

Musik som handling

Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning



Musik som handling

Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning

Med ett studium av Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*

Anders Tykesson

Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet

Filosofie doktorsavhandling i musikalisk gestaltning vid
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

ArtMonitor avhandling nr 12

Serien Art Monitor ges ut av
Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete
vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Adress:

Art Monitor
Göteborgs universitet
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141
405 30 Göteborg
www.konst.gu.se

Tryck: Intellecta Infolog AB, Västra Frölunda 2009
Engelsk översättning (summary): Lynn Preston
Omslagslayout: Emma Corkhill
Omslagsbild: Henschel Quartett och notbild ur Anders Eliassons
Quartetto d'Archi, sats II. Med vederbörligt tillstånd.
© Anders Tykesson 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

Es genügt zu sagen, daß man *anders* versteht, *wenn man überhaupt versteht.*

Hans-Georg Gadamer

Abstract

Title: Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning.
Med ett studium av Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*

English title: Music as Action. Analysis, Musical Interpretation and Performance.
With a Study of Anders Eliasson's *Quartetto d'Archi*

Language: Swedish

ISBN: 978-91-977757-7-9

Keywords: musical analysis, musical gestures, musical interpretation and performance, musical meaning, musical narrative, music theory, music as emotional expression, music as action, music as motion, music as mimesis, music and language, musical hermeneutics, musical phenomenology, musical semiotics, artistic research, Anders Eliasson, Hans-Heinrich Eggebrecht, Hans-Georg Gadamer, Robert Hatten, Ernst Kurth, Paul Ricoeur, Bo Wallner.

The aim of the dissertation is to illustrate the potential musical analysis has in the development of artistic questions with regard to the interpretation and performance of western art music. The analyses of the dissertation focus on *Quartetto d'Archi*, by the Swedish composer Anders Eliasson, and discussions of *music as action*, *music as emotional expression*, *music as motion* and *music as mimesis* are based on the four movements of this string quartet. The methods which are used are the very ones the project examines, namely the analysis of and the reflection on the musical work. The author has attempted to gain a deeper knowledge of the work and its possible interpretations by means of a comparative study of other music and literature within the theory of music and within philosophical thinking. The hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur are significant to the thesis. For example, the author claims that Ricoeur's concept of interpretation, in which understanding interacts with explanation, and where the interpreter "appropriates" the text, could be applied to musical interpretation. References in music, or in artworks in general, to phenomena, actions and concepts may be explained through the concept of *mimesis*. Within the doctoral project, the author has worked with chamber ensembles in the form of seminars at the Academy of Music and Drama, the University of Gothenburg.

One of the central claims of the thesis is that the musical work opens up to the possibilities of interpretation through its own way of being, in the way it expresses itself in its structures. Questions of the significance of music must be posed to the musical work itself, which answers through different categories of interpretation; it is by means of these categories of interpretation that the meaning and significance of a musical work can be interpreted. Four categories are presented: processual interpretation, narrative interpretation, characterial interpretation and emotional interpretation.

Innehåll

Förord	V
Anvisningar	VIII
I. Inledning	1
Musikteori	2
Verkanalys och musikalisk gestaltning: litteratur och forskning	3
Musikalisk interpretation.....	7
Avhandlingens syfte.....	9
Arbetsätt och disposition.....	11
II. Verk, interpretation och verkanalys	15
Det musikaliska verket	15
Estetik – erfarenheten av det sinnliga	20
Interpretation.....	23
Notskrift och interpretation.....	26
Det tysta kunnandet	28
Verkanalys	34
Analys – i vilket syfte?	34
Analys – teori eller praxis?	36
Analys och instudering	38
Analys som tolkning.....	41
Analysens gränser	42
III. Musik som handling	45
Spelet	45
Avvaktan och initiativ	47

Självframställning.....	50
Musikens agenter	54
Ett Beethovendrama.....	54
Handling och handlande	57
<i>Quartetto d'Archi</i> : sekundmotivet – ledande agent	60
Satsens stora kulmination.....	62
Agentperspektivet	63
Anders Eliasson: <i>Quartetto d'Archi</i> , sats I.....	64
IV. Musik som emotionellt uttryck	85
Affekter i musiken	85
Känslornas formulering	88
Tolkning enligt Ricoeur	89
Musikalisk diskurs	90
Förklaring och tolkning – strukturanalys och hermeneutik	91
Kvartettsatsens harmonik.....	94
Musikens kvasivärld	95
”En innerlighetens och sensitivitetens hjärtpunkt”	96
Eliasson i ljuset av Stenhammar – Stenhammar i ljuset av Eliasson	99
Interpretation här och nu.....	103
Anders Eliasson: <i>Quartetto d'Archi</i> , sats II	106
V. Musik som rörelse.....	115
Rörelsens krafter	117
Rörelse i tid och rum	119
Rörelse och rytm	122
Musik och kropp – med en fenomenologisk utflykt.....	124

Gestik.....	130
Musikalisk gestik.....	132
Gestiken i <i>Quartetto d'Archi</i> , sats III.....	136
Alternativa tolkningsar	140
Gestik som analytisk metod.....	140
<i>Scherzo</i> : Eliasson i ett korsdrag mellan Mendelssohn och Bartók.....	144
Codans gestik.....	151
Anders Eliasson: <i>Quartetto d'Archi</i> , sats III.....	155
VI. Musik som mimesis.....	175
Finalen som långsam sats.....	176
Finalen i ett historiskt perspektiv	179
Katharsis.....	183
Innehåll, mening och betydelse – med semiotiska utflykter	185
”... det som tecknet framkallar”	185
Mening och innehåll	188
Musikaliska begreppsfält	192
Begreppsfält i kvartettsatsen.....	196
Musik och språk.....	198
Verbalspråkets analogisering: metaforen	200
Gestaltning – mimesis	204
Anders Eliasson: <i>Quartetto d'Archi</i> , sats IV.....	209
VII. Interpretation och gestaltning – mot nya analysformer ..	215
Fyra tolkningskategorier	217
Processuell tolkning.....	218
Emotionell tolkning.....	219

Karaktärsnäsig tolkning	219
Narrativ tolkning	220
Analysur litteraturen och tolkningskategorier	221
Guck: Chopins h-mollpreludium, op. 28 nr 6	221
Wallner: Stenhammars Sträkkvartett nr 2 c-moll, sats I	221
Vinther: Beethovens Sonat op. 111 c-moll, sats I	222
Hatten: Beethovens Sträkkvartett op. 130 B-dur, sats 3	225
Mot nya analysformer	229
Från uttryck och innebörd till insikt	229
Teori och praxis – vetenskap och konst	232
Musiken och språket – ännu en gång	234
Det kreativa språket	235
”Fria associationer och ett personligt språk”	237
Ett essäistiskt förhållningssätt	239
English summary	243
Appendix	271
Källor och litteratur	275
Namnregister	287

Förord

I en utskrift av en av de otaliga versionerna av avhandlingstexten i vardande har jag antecknat i marginalen: ”*man är inte ensam!*”. Min handledare hade påmint mig om det självklara i att inget forskningsarbete är isolerat från något annat, utan varje projekt är mer eller mindre knutet till och beroende av andras arbeten.

Man är inte ensam! är och också en påminnelse om att en avhandling inte kan komma till utan engagemang i form av tid, arbete och inte minst omtanke från anhöriga, vänner, kolleger och lärare. Jag är skyldig en stor tacksamhet till många människor som varit mitt stöd och därför också har del i avhandlingens eventuella förtjänster.

Först av alla vill jag ihågkomma min lärare Bo Wallner, utan vars inflytande detta arbete över huvud taget inte hade varit möjligt. Första gången jag mötte Bo var när jag hösten 1974 började min kyrkomusikerutbildning vid Musikhögskolan i Stockholm. Professor Wallner var en respektingivande gestalt som min första termin undervisade i formlära – ett ämne som jag hade mycket vaga begrepp om. Vid något av seminarierna gjorde vi, enligt en för Bo typisk arbetsmetod, en djupdykning i ett par partitursidor, jag vill minnas att de var hämtade ur Berlioz *Sinfonie Phantastique*. Jag kunde inte förstå vad detta detaljstudium hade med formlära att göra. Här fanns ju inte tillstymmelse till form-schema eller generaliserande resonemang! Men jag minns mycket väl att studiet gällde vad jag skulle kalla *uttryck och innehåll*. När jag några år senare – med Bos hjälp – kom in i den teoripedagogiska klassen blev tisdagsförmiddagarnas formläreseminarier för framtiden mycket betydelsefulla tilldragelser. Efter mina avslutade högskolestudier blev Bo en inofficiell mentor genom många samtal och brevkontakter och i praktiskt avseende genom förmedling av skribentuppgifter.

I avhandlingens närmaste omgivning vill jag tacka:

– min handledare, professor Magnus Eldénus, med vilken jag har haft många givande samtal och som med varsam hand har styrt mig och lyckats med bedriften att få mig att avsluta arbetet.

– tonsättaren Anders Eliasson, som låtit mig ”låna” sin *Quartetto d’Archi* och med entusiasm följt projektet och inbjudit mig till givande samtal vid köksbordet.

– professorerna, delaktiga i forskarskolans verksamhet vid Högskolan för scen och musik, Johannes Landgren, Eva Nässén, Bengt Olsson, Sverker Jullander och Anders Wiklund.

– de personer som tagit sig tid att läsa delar av avhandlingen under vardande, och från vilka jag fått många värdefulla synpunkter, professorerna Sven Andersson och Einar Nielsen, filosofie doktorerna Cecilia Lagerström och Johan Norrback samt forskningssekreteraren vid Konstnärliga fakulteten, Johan Öberg.

– doktorandkollegerna, i synnerhet rumskamraterna Sven Kristersson och Svein Erik Tandberg. Ett särskilt tack till Sven som troget läst mina texter och givit många goda råd, och som också fått mig att inse att hela arbetet, och inte endast det tredje kapitlet, handlar om *musik som handling*.

– doktorandkollegan i Newcastle, Joel Eriksson, som lärt mig använda Sibelius – d.v.s. notskrivningsprogrammet – och också givit mig värdefulla synpunkter.

– forskarskolans klippa vid Konstnärliga fakulteten, utbildningshandläggaren Anna Frisk, som alltid varit beredd att ställa upp med hjälp och goda råd och som varit en ovärderlig hjälp vid produktionen av avhandlingsboken.

– Lars-Anders Carlsson för hjälp med layoutarbetet, Emma Corkhill för arbetet med avhandlingens omslag, Lynn Preston som översatt sammanfattningen till engelska, och Tobias Egle för hjälp med översättningar från tyskan.

– Håkan Dahl som med kort varsel ställt upp med korrekturläsning och språkgranskning av avhandlingen.

– högskolerektorn vid dåvarande Musikhögskolan, Ingemar Henningsson, för gott stöd i samband med att jag påbörjade doktorandstudierna, och hans efterträdare Helena Wessman, som alltid visat sitt intresse och givit mig uppmuntrande tillrop!

– de studenter i kammarmusikensembler vid Högskolan för scen och musik som jag fått förmånen att arbeta med, och till kammarmusikundervisningens ledare, Robert Schenck.

– Kungl. Musikaliska Akademien som stöttat arbetet med generösa stipendier.

– Gehrmans Musikförlag som mycket generöst har givit mig tillstånd att publicera partituret till Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* i avhandlingen.

Sist mitt tack till familjen, till de utflugna Johan och Sofia, till Mattias och Simon därhemma, och till min kära Wiveca, som är den som allra främst har gjort detta arbete möjligt. Alla har ni – på olika avstånd – varit åskådare och kärleksfullt stöttat mig, men nog alltför ofta också fått åka med i den berg- och dalbana som ett avhandlingsprojekt utgör.

Göteborg den 5 maj 2009
Anders Tykesson

Anvisningar

Tonnamn anges i texten enligt traditionell svensk praxis med stamtonerna *c, d, e, f, g, a, h*

När så förefallar vara naturligt betecknas intervall enharmoniskt. Exempelvis betraktas intervallet *ess – fissa* i sådana fall som en liten ters.

De fyra satserna i Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* återges i partitur efter respektive kapitel III, IV, V och VI. Hänvisningar i den löpande texten ges med taktnummer för respektive sats. Övriga notexempel återfinnes inne i texten.

De båda modi i Eliassons tonspråk anges som modus 1 respektive 2, vid behov med ifrågavarande modustranspositions grundton (se vidare i appendix, s. 271).

Quartetto d'Archi återges med vänligt tillstånd av Gehrman's Musikförlag, (www.gehrmans.se). Partitur och stämmaterial kan beställas från förlaget (artikelnummer MAN 040p order@gehrmans.se).

I. Inledning

En gemensam uppgift för oss alla i det moderna samhället är att återerövra vår värdighet som mänskliga varelser. Musik kan vara en hjälp om normativet heter humanism.

Anders Eliasson¹

Musik är något oerhört. Detta fenomen av mänsklig aktivitet hör till det grundläggande i tillvaron, sedan urminnes tider förenat med arbete, rit och sociala beteenden. I vår tid tycks musiken vara oundgänglig för de flesta människor. Men den går inte att till sitt innersta väsen förklara. Ingen kan ge ett uttömmande svar på frågan om vad musik egentligen är – utöver fysikaliska svängningar i luft-rummet, klingande låtar eller verk, nedtecknade noter eller den enskildes tankar. Men musiken kan förklara. Åtminstone i benådade stunder kan musiken berätta om livet, människan och Gud, om lidande eller lycka, på ett sätt som få andra företeelser i tillvaron kan. Däri ligger dess oerhördhet.

Samtidigt har musik att göra med kunskap och kunnande. Den som på ett eller annat sätt utövar musik har oftast lärt sig musiken – genom härkning, genom egna försök eller genom studium. Den västerländska konstmusiken har under århundradenas lopp utvecklat utbildningstraditioner – alltifrån klostrens sångskolor till dagens musikskolor, konservatorier och musikakademier. De högre musikutbildningarna i Europa inordnas alltmer i universitetens system av program och kurser, vilka omfattar inte bara det som kallas konstmusik, utan också jazz, pop, rock och folkmusik. Också för dessa genrer gör sig den intellektuella överbyggnaden alltmer gällande.

För den som arbetar med musik, som alltså i stor utsträckning blivit institutionaliserad, består kunskapen fortfarande till avsevärd del av ett hantverk som utövas genom studium, övning och skapande. Musiken kräver kunskap i instru-

¹ Bergendal: *33 nya svenska komponister*, s. 67. Ursprungligen ur Anders Eliasson: ...provided that the norm is humanism. *Finnish Music Quarterly* 1991:2.

KAPITEL I

mental- och vokalteknik, gestaltning, kompositionsprinciper, uppförandepraxis och samspel. Att kunna musik är att känna musiken i dess beståndsdelar, att gestalta den med sitt instrument, att ha en egen relation till den.

Musikteori

I brytningspunkten mellan musikens oerhörda dimensioner och det praktiska utförandet finner jag musikteorins plats. Ur en synvinkel är musikteori en färdighetsträning och ett hantverk som traditionellt är formulerat i olika ”läror”, t.ex. harmonilära, kontrapunkt, formlära och gehörslära.² Dessa discipliner kan sammanfattas i uttrycket *musikalisk hantverkslära*, vilket är den vardagliga betydelsen av ordet ’musikteori’ och den betydelse begreppet i allmänhet ges vid musikhögskolor och konservatorier. Även om det musikaliska hantverket, som ordet säger, på många sätt är en praktisk verksamhet, blir det med beteckningen ’musikteori’ på ett ofta olyckligt sätt markerat som en motsats till musikalisk praxis, d.v.s. vokal och instrumental utövning av musik. I ett vidare perspektiv innefattar musikteorin också ”tänkandet” kring musiken och är i den betydelsen snarare *teorier om musik*.³ I mitt bruk av begreppet ser jag inte någon tydlig gräns mellan de båda områdena. Jag menar att hantverksläran borde, mer än vad som i allmänhet är brukligt, använda sig av den vidare musikteorin som hjälp till analys, reflektion och interpretation.

Musikteori förenad med musikaliskt utövande kan aldrig ha något egenvärde. Med utgångspunkt i det praktiska kunnandet måste den tjäna den klingande musiken och ge förutsättningar för framförande och kreativt skapande. Därigenom hör musikteorin till det som med ett övergripande begrepp kan kallas *musikalisk gestaltning*. För den västerländska noterade konstmusiken – som detta arbete behandlar – står analysen av det musikaliska verket i centrum för musikteorin. Analysens syfte är att nå kunskap om själva verket, men också att utveckla kunskap i interpretation och framförande. Verkanalys får inte begränsas till praktisering av sådant som harmonianalytiska system och formscheman. Den bör också omfatta musikteorins vidare fält. Verkanalysens *hur?* måste följas av ett

² *Sohlmans musiklexikon*, uppslagsordet ’musikteori’.

³ *Ibid.* Begreppet är i denna betydelse analogt med t.ex. ’konstteori’ och ’litteraturteori’ som däremot inte är former av hantverkslära.

varför? Musikteori handlar därmed om både att *förklara* och att *förstå*, ett begreppspar som enligt filosofen Paul Ricoeur måste interagera för att tolkning – interpretation – skall komma till stånd.⁴

Verkanalys och musikalisk gestaltning: litteratur och forskning

Musikalisk verkanalys och den litteratur som publicerats i ämnet är mycket omfattande och mångfacetterad och därför svåröverskådlig. En detaljerad översikt med en omfattande bibliografi från senmedeltiden till 1900-talets sista år ges i Ian Bents och Antony Poples artikel under uppslagsordet *Analysis* i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Mitt intryck är att verkanalyser i mycket liten utsträckning har en explicit inriktning på musikaliskt utförande. Fokuserar analysen på verkets ljudbild, d.v.s. hur ”det låter”, ägnas diskussionen oftast en allmän beskrivning, d.v.s. ”hur det är gjort”, medan frågor om musikalisk interpretation i samband med klingande gestaltning oftast inte berörs. I den mån analysen är menings- och innehållsrelaterad har den en allmänt tolkande inriktning utan särskild beröring med det musikaliska framförandet. Om musikanalytisk framställning har någon uttalad anknytning till person avses i allmänhet tonsättaren och lyssnaren. Den framförande musikern – som har den för verkets framförande avgörande interpretatoriska rollen – lämnas oftast därhän. Orsaken är musikanalysens utveckling under 1900-talet som en disciplin inom musikforskningen med en mängd vetenskapliga inriktningar, system och metoder, flera av dem inspirerade av andra vetenskapsgrenar. Även om musik betraktas som en kommunikativ företeelse har den i ett vetenskapligt perspektiv ofta behandlats mera som ett system än som ett konstnärligt uttryck. Enligt Bent och Pople var dels lingvistik, dels cybernetik och informationsteori de metoder som framför andra influerade musikanalysen efter andra världskriget.⁵ Lingvistikens studier av språkets lagbundna fenomen utövade stort inflytande under 1950- och 60-talen tillsammans med de besläktade disciplinerna semiologi och strukturalism. Synen på all kommunikation som ”språk” – semiologin genom tecken och koder, strukturalismen genom de strukturella helheterna – fick sätta avtryck också inom musikanalys

⁴ Om Ricoeurs tolkningsteori, se s. 89.

⁵ Bent och Pople: *Analysis*, §II: History, 5. 1945–70.

KAPITEL I

med inriktning på de kommunikativa egenskaperna i musikens strukturer, alltifrån intervallnivå till större enheter. Likaså användes cybernetikens systemtänkande och informationsteorins sannolikhetsbegrepp i musikanalytisk forskning. Följden blev att den vetenskapliga musikanalysen under 1900-talets senare hälft dominerades av ett formalistiskt strukturinriktat tänkande. Det som borde sökas genom den språkinriktade analysen, musikens innehållsliga kod, undanhölls således genom positivistisk metod. Musikalisk verkanalys kunde därigenom utvecklas till och med fjärran från musikens klingande verklighet.

De vetenskapliga analysmetoderna tycks ibland utgöra sin egen motivation. Syftet med en analys av ett musikstycke kan till och med uppfattas som att bevisa riktigheten i metoden snarare än att belysa musiken. Var och en tillämpar sin metod på vilken musik det vara må. Musikforskaren Nicholas Cook beskriver analysen som en musikalisk korvstoppningsmaskin: oavsett vad som mals ned kommer det ut, snyggt förpackat, alltid i samma form!⁶ Till och med en encyklopedisk text förhåller sig kritisk till musikanalysens arbetsformer:

In Anbetracht der Literatur zur Methodik der Analyse ist unschwer der Umstand festzumachen, daß die analytische Verfahrensweise im Vordergrund steht. Man sucht strukturellen Gesichtspunkten nachzugehen, wählt übergeordnete Standpunkte formaler oder inhaltlicher Natur und erstellt bisweilen grundsätzliche Theorien, die den Zusammenhang innerhalb eines Tonstückes durch möglichst lückenlose Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Bezugsrahmen erstehen lassen sollen. Mehr noch: man postuliert Gesetzmäßigkeiten, die nicht nur dem eben analysierten "Gegenstand" entsprechen und rechtfertigt dies durch – oft gezielte Auswahl – anderer Stücke.⁷

⁶ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 2.

⁷ "I betraktande av litteratur om analysens metodik är det inte svårt att konstatera att det analytiska förfaringssättet står i förgrunden. Man undersöker strukturella aspekter, väljer överordnade ståndpunkter av formell eller innehållslig natur och utarbetar emellanåt grundläggande teorier som skall låta sammanhangen inom ett verk framstå genom möjligast fullkomliga överensstämmelser, likheter och samband. Än mer: man postulerar lagmässigheter som inte endast motsvarar det just analyserade objektet, och rättfärdigar dessa genom andra stycken, ofta i ett riktat urval." Gruber, G. W.: *Analyse*, sp. 578 (min övers.).

I ljuset av föreliggande avhandling är Cooks uppfattning om den objektivitet analytiker eftersträvar tänkvärd. Denna, menar han, motverkar en personlig inlevelse i musiken vilket är den enda förnuftiga anledningen till att någon intresserar sig för musik!⁸

De områden inom musikalisk verkanalys som är särskilt intressanta för avhandlingen är dels *analys och framförande*⁹, dels *musikalisk mening*. Båda är företeelser av ungt datum inom musikvetenskapen, och det förefaller mig som om en förening av dessa inte förekommit i någon nämnvärd omfattning. Den förra, analys och framförande, inriktar sig i huvudsak på form och struktur. Som pionjärarbeten betraktas framställningar av musikforskarna Erwin Stein (*Form and Performance*, 1962) och Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance*, 1968)¹⁰ Nicholas Cook menar dock att Wallace Berrys *Musical structure and Performance* (1989) utgör startpunkten för framförandeinriktad analys.¹¹ Berrys framställning utgår från frågor om rörelse och riktning i musikaliska förlopp, varvid han framhåller tempo och artikulation som de medel, bortom det ”ordagranna utförandet”, som musikern har till förfogande för sin interpretation.¹²

Litteratur om musikalisk mening och musikaliskt innehåll är i och för sig ingen ny företeelse. Man kan tänka på skrifter från början av 1800-talet, som musikteoretikern Jérôme-Joseph de Momignys analyser av verk av Haydn och Mozart (1806), eller den mångsidige E. T. A. Hoffmanns anmälan av Beethovens femte symfoni, som med sina målande beskrivningar anknyter till den tidiga romantikens litterära stil.¹³ Uppmärksammade verkkommentarer med innehållsrelaterade analyser utgavs t.ex. av dirigenten och musikforskaren Hermann Kretzschmar (*Führer durch den Konzertsaal*, 1887–1890) och av pianisten och

⁸ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 3.

⁹ Jag använder ordet 'framförande' som motsvarighet till engelskans *performance*.

¹⁰ Latham: *Analysis and Performance Studies*.

¹¹ Cook: *Analysing Performance and Performing Analysis*, s. 239.

¹² Berry: *Musical Structure and Performance*, s. 3.

¹³ Bent och Pople: *Analysis*, §II, 2. 1750–1840. Momignys analyser behandlar dels första satsen i Mozarts Stråkkvartett d-moll, K 421/417b, dels första satsen i Haydns Symfoni nr 103 i Ess-dur ("med pukvirveln"). Hoffmanns Beethovenanalys trycktes i två avsnitt i *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

KAPITEL I

musikskriftställaren Sir Donald Francis Tovey (*Essays in musical analysis*, 1935–39 och 1944). Ett betydelsefullt vetenskapligt arbete med en hermeneutisk musikanalys är musikforskaren Deryck Cooke's *The Language of Music* (1959).

Intresset för musikalisk mening har rönt ett växande intresse inom musikforskningen sedan 1980-talet, delvis som en reaktion mot den positivistiska musikanalysen. Intentionen har varit att tolka musik – inte endast att klassificera, kvantifiera och beskriva – i syfte att nå en historiskt kontextualiserad framställning av musikalisk mening.¹⁴ Området har behandlats framförallt inom det anglosaxiska språkområdet, dels genom filosofer som Stephen Davies och Peter Kivy, dels genom musikforskare och analytiker. Av de senare har arbeten av Wilson Coker, Marion A. Guck, Robert S. Hatten och Fred Everett Maus och den tidigare nämnde Edward Cone haft betydelse för detta arbete. En särställning intar Nicholas Cook som med olika infallsvinklar behandlat musikalisk mening i en vid bemärkelse, men också musikaliskt framförande. Hans skrifter förmedlar ofta utmanande synsätt, ibland med en livgivande humoristisk underton. Bland tyskspråkiga forskare har framför allt Hans Heinrich Eggebrecht problematiserat musikalisk mening och musikaliskt innehåll – med begreppsparat *Sinn und Gehalt* – vilket, enligt min mening, bidrar till en strukturering och ett förtydligande av de fenomen som samspelar i musikalisk interpretation. Av tyskspråkig musikforskning skall också nämnas den skriftserie som bl.a. emanerat ur konferenser om musikalisk hermeneutik, hållna i München, Salzburg och Wien.¹⁵

En förening av gestaltnings- och innehållsinriktad verkanalys menar jag att man kan skönja i den forskning som sorterar under begreppet *musikalisk gestik*. Området har tillkommit under det senaste decenniet som en avläggare av 'musik och mening' med olika inriktningar i forskningsprojekt som presenterats i skrifter och vid konferenser. I USA har en gestikforskning utvecklats med bakgrund i musiksemiotik och med musikforskaren Robert Hatten som främste företrädare. Dennes arbeten *Musical meaning in Beethoven* (1994) och *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes* (2004) har haft ett stort inflytande på avhandlingen.

¹⁴ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 4.

¹⁵ Gernot Gruber och Sigfried Mauser m.fl.: *Schriften zur Musikalischen Hermeneutik*. Serien är påbörjad 1994.

Sedan 1950-talet har i Skandinavien skapats verkanalyser i praktikermiljö, d.v.s. vid musikhögskolorna. Främsta företrädare för denna tradition har varit Bo Wallner (Kungl. Musikhögskolan i Stockholm) och Orla Vinther (Det Jyske Musikkonservatorium, Aarhus). Wallner hade en mycket omfattande verksamhet som forskare och musiksribent, kombinerad med undervisningsverksamhet. Hans musikanalyser omfattar både framställningar och essäer av verkmonografisk art, verkkommentarer och en stor mängd radioprogram. *Vår tids musik i Norden* (1968) är en omfattande framställning av den nordiska konstmusiken från 1920-talet. I monografin i tre band, *Vilhelm Stenhammar och hans tid* (1991), ingår inträngande studier i Stenhammars produktion.¹⁶ Vinther har bl.a. givit ut pedagogiskt inriktade verkanalyser och behandlat analysens roll i musikalisk kommunikation.¹⁷ Ett i Sverige närmast epokgörande arbete av pedagogiskt slag gjordes med *Radiokonservatoriet* 1968–69, som var en serie radiokurser, men som lever kvar i kursböckerna, *Det musikaliska hantverket* och *Musikens material och form 1–3* (alla 1968).

