

FÖRORD

Syftet med denna bok/CD är att visa att musikhistorien angår oss alla, vare sig man föredrar hiphop eller opera. Det är hög tid att överge 1800-talsföreställningen att musikhistorien ytterst har formats av en handfull vita, kristna, heterosexuella män som noterat musik.

Musikhistorien är mycket rikare och mer mångfacetterad än så.

Med professionell musik i centrum diskuteras delar av musikhistorien med utgångspunkt från hur musik kan ha **låtit** genom tiderna. En del myter ifrågasätts och faktorer som brukar hamna i skymundan har lyfts fram.

Men framför allt vill RETRO.NU stimulera till eget tänkande och en mer kreativ syn på vårt rika musikarv. Det tillhör oss alla, och var och en har en självklar rätt att hantera det som han eller hon vill.

Det är omöjligt att på en enda CD ta med exempel på allt som tas upp i boken, så det är framför allt sådant som är okänt som tagits med. Ytterligare musikexempel finns på Internet (se vidare nedan). Det är klokt att lyssna igenom musikexemplen innan man läser ett kapitel. Tanken är att de ska kunna läsas i valfri ordning. Därför upprepas en del information, upprepningar som kan vara påfrestande när boken läses från början till slut.

RETRO.NU är också en sajt på Internet (www.retro.nu). Under beteckningen "Volym 1" finns kompletterande material med utgångspunkt ifrån boken, bl.a. ytterligare musikexempel, MIDI-filer för egna experiment, mjukvara för att använda musik och ljud i datorer, noter, länkar till intressanta sajter etc. För lärare som vill anknyta till RETRO.NU i undervisningen finns en särskild avdelning med material och tips under beteckningen "Undervisning". Där finns texter i PDF-format med kortfattade översiktliga sammanställningar och tidslinjer, som kan skrivas ut på skrivare och som kostnadsfritt får delas ut till elever. Vidare kan sajten användas av elever som gör egna arbeten i musik och musikhistoria.

Sajten uppdateras ständigt och vare sig Du letar efter fakta eller bara vill lyssna på musik, kan Du ha glädje av den. Där finns också information om ytterligare böcker och skivor med utgångspunkt i RETRO.NU-projektet.

Slutligen vill jag tacka vänner och kolleger som hjälpt till på olika sätt. Särskilt redaktören Katarina Tiger på Liber, vars anmärkningar gjort boken tydligare och lättare att läsa, producenten Martin Holm på P2 som ifrågasatt det mesta samt Nils Klingfors, som korrekturläst och bidragit med många värdefulla förslag. Vidare vill jag nämna John Huber, Jan Enberg och Jan Nordkvist, som hjälpt till med det smutsiga och tålamodskrävande arbetet att sampla historiska musikinstrument.

Gunno Klingfors

Musiker och fil.dr.

Stockholm 13 april 2003

1. HUR SKA DET LÅTA?

Hur vår bild av musikens historia formas

Många tror att det före 1900-talet bara fanns klassisk musik och lite folktjösan (gamla tiders P2), och att amerikanerna därefter infiltrerat europeiskt musikliv med trummor, elinstruments och improvisation.

När man tror så, har man gått i Den Klassiska Fällan (DKF).

Musiken är försvunnen

Musik låter.

Huvudproblemet med musikhistoria är, att de toner som spelades och sjöngs på exempelvis 1500-talet har tonat ut. Den klingande musiken, som musikhistoria ju ytterst handlar om, finns inte kvar utan har försvunnit för gott.

Allt som återstår av musiken från tiden före 1800-talets slut är lämningar som noter, beskrivningar, musikautomater, läroböcker, bilder, instrument, rum man spelade i etc. Dessutom finns spår av äldre tiders musik i levande musiktraditioner.

För att vi ska få en uppfattning om äldre tiders musik, måste den således återskapas utifrån lämningarna (noter etc.).

Hur den återskapade musiken låter, formar ytterst vår uppfattning om musikens historia.

Musikhistorieböcker i all ära, men det är klingande musik som gäller.

Lämningar och källor

När lämningarna används för att återskapa äldre tiders musik på en konsert eller i fantasin, används de som källor. Gemensamt för musikhistoriker och musiker är att båda återskapar äldre tiders musik utifrån källor.

Men det finns en viktig skillnad.

Musiker har en självklar rätt att tolka källorna hur de vill. Klassiskt skolade musiker gör klassisk musik, rockmusiker gör rockmusik o.s.v. **Bara för att noterna kommer från exempelvis 1500-talet, blir det inte automatiskt ”1500-talsmusik”.**

Historiker däremot måste utvärdera källor så sakligt som möjligt. Man får inte utelämna eller ändra viktig informa-

Edison uppfann **fonografen** (grammofonens föregångare) 1877.



Bild 1. Rådsmansörgeln från ca 1600(?). Finns på Musikmuseet, Stockholm. Den är inte spelbar, men genom att sampla de få återstående piporna, tangentljud etc. (spår 61), har ljud från orgeln kunnat användas i flera av bokens musikexempel.

tion, vilseleda genom tillrättalagt urval etc. Förbigås betydande uppgifter måste man tala om varför. Den som tolkar materialet utifrån en ideologisk övertygelse bör tala om det. Detta är självklarheter i modern historieforskning. Men som vi ska se är spelreglerna ofta annorlunda när man arbetar med musikhistoria.

Hur lät det? SPÅR 1-2#

Vi kan aldrig **veta** hur musik lät före inspelningarnas tidevarv (med undantag för musikautomater). Men om man trots detta vill bilda sig en uppfattning om hur musik kan ha låtit före 1800-talets slut, **måste källorna tolkas utifrån nutida värderingar och musikstilar som är så lika dåtidens som möjligt.**

Noter SPÅR 3-4#

Notskriften är en fantastisk uppfinning, som har haft ofantlig betydelse för europeisk musik. Den enda uppfinning som kan mäta sig med noter i betydelse är inspelningstekniken.

