

**STM 1978:2**

**Georg Kneplers Geschichte als Weg zum Musikverständnis**

*Von Jan Ling und Johan Fornäs*

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

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

# Georg Kneplers Geschichte als Weg zum Musikverständnis

Av Jan Ling och Johan Fornäs

Föreliggande text vill belysa några centrala frågeställningar i Georg Kneplers senaste bok *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun., 1977. Texten är sammanställd ur två referat som Jan Ling och Johan Fornäs presenterade för forskarseminariet vid musikvetenskapliga institutionen i Göteborg ht 1978. Diskussionerna vid seminariet har varit vägledande vid urvalet och bearbetningen. Jan Ling är upphovsman till den första hälften och Johan Fornäs till den andra (fr.o.m. avsnittet om Kneplers del 2), men författarna har också inbördes granskat resp. partier och står tillsammans för huvuddragen i texten.

Den marxistiska musikvetenskapen har sina rötter i 1920-talets Sovjetunionen. Ett av de första samlande försöken är Boris Asafjevs s.k. intonationsteori. I denna prövar Asafjev att inlemma musiken i en historiematerialistisk samhällsteori och samtidigt förklara musikens väsen och egenart. (Se t.ex. art. Intonationsteorin i Sohlmans musiklexikon, 2. uppl.) Stalintidens deterministiska och mekaniska historieuppfattning trängde in även på musikvetenskapens område, en parallell till vad som skedde inom Sovjetmusiken 1948 vid Andrej Zjdanovs räfst med de sovjetiska tonsättarna. Georg Kneplers arbete *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts* öppnade på sin tid (1963) perspektiv mot en konstruktiv historisk-materialistisk musiksyn. Ett annat uppmärksammat försök till förnyelse är ungraren János Maróthys *Music and the bourgeois, music and the proletarian* (Budapest 1974).

Kneplers *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* från 1977 kännetecknas av ett fortsatt sökande efter en förklaringsmodell för komplext musik—människa—samhälle, nu med hjälp av en rad nya vetenskapliga synsätt: bioakustik, strukturalism, semiotik m.fl. Dessa är inkorporerade i ett övergripande marxistiskt perspektiv. Knep-

lers nyorientering hänger samman med ett pågående vetenskapligt nytänkande i DDR. Det är signifikativt att han i förordet nämner Doris och Erich Stockmann, Reiner Kluge, Günter Mayer, Christian Kaden m.fl., vilka gjort internationellt uppmärksammade musikvetenskapliga innovationer. Förutom dessa musikforskare har lingvisten Manfred Bierwisch, informationsteoretikern Friedhart Klix, bioakustikern Günther Tembrock m.fl. varit Kneplers vetenskapliga samtalspartner och stöd genom sina skrifter. Detta visar Kneplers ambition att ständigt ompröva och förnya sin vetenskapliga syn.

Hur skall man då allmänt betrakta Kneplers musikvetenskapliga "paradigm"? Otvetydigt har han än en gång bidragit till att öppna vägar till en utveckling av den östeuropeiska marxismen. Men det finns samtidigt åtskilligt att diskutera både i fråga om hans metod och hans slutsatser. Det förefaller exempelvis som om Knepler vill skapa ett musikens utvecklingssystem à la Darwin. Hans hypoteser förvandlas inte sällan till fakta, som sedan blir passande byggstenar i systemet. Det finns också vissa tendenser hos Knepler att i entusiasmen inför nya perspektiv använda rön och metoder från andra vetenskaper på ett något ytligt sätt för att klara sig över de stora olösta musikvetenskapliga problemfälten. Men i tider av till intet förpliktigande metodpluralism eller ensidig specialisering inom musikvetenskapen känns det både befriande och spännande att Knepler vågat sig på att anlägga ett övergripande, systematiserande perspektiv. Kneplers bok är ur många aspekter både lärorik, spännande och av vetenskapsteoretiskt intresse.

