordiske lande, så er situationen kun delvis lysere. Om norsk musik udkom der en god oversigt i 1971 (af Nils Grinde), i Danmark er et lignende arbejde, som ser ud til at blive fortræffeligt, under udgivelse (med Nils Schiørring som hovedforfatter). I Sverige har forarbejderne til en håndbog været igang i mange år uden synligt resultat; i mellemtiden er der udkommet to bind (af A. Aulin og H. Connor), som har et lignende sigte, men som i øvrigt lader meget tilbage at ønske. Men helt bortset fra udbudet af sammenfattende oversigter er de nordiske landes musikhistorier endnu fulde af „hvide pletter“. For Sveriges vedkommende er det overordentlig let at udpege mange sådanne, f. eks. i form af genrehistoriske studier og komponistbiografier, som venter på at blive gennemført. Der er ganske simpelt ikke noget rimeligt forhold mellem på den ene side opgavernes mangfoldighed og på den anden side forskningens unge alder og manglen på personelle ressourcer. Ud over dette kunne man også pege på vigtige *fælles* opgaver for musikforskningen i de nordiske lande, f. eks. at tilvejebringe et mere samlet og uddybende billede af skandinavisme og såkaldt nationalromantik i 1800-tallet.

Noget, som musikhistorikere har ofret mange kræfter på, er at fremdrage ukendt (glemt) ældre musik fra arkivgemmerne samt at udarbejde *kritiske udgaver* af musik fra ældre tider. Sådanne udgivelser er en selvfølgelig forudsætning for, at musikken kan blive tilgængelig for studium, forskning og fremførelse, herunder indspilning. En forudsætning for dette er så igen indgående viden om ældre tiders nodeskriftsystemer, som på visse punkter kan frembyde store tolkningsvanskeligheder. I adskillige årtier har aktiviteten på dette område været meget intens, og den har affødt forskellige Monumenta- og Denkmälerudgivelser, serier med enkelte komponisters samlede værker o. l.

Et vigtigt resultat er, at der derved er skabt grundlag for en almindelig *udvidelse af repertoire*t, til et musikhistoriens *musée imaginaire* fra middelalderen

og frem. Dette er en virksomhed, som må fortsættes, og som kræver ekspertise. Imidlertid frembyder den visse åbenbare mangler. Hovedvægten har i stor udstrækning ligget på de store mestres værker, og publiceringen er blevet afhængig af de store kommercielle musikforlag, som på deres side er blevet stadig mere afhængige af bevillinger fra de enkelte stater, store fonds og lignende. Samtidig er kravene om et detaljeret kritisk apparat næsten vokset til det absurde med stærkt forøgede omkostninger til følge. En ulykkelig konsekvens af denne taktik er, at der findes mængder af anden ældre musik, som stadig er svær at få fat i (f. eks. kun tilgængelig i håndskrift eller ældre tryk, og i mange tilfælde kun som stemmemateriale, ikke i partitur).

Den koncertvirksomhed og de pladeindspilninger, som kræver adgang til node-materiale, hviler yderligere på to forudsætninger, hvor musikforskere har medvirket til at lægge grunden. Det gælder dels *instrument*forskningen, dels studiet af ældre tiders *opførelsespraksis*, dvs. af de dagældende normer for selve udførelsen lige fra valg og kombination af instrumenter, ensembles størrelse o. l. til ornamentter og rytmiske detaljer.

At musik forudsætter reproducerende, genskabende virksomhed – ligesom scenekunst og dans – er jo en selvfølgelighed, og den får afgørende konsekvenser for musikforskningen. Til nodebilledet kommer et reproduktionsled, udøverne, som har til opgave at forme musikken. Også musikalsk fortolkning og dens historie bliver dermed et vigtigt forskningsobjekt. Desuden er det meste af al musik, gennem tiderne og jorden over, hverken baseret på noder eller skabt af bestemte komponister, men er et produkt af ikke nedskreven tradition. I sådanne sammenhænge er udøverne som på én gang gengivende og kreative traditionsbærere samt de bagvedliggende idealer, sædvaner, mønstre og hensigter lige så meget i centrum som de lydlige resultater.

Hvad instrumenterne angår, er der i løbet af 1900-tallet vokset en stadig større indsigt frem om farerne ved evolutionistiske synsmåder. Instrumenterne fra en bestemt ældre periode har ikke været „uudviklede“, de har tværtimod været forbløffende hensigtsmæssige i relation til den musik, de har været beregnet til. Hertil kommer som et nødvendigt udgangspunkt, at komponister altid har skabt ud fra konkrete samtidige klangidealer og klangforestillinger. I den henseende har der i vor tid været ført dybtgående debatter om stræben efter historisk rigtige klangbilleder kontra tilpasning til moderne lydredskaber og publikumsvaner. Uden at selve debatten nærmere skal berøres her, kan det fastslås, at en lang række ældre instrumenter igen er kommet til ære og værdighed, at adskillige pædagogiske skrifter fra 1500- og 1700-tallet er blevet nyudgivet, at der findes stadig flere værksteder, hvor der bygges cembali, blokfløjter, messingblæsere af ældre type m. m. I mange led af denne generobring er forskning og praksis gået hånd

i hånd, ikke sjældent i form af personalunioner. Vigtige arnesteder og baser i denne sammenhæng er musikmuseerne, som dels giver sig af med bevaring og restaurering af instrumenter, dels med udstillings- og koncertvirksomhed. Angående opførelsespraksis må det her være nok at henvise til de mange specialensembler, som er fremkommet i de seneste årtier; de fleste af dem er godt repræsenteret på plade.

Udvidelse og internationalisering

Noget af det vigtigste, der er sket inden for musikvidenskaben i de seneste ca. tredive år, er, at faget er blevet stadig mere *forgrenet*, er kommet til at omfatte stadig flere delområder, og at delområder, som tidligere har været betragtet som perifere, nu har fået større betydning og selvstændighed. Til dels hænger dette sammen med musikkens ovennævnte evne til at indgå symbioser, til dels med, at man har fået øje på nye problemområder. Men det beror dog ikke mindst på, at man også i stigende omfang er begyndt at anvende metoder og teknikker, som først er udviklet inden for andre fagområder, lige fra akustik og elektronik til socialvidenskaber og antropologi. Allerede sammensætninger som musiketnografi, musikantropologi, musiksociologi, musikfilosofi, musikæstetik, musikpsykologi, musikterapi, musikakustik, og på det sidste endog musikarkæologi, antyder, hvad det drejer sig om. I dag gælder det, at ingen enkelt forsker bare tilnærmelsesvis kan have solide kundskaber inden for alle disse felter.

Hovedfaktorer bag det udvidede perspektiv har været *globaliseringen*, inddragelsen af hele jordens musik og musikudøvelse, endvidere den øgede opmærksomhed over for stadig flere *musikarter og musikgenrer*, ikke bare inden for kunstmusikken, men også inden for „all those musics“, samt *internationaliseringen* af selve forskningen. (Hertil kunne som et fjerde punkt også føjes den til tider markante *politisering* af idealer og synsmåder, men dette er på ingen måde specielt for netop musikvidenskaben).

Internationaliseringen er drevet frem af fælles behov og interesser og er blevet fremmet af flere internationale sammenslutninger, ikke mindst International Musicological Society og Association internationale des bibliothèques musicales samt musikmuseernes og musikantropologernes sammenslutninger. Tre centrale internationale projekter skal i korthed beskrives, den moderne musikvidenskabs tre store R'er: RISM, RILM og RIdIM.

RISM (Répertoire international des sources musicales) er et gigantisk katalog over musikalske kilder i tryk og i håndskrift fra middelalderen til ca. 1800 (det kan naturligvis senere udbygges frem i tiden). Værket er skabt i halvtredserne, tresserne og halvfjerdserne i to serier, en systematisk og en alfabetisk. Arbejdet

Explanation of the Abstract Number 2

REFERENCE AND RESEARCH MATERIALS

- 01 Bibliography and librarianship 3
- 02 Libraries, museums, and other collections 3
- 03 Encyclopedias and dictionaries 4
- 04 Catalogues and indexes 4
- 05 Catalogues, thematic 5
- 06 Bibliographies, general 6
- 07 Bibliographies, music 6
- 08 Bibliographies, music literature 7
- 09 Discographies 8
- 10 Iconographies 8
- 11 Chronologies and almanacs 9
- 12 Directories and membership lists 9

Collected writings

- 14 Periodicals and yearbooks 9
- 15 Festschriften 10
- 16 Congress reports and symposium proceedings 10
- 17 Essays, letters, documents, and literary texts 12

HISTORICAL MUSICOLOGY

- 20 The discipline 15
- 21 History, general; collected biography 16
- 22 Antiquity 17
- 23 Middle Ages 18
- 24 Renaissance 20
- 25 Baroque 24
- 26 Classic and pre-Classic 32
- 27 Romantic and post-Romantic 41
- 28 Twentieth century, history 51
- 29 Twentieth century, musical life 62

ETHNOMUSICOLOGY

- 30 The discipline 66
- 31 General 67
- 32 Africa 67
- 33 Asia 68
- 34 Europe 69
- 35 North America (north of Mexico) 72
- 36 South and Central America 72
- 37 Australia and Oceania 73
- 39 Jazz, pop, and rock 73

INSTRUMENTS AND VOICE

- 40 General 75
- 41 Voice 76
- 42 Keyboard, organ 76
- 43 Keyboard, general 77
- 44 String 78
- 45 Wind 79
- 46 Percussion 79
- 48 Electronic 80

PERFORMANCE PRACTICE AND NOTATION

- 50 Performance practice, general 80
- 51 Performance practice of music to ca. 1600 80
- 52 Performance practice of music ca. 1600-1825 80
- 53 Performance practice of music ca. 1800-1900 81
- 54 Performance practice of twentieth century music 81
- 55 Notation and paleography 81
- 58 Editing 82