Men noter är ofullständiga. Den som skrev noter på exempelvis 1500-talet, förutsatte en mängd traderad (muntligt överförd) kunskap hos musikern. Kunskap som sedan länge är förlorad. På samma sätt som den som skriver en rocklåt i dag förutsätter att de, som ska läsa noterna, vet hur man spelar rock.

Om man bara tar hänsyn till noter och struntar i andra uppgifter (källor), kan bilden av hur musiken lät bli totalt missvisande.

Klassiskt tolkningsföreträde SPÅR 5#

Alltsedan 1800-talet har den klassiska musikkulturen haft tolkningsföreträde vad gäller historisk musik. Det betyder att klassiska framföranden automatiskt anses vara mest historiskt och musikaliskt passande. I synnerhet om de faller inom ramen för vad som för tillfället anses "tidstroget". Tolkningsföreträdet beror till stor del på att klassisk musik blev statsmusik, när de moderna nationalstaterna byggdes upp under 1800/1900-talen. Klassiska musikinstitutioner fick ansvaret för förvaltningen av vårt muskarv i klingande form.

Sakligt sett är tolkningsföreträdet en olycka, eftersom **klassisk musik är en musikgenre, som växte fram i opposition mot äldre tiders musik och musikpraxis.** Den varken vill, kan eller ska vara saklig – det rör sig ju om en värderingsladdad genre, förankrad i 1800-talet.

Tolkningsföreträdet har inte bara medfört att bilden av musikhistorien förvanskats ("före 1900-talet fanns bara klassisk musik och folkmusik"). Det har dessutom inneburit, att bara den som gillar klassisk musik har goda möjligheter att lyssna på och arbeta med historisk musik eftersom resurserna går till klassiskt präglad verksamhet.

Musikautomat: självspelande musikinstrument. Fanns under antiken och har använts i Europa sedan dess. Araberna genomförde betydande tekniska förbättringar på 800-talet, och på 1700-talet utvecklades nya tekniker för att registrera hur musiker spelade i realtid (melografi).



Bild 2. Musikautomat från ca 1625 (Augsburgska konstskåpet). Spår 1.

Angående vad som här menas med **klassisk musik**, se vidare kapitel 5.

Musikpraxis: sättet man framför musik på. Ersätter det värdeladdade begreppet "uppförandepaxis".

Tinctoris (1477) skrev att de "musiklärdade" var eniga om att ingen musik äldre än 40 år var värd att lyssna på.

Zarlino (1558) ansåg att medeltida musik var av lägsta tänkbara kvalitet.

Quantz (1752) beskrev 50 år gammal musik (Buxtehude etc.) som platt, primitiv och meningslös.

Detta gäller inte bara musik. Bara i Stockholm finns ca 70 **museer** men inte en enda ordentlig spelplats för exempelvis rockmusik. En del menar att vi är på väg att bevara oss till döds.

Många har försökt finna förklaringar till 1900-talets **historieintresse**. Ett par exempel.

När en "högkultur" har framtiden bakom sig, riktas blicken bakåt och man ägnar sig snarare åt att dokumentera och bevara det förgångna än åt framtiden.

Kulturteoretikern Jameson menar att förändringarna de senaste decennierna har varit så omvälvande, att människor förlorat sin "naturliga" kontakt med historien. För att kompensera detta ägnar vi oss åt historiska revivals, som exempelvis religiös fundamentalism, barockopera etc. I dessa revivals spelar drömmen om autenticitet en avgörande roll. "Så här såg det ut" eller "så här lät det".



Bild 3. Arnold Dolmetsch marknadsför nybyggda historiska instrument vid 1900-talets början.

1900-talet – The age of revivals

Intresset för musikhistoria och historisk musik är en ganska ny företeelse.

Före 1800-talet framfördes sällan musik som inte skapats av den verksamma generationen, förutom i rituella och privata sammanhang. Gamla musikinstrument och noter bibehölls så länge man hade nytta av dem. När de spelat ut sin roll, fick de falla i glömska.

När gammal musik väl framfördes, så uppdaterades den i allmänhet för att fungera i en ny tid. **Musik skulle vara modern som på MTV.**

I dag är situationen annorlunda. Historisk musik har blivit en dominerande kraft, som lägger beslag på allt större resurser. Aldrig tidigare har man intresserat sig så intensivt för det förgångna, inbegripet gammal musik och gamla instrument.

En del vill döpa 1900-talet till "återuppväckandets århundrade" (*The age of revivals*), eftersom man satsade mer på bevarande än på förnyelse i det subventionerade musikkonsumtionslivet. Musikpolitiska insatser inriktades mer på 1700- och 1800-talsmusik och kulturminnesvård än på nyskapande.

När pionjären Arnold Dolmetsch (1858–1940) och hans supportere lekte 1500-tal genom att klä sig i gamla kläder och spela historisk musik på gamla instrument i 1890-talets fashionabla Bloomsbury, togs det inte riktigt på allvar. Det sågs mest som en besynnerlig nostalgisk hobby för överklassens bakåtsträvare. Det vilade ett löjets skimmer över verksamheten, trots att den delvis stöddes av bl.a. författaren George Bernhard Shaw.

Men när man i dag gör "stilföreställningar" på Drottningholmsteatern med orkestern spelandes på nygamla instrument iklädd peruk och 1700-talskläder, räknas det som viktiga musikhändelser. Staten och kapitalet skjuter till miljoner, det ger återklang på kultursidorerna och radio/ TV är där. Leken har blivit allvar.

Utopi 1: att återskapa historien

I entusiasmen över det förgångna tycks man vara på väg att glömma, att det är omöjligt att återskapa musikhistoriska situationer.

J.S. Bach (1685–1750) sitter inte längre och improviserar på Zimmermanns trendiga café i Leipzig. Jean-Baptiste Lully (1632–87) dunkar inte takten till dansmusiken i Versailles. Antonio Vivaldi (1678–1741) charmar inte Venedigs turister med underhållningsmusik för damorkester. Den tiden är förbi.

Hur gärna vi än skulle vilja höra autentisk Bach så är det omöjligt. Han är död.