Inom den inriktning av musikforskningen som i en och samma person förenar den konstnärlige utövaren och forskaren – d.v.s. vad som kommit att benämnas konstnärlig forskning – förekommer, vad musiken anbelangar, också verkanalys som är direkt förenad med interpretation och gestaltning.¹⁸

Musikalisk interpretation

Dagens utövare av västerländsk konstmusik – instrumentalisten, sångaren eller dirigenten – kan i princip stå med hela musikhistorien i sitt huvud, sina händer eller sitt röstorgan. Som få andra konstnärliga utövare är musiker reproducenter

¹⁶ Wallners produktion finns förtecknad i *Lodet och spjutspetsen*, s. 170–184 (till 1985) samt i Wallner: *Profiler*, s. 126–127 (1985 forts.–1999).

¹⁷ Vinthers produktion finns förtecknad i Christensen (red.): *Att skabe interesse... Festskrift for Orla Vinther*, s. 241–248.

¹⁸ I Skandinavien har avhandlingar med sådana inslag framlagts av bl.a. organisterna Johannes Landgren (om Petr Ebens orgelmusik, 1997) och Sverker Jullander (om Otto Olssons orgelmusik, 1997), pianisten Einar Røttingen (om pianoverk av Edvard Grieg, Geir Tveitt och Fartein Valen, 2006), flöjtisten Lena Weman Ericsson (ett studium i ett musikontologiskt perspektiv av musik av J. S. Bach, 2008) och gitarristen Stefan Östersjö (om verk av bl.a. Per Nørgård, 2008).

KAPITEL I

av konstverk som ofta har åtskilliga år på nacken. Det kräver en kunskap om den tid som musiken ursprungligen tillkom i och det sätt på vilken den framfördes. Men framförallt gäller det att tolka musikaliska uttryck, tankar och idéer för dagens lyssnare.

Både den framförande musikern och åhöraren är lyssnare och därmed interpret, som tillägnar sig det musikaliska verket. Framförandet är eller bör vara en interpretation – det som musikern uttrycker i sin gestaltning av nottexten. Det är naturligtvis en mycket grannlaga uppgift som ställer andra krav än dem som ställs på lyssnaren. Musikern förverkligar ett redan existerande konstverk. Tolkningen kräver att hon tillägnat sig verket till den grad att hon kan musiken, känner den och har gjort den till sin egen. Men musikalisk interpretation och musikaliskt framförande får inte, menar jag, begränsas till kunskap om teknik, form och struktur. Musik som konst är en spegling av liv och tillvaro. Musikern måste fråga: ”vad säger musiken mig?” och ”vad vill jag säga med musiken?”.

Avhandlingen behandlar en process som rör sig från den musikaliska strukturen till tolkningen av densamma, d.v.s. från det tydligt verbaliserbara till företeelser som vanligtvis inte verbaliseras eller inte låter sig verbaliseras. Samtidigt kräver analysen och den reflektion som utgår från analysen – för att tydliggöras – ett bruk av det verbala språket. Förhållandet mellan musik och verbalspråk är också ett genomgående tema i arbetet. Som alltid när det outsägliga skall beskrivas blir språket ett dilemma. Vi riskerar att stänga in konstverket i språket och hindra tolkningens möjligheter. I Göran Tunströms roman *Juloratoriet* skriver den unge Sidner Nordensson i sin dagbok – som han givit titeln *Om smekningar*:

Gud ”finns” inte. Jag tror på honom.
Skulle han ”finnas” vore han en fånge i språket och alltså vår slav.
Skulle vi ”finnas” vore vi fångar i vårt språk. Det äro vi också.¹⁹

Vi är fångar i språket och det är av största vikt att vi är medvetna om det. Men svaren på de konstnärliga frågeställningarna är till stor del språklösa. Således ägnar sig avhandlingen åt en paradox: att tala om det outsägliga och att beskriva det obeskrivbara.

¹⁹ Tunström: *Juloratoriet*, s. 229.

Avhandlingens syfte

Interpretation av ett musikaliskt verk uppstår i mötet mellan verket och den tolkande. Ett musikaliskt verk är mångsidigt: det är ett objekt som – för att ta klingande form – är utlämnat åt den framförande musikerns återskapande gestaltning. Samtidigt är det en intentionell skapelse med en egen identitet och ett eget innehåll som utövar inflytande på lyssnaren. I det perspektivet kan verket betraktas som ett subjekt – vilket musikern möter i interpretationen. Därför hör reflektion över betydelser i verket, i förhållande till interpretens erfarenheter, till tolkningsförfarandet. Ett centralt begrepp i studiet är således *verkets innehåll* eller *innehåll*. I det gestaltande sammanhanget måste detta fenomen, menar jag, först och främst sökas i verket som det är framställt i den noterade strukturen. Därifrån, i den av tonsättaren överlämnade nottexten, måste tolkningen utgå. Musikerns interpretation förutsätter därför en ingående kunskap om verkets form, struktur och uttrycksmedel.

Avhandlingen vill belysa verkanalysens möjligheter att utveckla de konstnärliga frågeställningarna vid interpretation och framförande av noterad västerländsk konstmusik. Den grundläggande frågan är därvidlag: *Hur kan man beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt och performativt²⁰ syfte?* Med det språkliga dilemmat i åtanke måste arbetet betona frågorna och erfarenheterna mer än de precisa svaren. Avhandlingens syfte är mindre att finna generellt applicerbara metoder än att nå metodisk beredskap i interpretation och gestaltning av musik.

Arbetet behandlar instuderingsvägar med analysen som verktyg, vilket berör den interpreterande musikerns bruk av verkanalys, men i än högre grad analytikerens betydelse för musikalisk interpretation och musikaliskt framförande. Avhandlingen har alltså pedagogiska anknytningspunkter avseende musikteoripedagogens roll i instuderingsarbete som t.ex. kammarmusikundervisning. Det föresvävar mig att den högre musikutbildningen därmed är ett område där mina idéer har sin främsta avsättning. Avhandlingen har också musikvetenskapliga drag eftersom musikalisk verkanalys hör till den musikvetenskapliga domänen. Musikvetenskaplig forskning har varit av stor betydelse för arbetet. De analytiska resonemangen har dock förts med det gestaltande syftet för ögonen. Det är mitt

²⁰ Jag använder begreppet 'performativt' i betydelsen 'som har med framförande att göra'.

KAPITEL I

intryck – i enlighet med framställningen ovan (s. 3) – att detta är en något annorlunda inriktning för musikalisk verkanalys än den gängse.

Den diskussion som förs i avhandlingen om innehållsrelaterad interpretation har endast en repertoarmässig avgränsning; den behandlar ”ordlös” musik, d.v.s. musik som inte har en uttalad relation till en text och som saknar utommusikalisk anknytning genom t.ex. sin verktitel. Sålunda behandlas varken vokalmusik eller s.k. programmusik.

Avhandlingens ämne har sin utgångspunkt i musikteori,²¹ i dess snävare mening som hantverkslära. I det avseendet har mina erfarenheter som teoripedagog stor betydelse. Strukturanalysen är det huvudsakliga verktyget, men med sin inriktning mot interpretation och gestaltning är avhandlingens främsta ärende att diskutera musikens väsen, innehåll och mening i ett performativt perspektiv. Arbetet riktar sig till lärare i musikteori och till musiker och andra med intresse för interpretation i förening med ’mening och innehåll’. Naturligtvis hoppas jag också att avhandlingen i någon mån kan bidra till en utveckling av ämnesområdet.

Läsaren kanske ställer frågan: Får musiken ett bättre framförande om musikern eller musikerna genom analys och reflektion fördjupat sig i verket? Spontant skulle jag svara ja. Men vad har jag för bevis för att så är fallet? Jag tror att frågan är omöjlig att besvara – lika omöjlig som frågan om musiker spelar bättre idag än för hundra år sedan. Vi måste ständigt finna nya utgångspunkter, nya infallsvinklar och nya aspekter i den musikaliska interpretationen. Gjorde vi inte det, skulle vi behöva påstå att världen och människans situation i världen inte förändras genom tiderna. Och konsten skulle dö. Ämnet för avhandlingen är inte en *ny* utgångspunkt, men en utgångspunkt som alltid söker nya horisonter. Förhoppningsvis kan avhandlingen bidra till nya aspekter på de outtömliga begreppen musikalisk interpretation och gestaltning. Arbetet är således endast ett bidrag till de eviga frågorna inför konstens funktion, uttrycksmedel och verklighet.

²¹ Avhandlingen är ett arbete inom ämnesvarianten teori med inriktning mot musikalisk gestaltning.

Arbetsätt och disposition

Avhandlingsarbetet har utgått från mina erfarenheter och mina kunskaper som musikteoretiker och teoripedagog och som utövande musiker. Inför det musikaliska verket har jag använt mig av samma arbetsformer som jag tillämpar som teoripedagog, d.v.s. ett undersökande studium med partitur och inspelning som främsta arbetsmaterial. Därtill har jag sökt att fördjupa kunskapen om verket och dess möjliga interpretationer genom studium av annan musik och litteratur inom musikteori och inom filosofiskt tänkande. Jämsides med avhandlingsarbetet har jag arbetat i seminarieform med kammarensembler av olika slag vid Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.²²

De metoder som använts är således de som arbetet i sig själv utforskar, nämligen analys av och reflektion över det musikaliska verket med inriktning på interpretation och framförande. Jag har därvidlag valt att fokusera på *ett* verk: *Quartetto d'Archi* av Anders Eliasson, komponerad 1990–91. Flera skäl ligger till grund för detta val. Samtida kammarmusik med en tydlig förankring i traditionen erbjuder ett studium med flera infallsvinklar. Att koncentrera arbetet på *ett* verk innebär att analys och interpretation måste utgå från själva verket. Idéer framprungna ur andra verk och ur andra studier får också brytas mot det huvudsakliga objektet och varför en växelverkan kan uppstå. Därigenom kan generella frågeställningar belysas. Den motsatta metoden vore att ställa upp analytiska idéer och exemplifiera dem med brottstycken ur olika verk. Ett sådant tillvägagångssätt skulle vara främmande för projektet, eftersom syftet inte har varit att presentera, tillämpa eller diskutera särskilda analysmetoder. Min uppfattning är att en analys av ett enskilt verk aldrig kan styras av generella metoder. Det är musiken själv som måste komma till tals – också i en analys. Jag har sålunda inte heller behandlat etablerade metoder som Schenkeranalys, analys enligt s.k. *pitch class set theory* eller semiotisk analys i Nattiez efterföljd. Syftet – interpretation och framförande av det enskilda verket har fått styra mitt arbetsätt. Var och en av de fyra satserna i Eliassons kvartett har fått vara utgångspunkt för var sitt kapi-

²² Bo Wallner skriver om de tre arbetsformerna läsning, lyssning och medverkan vid instudering, och vad dessa betyder för verkanalysen (Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, I, s. 467–469).

KAPITEL I

tel vari *musik som* fyra olika fenomenen – *handling*, *emotionellt uttryck*, *rörelse* och *mimesis* – blir huvudobjekt i respektive framställning.

Först behandlas dock, i avhandlingens andra kapitel, *verk*, *interpretation* och *verkanalys*, begrepp som är grundläggande för arbetet i dess helhet. *Det musikaliska verket* är ett svårdefinierat och mångtydigt begrepp som jag, med tanke på musik som en tidslig intentionell företeelse, betraktar som *handling* – vilket också blivit avhandlingens övergripande tema. Begreppet *estetik*, ”kunskapen om det sinnliga”, behandlas i huvudsak utifrån den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer's idéer om den *estetiska erfarenheten*. *Musikalisk interpretation* och *musikalisk verkanalys* diskuteras i ljuset av musikaliskt framförande; interpretationen i förhållande till notskriften och som en ”tyst kunskap”; analysen i förhållande till sitt syfte, dess teoretiska och praktiska implikationer och dess roll i instudering av musik.

Avhandlingens tredje kapitel, *Musik som handling*, inriktar sig på musik som ’intentionellt handlande’ och tar sikte på den första kvartettsatsens (*Allegro, energico*) agerande strukturer. Musiken speglas i Gadamer's framställning av konstverkets sätt att vara, vilket han alluderar på spel och lek. Satsens handlande musik utvecklas genom sina egna ”agenter”. Jag tar här intryck av musikforskaren Fred Everett Maus, som i sin essä *Music as Drama* tillämpar agenttanken på inledningen av första satsen i Beethovens stråkkvartett i f-moll, op. 95.

I det fjärde kapitlet, *Musik som emotionellt uttryck*, behandlas Paul Ricoeurs tolkningsmodell, i vilken jag finner värdefulla perspektiv på interaktionen mellan analys och interpretation. Kapitlet tar sin utgångspunkt i den andra kvartettsatsens (*Larghetto doloroso*) expressiva tonspråk. I syfte att få ett historiskt perspektiv på satsens uttryck gör jag en jämförande studie med en nationalromantisk stråkkvartettsats, den tredje i Wilhelm Stenhammars tredje kvartett i F-dur, op. 18.

Med tanke på den tredje kvartettsatsen (*Allegro scherzando*) behandlar det femte kapitlet, *Musik som rörelse*, en av de vanligaste metaforerna avseende musik. I texten refererar jag till musikforskaren Ernst Kurths idéer om melodisk rörelseenergi och diskuterar olika dimensioner i musikalisk rörelse liksom musikens kroppslighet, det senare främst genom referenser till den franske filosofen Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi. Föreställningarna om musikalisk rörelse och kroppslighet förenar sig i den musikaliska gestiken. Stråkkvartettsatsens gestik speglas i två andra scherzi: de båda andrasatserna i Felix Mendelssohns e-mollkvartett, op. 44, nr 2, respektive Béla Bartóks fjärde stråkkvartett.

Det sjätte kapitlet, *Musik som mimesis*, tar sin utgångspunkt i den fjärde och sista satsen i Eliassons kvartett, *Andante, semplice e poco lugubre*. Som långsam final speglas satsen i ett historiskt perspektiv. Avhandlingens resonemang om tolkningsmöjligheter i musiken leder till en större diskussion om musikens förhållande till verbalspråket, bland annat med hjälp av den tyske musikforskaren Hans Heinrich Eggebrechts teorier om ”det begreppsliga” i musiken. Jag gör ett försök att tillämpa Eggebrechts idé om semantiska ”begreppsält” på kvartettsatsen. Paul Ricoeurs tankar om tolkningens gestaltning och nygestaltning och hans bruk av begreppet *mimesis* tillämpas här i ett studium av satsens relation med de övriga satserna, framförallt den andra. *Mimesis* utgör också bakgrund till mitt resonemang om möjligheterna av att medvetandegöra ett musikaliskt innehåll i interpretationen.

Det avslutande sjunde kapitlet, *Interpretation och gestaltning – mot ett nytt analysbegrepp*, diskuterar vad jag kallar *tolkningskategorier*, d.v.s. egenskaper i musiken som kan utgöra underlag för de tolkningar vi väljer att göra. De fyra kategorier jag använder mig av – *processuell, narrativ, karaktärsnärlig* och *emotionell tolkning* – behandlas i förhållande till avsnitt i Eliassons stråkkvartett som analyserats i de föregående kapitlen. Tolkningskategorierna relateras också till några verkanalyser av andra författare. Med en riktning ”mot nya analysformer” talas om de samspelande begreppsparen uttryck och innebörd, analys och interpretation, kunskap och upplevelse och den framförande musikerns betydelse för verkets gestaltning i förhållande till dessa begrepp. I avhandlingens sista avsnitt diskuteras språkets roll i förhållandet mellan teori och praxis vilket utmynnar i en diskussion om ett ”essäistiskt förhållningssätt”.



II. Verk, interpretation och verkanalys

If a few combinations of pitches, durations, timbres and dynamic values can unlock the most hidden contents of man's spiritual and emotional being, then the study of music should be the key to an understanding of man's nature.¹

Det musikaliska verket

I sin musikaliska poetik påpekar Igor Stravinsky vikten av att man skiljer på musikens två tillstånd, det potentiella – d.v.s. musiken på notbladet eller fasthållen i minnet – och det aktiva – den klingande musiken.² Stravinsky värnar om tonsättarens rättigheter; han menar att notbilden återger det ograverade verket enligt komponistens klart utsagda vilja. Framförandet av verket kan däremot vara en förfälskning framställd av musiker som inte till punkt och pricka verkställer tonsättarens anvisningar. Musikforskare och filosofer gör det svårare för sig när man diskuterar vad musik och musikverk egentligen är. Var finns det musikaliska verket? I notbilden i manuskriptet eller i olika tryck? I ljudet vid framförandet? På CD-skivan eller datorfilen, i åhörarens upplevelse eller i tonsättarens vision av verket? Problemet tycks vara att finna en invändningsfri definition av begreppet verk.

Ett ljudande och flyktigt fenomen som musik är onekligen svårt att fånga och uppfattningarna om dess vara är många.³ Påståendet att musiken existerar endast

¹ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 1.

² Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s. 81.

³ Se t.ex. Bengtsson: *Musikvetenskap*, s. 2–15; Dahlhaus: *Musikästetik*, s. 19–27; Davies: *Themes in the Philosophy of Music*, s. 30–46; Godlovitch: *Musical Performance*, s. 81–96; Ingarden: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, s. 9–40, 116–122; Mark: *Pianospelets filosofi*; Sharpe: *Philosophy of Music*, s. 54–84.

KAPITEL II

när den klingar och att verket därför är dess framförande möts av invändningen att varje framförande är unikt och därför inte kan vara likvärdigt med verket som i sig själv är unikt. Ett verk kan också existera utan att det någonsin har blivit framfört. Mycket av det som sägs om ett visst verk kan heller inte reduceras till tal om framföranden. Anser någon att ett framförande av Beethovens femte symfoni varit dåligt behöver det inte innebära att hon tycker att verket är dåligt. Det innebär också att en CD-inspelning eller andra former av fonogram inte kan kvalificera sig som entydiga bestämningar av ett verk.⁴ Om verket påstås vara identiskt med dess skrivna och tryckta noter kan det invändas att musik alls inte behöver vara nedtecknad för att existera som verk. Ett noterat verk kan dessutom föreligga i olika versioner, både handskrivna och tryckta – vilken version är då det egentliga verket?⁵ Ett noterat verk kan också existera utan noter – i musikerns minne. Men en avsevärt viktigare invändning mot musikverkets identifikation med dess nottext är att den senare endast är ett arrangemang av instruerande symboler som inte förmår visa musiken i sin helhet, som den framträder i det klingande framförandet.⁶ Notskriften är helt enkelt ofullständig, vilket jag återkommer till i avsnittet om interpretation.

Flera filosofer tycks vara överens om att ett noterat musikverk bäst definieras som ett abstrakt begrepp, ett intentionellt objekt som har sitt ursprung i tonsättarens kreativa handling och kan ha en fortgående existens genom olika reella ob-

⁴ Den amerikanske filosofen Nelson Goodman menar att ett korrekt framförande av ett verk – korrekt i förhållande till partituret – är den genuina förekomsten av verket (medan även den mest exakta kopia av t.ex. en Rembrandtmålning är en förfalskning). Även det mest miserabla framförande utan faktiska fel är ett oförfalskat exempel på ett verk (Goodman: *Problems and Projects*, s. 94–95). Var och en som är något bevandrad i uppförandep Praxis inser det orimliga i bruket av begrepp som 'korrekthet' och 'förfalskning' i samband med musikaliskt framförande. Kravet på korrekthet medför, i följd av Goodmans resonemang, att en enda felspelning i ett annars briljant framförande av t.ex. Beethovens femte symfoni inte är ett framförande av detta verk (Goodman: *Languages of Art*, s. 186; *Problems and Projects*, s. 135). Påståendet får oanade konsekvenser; t.ex. borde publiken kunna kräva tillbaka inträdeskostnaden vid en konsert då någon musiker spelat fel. Man har ju då inte framfört det annonserade verket! (Stephen Davies diskuterar Goodmans inställning i *Musical Works and Performances*, s. 155).

⁵ Cook: *Music as Performance*, s. 207. Cook använder Beethovens nionde symfoni som exempel på ett verk med denna problematik.

⁶ Ingarden: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, s. 14, 38, 116.

jekt och skeenden, inklusive lyssnarens perception.⁷ Det kan dessutom existera i sin helhet eller mera fragmentariskt i det mänskliga minnet och i en människas inre föreställning av verket.⁸ Men syftet med ett musikaliskt verk måste normalt vara att verket skall spelas eller sjungas och en komposition behöver sin klingande gestaltning för att vara verklig.⁹ För musiker – instrumentalister, sångare och komponister – är verkbegreppet knappast något problem. Talar vi om noterad musik är verket, eller snarare musikstycket, det som tonsättaren skriver, det som finns tryckt i noterna och som spelas eller sjunges. Noterat eller icke är verket det som musiklyssnaren lyssnar till. Skall man överhuvudtaget diskutera begreppet verk måste man inse att det finns olika verkbegrepp beroende på situation och syfte. Eftersom dessa avser ljudande och flyktiga konstnärliga uttryck kan de knappast vara heltäckande. Det betyder t.ex. att i detta arbete är verket ett konkretum i form av sitt partitur, i verkliga eller tänkta framföranden och i inspelningar.

I sin klingande form, existerande som ett tidsligt fenomen, är verket en *händelse*. Bakom händelsen finns alltid en intention; verket och dess interpretation och gestaltning kan därför betraktas som *handling* – med åtminstone två betydelser av ordet. Först och främst avser jag 'handling' i betydelsen aktion eller inten-

⁷ Ibid., s. 116, 119.

⁸ Filosofen Stephen Davies menar att föreställningarna om det musikaliska verket är socialt konstruerade, vilket bl.a. innebär att den "ontologiska agendan" bestäms av hur relevanta människor identifierar verk och framföranden, och de sätt man uppfattar sina roller i förhållande till musiken. Historiskt sett har konstmusikens utformning i första hand varit beroende av institutionella funktioner och sociala organisationer snarare än musikaliska överväganden. I närliggande tid har musiken påverkats väl så mycket av teknik och samhälle som av rent musikaliska parametrar. (Davies: *Themes in the Philosophy of Music*, s. 35–36, 40–41). Davies vill med denna teori som grund sortera verkbegrepp efter en kategorisering som han menar speglar tonsättares och musikers uppfattning av sin verksamhet. I mina ögon tycks denna begreppsbestämning också för sitt syfte vara överflödig. En första distinktion i Davies kategorisering görs mellan musik som är avsedd för framförande och den som inte är avsedd för framförande. Elektroniskt genererad musik på band hör till den senare kategorin; den är avsedd för uppspelning, inte för framförande, menar Davies. Musik avsedd för framförande delas i sin tur upp mellan musik för liveframföranden och studioframföranden. Till den senare kategorin hör musik som framförts i studio avsedd för uppspelning (Davies: *ibid.*, s. 36–38; dens.: *Musical Works and Performances*, s. 6, 19–36).

⁹ Dahlhaus: *Musikästetik*, s. 23.

KAPITEL II

tionellt handlande. En sådan handling är något som får konsekvenser. Kanske ligger det närmast till hands att tänka på själva utförandet, den klingande gestaltningen av ett verk. I det konstnärliga framförandet finns förmodligen en avsikt att på något sätt påverka eller beröra den som hör musiken. Men när musiken klingar är det inte endast den utförande musikern som handlar. Jag menar att ett musikaliskt verk i sig själv kan uppfattas som handling, eftersom det i sitt förlopp, genom expressivt uttryck eller – nästan fysiskt påtagligt – som ett rörelsefenomen påverkar lyssnaren. Ett verk kan också handla som ett efterbildande, erinrande och nyskapande fenomen med konsekvenser för den som låter sig handlas med.

Ordet 'handling' syftar också på skeende eller händelseförlopp. Genom att musik är en konstnärlig företeelse som utspelas linjärt under ett tidsförlopp kan raden av händelser i ett verk betraktas som en berättelse – formulerad med musikens egna uttrycksmedel och tolkad genom framförande och perception. En tredje betydelse av ordet 'handling' kunde här vara 'skriftlig urkund' – vilket kanske förutsätter ett sinne för ordlekar. Avhandlingen behandlar noterad musik och den form och inriktning av verkanalys, som jag använder, tar sin utgångspunkt i studiet av partituret.

Det musikaliska verket förutsätter handling, intentionella ageranden av olika instanser i olika sammanhang, både i den kreativa processen och i perceptionen och upplevelsen:

1. Om komponisten har en *bild eller vision av verket* är denna ett resultat av komponistens handling eller av ett agerande av något externt fenomen. Anders Eliasson talar om betydelsen av att ha "koll på byggstenarna" i sitt musikaliska språk. När de oändliga möjligheterna visar sig "då komponerar man inte längre. Då försöker man bara att avlyssna vad det här egentligen har för möjligheter i sig att leva."¹⁰ Jean Sibelius beskrev något liknande i det att han uppfattade sig själv som ett verktyg för en "underbar logik", ett slags tvingande kraft i kompositionsarbetet.¹¹ Man kan således, i dessa fall, tala om initieringen av verket som en handling av transcendental natur.

2. *Komponistens arbete* har naturligtvis också en praktisk sida. Nedtecknandet av verket, instrumentation etc, är en rad mycket konkreta och ofta omfattande

¹⁰ Bergendal: *33 nya svenska komponister*, s. 61.

¹¹ Tykesson: *Att bryta sig igenom*, s. 89.

och tidsödande handlingar. Dessa handlingar kan utgöras av skapande i både hantverksmässig mening och ett transcendentalt inspirerat arbete.

3. *Musikerns framförande* av verket är en handling föregången av handlingar i instuderingen av verket. Genom att vara en reproduktion är framförandet också en skapande handling och kan i likhet med tonsättarens handlingar präglas av både hantverk och transcendental inspiration, kanske också påverkade av externa fenomen. Verkets gestaltning har att göra med *interpretationen*, en i sammanhanget mycket viktig handling.

4. Är *musiklyssnandet* en handling? Lyssnandet kan naturligtvis betraktas som passivt i den meningen att lyssnaren är mer eller mindre passiv mottagare av den ljudande musiken. Men i lyssnandet skapas upplevelsen.¹² Musiken kan ljuda, men inte förrän i lyssnandet struktureras ljuden och blir verklig musik. I lyssnandet finns en intention och lyssnaren agerar med musiken. Till lyssnarnas kategori måste också räknas tonsättaren och – inte minst – den framförande musikern. Men också lyssnaren som åhörare är en interpret och utför – mer eller mindre medvetet – tolkningens handling. Musiken väcker tankar, associationer, känslor eller annat som är reaktioner eller ”svar” på verket. Lyssnarens handlingar är naturligtvis beroende av sådant som hennes konstitution, erfarenheter och tillfälliga situation, av platsen för lyssnandet och dess sammanhang och syfte.

5. Lyssnarens handlingar är omöjliga om inte *verket handlar med lyssnaren*. Detta agerande kan jämföras med ”verkvisionens” handling med tonsättaren. Insikten att verket handlar med musikern är mycket väsentlig för förståelsen av musikalisk interpretation. Men verkets handling är också den mest svårdefinierade handlingen i interpretations- och framförandeprocessen. Musikern och verket kan betraktas som två agerande subjekt vars ömsesidiga handlingar är avgörande för verkets klingande existens sedan det lämnat tonsättaren, sin ursprungliga upphovsman. Dessa handlingar är således centrala i detta arbete om analysens och interpretationens roll i det musikaliska framförandet.

Handlingarna med, genom och i verket har alla anknytning till vår upplevelse av musiken. Musikforskaren Ingmar Bengtsson menar att den mänskliga upplevelsen – eller annan reaktion i form av intention eller beteende – är en grundförutsättning för att det vi talar om verkligen är musik och ett musikaliskt verk. ”Til

¹² Stockfelt: *Musik som lyssnandets konst*, s. 8.

KAPITEL II

syvende og sidst är det 'upplevelsesidan' som är central, musiken som meningsfull kod."¹³ Vår upplevelse är också ingången till ett verks innehåll, eftersom, som musikteoretikern Orla Vinther skriver, "det är musikverkets bestämmelse att bli upplevt".¹⁴ Därmed är 'musik som handling' också en estetisk problemställning.