THEORY, ANALYSIS, AND COMPOSITION

- 60 General 82
- 61 Rhythm, meter, and tempo 83
- 62 Melody 83
- 63 Harmony and counterpoint 83
- 64 Form 84
- 65 Orchestration, instrumentation, and timbre 85
- 66 Style and structural analysis 85
- 68 Techniques of composition 85

PEDAGOGY

- 70 General 86
- 71 Primary and secondary schools 87
- 72 Colleges and universities 88
- 73 Conservatories 89

MUSIC AND OTHER ARTS

- 76 Dance 89
- 77 Dramatic arts (including film) 90
- 78 Poetry and other literature 91
- 79 Plastic arts 93

MUSIC AND RELATED DISCIPLINES

- 81 Philosophy, aesthetics, and criticism 93
- 82 Psychology and hearing 97
- 83 Physiology, therapy, and medicine 97
- 85 Engineering and sound recording 98
- 86 Physics, mathematics, acoustics, and architecture 98
- 87 Sociology 99
- 89 Printing, engraving, and publishing 101

MUSIC AND LITURGY

- 90 General 101
- 91 Jewish 101
- 92 Byzantine (and other eastern) 101
- 93 Catholic 102
- 94 Protestant 103

Author index 104

Abbreviations 110

Principal periodicals abstracted 112

International and national committees Inside back cover

Fig. 1. Oversigt over systematikken i bibliografien RILM Abstracts.

er udført i en mængde lande og resultatet er blevet et uundværligt arbejdsredskab. Parallelt hermed har man i flere lande også gennemført en såkaldt incipitkodning, dvs. registrering af hvert enkelt begyndelsestema med en ciffer- eller bogstavkode, hvilket har gjort det muligt at identificere mange hidtil anonyme værker.

RILM (Répertoire international de littérature musicale) er en musikbibliografi startet i 1967 med korte resumeer (abstracts) af de enkelte skrifers indhold. Den er den første i sin art inden for det humanistiske område; senere er den blevet efterfulgt af bl. a. *RILA* på kunsthistoriens område. Også her er der tale om et intensivt samarbejde mellem mange nationalkomiteer. Til bibliografien hører værdifulde typer af registre, og eftersom materialet er indkodet på datamaskine, kan søgning efter bibliografisk information ske på grundlag af stikord (se fig. 1).

Ridim (Répertoire international d'iconographie musicale) er det yngste af projekterne, påbegyndt i begyndelsen af halvfjerdserne. „Musik i billeder“ har vist sig at være et lige så rigt som vanskeligt håndterligt materiale. Mange musikvidenskabeligt set meget interessante billedmotiver har lige til det sidste været ukendte for forskningen. Parallelt med selve optegnelses- og dokumentationsarbejdet er deldisciplinen musikikonografi ved at udvikle sig, med speciel opmærksomhed omkring de ofte betydelige kildekritiske problemer. (Hvad er virkelighedstro gengivelser, hvad hentet ud af kunstnerens fantasi? Kan det tænkes, at engle på et maleri er blevet tildelt symbolske instrumentkombinationer, som måske aldrig har haft noget sidestykke i denne verden?)

Forskningsvirksomhed kan også have et internationalt præg uden direkte at være forankret i internationale organisationer. Der skal straks gives nogle eksempler på dette.

Musikakustisk forskning har – ikke overraskende – fået et meget kraftigt opsving med udviklingen af elektroakustiske teorier og nyt elektronisk udstyr til undersøgelser af lydfrembringere og analyse af lydforløb. Denne udvikling er forløbet parallelt med og er blevet fremmet af udviklingen på lydoverføringens og lydengivelsens område og af datateknikken. Man har ikke mindst interesseret sig for undersøgelser af musikinstrumenter og af menneskestemmen. Undersøgelserne er foregået i samarbejde blandt andet med fonetik, tonepsykologi og hørefysiologi. I Skandinavien fortjener specielt at nævnes det arbejde, der er udført ved den musikakustiske forskningsgruppe ved Kungliga tekniska högskolan i Stockholm under ledelse af docent J. Sundberg.

Instrumentforskningen, som har været berørt ovenfor, er i den seneste tid blevet intensiveret, især i tre retninger: 1. i form af studier af musikinstrumenter som *akustiske systemer* ved siden af indgående analyser af deres klanglige egen-



Fig. 2. Et eksempel på det musikikonografiske materiale, der registreres i RIdIM. Denne titelvignet er et godt udtryk for det lutherske „kantori“, blandet kor med enkelte instrumenter, syngende efter bøger hvor korsatsen er opskrevet stemmevis, ikke i partitur. Hermann Finck: *Practica Musica*, Wittenberg 1556.

skaber; resultaterne må blandt andet kunne få betydning for kunsthåndværk, restaureringsarbejde og industri inden for området; 2. i form af nøjere studier end nogensinde tidligere af instrumenterne som *fysiske genstande*; hvad metoderne angår har man her lært både af træforskning, arkæologi og kriminalistik!; 3. i form af studier af instrumenterne som *dele af kommunikationssystemer*, hvor man tager hensyn til relationerne mellem musikalsk tradition, repertoire, instrument, udøver, spilleteknik og tilhører.

Her kan det være på sin plads lidt nærmere at berøre anvendelsen af datamaskiner i musikvidenskaben. Jeg vil tillade mig at forbigå alle udtryk for overtro respektive frygt i den sammenhæng: EDB er et virkningsfuldt hjælpemiddel, som i forbindelse med musik – det være sig nedskrevet eller som lyd – kan udnyttes på en mængde måder. Adskillige positive resultater er allerede indvundet

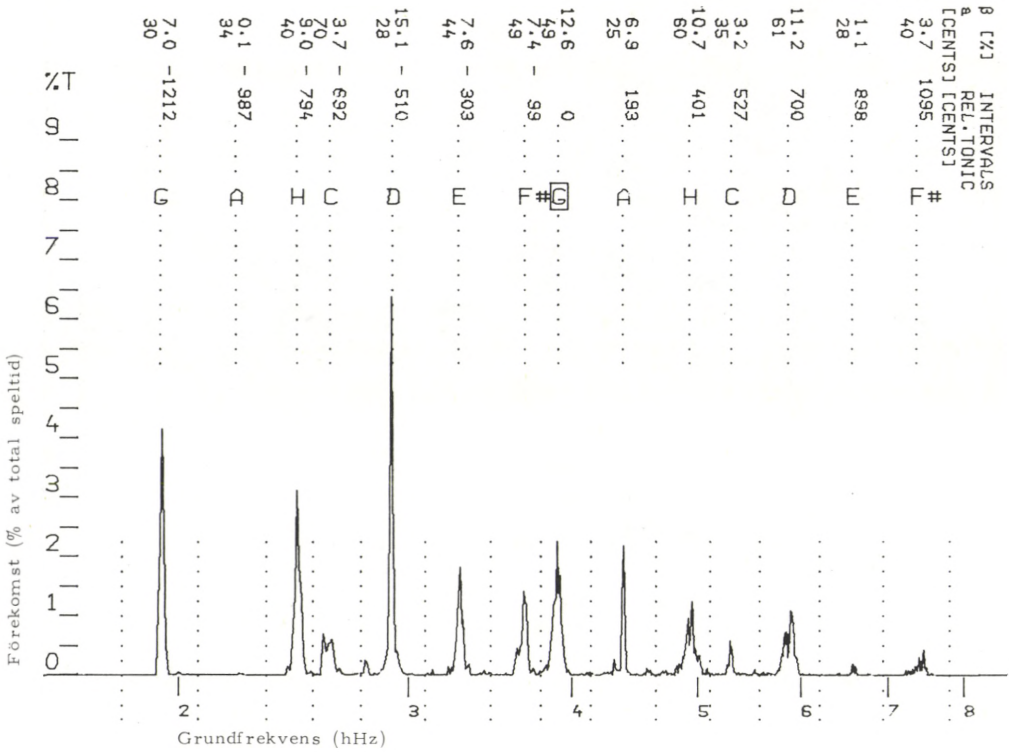


Fig. 3a. Fordelingen af de målte grundfrekvenser i en melodi spillet på violin. Eftersom det er svært at undgå fejlmålinger specielt af violinmusik, som optages med en almindelig mikrofon, er der her anvendt en ganske lille kontaktmikrofon, som er sat fast på violinstolen. Det signal, man derved opnår, volder ingen vanskeligheder for en grundfrekvensmåler. Den øverste serie lodrette punkterede linier viser fordelingsens modi, som operatøren har fastsat, og som svarer til frekvensernes middelværdi for hver skalaton. Den nedre serie punkterede lodrette linier viser, hvor datamaskinen har sat grænserne mellem skalatonernes frekvensområder (halvvejs mellem middelfrekvenserne i en logaritmisk skala). Den øverste talrække angiver skalatonernes procentuelle forekomst i melodien. Tallene nedenunder viser middelfrekvensernes afstand til tonikafrekvensen målt i hundrededele.