Idén om "autentiska" framföranden av historisk musik är en utopi, som hålls vid liv av entusiaster, turistnäringslivet, kulturbyråkrater, okritiska musikskribenter,

managers och skivbolagens marknadsföringsavdelningar.

Utopi 2: autentiska upplevelser

Säg att vi kan rekonstruera ett högklassigt framförande av en Bachkantat, så att den låter ungefär som Bach tänkte sig. Blir då upplevelsen av musiken automatiskt i motsvarande grad ”autentisk”?

Hur intressant framförandet än skulle vara, så är svaret på frågan nej. Dåtidsmänniskan finns inte längre. Nutidens musiklyssnare har andra erfarenheter och värderingar, och musiken är inte längre modern och nyskapande.

Att vi skulle kunna uppfatta 1700-talsmusik på samma sätt som Bachs publik en gång gjorde förefaller otroligt. Och i förekommande fall – varför skulle en ”1700-talsupplevelse” vara ”bättre”? Dessutom innebär idén med autentiska upplevelser att det också finns ”oautentiska” upplevelser. Vad är det?

Ingen vet vad Bach skulle ha ägnat sig åt för musik om han levt i dag. Men en sak är klar – han skulle ha skapat helt annan musik än den han gjorde. **Tiderna förändras och vi och Bach med dem.**

Samtidsanpassning SPÅR 6#

Genom tiderna har man normalt löst problemet med att musik åldras genom att samtidsanpassa gammal musik.

Många äldre läroböcker för yrkesmusiker (1500/1600-talen) handlar om hur man skulle samtidsanpassa musik improvisationsvägen. När Bach (1700-tal) framförde musik av Palestrina (1500-tal), moderniserade han den liksom Mozart på 1780-talet moderniserade musik av Bach (1685–1750) och Händel (1685–1759).

När Zelter (1758–1832) och Mendelssohn (1809–47) framförde Bachs *Matteuspassion* 1829, berodde succén till stor del på att musiken gjordes om, så att den passade in i den tyska medelklassens romantiska bild av hur Bachs patriotiska musik **borde** låta. Annars hade det inte fungerat.

I opera var detta självklart fram till 1950-talet. När Monteverdis (1567–1643) *Orfeo* framfördes för första gången på 1900-talet (Vincent d’Indy, Paris 1904), togs första och sista akten bort, eftersom de ansågs dåliga. Och i de tre akter som spelades ströks åtskilligt. För d’Indy var detta självklart. Han avfärdade kritiken med att opera är konst, inte arkeologi.

Men när Paul Hindemith (1954) och August Wenzinger (1955) framförde operan, användes nygamla ”barockinstrument”, kostymer och dekor. Synen på hur man ska hantera historisk musik var på väg att förändras. När Duke Ellington (1899–1974) gjorde en jazzversion av delar av Edward Griegs (1843–1907) *Per Gynt*, svarade normmännen med bannlysning, och Sveriges Radio stämplade skivan med sin beryktade dödskalles (den sitter fortfarande kvar).

En bärande tanke bakom **verk- och tidstrohet** är, att om ett stycke musik av exempelvis Bach klingar ungefär som det en gång gjorde, så blir upplevelsen av musiken i motsvarande grad ”autentisk”. Dolmetsch och hans elever spelade en stor roll för lanserandet av idén med historiskt autentiska framföranden.

Inte ens **kyrkan** är sig lik.

Det är antagligen omöjligt för oss att förstå alla religiösa associationer i 1700-talets tyska. Inte minst i Sverige, där statskyrkan bl.a. försökt tona ner helvetets betydelse, det helvete som spelar en så central roll i gammal kyrkomusik.

Resonemang om **autentiska** musikupplevelser blir lätt absurda. Säg att 39 personer somnade under urupförandet av en Bachkantat och att 13 var fruktansvärt kissnödiga (gudstjänsterna pågick ofta 3–4 timmar). Att vara kissnödig och sömning vore därför autentiskt, men bidrar knappast till en stark musikupplevelse.

När man för första gången i nyare tid framförde en hel **barockopera** (Händels *Almira*, Hamburg 1878), gjordes den om i grunden, trots att musikforskare protesterade.

Detta var allmänt accepterat även i 1920/30-talens tyska Händelrevival, där man emellanåt använde hundratalens dansare och elförstärkt musik.

Med **oklassisk musik** avses musik som inte räknas som klassisk musik, d.v.s. dansmusik, folkmusik, gospel, jazz, rock, hiphop etc. ”Oklassiskt” är alltså inte någon enhetlig musikstil, utan används här i meningen ”inte klassisk musik”.

Carlos följde noterna in i minsta detalj, medan **Mendelssohn** som framgång skrev om stora delar. Det som retade etablissemangen var att Carlos inte gjorde som man brukar göra.

Vad **Bach** skulle ha tyckt vet ingen, men om han skulle framföra sin egen musik i dag skulle han kanske föredra syntar och elinstrument och anpassa musiken efter det, för att den skulle fungera bättre i nutiden. Vem vet? Det var i alla fall så han själv gjorde på 1700-talet.

Dart/Bengtsson (1964:287):
exekutören ... skall tolka tonsättarens intentioner ... och omsätta dem i klingande verklighet. Hans tolkning måste så långt möjligt vara trogen och stilenlig, oavsett vilket klangmedium som utnyttjas.

Henchel i tidskriften *Schallkiste* (1927:6): *Vi längtar efter rena linjer, efter arkitektonisk storhet ... vi längtar tillbaka till ädel enkelhet (edler Einfachkeit).*

1900-talets **upphovsrättslagar** gav tonsättare möjlighet att förbjuda framföranden som de ogillade. Vetsligen finns inte något som helst juridiskt skydd för musiker som vill improvisera över nyskriven musik.

Samtidsanpassningen av gammal musik har dock fortsatt utanför den klassiska sektorn. Jazz- och rockmusiker har gjort moderna versioner av Bach, Mozart, Händel etc., som i flera fall fått betydligt större publikgenomslag än klassiska varianter, antagligen för att de upplevdes som moderna och mer spännande.

