



LUND UNIVERSITY

Hundra år av dominans - den västerländska konstmusikens utveckling under 1900-talet

Lamberth, Marion

Published in:

OPUS - Skandinaviens största tidskrift om klassisk musik och opera

2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Lamberth, M. (2011). Hundra år av dominans - den västerländska konstmusikens utveckling under 1900-talet. *OPUS - Skandinaviens största tidskrift om klassisk musik och opera*, 35, 44-50.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Publicerades i Opus 35 (sommar 2011) under titeln "Hundra år av dominans"

Ingress

När Arnold Schönberg i början av 1920-talet utvecklade tolvtonstekniken trodde han att den skulle säkra den tyska musikens dominans för ytterligare hundra år. Men musik är som bekant mycket mer än bara teknik. Nittio år efter Schönbergs uppfinning kan det vara dags att utvärdera vad som hände med den västerländska konstmusiken, eller den *klassiska* musiken, sedan modernismens intåg i början på 1900-talet och fram till idag.

Brödtext

Den västerländska konstmusiken, även kallad den *klassiska* musiken, är inbegripen i en ständig förändring och utveckling. Under en lång tid på medeltiden var den enstämmiga gregorianska sången idealet. Ur den utvecklades så småningom en komplex flerstämmig musik för såväl röster som instrument som nådde sin höjdpunkt på 1500-talet.

Kyrkotonarterna som den gregorianska musiken byggde på dog långsamt men säkert ut en bit in på 1700-talet och ersattes med en renodlad dur-moll tonalitet. Den blev i sin tur mot 1800-talets slut allt mera kromatiserad. Förklaringen är enkel. Tonsättare från både då som nu studerar sina föregångare och samtida och uppmuntras till eller strävar självmant efter att hitta fram till egna och individuella musikaliska uttryck. Frågan reser sig hur tåligt det musikaliska materialet är och hur länge man kan fortsätta utveckla det.

Men låt oss gå tillbaka till sekelskiftet 1900.

I slutet av 1800-talet var det Richard Wagners musik som räknades som den mest framsynta. Hans operor gavs inte bara under festspelen i Bayreuth utan året om på både större och mindre operahus i så gott som hela det tyska språkområdet. I så kallade klaverutdrag i vilka orkesterpartituret reduceras till sång och piano var de dessutom tillgängliga för en oräknelig skara av musiker och amatörer i alla miljöer där det fanns ett piano. Och pianon fanns i så gott som alla hem, för det tillhörde den goda tonen att dottern i huset kunde spela detta instrument, om än så bristfälligt. I en tid när radion ännu inte var uppfunnen och utbudet av gramfoninspelningar var smalt kunde människans längtan efter musik enbart tillfredställas på två sätt: antingen genom att uppsöka de platser där musik framfördes live eller genom att musicera själv och tillsammans med andra.

Så var också fallet för Arnold Schönberg (1874–1951). Han växte upp runt sekelskiftet 1900 i Wien och började spela violin som ung. Tillsammans med sina vänner brukade han tjuvlyssna på den musik som framfördes i stadens många musikpaviljonger. Repertoaren var av det lättsamma slaget och väl blandad: valser, marscher, uvertyrer och enstaka arior eller duetter

av bland andra Franz Schubert, Joseph Lanner, Johann Strauss den äldre och hans söner, Franz Lehar, och Johannes Brahms. Med Wagners musik kom Schönberg först i kontakt genom sin vän Alexander Zemlinsky som studerade musik vid konservatoriet i Wien.

Så småningom började Schönberg skriva musik efter två förebilder som strängt taget var oförenliga: Johannes Brahms som var företrädare för den så kallade "absoluta" musiken och Richard Wagner som tillhörde det "nytyska" lägret som förespråkade programmusik. I sin stråksexett *Verklärte Nacht* från 1899 lyckades Schönberg förena båda idealen: i ett stycke rent instrumental kammarmusik gestaltar han en sällsynt känslös och dramatisk dikt av dåtidens modepoet Richard Dehmel.