*LYCKOBRINGAREN FIOL SPELAD EFTER HANDTRANSKRIPTION KONTAKTMIK NOTVÅRDEN >1:8



Fig. 3b. Den automatisk opnåede nodeudskrift af melodien fra 3a. Bemærk vanskelighederne ved at tildele tonerne de korrekte nodeværdier. Datamaskinen afmærker alle takter, der har et forkert indhold af nodeværdier, med et nul.

på stilanalysens område. I Norden er det især i Norge, man har arbejdet med dette. De registre med kodede incipits (tematiske initialer), som er nævnt ovenfor, er som skabt til EDB. Også transkription fra én notationsform til en anden kan foretages ved hjælp af datamaskiner; dette er allerede sket med succes fra ældre såkaldt tabulaturskrift for lut til moderne notation. I Sverige gennemføres netop nu et interessant projekt (i et samarbejde mellem den ovennævnte musikakustiske forskningsgruppe og Svenskt visarkiv med en baggrundsgruppe repræsenterende alle de nordiske centre for folkemusikforskning), et projekt som går ud på at få en datamaskine til at optegne en indspillet melodi i nodeskrift (fig. 3 a-b). De indledende forsøg er allerede nået langt. I forlængelse af dette projekt har man til hensigt at opstille eftersøgningskriterier af en sådan art, at datamaskinen, ud af et omfattende melodimateriale oplagret i dens hukommelse, skal kunne sortere alle de melodier ud, som udviser påfaldende ligheder (er paralleller eller varianter af hinanden); også her ser de hidtil gennemførte forundersøgelser lovende ud. Som et sidste konkret eksempel skal nævnes det rytme forskningsprojekt, som udføres i Uppsala med henblik på at undersøge musikalsk adfærd med hensyn til rytme og rytmeoplevelse. Her benyttes dels udstyr, som kan tilvejebringe analoge registreringer (grafiske kurver) af selve lydforløbet, dels EDB-programmer, med hvis hjælp man nærmere kan bearbejde og undersøge de målingsværdier, som er opnået ved registreringerne (fig. 4 og 5).

„All those musics“

Lige til det sidste har musikvidenskaben været koncentreret om den vesterlandske kunstmusik, samt sideløbende om hjemlandets folkemusik. Stedmoderligt behandlet blev imidlertid en række andre musikarter, som i mangel af bedre plejer at sammenfattes under betegnelsen populærmusik. Dens område kan næsten defineres negativt som alt det, som hverken kan anses for „seriøs“ kunstmusik eller traditionel „ægte“ folkemusik! (Alle den slags etiketter synes stadig mere uklare og uhåndterlige, efterhånden som der sker en omfordeling af funktionerne og opstår flere og flere blandingsformer). Der er i hovedsagen tale om musik, der er nået ud til store befolkningsgrupper, selv om den kun delvis er taget op som aktiv mundtlig tradition. Hertil hører alle slags viser, arbejdsange, schlagere og en mængde dansemusik; og hertil må også regnes alle mulige former for religiøs musik uden for statskirkerne, f. eks. i frikirkelige bevægelser, Frelsens Hær o. l. Mellem sådanne genrer findes højst interessante forbindelser bl. a. hvad angår melodistilarter og melodyper. Mens det på kunstmusikkens område oftest er enkelte værker der tildeles hovedroller som forskningsgenstande (hvad enten de

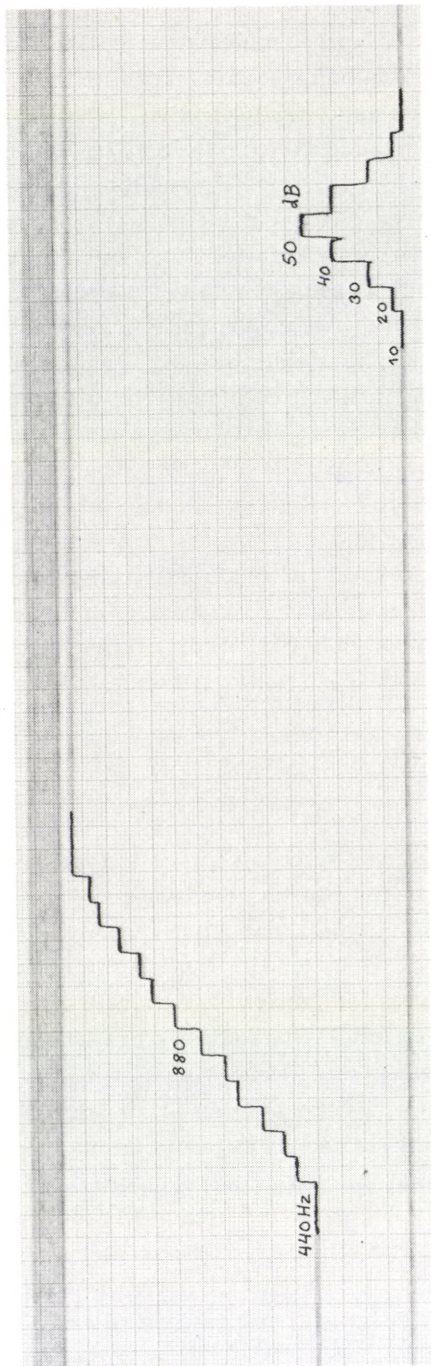


Fig. 4 a.

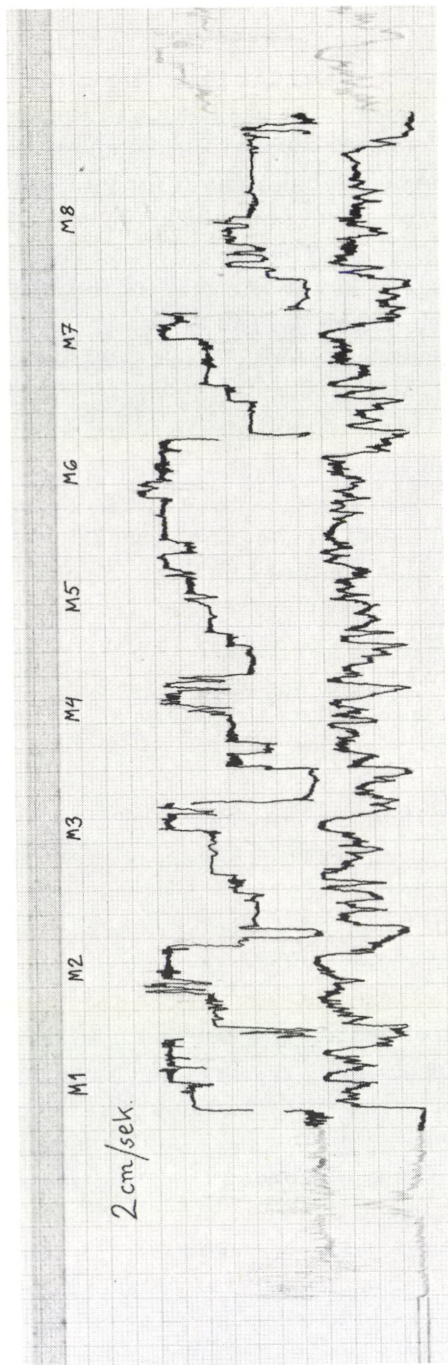


Fig. 4 b.

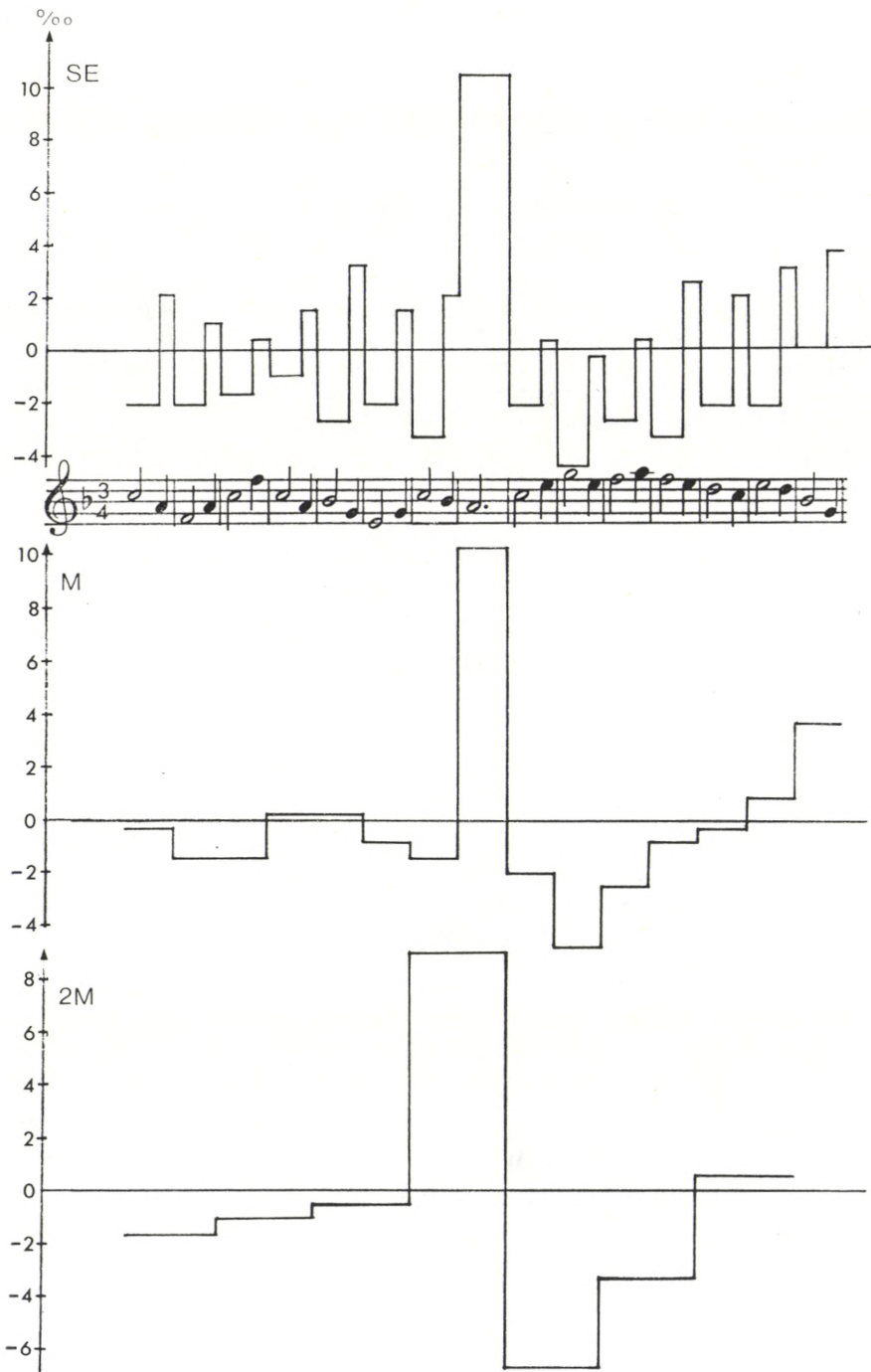


Fig. 4. Analogregistrering af en melodi med melodiskriveren MONA (Institutionen for musikvetenskap i Uppsala). Øverst ses kalibreringskurver for respektive tonehøjde (en diatonisk tempereret skala med $a_1 = 440$ Hz) og lydstyrke (med 10 dB-trin). Derunder ses selve melodiregistreringen. Den øverste kurve angiver tidskalibreringen (50 c/s), den mellemste viser frekvensforløbet, den nederste forandringerne i tonestyrke. Papirstrimlen kan fremføres med hastighederne 1, 2, 5, 10 og 20 cm/sek.

betrages som individuelle „meddelelser“, som repræsentanter for genrer eller som bærere af overordnede stiltræk), er det, når der er tale om populærmusik, i højere grad genrerne som sådanne, der kommer i brændpunktet sammen med deres konkrete brug og deres ikke altid lige åbenbare funktioner.