Wendy/Walter Carlos *Switched on Bach* (1968) (syntversioner av Bachs *Brandenburgkonserter*) lär vara den Bachskiva, som sålts mest genom tiderna. Carlos har berättat att skivan gjordes för att man ville få människor att upptäcka den då nylanserade (1964) analoga synten genom att använda den i traditionell musik.

Carlos kritiserades på sina håll, men gjorde egentligen det samma som Mendelssohn och Zelter gjorde med *Matteuspassionen 1829* – anpassade Bach till en ny tid. Om hundra år kommer man kanske att tala om Carlos insats med samma vördnad som man i dag talar om Zelter/Mendelssohn-konserten.

1900-tal – trohet och moral

Fr.o.m. 1920-talet har klassiskt musikliv präglats av tre närbesläktade idéer med moraliska övertoner vad gäller synen på historisk musik: **tonsättarens intentioner, verkstrohet och tidstrohet.**

Gammal musik skulle inte längre samtidsanpassas utan ”bevaras”. Man skulle vara ”trogen” notbilderna och ”värna” den mot självsvåldiga musiker och ”vårda” tonsättarnas minne. Många faktorer bidrog till kursändringen:

Improvisation var inte längre en stark kraft i klassiskt musikliv.

En ny **tidsanda**, där begrepp som ”ursprungligt”, ”rent” och ”hygieniskt” blev centrala. Man ville återanknyta till ett ”sunt” och ”nyktert” ursprung. Idéer som dessa bars fram bl.a. av de tyska muskrörelser (*Bewegungen*) som knöts till nazistpartiet på 1930-talet.

Nya ideal. Senromantiken hade hunnit bli omodern. Nu kom jazz, modernism, ökande intresse för allmogemusik som den spelades ute i byarna etc.

Statlig styrning. I de moderna nationalstaterna fick med tiden musikinstitutioner, statskyrka, utbildning, musikvetenskap, musikbibliotek, musikmuseer, medieföretag (radio/ TV) ofta staten som gemensam huvudman, vilket bl.a. medförde att forskare, pedagoger, ideologer, byråkrater och politiker fick stort inflytande över klassiskt musikliv. I dag är den klassiska sektorn helt tjänstemanna- och politikerstyrd.

Konstmusik noterades allt precisare, och tonsättarna skrev in detaljerade anvisningar om hur den ska framföras. Musikern sågs inte längre som medskapare utan reducerades till ”återgivare av tonsättarens intentioner”. Detta påverkade även synen på äldre musik.

Begreppet **konstmusik** är olyckligt eftersom vad som betraktats som "konst" varierat starkt genom tiderna. Begreppet används dock i brist på bättre.



Bild 4. Igor Stravinsky (1882-1971) fotograferad 1930.

Stravinsky (1947) skrev om musikerns roll att viktigast av allt är underkastelse (*submission*) och nobless (*aristocratic culture*), som man får via god fostran (*good breeding*). Dessutom är flexibilitet och tekniskt kunnande viktigt.

Vidare menar han att den som framför Bachs *Matteuspassion* med fler än totalt 34 medverkanden (som Bach själv hade), har missförstått sin plikt (*obligation*) och avslöjar sin obildning genom att ge efter för den lystna massan (*concupiscence of the many*).

Det märks att Stravinsky växte upp i den elitistiska ryska aristokrati, som revolutionen vände sig emot.

Händel själv drog sig inte för att **stryka alla recitativ** för att få publik, när han framförde egna operor i London.

Urtext. Noter av ikoner som Mozart (1756–91) och Beethoven (1770–1827) betraktades alltmer som en gång för alla fastlagda konstverk ("arkeologi" enligt d'Indy), och publicerades i vetenskapliga utgåvor. Kyrkans män, bibliotekarier och musikhistoriker ansåg att dessa noter borde behandlas med samma aktning som Rembrandts målningar. **Kommersialisering.** Radiostationer och skivindustri behövde allmänt kända varunamn och produkter, som lät på ett visst sätt ("barockmusik" etc.). Här bidrog även statliga "ickekommersiella" radiostationer, eftersom stora delar av sändningstiden fylldes med skivbolagens kommersiella produkter. Därmed bidrog man på ett avgörande sätt till att lansera och etablera bestämda ideal.

Tonsättarens avsikter

Idén om att det är musikerns **plikt** att framföra musik enligt tonsättarens avsikter (intentioner) fick stor betydelse för synen på äldre musik i 1900-talets klassiska musikliv.

Dirigenten Arturo Toscanini (1867–1957) blev en viktig pionjär för denna riktning, som också stöddes av musikhistoriker och tonsättare som Igor Stravinsky (1882–1971) och Arnold Schoenberg (1874–1951).

Tanken var dock inte att exempelvis Georg Friedrich Händels (1685–1759) musik skulle framföras så som han själv framförde den utan man skulle:

- hålla sig till noterna (vilket är något helt annat), och
- gestalta musiken enligt dess "sanna emotionella och andliga väsen", det vill säga anpassas till den klassiska musikens värderingar.

Men ingen kan på allvar säga sig **vet**a vilka Händels intentioner var, i synnerhet inte vad gäller hur han skulle vilja att hans musik ska framföras för att fungera i dag.

Gospel eller tidstroget? Mastodontkör och symfoniorkester eller syntar och doakör? Ska man stryka svaga avsnitt och förse musiken med nya aktuella texter som folk begriper? Ingen vet vad Händel skulle ha tyckt, men själv anpassade han regelmässigt sin musik efter omständigheterna. Detta sågs som ett tecken på professionalism. Det är därför det ofta finns många versioner av äldre musikstycken.

Inte ens den verbalt hårdföre Stravinsky följde alltid sina egna intentioner när han framförde egen musik. Taruskin (1988) berättar om analyser av Stravinskys fem egna inspelningar av *Våroffer* från 1925–61, som visar att han ändrade sig från gång till gång. Faktum är, att han blev mer öppen för olika tolkningar när han blev äldre och gillade Zubin Methas tolkningar av sin musik, trots att denne struntade i många av Stravinskys anvisningar, eftersom han tyckte de var spännande och händelserika.