## Del 1

Det första kapitlet i Kneplers bok är med sina nära 200 sidor det tyngsta. Knepler väljer gärna att utgå från en kritisk granskning av äldre historiska inriktningar eller nyare hermeneutik. Tyvärr är denna i och för sig ofta befogade kritik

bitvis väl svepande, en kvarleva från det "försvarsstadium", då marxismen inte erkändes som vetenskaplig teori, utan bara sågs som politisk agitation. Men Knepler har också tagit avstånd från exempelvis kanoniserade marxistiska estetiker, som t.ex. Moisej Kagan i en så grundläggande fråga som synen på människans utveckling från djur till människa. I denna fråga betonar, enkelt uttryckt, Knepler kontinuiteten och evolutionen, medan Kagan betonar språnget, diskontinuiteten.

Knepler försöker i detta första kapitel av sin bok ställa den systematiska och den historiska musikvetenskapen i en dialektisk relation, för att därmed kunna ge en syntes av musikens väsen, dess tillkomst, utveckling etc. Knepler använder sig av en kommunikationsmodell, där *såväl det som förmedlas som själva modellen är stadd i en ständig processuell förvandling beroende av det omgivande samhällets olika komponenter*. Så långt är allt gott och väl. Men detaljgranskar man tillvägagångssättet finner man många oklarheter.

Knepler kritiserar först den traditionella uppfattningen om musik som ett "känslans språk". Han för oss i stället tillbaka till en tidsperiod på 3—5 miljoner år i övergångsskedet från djur till människa. Detta kännetecknades av att människan började tämja naturen och utveckla komplicerade sociala relationer. Vad Knepler särskilt betonar är *en mänsklig utveckling som omfattar en varseblivning av omgivningen, en behärskning av nya psykiska krav genom interna kognitiva och emotionella strukturer, vilka nu kan uttryckas i ett akustiskt kommunikationssystem*. Knepler antar vidare att *de emotiva och kognitiva inslagen i detta kommunikationssystem ännu inte åtskiljts*. Detta antagande får sedan ställning av postulat, då Knepler återkommer till en diskussion kring emotiva och kognitiva komponenter i musik och språk.

När Knepler undersöker musikens uppkomst i samband med övergången från djur till människa, så ligger den traditionella, metafysiska föreställningen om någon slags musikalisk "ursubstans" nära till hands. Knepler har uppmärksammat faran och ersätter "ursubstansen" med ett antal "musikaliska universalier"; en sammanställning av genetiska och socialt tillägnade komponenter:

- 1) Förmåga att skapa akustiska gestalter som är inriktade på andra levande varelsers "Einstimmung", dvs. "genklang";
- 2) den lekfulla utprovningen av användningsmöjligheter och verkan av akustiska gestalter;
- 3) inprägling av betydelse på akustiska gestalter, dvs. en semantiseringprocess.

Knepler föreställer sig ett långt övergångsskede från djurens akustiska system till människans språk/musiksystem, illustrerat av en "black box" vars innehåll är — och sannolikt förblir — okänt.

Knepler räknar upp en rad akustiska förfarings-sätt hos djuren, vilka överensstämmer med delar av vårt emotiva och kognitiva kommunikationssystem. De utgör nu de universella, genetiskt betingade akustiska genklangselementen. De två typer, som är grundläggande för djurkommunikation, finner Knepler inta en konstitutiv roll i musiken: appetens, positiv (=kontaktfunktion) och aversion, negativ (=bortstötande funktion).

Utifrån de givna biogena elementen bygger sedan Knepler vidare genom att framställa leken, spelet, som ett slags utprovningsskedet av genklangselement, vilken även innebär nyskapande. Detta sker i samverkan med de sociala användningsområdena och leder fram emot utkristallisering av mönsterbildningar. Samtidigt sker också en "semantisering", dvs. de akustiska genklangselementen vävs in i en social kontext och blir en del av denna, t.ex. en jaktfest. I de betydelsekomplex som därvid uppstår institutionaliseras musiken och får sin historia knuten till institutionerna. Denna semantisering kan även upplösas: då lever de akustiska genklangselementen (i sen tid: musikaliska gestalter) kvar, trots att deras ursprungliga betydelse försvunnit, men de är då ofta fortfarande bärare av det förgångnas "nimbus".