Naturligvis har der bag den skitserede adskillelse ligget både bevidste og ubevidste, skjulte og åbne vurderinger. Længe ansås det ikke for „fint“ at beskæftige sig med populærmusik, desuden heller ikke for „vigtigt“, i det mindste ikke så længe der var meget tilbage at udrette for forskningen på den borgerlige kunstmusiks område. Som øverste vurderingskriterium, i spørgsmålet om, hvad det var vigtigt at udforske, gjaldt desuden selve musikkens kvalitet, ikke tilhørernes/brugernes kvantitet. Sat lidt på spidsen kunne det synes mere magtpåliggende nøje at kortlægge en halvvejs glemte tysk kirkemusikers produktion i 1600-tallet end at ofre opmærksomhed på „lettere“ musik f. eks. fra sidste århundredskifte, også selv om den bevislig har haft betydning for hundredetusinder, måske millioner af mennesker.

Her er der sket en forandring af synsmåden, og dermed har man fået øjnene op for, at forskningen på disse områder har det meste tilbage at udrette; hæderligt udviklet er foreløbig egentlig kun jazzforskningen, i det mindste i visse lande. Det er også helt åbenbart, at disse genrer er kommet i søgelyset i massemediernes tidsalder. Flere steder findes allerede en særlig massemedieforskning, og her må naturligvis hele pladeindustrien samt musikdistributionen via radio og TV komme i fokus. Kendetegnende for den nuværende situation er, at der stadig skrives håndbøger af den slags, som omtales ovenfor, hvor populærmusikken ikke ofres nævneværdig opmærksomhed. Og i dag er hovedgrunden ikke længere, at man ikke vil beskæftige sig med den slags musik, men derimod at den stadig er så mangelfuld udforsket.



Globalisering

Det er nu længe siden, man i nedsættende betydning talte om „primitiv“ musik. Opdagelsen af en hel verdens musik er sket gradvist i løbet af hele dette århundrede; indspilninger af musik fra fremmede verdensdele begyndte allerede på fonografens tid. Den hurtige udvikling af kommunikationsmidlerne og båndoptagerens fremkomst har imidlertid fremskyndet denne udvikling så meget, at der nu indspilles langt mere materiale, end forskerne kan nå at sortere og bearbejde.

Vi får på den måde et stadig fyldigere billede af alle folkeslags musik, men påtvinges samtidig et materiale af yderst vekslende kvalitet. I tidsskriftet *Current Musicology* fremførte to af de internationalt mest anerkendte musikantropologer, Bruno Nettl og Alan P. Merriam, i 1975 deres syn på den aktuelle situation. Nogle af deres synspunkter fortjener at blive gengivet. Efter deres opfattelse har fagområdet bare i løbet af de sidste ti år undergået så gennemgribende forandringer, at alt for tiden er „in a state of flux“. (Etiketteringsproblemer som f. eks. valget mellem betegnelserne musiketnografi, musiketnologi og musikantropologi giver blot en antydning heraf).

Grundene til at fagområdet er „in a state of flux“, er flere. Der opstår stadig større problemer med (og det virker til tider mere og mere meningsløst) at forsøge at trække sikre grænser mellem kunstmusik, folkemusik og populærmusik eller mellem „oprindeligt“ og „lånt“, overtaget og bearbejdet, i den stadig hurtigere roterende hvirvel af akkulturations- og transkulturationsprocesser. I stedet for at være fiktive statiske tilstande – som må iagttages eller forsøges rekonstrueret – fremstår disse *forandringsprocesser* stadig tydeligere som et vigtigt studieobjekt i sig selv; spørgsmålet er snarere, om forskningen overhovedet kan nå at registrere og analysere dem.

En anden usikkerhedsfaktor er, at stadig flere kategorier af interesserede personer – med alle mulige forskellige baggrunde og formål – bliver indblandet i arbejdet. Ikke sjældent er det vanskeligt overhovedet at afgøre, hvem der skal betragtes som „musiketnografer“, og hvem der ikke skal. Til forskere af enhver slags slutter sig revival-entusiaster, folk som vil slå mønt af modestrømninger, pladeproducenter, radiofolk og en horde af pædagoger. Altsammen i et klima af

←
Fig. 5. Eksempel på grafisk registrering af tidsværdiernes afvigelser fra helt „mekanisk“ udførelse af en enkelt melodi. Positive værdier svarer til forlængelser, negative til forkortelser udtrykt i promiller af melodiudførelsens totaltid. Registreringen foretages af en datamaskine ved hjælp af specialprogrammet RHYTHMSYVARD. Som det kan ses, udføres indtegningen på flere metriske niveauer f. eks. som her på grundlag af den enkelte lydbegivenhed („node“) (øverst), den enkelte takt (i midten) eller den enkelte totaktsgruppe (nederst). (Fra Rytmforskningsprojektet, Uppsala.)

overstrømmende entusiasme for alt, hvad der er „etnisk“ og „folkeligt“. Til dels, eller i det mindste for tiden, hænger dette givetvis sammen med forskellige nutidige „modkultur“-tendenser, med „den grønne bølge“, nyrousseauiske strømninger o. l. I entusiasmens følge opstår både god og dårlig amatørisme. Samtidig svinger man i flere såkaldte u-lande mellem at bevare og fornægte sin egenart på musikkulturens område, alt imens muzak o. l. spredes som en farsot også i disse lande.

Situationen stiller forskerne over for nye typer problemer, af hvilke i det mindste nogle må antydes. Den overvældende mangfoldighed og rigdom fremtvinger en øget *specialisering* – på enkelte lande, traditioner o. l. Men dette medfører fare for at det fælles, hvad angår orientering, viden og synsmåde, skrumper ind. Man udfører uafhængigt af hinanden stadig mere indgående lokalundersøgelser, men bliver parallelt med den øgede indsigt i områdets uhyre kompleksitet stadig mere overforsigtig, når det gælder om at anstille sammenligninger og generaliseringer. Man fjerner sig med eller mod sin vilje fra det, som tidligere hed „Vergleichende Musikwissenschaft“ (fordi sammenligning mellem musikkulturer stod som noget primært), på trods af at man dog i et længere perspektiv ønsker at bibeholde en stræben efter helhedsbilleder.

Musikantropologen stilles præcis som socialantropologen over for „*indenfor-udenfor-problemet*“. Kan en udenforstående på den ene side overhovedet i nogen dybere forstand sætte sig ind i og forstå en fremmed kultur? Kan på den anden side den indfødte, som selv har del i kulturen, opnå den nødvendige distance og få et perspektiv på det, som er hans eller hendes eget? En energisk, undertiden mekanisk kritik af den førstnævnte situation er kommet på mode med vesterlandsk „etnocentrisme“ som kombineret slagord og skældsord. Denne kritik har afgjort på mange punkter været berettiget og nyttig; det er blot skade, at den nu og da har mistet den saglige balance. En mere sober variant af dette synspunkt består i at skelne mellem deltagelse og observation, og på dette punkt er der gjort åbenbare fremskridt. Man har i det mindste blandt de seriøse forskere, taget afstand fra de korte og turistagtige besøg. I stedet har man indset nødvendigheden af længere ophold, af at leve nær det folk, man vil studere, at acceptere sædvaner og helst lære sig sproget, og i det mindste for en tid forsøge at deltage i samfundet ved at finde en rolle, som kan accepteres. Alligevel vil der altid være et element af fremmedhed tilbage. Der vil også være en mængde etiske og moralske spørgsmål angående retten til forskellige former for „udnyttelse“ af den fremmede kulturs frembringelser.

Endnu et punkt, som synes at rumme kim til kontroverser, er den modsætning som stadig oftere kan skelnes mellem interesse for selve musikken (det lydlige, tonestrukturerne) respektive for musikkens samfundsfunktioner, anvendelser o. l.

Tidligere har hovedvægten udpræget ligget på det førstnævnte (samt på systematisering af tonesystemer, skalaer, rytme- og melodiformer osv.). Siden er der opstået en risiko for, at man går i den modsatte grøft; ikke uden grund er der af og til blevet advaret mod en musikanthropologi – og også en musiksociologi – „uden musik“! Vi er ingenlunde kommet forbi de stadier, hvor moderetninger, metodedoktriner og andre ideologiske ensidigheder kan tage overhånd over den saglige og i egentlig forstand ydmyge kundskabsinteresse.