Modern teknik väcker ytterligare frågor. Det var inte Händels avsikt att man skulle sitta i bilen och lyssna på *Messias* i P2. Bör man därför låta bli?

Det finns ofta många **versioner** av äldre musikstycken, t.ex. finns det ca 4 versioner av Bachs *Johannespassion*. I vetenskapliga notutgåvor läggs ofta mycket arbete på att ta fram en "definitiv" version (*letzte Fassung*), som tonsättaren dock egentligen aldrig skrev.

Bl.a. för att lösa sådana problem har det skrivits många böcker om vad ett musikverk "egentligen" är. Ämnesområdet tillhör bl.a. ontologin, och meningarna går starkt isär.

Res facta: fullbordat arbete (latin). Uttrycket användes på 1400-talet, men den dåtida innebörden är oklar. Coussemaker (1805-76) återinförde begreppet i musikvetenskap där det har använts på olika sätt, bl.a. som benämning för nedskrivna stämmor, i motsats till improviserade tillägg.

Peter Phillips, ledare för Tallis Scholars, som bidragit till utformandet av tidstrogen **renässanssång**, i *Early Music* (1978:195): ... vi kan gissa oss till vilket ljud 1500-talets ensembler producerade, och det är inte önskvärt att försöka återskapa det (fri översättning).

Vad som anses **tidstroget** eller att spela i **stil** varierar. Ett exempel. Nyligen skulle en blockflöjtist och en fagottist ta examen vid en svensk musikhögskola. De beslöt att spela ett stycke tillsammans. Eftersom man spelade upp för två jurygrupper, en för vardera instrumentet, tvingades man öva in två versioner för att få godkänt, eftersom åsikterna gick isär beträffande vilken stil som är Den Rätta.

Ska judar tillåtas framföra Lutherpsalmer och Wagneroperor, eller ska upphovsmännens övertygelse om att judar förenar kristen musik respekteras?

Ska kvinnor få sjunga Bach trots att han bara skrev för män (när han kunde välja fritt mellan kvinnor och män, valde han enligt källorna alltid manliga sångare)?

Det här med "tonsättarens avsikter" kan verka vettigt men är i själva verket ohållbart, åtminstone i äldre musik, eftersom det förutsätter att:

- Tonsättaren hade klara avsikter, vilket inte alls är säkert. Många tonsättare har sagt att när de är färdiga med ett stycke, så vill de att musiker tar över och tolkar det efter eget huvud.
- Vi kan vara rimligt säkra på vilka avsikterna i förekommande fall var, vilket är omöjligt.
- Vi vet hur tonsättaren skulle vilja att avsikterna gestaltas i dag, vilket vi inte har en aning om.

Verktrohet *SPÅR 7-9#*

Idén att musiker ska vara trogna musikverk är snarlik idén om att följa "tonsättarens avsikter".

I dagligt tal är musik något som låter, en ljudande process i tiden. Men i detta sammanhang betyder "musikverk" (*res facta*) noter. Verktrohet innebär följaktligen att man gör "som det står i noterna". **Men man följer inte tonsättarnas anvisningar om tempo, spelsätt etc. om de inte överensstämmer med klassisk musikpraxis.** Det framgår tydligt när man realiserar musik av exempelvis Beethoven och följer hans mycket detaljerade anvisningar in i minsta detalj och kompletterar med information ur dåtida läroböcker.

Detsamma gäller besättningen. Det anses "otroget" när en gospelkvartett sjunger Bach men verktroget, när en blandad kör gör det, trots att Bachs sångare klangligt och tekniskt av allt att döma hade mer gemensamt med gospelkvartetten. Anledningen är att blandad kör, till skillnad från gospelkvartett, är en etablerad klassisk ensemble.

"Verktrohet" innebär i realiteten trohet mot den etablerade klassiska synen på hur verket ifråga **brukar** låta, inte trohet mot hur verket en gång lät.

Tidstrohet och stilspel *SPÅR 10#*

Inte heller att vara "trogen tiden" då musiken tillkom betyder att det låter som förr.

Det finns undantag, men på det hela taget har inte tidstroheten syftat till att återskapa äldre tiders framföranden utan till att bredda klassisk musikpraxis genom att inspireras av äldre tiders musikutövning. **Den tidstroga stilen är i allt väsentligt en klassisk substil, en logisk konsekvens av idén med verktrohet.**

I dag sätter många likhetstecken mellan "tidstrohet" och "gamla instrument", men idén inrymmer betydligt mer. Hit hör alla framförandesätt som gör anspråk på att vara mer

Vid 1900-talets början kunde det vara rimligt att använda begreppet **originalinstrument**, eftersom många tidstrognas musiker spelade på gamla instrument. Men i dag är minst 95 % av tidstroghetens "gamla instrument" nybyggda, delvis beroende på att musikmuséerna numera i första hand vill bevara instrument, bl.a. genom att se till att de inte används.

Men det är inte instrumentet utan hur det spelas som avgör hur det kommer att låta. En fiol eller en oboe kan låta helt olika beroende på vem som spelar. Att man använder gamla instrument innebär ingalunda att klangen är "autentisk".

Musik kan liknas vid ett språk. Vi växer in i ett **musikspråk** liksom vi växer in i ett modersmål. Vi kan lära oss ytterligare språk, men det enda språk man i allmänhet behärskar till fullo är modersmålet. Antagligen är det likadant med musik.

Quantz (1752:102ff): *Sunda förnuf-tet säger att man måste använda ett (musik)språk som människor förstår om man ska nå fram ... Det är nödvändigt att musiken framförs på ett sådant sätt att såväl lärda som amatörer kan förstå och tycka om musiken om man ska få någon publik* (fri översättning).



Bild 5. Jean-Philippe Rameau (1683-1754).

eller mindre tidstypiska, vare sig det gäller nutidens "medeltida" gregorianik eller att använda kammarorkester i stället för full symfoniorkester i Mozartsymfonier (mer om tidstrohetens historia under "Tillägg" nedan).