Ett tag framöver fortsätter Schönberg att skriva musik enligt det senromantiska idealet, men upplever snart att han inte har så mycket mer att tillägga. Steget in i den atonala klangvärlden som gör slut med den allmänt rådande grundtonsbundenheten och senromantikens sliskiga/kvalmiga harmonier ter sig logiskt och naturligt. Under en kort period efter 1908 tillkommer som i ett skaparrus många spännande atonala verk som idag fortfarande känns fräscha: *Andra stråkkvartetten* (med sång) opus 10, sångcykeln *Das Buch der hängenden Gärten* opus 15, *Tre pianostycken* opus 11 och *Fem orkesterstycken* opus 16. För att inte tala om de experimentella operorna *Erwartung* och *Die glückliche Hand*. Och det tar inte slut ännu: 1912 tillkommer inom loppet av bara några veckor hans *Pierrot lunaire* opus 21 som förenar det atonala tonspråket och en ovanlig och varierad uppsättning av instrument med en ny sångteknik, talsången.

Sen tryter skaparkraften. Det är krig i Europa som förhindrar all vanlig sysselsättning. Schönberg som varit inkallad under en kort period börjar intressera sig för bibliska ämnen för både ett oratorium och en opera. Inget avslutas. Men under tiden växer tolvtonstekniken fram och kungörs högtidligt för elevkretsen i februari 1923. Som namnet antyder använder sig denna teknik av alla de tolv halvtonerna som ryms inom en skala. De sätts ihop till en för varje komposition ny serie av toner som ersätter den roll som tonarten haft tidigare. Serien tillhandahåller med andra ord det tonförråd ur vilket man genererar både teman och harmonier. Har man väl kommit fram till en lämplig serie för sitt planerade verk, kan man börja komponera precis som vanligt. Schönberg var stolt över sin uppfinning och övertygad om att den skulle säkra den tyska musikens dominans i ytterligare hundra år.

Stora tankar, stora ord. Men vilka var konkurrenterna som den tyska musiken skulle dominera över?

Även på andra platser i Europa kände tonsättarna i slutet av 1800-talet en leda över den senromantiska musiken och började leta efter nya sätt att uttrycka sig i musik. Lösningarna är alltid individuella. Ta till exempel Claude Debussy (1862–1918) som fascinerades under världsutställningen i Paris 1889 av balinesisk gamelan-musik. Den framförs med stora uppsättningar av slaginstrument av typen xylofoner och klockor som är pentatoniskt stämde och som producerar en intensiv och metallisk klangbild. Debussy förenar mer eller mindre

tydligt gamelan-musikens exotiska drag med det gängse europeiska tonspråket och dess traditionella instrument och ensembler och lyckas på så sätt komma fram till ett eget tonspråk. Han räknas vanligtvis till de franska impressionisterna men blir i vissa verk modernist.

Den i Paris bosatte exilryssen Igor Stravinsky (1882–1971) tog liknande tag för att bryta sig loss ur traditionen: han kryddade den rådande musiken med primitiva element från ryska folkmusiken och skapade på så sätt en musik som är lika genuin, modernistisk och skandalomsusad som Schönbergs. Samarbetet med Sergei Diaghilevs *Ballets russes* och skandalen vid uruppförandet av balletten *Våroffer* 1913 har blivit legendariska.

En liknande väg gick också ungraren Béla Bartók (1884–1945). I den skatt av ungersk, bulgarisk och rumänsk folkmusik som han tillsammans med vännen och landsmannen Zoltan Kodaly insamlade på avlägsna landsbygder fann han hittills oförbrukade musikaliska element som han kunde använda till att förnya den konstmusik som han vuxit upp med. Det rör sig om exotiska skalor, oregelbundna rytmer, ideliga taktväxlingar samt melodibildningar som skiljer sig alla avsevärt från musikens traditionella – det vill säga västerländska – stil.