På lignende måde forholder det sig med det centrale problem, som vedrører udnyttelsen af gængs vesterlandsk nodeskrift, det være sig kompletteret med alle mulige såkaldte diakritiske tegn eller ikke. Megen energi er blevet anvendt på at forfine notationen ved hjælp af sådanne tegn, undertiden ført ud i det meningsløse. Hermed har der været stor fare for at forveksle det hørte med det akustiske respektive det, som er opfattet „udefra“ og forudsætningsløst, kontra det, som opfattes med en tilbundsgående fortrolighed med den pågældende musiks grammatik. Vigtig „undervejs“ har været erkendelsen af, at mange karakteristiske faktorer f. eks. med hensyn til stemmebehandling og klangfarve hos instrumenter slet ikke kan angives med noder, men må beskrives på andre måder. Der har været en skadelig tilbøjelighed til at „smide barnet ud med badevandet“ ud fra naive, af og til anti-intellektuelle udgangspunkter. For en ikke ringe del kan den til tider aggressive kritik af nodesystemet bunde lige så vel i rosværdig forståelse for forskellige „musics“ egenart som i mangelfuld indsigt i de principper, som ligger til grund for sædvanlig vesterlandsk notation. Hvad der end er tilfældet, gælder det – stadigvæk – om at udvikle beskrivelses- og afbildningssystemer, som tillader relevante *sammenligninger* af musikmateriale fra forskellige kulturer og tidsperioder.

For at afrunde dette afsnit skal det til sidst bemærkes, hvordan Alan P. Merriam har villet karakterisere udviklingen inden for musikanthropologien i de sidste årtier. Han mener at kunne iagttage tre stadier: 1. et stadium med den væsentlige orientering mod selve de *musikalske strukturer* („etnocentrisk“ opfattede eller ikke), 2. et stadium med hovedvægten på *socio-kulturelle fænomener* i videste betydning, samt 3. en voksende opmærksomhed over for *musikkens mening eller indhold*, musikken som udtryk for livsholdninger, emotioner, idealer o. l. Der er imidlertid ikke noget, der siger, at disse retninger udelukker hinanden. Måske ville det være en vigtig opgave i stedet at forsøge at forene dem ud fra et helhedssyn. Af særlig interesse at bemærke er i hvert fald, at selv musikanthropologer er begyndt at interessere sig for musikkens mening eller indhold, ofte fra et strukturalistisk udgangspunkt med sigte på sammenhængen mellem musik, magi og myte.

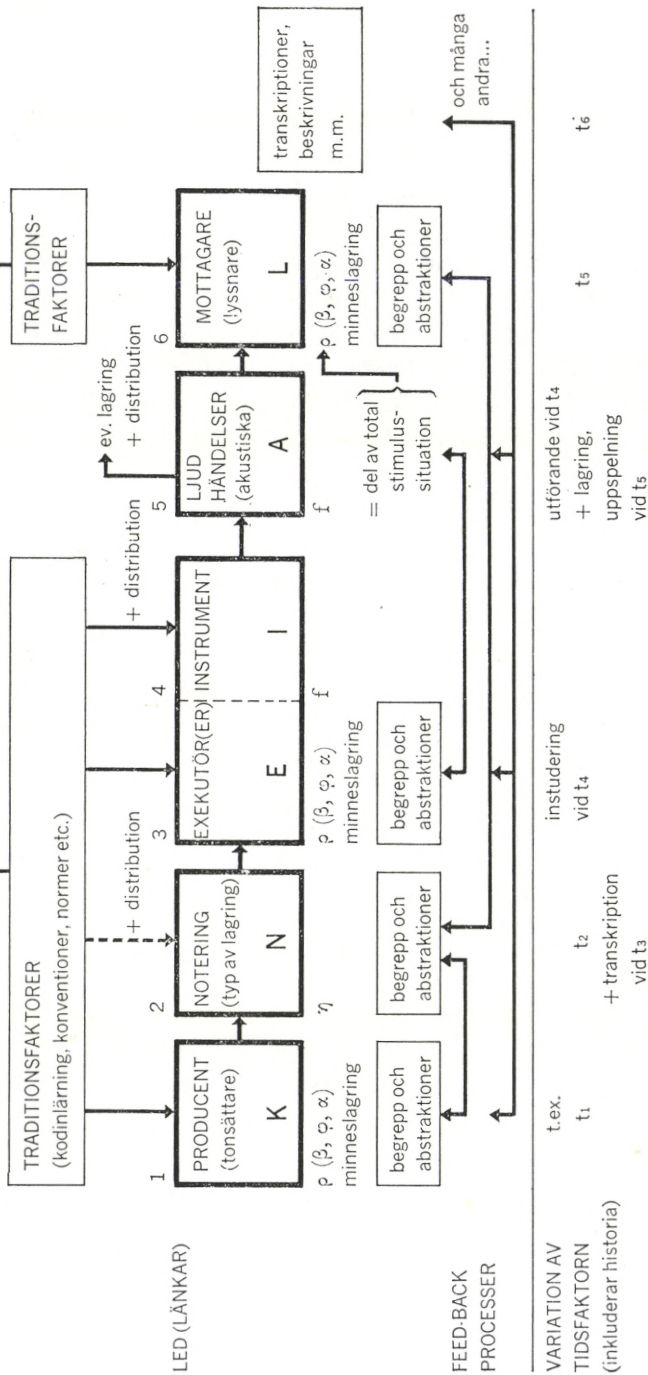


Fig. 6. Översikt över den musikaliska kommunikationskedjan. För att adskille forskellige „fænomener“ er følgende betegnelser blevet anvendt: ρ står for reaktioner i videste betydning, β for adfærd, φ for perception (oplevelse), α for fysiologiske processer, f for fysiske genstande og begivenheder, n for notation.

Musik og samfund, musikvurderinger, musikoplevelse

Hvad historieskrivningen angår, er en hel del blevet udrettet til belysning af „a social history of music“, omend der er adskilligt tilbage at udforske. Desværre har dog ret få af resultaterne fra sådanne specialstudier givet ekko i håndbøgerne (hvilket som tidligere antydet beror på, at andre indfaldsvinkler har fået lov at dominere der). En beklagelig følge heraf er, at ikke-fagmænd, herunder studerende ved musikvidenskabelige uddannelser, kan få den fejlagtige opfattelse, at hele området længe har været forsømt.

Den nye entusiasme for musiksociologi, som voksede frem fra og med 1960'erne, er imidlertid klart orienteret mod nutiden, lige som den ofte er klart politisk farvet. Den tager især sit udgangspunkt i de gennemgribende forandringer, som musiklivet har undergået efter anden verdenskrig. I løbet af denne periode har en mængde musikgenrer med stort publikum og effektive distributionsorganer trængt kunstmusikken i baggrunden, specielt den moderne, som er kommet til at fremstå som stadig mere eksklusiv og undertiden er blevet stempet som „elitær“.

Den musikalske kommunikationskæde, som i sin enkleste gengivelse omfatter leddene komponist – nodebillede – udøver med instrument (eller stemme) – lydforløb – tilhører, har allerede med henblik på musiksituationer før 1900-tallet krævet adskillige tilføjelser (f. eks. pædagoger, musikforlag, kritikere) samt kompletteringer, som viser alle mulige feedback-processer i systemet. Nu om dage bliver systemerne imidlertid ofte langt mere mangfoldige og komplicerede. Blandt andet omfatter allerede leddet „lydforløb“ sådanne dele som lagring, bearbejdning og genfrembringelse af lyden (fig. 6).

I dag når „all those musics“ praktisk taget alle mennesker i i-landene lige fra barnsben af. Alligevel sker der i en vis udstrækning kraftige socialt betingede sorteringer gennem udvikling af snævre præferencer og af afværgereaktioner, hvortil kommer den passive og pacificerende tilegnelse af den type „musik“, der bevidst er fremstillet i overensstemmelse med den mindste modstands lov. Alle disse fænomener stiller forskningen over for en mængde nye opgaver, hvad enten den ser det som sit hovedformål at kortlægge, eller om den derudover vil forsøge at gribe ind ud fra visse idealer. Den slags forsøg på at gribe ind har jo ikke tidligere været regnet for en del af den videnskabelige virksomhed, omend det har været anset for prisværdigt, når foranstaltninger kunne vises at have støtte i videnskabelige forskningsresultater. For den, der anlægger et kritisk-empirisk videnskabssyn, synes den pågældende barriere at være blevet revet ned, i takt med at enhver form for „objektivitet“ er blevet draget i tvivl.

De konkrete resultater af nyere musiksociologisk forskning er foreløbig færre end de igangsatte eller i det mindste planlagte projekter. Til en vis grad beror

dette på, at man enten startede idérigt, ganske vist, men metodologisk tøvende, eller nøjedes med ret konventionelle fremgangsmåder, som ledte til velunderbyggede men temmelig trivielle resultater. (En tredje vej, som allerede T. W. Adorno har udpeget, er at hengive sig til intelligente spekulationer uden empirisk grundlag, en fjerde den slags blåøjet defaitisme, som munder ud i, at intet af betydning kan udrettes, med mindre man totalt forandrer hele samfundet).

Kontrasten mellem behavioristiske modeller og statistiske hårde data på den ene side og indfølelse-forstående teknikker på den anden side stod også her en tid i forgrunden præcis som inden for musikanthropologien; men det må vel mere og mere være blevet klart, at det heller ikke her behøver at være et spørgsmål om enten eller. I hvert fald er der meget at udrette bare på det socialpsykologiske område, f. eks. med hensyn til hvordan musikpræferencer opstår og udbredes samt mere overordnet: hvordan de økonomiske og kulturpolitiske faktorer, som styrer musikdyrkelsen, ser ud, og hvordan de samvirker eller modarbejder hinanden. Resultaterne bør om ønsket kunne være vejledende for samme kulturpolitik. De bør også kunne få betydning for, hvordan musikpædagogikken skal udformes.