Tidstroheten har periodvis stått för en välbehövlig förnyelse av 1900-talets klassiska musikliv. Men tyvärr har företelesen fått **vetenskaplig nimbus** – många tror att tidstrognas framföranden som regel ger en rättvisande bild av hur Bachs och andras musik lät när de själva framförde den. Entusiaster och skivbolag har fått exploatera begrepp som "originalinstrument" och "autenticitet", utan att det på allvar ifrågasatts av kritiker och journalister.

Det etablerade klassiska musiklivet höll länge den del av tidstrohetsrörelsen som använder nygamla instrument på armlängds avstånd, men i dag är även den delen på god väg att accepteras. Till stor del beroende på att det i dag ofta är symfoniorkestrarnas musiker som spelar på dem.

Den klassiska fällan *SPÅR 11#*

Som framgått är det här med historisk musik och musikhistoria inte så enkelt som man kan tro. Den höga graden av osäkerhet, inte minst vad gäller hur musik har låtit och uppfattats, gör att begrepp som "sant", "äkta", "autentisk", "trohet" etc. bör undvikas till förmån för vidsyn och ödmjukhet.

Ta de två Polarprisvinnarna Nikolaus Harnoncourts och Quincy Jones versioner av *Hallelujakören* ur Händels *Messias*. De fick priset samma år (1994) och är ungefär lika gamla, men deras versioner är helt olika.

Harnoncourt använder tidstrognas instrument och Radiokören sjunger. Quincy Jones (med Warrens arrangemang) använder moderna instrument, samplingar, gospelkör etc. Två världsmusiker ur samma generation gör helt olika typer av musik trots att de utgår ifrån samma musikstycke.

Att "objektivt" avgöra vilken version som är mest "äkta" är både onödigt och omöjligt. **Vilken man föredrar beror på vem man är, vilket musikspråk man känner sig mest hemma med och på vad man vill få ut av musiken.**

Vilken version Händel skulle ha föredragit kommer vi aldrig att veta. Och egentligen spelar det ingen roll. Det är inte för att göra Händel glad som vi lyssnar på hans musik, utan för vår egen skull.

Men blir inte musiken och musikupplevelsen mindre "autentisk", när man medvetet moderniserar gammal musik jämfört med om man gör om den till klassisk musik?

Självfallet inte. Det fanns varken hiphop, klassisk musik eller 2000-talsmänniskor på Händels tid.

När man tror att klassiska versioner av historisk musik automatiskt är mest "autentiska" eller "värdefulla", så har man gått i Den klassiska fällan.

1. Hur ska det låta?

Cembalisten Wanda Landowskas (1877–1959) formulering är träffande: *Om Rameau själv skulle stiga upp från sin grav och kräva att jag ändrade min tolkning av hans Dauphine, skulle jag svara. ”Ni skapade stycket, det är vackert. Men lämna mig nu ifred med det. Ni har inget mer att säga till om; gå iväg!”*. Citat efter Kenyon (1988:146).

Exempel – Tillägg – Tidslinje

EXEMPEL

CD-AUDIO

- Spår 1 Augsburgska konstskåpet ca 1625**
Spår 2 Romance av Balbastre 1778
Spår 3 Dansrytm 1588
Spår 4 Canzona av Merulo 1592
Spår 5 Lady Madonna 1967
Spår 6 Preludium ca 1720 (Bach in Brazil)
Spår 7 Beethoven Pathétique 1798/9
Spår 8 Invention 1 av J.S. Bach ca 1720
Spår 9 Invention-Quantz-Jazz 2002
Spår 10 Pachelbels kanon ca 1680
Spår 11 Messias 1741

NOTER OCH MUSIK

Musik låter. Det är en **process i tiden**.

Men det är vanligen undersökningar av noter som ligger till grund för hur musikhistorien beskrivs. Musikstycken hanteras snarare som en gång för alla fastlagda objekt (*res facta*) än som processer i tiden.

Traditionella noter innehåller mycket information om hur ett musikstycke är uppbyggt men tillkom inte för att undersökas av musikhistoriker, utan för att musiker ska skapa klingande musik. De som noterade musik på exempelvis 1600-talet räknade med att musikerna visste en hel del om hur musiken skulle låta och skrev inte ner allting. Dessutom förutsatte de improvisation.

När man skriver musikhistoria utifrån noter, hoppar man över musikerledet. Eller rättare sagt, **historikern tar musikernas plats**. För även när man läser noter måste de tolkas.

Detta behöver kanske inte spela så stor roll i 1900-talsmusik, men i äldre musik, där kreativa och improvisationskunniga musiker förväntades sätta personlig prägel på musiken, är tillvägagångssättet (metoden) bristfälligt. Enligt källorna var det bara amatörer och andra klassens yrkesmusiker som gjorde "som det stod i noterna".

Detta är antagligen huvudförklaringen till varför man som regel tror att exempelvis 1500-talsmusik är enklare, fykantigare, mindre personlig och emotionell än musik från 1800-talet.

TIDSTROHET

Idén med tidstrohet är en organisk del av **klassisk musikkultur** och innebär i teorin, att musikern på olika sätt försöker vara "trogen" de förhärskande idealen från tiden när ett musikstycke tillkom. Ambitionen kan verka "vetenskaplig", men tidstroheten har sällan utgått ifrån sakliga undersökningar av äldre tiders musikpraxis, utan återspeglar i första hand hur man vid en viss tidpunkt ansett att äldre musik **borde** ha låtit. Som så mycket annat som har med historia att göra så är detta i viktiga avseenden en fantasiprodukt.

En av 1960/70-talens internationellt stilbildande "barockviolinister" har berättat, att hon aldrig öppnade en bok om hur man spelade på 1600/1700-talen förrän **efter** det att de stilbildande inspelning-

arna hade gjorts. Först när hon skulle undervisa och behövde "bevis" började hon studera. Faktum är att många av tidstrohetens populäraste handböcker tillkommit i efterhand, i syfte att "bevisa" att man gjort "rätt". Mot den bakgrunden är det inte förvånande att tendentiöst urval, citatfusk och missvisande uppgifter är ganska vanliga inslag i sådana böcker.