Estetik – erfarenheten av det sinnliga

Begreppet *estetik*, som brukar förklaras som 'läran om det sköna', introducerades år 1735 av den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). I en kort avhandling om poesin ville han, gentemot den vetenskap som formulerar allmängiltiga begrepp och idéer, lansera en vetenskap om det sinnliga, vars mål skulle vara bestämningen av det specifika och individuella i det sinnligt förnimbara.¹⁵ Estetikbegreppet formulerades vid samma tid som konstarterna – "de sköna konsterna" – i tilltagande grad blev självständiga. Musiken, som tidigare haft sin självklara plats i kyrkan och hovet eller vid den folkliga festen, blev en egen kulturyttring.¹⁶

När vi idag talar om 'det estetiska' avser vi ofta den yttre tilltalande formen eller det sköna och smakfulla i konsten, kanske till och med det effektfulla, som är avskilt från utomestetiska företeelser – *l'art pour l'art*. Estetiken har därmed kommit att höra till de kulturformer som vi oreflekterat konsumerar som njutning och underhållning och konstverket har reducerats till ett objekt. Men Baumgarten knöt estetikbegreppet till en kunskapsform – *cognitio sensitiva*, 'kunskap' eller snarare 'insikt' om det sinnliga eller förnimbara.¹⁷

Estetiken öppnade vägen för föreställningen om konstens *outsägliga* innehåll.¹⁸ Vetenskapshistorikern Søren Kjörup påpekar att den därmed lade grunden för den åtskillnad mellan konst och vetenskap – och mellan känsla och vetande – som dominerat under 1900-talet.¹⁹ Modern sensibilitet har stått i ett motsatsför-

¹³ Bengtsson: *Musikvetenskap*, s. 8.

¹⁴ Vinther: *Musikalsk analyse*, s. 8.

¹⁵ Baumgarten: *Filosofiske betragtninger over digtet*; Kjörup: *Another Way of Knowing*, s. 16.

¹⁶ Liedman: *Stenarna i själen*, s. 222–223.

¹⁷ Kjörup: *Another Way of Knowing*, s. 8.

¹⁸ Liedman: *Stenarna i själen*, s. 224–225.

¹⁹ Kjörup: *Another Way of Knowing*, s. 18.

hållande till rationell logik, vars teorier och begrepp gjort det näst intill omöjligt att tala om en sensitiv kunskap i konsten.²⁰ Det utsägliga har inte kunnat möta det definierbara. Jag anar att man här finner en av orsakerna till teoretikers och praktikers oförmåga att förstå varandras områden. Praktikern, eller utövaren, kan dväljas i det utsägliga uttrycket, medan teoretikern kräver systematik och logiska förklaringar. Men en kunskap om och genom konstnärliga uttryck, med en förmåga att formulera det utsägliga, bör kunna finna sin egen systematik med hjälp av teorier och reflektion. Kjørup skriver vidare:

Concepts, theories, ways of thinking may really be an obstacle. [...] But this does not imply that theoretical understanding in general is harmful and should be avoided. What the [Baumgarten] example also shows is just as much the opposite, i.e. the necessity of a conceptual scheme and a theoretical understanding for being able to formulate important insights.²¹

Filosofen Hans-Georg Gadamer menar att sensitiv kunskap eller insikt i historiskt hänseende närmast är en paradox. Alltsedan antiken, skriver Gadamer, har insikt varit något som framstår sedan vi lämnat det subjektiva sinnliga beroendet bakom oss och med förnuftet kan omfatta det allmänna och lagenliga i tingen. Men i konsten möter vi det specifika som uppenbarar nya verkligheter och ger nya sätt att betrakta verkligheten. Med *cognitio sensitiva* menas, enligt Gadamer, att det som skenbart uppfattas som partikulärt och som förknippas med något allmänt, plötsligt håller oss kvar och får oss att dröja inför det sköna och det personligt uppenbarade.²²

För Gadamer är *erfarenheten* av konstverket estetikens grund. Konsterfarenheten är något annat än den omedelbara upplevelsen, i betydelse av tillfällig begivenhet. Om mötet med konsten endast består av upplevelser når inte konstverket betraktarens eller lyssnarens egentliga förståelse och kan inte införlivas i tillvarons sammanhang.²³ Gadamer vänder sig med skärpa mot att konstverk blir till

²⁰ Ibid., s. 19.

²¹ Ibid.

²² Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, s. 21.

²³ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 71.

KAPITEL II

estetiska objekt som avskärmats från verkligheten: ”[k]onsterfarenheten får inte krympas till ett till intet förpliktigande estetiskt medvetande”.²⁴

Den estetiska erfarenheten är istället resultatet av en *varseblivning* (*Wahrnehmung*²⁵) av något – vilket kan tyckas självklart. Men en varseblivning är, enligt Gadamer, inte bara en enkel avspeglning av sinnesintryck, utan en uppfattning av *något som något*. Genom varseblivningen uppfattar man en *betydelse*. Först när vi förstår texten framstår den som ett konstverk, först när vi ser det framställda, är bilden ett konstverk.²⁶ För Gadamer har konstverket med själva tillvaron att göra. Konstverkets värld kan inte vara ett främmande universum som vi för ett ögonblick kan fly in i, utan är en värld som införlivas i vår tillvaro och dess kontinuitet.²⁷ Vi anar här något av det grundläggande i Gadamers syn på tolkning och förståelse, att tidens förlopp, som vår tillvaro utgör en del av, är en verklighet i själva förståelsen och har sin del i de erfarenheter vi gör. Tillvaron är en ständig rörelse mellan påverkan och nyskapande.²⁸

Gadamer påpekar att lyssnaren också måste förstå musikstycket för att uppfatta det som ett konstnärligt verk. Det betyder inte att musik framställer ett konkret betydelsebärande innehåll – Gadamer betraktar så kallad absolut musik som ”en rent formell rörelse”, t.o.m. ett slags ”klingande matematik” – men förståelsen innebär att det finns en förbindelse till något betydelsebärande. Att denna förbindelse är obestämd är, menar han, det som kännetecknar absolut musik.²⁹ Det är inte svårt att instämma i Gadamers påstående att *något är menat med verket*.³⁰ Detta, förenat med erfarenheten att lyssnaren ”svarar” på verket med det som musiken väcker i henne, är ett tillräckligt skäl att söka och utveckla det betydelse-

²⁴ Ibid., s. 73.

²⁵ Förstavelserna *wahr* (sann, verklig) pekar på Gadamers uppfattning om konstverket som sanningbärande.

²⁶ Ibid., s. 65–67.

²⁷ Ibid., s. 72.

²⁸ Ibid., s. 147; Andersson: *Filosofens fråga*, s. 111.

²⁹ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 66.

³⁰ Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, s. 32.

bärande i verket. ”Åhöraren reagerar och blir medspelare i det spel konstnären satt i gång”, skriver Igor Stravinsky.³¹

Interpretation

Begreppet ’interpretation’ har i svenskt språkbruk i allmänhet med konstnärlig verksamhet att göra. Går man till Nationalencyklopedins ordbok finner man betydelsen ”(konstnärlig) tolkning” och verbet ’interpretera’ definieras som ”tolka konstnärligt verk”.³² För många är nog betydelsen av ordet ’interpretation’ t.o.m. begränsad till musikens område, med innebörden ’att framföra musik’. Oavsett om man begränsar betydelsen till det konstnärliga eller musikaliska, eller ger begreppet – i överensstämmelse med engelskans *interpretation*, tyskans *Interpretation* och franskans *interprétation* – den allmänna betydelsen ’förklaring’, ’uttydning’, ’utläggning’, ’tolkning’,³³ måste interpretationens handling beröra ett *innehåll*. Det innebär att man på något sätt ger något någon form av innehåll – eller rent av betraktar *något som något*. Kanske är denna betydelse mera självklar i synonymen ’tolkning’ som ju innebär att man lägger en betydelse i det man tolkar. Verbet ’tolka’ är ett mångtydigt begrepp som ger flera dimensioner åt interpretationsbegreppet. I Nationalencyklopedins ordbok finner man – vid sidan om betydelserna ”(muntligt) översätta från ett språk till ett annat” och ”bli dragen på cykel, skidor eller släde efter motorfordon el. häst” – följande förklaring till ordet: ”utläsa och i ord uttrycka (egentlig) innebörd av ngt som är uttryckt i dunkla el. mångtydiga ord el. på annat svärbegripligt sätt”.³⁴ Dessutom ges flera betydelsenyanser, varav en avser musikalisk tolkning: ”om att icke-språkligt uttrycka innebörden i ngt: *dirigenten ~de symfonin rätt originellt*”.

Strängt taget tolkar människan dagligen och stundligen. Alla signaler och stimuli som når henne tolkas – oftast omedvetet och långtifrån alltid verbalt. Syn- och hörselintryck tolkas. Vi tolkar vad vi hör andra säga, men också tonfallet i det

³¹ Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s. 87.

³² *Nationalencyklopedins ordbok*, uppslagsordet ’interpretera’.

³³ ’Interpretation’ härstammar från latinets *interpretatio*, verbalsubstantiv till *interpretari* med betydelsen ’förklara’, ’utlägga’, ’tolka’ Svenska Akademiens Ordbok, nätupplagan, uppslagsordet *interpretation*.

³⁴ *Nationalencyklopedins ordbok*, uppslagsordet ’tolka’.

KAPITEL II

som sägs och ansiktsuttrycket hos den som talar. Också en text är en tolkning – ofta en medveten sådan. En nyhetstext är en tolkning av något nyligen inträffat, en utredningstext en tolkning av en företeelse. Även en fiktiv roman är i berättande form en tolkning av någon form av händelser. I sin tur blir texten tolkad av läsaren. Tolkning är ett grundläggande mänskligt beteende, en förutsättning för vår existens. Men det är också förenat med människans fördärv. Missförstånd genom tolkningar är orsak till många konflikter.

Jag har redan nämnt musiklyssnaren som interpret.³⁵ I en mening tolkar vi musik som andra intryck. På något sätt ger den alltid signal om något: ”någon spelar gitarr”, ”nu börjar nyhetsprogrammet”, ”vilket oväsen!”. Var gränsen går mellan en sådan konstaterande tolkning och en djupare konstnärlig är naturligtvis omöjligt att säga. Men utan den triviala tolkningen av tillvaron vore det omöjligt att finna förbindelser mellan konstverk och existens. ”Konstens Pantheon är ingen tidlös samtidighet, framställd för det rena estetiska medvetandet, utan en historiskt ordnande och samlande andes handling.”³⁶

Lyssnarens tolkning i en djupare upplevelse av musik behöver alls inte vara medveten. Det vore orimligt att påstå att lyssnaren skulle medvetandegöra ett innehåll i den meningen att hon skulle definiera ett musikaliskt innehåll – något som något. Men samtidigt är det lyssnarens tolkning som är avgörande för hur hon uppfattar musiken. Musikerns interpretation i framförandet måste däremot definieras, eftersom den är en del av gestaltandets handling och därmed förenad med instrumentaltekniska och uppförandepraktiska aspekter. Att definiera innebär att avgränsa, precisera och fixera – vilket sker i gestaltningen. Att gestalta är att ge innehållet klingande form. Att interpretiera är att uttrycka ett innehåll genom gestaltningen. Men interpretationen når en punkt där musikaliskt uttryck och verbalt språk har svårt att förstå varandra. Tolkningens innehållsdomäner måste sökas bortom noterna – eller som det också kan uttryckas – i den värld

³⁵ Jfr. ovan s 19.

³⁶ ”Das Pantheon der Kunst ist nicht eine zeitlose Gegenwärtigkeit, die sich dem reinen ästhetischen Bewußtsein darstellt, sondern die Tat eines geschichtlich sich sammelnden und versammelnden Geistes” (Gadamer: *Wahrheit und Methode*, s. 102; delvis min övers. Meningens senare led lyder i den svenska översättningen: ”utan ett verk av en historiskt ordnande och samlande ande.” *Sanning och metod*, s. 72).

som utvecklas framför nottexten.³⁷ Konflikten med verbalspråket kan därvidlag bli uppenbar.

Att framföra musik är inte liktydigt med att interpretera. Ett aldrig så fulländat tekniskt spel eller virtuost framförande behöver inte vara relaterat till ett innehåll. Pianisten Hans Pålsson jämför med akrobatik: ”Vissa musikers skicklighet stannar just vid en [...] uppvisning. De har inte förmågan att utvecklas till interpret, uttolkare, utan använder döda mästars verk i eget syfte.”³⁸ Interpretation är inte uppvisning utan tolkning – men av vad? Pålsson fortsätter: ”Att vara interpret innebär att man är ombud för större mästare, för musikens makt, en tolk som översätter upphovsmannens tankar till klang – en som förklarar.” Definitionen tyder på en i och för sig lovvärd ödmjukhet inför verkets upphovsman. Men vid närmare eftertanke är en sådan tjänarfunktion omöjlig att fullgöra. Hur skall interpreten kunna veta vad som var den döde mästarens tankar, formulerade som de är endast i notskriften – om ens där? Pålsson ger enligt min mening en riktigare bild när han jämför musikern med skådespelaren som med psykologins hjälp tränger in i sin roll.³⁹ Interpretens självständiga uppgift beskriver han i följande text:

Min erfarenhet av uruppföranden av nyskriven musik har lärt mig att tonsättare verkligen är intresserade av att en seriöst syftande interpret lägger in någonting av sig själv i texten – någonting som inte finns noterat i partituret, och som kanske inte kan noteras. Det är då det blir spännande. Det är då det blir gripande. Jag har ofta sett att tonsättare blivit gripna av tolkningen av deras eget verk. Även Beethoven visste, liksom alla skådespelsförfattare vet, att meningen med deras text är att den skall brytas i en annan människas hjärna.⁴⁰

³⁷ Jfr. Ricoeur: *Förklara och förstå*, s. 77.

³⁸ Pålsson: *Tankar om musik*, s. 51.

³⁹ *Ibid.*, s. 65.

⁴⁰ Pålsson: *Pianistens frihet och kompositörens text*, s. 45.

Notskrift och interpretation

Nationalencyklopedins artikel under uppslagsordet *Interpretation* är – i enlighet med det svenska språkbruket – till största del ägnad *Interpretation i musiken*. I texten är ordet 'tonsättare' eller dess olika synonymer inte nämnda. Författaren, musikteoretikern Lennart Hall, syftar på den utförande musikern när han skriver att man med musikalisk interpretation menar "de personligt kreativa kvaliteterna i framförandet av ett musikverk, varvid man underförstår en sekvens av händelser som börjar med artistens studium av musikverkets noterade förlaga och slutar med det klingande resultatet".⁴¹

Hall belyser interpretationens konstnärliga praxis genom att ge exempel på sådant som *saknas* i tonsättarens notering och som musikern följaktligen måste komplettera i framförandet. Till dessa notskriftens brister hör att den inte anger absolut tonhöjd, att den anger tonplatser, men inte hur tonerna ska intonerar, att tempo endast kan vara ungefärligt angivet, att rytm anges med en mycket grov indelning enligt en "matematiserande praxis", och att styrkegrader inte kan anges på ett otvetydigt sätt. Man kan tillägga att en komponist, hur detaljerat hon än noterar, inte kan ge fullständiga anvisningar om agogik, frasering, betoningar etc., än mindre kombinationen av dessa begrepp och deras inbördes påverkan. Interpretationen söker kompensation för den bristfälliga notationen genom studier i musikteori och musikhistoria. Samtidigt, skriver Hall, "får han i dessa tomma fält utrymme för den egna kreativa fantasin."

Notationen saknar alltså direktiv till en stor del av de parametrar som gör det musikaliska framförandet till ett levande föredrag. Notskriften måste således tolkas för att kunna klinga och musikerns interpretation är avgörande för verkets vara som ljudande musik. Men Lennart Hall framhåller också att interpretationens roll är förenad med verket som aktivt subjekt i ett slags omvänd interpretation – musikern blir interpreterad av musiken. Därmed "sätts [konstverket] i fokus och får en förstärkt integritet samtidigt som det personligt oupprepbara - artisten - blir en integrerad del av den musikaliska helhet som är publikens upplevelse".

Igor Stravinsky hävdade musikens åtskillnad från de andra konstarterna, också från teaterkonsten, genom dess bundenhet till *tempo* och *melos*. Det är strängheten i notationen som avgör denna skillnad. Med tolkning avser Stravinsky den

⁴¹ Hall: *Interpretation i musiken*.

begränsning som den utförande musikern måste ålägga sig själv när hon förmedlar musiken till åhöraren. ”Begreppet utförande innebär ett minutiöst verkställande av en uttrycklig vilja och inte något utöver vad denna fordrar.”⁴² Med musikalisk interpretation tycks Stravinsky mena tolkning genom ”avläsning” av notskriften.

Men också Stravinsky medger att notationen är ofullständig: ”hur skrupulöst ett musikstycke än är noterat [...] innehåller det alltid något hemligt som trotsar definition, emedan den verbala dialektiken är oförmögen att definiera den musikaliska”.⁴³ Det är endast den musiker som har erfarenhet och intuition – vad Stravinsky kallar talang – som kan förmedla dessa hemligheter. En sådan musiker är, menar han, en *uttolkare*, till skillnad från exekutören som endast översätter notskriften.

Det märkliga är att Stravinsky riktar sin skarpaste kritik ifråga om ”brottsligt övervåld” mot tolkningen av de romantiska tonsättarnas musik.⁴⁴ Han menar att man tar sig störst friheter mot den musik som ju är mest noggrant noterad, t.ex. ifråga om tempo, nyanser och artikulation. Stravinskys stötesten är att tolkningen i dessa fall styrs av utommusikaliska hänsyn. En tonsättare som Haydn, vars musik ”bara vill vara musik” undgår, enligt Stravinsky, de värsta attackerna. Man måste givetvis beakta att Stravinsky skrev sin poetik i början av 1940-talet då interpretationspraxis inte hade samma former för historisk orientering som under senare decennier. Den s.k. tidigmusikrörelsen såg till en början – runt 1930 – sitt ideal i saklighet och objektivitet, vilket man menade sig motsvara om man strikt följde verkets notation som ansågs vara ett oinskränkt uttryck för komponistens intentioner.⁴⁵ I våra ögon är det ett problem, både när det gäller tidigmusikrörelsen och Stravinsky, att man bortsåg från notskriftens tidstypiska drag, beroende av kultur och stil, vilka inte kan vara helt och hållet identifierbara för senare tiders musiker. Generellt sett är notskriftens ofullständighet större ju äldre musiken är och den lämnar därmed mera utrymme åt musikerns tolkning. Det som är notationens bristfällighet – vare sig musiken är gammal eller ny – måste

⁴² Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s. 81–82.

⁴³ *Ibid.*, s. 82.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 83.

⁴⁵ Weman Ericsson: “...världens skridskotystnad före Bach”, s. 16.

KAPITEL II

också ses som något för interpretationen positivt, nämligen det som lämnar öppningar för interpretens personliga föreställningar. Jag menar att detta, som Stravinsky kallar hemligheter ”som trotsar definition”, är det som över huvud taget gör det möjligt för musiken att tolkas i klingande gestaltning. Fanns inte detta utrymme skulle musikens framförande inte vara en gestaltning utan ett slags klingande blåkopier, en musikalisk reproduktion i ordets egentliga bemärkelse – vilket i sig är en motsägelse. Det är i den bristfälliga notskriften som konstverkets ”uppförande” till interpretation finns. Man kan tänka på Gadamer's bild av spelet som konstverkets sätt att vara: spelet kräver av spelaren att hon *spelar med*;⁴⁶ Stravinsky uttrycker det som att åhöraren blir medspelare.⁴⁷ Gadamer menar att konstverket alltid kräver en reflekterande insats: att bygga upp reflektionsspelet är en fördrän hos verket som sådant.⁴⁸

I de allra flesta fall av uppföranden av västerländsk konstmusik är tonsättaren inte fysiskt närvarande, vare sig i instuderingsarbete eller i framförande. Man måste utgå ifrån att han eller hon är närvarande i interpretation och framförande endast genom verket *som det föreligger i notskriften*. Interpreten kan naturligtvis ”känna” tonsättaren t.ex. genom studier av hennes biografi och genom kännedom om verkets tillkomst etc. Sådan kunskap är viktig, men den är endast fragmentarisk i relation till interpretens handling med verket.

Det tysta kunnandet

Sång- och instrumentalundervisning bedrivs traditionellt i vad som brukar kallas en mästare-lärlingsrelation. Kännetecknande är att inlärningen sker genom praktik: läraren instruerar och förebildar, eleven spelar eller sjunger. Undervisningsformen visar sig också i begrepp som mästarkurs och *master class*. I grunden rör det sig om den absolut vanligaste formen för lärande: iakttagelse och efterbildning. Den språkliga instruktionen är inte det primära – man lär sig inte att spela ett instrument genom att någon berättar hur man gör. Istället måste man se och i synnerhet höra när läraren förebildar, och de språkliga instruktionerna måste ges i förening med den praktiska inlärningen vid instrumentet. Det instrumentala

⁴⁶ Se vidare kapitel III.

⁴⁷ Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s. 87.

⁴⁸ Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, s. 36.

kunnandet utvecklas i själva den praktiska verksamheten. Av samma anledning arbetar en dirigent förebildande med kören eller orkestern, och musikerna i en ensemble kommunicerar i instuderingsarbetet till stor del genom att helt enkelt spela.⁴⁹ Instrumentaleleven bör genom undervisningen lära sig att lyssna till instrumentet och utveckla en egen kreativitet och en egen förmåga till interpretation. Men lärandeformen är inte riskfri; den fordrar medvetenhet och ansvarstagande från både läraren och eleven. I sämsta fall kan resultatet begränsa sig till blind efterhärming.

Kunskap som förmedlas genom föredöme, övning och personlig erfarenhet och inte baserar sig på verbala beskrivningar, är vad man ibland kallar 'tyst kunskande' eller 'tyst kunskap'.⁵⁰ Filosofen Bengt Molander talar om tre olika innebörder av tyst, eller vad han också kallar "obeskrivbar" kunskap:⁵¹ Den första innebörden är sådan kunskap som inte i sin helhet kan beskrivas eller formuleras i ord. Man kan visserligen beskriva känslor och handlingar, men beskrivningarna är inte identiska med dessa och oftast inte tillräckliga för att demonstrera känslan eller handlingen. Och som sagt är en beskrivning oftast inte en god metod för inläring.

Den andra innebörden av tyst kunskap är det underförstådda eller förutsatta. Mycket av sådan kunskap är vi omedvetna om. Vi förutsätter att vi normalt kan gå, tala, äta etc. Men också mera specifik kunskap, som till exempel att spela efter noter, stoppas undan bland de underförstådda och förutsatta kunskaperna när de väl är inlärd.

Den tredje av de innebörder av tyst kunskap som Molander pekar på är "det tystade", det som inte har fått röst eller tillåtits att verbaliseras. Hit hör den kunskap som inte erkänns som kunskap. I det perspektivet kan man fundera över den

⁴⁹ Weman Ericsson: "...världens skridskotystnad före Bach", s. 115.

⁵⁰ Molander: *Kunskap i handling*, s. 38. Begreppet 'tyst kunskap' anses vara introducerat av kemisten och filosofen Michael Polanyi (1891–1976). Det avser i grunden sådant kunnande som tas för givet i mänskligt handlande, d.v.s. kunskaper som människan tillägnar sig genom socialt liv, utan verbala instruktioner. På samma sätt kan mera specifika kunskaper överföras och betraktas som underförstådda, t.ex. inom olika former av yrkesutövande. För en översikt och en diskussion om tyst kunnande i konstnärlig utövning, se Lagerström: *Former för liv och teater*, s. 42–59.

⁵¹ Molander: *Kunskap i handling*, s. 42ff.

KAPITEL II

kunskap som förbises för att den inte är verbalt begreppsliggjord och, inte minst, hur mycket kunskap som går förlorad för att den inte är dokumenterad. Även om verbalspråket ofta tycks vara överflödigt eller betydelselöst i samband med lärande har det alltså sin betydelse i kunskapsbildning.

Kunnandet i gestaltningen av notskriftens ”tomma fält” uppfattas nog oftast som en obeskrivbar och tyst kunskap. Det är ett kunnande som ofta utvecklas inte minst genom personlig praktik och erfarenhet. Risken med dess obeskrivlighet är att den inte uppmärksammas som en kunskap eller en kunskapspotential. Ofta betraktas den som underförstådd, men min erfarenhet är att när musikstudenter tillfrågas om ett musikstyckes innehåll, blir svaret ofta en tystnad som inte bara beror på innehållets obeskrivlighet, utan också på att man aldrig reflekterat över frågeställningen. Med andra ord: interpretationen – hur notskriften tolkas och omsätts i klingande handling – är en ickeverbaliserad del av den instrumentala inläringen vari den samsas med mera tekniska – och mera verbaliserbara – aspekter. Antingen förutsätter man att tolkningen är en underförstådd beståndsdel, något som inte kan skiljas ut från den utförande handlingen, eller är det en ”tystad” kunskap som helt enkelt inte existerar – det musikaliska framförandet är det instrumentala spelet och inget annat. De tre innebörderna av ’tyst kunskap’, som Molander anför, kan således utgöra en massiv enhet av verbal tystnad.

En ytterligare aspekt på interpretationens tysta kunnande är begreppet *intuition*. Ordet kan i detta sammanhang ha något olika betydelser. Musikern använder t.ex. agogik och frasering intuitivt då hon utför vissa musikaliska förlopp – vilket alltså kan ske mer eller mindre omedvetet. En musiker kan inte med tanken styra varje enskild detalj i utförandet av ett verk. Hon har övat upp förmågan att läsa av en notbild och låta kroppen utföra den genom ett komplicerat samspel mellan nervsystem och muskler. Hur notbilden gestaltas, t.ex. i fråga om agogik, kan också övas upp i de kroppsliga funktionerna som intuitivt reagerar på den musikaliska strukturen. Denna form av intuition är ofta liktydigt med *rutin*. Ett djupare slag av intuition, som i högsta grad kräver mental närvaro i det musikaliska utförandet är den omedelbara förståelsen av helhet och sammanhang i verket – utan reflektion eller intellektuell analys. Denna intuition är också beroende av uppövade förmågor. Ofta har en intuitiv gestaltning föregåtts av studium och reflektion över annan musik. Båda varianterna av intuition – som naturligtvis till dels sammanfaller – är förmodligen nödvändiga för existensen av en levande konst. Även en gestaltning som stöder sig på grundlig analys och reflektion är

omöjlig utan inslag av intuition. Intuition kan övas som en särskild sorts tyst kunnande – det som uttrycks genom en direkthet i det musikaliska framförandet.

Musikaliskt utövande är otvetydigt till stor del ett praktiskt handlande som i sig – det torde ha framgått ovan – är ett kunnande som i huvudsak lärs genom handlande. I ett samtal om tyst kunskap framhåller vetenskapsteoretikern Sven Andersson att kunskap kan vara både *beskrivning*, d.v.s. något som självklart är verbalt och finns utanför den som talar, och *kunnande*, vilket är att göra något inom en viss kontext.⁵² Beskrivning eller verbal framställning är, menar jag, ett oundgängligt medel för att medvetandegöra kunskap. Men i förhållande till den praktiska handlingens kunnande kan beskrivningen bli abstrakt och distanserad. Härefter ligger möjligen den konflikt som ofta uppstår mellan det tysta kunnandet, t.ex. i musikalisk gestaltning, och den verbala beskrivningen av detsamma och, i ett vidare perspektiv, mellan praxis och teori: sätter man ord på kunnandet riskerar det att bli en halvmesyra och beskrivningen kan i varje fall inte ersätta själva kunnandet.

Men det tysta eller tystade kunnandet i interpretation och musikaliskt utförande är inte bara det praktiska handlandet, hur man *gör* när notskriften tolkas vid instrumentet. Man måste ju kunna fråga sig vad det utsägliga och obeskrivbara i musiken *är*. Filosofen Kjell S. Johannessen talar om tyst kunskap som den kunskap som av *logiska* skäl inte är möjlig att formulera fullständigt i språklig form.⁵³ En allmän uppfattning är annars, skriver han, att allt vetande måste kunna formuleras språkligt och att formuleringen måste kunna beläggas med empiriska eller formella metoder.⁵⁴ Men, påpekar Johannessen, detta innebär en begränsning av det som vi till vardags kallar vetande eller kunskap. Alla slags värden, i form av normer och värderingar, skulle inte räknas som kunskap och vi skulle inte kunna tala om moralisk eller estetisk kunskap. Johannessen framhåller Bibelns centrala kunskapsbegrepp som redan i skapelseberättelsen framstår som att skilja mellan ont och gott.⁵⁵ Han ger också den estetiska kunskapen en prägel

⁵² Göranson: *Spelregler*, s. 54 (referat av samtal).