I forbindelse med den energisk fremførte påstand, at musikken må undersøges i sin totale samfundsmæssige sammenhæng, er det vigtigt at fremhæve, at alle den slags generelle modeller eller generaliseringer med fordel kan kobles til sådanne kategorier som musikkerter, genrer, stilarter, moderetninger o. l. Er man interesseret i det individuelle musikalske kunstværk, må andre veje prøves, et faktum som leder ind på det musikæstetiske område.

Mange af de centrale musikæstetiske ideer er produkter af 1700- og 1800-tallet: udtalelser om det musikalsk skønne, om musikalsk udtryk, musik som „følelsernes sprog“ eller „tönend bewegte Formen“. Fra et stykke efter sidste århundredskifte og i lang tid derefter førte nypositivistiske og rationalistiske strømninger bort fra sådanne temaer, eller man overlod dem til musikkritikerne. Samtidig både skabtes og opdagedes musik, over for hvilken det foregående århundredes æstetiske begreber syntes at komme til kort. I tiden omkring og efter anden verdenskrig førte dette til, at man fra mange sider på én gang kom til at betragte det musikæstetiske som et problemkompleks, der var velegnet for empiriske undersøgelser på musikpsykologisk basis, og til værdirelativisme og undertiden værdinihilisme. Man ville hæfte sig ved modtagerens reaktioner og frakendte musikken „værdi“ og „indhold“ i sig selv. Dog overlevede og videreudvikledes i visse lande helt andre anskuelser, som jeg skal komme tilbage til nedenfor.

Større har interessen været for musikpsykologisk forskning, en videnskabsgren, der har været ganske livskraftig lige siden 1800-tallets slutning. For en stor del har der dog mere været tale om tonepsykologi end musikpsykologi i egentlig

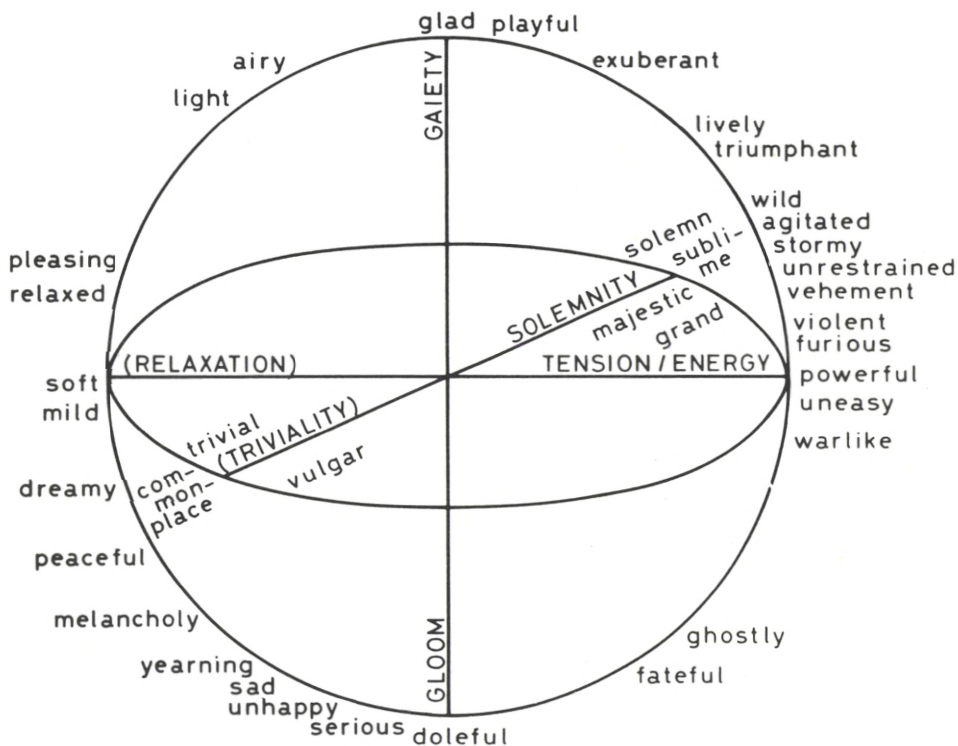


Fig. 7. En tredimensional model af musikoplevelers „emotionsrum“, uddraget med faktoranalyse. Fra Lage Wedin, „Multivariate studies of musical perception“, Reports from the Psychological Laboratories. Supplement Series. Supplement 13, August 1972 (Stockholm). Doktorafhandling (psykologi).

forstand. Etapevis er nye metoder blevet brugt, som er udviklet inden for den almene eksperimentelle psykologi, f. eks. varianter af den semantiske differentialmetode samt cluster- og faktoranalyse m. fl. statistiske fremgangsmåder (som nu er standardinventar i datamaskinernes programbibliotek). Som et eksempel fra Norden kan nævnes en svensk undersøgelse om bl. a. oplevelsen af „emotive karakterer“ i musik (fig. 7) samt en anden om rytmeoplevelse; i Danmark er en interessant undersøgelse af musikoplevelse over tid (en hel komposition eller et større afsnit) netop nu ved at blive afsluttet.

Forskning uden for universiteterne

En hel del forskning vedrørende musik eller af musikvidenskabelig interesse drives andre steder end ved universiteterne. Først og fremmest bør her nævnes musikbiblioteker og musikmuseer og specielle arkiver, f. eks. de folkemusik-

arkiver, som findes i alle de nordiske lande, og dokumentationscentraler som det i 1965 grundlagte Svenskt musikhistoriskt arkiv. Men desuden skal der mindes om den „industriforskning“, der udføres med stor energi og med stor indsats af ressourcer, men som sædvanligvis er svær eller umulig for den „akademiske“ forsknings repræsentanter at få adgang til. En del af den gælder det rent lydtekniske: udvikling af båndoptagere med flere kanaler, stadig bedre forstærkere og højttalere (hvor man dog ofte ved afprøvning må forlade sig på musikpsykologisk ekspertise) samt udstyr til analyse af lydforløb. Lytterundersøgelserne udgør en anden og mindst lige så vigtig del af forskningen uden for universiteterne. De udføres regelmæssigt af de større radio- og TV-stationer, hvad enten de er monopolforetagender eller ikke. At kalde det forskning er måske for meget sagt, men der foretages systematiske sammenstillinger af data, som kan være af største værdi for forskningen. I nogle lande er den slags materiale imidlertid vanskeligt at få adgang til for udenforstående. Dette gælder i endnu højere grad de resultater, som tilvejebringes i forbindelse med den kommercielle musikproduktion: musik til varehuse, flyvemaskiner, elevatorer, musik til arbejdet o. l. Et hovedformål for sådanne undersøgelser er at kunne skræddersy baggrundsmusik m. m. for bestemte aftagerkredse med hensyn til sound, melodik, arrangement og tekst (hvis en sådan overhovedet skal forekomme). Man kan i denne forbindelse komme til at tænke på mesterkokke, som ikke gerne udleverer deres opskrifter, men også på baroktidens affektkataloger og stumfilmtidens lige så systematiske forråd af „effektmusik“.

Noget om synsmåder og metodespørgsmål

Efter ovenstående antydninger om forskellige delområder skal der siges noget om forskellige synsmåder og metoder inden for musikvidenskaben, altså om bagvedliggende idealer på den ene side og om normer vedrørende fremgangsmåder på den anden. Heri adskiller musikvidenskaben sig ikke på afgørende måde fra andre humanistiske videnskaber, specielt ikke fra de æstetiske discipliner. Mange faser i forløbet er fælles, både generelt og som udviklingen har formet sig i de enkelte lande f. eks. de nordiske.

Den tidlige musikvidenskab, rundt regnet placeret i halvtredsårsperioden omkring 1900, fik vigtige forbilleder fra filologien. Man beskæftigede sig med kildekritik og tekstkritik, arbejdede energisk på kritisk-videnskabelige musikudgaver, samlede biografiske og andre leksikalske oplysninger og lagde derudover stor vægt på studiet af musikalsk stil, hvortil ikke mindst kunsthistorien leverede forbilleder. Naturligvis fandtes der undtagelser, men således var hovedtendensen, og begge disse beskæftigelser og de bagvedliggende idealer spiller den dag i dag

Example 1. Figure 22a from the Anhang to Der Freie Satz.

Schumann, Dichterliebe, Op. 48^{II}

The image shows a musical score for Schumann's 'Dichterliebe, Op. 48 II'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'b)' and represents the vocal line. The middle staff is labeled 'p)' and represents the piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'Vdg' and represents the figured bass. The score includes various annotations such as '(Nbn)', '(8-7)', '(Kons) Dg.', '(Vdn)', '(1)', and Roman numerals (I, IV, V-1, B, A2) indicating tonal functions and voice leading. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Reprinted with permission from Universal Editions, Vienna.

Fig. 8. Eksempel på en Schenker-analyse med successiv reduktion af strukturen. De tre nodesystemer repræsenterer de tre „lag“, som Heinrich Schenker skelner imellem: nederst „forgrunden“, derover „mellemlaget“ og øverst „baggrunden“, som ifølge Schenker afslører det grundlæggende strukturskelet („ur-linien“), hvad angår tonale funktioner og stemmeføring.

en temmelig fremtrædende rolle. Dette kan generelt siges at gælde, i hvert fald i de sammenhænge hvor naturvidenskabeligt farvede positivistiske idealer har været fremherskende.

En naturlig følge heraf blev en stærk betoning af det musiktekniske, dvs. af studiet af musikkens form og struktur samt af det kompositionstekniske. Musikværkerne blev i høj grad behandlet som bærere af stilegenskaber og som eksempler på kompositionstekniske greb. Herved blev også analysemåderne udviklet ret højt, og nu i datamaskinernes tidsalder er metoderne som sagt blevet yderligere forfinet.