Grunddrag

Tidstroheten har alltid haft ett **moralistiskt** drag. Genom århundradena har främst kyrkans män gång på gång pläderat för en "återgång" till en "ursprunglig" och "ren" musik. Man har framställt sig som ett sunt alternativ till en okunnig, överspänd, bullrande och vulgär samtid.

Så sa reaktionära krafter om Monteverdi på 1600-talet och om Bach och Händel på 1700-talet. På samma sätt har många av tidstrohetens förespråkare resonerat in i modern tid. Man har gärna sett sig som en **motkraft** till samtidens "förfall", en kraft som verkar för att det "falska" och "ytliga" rensas ut. Subjektivt värdeladdade begrepp som **äkthet** har haft lika hög status som i rock- och folkmusik.

Även resonemangen om den **plikt**, som man ansett att musiker har gentemot historiska tonsättare, har haft starka moraliska övertoner. I detta avseende har man tagit intryck av 1900-talstonsättare som Stravinsky och Schoenberg.

Ett annat grunddrag är en markant **pietism**, till följd av den vördnad man ofta känt inför äldre tider och historisk musik.

I synnerhet sedan 1920-talet har tidstroheten även utmärkts av en strävan efter **objektivitet**. Musiker ska visa **respekt** och **utföra musik**, inget mer. Som pionjären Dolmetsch formulerade saken 1915: *musikern får inte stå i vägen för musiken*. Moralism, pietism och strävan efter objektivitet är viktiga förklaringar till varför tidstroga framföranden alltsedan 1800-talet ofta varit **återhållsamma**. Inte för snabbt, inte för starkt, inte för uttrycksfullt, inte för personligt.

Fr.o.m. 1950- och 60-talen förstärktes det återhållsamma draget radikalt i och med att bilden av äldre musik som **ljudsvag** fick genomslag. Här spelade de allt viktigare skivinspelningarna en central roll. På inspelningar kan man spela svagt och lösa balansproblem etc. med mikrofonplacering. Men när man spelar live kan problemen bli stora. Man hävdade dock att låg ljudnivå var tidstroget och att problemen berodde på att nutidens konsertlokaler är för stora. Det är dock en myt att musiklokaler generellt blivit större sedan 1800-talet.

Yttringar

Tidstroheten har alltid haft stark förankring i statskyrkan, som sedan 1800-talet blivit alltmer bakåtblickande och konservativ i musikhänseende. Införandet av Solesmes-munkarnas "**medeltida**" **gregorianska sång** i kristna kyrkor över nästan hela världen har nog varit tidstrohetens största framgång. Processen påbörjades på 1840-talet, och deras tolkning blev officiellt upphöjd till norm vid 1900-talets början. Det var första gången en ny musikstil lanserades med inspelningar, som fanns i handeln omkring år 1900.

Den tyska **orgelrörelsen** fick stor betydelse för 1900-talets kyrkorglar. Fr.o.m. tiden efter andra världskriget finns spår av orgelrörelsens vilja att återanknyta till äldre tiders orgelbyggeri i otaliga nybyggda orglar.

En annan framgång var genomslaget för användandet av mindre ensembler än normalt i gammal musik med hänvisning till att ensemblerna var mindre förr. Sådana ensembler var verksamma i Europa och USA omkring år 1900, och med tiden kom de att kallas **kammarorkester** och **kammarkör**. Ensembletypen fick stort genomslag med bl.a. *Pablo Casals kammarorkester*, *I Musici* och *English Chamber Orchestra*. Idén med kammarkör hör också hemma i 20-talet och kom till Sverige på allvar med dansken Mogens Wöldike på 1940-talet. Det nya köridealet fick genomslag i Sverige i och med Eric Ericson och radiokörerna.

Musikpraxis i dessa ensembler skilde sig delvis från "normal" klassisk praxis. Man spelade ofta precisare och med rytmisk drive. Många idéer lånades in från tyskt orgelspel ("barockstråk", "terrassdynamik" etc.). Körerna däremot sjöng ofta mer nyanserat och kammarkorlektiskt. Enligt Eric Ericson var det en grundläggande idé bakom kammarkörer att sjunga svagare än vanligt.

Fram t.o.m. 1960-talet var de tidstroga spelsätten ofta förhållandevis kraftfulla och byggde på motorisk rytm och blev med tiden självklara i all klassisk musikutövning.

Därefter blev idealet alltmer lätt och luftig, som en logisk konsekvens av att låg ljudnivå började anses tidstroget. Nikolaus Harnoncourt och *Concentus Musicus (Wien)* blev viktiga förebilder för den detaljrika, plastiska och mer dynamiska spelstil som i dag även anammats i gängse klassisk musikutövning. Dessa dynamiska principer beskrevs i detalj av Hugo Riemann (1883/4), när han redogjorde för 1800-talets nya musikpraxis men finns inte beskrivna dessförinnan. **Grundprinciperna är alltså desamma som i övrig klassisk musikpraxis.**

Gamla instrument

Historisk musik har spelats på gamla instrument med viss kontinuitet sedan 1830-talet. Men det dröjde till 1890-talet, innan mer reguljära ensembler med gamla instrument började turnera.

Först ut var den franske pianisten Louis Diémer, som hade givit cembalokonserter sedan 1860-talet, och som började turnera med ensemblen *Société des Instruments Anciens* omkring 1890. Ungefär samtidigt började Arnold Dolmetsch driva ensembler, som turnerade i USA fr.o.m. 1902.

Vid denna tid köpte förmögna samlare i Europa och USA upp gamla musikinstrument och anordnade konserter och demonstrationer. Det var så många musikmuséer startades, bl.a. i Stockholm (1899/1900).

Men det var i och med 1920-talets tyska **orgelrörelse** som idén med att använda gamla instrument fick ordentligt genomslag. Det började med Albert Schweizers plädering 1906 för att en kyrkorgel i första hand ska konstrueras så att den fungerar i tysk musik, i synnerhet J.S. Bachs orgelmusik. På 20-talet fick sådana tankar allt fler anhängare, och sedan 30-talet har orgelbyggeriet ofta präglats av orgelrörelsens idéer.