⁵³ Johannessen: *Praxis och tyst kunnande*, s. 20. Johannessen gör därmed en något annorlunda och snävare definition av begreppet 'tyst kunskap' än den Molander presenterar (jfr s. 29 och Molander: *Kunskap i handling*, s. 42–45).

⁵⁴ Johannessen: *Praxis och tyst kunnande*, s. 15.

⁵⁵ Johannessen: *Praxis och tyst kunnande*, s. 17.

KAPITEL II

av värdering, nämligen av konstnärlig kvalitet. Men frågan är om det inte finns en särskild konstens kunskap som är något vidare och har djupare dimensioner.

Hans-Georg Gadamer framhöll det angelägna i *erfarenheten av konstverket*, något som har med förståelse och uppfattning av en betydelse i verket att göra. Gadamer frågar:

Skulle inte konsten rymma kunskap? Ligger det inte ett anspråk på sanning i konstverken, givetvis skilt från vetenskapens anspråk, men förvisso inte underlägset detta? Och är det inte estetikens uppgift att lägga en grund för just det, som är konstverken, speciella kunskapsform, förvisso skild från den sinneskunskap, som förser vetenskapen med de data som gör att den kan utveckla kunskap om naturen, förvisso också skild från all moralisk förnuftskunskap och över huvud taget från all begreppslig kunskap, men likväl kunskap i betydelsen *förmedling av sanning*?⁵⁶

Jag skall här inte försöka att utreda Gadamers sanningsbegrepp – något jag återkommer till i kapitel VI – men den kunskap han här talar om är uppenbarligen den *insikt* som hör till det estetiska kunskapsbegreppet.⁵⁷ I *erfarenheten av konstverket* anför Gadamer ett perspektiv av *självförståelse*. Vi lär oss att förstå oss själva genom att införliva *erfarenheten av konstverket* i det egna medvetandet.⁵⁸ I den tolkande musikerns perspektiv kan resonemanget vara avgörande för attityden till det musikaliska verket: Det betydelsebärande i verket ger en kunskap för självförståelse som – i bästa fall – kan appliceras i interpretationen. Då de erfarenheter och kunskaper verket ger möter interpretens erfarenheter och kunskaper kan en tolkning uppstå.

Insikterna i *konstverket* rymmer är rimligtvis till stor del en tyst kunskap – tyst i den meningen att insikten inte kan ges adekvata verbala uttryck. När Jean Sibelius blev intervjuad vid den nordiska musikfesten i Köpenhamn sommaren 1919 fick han frågan varför hans nya femte symfoni inte hade något namn. Sibelius svarade:

⁵⁶ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 73.

⁵⁷ Jfr. ovan s. 20.

⁵⁸ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 72; Jfr. Ricoeurs begrepp 'tillägnelse', s. 92 nedan.

- Det kan en symfoni inte. Vad i all världen skulle den heta. Det är ju ren musik. Inte litteratur.
- Vad förstår ni med ren musik?
- Musikaliska tankar.
- Vad är då musikaliska tankar?
- Tankar, som endast kan uttryckas i musik, naturligtvis. Är det inte självklart? Om jag kunde uttrycka detsamma i ord som i musik så skulle jag naturligtvis nyttja mitt språk. Musiken är självständig och långt rikare. Musiken börjar där språkets uttrycksmöjligheter upphör. Därför skriver jag musik.⁵⁹

Den tystnad som språket förpassas till är naturlig. Varför skulle de insikter konsten förmedlar uttryckas med något annat än konstens egna uttrycksmedel? Sibelius säger att musiken är självständig. Således råder i den dess egen logik, vilken är en annan än verbalspråkets. Det musikaliska uttryckets ööversättbarhet innebär dock inte att vi inte har tillgång till det och kan förstå det.⁶⁰ Men kunskapen om de betydelsebärande faktorerna i musiken riskerar också att förbli tyst i samband med interpretation och musikaliskt framförande.

När forskaren och regissören Cecilia Lagerström skriver om förhållandet mellan tyst kunnande och verbalspråk inom scenkonsten bygger hon på en övertygelse om att språket möjliggör en reflektion över verkligheten som människor erfar och deltar i. Språket blir för henne ett redskap för att *förstå* underliggande processer som har betydelse för mänsklig aktivitet. Trots att det inte går att verbalisera flera av dessa processer framhåller hon vikten av att tala *om* dem, genom att exemplifiera, visa och diskutera. Tyst kunskap utesluter inte språket.⁶¹ Språkets uppgift är således att utveckla kunskapen genom att medvetandegöra den. Bo Wallner uttrycker detta: ”Om man i ord kan beskriva något av det man vill förmedla, blir man också själv mer medveten i sin gestaltning”.⁶²

⁵⁹ Berlingske Tidende 10.6.1919, översatt och återgivet i Tawaststjerna: *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*.

⁶⁰ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 247.

⁶¹ Lagerström: *Former för liv och teater*, s. 59.

⁶² Höglund, Jan Lennart: *Wallneriana*, s. 63.

KAPITEL II

En aspekt på förhållandet mellan språket och det betydelsebärande i musiken i det interpretatoriska sammanhanget åskådliggörs genom de konstnärliga frågeställningarna: vad uttrycker musiken? vad säger musiken mig? hur skall jag gestalta? etc. Frågorna formuleras i och genom interpretationen, men några svar kan kanske inte uttryckas verbalt, behöver inte verbaliseras, eller rent av – *skall inte* verbaliseras. Dominikanpatern Arnfinn Haram talar om musikens ”liturgiska mönster” och menar därmed att all musik med ”ett mänskligt ansikte” liksom kyrkans liturgi är en del av berättelsen om tillvaron och om människans förnedring och upprättelse. Musikens ”utforskande av människans existens: det kritiska, det tragiska, sökandet efter harmoni och kärlek, uttryckt på olika sätt och i en mångfald av former, är en spegling av detta”.⁶³ Så betraktad har musiken höjt sig över teori, kompositionsregler och formelement, stilarter och epoker. Istället är det, menar Haram, genom intuition, ”*a human touch*”, som människan möter ett sådant innehåll. Detta är, menar jag, den djupare form av intuition som nämndes ovan, och som i interpretation och framförande av musik är medlet för att uttrycka svaren på de konstnärliga frågeställningarna. Dessa svar formuleras i gestaltningen av verket.

Men hur kan vi nå, eller åtminstone komma i närheten av musikens inre, dess ”obeskrivbara” innehåll? En metod är att betrakta *hur* musiken uppträder, t.ex. som handling, som expressivt uttryck, som rörelse eller som efterbildning – de aspekter som detta arbete presenterar. Dessa fenomen finns mer eller mindre dolda i musikens noterade strukturer. Var skulle man annars söka dem?

Verkanalys

Analys – i vilket syfte?

Att analysera är att undersöka en företeelse eller ett objekt genom att dela upp objektet i dess beståndsdelar.⁶⁴ Man kan till exempel försöka att lösa ett problem genom att analysera det och skärskåda sådant som orsak och verkan. Steget till musikaliskt framförande behöver inte vara så långt: frågan om hur ett visst avsnitt

⁶³ Haram: *Sursum Corda*, s. 182.

⁶⁴ Ordet *analys* kommer av grekiskans *analysis*: 'upplösning' eller 'lösning' (av *ana*, 'upp', och *lye*, 'lösa', 'lösgöra') och betyder "verklig eller tänkt uppdelning av något i dess olika beståndsdelar; grundlig, uppdelande undersökning" (*Nationalencyklopedins ordbok*, uppslagsordet 'analys').

skall spelas kan ofta besvaras genom att i en analys skärskåda strukturen och dess beståndsdelar.

Tillvägagångssättet och resultatet i musikalisk verkanalys är beroende av *vad* som skall analyseras, *syftet* med analysen och för *vem* den görs.⁶⁵ Är det t.ex. en bestämd typ av företeelser i flera verk som skall analyseras och jämföras, eller rör det sig om analys av ett enstaka verk i dess helhet? Gäller det en medeltida danssats eller en senromantisk symfoni? Skall analysen påvisa ett visst bruk av en bestämd parameter i en viss tonsättares kompositioner? Gäller analysen samspelet mellan text och tonsättning? Skall analysen resultera i en text som publiceras i en tidskrift för musikanalytiker eller är analysen musikerns egna funderingar över strukturerna i det stycke hon skall spela? Bara dessa frågor ger en antydning om den oändliga mängd av metoder som är möjliga för att analytiskt närma sig ett verk. Ingen metod är felaktig om den tjänar sitt syfte.

Det grundläggande resultatet av en musikanalys – av vilket slag det vara må – är förmodligen någon form av *beskrivning* av det fenomen som analyseras. Men vad är det som beskrivs? Hur musiken låter – vilket lyssnaren själv kan höra och således inte behöver få beskrivet för sig? Eller är det strukturen – rytmik, harmonik eller teman och motiv som musikern själv kan avläsa i partituret? Analys som ”leder” lyssnaren in i verket skall inte underskattas, men den bör öppna för aspekter som inte är uppenbara för lyssnaren. Likaså kan ett musikstycke naturligtvis innehålla strukturer och strukturella samband som inte omedelbart är synliga i notskriften. För att rikta uppmärksamheten på en viss företeelses betydelse i sin kontext kan beskrivningen ibland också kräva en viss övertydlighet. I en interpretations- och instuderingsprocess kan en beskrivning ”reda ut” verkets struktur och därvidlag ge svar på frågor om kongruenta delar, tematiska samband, linjära enheter, olika figurers strukturella roller etc. Analysen kan på så sätt vara en *förklaring* som utgör grund för den klingande gestaltningen, t.ex. ifråga om tempo, frasering, artikulation eller dynamisk balans.

En beskrivning som begränsar sig till läsning av notskriften räcker ofta inte för detta syfte. Nicholas Cook talar om formell analys som ett tekniskt förfarande vars ”input” är partituret och ”output” en bestämning av sammanhang eller en estetisk bedömning. Felet med en sådan analys är, enligt Cook, att den utger sig

⁶⁵ Bengtsson: *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen*, s. 102.

KAPITEL II

för att förklara vad som är betydelsefullt i musiken, men samtidigt kringgår vad den mänskliga upplevelsen säger.⁶⁶ Ett musikaliskt verk är mer än dess tryckta noter och dess struktur är mer än intervall och rytmer. Dessutom bör man komma ihåg att musikteori och musikalisk analys är eftervärldens försök att systematisera och reglera musikaliska stilarter och uttrycksmedel. De är således efterkonstruktioner som sällan existerat i tonsättarens medvetande under kompositionsarbetet.

Analys – teori eller praxis?

Musikanalys hör till den teoretiska domänen medan interpretation är musikalisk praxis... eller? Två texter, publicerade i en och samma essäsamling, jämför genom en likartad uppdelning två sidor av interpretationsbegreppet. Den ene författaren, filosofen Göran Hermerén, talar om *performance-interpretation* och *text-interpretation*⁶⁷, medan hans kollega Jerrold Levinson använder begreppen *performative interpretation* och *critical interpretation*.⁶⁸ På svenska skulle man i en gemensam terminologi kunna tala om 'gestaltande interpretation' respektive 'analytisk interpretation'.⁶⁹ De båda författarna kan vara överens om att det senare begreppet innebär att ge en förklaring eller en bild av verket. Hermerén tillägger att den analytiska tolkningen visar verkets eventuella övergripande idé och relaterar verket till andra verk eller placerar det i en social eller politisk kontext.⁷⁰

Gestaltande interpretation är, enligt Levinson, "a considered way of playing a piece of music, involving highly specific determinations of all the defining features of the piece as given by the score and its associated conventions of reading."⁷¹ Hermerén skulle troligen instämma i denna definition, men där upphör också överensstämmelsen mellan de båda författarnas uppfattningar. Enligt Hermerén är den gestaltande interpretationen oundgänglig för musiken; den kan inte existera utan

⁶⁶ Cook: *Music, Imagination, and Culture*, s. 241.

⁶⁷ Hermerén: *The Full Voic'd Quire*.

⁶⁸ Levinson: *Performative vs. Critical Interpretation*.

⁶⁹ Levinsons bruk av ordet *critical* är förbundet med *criticism* som motsvarar svenskans 'kritik', men också innefattar begrepp som förklaring och tolkning, d.v.s. har med analytiska förfaranden att göra.

⁷⁰ Hermerén: *The Full Voic'd Quire*, s. 19.

⁷¹ Levinson: *Performative vs. Critical Interpretation in Music*, s. 36.

att bli gestaltad i klingande form. Även om gestaltningen endast är en version av verket är den analytiska interpretationen i förhållande till gestaltningen selektiv och visar endast valda aspekter av verket.⁷² Levinson menar tvärtom att gestaltningen är selektiv och individualiserande och endast kan framvisa *en* dimension av verket, medan analysens tolkning, som är syntetisk och övergripande, fokuserar på verket oberoende av framförandets begränsningar.⁷³

Den gestaltande interpretationen är för både Hermerén och Levinson beroende av den analytiska, men Hermerén framhåller att den gestaltande tolkningen inte kan reduceras till en text.⁷⁴ Levinson tycks däremot i det stora hela inte betrakta ett musikaliskt framförande som en tolkning. Han ifrågasätter om den framförande musikern verkligen ska benämnas 'interpret'. Möjligen är hon en sådan i likhet med tolken som översätter från ett främmande språk.⁷⁵ Enligt Levinson ger musikern icke-musikern tillgång till en text eller en kod, d.v.s. notskriften, som denne annars inte kan begripa. Han betraktar musikern mera som en förmedlare än som enuttolkare. Analytiker och kritiker däremot, förklarar och analyserar verk som lyssnare på olika sätt har tillgång till. Ett framförande kan möjligen återspegla en analytisk tolkning som musikern uppfattar den eller antyda en sådan åt lyssnarens uppfattning.⁷⁶ Framförandet är den konkreta handlingen i tid och rum medan interpretationen av verket är själva idén om hur verket skall gestaltas. Verkanalysen blir därigenom ett teoretiskt-intellektuellt förhållande som i bästa fall kan ge en eller annan avsättning i musikalisk praxis, den tolkningsmässigt ofullständiga gestaltningen.

Med begreppet *text-interpretation* avser Hermerén tolkning av text i vid bemärkelse; en dikt eller en roman, men också noterna i ett partitur. Textinterpretationen kan vara både läsningen i sig, såväl som t.ex. en kritikers recension av en bok. Den behöver inte resultera i en text. Men den skiljer sig från den gestaltande interpretationen, menar Hermerén, genom att den gör en tydlig åtskillnad mellan tolkningsprocess och resultat, d.v.s. en verbalt framställd förklaring eller den

⁷² Hermerén: *The Full Voic'd Quire*, s. 18–19.

⁷³ Levinson: *Performative vs. Critical Interpretation in Music*, s. 39.

⁷⁴ Hermerén: *The Full Voic'd Quire*, s. 20.

⁷⁵ Engelskans *interpreter* betyder både 'tolk' och 'interpret'.

⁷⁶ Levinson: *Performative vs. Critical Interpretation in Music*, s. 37–38.

KAPITEL II

enskildes förståelse av verket. Den gestaltande interpretationen är i sig själv en process, menar Hermerén, genom att utgöra en serie handlingar – framförandet av musiken – vari tolkningsprocessen och resultat är förenade. Men också den framförande musikerns läsning av nottexten måste, utifrån Hermeréns synsätt, vara en textinterpretation, en analytisk interpretation.⁷⁷ Därmed är gestaltningen och analysen intimt förenade, faktiskt till den grad att de, i det musikaliska framförandet, inte är möjliga att skilja åt. För vad är den gestaltande tolkningen om inte det genuint musikaliska resultatet av läsningen, den analytiska tolkningen av partituret?

Analys och instudering

En meningsfull analys i ett instuderingsarbete måste leda vidare från de strukturella byggstenarna och söka sig mot det som är analysbegreppets motsats, nämligen *syntes*.⁷⁸ Analysen måste vara i stånd att inom verkets struktur betrakta relationer mellan delar och helheter i det musikaliska förloppet. Den arbetar med musiken som klingande verklighet, hur denna uppfattas och upplevs av lyssnaren och hur den utförande musikern själv uppfattar och upplever den. En verkanalys i interpretationsarbetet blir ofrånkomligen *tolkande* utifrån musikerns perspektiv som exekutör och lyssnare. Därigenom ger analysen upphov till problem och frågeställningar som sällan kan få entydiga lösningar eller svar – något som kan skilja tolkning från ren beskrivning.⁷⁹

Men kan man inte tolka ett musikaliskt verk utan att först analysera det? Musikteoretikern Eugene Narmour karakteriserar analysen som ett intellektuellt angrepp på konstverket, men inte desto mindre menar han att den har en central

⁷⁷ Hermerén: *The Full Voic'd Quire*, s. 19.

⁷⁸ Pianisten Alfred Brendel påpekar att analysen "*ought in fact to guide us from specific details towards the whole*" (Brendel: *Music Sounded Out*, s. 88).

⁷⁹ Hermerén: *The Full Voic'd Quire*, s. 16. Se också Bengtsson: *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen*, s. 103–104, vari författaren gör en åtskillnad mellan 'beskrivning', 'analys', 'förklaring' och 'tolkning', men tycks i analysbegreppet integrera de övriga begreppen. Analysen skiljer sig från beskrivningen genom att iakttagaren tillför något mer än det rent deskriptiva, som t.ex. att påvisa tematiska likheter eller någon överordnad struktureringsprincip. Konstate- randen av detta slag kan tillföra analysen moment av förklaring. Ofrånkomligt är, menar Bengtsson, att analysen innehåller tolkning – såvida man inte uppfattar musik som enbart abstrakt struktur.

roll i det musikaliskt framförandet – både i dess förberedelser, i själva utförandet och i utvärderingen av detsamma. Musiker kan aldrig ”pejla det estetiska djupet” i ett verk förutan en noggrann undersökning av dess parametrar, menar Narmour.⁸⁰ Men om man med tolkning avser ett utförande baserat på reflektion och relaterat till musikalisk upplevelse, är analysen snarare en naturlig del av interpretationsprocessen – situationen behöver inte överdramatiseras! Redan i avläsningen av nottexten infinner sig analysen för att möjliggöra och underbygga överväganden och val som musikern ställs inför och de beslut hon måste fatta i sin interpretation av verket.⁸¹ Musikforskaren Leonard B. Meyer menar rentav att “[T]he performance of a piece of music is [...] the actualization of an analytic act – even though such analysis may have been intuitive and unsystematic”.⁸² Meyer talar då inte om *critical analysis*, det som vi vanligen kallar verkanalys. Denna använder, enligt Meyer, musikteorins regler för att förklara hur och varför bestämda företeelser i en specifik komposition är relaterade till varandra.⁸³ Men jag menar att regelsystem och lagbundenheter i ett musikaliskt verk inte i första hand är givna av den ”yttre” musikteorin utan utgår från det unika verket – låt vara att verkets egenskaper kan vara beroende av sådant som stil och specifika formtyper. Instuderingsprocessens verkanalys behöver därför inte vara en teoretisk dissektion av verket. *En medveten reflektion över ett musikaliskt verk eller del av ett sådant, möjlig att verbalisera, är i sig en musikalisk verkanalys.* Den sortens analys kan utföras vid notstället, med instrumentet i hand eller vid skrivbordet genom ett minutiöst studium av partituret – och allt däremellan.

Den verkanalys jag här talar om är ett verktyg i instuderingsarbetet och är integrerat i detta. Därmed är analysen beroende av en rad andra överväganden som har t.ex. med genre, stil och instrumentalkonst att göra. Någon form av analys är förmodligen utgångspunkt för tolkningen av verket, men den medvetna analysen kan inträda senare under processen. Pianisten och musikforskaren John Rink talar om *informed intuition* som en viktig komponent i musikerns verkanalys.⁸⁴

⁸⁰ Narmour: *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation*, s. 340.

⁸¹ Rink: *Analysis and (or?) performance*, s. 35, 36.

⁸² Meyer: *Explaining Music*, s. 29.

⁸³ *Ibid.*, s. 9.

⁸⁴ Rink: *Analysis and (or?) performance*, s. 36.

KAPITEL II

Men är det inte just den intuitiva förmågan i det musikaliska framförandet som gör verkanalysen överflödig? Jag har ovan talat om intuitionens beroende av uppövad förmåga och Rink betonar likaså vikten av kunskap och erfarenhet som intuitionens grund. Instuderingsanalysen är inte – åtminstone inte i första hand – systematisk utan bygger i sig på intuitiv förmåga. Inget musikaliskt verk är en företeelse som lever oberoende av annan musik. Analysen av det specifika verket drar också nytta av kunskaper och erfarenheter av andra verk. Det är inte den formella analysen, utan den analytiska förmågan som är av störst betydelse i instuderingsprocessen; att styra tankens vägar, ”se” strukturerna, att ställa frågor till verket och att medvetandegöra sin analys och förena den med interpretationen är en viktig del av processen. Resultatet av analysen är inget annat än den musikaliska gestaltningen i framförandet – interpretens personliga tolkning av verket.

Oavsett hur analysen genomförs, oavsett om den är detaljerad eller övergripande, är analysobjektet det musikaliska verket som det framstår i nottexten. Edward Cone påpekar att, om en verbalisering av ett musikaliskt innehåll över huvud taget är möjlig, måste den till stor del baseras på en ingående strukturanalys.⁸⁵ Ingmar Bengtsson har formulerat följande tes:

[A]lla iakttagelser, påståenden, slutsatser, förklaringsförsök och tolkningsmoment etc. måste vara tydligt och insiktsfullt *förankrade i kompositionens och / eller verkets struktur*, så att resultaten kan visas vara relevanta, adekvata, övertygande och evidenta med hänvisning till bestämda strukturella egenskaper, vare sig svåra att beskriva eller ej.⁸⁶

Läsning av ett verk – den traditionella formen av verkanalys – är en möjlighet att tränga in i verket, oberoende av tidsfaktorn. Genom läsningen finner man också de strukturer och dolda sammanhang som inte med självklarhet framgår vid lyssnandet. Å andra sidan ger en inspelning – om sådan finns tillgänglig – direktkontakt med det klingande verket, hur det låter – eller kan låta. Finns det flera inspelningar kan jämförelser både förtydliga och tillföra olika aspekter till analysen. Men analysen måste likväl vara förankrad i nottexten. En imitation av en inspelad version av verket är inte något ideal. Naturligtvis kan analys eller ana-

⁸⁵ Cone: *Schubert's Promisory Note*, s. 16.

⁸⁶ Bengtsson: *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen*, s. 110.

lysmoment också förenas med spelandet som är ett lyssnande, men också, åtminstone delvis, innehåller ett läsningmoment. I gestaltningen förenas analys och interpretation och förankras i den kroppsliga erfarenheten och den inövade gestaltningsförmågan.

Analys som tolkning

Genom analysen lär musikern känna verket och kan umgås med det. I instuderingen, genom reflektion, gestaltning och övning, formas erfarenheten av verket. Denna erfarenhet omfattar en helhet alltifrån det tekniska kunnandet, med faktorer som memorering och muskelminne, till den ”estetiska erfarenheten” som Gadamer talar om.

Analysen måste beakta de ”tomma fälten” i nottexten, de som ger interpreten ”utrymme för den egna kreativa fantasin”.⁸⁷ Nicholas Cook menar att verkanalys egentligen inte är en analys av partituret. Den använder istället partituret för att resonera om det verkliga ämnet för musikalisk analys, analytikerns upplevelse av verket. I grunden, menar Cook, är analysen ett självförhör vari man frågar sig: ”är detta vad jag hör? är detta vad jag vill höra?”.⁸⁸ Överförda till den framförande musikern kunde frågorna formuleras: ”är detta vad jag spelar? är detta vad jag vill spela?” Orla Vinther framhåller också att den analytiska reflektionen har möjlighet att fördjupa, nyansera och förfina upplevelsen och medvetandegöra den som insikt i verket. Reflektionen är en medvetandeform som inte nödvändigtvis är exklusiv i förhållande till den musikaliska upplevelsen. Snarare är den komplementär: på samma gång utesluter och kompletterar reflektionen och upplevelsen varandra.⁸⁹

Analysens läsning av partituret med framförandets löpande tidsfaktor satt ur funktion är en parallell till komponistens skapande handling. Att komponera är oftast en mera komplicerad process än att skriva en text. Medan bokstäver i följd bildar ord och meningar, som visserligen måste formuleras, måste noterna utformas med tanke på ett flertal faktorer: melodi, rytm, harmonik, instrumentation etc. Komponerandet försiggår knappast i realtid. Ju mer komplex musiken är,

⁸⁷ Hall: *Interpretation i musiken*; jfr ovan s. 26.

⁸⁸ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 228.

⁸⁹ Vinther: *Musikalisk analyse*, s. 22 och 9.

KAPITEL II

desto mer komplicerat är arbetet med noterna. Likaså är läsningen av partituret oftast betydligt mera omständligt än att läsa en text – också för den som snabbt kan föreställa sig hur noterna ”låter”. Analysen kan alltså i princip vara att följa komponistens arbete. Nicholas Cook skriver:

[W]hen you analyze a piece of music you are in effect recreating it for yourself; you end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. Analyzing a Beethoven symphony means living with it for a day or two, much as a composer lives with a work in progress: rising with the music and sleeping with it, you develop a kind of intimacy with it that can hardly be achieved in any other way. You have a vivid sense of communicating directly with the masters of the past, which can be one of the most exhilarating experiences that music has to offer. And you develop an intuitive knowledge of what works in music and what doesn't, what's right and what isn't, that far exceeds your capacity to formulate such things in words or to explain them intellectually.⁹⁰

Analysens gränser

Om en verkanalys är en verbaliserbar reflektion över ett verk eller del av ett verk, och ett slags återskapande av verket kan analysen betraktas som en verbal tolkning. Men så betraktad måste analysens gränser betonas. Det är naturligtvis fullt möjligt att analysera varenda ton i ett stycke, ja, varenda prick i partituret, i betydelsen att beskriva in i minsta detalj. Som tolkning betraktad är en sådan analys omöjlig och man måste fråga sig: till vad nytta? En analys kan beskriva struktur och medvetandegöra en tolkning, men kan inte vara uttömmande. Vore den sådan har den förfelat sitt syfte; analysen kan inte ersätta verket. Cook refererar till ett citat av regissören Ariane Mnouchkine som säger att målet för en textanalys är att försöka förklara allt. Skådespelarens uppgift däremot, är överhuvudtaget inte att förklara texten.⁹¹ Det är den distinktionen som teoretiska metoder vid musikaliskt framförande försöker att förneka, kommenterar Cook. Men, undrar jag, kan en musikalisk verkanalys ens försöka att förklara allt? En verbal interpre-

⁹⁰ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 1–2.

⁹¹ Cook: *Music as Performance*, s. 209. Cook refererar till Susan Melrose som i *A semiotics of the dramatic text* (s. 225; London, 1994) citerar Mnouchkine.

VERK, INTERPRETATION OCH VERKANALYS

tation av ett verk är en mer eller mindre selektiv tolkning av musiken. Den kan aldrig omfatta verkets helhet i alla dess dimensioner, helt enkelt därför att den saknar möjligheten till gestaltning genom uttrycksmedlets eget medium. Därför kan den givetvis aldrig ersätta den klingande interpretationen. Musikalisk verk-analys innefattar olika metoder, varav många *inte* är interpreterande. Men de analytiska metoder jag här söker har som syfte att tjäna musikens gestaltning. Analysen arbetar med notskriften, men samtidigt med det klingande verket.