Samtidig er der undervejs opstået en risiko for ensidighed. Også i forskningen oplever man modestrømninger, profeter og sektdannelser. Snart er de nye ideer opstået internt, snart er de blevet lånt fra andre videnskaber. En typisk intern foreteelse er f. eks. den polsk-østrigske teoretiker Heinrich Schenks lære om forskellige strukturelle „lag“, som man kan analysere sig igennem, lige til man når ned til en enkelt grundlæggende „urlinie“ pr. komposition eller sats (fig. 8). Schenkerismen har i dag dannet skole, særlig i USA. Et andet eksempel er den serbisk-amerikanske forsker Rudolf Retis studier af, hvad man kalder „den tematiske proces“, og som han præsenterer som noget i retning af de vises sten, når det gælder om at gøre rede for de indre sammenhænge i flersatsede musikværker.

Naturligvis har også musikvidenskaben haft sin omgang „new criticism“, hvor selve analysen af det enkelte værk næsten kunne blive et mål i sig selv, løsgjort fra både historiske – f. eks. biografiske – og sociale omstændigheder. Naturligvis har man også en tid forsøgt sig med og næret forhåbninger til informations-teorien og også ladet sig påvirke af forskellige former for strukturalisme. Det sidstnævnte er dog delvis lidt sværere at få fat på – undtagen hvor relationen mellem musik og myte har udgjort hovedtemaet –, simpelthen fordi man i musikvidenskaben altid har måttet interessere sig for strukturanalyse i en eller anden forstand. Store forhåbninger har også været knyttet til udnyttelsen af lingvistiske modeller, specielt generativ eller transformationel grammatik à la Chomsky. (Eksempelvis er der i Sverige således gjort forsøg på at analysere og derefter automatisk „frembringe“ børnesange af Alice Tégner). Det samme gælder den stigende interesse for den mere generelle tegnvidenskab, som kaldes semiologi eller semiotik. Og musik kan uden tvivl betragtes og behandles som en af menneskets mange kommunikative koder (eller som indgående i adskillige kombinationer af flere sådanne koder). Om just den lingvistiske kode – den absolut bedst udforskede – kan levere den mest hensigtsmæssige teoretiske model for den musikalske kode, må dog stadig anses for at være et åbent spørgsmål.

I flere af de nysnævnte sammenhænge, altså i forbindelse med sådanne idealer eller moderetninger, er naturligvis indgået en overbevisning om at have fundet det eneste rigtige, den endegyldige metode. At hage sig fast i en sådan tro ligger lige for, dels for den forsker, som selv har udklækket den nye idé, dels for unge forskere, som efter deres grundlæggende uddannelse skal til at give sig i kast med den første mere kvalificerede forskningsopgave. For dem kan det synes lige så bekvemt som betryggende at finde et bestemt ideal, gerne i form af en færdig betragtningstype med medfølgende metode, som kan fungere som platform. Først i det lidt længere perspektiv begynder sagen at se anderledes ud: man ser at ideerne havde deres store men dog begrænsede værdi, f. eks. ved at give impulser, åbne døre mod nye perspektiver, påvise mangler i tidligere synsmåder o. l. – men at de dog ingenlunde var det sidste ord.

Af større betydning og rækkevidde end nogen af de antydende retninger og metoder er imidlertid det grundlæggende syn på naturvidenskabelige kontra humanistiske videnskabsidealiser. Ovenfor er det både direkte og indirekte fremgået, at de førstnævnte til tider har domineret temmelig stærkt, ikke mindst i angelsaksiske og nordiske lande. I Tyskland og Frankrig, til en vis grad også i Italien, er de humanistiske traditioner ikke på samme måde blevet trængt i baggrunden. Hvad musikvidenskaben angår, så fandtes der særlig omkring århundredskiftet en stærk interesse for hermeneutik repræsenteret ved forskere som H. Kretschmar og A. Schering, i Norden frem for alt ved finnen Ilmari

Krohn. Deres tolkninger er dog blevet kritiseret og synes nu i varierende grad romantiske, naive, for svagt funderede eller af andre grunde forældede. Den virkelig humanistiske tradition inden for filosofien var imidlertid hele tiden livskraftig med fænomenologi, hermeneutik og eksistentialisme som solide grene; man behøver blot anføre navne som Dilthey, Husserl, Heidegger, Gadamer, Hartmann, Ingarden, Dufrenne og Merleau-Ponty. Flere af disse filosoffer har på frugtbare måder behandlet også musikfilosofiske og musikæstetiske problemer; særlig skal her fremhæves Roman Ingarden, Nicolai Hartmann, hvis *Ästhetik* forekommer med urette at være overset i Norden, og Mikel Dufrenne, hvis betydningsfulde hovedværk og æstetik fra 1953 udkom i en forbilledlig engelsk oversættelse så sent som i 1973. De i sådanne arbejder fremherskende ideer adskiller sig radikalt fra de positivistiske. De tolkninger, som værkekegesen tager sigte på, kan af principielle grunde ikke opfylde hverken logikkens eller naturvidenskabernes sandhedskrav. (Derimod kan kunstværker i en anden forstand tillægges deres egen sandhed, som blandt andre Dufrenne veltalende har fremført). For at citere Heidegger i en fri oversættelse: på dette område kan ingenting bevises, men meget kan vises.

Hypoteser om den nærmeste fremtid

Man bør afgjort være forsigtig med at lege spåmand. Men der findes fremtidsvisioner, som er legitime, ja nødvendige, og som ikke behøver savne enhver fundering. Ellers ville ingen af os kunne lægge planer for morgendagen og ingen vejrmeldinger være mulige. Dette sidste afsnit skal helliges spredte spekulationer om, hvor musikvidenskaben kan tænkes at være på vej hen.

Fremfor alt er det min overbevisning, at den historisk orienterede forskning også i fremtiden vil indtage en central plads. Ikke blot fordi der er så meget tilbage at kortlægge og tolke, men også af den enkle grund, at *alting* sker i en tidsmæssig dimension, som bliver til historie. Desuden fordi der må skabes nye og klarere billeder af det tilbagelagte, som det nuværende er en fortsættelse af. Blandt meget andet kan fremhæves betydningen af at være opmærksom på musikværkers „Wirkungsgeschichte“ fra deres tilblivelse og frem til dette øjeblik.

Endvidere kan man håbe på bedre samspil mellem de forskellige dele af den kulturhistoriske forskning i bred forstand samt derudover med idé- og samfundshistorie under hensyntagen til politiske og økonomiske forandringer. Det gælder på den ene side om at forsøge at afdække årsagssammenhænge, på den anden side om at nå frem til bedre fortolkninger, og dette må ske i vekselvirkning mellem naturvidenskabelige og humanistiske synsmåder.

Det, som alle sådanne bestræbelser først og fremmest åbenbarer, er begivenhedsstrømmenes overordentlig komplicerede forløb og sporenes fragmentariske art. På den baggrund må man beklage den anti-intellektuelle modstrøm med retning mod forenkling, forgrovelse og forfladigelse, som af og til har ladet sig høre i den senere tid og undertiden er blevet mærkbar også ved universiteterne. Der savnes absolut ikke korrigerende indsigt i faren ved falske analogier og overfladiske ligheder eller ved forenkende forklaringsmodeller, men afvisningen af sådanne fejltagelser skulle helst blive mere kraftig, mindre frygtsom.

Meget taler for at de fleste grænser og etiketter, som tjener til på nydelig men forældet måde at adskille både musikarter og forskningsaktiviteter inden for „musicology“, vil blive opfattet som mere og mere diskutabel (helt bortset fra hvilke yderligere modsætninger mellem forskellige slags „musiksmag“ der kan støde til). Sandsynligvis vil man også i voksende udstrækning betragte musik-kulturer – lokaliseret i tid og rum – som helheder med varierende lagdeling eller profiler og hermed over en bred front rette opmærksomheden og kræfterne mod det, som ovenfor er blevet kaldt „all those musics“. At en musikantropologisk synsmåde hermed får forrang synes kun rimeligt – så længe det ikke sker på bekostning af den uundværlige historiske bevidsthed eller anerkendelsen af enkelte musikværkers egenart og betydning.

Forhåbentlig vil man også finde nye veje til at fremme det interdisciplinære samarbejde. Der råder stadig, ja i stigende grad, en stærk specialisering, som medfører at forskere fra ét område både er og føler sig som amatører, når de må begive sig ind på et tilgrænsende område. To aktuelle konkrete eksempler fra Sverige kan belyse dette. Jeg tænker på Bellman-forskningen, som udføres af tekstforskere, altså litteraturspecialister, på den ene side og musikforskere på den anden. Desværre har begge parter været „bange“ for at begive sig ind på hinandens gebet, med det resultat, at det har varet længe, inden man har vovet at nærme sig den musikalsk-poetiske helhed. Jeg tænker endvidere på undersøgelser af samernes jøker. Til optegnelse af melodierne er der udviklet nye metoder, men musikforskeren kan sjældent sproget. En sprogekspert, som forstår at optegne vokaltekssten, kan tilknyttes. Men ingen af dem har sædvanligvis de forudsætninger, som er nødvendige for i detaljer at kunne tilpasse noder og tekststavelser til hinanden i en transskription.

Flere eksempler fra forskellige felter kunne let tilføjes, især hvis man tager de flere gange nævnte „musiksybioser“ i betragtning. Tag f. eks. filmmusik: hvis man skal beskæftige sig med den, må man nødvendigvis vide en hel del *både* om musik og om film.

At den hurtige udvikling af musikakustikken sammen med andre naturvidenskabeligt orienterede områder inklusive stilanalyse, melodiklassifikation o. l. vil

fortsætte med stigende udnyttelse af datamaskiner, må anses for givet, og her kan man vente sig interessante nyheder, hvad teoridannelse og metoder angår.