Knepler söker också förklara "teckensystemets relativa självständighet". Han menar att skenbart betydelselösa och asemantiska "lekar" med musikaliska gestalter kan vara intuitiva verktyg för att avbilda ännu ej medvetna eller verbaliserade förhållningssätt och relationer. Denna del av Kneplers framställning hör till de klart intressanta. Men när han sedan skisserar utvecklingen fram till vår tids musik och språk blir man mer betänksam.

Knepler framställer hypotesen att språk och musik utvecklats jämsides till olika slag av syntax. Musiken har, menar han, i ett *andra* kodningsskikt upptagit språkliga, logogena gestalter liksom språket upptagit musikaliska. Här spelar vidgningen av det mänskliga aktionsfältet en avgörande roll. Människorna tillägnar sig verkligheten och anpassar sig efter de sociala förhållandena med hjälp av *kognitiv* och *emotiv* kommunikation, varvid den förra i huvudsak blir språket, den senare musiken.

Resonemanget kring en "social tillägnan" förefaller vara en fruktbar linje utifrån ett marxistiskt perspektiv. Men mycket beror på om man verkligen kan förutsätta att språk och musik är samtidigt sprungna ur en gemensam rot. Skulle, som vissa språkvetare håller för troligt, språket vara primärt i "utvecklingskedjan" så faller Kneplers hypotes om växelverkan musik—språk i ett mycket tidigt skede platt till marken.

Knepler har också en speciell syn på språkets respektive musikens utveckling: Språk går från oformade ettordssatser mot ett syntaktiskt språk — musik går från tidsmässigt o begränsat musicerande med få strukturella element till konstruktion av konturfasta musikstycken med början och slut. Här bygger Kneplers analys av språk/musik på iakttagelser från (i detta sammanhang) sen tid, dvs. då dessa företeelser kan studeras. Frågan är emellertid dels om man kan förutsätta en sådan utveckling före de bevarade källorna, dels om dessa källor verkligen håller för en sådan beskrivning av en rätlinjig utveckling. De bioakustiska iakttagelserna, gjorda på dagens djurvärld, förvandlas först av Knepler till stadier i musikens urhistoria. Sedan pekar Knepler på en historia i rät evolution från djurriket till Schubert. Denna utvecklingskedja blir knappast mer användbar för att Knepler infört språket som en dialektisk partner till musiken. Kneplers modell präglas av en hegeliansk slutenhet, vars mål är att visa musikens livsnödvändighet vid människans tillblivelse och dess betydelse för hennes framåtskridande. Hur gärna man än ställer upp på denna musiketik, *bevisas* den knappast vetenskapligt av Kneplers resonemang.

Vad är då användbart i Kneplers musikaliska urhistoria? För det första finns många enskilda iakttagelser och hypoteser som är värda en fortsatt prövning. För det andra är Knepler på väg att skilja mellan olika musikbegrepp för olika samhällsstadier, något som konsekvent genomfört skulle avliva alla fruktlösa försök att entydigt besvara frågan "Vad är musik?". För det tredje är det — som sagt — befriande att någon vågat göra en sådan karta över ljudens väg mot språk och musik — även om det säkert bara är en förenklad och kanske delvis vilseledande skiss. Det är emellertid i växelverkan mellan enskilda iakttagelser och övergripande synteser som den musikhistoriska forskningen kan förnyas. Kneplers system kommer sannolikt att väcka debatt och ge förutsättningar för fortsatt nyorientering inom musikvetenskapen.