III. Musik som handling

Quartetto d'Archi sats I, Allegro, energico

Spelet

Kammarmusik är sinnebilden för det musikaliska samtalet. I stråkkvartetten samtalar fyra individer. Men samtidigt är denna ensembleform en homogen klangkropp. I en sådan enhet börjar Anders Eliassons stråkkvartett: ensemblen spelar hastiga, intensiva figurer i en samlad gestik, som om ensemblen vore ett instrument. Efter några upprepade attacker stannar rörelsen för ett ögonblick i en tät klang. Men mycket snart sticker individerna ut. I den tätande samklangen gör cello ett eget inpass och när rörelsen åter är igång är instrumenten mera disparata tills de samlas i några accentuerade samklanger. Inledningens attack kommer tillbaka och upprepas. För tredje gången sätts rörelsen igång och utvecklas i fyra åtskilda men samverkande stämmor.

Partituret visar de korthuggna figurerna, alla med accent på första tonen (t. 1–4). De utgör en rörelse som driver sig själv framåt, som hela tiden ”ligger på”. Accenterna gör att den regelbundna pulsen, som rytmen relateras till, sätts ur spel. Följden blir en känsla av något oberäkneligt – som om musiken spelar på eget bevåg.

Hela den första satsen i kvartetten består av den energiska, nerviga gestiken, i individuella formationer och i olika instrumentkombinationer. De ständiga skiftningarna innebär att initiativen i de drivande rörelserna hela tiden skiftar mellan instrumenten. Musiken formas under själva framförandet – som om en följd av händelser uppstår genom initiativ av olika röster. Spelet mellan individualiteterna och kollektivet – som är karaktäristiskt för all kammarmusik – är därför avgörande för utvecklingen av satsens form och innehåll.

Vem tillhör de röster som formar musiken? Vad är det som utgör individerna och kollektivet? Ett första svar kan naturligtvis vara musikerna. De spelar i ensemblen i en klanglig enhet såväl som i individuellt gestaltade partier, eller i olika inbördes konstellationer. Utan deras agerande skulle inte musiken klinga – och den klingar på deras villkor. Musikerna realiserar sina intentioner, de gör sin tolkning och de *skapar* musiken i framförandet. Men vilka avsikter tolkarna än har, är deras handlande beroende av verket. I musiken själv finns det yttersta

KAPITEL III

initiativet – det är musiken som uppträder i enhet, i olika stämmor och i olika konstellationer dem emellan.¹ *Musiken handlar* med sina tolkar.

Det är detta förhållande som Hans-Georg Gadamer talar om när han beskriver mötet med konstverket och konstverkets ”sätt att vara” med hjälp av begreppet ’spel’. Tyskans *Spiel*, liksom engelskans *play*, betyder både ’spel’ och ’lek’.² Att det musikaliska spelet också är en lek framgår i svenskan genom benämningen av den medeltida profana yrkesmusikern: lekaren. Spel- och lekbegreppen ger tillsammans ett brett betydelsespektrum: barns lek, sällskapsspel, idrottsspel, skådespel och naturligtvis spel på instrument. Vi talar också – mera poetiskt – om vågornas lek eller spel och vindens spel i träden. Att leka eller spela innebär att ”ge sig i leken” och ”följa spelets regler”. Den som spelar måste underordna sig spelet. Den som inte tar spelet på allvar och bryter mot reglerna förstör spelet. På samma sätt, menar Gadamer, utövar konstverket en ”normativ auktoritet” över åskådaren eller lyssnaren. Dessa, liksom de lekande eller spelande, går på något sätt in i en ny verklighet – spelets, lekens eller konstverkets.³

Gadamer nämner spel på instrument endast i en kort passus.⁴ Men det tycks mig som om musikern förkroppsligar hans bild av spelandet som mötet med konstverket. Musikern måste handla på musikens villkor och underordna sig verket. Med detta menar jag inte i första hand att spela efter föreskrifterna i notskriften – vilket brukar vara en förutsättning för framförandet – utan att låta sig ledas av verkets stilistiska och uppförandepraktiska villkor och, inte minst, av det unika verkets form och struktur och därmed dess innehåll.

¹ Musikforskaren Carolyn Abbate talar om ’röster’ (*voices*) och menar därmed “a sense of certain isolated and rare gestures in music, whether vocal or nonvocal, that may be perceived as modes of subjects’ enunciations”. (Abbate: *Unsung voices*, s.ix.)

² Gadamer: *Sanning och metod*, s. 79–89; den svenska översättningen växlar mellan orden ’spel’ och ’lek’.

³ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 69.

⁴ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 89.

Avvaktan och initiativ

Kvartettsatsen inleds med tre ansatser eller fraser⁵ som alla börjar med samma figur och efter kort men intensiv aktivitet avrundas med mera uthållna klanger (t. 1–16, s. 64–65). De andra och tredje fraserna utvidgar den förstas antydning av en bågform. Samtidigt blir stämmorna mera disparata och förenas i nya rytmiska och klangliga konstellationer eller spelar i individuella rörelser. Den andra frasen initieras av andrafiol och viola, tätt följda av förstafiol och cello (t. 6), medan i den tredje själva öppningen återkommer med upprepad första figur och längre pauser (t. 10). De avslutande ackorden är klangligt uthållna varianter av figurer i inledningen (t. 15–16; jfr. sista sextondelsparet i t. 1 t.o.m. t. 2).

Det motiv som de båda inledande figurerna utgör återkommer genom satsen i enskilda stämmor och i olika konstellationer, inne i musikens flöden och hastiga rörelser, men framförallt som ett samlande moment. Motivet har ofta samma harmoniska dräkt som i inledningen, d.v.s. de första två figurernas ackordpar.⁶ Därigenom blir motivet (härefter benämnt 'inledningsmotivet') en erinran om satsens öppning; det får något av ritornellens funktion. Ibland tar motivet initiativet efter en tillfällig vilopunkt, som i takterna 6 och 10, men det kan också sammanföra stämmorna i en gemensam figur i det musikaliska flödet, som i takt 21. I den fortsatta rörelsen skymtar här det första ackordet i cello, viola och andrafiol och ett fragment av det andra i viola och andrafiol (t. 23). Det senare påbörjar en kort dialog med motivet i violinstämmorna (t. 23–24). När musiken tonat ner efter satsens första kulmination samlar sig förstafiol, viola och cello i inledningsmotivet som en bakgrund eller ett slags dialog med andrafiolen. (t. 63, s. 71). I nästa takt har ackordens gemensamma mellanton flyttat upp och ackordparet upprepas.

Efter en kort dramatisk episod senare i satsen samlas musiken åter med inledningsmotivet, denna gång *subito piano* och med förändrad harmonik i ett högre register (t. 117, s. 77). I de följande takterna upprepas motivet för att sedan

⁵ Med 'fras' avses här en kortare rörelse eller episod som börjar och avslutas gemensamt i hela ensemblen.

⁶ Utöver fiolernas a, utgörs ackordparet av av de fyra huvudtonerna i Eliassons första modus (se appendix, s. 271).

KAPITEL III

återkomma i satsöppningens dräkt, men med motivets tredje ton förlängd (t. 122–123).

Kvartettsatsens öppning är ensemblens och musikens samlade handling. Men individuella initiativ utkristalliserar sig mycket snart. Violans och cellons små anticiperingar (t. 3 och 4) kan betraktas som en del av enheten – som upptakter till ensemblens upprepade figur. Men frågan är hur cellons figurer i den vilande klangen (t. 4 och 5) skall betraktas. Är enheten fortfarande fullständig eller är cellostämman en utbrytning, en egen röst? Har det någon betydelse att cellon rör sig mitt inne i de övriga stämmornas täta klang? Vad betyder det att cellon är ensam med sin överbindning in i den följande taktens nya ansats? Svaren på frågorna handlar om interpretation och följaktligen om hur musiken skall utföras.

Medan förstafiol, viola och cello för ett ögonblick förenas i inledningsmotivet (t. 7), spelar andrafiolen en accentuerad längre ton med *crescendo* från *piano* till *forte*. Ögonblicket efter sticker förstafiolen ut med bundna fallande tonpar, först i oktavitervall, därpå en ters (t. 7–8). Exempelen kan uppfattas som diskreta försök att bryta sig ur den homogena rörelsestrukturen av staccaterade sextondelar som har sitt ursprung i inledningsmotivet. Den fallande tonparsfiguren blir förslag i de accentuerade ackorden i slutet av frasen (t. 9) och återkommer på liknande sätt i den tredje frasen (t. 13 och 15).

Cellons yviga figurer i det följande förloppet (t. 17–18) är som en fortsättning – ett svar eller en reaktion – på de högre stämmornas figur med samma rytm (t. 16). Cellofigurerna ger i sin tur impuls till förstafiolens oktavfigurer. Övriga stämmor tycks avvakta, men crescendot med violans drill och de upprepade figurerna (t. 19–20) leder till inledningsmotivets återkomst (t. 21).

Korta figurer har alltså stor betydelse i musikens förlopp. De initierar rörelser och upprepas i dialoger då rörelsen minskar. Efter ett par taktens intensiv rörelse (t. 24–25) tättnar avståndet mellan stämmorna. Så småningom samlas violinerna på tonen *g'* med inledningsmotivet i ett tätt växelspel som besvaras av cellon medan violan väntar på ett vilande *fiss'* (t. 29–33). Man vilar i en takt innan figurerna vidgas i yvigare gester. Förstafiolen tycks försöka ta ledningen med stigande oktavfigurer och ökande dynamik bara för att stanna på vilande toner som försvinner ut i intet (t. 33–38). Instrumenten samlar sig parvis med inledningsmotivet i ett *crescendo* till *fortissimo* (t. 38–39).

Så skiftar plötsligt bilden. Instrumenten förenas i en hastig växeltonsrörelse, bunden i långa stråk och spelad i svag nyans (t. 40). Kontrasten är närmast total:

den snabba mikrorörelsen bildar en vilande klang efter de hastiga och ryckiga staccatorörelserna. Efter några takter bryter sig förstafiolen ur pianonyansen med en längre accentuerad ton följd av hastiga oktavigurer (t. 43–44). Fiolen besvaras av cello, i sin tur följd av andrafiolen (t. 44–46). De hastiga figurerna framträder i mindre intervall med fallande sekunder i episodens avslutande ackord (t. 47) varefter inledningsmotivet är tillbaka. En avvikande händelse har under en kort stund utspelat sig: en enhetlig klang med individernas ”utbrytningsförsök”.

Senare i satsen kommer en episod med liknande karaktär men bestående av hastigt upprepade staccatoklanger, som om inledningsmotivet vore förlängt i jämn rörelse (t. 80–83, s. 73). Episoden har växeltonsrörelsen insprängd och föregås av och övergår i inledningsmotivet som tillsammans med de impulsiva fallande figurerna stannar upp rörelsen.

Något senare avstannar rörelsen med hjälp av växeltonsrörelsen i satsens enda egentliga tempoförändring (utöver det avslutande ritardandot), *poco meno mosso*, som leder till en fermat (t. 94–96, s. 74–75). I det följande *a tempo* uppstår en ny avvaktande episod med upprepningar av den impulsiva tonparsfiguren över cellons figurerade orgelpunkter (t. 98–108). En ny och överraskande ingivelse kommer med fiolernas *con forza* (t. 109).

I kvartettsatsen tycks mig spelet mellan olika röster till stor del handla om att försöka bryta sig ur enheten, om att ta initiativ, och om att skapa kontraster. En rörelse stannar upp, de enskilda instrumenten spelar korta figurer, en avvaktan eller ovisshet uppstår – hur skall musiken fortsätta? I sådana vilande partier är det som om instrumenten väntar på nya initiativ. Episoderna med växeltonsrörelser och upprepade staccatoklanger är som statiska rörelser, även de i väntan på att komma vidare. Yvigare figurer kan uppfattas som enskilda utbrytningsförsök, som om man vill ta sig ur vilan och åter få igång rörelsen. Frågan är vem som lyckas ta initiativet och vad det leder till. Förloppet kan erinra om ett synintryck: en flock sidensvansar som i vinterkylan tillfälligt vilar i ett av trädgårdens träd. Enskilda fåglar tar plötsliga små flygturer till nya grenar eller tillbaka till platserna de just lämnat. Så plötsligt flyger en fågel iväg och tar hela flocken med sig – under intensivt visslande – till en ny vilostund i granträdet eller i trädgården några kvarter bort. Spelet mellan vila, avvaktan, väntan på initiativ och rörelse är ett intentionellt handlande styrt av musiken själv. De små figurerna är små händelser i den vilande eller avvaktande situationen. Fågelflocken är i detta sammanhang en beskrivande bild liksom den analyserande texten försöker beskriva det

KAPITEL III

musikaliska förloppet. Musiken själv är varken en bild eller en beskrivning – den är musik och handlar som sådan.

Självframställning

Om musik betraktas som handling framställer den i viss mening sig själv. Självframställning, skriver Gadamer, är en universell företeelse, ett ”sätt att vara”.⁷ Tänker vi på ordet ’framställa’ i betydelsen ’uttrycka’ eller ’åskådliggöra’, och därmed också ’tolka’, inser vi att framställning är en grundläggande företeelse i tillvaron. Spel är, menar Gadamer, självframställning; spelet framställer sig genom de spelande utan annat syfte än att just framställa sig själv. Samtidigt framställer de spelande sig själva genom spelet. Enklast är kanske att tänka på barns roller som framställer leken och sig själva. Filosofen Georgia Warnke skriver i sin bok om Gadamer:

Å ena sidan framställer de lekande leken genom att leka den i den bemärkelsen att deras handlingar och reaktioner är en avspeglning av dess principer. Å andra sidan måste leken framställas i de lekandes handlingar och intressen. Det säregna med lek är således att den å ena sidan utövar en auktoritet över deltagarna genom att bestämma deras mål och strävanden, medan den å andra sidan existerar i konkret bemärkelse endast genom de lekandes handlingar. En lek både bestämmer de lekandes handlingar och är ingenting annat än själva dessa handlingar.

Det viktiga som Gadamer belyser med lekens drag av självframställning är att *de lekande i en bemärkelse också är dess skapare* [min kurs.].⁸

Om bildspråket i förhållandet mellan å ena sidan lek, spel och konstverk, och mellan spelare och deltagare av olika kategorier å den andra, koncentreras på det musikaliska verket och den interpreterande och framförande musikern, ger bilderna tydliga implikationer på musikerns roll i förhållande till verket. Musikern inordnar sig under verkets auktoritet samtidigt som hon är den som framställer verket och dessutom framställer sig själv genom verket. För att travestera Warnke: verket bestämmer musikerns handlingar, men det existerar i konkret bemärkelse endast genom dessa handlingar och är ingenting annat än själva dessa handlingar.

⁷ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 86.

⁸ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 70.

I en bemärkelse är den interpreterande musikern också dess skapare. Den samlade bilden tycks mig vara interpretationens och framförandets stora paradox: subjektet verket med sina handlingar förenas med subjektet människan – interpreten med dennes handlingar.

I kvartettsatsen är, menar jag, hela förloppet beroende av de olika rösternas initiativ – det må vara genom det återkommande inledningsmotivet eller genom andra betydelsefulla motiv eller figurer. Om satsen tolkas som ett skeende med skiftande händelser av rörelse, avvaktan och initiativ, uppstår spänningsförlopp på flera olika plan: mellan rörelse och vila, mellan avvaktan och initiativ eller mellan de enskilda figurerna och förloppets helhet. Tydligast framstår skiftningarna i likhet med de ovan beskrivna avsnitten, där graden av aktivitet ständigt växlar mellan pådrivande rörelse och avvaktande upprepningar. I *framförandet* realiseras tolkningen genom medvetenheten om var i den musikaliska strukturen initiativet för ögonblicket finns, d.v.s. vilken eller vilka av stämmorna som för tillfället tar ledningen. Musiken själv handlar genom de tolkande musikerna.

Medan spelet, enligt Gadamer, är en sluten framställning med endast de spelande inblandade, är konstens framställning en framställning för åskådaren, d.v.s. ett skådespel.⁹ Framställningen blir en meningsfull helhet just genom att åskådaren tar del av spelet. Det innebär att hon låter sig behärskas av spelet och på så sätt också blir en spelande. Gadamer menar att denna framställning därmed också blir sluten. Han säger i en fotnot att ”det just är åskådarens fjärde vägg, som sluter *konstverkets* spelrum”.¹⁰ Gadamer har ingen anledning att göra skillnad mellan den återskapande konstnären och åskådaren eller lyssnaren. Båda är spelande, d.v.s. tolkande. Samtidigt medför framförandet, betraktat som konstverk, att ytterligare aspekter kan ställas på tolkning och kommunikation mellan verk, framförande musiker och lyssnare, något som jag dock avstår ifrån att behandla i detta arbete som koncentreras på framföraren som interpret.

Spel och lek uppfattas ofta som det benämns – inte något ”som är på allvar”. Men det innebär inte att man kan spela eller leka utan att på allvar gå in för spelet eller leken. Det finns, menar Gadamer, ”ett säreget, ja heligt allvar nedlagt i själva

⁹ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 88.

¹⁰ *Ibid.*, s. 87, not 13.

KAPITEL III

spelandet”.¹¹ Jämförelsen mellan leken och konstverket må här halta något, men i ”deltagandet” av konstverket måste det, liksom i spelet, finnas ett speciellt allvar, annars vore inte teaterpjäsen, romanen, skulpturen eller musikstycket konst. Allvaret är att konstverket ställer krav och är en utmaning. Konsterfarenheten ”förvandlar den som erfar.”¹²

Att spela – utföra musik – på allvar måste innebära att ta musiken och dess innehåll på allvar, något som inte har med det enskilda styckets karaktär att göra. Även om vi ”går in i” konstverket är konsten ingen illusion. Snarare är konstverket en verklighet i verkligheten och det är i mötet med verket som verket blir verkligt. Gadamer skriver: ”Särskilt i musiken blir det som tydligt att det är i uppförandet man möter verket självt, liksom man i kulten möter det gudomliga.”¹³ Han jämför åter med spelet som ju är beroende av tillfället då det spelas. På samma sätt kan inte konstverket isoleras från de tillfälliga omständigheter som finns då det visas fram. ”Verket självt hör hemma i den värld, där det framställs. Skådespelet är egentligen skådespel först när det spelas och musiken måste slutligen ljuda.” Gadamers liknelse om spelet är en del av hans hermeneutik och i grunden en bild av tolkning – inte endast av konstverket. Men – ur konstverkets perspektiv – framgår det tydligt att verkets tolkning inte är begränsad till det ”inomverksliga”. Sven Andersson kommenterar Gadamers liknelse: ”Spelet vi är indragna i är verkligheten själv.”¹⁴

Verket betraktat som en handling innebär att den framförande musikern låter sig påverkas av verket och reagera både som lyssnare och som *exekutör*, den som utför eller verkställer musiken. Nicholas Cook framhåller – med referenser till nutida teater – att verkets innebörd utformas i framförandet och att framförandet därför inte kan betraktas endast som en reproduktion av en nottext. Cook vill hellre se förhållandet till nottexten i likhet med dramats bruk av manuskriptet:

Whereas to think of a Mozart quartet as a ”text” is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a ”script” is to see it as choreographing a series of real-time, social interac-

¹¹ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 79.

¹² *Ibid.*, s. 80.

¹³ *Ibid.*, s. 95.

¹⁴ Andersson: *Filosofens fråga*, s. 126.

tions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures that enact a particular vision of human society, the communication of which to the audience is one of the special characteristics of chamber music.¹⁵

Men Cook kan inte bortse ifrån att verket också är ett slags objekt, beroende av realtid, men samtidigt obundet av tidsflödet. Den västerländska konstmusiktraditionens ”märkliga tids-resistenta egenskaper” framhävs endast när man tänker på musik som framförande: ”The real-time process of performance leaves not a few fragmentary memories (like a holiday, say) but rather the sense that we have experienced a *piece* of music, an imaginary object that somehow continues to exist long after the sounds have died away.”¹⁶ Men ett musikstyckes möjligheter till fortsatt existens är inte bara beroende av vårt minne och vår föreställningsförmåga, utan också av att det kan lagras – t.ex. genom notation – och att vi därigenom har möjlighet att återvända till det i nya framföranden. I verkets nottext finns också dess *potentiella* mening¹⁷ som i mötet med musikern-interpreten kan realiseras i framförandet. Det finns, menar jag, ingen motsättning mellan musik som text och musik som framförande. Även om vi inte hör musiken i vanlig mening, utan föreställer oss den i minnet eller tanken, relaterar vi föreställningen till något ljudande i tid och rum. Musikens bestämning är att ljuda och dess klingande form är därför dess optimala existens som konstverk.¹⁸

Framförandet kan inte vara en reproduktion i betydelsen kopia, utan snarare ett återskapande, en *re-kreation* av ett existerande konstverk. Den nya skapelsens

¹⁵ Cook: *Music as Performance*, s. 206. Cook ser bl.a. musikvetenskapens bakgrund i 1800-talets filologi som en orsak till att musikaliskt framförande betraktas som reproduktion av en text. Han skriver, aningen provokativt, att eftersom musikvetare har detta synsätt kan de inte uppfatta musik som en framförandekunst (*performing art*). *Ibid.*, s. 204.

¹⁶ Cook: *Music as Performance*, s. 208.

¹⁷ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 292–293, n. 9. Hatten invänder här delvis mot Cooks synsätt och framhåller det musikaliska verket också som ett ”reglerande” begrepp.

¹⁸ Pianisten och filosofen Thomas Carson Mark menar att framförandet av ett verk är ett eget konstverk vid sidan av tonsättarens konstverk. Mark baserar sin uppfattning på ett resonemang om konstverket som utsaga eller påstående; vid framförandet föreligger både tonsättarens och interpretens påståenden (Mark: *Pianospelets filosofi*, s. 43).

KAPITEL III

förhållande till den noterade versionen skiftar inte minst på grund av notationens form och utseende. Möjligheterna i skiftande tolkningar och olika realiseringar och musikens tidliga, och därmed flyktiga egenskaper, gör att det musikaliska verket aldrig är detsamma. Spelet eller leken är beroende av deltagarna och kan därför aldrig spelas eller lekas exakt likadant två gånger. Omständigheter, strategier, reaktioner och resultat skiftar från gång till gång även om det i grunden är samma spel.¹⁹ På samma sätt är musiken beroende av både framförande musiker och lyssnare. Men inte ens vid två framföranden av samma komposition med samma interpret och samma instrument inför samma publik är verket detsamma. Orsaken är att samma lyssnares reaktion aldrig kan vara identisk två gånger. Det betyder också att tavlan, romanen eller filmen som konstverk betraktat inte kan vara densamma vid två olika tillfällen. Inte ens musiken på CD:n är densamma. Om inte annat har vi hört musiken en gång tidigare den andra gången vi lyssnar! Således är verket ett levande fenomen, en levande struktur och en levande skapelse, som verkar – *handlar* – i interaktion med interpreten och lyssnaren.

Musikens agenter

Ett Beethovendrama

Den första satsen, *Allegro con brio*, i Beethovens stråkkvartett i f-moll op. 95 – av Beethoven själv kallad *Quartetto serioso* – börjar med ensemblens samfällda attack i satsens huvudtema (*notex. 1, s. 56*). Den kortfattade öppningsrepliken i kvartettens enhetliga klangkropp, den inledande sextondelsfiguren som återkommer genom satsen och den i sin helhet kontrastrika musiken kan på sitt sätt erinra om Eliassons kvartettsats. Beethovensatsen präglas av kontrasten mellan musikens båda karaktärer, inledningens häftiga eller brutala och den lyriska som inträder redan i den sjätte takten och sedan kommer att dominera sidogruppen. Det impulsiva draget, som musiken har gemensamt med Eliassonsatsen, beror framför allt på tvära tonala kast. Huvudtemat uppträder plötsligt i Gess-dur (t. 6), varefter harmoniken snabbt återgår till f-moll. Några takter längre fram spelar violan sextondelsmotivet i stigande kromatisk rörelse – på svag taktindel och inom tonartens ramar (t. 13–17) – och när inledningen återkommer (t. 18) rycker hela ensemblen en halvton upp med upprepningen av motivet för att, ytterligare en

¹⁹ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 71.

halvton upp, fortsätta i skalrörelsen. Musikforskaren Joseph Kerman skriver: "All through the Quartet in F-minor one senses Beethoven's impact (or fury) with conventional bridge and cadential passages of every kind".²⁰ Han menar att om Beethoven i sina tidigare kvartetter arbetade med att individualisera eller stilisera övergångar och kadensplassager, vill han i f-mollkvartetten helt enkelt klara sig utan dem.

I en analys framhåller musikforskaren Fred Everett Maus satsöppningens dramatiska struktur.²¹ Han beskriver de båda inledande korta episoderna som kraftfulla, aggressiva utbrott (t. 1–2; 3–5). Det första av dem – huvudtemat – är överraskande kort och liksom ofullständigt. Den rytmiska indelningen och betoningen av tonen *dess* i stället för dominanttonen *c* gör temat både rytmiskt och harmoniskt ambivalent. Det andra utbrottet kontrasterar mot det första genom sin entydiga rytm och harmonik. Maus menar att det därmed kompenserar de oklarheter som uppstått i de två första takterna.

Den följande musiken (t. 6–17) ansluter, enligt Maus, till de båda händelserna i satsöppningen. Temat återkommer i Gess-dur, som står i samma förhållande till huvudtonarten som tonen *dess* till tonen *c*. Den utbredda och figurerade dominantklängen anknyter till det andra utbrottet. När det inledningsvis problematiska *dess* återkommer (t. 16) står det i en tydlig och slutlig relation till f-moll genom att tillsammans med den undre ledtonen *h* i takt 17 ansluta till dominanttonen *c*. Den i inledningen avbrutna texturen har övergått i en hel och målinriktad utvecklingsprocess.

²⁰ Kerman: *The Beethoven Quartets*, s. 171.

²¹ Maus: *Music as Drama*.

KAPITEL III

Allegro con brio

Notex. I. Beethoven: Stråkkvartett f-moll, op 95, sats I, t. 1–21

The image displays two systems of a musical score for a string quartet. The first system, starting at measure 16, includes dynamics such as *cresc.*, *f*, and *ten.*. The second system, starting at measure 19, includes dynamics such as *sf* and *ff non legato*. The score is written for four staves, representing the four instruments of a string quartet.

Handling och handlande

I sin analys – som här endast fått ett kortfattat referat – vill Maus ge bilden av ett konkret drama genom att beskriva en följd av dramatiska händelser.²² Han menar att lyssnaren uppfattar Beethovenmusiken genom sin förmåga att urskilja allmänmänskliga handlingar, och skriver vidare:

The related notions of action, behavior, intention, agent, and so on figure in a scheme of explanation or interpretation that applies to human beings

²² Musikkforskaren Leonard G. Ratner framhåller den dramatiska karaktären i Beethovens musik och menar att den första satsen i f-mollkvartetten op. 95, ger några av de tydligaste exemplen på operaartade influenser med inslag av recitativ, arioso och aria. Om kvartettsatsen vore skriven för orkester kunde den utgöra ett fragment av *opera seria*, menar Ratner. Antydningar av stilen och "highly charged signals" är tillräckliga för att väcka lyssnarens fantasi och "röra känslor". (Ratner: *The Beethoven String Quartets*, s. 181–182.)

KAPITEL III

[...] The scheme works by identifying certain *events* as *actions* and offering a distinctive kind of *explanation* for those events. The explanations ascribe sets of psychological states to an agent, states that make the action appear reasonable to the agent and that cause the action.²³

Maus beskriver satsöppningen genom att betrakta händelserna som handlingar och antyda deras orsaker. Han tillskriver det andra ”utbrottet” (t. 3–5) ett eget påstående: ”That outburst left a vague, equivocal sense of a dominant triad. That is unsatisfactory, and one way to deal with the situation is to present a dominant triad more straightforwardly, leaving no doubt about what I mean.”²⁴

Dessa handlingar är, menar Maus, vare sig tonsättarens eller musikernas. Att lyssna till ett komponerat musikstycke är som att följa en serie handlingar som utförs just nu, framför ens öron. Men vad tonsättaren gjorde är passerat och interpreternas handlingar är föreskrivna. Snarare kan handlingar och situationer tillskrivas fiktiva karaktärer som imaginära agenter (som kan vara fiktiva ”versioner” av tonsättaren som just nu komponerar, eller musikerna som just nu improviserar).