Den första mer reguljära orkestern med gamla instrument lär ha anställts av Westdeutscher Rundfunk 1930. Det var en kammarorkester med gamla instrument, och än i dag är flertalet större "barockensembler" med gamla instrument uppbyggda enligt detta koncept. Under 1970/80-talen

upplevde ensembletypen en boom, och i dag finns det oräkneliga "barockorkestrar" av detta slag.

Kopior

Fram t.o.m. 1960-talet var "originalinstrument" (gamla instrument) vanligt förekommande i tidstroga sammanhang. I dag är minst 95 % av instrumenten i professionell tidstrohet nybyggda. Det beror bl.a. på att priset på gamla instrument skjutit i höjden. En annan förklaring är att nutidens musikmuséer inte vill att man spelar på gamla instrument utan vill att de förvaras på ett sätt som gör att de bevaras så länge som möjligt.

På 1890-talet byggdes en hel del moderna cembali, gambor, "Bachtrumpeter" etc., förutom "kopior" av historiska instrument. År 1905 grundlades den amerikanska "tidig-musikindustrin" i och med att Dolmetsch blev chef för Chickeringfabrikens sektion för historiska instrument i Boston.

Under 1920/30-talen startades många verkstäder och fabriker för tillverkning av historiska instrument, främst i Tyskland. 1970/80-talen såg en ny boom för historiskt instrumentbygge, då det grundades hundratals företag i Japan, USA och Europa. De senaste åren har dock flera verkstäder tvingats slå igen.

Framhållas bör att "kopiorna" av historiska instrument sällan är kopior, utan flertalet anpassas till nutidens klassiska ideal. Dels för att bli mer lättspelade för klassiska musiker och dels för att anpassas till den klassiska musikens egaliserade klangideal.

Skivor och radio

Inspelningar med den nya typen av tidstrogen gregorik fanns redan omkring år 1900, och cembalisten Wanda Landowska spelade in sina första pianorullar 1903.

Fr.o.m. 1920-talet samarbetade tidstroheten intimt med de nya medierna. Skivindustrin och radiostationerna insåg tidigt möjligheten att tjäna pengar på att distribuera historisk musik till "massorna". Man sa rent ut, att inspelningarna inte vände sig till finsmakarna utan till den "obildade massan" (begreppet "masskultur" användes för första gången 1923).

Omkring 1920 spelade ledande skivbolag bl.a. in Bachs *h-mollässa*, *Brandenburgkonserterna*, Purcells *Dido och Aeneas* och Händels *Messias*. Man gav också ut skivantologier som *L'Anthologie Sonore* (Curt Sachs) och *The History of Music by Ear and Eye* (Percy Scholes).

Statliga radiostationer satsade också på tidstrohet. BBC sände redan från start (1922) en hel del tidstrogen musik liksom Westdeutscher Rundfunk i Köln. Genom att föra ut grupper som *Münchens gambakvintett*, *Chanterie de la Renaissance*, *Safford Capes Pro Musica Antiqua (Bryssel)*, *The Boyd Neel Orchestra* och *Ars Rediviva* till miljontals lyssnare, blev tidstrohet långt större än vad man hade räknat med.

Utvecklingen accelererade efter andra världskriget. Stora bolag knöt med tiden till sig tidstrohetens stjärnor och ensembler som lanserades på bred front.

I dag tror dock många bedömare att branschen är mättad. Det lär finnas ca 250 inspelningar bara av Vivaldis (1678–1741) *Årstiderna*. Praktiskt taget all betydande musik och en hel del annat av den klassiska musikkulturens stora och små ikoner har spelats in gång efter annan enligt tidstrohetens normer. Sedan ett par tre år verkar det som om magin är på väg att försvinna.

1. Hur ska det låta?

TIDSLINJE 1: Musikhistoriskt källmaterial

800	900	1000	1100	1200	1300	1400	1500	1600	1700	1800	1900
<div style="border: 1px solid black; padding: 10px; width: fit-content; margin: 0 auto;"> Improvisation i noterad konstmusik </div>											
Det tar ca 500 år att utveckla grunden för vår notskrift						Det tar ca 500 år innan vissa tonsättare skriver ner "allting"					
Nevmer		Linjenotskrift Modalrytm (improviserad)			Mensuralnotskrift Tabulatur		Nottryck Ackordanalys Musikautomater			Inspelningar	
Viss vokalmusik noteras. Mest kyrklig.					Viss instrumentalmusik noteras.		Noterad musik vanligare, men improvisation självklart bland yrkesmusiker.			Helt notbaserad musik i klassisk musik.	
Noter utgångspunkt för improvisation i all musik, även i kyrklig musik och konstmusik.										Oklassisk musik: noter fortsätter att vara bas för improvisation.	
Få skrifter om klingande musik. Flertalet har kyrklig anknytning.						Läroböcker i dans och kontrapunkt		Läroböcker i musik allt vanligare. Ofta fokus på metod och improvisation.		Utförliga musikläroböcker allt vanligare. Kan beröra alla aspekter av att spela och sjunga.	
Ett fåtal musikinstrument har bevarats. Inget i originalskick.							Ganska många musikinstrument finns kvar, men ytterst få i något slags originalskick.			Gamla instrument byggs om (Stradivari etc.).	
Ett kristet tonspråk införs i hela Europa (gregoriansk sång) Improviserad flerstämmighet (polyfoni). En del noteras. Mest 2/3-stämmigt.						Samklang 4 stämmor	Ackordisk musik dur/moll	Alltmer fokus på bas och melodi		Vidgad tonalitet	Atonalitet Ljudkonst
Ziryab Abul Hasan	Hucbald	Guido av Arezzo	Leoninus	Perotinus	Machaut Landini	Dufay Desprez	Palestrina Lasso	Monteverdi Lully Corelli	Bach Haydn Mozart	Beethoven Wagner	Stravinsky Armstrong
MEDELTID						RENÄSSANS		BAROCK		KLASSICISM ROMANTIK MODERNISM	

1. Hur ska det låta?