## Del 2

Kneplers andra kapitel innehåller tre olika texter kring problemet med musikhistoriens olika epoker: först ett avsnitt om övergången från improvisation till komposition i västerländsk konstmusik, sedan ett om operans "uppkomst" och slutligen ett sammanfattande avsnitt. I dessa vidare utvecklar Knepler ett par av sina principiella grundidéer från sitt arbete från 1963. Han arbetar för det första med tesen att musikalisk utveckling äger rum framför allt i situationer av "intersocial tillägnan", dvs. när olika klassers och skiktas kulturtraditioner på olika sätt byts mot varandra. Sådana mekanismer var verksamma vid framväxandet av komposition, liksom vid operans utveckling, där de klassblandade venetianska offentliga operahusen anges som dynamiska knutpunkter. På operascenerna fördes en bitter ideologisk kamp mellan framför allt den gamla feudala aristokratin och de nya borgerliga skikten. Kneplers betoning av dessa motsättningsars produktiva och progressiva betydelse kan ses som en konkretisering av en ofta citerad sats av Marx om klasskampen som historiens motor. För Knepler är det klassmotsättningarna som driver även den musikaliska utvecklingen framåt, och han försöker ange olika sätt på vilket detta sker.

När Knepler kommer in på hur dessa klassmotsättningar egentligen utformade sig t.ex. i operakonsten dyker idén upp om "folket" som den alltid identiska drivkraften framåt i historien. Knepler försöker finna konstanta kontinuerliga folkliga element i musiken, t.o.m. i vissa melodiska formler som han återfinner i "folkliga" musikverk genom det senaste årtusendet. Ur marxistisk såväl som ur musikvetenskaplig synvinkel är Kneplers hypoteser här tvivelaktiga. För det första är inte "folket" ständigt detsamma genom årtusendena. Slavars, feodalbönders och industriarbetares relationer till produktionsmedlen, till sina respektive härskande klasser och till naturen och sig själva skiljer sig från varandra kvalitativt. Detta talar mot antagandena om en folklig kontinuitet i historien. För det andra innebär dessa distinktioner också att den "folkliga" musikkulturen inte kan tillmätas samma roll i olika historiska skeden. Kneplers förutsättning att allt progressivt kommer från "folkmusiken" är tveksam. Han lyckas göra denna tes något troligare endast genom att alltför lättvindigt identifiera den tidiga borgerliga kulturen med de däri upptagna "folkliga" elementen.

Kneplers epokframställning hänger samman med att han fortfarande arbetar med en stel och

mekanisk bas/överbyggnadsmodell. Men han brottas verkligen med denna problematik. Först polemiserar han mot sedvanliga idealistiska stilepokindelningar, som enbart beaktar rent estetiska kriterier och alltså ser musiken som en i grunden autonom företeelse. Sedan försöker han också avgränsa sig från en mekanisk materialistisk syn och påpekar att den materiella produktionens och konstens historia betingar och förklarar varandra ömsesidigt. Hans påvisande av vad de sociala och klassmässiga förhållandena betytt för kompositionens och för operans utveckling är övertygande. Lika inspirerande är hans tes att "fantasibegåvade människor kan i tankar eller även konstnärlig gestaltning föregripa vad som gömmer sig som framtidsmöjligheter i produktivkrafter och bas, långt innan dessa möjligheter är förverkligade" (s. 351). Men han förmedlar aldrig dessa två olika tankelinjer med varandra. Med ena benet står han kvar i traditionella östeuropeiska uppfattningar om folket som oföränderlig materiell bas och drivkraft. Med det andra distanserar han sig från denna tradition och uppvärderar den konstnärliga fantasins skapande roll.