Men kan man definiera handlande ”personer” i ett musikstycke? Maus avhåller sig från att tala om någon eller några bestämda agenter i sin analys av kvartettavsnittet. Det är naturligtvis lyssnarens upplevelse och intryck av musiken som avgör hur hon definierar musikens agenter – om hon överhuvudtaget upplever musik som händelser och intentionella handlingar. Maus tycks förutsätta att innehållet percipieras som en form av berättelse eller drama. Att utgå från ett bestämt lyssnarintryck är problematiskt och frågan om vem den förklarande texten om musik och handling riktar sig till är befogad. Den som med fördel kan använda sig av handlingsbegreppet är den utförande musikern – vilket Maus alltså inte nämner. Men min avsikt är inte att tillskriva interpreten rollen som musikens handlande agent. Maus framhåller att, medan det i vardagligt sammanhang råder en klar distinktion mellan den handlande och handlingen, är agent och handling i musik ibland identiska. Öppningstemat i Beethovenkvartetten kunde betraktas som en handling, kanske typisk för någon återkommande karak-

²³ Maus: *Music as Drama*, s. 119.

²⁴ *Ibid.*, s. 120.

tär, men den kan också i sig själv betraktas som en agent, d.v.s. som en karaktär i kompositionen.

Föreställningen om handling och handlande – aktion och agent – som en enhet i musiken är avgörande för förståelsen av agentbegreppet i det sammanhang där det är som bäst tillämpligt, den klingande gestaltningen av musiken. Edward T. Cone menar att varje identifierbart förlopp eller artikulerad beståndsdel i den musikaliska strukturen – en linje, en ackordföljd, ett ostinato eller en särpräglad klangfärg – kan betraktas som en underförstådd agent.²⁵ En komposition är i den bemärkelsen en interaktion mellan verkets alla agenter. Cone menar därför att en insiktsfull gestaltning kräver att agenterna och deras funktioner är tydligt definierade. Några sidor tidigare har han skrivit att i absolut musik ”persona, agent, and idea are verbally unspecified – and, it is important to add, unidentifiable.”²⁶ Cone torde här mena att agenterna inte kan identifieras med utommusikaliska begrepp. Men är de omöjliga att definiera verbalt? Deras egentliga funktion i det musikaliska förloppet kan inte verbaliseras, men de måste naturligtvis kunna avgränsas och i viss mån beskrivas med ord. Maus beskriver karaktären hos agenten eller agenterna i Beethovensatsens inledning med ord som ’kraftfull’ och ’aggressiv’. Det första utbrottet, enligt hans tolkning, lämnar efter sig en oupplost komplikation som det andra utbrottet klargör. Han förklarar sin tolkning av förloppet genom harmonisk och tonal analys och kan genom beskrivningarna definiera agenter. Men han kan inte förklara själva musiken och genom beskrivning få läsaren att höra musiken. Det som händer i musik kan bara vara musik.

Maus jämförelse mellan musik och sceniskt drama blir därför intressant. Handlingarna i ett drama gestaltas av fiktiva karaktärer och uppfattas av publiken som om de gestaltades i samma ögonblick som den upplever dem. Raden av

²⁵ Cone: *The Composer's voice*, s. 96. Cone delar in ett verks agenter i olika grupper: *unitary virtual agents*, *implicit virtual*, *permanent* och *temporary agents* (ibid. s. 89–90).

²⁶ Cone: *The Composer's voice*, s. 94. Cone använder begreppet *persona* om en övergripande företeelse i musiken: “[A]ny instrumental composition, like the instrumental component of a song, can be interpreted as the symbolic utterance of a virtual persona. This utterance may be a symbolic play, in which a number of virtual agents assume leading roles. It may be a symbolic monologue, in which a single agent addresses an audience. [...] But in every case there is a musical persona that is the experiencing subject of the entire composition, in whose thought the play, or narrative, or reverie, takes place – whose inner life the music communicates by means of symbolic gesture (ibid.).

KAPITEL III

handlingar formar en intrig som, menar Maus, schematiskt kan beskrivas som en utveckling från en balanserad situation som blir störd och övergår i ett obalanserat tillstånd. Genom inverkan i omvänd riktning återställs jämvikten, som dock inte är identisk med den ursprungliga.²⁷ Maus jämför med sonatformen och menar att musikern med lätthet kan tänka i dessa banor.

Är det meningsfullt att jämföra icke-personliga karaktärer och agenter i musiken med personifierade karaktärer och gestalter på scenen? Ett musikstycke består oftast av gestalter – motiv, teman etc. – som återkommer eller utvecklas i styckets förlopp och därmed framstår som återkommande och kanske förvandlade karaktärer. Maus pekar på att det sceniska dramats triviala handlingar inte finns i musik.²⁸ Men triviala handlingar på scenen – gestaltade med det sceniska språket – är, invänder jag, ofta inte dramats egentliga innehåll, vilket snarare är av samma slag eller dignitet som det musikaliska dramat, vilket gestaltas av det musikaliska språket. Maus hänvisar själv till Aristoteles som i sin *Poetik* menar att i tragedin är den individuella karaktären underordnad den dramatiska handlingen. ”Tragedin är inte en efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv. [...] Det är alltså inte för att efterbilda karaktärer som aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande.”²⁹ Maus gör den reflektionen att musik, i linje med Aristoteles påstående, kan vara dramatisk utan att *överhuvudtaget* representera bestämda karaktärer.

Quartetto d’Archi: sekundmotivet – ledande agent

De små figurer som framförallt i förstafiolen bryter sig ur det rådande flödet av staccaterade sextondelar i kvartettsatsens inledning (t. 7–8 och 13) och återkommer i den avvaktande dialogen med cellon (t. 17–18) utgörs av två bundna toner i ”tonparsfigurer”, vars första ton är accentuerad. Den andra tonen har ofta ett längre notvärde. I denna form uppträder figuren som förslag i ackordbildningar (t.ex. t. 9 och 15). Samma figur profilerar sig i de båda fiolerna och i cellon mot den upprepade växeltonsrörelsen (t. 43–48, s. 68–69).

²⁷ Maus: *Music as Drama*, s. 126. Maus refererar till den bulgariske litteraturforskaren Tzvetan Todorov.

²⁸ *Ibid.*, s. 127.

²⁹ Aristoteles: *Om diktkonsten*, s. 33.

Figuren uppträder med skiftande intervallstorlek. Redan i satsens första två takter spelas den med sekunder i förstafiolen, två gånger i följd. Den andra taktens andra, upprepade ackordpar är ett slags förlängd upprepning av figuren som härigenom framstår som samhörig med inledningsmotivet och, i sin gestalt med förlängd andraton, som avhängig inledningsmotivet med förlängd tredje ton (cellons figur). I öppningstakterna är figuren förenad med inledningsmotivet också genom staccatoartikulationen.

Förstafiolens figur med två sekundpar i första takten återkommer i satsöppningens tredje ansats, i stigande följd som inslag i förstafiolens bågformation (t. 12–13, s. 65). Om tonerna i figurens andra sekundpar byter plats uppstår en figur med två stigande sekundpar. Denna figur hastar förbi i förstafiolen (t. 6) och en stund senare uppträder den, också i förstafiolen, som en koncentrerad följd av de föregående stigande sekundparen nu försedda med legatobågar (t. 25). Figuren får en allt större betydelse genom satsen (och är grundmotiv i perpetuum mobile-rörelserna i kvartettens tredje sats). Jag väljer att benämna sammanhängande följder av sekundpar, oavsett riktning, som 'sekundmotivet'. Med sin legatoartikulation kontrasterar det dels mot de fortgående staccatorörelserna, men framförallt mot inledningsmotivets upprepade staccatotoner som det samtidigt delar sitt ursprung med. Genom artikulationen har motivet också samhörighet med de accentuerade tonparen i skiftande intervall, liksom det har anknytning till episoderna med växeltoner.

I den episod som nämnts ovan, då andrafiolen spelar i dialog med inledningsmotivet i de övriga stämmorna (t. 63, s. 71) är det just sekundmotivet som uppträder som överstämma i andrafiolen. Motivet övertar initiativet och förstafiolen övergår till att imitera andrafiolen medan violan och cellon spelar lugnare och mera långsträckta linjer. De båda instrumentparen framträder således med två skilda karaktärer, fiolerna med sekundmotivet i intensiva och till att börja med korta figurer, violan och cellon i alltmer vida gester och med ett så småningom sjungande föredrag (t. 66–76). Men de sistnämnda tycks i viss mån anknyta till sekundmotivet genom parvisa toner i samma riktning, både som sekunder och större intervall. I episodens dynamiska höjdpunkt förenar sig karaktärerna: fiolernas sekundmotiv blir en längre fallande linje samtidigt som violan och cellons figurer blir regelbundna åttondelar (t. 76–78).

I förloppet kan tre handlingar eller ageranden skönjas. Viola-celloinlinjerna är en och i de båda fiolernas dialoger kan varje stämma betraktas som sin egen agent. Men den förenade karaktären och den gemensamma fallande rörelsen (t.

KAPITEL III

76) är som en musikens samlande handling. Avsnittet kan tolkas som om sekundmotivet smyger sig in med andrafiolen – inledningsmotivet dominerar i början – och utvecklas i fiolernas dialoger, förenar dem och tar ledningen – den blir musikens ledande agent.

Längre fram i satsen i ett avvaktande parti bryter sekundmotivet in med våldsam kraft i fiolernas ovan nämnda *con forza* och bemäktigar sig spelplanen för en kort stund (t. 109–114, s. 76). Den klangliga kontrasten gentemot den föregående avvaktande episoden är mycket brutal med det upprepade motivet på samma tonhöjd i de båda fiolernas lägsta register. Men växelspelet avbryts plötsligt och musiken tonar ner i en ny avvaktan.

Satsens stora kulmination

Stegringen mot satsens avslutande stora kulmination börjar med sekundmotivet i förstafiol samtidigt med inledningsmotivet i övriga instrument (t. 131, s. 78). Sekundmotivet uppträder här i två former, dels med stigande sekundpar, dels i kromatiska fyrtonsföljder. Inledningsmotivet upprepas i stigande följd och övergår i tre ackord som växlar i en allt snabbare rörelse i vilken förstafiolens sekundmotiv inordnar sig (t. 134–139). Genom den rytmiska förtätningen grupperar sig ackordföljden i en upprepade figur som stannar upp just före kulminationens första plåtå (t. 140).

I den sista ansatsen som börjar i *mezzoforte* (t. 148, s. 80) är sekundmotivet helt dominerande. Stämmorna agerar mestadels i par med motivet i olika varianter, också vidgat till tersrörelser. Det är inget entydigt handlingsförfarande, men musiken samlar sig och förloppet tättnar inför kulminationen som spelas ut *fff possibile* (t. 155–165).

Ensemblen är nu ackordiskt förenad, men inte som i den dova inledningen utan med dubbelgreppade frenetiskt hamrande klanger i starkast möjliga nyans. Kulminationens inledande ackord upprepas med en mellanliggande rörelse som är en intensifiering av tonparsfigurerna eller, om man så vill, sekundmotivet expanderat till terser. I det fortsatta förloppet utvidgas intervallen ytterligare i yviga gester, men koncentreras till en rörelse mellan två ackord. Avsnittet vidgar successivt musikens ambitus. Tonparens rytmer och intervall överges. De upprepade sextondelsackorden står som en rest av inledningsmotivet. Till sist återstår de ensamma pausomgivna ackorden. Ur det sista stannar en efterklang kvar *piano*

subito i viola och cello: tre toner med liten ters och stor septima över den lägsta – inledningsmotivets andra ackord.³⁰

Agentperspektivet

Om agenterna i musiken betraktas som de händelser och handlingar som avgör eller styr skeendet i musiken och dess utveckling, framstår inledningsmotivet och sekundmotivet som satsens två betydande agenter. De båda motiven härstammar från satsöppningens enhet vari inledningsmotivet omedelbart presenteras i sin färdiga form medan sekundmotivet antyds genom tonparsfigurerna för att sedan utkristallisera sig i kontrast mot de annars dominerande staccatorörelserna. Sekundmotivet har en större förmåga till utveckling och växer i längre linjer. Medan inledningsmotivet återkommer ritornellartat i kortare episoder gör sig sekundmotivet alltmer påmint. Samtidigt som musiken kan karakteriseras som växlingar mellan rörelse och avvaktan finns det genom figurernas vilja att ta initiativ och genom sekundmotivets utveckling en strävan mot den slutgiltiga kulminationen. Denna urladdning kan uppfattas som motivets förintelse. Det återstår endast en epilog med reminiscenser av satsen innan ett sjungande cellosolo leder över till andra satsen.

Sett ur ett ”agentperspektiv” kan analysen således klargöra händelser och handlingar i musiken genom att påvisa detaljer i strukturen och hur dessa i kontraster, dialoger eller organiska förlopp bygger upp det musikaliska verket. Analysen försöker också förmedla de strukturella grundkaraktärerna i olika figurer, motiv och längre förlopp. När handlingarna betraktas som identiska med sina agenter framstår karaktärerna i musiken själva som dess handlande innehåll möjligt att tolka i det musikaliska framförandet.

³⁰ Den samklang som jag benämner som ”modus 1-ackordet” (se appendix, s. 271).

Anders Eliasson: *Quartetto d'Archi*, sats I

Av upphovsrättsliga skäl kan inte Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* publiceras i denna digitala utgåva av Anders Tykessons avhandling.

Verket återges i den tryckta avhandlingen, vilken kan beställas från ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Partitur och stämmaterial kan beställas från Gehrman's Musikförlag

www.gehrmans.se

Artikelnummer: MAN 040p

E-post: order@gehrmans.se

Due to Copyright Anders Eliasson's *Quartetto d'Archi* cannot be published in this digital issue of Anders Tykesson's doctoral dissertation.

The piece is to be found in the printed dissertation, which can be ordered from ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Score and parts can be ordered from 'Gehrman's Musikförlag'

www.gehrmans.se

Item number: MAN 040p

Email: order@gehrmans.se

IV. Musik som emotionellt uttryck

Quartetto d'Archi sats II, *Larghetto, doloroso*

*Es ist die ontologische Funktion des Schönen, den Abgrund zwischen dem Idealen und dem Wirklichen zu schließen.*¹

Affekter i musiken

I den första satsens avslutande takter i Anders Eliassons stråkkvartett leder cellon över musiken, med en enkel tonföljd i sitt höga register, till den följande andra satsen, *Larghetto, doloroso*. Cellon fortsätter som solist i den nya satsen, som i en monolog. Karaktären är ”talande” med artikulerade, rytmiskt fria fraser (t. 3–11, s. 106). Med det lågmälda stilla ackompanjemanget kan musiken erinra om ett recitativ. Efter ett rörligare mellanspel (t. 11–16) tar förstafiolens över solorollen (t. 17). De korta fraserna upprepas med ett intensifierat uttryck. Efter dubbelgreppsfigurerna stannar rörelsen upp med fiolens fallande kvarter, spelade *dolcissimo*.

Två fallande små sekunder, cellons första korta fras, är grundmotivet i solo-partierna. När motivet inleder förstafiolens solo är det reducerat till två toner som spelas accentuerade med stark nyans i ett hastigt *diminuendo*. I upprepningen är motivet tretonigt, men med upprepad andraton. Därigenom uppstår ”suckmotiv”, ett traditionellt musikaliskt uttryck för smärta. I den barocka affekt-läran uttryckte kromatiskt fallande figurer stämningslägen som sorg, vemod, bedrövelse etc.² I satsens avslutande dialogpartier är de fallande sekunderna det ständigt upprepade motivet i ett alltmer intensivt spel (t. 44–62, s. 111–113).

Satsen innehåller således arketypiska uttryck för klagan och smärta och föredragsbeteckningen är följdriktigt *doloroso*. Beskrivningen av musikens karaktär

¹ Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, s. 20.

² Forsblom: *Mimesis*, s. 114–116.

KAPITEL IV

och uttryck är en tolkning som har sin grund i upplevelsen av verket genom lyssnandet och läsningen av partituret. En tolkning är mer eller mindre subjektiv. Den musikaliska upplevelsens subjektivitet blir uppenbar när den skall verbaliseras. Jag karaktäriserar kvartettsatsen som elegisk och smärtsam, men vilken klagan eller smärta är det fråga om? Vad handlar dessa känslor om? Känslor är relaterade till tankar, men inte reducerbara till tankar eller ord, skriver filosofen F. M. Berenson.³ Det emotionella innehållet i musiken kan tas emot och tolkas på olika sätt. Berenson hävdar att den viktigaste skiljelinjen går mellan att, med upplevelsen och responsen som grund, söka förklaringar i musiken själv, och att söka förklaringar som endast har med självet att göra. Det är alltså fråga om två slag av personligt förhållningssätt. I det förra fallet uppstår en identitet mellan mitt eget livs erfarenheter och musiken, vilket möjliggör en djupare förståelse av verket och min upplevelse av det. I det senare fallet associerar jag till något i mitt förflutna, vilket, menar Berenson, får en godtycklig tolkning till följd. Hennes distinktion är intressant eftersom den skiljer mellan den interpretation som är helt utelämnad åt det subjektiva och sådan som har ett mått av objektivitet i sig. Objektiviteten garanteras genom att det är verket som bemäktigar sig vår upplevelse som därigenom blir en inspirerad utforskning av musiken.⁴ Interpretation innebär då en förståelse av de emotioner det specifika verket bär på, och hur jag som interpret besvarar dessa.

Berenson jämför förståelse av musik med att förstå en viss situation som ett komplext händelseförlopp, vilket inte kan röra sig om en enkel iakttagelse. Dessvärre åskådliggör hon inte sin teori med något exempel. Hon förklarar inte heller vilka verktyg jag som interpret har för att undvika en godtycklig subjektivitet. Berensons vänder sig i sin essä mot vad hon kallar ”purister”, vars verkanalys begränsar sig till musikens struktur och form, och som – i motsats till ”emotivister” – betraktar allt därutöver som irrelevant.⁵ Följden av motsatsförhållandet är att hon finner strukturanalys vara av begränsad betydelse för förståelse av musik.

³ Berenson: *Interpreting the Emotional Content of Music*, s. 69, 71.

⁴ *Ibid.*, s. 68–70.

⁵ *Ibid.*, s. 62.

Estetikern har, menar hon, ett vidare arbetsfält – musiken i sig.⁶ Men vad är ”musiken i sig”?

Det är uppenbart att många musikteoretiker undviker att behandla stora frågor som musikens innebörd eller musikalisk upplevelse. Fred Everett Maus menar att otvetydighet och klarhet som ideal i teori och analys hindrar studier av mera dunkla och krävande aspekter i musiken.⁷ Svårigheten är att integrera teori och analys i en mer allsidig förståelse av musik. Flera musikforskare tycks vara omedvetna om andra företeelser i musiken än de rent strukturella. Andra uttrycker explicit att de avhåller sig från estetiska frågeställningar. Till de senare hör Fred Lerdahl och Ray Jackendoff som i *A Generative Theory of Tonal Music* skriver att de undviker att behandla musikaliska affekter på grund av svårigheten i att formulera en systematik utöver grova generaliseringar.⁸ Författarna förnekar inte betydelsen av känslor i musikupplevelsen, och framhåller att ett närmande till dessa ”subtiliteter” kräver en god förståelse av musikalisk struktur. På liknande sätt uttrycker sig David Epstein i sin bok *Beyond Orpheus*. Han menar att frågan om vad musiken ”säger” är alltför omfattande och komplex för hans studier.⁹ Samtidigt framhåller Epstein att frågor om musikaliskt uttryck alls inte är skilda från de angelägenheter boken behandlar. Förutsättningen för att ta sig an det musikaliska uttrycket är, menar Epstein, att först uppfatta och inse vad man hör, utan misstolkningar och felaktiga slutsatser. Såväl Epstein som Lerdahl och Jackendoff ryggar för komplexiteten och svårigheterna att i analytiska sammanhang ta sig an musiken bortom strukturer och nottext. Samtidigt erkänner de den strukturella analysens betydelse för förståelsen av ett musikaliskt innehåll. Epstein framhåller till och med att vad musiken ”säger” är intimt sammanflätat med det sätt på vilket musiken själv brukar och transformerar sitt material.¹⁰ Man behandlar således ett uttrycksfullt material och hur materialet uttrycker sig utan

⁶ Ibid., s. 66.

⁷ Maus: *Music as Drama*, s. 105. Maus analys av inledningen till Beethovens Stråkkvartett i f-moll, op. 95, vilken jag refererade till i kapitel III, är ett försök att integrera musikalisk struktur och musikaliskt innehåll i en analytisk text.

⁸ Lerdahl och Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, s. 8.

⁹ Epstein: *Beyond Orpheus*, s. 11.

¹⁰ Ibid.

att beröra *vad* det uttrycker. Musikens estetiska aspekter lämnas därhän. Maus slutsats – som förmodligen överensstämmer med Berensons uppfattning – är att ett strukturbegrepp som utgör en isolerad aspekt av musiken, separerad från innehåll och mening, är både oklart och tvivelaktigt.¹¹

Känslornas formulering

Musikens känslolinnehåll är inte musikerns eller lyssnarens känslor och den påverkan musiken utövar på dem innebär inte att deras sinnesstämningar blir identiska med känslolinnehållet i musiken. Att spela eller lyssna till ett vemodigt musikstycke innebär oftast inte att musikern eller lyssnaren blir vemodig. Filosofen Susan K. Langer skriver att ”musikerna icke är ett symptom utan *formulering och framställning* av känslor, stämningar, psykiska spänningar och lösningar”.¹² Genom sin dynamik är musikaliska former kongruenta med mänskliga känslor och kan därför uppenbara känslornas natur i långt större utsträckning än vad språket kan.¹³ Detta är möjligt eftersom musiken inte har ett bestämt betydelseinnehåll och därmed, liksom känslorna, går utanför språkets gränser.

Langer menar att musiken kan uppenbara icke-vetenskapliga begrepp, medan språket återger fenomen otvetydigt och distinkt. Språkets klassifikationer av företeelser utesluter många relationer.¹⁴ Hon gör flera jämförelser mellan musik och språk: språket har inte den innehållets mångtydighet som finns i musiken. Därför kan musiken vara ”sann” mot känslolivet på ett sätt som språket inte förmår.¹⁵ Vidare kan musik inte ”lagra sakförhållanden”, men ”gör *tingen begripliga*”. Langer skriver att om musiken ”uppenbarar känslornas grund, rytmen och mönstret i deras uppstigande och avtagande och sammantvingande, då är den en makt i vårt psykiska liv, vårt iakttagande och förstånd, ock icke blott i vår känsloupple-

¹¹ Maus: *Music as Drama*, s. 111.

¹² Langer: *Filosofi i en ny tonart*, s. 243.

¹³ *Ibid.*, s. 247, 256.

¹⁴ *Ibid.*, s. 254.

¹⁵ *Ibid.*, s. 264.

velse”.¹⁶ Musikens innehåll inbjuder således inte till känsloreaktion utan – i överensstämmelse med det estetiska kunskapsbegreppet – till *insikt*.¹⁷

Langers teori är tilltalande som förklaring på det musikaliska innehållets ontologi. Men jag menar att man måste vidga musikens spegling av känslor och känsloliv och relatera det musikaliska innehållet till attityder och mänskliga beteenden i stort. Musik är inte endast bilder av känslor – om vi med sådana menar sinnesrörelser som glädje, sorg, eufori och dysterhet. Langer betraktar både språket och känslorna som symboler – språket i förhållande till sitt begrepps innehåll, musiken i förhållande till sitt känslolinnehåll.¹⁸ Hon definierar symboler bl.a. som ”medel för uppfattning av föremål” eller ”ett instrument för tanken”.¹⁹ Jag menar att musiken här ”degraderas” till att primärt vara ett ändamål för något annat – vårt känsloliv – och förlorar sin status som subjekt, d.v.s. att den i sig själv bär på ett eget känslouttryck och uttrycker något som vi kan hålla för sant. Men musikens *analogi* med mänskligt beteende är kanske dess djupaste mening.

Tolkning enligt Ricoeur

När Paul Ricoeur i två essäer, *Förklara och förstå* och *Vad är en text?*, utvecklar sina idéer om texttolkning jämför han text med talat språk. I det senare, i synnerhet i samtalet, finns en påtaglig närvaro och en referens genom de talande, situationen och sammanhanget. Talet refererar till eller pekar på en verklighet runt de talande. När texten intar talets plats avbryts referensens rörelse mot utpekandet – Ricoeur talar gärna om förhållanden runt texten som ett skeende. Han är noggrann med att påpeka att texten verkligen har en referens även om dess ”rörelse” avbrutits. I denna situation är texten ”oavgjord”, den är som Ricoeur säger ”utanför världen och utan värld”.²⁰ Det blir i läsningen som referensens rörelse, textens ”pekande mot något”, återupptas. *Genom läsarens tolkning görs referensen verklig.*

Jämförelsen mellan textens och talets referentiella funktioner baserar Ricoeur på läsningens förhållande till skrivandet. Skriften har liksom talet en vilja att säga

¹⁶ Ibid., s. 259.

¹⁷ Ibid., s. 245.

¹⁸ Ibid., s. 238

¹⁹ Ibid., s. 85, 87.

²⁰ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 37.

KAPITEL IV

något – den ”kallar” på läsningen. Texten måste ”realiseras” i den direktet som talet redan utgör, men i sig själv är texten något uttalat. Om vi jämför med den talade dialogen träder läsaren i samtalspartnerns ställe, med skriften på den talandes och det talade ordets plats. Men här infinner sig den avgörande skillnaden som också är väsentlig för Ricoeurs tolkningsteori. Förhållandet mellan textens författare och dess läsare är inte en samtalsrelation. Ricoeur vill inte ens sträcka sig till att läsningen är en dialog med författaren genom dennes text. Skrivandet och läsningen är två handlingar som inte kommunicerar med varandra därför att läsaren inte är närvarande i skrivandet, författaren inte i läsningen. Den sistnämnde är således inte längre den ”talande” i texten. Denna roll har texten själv, med det som den har att säga. Texten hamnar då obönhörligen under läsarens inflytande. För att uppfattas, för att vad den säger ska kunna ”höras”, måste den passera läsarens tolkning. Samtidigt är alltså texten subjektet – den är skriven av författaren, men den *tar* genom läsaren. Följden måste bli att läsarens tolkande roll är central.

Musikalisk diskurs

Det som uttrycker sig genom språkets utpekande och referentiella funktion kallar Ricoeur *diskurs*.²¹ Språket som diskurs innebär att *någon säger något om något till någon*.²² Ricoeurforskaren Bengt Kristensson Uggla förklarar de fyra moment som inbegrips i definitionen:

1. Ett talande subjekt (”någon”).
2. Mening (”något”).
3. Referens (”om något”).
4. En kommunikativ dimension (”till någon”).²³

De andra och tredje momenten har alltid en ömsesidig relation till varandra; utan mening finns ingen referens och utan referens finns ingen mening. Ricoeur säger vidare: ”om all diskurs utförs som händelse så förstås all diskurs som betydelse”.²⁴

²¹ Avsnittet refererar till det första kapitlet, *Vad är en text?*, sid. 32–39, ur essän med samma titel.

²² Ricoeur hämtade denna definition från språkforskaren Émil Benveniste (Kristensson Uggla: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 294).

²³ *Ibid.*, s. 294–296.

Liksom den språkliga texten ”kallar” på läsning, kallar notttexten på att bli spelad. Den måste realiseras i direktkontakt med lyssnaren. I sig själv är notttexten mera outtalad än den olästa texten, men i framförandet blir musiken inte bara ljudande, den tolkas och dess innehåll eller, om man så vill, dess referens blir verklig.