Medan man i Norden fortfarande ägnade sig åt att skriva nationalromantisk musik fanns det i Södern starka röster som propagerade för – just det! – *oljudens* emancipation. Det var de italienska futuristerna som inte längre ville godta att skolade röster och den kultiverade klangen av dyrbara musikinstrument skulle dominera klangbilden i den västerländska konstmusiken när de ändå tillhörde undantagen i den värld av ljud och oljud som människan lever i. Som en logisk följd krävde de att traditionsbärare som akademier och konservatorier skulle stängas och att oljuden skulle släppas in i finrummen. Portalfigurer för rörelsen var författaren och konstnären Filippo Tommasi Marinetti (1876–1944) som 1909 ställde till en skandal med publikationen av sitt ”futuristiska manifest” och konstnären Luigi Russolo (1885–1949) med sin kontroversiella bok ”Oljudens konst” från 1913. Den senare konstruerade också de första mekaniska oljudsmaskinerna, så kallade ”intonarumori”, och skrev musik för dem. Budskapet var enkelt. Lyssna på det som finns omkring dig och uppfatta dess estetiska potential. Om Debussy kunde skriva musik om havet (”La mer”) så varför inte skriva musik om en tryckpress, ett ånglok eller en automobil?

Det är denna idévärld som den konkreta musiken (”musique concrète”) anknyter till efter andra världskriget. Dess centralgestalt var fransmannen Pierre Schaeffer (1910–1995), som till en musiker och en sångerska, som på föräldrarnas inrådan utbildade sig inte till musiker utan till ingenjör. Han specialiserade sig på inspelnings- och sändningsteknik och blev verksam vid franska radion. Med den för tiden aktuella magnetbandspelaren spelade han in olika vardagsljud och använde dem som utgångsmaterial för sin musik. Den som arbetat med magnetbandspelare tidigare vet vilka häftiga effekter som uppstår när man ändrar bandhastigheten eller spelar bandet baklänges. Det som kan tyckas vara rena leken på en bandspelare är i konstmusiksammanhang en sedan länge beprövad kompositionsteknik som går ut på att en tonföljd eller ett tema noteras såväl fram- som baklänges samt i ändrade

notvärden vilka ger exempelvis halverat eller dubbelt tempo. Det gäller inte enbart Schönberg och hans skola utan även den barocke stormästaren Johann Sebastian Bach. Den estetiska idén bakom är enhet i mångfald, och tvärtom.

Medan Schaeffer spelade in befintliga ljud och manipulerade dem för att skapa *konkret* musik lyckades man i elektronmusikstudion bearbeta rena sinustoner. Sinustoner är så att säga kliniskt rena toner som saknar övertoner. De finns inte under naturliga förhållanden och är därför inte till någon glädje för örat. Den mänskliga rösten och alla toner som alstras på ett musikinstrument består alltid av flera toner samtidigt: grundtonen och dess så kallade harmoniska övertoner som ansvarar för tonens klangfärg. Genom att på elektroniskt sätt berika sinustoner med övertoner efter fritt val, såväl harmoniska som icke harmoniska, kan tonsättaren skapa helt nya ljud – syntetiska ljud – som utgångsmaterial för så kallad elektronisk musik. Elektronmusikens pionjärer talade med förtjusning om vitt, skärt eller brunt brus som de lyckades åstadkomma i sina experiment.

Elektronmusikens klangskala är visserligen nästan oändlig men det ligger samtidigt något sterilt över den, i synnerhet då den tillkommer i studio och till en början aldrig live. Karlheinz Stockhausen (1928–2007) som var en av elektronmusikens pionjärer och tidiga mästare kombinerade redan 1955-56 elektronmusik med inspelad sång av pojkröster i *Der Gesang der Jünglinge*. På så sätt lyckas han tillföra elektronmusiken en levande dimension. En annan variant hittar vi i finnen Einojuhani Rautavaaras (1928–) *Cantus Arcticus* från 1972 som kombinerar musik för traditionell symfoniorkester med inspelat ljud från arktiska fåglar. Idag finns både rent elektronisk musik och elektronisk musik i kombination med akustiska instrument, så kallad elektroakustisk musik. I den high-tech värld vi lever i känns båda som adekvata och definitivt autentiska uttrycksmedel.