Formodentlig vil vi i fremtiden også opleve nye former for samarbejde mellem musikforskning og praktisk musikudøvelse herunder musikpædagogik. Dette gælder både musikalsk opførelsespraksis og musikalsk fortolkningskunst. Dels har man opdaget, at vor viden om ældre tiders opførelsespraksis trænger til at fordybes og nuanceres væsentligt; den er ikke så god og så „definitiv“, som man forestillede sig for 15–20 år siden. Men frem for alt er man begyndt at indse, i hvor høj grad tidsperioderne efter ca. 1800 har været forsømt. De har længe stået i skyggen, eftersom både forskere og musikere længe har bildt sig ind, at man i kraft af en direkte overlevering umiddelbart „vidste“, hvordan musik af f. eks. Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms etc. skal udføres. Men hermed har man ikke blot overset den musikalske flersprogethed, som voksede frem i personstilarternes første store århundrede, men også at der uafbrudt er tale om stadig flere „tabte selvfølgeligheder“, som pludselig slet ikke er selvfølgeligheder mere, men noget der skal generobres. I denne sammenhæng kan man også vente en øget interesse for indspillet musik og for de dele af praksis- og interpretations-historien i de sidste op mod hundrede år, som de egner sig til at belyse.

Til sidst vil jeg vende tilbage til A. P. Merriams billede af musikantropologiens tre faser: én med sigte på de musikalske strukturer, én med hovedvægten på socio-kulturelle fænomener og sammenhænge, samt én med øget opmærksomhed over for det musikalske udtryk og musikalsk mening. Det er min personlige overbevisning, at dette er tre fundamentale aspekter og indfaldsvinkler. At tyngdepunktet har forskudt sig på den antydede måde, er dog først og fremmest af videnskabshistorisk interesse. Disse arbejdsområder forudsætter i væsentlig grad hinanden, vi behøver dem alle tre. Vi har passeret det stadium, hvor udforskningen af de musikalske strukturer kunne synes et mål i sig selv. Men vi kan hverken granske de sociale sammenhænge omkring musikken eller forsøge at tolke musikkens meningsindhold uden at fastholde selve *musikken* i det net af relationer, den indgår i: Musikken både som kode og meddelelse, som noteret, lydlig og oplevet struktur eksisterende i en videre kulturel sammenhæng og som bærer af mening. Måske vil dette ske bl. a. i kraft af en videreudvikling af en musiksemiotik på den ene side og af musikhermeneutisk eksegese på den anden, i begge tilfælde under hensyntagen til denne menneskelige udtryksforms dybere forankring i livsholdninger, verdensbilleder og samfundsstrukturer.

Litteraturhenvisninger

Der kan i første række henvises til Bengtsson, I., *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm 1973, 21977.

Dette værk indeholder en fyldig bibliografi (s. 412–432) over alle musikvidenskabens delområder „med hovedvægten på titler af principiel og metodologisk interesse“ samt et udvalg af titler inden for tilgrænsende discipliner. I andenudgaven fra 1977 har der ikke været mulighed for andre ændringer, end at netop denne bibliografi er ført à jour (til sommeren 1976).

I den foreliggende litteraturvejledning er angivet, dels et lille udvalg af vigtigere titler af principiel interesse fra denne bibliografi, dels et antal arbejder publiceret efter 1976. Herudover kan det anbefales at rådføre sig med oversigtsartiklerne i et nyt større musikleksikon. På skandinavisk foreligger *Sohlmans musiklexikon* i 2. udgave (Stockholm 1975–78); i 1979 udkommer den særdeles omfangsrige 6. udgave af *Grove's dictionary of music and musicians*.

På mange af musikvidenskabens områder gælder det, at man ikke kan få kendskab til den aktuelle debat o. l. på anden måde end via specialarbejder og tidsskriftartikler. Med henvisning til hvad der er anført ovenfor, er der i stedet blevet udvalgt et begrænset antal „støttestrukturer“: musikvidenskabens som disciplin, dens mål og sigte, musikhistorie-skrivning, musik som kommunikation og som semiotisk system, samt „musik og mening“ – tekster som belyser nyere synsmåder på musikfilosofiske og musikæstetiske problemstillinger

Af nyere oversigtsværker bør nævnes den af C. Dahlhaus redigerede antologi *Einführung in die systematische Musikwissenschaft* (Köln 1971); denne lille bogs begrænsninger fremgår direkte af titlen. Principielle spørgsmål behandles i øvrigt i bl. a. følgende skrifter, nævnt i kronologisk rækkefølge:

Musicology, red.: F. L. Harrison, M. Hood & C. V. Palisca, Englewood Cliffs 1963.

„Grundfragen der Musikwissenschaft“, en gruppe af artikler i *Festschrift Walter Wiora*, Kassel &c 1967 (s. 5–190).

Perspectives in musicology, red.: B. S. Brood, E. O. D. Downes & S. van Solkema, New York 1972.

Current thought in musicology, red.: J. W. Grubbs, Austin & London 1976.

Interessante diskussionsgrundlag vedrørende systematiseringsproblemer er blevet fremført af bl. a. O. Elsckek i artiklerne „Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik“ (*Acta Musicologica* 45, 1973, s. 1–23) og „Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik“ (*Die Musikforschung* 26, 1973, s. 421–434).

Bemærk også afsnittet „Musicology to-day (Roundtable III)“ i *Report of the 11th IMS Congress (Copenhagen)*, Vol. 1, s. 167–218.

Om musikhistorie-skrivning:

Allen, W. D., *Philosophies of music history*. New York 1939, 21962.

Andenudgaven dækker på ingen måde tiden efter 1939. Værket indeholder flere læseværdige oversigtsafsnit, men det har store mangler, hvad angår det videnskabshistoriske overblik. Større interesse vækker to helt nye værker:

Dahlhaus, C., *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977, og Knepler, G., *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig 1977. I Kneplers udpræget marxistiske bog findes en værdifuld bibliografi, som bl. a. medtager flere titler fra det østeuropæiske område, end man er vant til fra vesteuropæiske fremstillinger.

Musik og kommunikation, musik og semiotik:

Stockmann, Doris, „Musik als kommunikatives System. Informations- und zeichentheoretische Aspekte insbesondere bei der Erforschung mündlich tradiertes Musik“. I *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 14, 1969/1970, s. 76–95.

Ruwet, N., *Langage, musique, poésie*. Paris 1972.

Nattiez, J.-J., *Fondements d'un sémiologie de la musique*. Paris 1975 [1976].

Matejka, L. & Titunik, I. R., eds.: *Semiotics of Art. (Prague School Contributions)*, Cambridge (Mass.) 1976.

Musikfilosofi/musikæstetik:

Blandt nyere arbejder med sigte udelukkende eller hovedsagelig på musik skal særlig nævnes:

Lissa, Zofia, *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*. Berlin 1969, samt *Neue Aufsätze . . .*, Wilhelmshaven 1975.

Dahlhaus, C., *Analyse und Werturteil*. Mains 1970.

Musik und Verstehen, red.: P. Faltin & H.-P. Reinecke. Mainz 1973.

Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, red.: C. Dahlhaus. Regensburg 1975.

Det må imidlertid erindres, at centrale musikfilosofiske og musikæstetiske problemer også er blevet taget op i værker, der sigter mod almene æstetiske problemstillinger. Tre sådanne værker, som repræsenterer fænomenologiske og hermeneutiske idéorienteringer, skal nævnes:

Hartmann, N., *Ästhetik*. Berlin 1953.

Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique* 1–2. Paris 1953. Dette overordentlig vigtige arbejde er udkommet i en fremragende oversættelse: *The phenomenology of aesthetic experience*. North Western University Press 1973.

Ingarden, R., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (specielt afsnittet om „Das Musikwerk“ s. 3–136), Tübingen 1962.

Schumacher, G., *Einführung in die Musikästhetik*. Wilhelmshaven 1975.

Grundvidenskaben i dag er navnet på en foredragsrække, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab begyndte i efteråret 1976. Formålet er at bidrage til en større forståelse af den forskning, der ikke direkte stiler mod praktisk anvendelse, men mod forøget indsigt i sammenhængen i verden.

Pjeceserien bygger på disse foredrag. Forfatterne er fremtrædende forskere hentet såvel i som uden for Selskabets medlemskreds. Fremstillingen er gjort så almen, at det enkelte hæfte kan tjene som udgangspunkt for en videre beskæftigelse med de behandlede fag og emner. Hertil hjælper også omfattende litteraturhenvisninger.

Behandlingen af de enkelte naturvidenskabelige og humanistiske videnskabsgrene sigter mod at give et indtryk af forskningens udvikling i den sidste menneskealder. Det drejer sig ikke alene om metoder og resultater; også spørgsmålet om grundforskningens praktiske betydning og de farer, den kan rumme, berøres. I det første hæfte drøftes den grundvidenskabelige forskning som helhed samt dens samfundsmæssige rolle.

De nedennævnte 10 pjecer udgør tilsammen bind I, og titelark hertil findes i hæfte nr. 10. Forventeligt vil der senere kunne udsendes to bind (2 × 10 hæfter) med de foredrag, der er holdt 1977/78, og dem der er planlagt for vinteren 1978/79.

1. Mogens Pihl: Hvad er grundvidenskab?
2. Erling Bjøl: Politik som videnskab.
3. Søren Egerod: Det fjerne Østens sprog – sammenhænge og påvirkninger.
4. C. Møller: Omvæltninger i fysikernes tankesæt i vort århundrede.
5. Arne Noe-Nygaard: Jordens nye ansigt.
6. Olaf Pedersen: De eksakte videnskabers historie.
7. P. Nørregaard Rasmussen: Økonomisk vækst.
8. Erik A. Nielsen: Hvad kan litteraturvidenskaben?
9. Ingmar Bengtsson: Musikvidenskab - nu og i fremtiden.
10. Ole Maaløe: Biologiens molekylære grundlag.

Pris kr. 12,85 incl. 20,25 % moms.

ISBN 87-87696-09-6