Genom denna manöver slår Knepler en brygga mellan östmarxism och Frankfurtskolans kritiska teori (senare hänvisar han också till Adorno — kritiskt visserligen, men inte totalt avvisande). Detta tyder förvisso på en öppning, men åt vilket håll? Knepler betonar vikten av att det finns flera sociala musiksfärer i klassamhällena, varför epokstilbegreppet måste bli skiktat och dynamiskt. Det är ju inte stilen som skapar sina människor, utan människorna som skapar sina stilar. När han sedan ställer som uppgift att besvara frågan *hur* musiken är förbunden med den allmänna historien, så väntar man med spänning på att han åtminstone skall försöka ange några förmedlingslänkar mellan exempelvis kapitalets utveckling och den borgerliga musikoffentlighetens former. Sådana kopplingar saknas dock. Knepler ger ingen förklaring till hur bestämningen och växelverkan mellan bas och överbyggnad, produktivkrafter och ideologi, folket och kompositörerna ser ut i olika tidsperioder.

### Del 3

Det långa tredje kapitlet hos Knepler ägnas begreppet framsteg i den borgerliga och den marxistiska historieskrivningen. Här håller Knepler åter fast vid ett tidigare av Stalin stadfäst linjärt historiskt schema, som bygger på tanken att produktivkrafterna tillväxer rätlinjigt som en automatisk

tillväxtmekanism, vilken i tur och ordning kastar olika produktionsförhållanden över ända. I denna syn är produktivkrafterna något neutralt och det blir omöjligt att begripa hur kapitalets produktionsförhållanden formbestämmer dessa produktivkrafter och ger dem deras dubbelkaraktär: som både en potentiell frigörelsemöjlighet och en förstörare av människor och natur. För Knepler är framsteget i den historiska utvecklingen något problemfritt positivt, och han sätter upp huvudmotsättningen mellan pessimism och optimism. Han knyter an till den progressiva unga borgarklassen, som genom upplysningen konsekvent förde fram tanken på ett universellt framstegsbegrepp. Genom den fortsatta utvecklingen och framförallt genom arbetarklassens landvinningar, har borgarna kommit i ideologisk kris, blivit dekadenta pessimister, menar Knepler. Medan de östeuropeiska staterna sägs kännetecknas av en ny och gränslös optimism som bygger på att klassmotsättningarna undanröjts.

När Knepler hävdar att de senaste århundradenas borgerliga ideologi blivit alltmer pessimistisk, bortser han från den teknokratiska optimismen, som är att minst lika framträdande kapitallegitimerande fenomen. Han nämner positivt Hegels dialektiska framstegsbegrepp. Men han borde ha betonat att vad Marx gjorde med sin Hegelkritik var att visa att Hegels absoluta Ande var en logisk analogi till kapitalbegreppet, och att alltså den nödvändiga lagbundenheten i Hegels slutna system utgör en idealistisk beskrivning av kapitalets tillväxtlogik, snarare än av den mänsklighetens framstegslogik som Knepler identifierar det med. För den mogna Marx är framstegsbegreppet något mycket mer sammansatt än upplysningsfilosofernas och Kneplers kvantitativa, mekaniska och universella. Knepler menar att upplysningsfilosoferna med rätta gjorde framstegsbegreppet till en universalkategori, men att de saknade klasskampen som drivkraft. Men när Knepler behåller detta universella-abstrakta framstegsbegrepp, tenderar han åt ett nära nog idealistiskt synsätt, där klasskampen bara förverkligar det framsteg som historiens lagar redan bestämt. Som vi sett går en sådan mekanisk syn igen på åtskilliga ställen hos Knepler.