Diskursbegreppet kan användas för att belysa musikens dimensioner av handling och kommunikation. I likhet med texten rymmer notttexten ”diskursen som intention, förstådd som en vilja att säga något”.²⁴ Definitionen ovan – *någon säger något om något till någon* – riktar strålkastarljuset på frågan om subjektet i musiken och på vilket sätt musiken refererar till något. Liksom ifråga om text kan man i musiken betrakta skrivande och tolkning som två handlingar som inte kommunicerar med varandra eftersom tonsättaren inte är närvarande i tolkningsprocessen och interpreten inte i kompositionsprocessen. (Jag bortser från den situation då verket tillkommer i tonsättarens nära samarbete med musikern, eller då komponist och framförande musiker är samma person.) Tonsättaren lämnar ifrån sig det färdiga verket med upphovsmannens intentioner och referenser. I väntan på att klinga vilar musiken i ”oavgjordhet”. Verket skall nu tala av sig själv. Det sker genom interpretens tolkning i vilken referensens rörelse återupptas. Tolkningen är helt avgörande för musikens vara, den är *utlämnad till sin interpretation*. Komponisten är inte den talande. Men medan textens tolkning fullbordas i själva läsningen kräver den musikaliska tolkningens fullbordning en ytterligare omsättning, det konkret klingande i rumsliga och tidsliga dimensioner. Det är först i dem som musiken når lyssnaren, den tredje instansen som också tolkar det hon hör, i likhet med läsarens tolkning i läsandet.

Förklaring och tolkning – strukturanalys och hermeneutik

Ricoeur anger två tillvägagångssätt vid läsning av en text. Vi måste här utgå ifrån att han avser en djupläsning i syfte att tolka texten i alla dess dimensioner. Det

²⁴ Ricoeur: *Du text à l'action*, s. 105 (Paris, 1986), citerad i Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 295.

²⁵ Musikforskaren Klaes-Göran Jernhake menar att Ricoeurs diskursteori överförd på musikområdet kan lyfta fram musikens ontologiska förutsättningar och kommunikativa möjligheter genom att visa på det komplexa förhållandet mellan musik och värld (Jernhake: *Schuberts "stora C-dursymfoni"*, s. 61). I sin avhandling tillämpar Jernhake Ricoeurs tolkningsbegrepp på ett musikaliskt verk, men mindre i syfte av utförande än allmänt tolkande.

KAPITEL IV

första sättet är att ”bli kvar i textens ’oavgjordhet’, betrakta den som en text utan värld och utan författare”.²⁶ Texten läses som ren text, en tillämpning av språksystemet, och *förklaras* genom sina interna relationer, sina strukturer. Det är naturligtvis inte den optimala metoden för en läsare att tillgodogöra sig en text. Ricoeur antyder att den förmodligen ”inte uttömmar alla de attityder man kan inta inför en text”.²⁷ Med hjälp av exempel från Claude Lévi-Strauss analyser av klassiska myter demonstrerar Ricoeur metoden i det att han förklarar myten genom sortering av språkliga kategorier. Han betonar att detta inte är fråga om tolkning.

Ricoeurs andra läsmetod är att upphäva textens ”oavgjordhet”, öppna den mot något utanför sig själv och liksom talet låta den leva i en kommunikation – alltså att *tolka* texten. Det är fråga om en mera ”normal” läsning, som dock ställer krav på läsaren. Enligt Ricoeur måste tolkningen innefatta en form av *tillägnelse*. Liksom Hans-Georg Gadamer menade att vi, genom att införliva erfarenheten av konstverket i medvetandet, bättre kan förstå oss själva,²⁸ menar Ricoeur att läsaren måste tillägna sig texten så att läsningen inte bara leder till en förståelse av texten, utan också till en högre grad av självförståelse. ”...tolkningen av en text fullbordas i ett subjekts tolkning av sig själv, på så sätt att subjektet från och med nu förstår sig själv bättre, förstår sig själv på annat sätt eller först nu börjar förstå sig själv.”²⁹

Bakom de båda sätten att läsa – att *förklara* texten genom dess interna relationer och att *tolka* texten – finns den tillämpning och distinktion som filosofen Wilhelm Dilthey (1833–1911) såg mellan begreppen *förklara* och *förstå*. Hos Dilthey var de två begreppen förknippade med olika akademiska discipliner. Naturvetenskapernas uppgift var att förklara, vilket sågs som något yttre och mekaniskt. En textanalys i den andan var främmande för textens budskap, som inte kunde skiljas från författarens intention. Den psykologiskt inriktade förståelsen hörde till humanvetenskapernas område. Att förstå innebar, enligt den romantiska hermeneutiken, att upprätta en förbindelse mellan författarens och

²⁶ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 44.

²⁷ *Ibid.*, s. 46.

²⁸ Jfr. ovan s. 32 och Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 308.

²⁹ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 54.

läsarens psyke.³⁰ Denna dialogliknande förbindelse mellan författare och läsare är, enligt Ricoeur, omöjlig att få till stånd. I hans tolkningsmodell är därför strukturanalysen en förklaring av texten som tolkningen behöver för att texten skall bli förstådd. Därmed förenar Ricoeur de båda begreppen och övervinner motsättningen mellan dem. I ett slags sammanfattning av sin modell skriver han att förklaringen frilägger strukturen, d.v.s. ”de interna beroenderelationer som utgör textens statiska tillstånd”. Med tolkningen följer den tankeriktning som öppnas genom texten.³¹

Medan denna tolkningsmodell kan synas långsökt när det gäller texttolkning – läser vi verkligen strukturanalytiskt för att förstå en text? – finner jag den vara i högsta grad tillämplig i den performativa tolkningen av musik. Strukturanalys – studiet av ett verks strukturer, dess form, melodik, harmonik etc. – är den normala metoden om man genom läsning vill närma sig ett musikaliskt verk. Förklarande strukturanalys som hjälp för förståelse låter som en beskrivning av musikanalytiskt förfarande. Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback betraktar förhållandet från andra hållet och menar att musikalisk interpretation borde spela en större teoretisk roll i den hermeneutiska traditionen. Hon skriver:

Partituret, musikens skrivna notation, kan i själva verket sägas vara den mest radikala texten, genom att läsningen av ett partitur redan i sig är en tolkning. Den skrivna noten ”finns”, klingar endast när den tolkas. Om vi medger att förståelsen och inte förklaringen är det mest centrala vid läsningen och tolkningen av en ”text”, då är det i samband med den musikaliska notationen som detta verkligen kan synliggöras. Ett musikaliskt partitur kan inte förklaras. Det kan endast tolkas. Läsningen är här interpretationskonst.³²

Schuback tycks utgå ifrån att den enda möjliga tolkningen av musik är den klingande musikaliska och att ingen annan ingång i verket är möjlig. Naturligtvis kan man förstå musik förutan en intellektuell förklaring. Men, om Ricoeurs tolkningsmodell är tillämplig inom musiken, är partituret i högsta grad möjligt att förklara. Detta skall dock inte uppfattas som att förklaringen av partituret med

³⁰ Ricoeur: *Ibid.*, s. 39; dens.: *Förklara och förstå*, s. 73.

³¹ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 60.

³² Sá Cavalcante Schuback: *Lovtal till intet*, s. 168.

KAPITEL IV

nödvändighet är en förklaring av konstverkets mening och innehåll. Det senare har med förståelsen att göra. Ricoeur visar hur textanalysen tar fram de elementära enheterna och klargör hur de infogas i större enheter. ”Att förklara en berättelse är att få grepp om denna härva av rörelser, denna fugaliknande struktur av handlingar infogade i varandra.”³³ Medan någon form av strukturell analys som regel ingår i ett instuderingsarbete – ofta förenad med lösning av instrumentaltekniska problem – är förbindelsen mellan strukturell analys och interpretation inte lika självklar. Men Ricoeur menar att förståelsen är det icke-metodiska momentet som samspelar med det metodiska – förklaringen eller analysen. Förklaringen ”föregår, ledsagar, avslutar och *innesluter* på så vis förståelsen”.³⁴ Detta är en god beskrivning av samspelet mellan verkanalys och musikalisk interpretation.

Kvartettsatsens harmonik

Den egentliga början av kvartettsatsen – då cello lämnar över från första satsen – är en upprepad rörelse i violinerna och violan. Samklangerna är desamma som i första satsens öppning, en stor septima, *g-fiss'*, som förflyttas ett steg uppåt med mellantonen *c'* vilande i mitten (t. 1–3). Relationen mellan de båda ackorden är inte ett spänningsförhållande liknande den tonala kadensens dominanttonikaförbindelse. Snarare balanserar de skarpa septimdissonanserna på – och mildras av – mellantonen *c'*. Ackordparet tycks med sin pendlande rörelse sväva i ett viktlost tillstånd som således är den klangliga miljö i vilken cello börjar sin elegi, oktaven över ackordens mellanton.

De pendlande klangerna återkommer några takter senare (t. 8–10) vid cello solots sista fras, den liksom svepande, fallande och därpå stigande rörelsen och det brutna pizzicatoackordet. Cellogesten fortplantar sig i mellanspelet (t. 11–16) med de uppåtsträvande gesterna, dominerade av stigande sexter, och de fallande kromatiska kvintolerna. Rörelsen stannar åter med de pendlande ackorden (t. 16) varöver fiolen börjar sitt solo. I det plötsliga *marcato e largamente* upprepas i högt register den samklang som är identisk med ackordparets andra hälft (t. 22–24), bara för att i ett kort *diminuendo* gå ner i det lägre registret med växlingar mellan samma ackord i två modustranspositioner (t. 25–28).

³³ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 51.

³⁴ Ricoeur: *Förklara och förstå*, s. 96.

Det återkommande andra ackordet i ackordparet består av, från den lägsta tonen räknat, liten ters och stor septima.³⁵ Till dessa klanger spelar solostämmorna ofta stora nonor. Ackorden kan således utläsas som två små terser på stor septimas avstånd, eller kanske hellre som mollnonackord vari överstämmans stora nona blir liten genom ett fallande halvtönssteg, d.v.s. genom ”suckmotivet” (t.ex. t. 9, 17, 18, 23, 24, 26 och 27). Harmoniken bildar både stilla klangliga melos i den pendlande ackordrörelsen och expressiva samklanger genom nonackorden. I melodik och harmonik finns således inslag som är arketyppiska för det uttryck som kan tolkas i verket.

Ett säreget avsnitt i satsen utgörs av den musik som är uppbyggd av snabbare oktavrörelser och upprepade figurer (t. 33–44, s. 109–111). Harmoniskt sett består detta avsnitt av ett slags brutna ackord i en mestadels lugn harmonisk rytm omväxlande med korta triolrörelser på obetonade taktdelar. Av melodiskt uttryck finns endast det kromatiskt fallande kvintolmotivet från första delens avslutande mellanspel (t. 33–37). Även här sätter samklanger i det ovan nämnda ”modus 1-ackordet” sin prägel på harmoniken.

Musikens kvasivärld

Ett musikaliskt verk lever aldrig i ett isolerat rum. Det har förbindelser till annan musik genom sin historia, sin stil, sin genre, sin kompositionsteknik etc. Dessa anknytningar är olika beroende av vem det är som kommer i kontakt med verket. Det tillhör en obegränsad transparent värld uppbyggd av vars och ens samlade erfarenheter och upplevelser av musik.³⁶ I fråga om en text och dess ”avbrutna referens” skriver Ricoeur: ”Varje text är – i kraft av utplånandet av förhållandet till världen – fri att träda i relation med alla andra texter som ersätter den omgivande verklighet det levande talet visar på. Detta förhållande mellan texter – som utplånar den värld man talar om – skapar texternas kvasivärld, det vi kallar litteraturen.”³⁷

En av förutsättningarna för musikens möjlighet att kommunicera är att vi hört annan musik och att vi associerar och refererar – ofta omedvetet – till vad vi

³⁵ Denna samklang är så karakteristisk för modus 1 att jag väljer att benämna den 'modus 1-ackordet' (se vidare appendix, s. 271).

³⁶ Covach: *Destructuring Cartesian Dualism in Musical Analysis*, [16].

³⁷ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 37.

KAPITEL IV

hört. I tonsättarens, musikerns och lyssnarnas medvetande sker valet av referenser – verket är fritt att ”träda i relation” med annan musik. Också det musikaliska framförandet inordnar sig i en rad av framföranden, inte endast av det förhandenvarande verket, utan också av andra verk som de framförande musikerna har spelat eller har kännedom om. Det kan vara en pedagogisk vinst att påminna om andra verk som det aktuella verket väcker associationer till. Vad är det i verket *y* jag associerar till när jag arbetar med verket *x*? Vad har verken gemensamt och vad skiljer dem åt? Musik från olika epoker kan också ha inflytande på varandra – inte endast så att ett äldre verk påverkar ett yngre. Ett yngre verk kan också vara av betydelse för interpretationen och gestaltningen av ett äldre verk.

”En innerlighetens och sensitivitetens hjärtpunkt”

Inledningen av den andra satsen i Eliassons kvartett, med lågmälda klanger, intensiva känsloutbrott och en ”talande” melodik i solistiska partier kan föra tanken till musik från den nordiska nationalromantiken. Vid sekelskiftet 1900 komponerade Wilhelm Stenhammar sin tredje stråkkvartett, op 18 i F-dur.³⁸ Den tredje satsen, *Lento sostenuto*, inleds med fyra dovt klingande takter: först en ansats med upptakt, därpå en kadens – det kunde vara en introduktion till en solosång (t. 1–4. *notex.* 2, s. 97). I det här fallet är det förstafiolen som sjunger, eller snarare deklamerar, en enkel men uttrycksfull fyrtaktig melodi (t. 5–8). De upprepade och av pauser åtskilda figurerna är också ett slags ”suckar” – även om de har vidgats till små terser och större intervall. Harmoniken är enkel men uttrycksfull, genom de stegvis vandrande mellanstämmorna. I upprepningen av motivet (t. 9–12) intensifieras uttrycket *molto espressivo* genom det utökade registret och förstafiolens färgning av harmoniken (nonackorden i t. 10 och 11). Också i denna musik ligger en elegisk tolkning nära till hands. I de följande takterna fortsätter förstafiolen med ett nytt motiv som genast imiteras av altfiolen (t. 13–14). Förstafiolen sjunger *con dolore* i ett högt register. Den upprepar motivet två gånger, genom utsmyckningar alltmera uttrycksfullt.

³⁸ Kvartettens första sats skrevs år 1897, de följande tre satserna år 1900.

MUSIK SOM EMOTIONELLT UTTRYCK

Lento sostenuto

The musical score is divided into three systems of staves:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "Lento sostenuto". All parts play "sotto voce". Dynamics range from *pp* to *p*. The Violin I part includes the marking *espr.* at measure 6.
- System 2 (Measures 7-11):** Dynamics include *cresc.*, *mf dim.*, *p*, and *molto espr.*. The *molto espr.* marking is present in all parts from measure 7 onwards.
- System 3 (Measures 12-16):** Dynamics include *f dim.*, *p con dolore*, *p*, and *mf*. The *con dolore* marking is present in the Violin I and Violoncello parts.

Notex. 2. Stenhammar: Stråkkvartett nr. 3 F-dur, op 18, sats III, t. 1-16

KAPITEL IV

53

pp dolcissimo

pp dolcissimo

pp dolcissimo

pp

pp

pp

pp

57

più pp

ppp

cresc.

p cresc.

più pp

ppp

cresc.

p cresc.

più pp

ppp

cresc.

p cresc.

più pp

ppp

cresc.

p cresc.

Notex. 3. Stenhammar: Stråkkvartett nr. 3 F-dur, op 18, sats III, t. 53–60

Satsen är skriven i ett slags variationsform. I den första variationen behandlas motiven och harmoniken i rörligare notvärden varvid stämmorna ställs parvis mot varandra i en, i förhållande till temapresentationen, yvigare gestik. I den andra variationen bryter plötsligt en ljus lyrisk ton fram, framförallt genom tonartsbytet till Dess-dur och en återhållen nyans. Variationen bygger på *con dolore*-motivet, nu spelat *dolce espressivo* (notex. 3, ovan). I den tredje variationen är förstafiolstämman i grunden densamma som i temapresentationen, men utsmydd och därmed intensifierad i sitt elegiska uttryck – föredragsbeteckningen är *un poco agitato*. Harmoniken är likaså densamma men gestaltad i andrafiolens uttrycksfulla motstämman och violans och cellons rytmiska ackompanjemang

(*notex. 4, nedan*). Satsens avslutande del är inte en variation, utan kan snarare betraktas som en längre *coda* baserad på ett kromatiskt fallande *basso ostinato*.

Notex. 4. Stenhammar: Stråkkvartett nr. 3 F-dur, op 18, sats III, t. 65–68

Eliasson i ljuset av Stenhammar – Stenhammar i ljuset av Eliasson

Liksom det dominerade sekundmotivet i Eliassonkvartettens andra sats är första-
fiolens fallande terser i Stenhammarsatsen (t. 5–12; *notex. 2, s. 97*) till karaktären
deklamerande eller talande. Båda motiven omger sig med expressivitet genom
uttrycksfull harmonik. Men Stenhammars melodik är – genomgående i hela
satsen och i motsats till Eliassonsatsen – inordnad i regelbundna fyrtaktsperioder.
Detta medför en sluten form, särskilt tydlig i temapresentationens första åtta
takter. Trots de karakteristiska dragen i de inledande motiven saknar satsen det
enhetliga och slutna tema som vanligtvis utgör grund för en variationsform.³⁹
Med variationerna sammanlänkade utan pauser och den sista variationen som ett
slags reprisdel följt av en förhållandevis lång *coda*, är det inte självklart att satsen
upplevs som en variationsform. Snarare kan den uppfattas som en större sluten
helhet.

³⁹ Rotter: *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*, s. 175.

KAPITEL IV

Eliassons kvartettsats är inte någon variationsform. Men i ljuset av Stenhammars sats, med dess odogmatiska form, kan det ändå – för att nå det musikaliska uttrycket – vara värt att betrakta Eliassonsatsen utifrån ett ”variationsperspektiv”. Cellons inledande motiv är grundmotivet som genomsyrar hela satsen. Denna kan också indelas i olika delar, utan att för den skull vara ”tema med variationer”. Den första delen (t. 1–15) är cellons presentation av det fallande sekundmotivet, de fortsatta figurerna och det rörligare mellanspel som följer därpå. Cello börjar i harmonikens ”tyngdlösa tillstånd” med sitt deklamerande motiv. Den andra delen (t. 16–33) är förstafiolens soloavsnitt med satsens första kulmination (t. 22–24). Motivets elegiska uttryck ökar i expressivitet, men efter endast två takter dämpas musiken åter och fiolens uttryck blir ett annat med sekundmotivet antytt i korta dubbelgreppsfigurer. Den tredje delen (t. 33–44) är det kontrasterande avsnittet med oktavrörelser och upprepade improvisationsartade figurer som för in musiken i ett närmast statiskt tillstånd. Med den lugna harmoniska rytmen, de stora intervallen i rörelserna och det spridda registret uppstår ett transparent ”klangligt rum” i kontrast mot satsens övriga delar. Nyansen anges genomgående i *mezzoforte*.

I den fjärde delen (t. 44–62) dominerar satsens huvudmotiv som i korta upprepningar leder till satsens stora kulmination. I den första fasen imiterar förstaviolinerna och cello varandra i ”suckar” (t. 44–48). Cellons höga register medför ett intensifierat uttryck som ytterligare tilltar i stegringens andra fas. I dialogerna oktaverar nu de båda fiolerna varandra, medan violan ensam ackompanjerar med små terser och stora sexter i dubbelgrepp. Efter det plötsliga diminuendot till *pianissimo* sätter kulminationen in *fortissimo subito* med ”modus 1-ackordet” (t. 54). Cello spelar här den översta stämman med en liten nona över den lägsta tonen i ackordet – den stora nonan finns i förslagsfiguren. Dialogen fortsätter sedan med ytterligare frenesi. Motivet upprepas och stiger successivt till ackordformationerna i högt register (t. 59) och det rytmiskt breddade motivet i fiolerna (t. 60–62). I stegringen växer smärtan och det klagande uttrycket i satsens första delar till det yttersta. Kulminationen är en ihållande klagan – som förtvivlans skrin. Några tacters stilla epilög avslutar satsen (t. 63–68). Förstafiolen stiger till en fallande kvart i höga flageoletter.

Den skönhetsaspekt man kan anlägga på Stenhammarsatsen, med dess drag av svärmod, är utan tvekan verksam också i Eliassonsatsen: som i satsens början med den stilla pendlande harmoniken och i de höga soloinstrumentens partier med expressiv melodik över milda klanger. Stenhammarsatsens svärmod når inte

Eliassonmusikens smärta – åtminstone inte betraktat från nutidens horisont. Det begränsar sig till en skönhet av samma karaktär som återfinnes t.ex. i det nationalromantiska landskapsmåleriet – ofta i form av aftonstämningar – dunkla, men med ”nordiskt ljus”.⁴⁰ Den uttrycksmässiga karaktären i Stenhammarsatsens höjdpunkt är inte den maximalt extroverta, utan den sublimt innerliga.

Gränsen mellan skönhet och smärta kan vara hårfin. Vi kan beskriva ett intryck som ”så vackert att det gör ont”. Skönhet och smärta förenas också i begreppet ’passion’ som betyder både ’lidelse’ och ’lidande’ I Eliassons kvartettsats suddas gränsen ut. Den smärta och förtvivlan som jag menar att satsens kulmination ger uttryck för – genom intensifieringen i motivupprepningar, dynamik och register – finns som ett embryo redan i satsens öppning. Man ska inte heller bortse från att cello just har gjort en överledning från första satsen som mot slutet kulminerade i en våldsam urladdning. I andra satsen öppnar sig skönheten för ett av grunddragen i den mänskliga tillvaron: lidandets påtagliga närvaro.

Mellan Stenhammars och Eliassons kvartettsatser skiljer det nittio år – en period med omvälvningar av en omfattning som världen aldrig tidigare varit i närheten av. Den musikaliska omvälvningen ligger framförallt i tonalitetens förändring från dur-molltonalitet till fri- eller atonalitet. I tonalt hänseende placerar sig Stenhammars och Eliassons musik i två skilda världar. Stenhammar lät sitt musikaliska uttryck begränsas av det musikaliska språk han ägde – svärmodet har en gräns som till stor del bestäms av den balans som hör till Stenhammars bruk av dur-molltonaliteten. Detta innebär ovillkorligen att vi betraktar hans musik på distans. Idag skulle många förmodligen beskriva skönheten i Stenhammars musik som drömsk eller nostalgisk. Det är också lättare att på avstånd placera Stenhammars musik i en viss stil. Eliassons musik är – också i sin skönhet – tveklöst mera påträngande. Men jämförelsen mellan satserna kan få oss att förstå sambanden mellan känslouttrycken och hur dessa kan gestaltas i nutiden och kunde gestaltas i dåtiden. Det innebär å ena sidan att vi tydligare ser det intensiva smärtsamma uttryckets relation till det mera skönt sjungande i Eliassons kvartettsats. Å andra sidan kan vi också skönja andra dimensioner i den skönhet som Stenhammarsatsen representerar.

⁴⁰ En visuell motsvarighet till Stenhammars kvartettsats kunde den svenske målaren Richard Berghs *Nordisk sommarkväll* (Göteborgs konstmuseum) vara. Målningen är tillkommen åren 1899–1900, alltså vid samma tid som Stenhammars kvartettsats skapades.

KAPITEL IV

Skönhet har med smärta att göra, men också med kunskap och sanning, skriver kardinalen Joseph Ratzinger⁴¹ – sedermera påven Benedictus XVI. En djup erfarenhet kan vara förenad med smärta, och Ratzinger menar att mötet med skönheten är en sådan uppskakande erfarenhet. Han refererar till Platon som i *Faidros* betraktar mötet med skönheten som en helande chock som fyller människan med längtan och får henne att ständigt vara på jakt efter den helande urbilden. Att möta skönheten, säger Ratzinger, kan innebära att man träffas av pilen, ”som sårar själen och gör den klarsynt, så att den nu utifrån sin egen erfarenhet får en våg att väga argumenten på”. Han menar att skönheten är en kunskapskälla som människan nödvändigtvis måste återupptäcka. Genom skönheten befrias förnuftet, ”blir kvitt sin bedövning och blir vitalt”.

”Skönheten skall befria oss” – essäns svenska titel – hämtar Ratzinger hos Dostojevskij. Han påminner om att Dostojevskij med skönheten syftar på Kristus. Ratzinger utgår i sin text från två, i förhållande till varandra, paradoxala framställningar i kyrkans tideböner under fastan. Medan en text beskriver Kristus som ”den skönaste bland människor” säger en annan att ”han hade inget ståtligt yttre, inget utseende som tilltalade oss”. Ratzinger pekar på de brännande frågorna som alltid hängt över människan: Är det verkligen skönheten som är sann? Är det inte i själva verket det fasansfulla och motbjudande som är den egentliga sanningen om verkligheten? Skönheten har alltid ifrågasatts, skriver han. Lögnen, våldet och det onda skulle vara den reella verkligheten. I vår tid uttrycks detta i formuleringar som ”efter Auschwitz kan man inte längre skriva poesi⁴², efter Auschwitz kan man inte längre tala om en god Gud...”. Sådana betänkligheter visar, menar Ratzinger, att ett skönhetsbegrepp som endast grundar sig på harmoni är ofullständigt. Skönhet inbegriper sår och smärta.

Eliassons kvartettsats är ett tydligt exempel på ett sådant skönhetsbegrepp, där vi handgripligen förs från en skönhet färgad av vemod och längtan till ett uttryck för djupaste smärta. Möjligen ger musiken en inblick i det mysterium som kan kallas lidandets mening. Smärtan är en konsekvens av skönheten och skönheten en konsekvens av smärtan.

⁴¹ Ratzinger: *Skönheten ska befria oss*.

⁴² Ratzinger syftar förmodligen på Adornos ofta citerade fras: ”att skriva poesi efter Auschwitz är barbariskt” (*Kulturkritik und Gesellschaft*, 1951).

Interpretation här och nu

Medvetenheten om olika perioders skilda sätt att uttrycka känslolägen i musik väcker också frågan om *aktualiteten* i interpretation och framförande. Musiken ägnar sig, som ingen annan konstform, åt att aktualisera gamla konstverk. Uppfattningen om hur detta skall göras skiftar från tid till annan. Uppförandepaxis diskuteras, ofta med hjälp av forskning, och en strävan efter *autenticitet*, d.v.s. tidstroget uppförande, har länge betraktats som angelägen, i synnerhet när det gäller musik från renässans och barock. Samtidigt har klassicismens och romantikens musik, ja till och med modernismens, spelats relativt likformigt, oavsett om musiken är komponerad 1800, 1900 eller 1950 – även om ”tidigmusikrörelsen” kommit att omfatta musik allt längre fram i tiden. Lyssnar vi däremot på en verkligt autentisk inspelning från förra seklets början uppfattas sättet att framföra musiken ofta som främmande. Skall man tolka den mängd uppfattningar om barockens uppförandepaxis som förekommit under de senaste decennierna som tecken på misslyckanden i att nå den sanna autenticiteten, eller är de istället en rikedom i interpretatorisk fantasi? Jag vill hävda det senare eftersom vi inte kan göra ett autentiskt framförande med mindre än att vi förflyttar oss till den aktuella tiden.

Ricoeur understryker, för texttolkningens del, behovet av aktualitet. Musikalisk interpretation kunde innebära detsamma, att övervinna den ”kulturella distansen” till verkets tid och dess mening – att göra verket ”samtidigt och lika”.⁴³ Men det innebär inte att interpreten skall förflytta sig till upphovsmannens tid och försöka identifiera sig med denne. Ricoeur menar att ingenting har skadat förståelsebegreppet så som uppfattningen att förståelsen gäller *den andre* – att förstå ett främmande psyke bakom texten. Han fastslår: ”Det som skall förstås i en text är inte först och främst den som talar *bakom* texten utan det som texten talar om – textens ’sak’, d.v.s. den värld som texten på något sätt utvecklar *framför* texten.” Ricoeur liknar *tilläggnelsen* av texten vid utförandet av ett musikaliskt partitur. Möjligen menar han att den aktualiserande läsningen är som att låta musiken i partituret klinga här och nu. Tolkningen ger texten en referens till läsarens subjekt och omvärld, så att den ”verkställer” texten som blir handling

⁴³ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 55.

KAPITEL IV

och händelse. Återigen kan vi i texttolkningen se en spegling av den musikaliska interpretationen som bokstavligen verkställs i framförandet.