Men hur gick det med Schönbergs profetia om tolvtonstekniken?

Låt oss snabbt gå tillbaka till den så kallade Andra Wienskolan som bildades kring Arnold Schönberg under 1900-talets första decennium. Schönbergs rykte som lärare var stort och han mötte under mer än 40 år av undervisning ett stort antal blivande tonsättare, bland dessa namnkunniga tonsättare som Alban Berg, Anton Webern, Hans Eissler och den egensinnige John Cage. Schönberg uppmuntrade alltid sina elever att hitta egna lösningar i en för tiden tekniskt och estetiskt försvarbar stil. Efter 1923 var denna stil mer eller mindre sträng tolvton. Alban Berg har skapat få men absolut genuina verk, däribland operan *Lulu* och en pianosonat som numera tillhör de moderna klassikerna. Trots sin tekniska drivenhet i Schönbergs anda har hans musik ett stänk av senromantik.

Den blyge Anton Webern var den mest radikala i gruppen. Oerhört självkritisk som han var genomarbetade han sina kompositioner in i minsta detalj, strök allt som var överflödigt och behöll bara det som var absolut nödvändigt. Resultatet blev extremt korta stycken med en enorm densitet där inte bara tonhöjden utan också andra musikaliska parametrar var genomorganiserade. Hans sätt att skriva musik blev förebildligt för nästa generations

tonsättare som växte fram kring Darmstadtskolan (sedan 1946) med centralgestalter som Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen och Luigi Nono. De propagerade för en kompositionsteknik där inte bara tonhöjden utan också övriga musikaliska parametrar som rytm, dynamik och klangfärg var strängt organiserade i serier: det är därför den kallas för *seriell* musik.

Men musik är ju så mycket mer än bara teknik! Schönberg själv betonade alltid verkets idé framför den teknik det är komponerat med. Det ska vi komma ihåg framöver. Visst behöver en tonsättare teorier, regler och system med vilka idéerna kan omsättas till musik. Men detta regelverk är aldrig mål, utan bara medel, det vill säga verktyg. Musik är och förblir klingande idéer, imaginära rum, scener och berättelser som lyssnaren förväntas upptäcka och utforska.

Och därmed blir det nästan överflödigt att nämna alla dessa musikaliska stilriktningar som kom efter 1970 då Schönbergs tolvtonsteknik och dess avknoppare, serialismen, blev inaktuella och ersattes med nya kompositionstekniker. Här ska nämnas aleatorisk, minimalistisk, mikropolyfon och spektral musik, med elektroniska eller akustiska medel, men vad säger det när musikens egentliga mening ändå ligger på ett annat plan?

Idag lever vi i en klart stilpluralistisk tid. Gränsdragningen mellan hög och låg, konstmusik och övriga stilar håller på att suddas ut. Tack vare de digitala medierna omges vi med musik från olika tider, platser och stilar. Med ett enkelt knapptryck kan vi få fram musik från andra sidan jordklotet eller från tidigare århundraden. Vi är inte längre beroende av att söka oss till de platser där musik framförs live utan allt finns inom våra egna fyra väggar eller i en liten hörlur.

När gammalt och nytt existerar bredvid varandra känns det modernistiska projektet med sin övertro på framsteg förlegat. Idag finns det inte rätt eller falskt utan bara en mängd av individuella lösningar. Vi lever i den postmoderna tiden. Och den postmoderna musiken som skrivs låter ibland förvånansvärt lik den atonale Schönberg, i synnerhet då den använder sig av de instrument och de ensembler som fanns på hans tid.

Visst, det finns alltid avantgardister som utmanar befintliga gränsdragningar. Komponister fortsätter att experimentera med musikens material i tron om att kunna upptäcka nya världar. Ofta nog liknar dessa klangvärldar de naturljuden som Russolo propagerade för. Eller är det kanske rentav naturljuden som fanns sedan tidens begynnelse och som bit för bit kultiverades tills musiken nådde sin kulmen under wienklassicismen för att sedan långsamt men säkert brytas ner igen? Det ska bli spännande att se när vi är tillbaka på ruta ett.