Efter att ha visat hur tron på att det nya var bättre än det gamla finns hos upplysningstidens musikhistoriska pionjärverk (padre Martini, Caffiaux, Marpurg, Hawkins, Burney och Forkel), pekar han på framstegsbegreppets gradvisa sönderfall under 1800-talet. Några musikhistoriker blir kulturhistoriker men förblir idealister. De

bortser från den ekonomiska basen och blir därför kraftlösa. (Hit hör alla cykelteorier — att historien svänger mellan olika ytterligheter som etos/patos hos Sachs e.d.). En annan riktning i den i delvetenskaper sönderfallande musikhistorieteorin påverkas av Darwins naturvetenskap i evolutionshistorisk riktning. Där fattas den sociala sidan och man förfaller till biologiska förklaringar. En tredje riktning ser konsekvent musiken som autonom (Riemann m.fl.). Knepler förklarar autonomietetiken utifrån en reaktion mot intetsägande analogier mellan musik och natur, mot en positivistisk ytlighet, och framför allt mot alla materialistiska ansatser. Därmed kommer "folket", nu arbetarklassen, via en materialistisk ideologisk offensiv åter in som historisk motor. Tyvärr visar han ingenstans hur teorin om musik som totalt och i grunden autonom hänger ihop med musikens varukaraktär och kompositörernas förändrade sociala sammanhang i den borgerliga musikkulturen. Hos Knepler saknas helt enkelt ett begrepp om *kapitalet* som andra subjekt i den moderna historien. Hans förklaringar kan därför inte grundas materialistiskt, utan rör sig oftast på en isolerad ideologisk nivå.

Mot kapitlets slut nyanserar och fördjupar Knepler sina teorier. Han ställer problemet om socialismens objektiva och subjektiva möjlighet, och pekar på konstanalyser som ett sätt att komma åt den subjektiva, medvetandemässiga faktorn. Han vill också överskrida de gränser som splittrar upp borgerlig historieskrivning: gränser mellan konstarter, underdelningar av epoker och t.o.m. gränsen mellan konstproduktion och realitet, eftersom dessa gränser delvis är felaktiga och vilseledande och kan dölja utvecklingens inre sammanhang.

Återigen knyter Knepler an till temat om konstens stora betydelse som formulering av aningen om en bättre värld — något som starkt påminner om Adorno, Bloch och Frankfurtskolans marxistiska efterföljare. Knepler går så långt att han inte klargör hur konstnärens utopiska roll i sin tur är materialistiskt begränsad av det kapitalistiska samhällets ramar.

Men visst är det en spännande öppning hos honom. Han stöder sig uttryckligen på just Adorno när han ifrågasätter att framsteg i teknisk mening (materialbehärskning, kvantitativt utvidgat musikspråk) utan vidare skulle innebära ett helhetsframsteg. Han kritiserar speciellt musicerandets professionalisering, och säger att allsidigt framsteg kräver att konstnärlig produktion inte är förbehållen en elit.

### Del 4

Sista kapitlet är ett metodologiskt efterord, där Knepler inför olika termer och förklarar att alla de så benämnda metoderna behövs. Han anger emellertid ingen närmare bestämning av hur de hänger ihop, utan säger inte mycket mer än att flera olika metoder måste användas pragmatiskt, när det passar. Här hade man väntat sig en syntes, ett utkast till en marxistisk metod att *förstå* musikhistorien.

Varje musikvetenskapare ställer sig frågan "Vad är musik?". För Knepler är musiken ett akustiskt kommunikationssystem med förformer i djurvärlden. Man hade kanske förväntat sig ytterligare dimensioner i Kneplers svar, t.ex. varför en sådan fråga historiskt uppkommer och dess egentliga betydelse. Musik är inget universellt, evigt oföränderligt, den förändrar sig i tid och rum, miljö och klass så markant att det borde vara en av den historiska materialismens huvuduppgifter att avskaffa myten om ett sådant metafysiskt enhetsbegrepp. Att framställa musikens uppkomst, bas/överbyggnadsproblematik, framstegsbegreppet etc. i en lagbunden process måste överges till förmån för ett mer differentierat materialistiskt synsätt. Knepler är visserligen på väg, han ger oss både värdefulla fakta och intressanta hypoteser att arbeta vidare på. Men fortfarande återstår ett mödosamt arbete innan en historisk-materialistisk musikvetenskaplig metod kan sägas föreligga som ett välslipat verktyg för att angripa musikens historia, funktion m.m.