Den musikaliska händelsen *här och nu* ställer höga anspråk på tolkningen. Jag föreställer mig en konkret situationen då en pianist idag vid en konsert ska framföra ett verk för piano av, låt säga, Franz Schubert. Stycket är bortåt 200 år gammalt och den aktuelle interpreten är väl bevandrad i verkets stiltradition och dess uppförandep Praxis. Han har också studerat tonsättarens biografi och har kunskaper om verkets kronologi och har dessutom funnit vissa biografiska uppgifter kring dess tillkomst. Vilka förutsättningar saknas för ett fullgott framförande? (Jag utgår ifrån att musikern behärskar musiken i instrumentalt tekniskt avseende.) Pianisten spelar på en modern konsertflygel, varför man vet att ljudbilden är ganska mycket annorlunda än vid den tid när musiken tillkom. Konsertbesökarna lever i en nutida miljö, fjärran från Schuberts. Någon har hört Schubertstycket några timmar tidigare på en CD-inspelning. En annan har skyndat från arbetet där hon stått i en larmande ljudmiljö, en tredje lyssnar ofta till Mahlersymfonier, en fjärde är rockmusiker o.s.v. Man kunde fortsätta med en lång rad livsbetingelser som gör tillvaron oerhört förändrad i förhållande till tiden för musikens tillkomst. Vågar pianisten göra sig till tolk för Franz Schubert? Här och nu?

Hans-Georg Gadamer talar om olika tidsperioders tolkning av äldre texter och menar att varje tid måste förstå en text på sitt eget vis, eftersom texten hör till en hel tradition.

Textens verkliga innebörd, sådan den talar till tolkaren, är nämligen inte beroende av de tillfälligheter, som författaren och hans ursprungliga publik representerar. Texten sammanfaller i alla händelser inte med dem, ty den är alltid tillika bestämd av tolkarens historiska situation och därmed av historiens objektiva förlopp i dess helhet. [...] Textens mening överskrider alltid, och inte bara tillfälligtvis, upphovsmannen. *Därför är förståelse aldrig bara ett reproduktivt utan alltid också ett produktivt förhållningssätt* [min kurs]. [...] Verklig förståelse är ingen bättre förståelse, varken i betydelsen av sakligt bättre förståelse genom klargjorda begrepp, eller i betydelsen av att medvetenheten skulle vara överlägsen den omedvetna produktionen. Det räcker att säga att man förstår *annorlunda, i den mån man över huvud taget förstår*⁴⁴

⁴⁴ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 143.

Gadamer menar att tidsavståndet *inte* är något som måste övervinnas. Det är snarare en kreativ hjälp till förståelse. Först med tidsavståndet kommer ”sakens verkliga innebörd” till fullt uttryck. Eftersom tidens förlopp har sin del i förståelsen töms aldrig konstverket på sin mening; den är istället en oändlig process.⁴⁵ Det betyder, menar jag, att musikern är påverkad av det specifika verkets traditioner, som inte minst är uppförandepraktiska, när hon gör sin gestaltning av musiken – också när det gäller historiskt orienterad interpretation. Det tycks i förstone som om Gadamers uppfattning står i motsats till Ricoeurs. Men båda avfärdar att interpretens roll är att träda i upphovsmannens ställe. Ricoeur vill övervinna distansen till verket för att tillägna sig det och göra det till sitt eget. Gadamer ser den föränderliga historien som avgörande för tolkningen. Vi uppfattar konstverk på olika sätt beroende på var i tidens skeenden vi befinner oss. Sålunda måste uppfattningen om musikalisk tolkning och gestaltning ständigt förändras.

Sökande efter autenticitet utesluter inte den tillägnelse Ricoeur talar om. Ur konstverket självt utgår tolkningen, en tolkning på verkets egna villkor. Det är själva texten eller det musikaliska verket som interpreten *tillägnar* sig. Interpretationsprocessens mål är djupförståelsen som grundar sig i interpretens egen erfarenhet. Världen framför verket möter det tolkande subjektets värld. Alasdair MacIntyre skriver: ”Every confrontation between self and work of art is the intersection of two histories, that of the self and that of the work.”⁴⁶

⁴⁵ Ibid., s. 145; jfr ovan, s. 22.

⁴⁶ MacIntyre: *Contexts of Interpretation*, s. 43.

Anders Eliasson: *Quartetto d'Archi*, sats II

Av upphovsrättsliga skäl kan inte Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* publiceras i denna digitala utgåva av Anders Tykessons avhandling.

Verket återges i den tryckta avhandlingen, vilken kan beställas från ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Partitur och stämmaterial kan beställas från Gehrman's Musikförlag

www.gehrmans.se

Artikelnummer: MAN 040p

E-post: order@gehrmans.se

Due to Copyright Anders Eliasson's *Quartetto d'Archi* cannot be published in this digital issue of Anders Tykesson's doctoral dissertation.

The piece is to be found in the printed dissertation, which can be ordered from ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Score and parts can be ordered from 'Gehrman's Musikförlag'

www.gehrmans.se

Item number: MAN 040p

Email: order@gehrmans.se

V. Musik som rörelse

Quartetto d'Archi sats III, Allegro scherzando

*Ord räcker inte, eftersom vi är kroppar.*¹

Från en uppsättning av Rossinis *Barberaren i Sevilla* på Göteborgsoperan:² I början av uvertyren öppnas ridån genom att fyra dansare skjuter undan förhängesdelarna. Scenen är tom och från sidorna lyser strålkastare från fullt synliga stativ. På bakskenen står fem skärmar föreställande ytterväggar och portaler. Ur var och en av dessa kulissdelar träder så småningom de fem huvudrollerna fram en efter en och går, följda av skärmarna, fram över scenen och hälsar publiken med reverenser. Skärmarna flyttas tillsammans med sina rollgestalter i turer om varandra och dansarnas rörelser avspeglar uvertyrens musik. Slutligen samlar sig de rörliga kulisserna och formar scenrummet. Spelet kan börja.

Under operans förlopp uppträder de fyra dansarna i olika stumma biroller och tycks ingå som en del av den enkla scenografen. I grunden är scenrummet och scenfolkets rörelser en visuell gestaltning av Rossinis musik. Uvertyrens melodik, rytm och harmonik är musikalisk *rörelse*. En rörelse förutsätter ett *rum*. Musikens rumsliga dimensioner kan vi uppleva i formen – musikens gestaltning i större helheter. Rossinis uvertyr består till stor del av repetitiva avsnitt: upprepade melodiska figurationer av harmoniken som utgör både rörelse och rum och som tydliggörs i dansarnas rörelser och i scenrummets tillkomst. Genom formens dynamik är det musikaliska rummet föränderligt liksom scenrummet omformas genom scenografins förändringar. Likt dansarnas rörelser i scenens rum är musikens rörelser och rum en musikalisk gestaltning i ett *tidsligt* förlopp.

Kritikern och musikestetikern Eduard Hanslick hävdade att musikens skönhet till sin natur är ”en skönhet som oavhängig och oberoende av ett utifrån

¹ Piltz: *Kropp, förnuft och känsla i liturgin*, s. 22.

² Uppsättningen av *Barberaren i Sevilla* hade sin premiär på Göteborgsoperan den 7/10 2000. Regi: David Radok, scenografi: Ivan Theimer, koreografi: Håkan Meyer.

KAPITEL V

kommande innehåll enbart ligger i tonerna och deras konstnärliga sammansättning”.³ Den idé som kommer till uttryck i musik är en självständig skönhet och ett självändamål och inte ett medel för att skildra något utommusikaliskt såsom känslor eller tankar. Men Hanslick kunde inte undvara en syftning på det till synes utommusikaliska begreppet ’rörelse’ när han myntade sin välkända tes att ”musikens innehåll och ämne äro endast och allenast tonande rörliga former”.⁴ Musik är så intimt förknippat med rörelsebegreppet att det med fog skulle kunna hävdas att rörelse inte är en metafor för en musikalisk företeelse, utan att musiken själv är rörelse, analog med fysisk rörelse.⁵

Verbala begrepp som beskriver musik som rörelse är vanliga. Vi talar om musikens förlopp, om melodiskt fortskridande eller rytmiskt flöde. En melodi kan gå uppåt eller ta ett språng, tempot kan vara hastigt eller långsamt, vi talar om stigande och fallande rytm och harmoniken riktas mot en höjdpunkt eller ett viloläge. I fysisk mening finns det naturligtvis inte någon rörelse i musik. Det är inte tonerna, de fysiskt bestämbara entiteterna, som förflyttar sig. I stället uppfattar vi den melodi, rytm eller harmoniföljd de tillsammans utgör som en rörelse.⁶ Som vi med vår perceptionsförmåga förnimmar musiken, är rörelse ett av dess främsta kännetecken.

Musikforskaren och musikpsykologen Ernst Kurth inleder sin bok från år 1917 om J. S. Bachs kontrapunkt med att fastslå: ”*Melodie ist Bewegung*” – melodi är rörelse.⁷ Kurth menar att en melodi i psykologisk mening inte primärt är en följd av toner utan övergången mellan tonerna i deras kontinuerliga följd. Förändring är rörelse.⁸ Melodi är ett mellan tonerna härskande skeende, en kraftförmåelse som genomströmmar tonföljden. Vi uppfattar inte ett melodiskt sam-

³ Hanslick: *Om det sköna i musiken*, s. 34.

⁴ ”Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik”. Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, Svensk. övers.: *Om det sköna i musiken*, s. 34.

⁵ Guck: *Two Types of Metaphoric Transference*, s. 203.

⁶ Cook: *Music, Imagination and Culture*, s. 24.

⁷ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 1.

⁸ ”Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen [...], sondern das Moment des *Übergangs* zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung”. *Ibid.*, s. 2.

manhang som summan av en rad enskilda toner, utan som ett linjärt slutet förlopp.

För Kurth är melodin musikens grundläggande och formbildande element,⁹ men han betraktar den utifrån sinnesförnimmelsen av krafter och rörelse och inte i första hand som en akustisk-klanglig företeelse. Musiken som klingande fenomen är endast den konkreta ytan som förhåller sig till musiken som viljans uttryck förhåller sig till själva viljan eller som kraftens verkan till själva kraften.¹⁰ Melodin är i grunden – enligt Kurths mening – ett uttryck för vilja.

Musikens förmåga att gestalta rörelse – att *vara* rörelse – ger den mening och innebörd som levande ”organism”¹¹. Men rörelsebegreppet erbjuder också möjligheter att finna förbindelser mellan musiken och oss själva som mänskliga varor. Att musik uppfattas som rörelse beror på den mänskliga förmågan att uppleva och erfa, varför musikalisk rörelse i tidliga och rumsliga dimensioner kan spegla mänskliga beteenden och mänskligt liv.

Rörelsens krafter

Pizzicatoackordet som inleder Anders Eliassons tredje kvartettsats, *Allegro scherzando*, är utgångspunkt för en rörelse som med några få avbrott fortgår fram till de avslutande pizzicatoackorden. Satsens huvudmotiv¹² är första fiolens sex första sextondelar, en i grunden fallande rörelse som, när motivet upprepas i de följande takterna, förstärks av motstämman fallande toner. I den fjärde takten kommer en ny impuls, och nu faller motivet kontinuerligt i fiolerna och altfiolen. I den sjätte takten övergår sextondelsrörelsen i satsens andra motiv, figuren med de upprepade växeltonerna, som åtföljs av violans och cellons pizzicatofigurer. Upp-

⁹ Rothfarb: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, s. 31

¹⁰ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 6. Kurths uppfattning av musik som ett förkroppsligande av viljan har sin grund i Arthur Schopenhauers (1788–1860) idéer om en obecklig världsvilja som objektiverar sig själv i människans individuella vilja (huvudverket *Die Welt als Wille und Vorstellung* (”Världen som vilja och föreställning”), 1818). Schopenhauer betraktade själv musiken som den främsta av konsterna eftersom viljan här, enligt Schopenhauer, ges en exakt avbild. Melodin är musikens primära uttrycksmedel genom att, som ett uttryck för människans intellektuella liv och kraft, rikta hela den musikaliska organismen i en obruten förbindelse från början till slut (Rothfarb: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, s. 12).

¹¹ Coker: *Music & Meaning*, s. 18.

¹² Motivets är en variant av ’sekundmotivets’ i första satsen.

KAPITEL V

reppingen gör rörelsen ”rakare”, i jämförelse med huvudmotivets fallande riktning. En ny impuls kommer i takt 10 och det fallande huvudmotivet övertar växeltonsfigurens terser (t. 1–13, s. 156–157).

”*Melodie ist strömende Kraft*”, skriver Ernst Kurth.¹³ Han menar att den melodiska linjen och dess vilja till form innefattar en latent rörelseenergi, en ’kinetisk energi’. En melodi skulle således själv bära på den grundläggande kraft som får sitt utlopp i den melodiska rörelsen. All rörelse är beroende av någon form av aktiverande eller påverkande kraft. Om musik erfars som rörelse bör också dess energikällor erfars i den klingande musiken.

Musikpedagogen Steve Larson utvecklar en idé om krafter i musiken som är analoga med fysiska krafter. En melodis rörelse liksom ett föremåls rörelse påverkas, förutom av tyngdkraften (*gravity*), också av attraktionskraft (*magnetism*) – som drar instabila toner till den närmaste stabila tonen – och tröghet (*inertia*). Den senare innebär i fysikaliskt hänseende att ett föremål, om det inte påverkas av andra krafter, fortsätter i oförändrat tillstånd av rörelse eller vila. Lyssnaren kan alltså förvänta sig att melodin fortsätter i den pågående riktningen.¹⁴ Larson understryker att en melodis rörelse, liksom ett föremåls, är beroende av en interaktion mellan dessa krafter.¹⁵ Samtidigt bortser han från att melodisk rörelse i högsta grad påverkas också av andra parametrar, framför allt rytm och harmonik.

De krafter Larson talar om påverkar melodins fortgående utveckling. Men varifrån kommer den melodiska energin? Hur motverkas tyngdkraften, attraktionskraften och trögheten i melodin? På något sätt borde vi kunna beskriva den melodiska linjens energi – om än inte efter fysikaliska beräkningar – för att förstå den musikaliska rörelsen. En upplevelse av rörelse kan förklaras med att musiken genom växelverkan och balanserande samspel mellan sina olika parametrar själv frammanar den energi som rörelsen kräver – vilket kunde vara en mera prosaisk beskrivning av det Kurth kallar melodins grundläggande rörelsevilja. Musikens rörelser är alltså inte jämförbara med ett fysiskt föremåls rörelser som viljelöst påverkas av yttre krafter. Snarare finns det en analogi med den mänskliga kroppens rörelser som kräver sin egen energi för att samspela med

¹³ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 10.

¹⁴ Larson: *Musical Gestures and Musical Forces*, s. 61.

¹⁵ *Ibid.*, s. 66.

pens rörelser som kräver sin egen energi för att samspela med eller motverka gravitationen.

Robert Hatten menar att till Larsons modell¹⁶ kan tillfogas kraften från vad Hatten kallar 'gestisk energi' härrörande från en underförstådd musikalisk agent. Musikens rörelser, menar Hatten, kan uppfattas som beroende av olika krafter utöver de "yttre" som uppstår i de tonala och metriska fält som rörelsen passerar. Av Larsons tre beskrivna krafter skiljer sig tröghet från de båda andra genom att denna inte motverkar rörelsens egen underförstådda energi – trögheten medför ju att rörelsen har en tendens att fortsätta som den börjat. Hatten menar att tröghet bör kompletteras med rörelsekraft (*momentum*), definierad som en initial kraft som ger impuls till en fortsatt rörelse.

Kvartettsatsens inledande pizzicatoackord och dess upprepningar är sådana impulser. Mellan dessa har sextondelsrörelsen en fallande tendens. Kurth talar om en omedveten förnimmelse av tyngdkraft som vi projicerar på tonerna. I en nedåtgående rörelse yttrar sig tyngdkraften i en känsla av melodins strävan mot en grundton. Den fallande rörelsen innebär avspänning, den stigande anspänning.¹⁷ Även i musik som saknar dur-molltonalitetens fixerade grundtoner förefaller en tonernas tyngdlag råda. En nedåtgående kromatisk skala i jämna notvärden tycks i sin likformighet och utan tydlig tonal bindning vara påverkad av en tyngdkraft som får den att falla fritt. I takterna 1–5 och 10–12 faller rörelsen mellan impulserna. I takterna 6–9 är inte den fallande tendensen lika stark. Den gör sig gällande endast i växeltonsrörelsens fallande dynamik medan pizzicatorörelserna, först stigande och därpå upprepade, utgör en motkraft (t. 1–13, s. 156–157).

Rörelse i tid och rum

Musik som klingande företeelse framträder i en tidsdimension. Utan tid kan över huvud taget inget auditivt fenomen uppfattas. Eftersom musik "äger rum" under ett tidsförlopp kan vi uppfatta skeenden i musiken som rörelser – vilka ju också är tidliga förlopp. Till musikens skeenden hör melodik, men också rytmik, harmonik och klang. Vi kan uppfatta var och en av dem som rörelsefenomen, men oftast förekommer de i förening. Vare sig melodik eller harmonik är obundna av

¹⁶ Hatten refererar till andra publikationer av Larson än den här refererade.

¹⁷ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 43.

KAPITEL V

rytmen. Harmoniken är uppbyggd av melodiska rörelser – flerstämmig melodik skapar harmonik. Musikens klangfärg är ofta beroende av harmonik, melodi och rytm.

Fysisk rörelse förutsätter förutom tid också rumsdimensioner. I fallet med den ovannämnda Barberaruppsättningen kunde man med hjälp av det sceniska skeendet – scenrummets framväxt – föreställa sig ett musikaliskt rum. Men är rumsbegreppet en förutsättning också för musikalisk rörelse? Musik beskrivs ofta i en horisontal dimension – tiden – och i en vertikal dimension – tonhöjden. Beskrivningen är realiserad i notskriften. Men, som musikforskaren Carl Dahlhaus skriver, begreppen är inte entydiga. Toner beskrivs spontant som höga eller låga, men också som ljusa eller mörka. Under antiken talade man om spetsiga eller tunga toner.¹⁸ Ernst Kurth menar att det musikaliska rumsbegreppet helt enkelt är ett resultat av rörelsebegreppet. De rumsliga dimensionerna behärskar vår uppfattning av musiken till den grad att också de språkliga uttrycken utgör rumsliga begrepp: tonläge, avstånd, mellanrum, höga och låga toner etc.¹⁹ Musiken skapar alltså ett rum åt sig själv – låt vara ett irrealt sådant – som vi kan uppfatta genom vår perceptionsförmåga.

Rumsdimensioner ger möjligheter till överblick av helheter och relationer. Att höra tidsmässigt åtskilda musikaliska händelser och uppfatta dem som relaterade till varandra är, enligt Nicolas Cook, att få en spatial uppfattning av musiken. När musik förnimmes som form kan den upplevas i rumsliga dimensioner och inte enbart tidsmässigt.²⁰ Cook citerar Dahlhaus, som skriver: ”Såvida musik är form uppnår den, paradoxalt uttryckt, sin egentliga existens, just i det ögonblick när den förklingat. Fortfarande i minnet förflyttar den sig på ett avstånd som den aldrig når i sin omedelbara närvaro. På avstånd konstituerar den sig som överblickbar plastisk form”.²¹

¹⁸ Dahlhaus: *Musikästhetik*, s. 118–119.

¹⁹ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 34.

²⁰ Cook: *Music, Imagination and Culture*, s. 38–39.

²¹ ”Sofern [Musik] Form ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als überblickbare, plastische Form”. Dahlhaus: *Musikästhetik*, s. 22 (min övers.).

En rumsupplevelse i musik kan således vara att uppleva musikaliska helheter. I det avseendet är rumsliga dimensioner grundval för formbegreppet. Musiken betraktas som relationer och inbördes förhållanden och lyfts ur sin tidslighet; paradoxalt nog är rumsdimensionen här *inte* beroende av det obevekliga tidsförloppet. Form kan i musiken upplevas i olika rumsdimensioner, av olika storhet och olika karaktär, och i skilda relationer till varandra. Rummet kan därmed syfta på olika format, alltifrån kortare avsnitt till hela satser. Musik som form uppfattas ofta som något schematiskt eller rent av statiskt, vilket åskådliggöres i grafisk framställning. Men detta motsäges av rummets föränderlighet som gör formen till den dynamiska gestalt som ett verk eller en del av detsamma i sig själv utgör. Formen är rörelsernas utrymme, ett utrymme som rörelserna själva skapar.

Ett rum innebär spatial begränsning. Rummets storlek kan konkret åskådliggöras genom de klingande rörelsernas omfång eller genom andra parametrar som klang och dynamik. Men också tonalitet och meter kan uppfattas som begränsande rumsdimensioner genom att de är storheter som de musikaliska rörelserna utspelas i. De utgör också krafter mot vilka rörelsernas egna krafter spelar och musikalisk spänning uppstår.²² Trots helhetsbilden och formbegreppets intemporal karaktär är det naturligtvis i tidsdimensioner vi uppfattar de krafter och spänningsförhållanden musiken utspelas i. Det medför att rummet är dynamiskt och formbart.

Eliassons tredje kvartettsats öppnas i ett rum av hastiga rörelser fram och åter mellan violinerna, vid ett tillfälle i violan (s. 156). I tonalt hänseende avgränsas rummet i viss mån av harmoniken. De första tre takterna rör sig i samma modustransposition (modus 1 *F*). I takt 4 förflyttas modus med huvudmotivet och inledningsackordet en stor sekund uppåt och i den fallande rörelsen (t. 4–5) förändras harmoniken två gånger per takt. De följande takternas växeltonsrörelse uppehåller sig två takter i taget i olika transpositioner. Här finns alltså ett karaktärsnämnt och harmoniskt enhetligt men dynamiskt rörelserum, förändrat genom modustranspositionerna och växlingarna mellan huvudmotivet och växeltonsmotivet (t. 1–13).

För musikern är överblicken av helhet – i längre och kortare enheter – nödvändig: i interpretationen och det praktiska utförandet, i perceptionen och upple-

²² Hatten: *A Theory of Musical Gesture*, s. 3.

KAPITEL V

velsen. Rumsdimensionerna konkretiserar helheten som den i vid mening formmässiga ramen för rörelserna. Dessa är förflyttningar i det överblickbara rummet – från en plats till en annan, eller, som i en cirkelrörelse, tillbaka till utgångspunkten. En analytisk beskrivning av melodisk, rytmisk och harmonisk rörelse kan handla om *riktning* – stigande eller fallande, mot höjdpunkt eller lågpunkt, mot en avslutning eller mot en ny händelse.

I kvartettsatsens takt 21 (s. 157) återkommer växeltonsrörelsen som börjar i *forte-fortissimo* följt av en diminuendorörelse (t. 21–34). Då cellons och violans pizzicatorörelser inträder (t. 24) förflyttas harmoniken i kromatiskt fallande transpositioner av modus 1 med allt tätare växlingar fram till takt 35. Hela avsnittet är en kontinuerligt fallande – och accelererande – rörelse vari harmoniken spelar huvudrollen. Rummets kontinuerliga förändring är tydlig. Violans och cellons rörelser är en motkraft – stigande mot fallande; pizzicato mot arco – som dock följer med i den harmoniska helheten.

Rörelse och rytm

I sin framställning om melodik betraktar Ernst Kurth rytm som ett sekundärt fenomen. Kraften i en melodisk rörelse finns i själva det melodiska förloppet utan att rytmen behöver beaktas, menar han. Accentueringar och betoningsrelationer i en bestämd rytm är endast uttryck för i grunden melodiska energiförhållanden.²³ Kurth kritiserar den traditionella musikteorins inskränkning av rytmbegreppet till att endast avse tidsvärden och betoningsförhållanden. Dessa fenomen förmår inte förklara rytmens egentliga innehåll: rörelsen och den drivande kraften som är rytmens ursprung. Liksom melodi inte är en uppradning av toner utan består av ett mera fundamentalt sammanhang är rytm inte ett uppradande av enskilda intryck utan ett grundläggande rörelseförlopp, varur de enskilda förnimmelserna framträder. Den rytmiska gestalten beror på spänningsförloppets karaktär som formar sig i det melodiska.²⁴

Det är uppenbart att melodi och rytm är intimt förknippade med varandra i Kurths tankevärld. Desto svårare är det att förstå hans uppfattning om rytmens underordnade roll. Men om den gestaltade melodin endast är ett yttre resultat av

²³ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 12.

²⁴ *Ibid.*, s. 53.

de bakomliggande krafterna är det först i realiseringen av de melodiska krafterna, d.v.s. i melodins klingande gestaltning, som rytmen får sin betydelse.

Carl Dahlhaus hävdar – med en markering mot Kurth – att rytmen är det primära fenomenet i musikalisk rörelse. Rytmsk rörelse i tidslängder och betoningar kan verka oberoende av melodik, medan en melodisk rörelse inte kan lösgräas från sin rytm. En tonföljd är, menar Dahlhaus, inte tänkbar utan rytm.²⁵ Dahlhaus syfte är dock att försöka beskriva det musikaliska rummet vari han menar att den mätbara tiden – som gestaltas i rytmen – är den primära dimensionen. När Kurth beskriver melodik är hans utgångspunkt psykologisk; melodin är en konkretion av elementära begrepp som kraft och vilja.

I perceptionen nås vi av den klingande musiken – gestaltad i melodikens, rytmikens, harmonikens och klangfärgens enhet. I framförandet har interpreten att väga alla parametrar mot varandra, medvetet eller omedvetet. Rytmen i ett musikaliskt förlopp är därvidlag av största betydelse för den praktiska gestaltningen. Hur melodiska intervall och fraser artikuleras är ofta till stor del beroende av rytmen. Musikteoretikern och tonsättaren Valdemar Söderholm har ingående behandlat intervallens och rytmens ömsesidiga påverkan på melodibildning, framför allt avseende den raffinerade balansen mellan rytm och melodi i 1500-talets vokalpolyfoni.²⁶ Liksom Ernst Kurth talar Söderholm om den tonernas tyngdlag som är verksamt i melodiska rörelser och bjuder de uppåtgående tonföjderna ett motstånd. Han påtalar steget mellan durskalans fjärde och femte toner²⁷ som ”tynger” en stigande rörelse. Med två fugateman av J. S. Bach som exempel visar han hur betydelsefull rytmen är som energigivare för att övervinna motståndet i durskalan.²⁸

Öppningen av kvartettsatsen skulle kunna vara ett exempel på Kurths påstående om rytmens underordnade roll: ett fortgående flöde av sextondelar gestal-

²⁵ Dahlhaus: *Musikästetik*, s. 119.

²⁶ Söderholm: *Arbetsbok i elementär kontrapunkt*, s. 10ff.

²⁷ Söderholm menar att orsaken till fenomenet är att steget mellan de båda tonerna är en tröskel mellan skalans två identiska tetrakord (Söderholm: *Arbetsbok i elementär kontrapunkt*, s. 12). Tröskleffekten är förmodligen en följd av att durskalans fjärde ton som fallande ledton hellre dras mot den stabilare tersen än stiger en stor sekund.

²⁸ Orgelfuga C-dur, BWV 545, och Fuga I C-dur ur *Das Wohltemperierte Klavier*, bd I (Söderholm: *Arbetsbok i elementär kontrapunkt*, s. 12).

KAPITEL V

tande en pådrivande kraft. Inte desto mindre framgår rytmens betydelse genom accenterna i de impulsgivande ackorden (t. 1 och 4) och genom violans och cellons understödjande pizzicatorörelser (t. 6–9). Den första rytmiska avvikelserna – som just genom sin avvikelse framträder tydligt – är accenterna i takt 10. En differentierad rytm uppträder först några takter senare då accenterna återkommer i det förlopp som leder till satsens första kulmination (t. 13–21). Intensifieringen beror till stor del på rytmen, först oregelbunden och därpå förtätad i två steg. I det senare skedet är också tonhöjden stigande (förloppet behandlas närmare nedan i avsnittet om gestiken i kvartettsatsen, s. 139).

En annan form av fallande rörelse än den som inleder satsen inträder längre fram med förstafiolens och violans figurer som i vida intervall kastar sig ut från markerade höjdtoner (t. 42–60, s. 160–161). Samtidigt spelar andrafiolens och cello en fortgående åttondelsrörelse. Två rörelseformer bildar alltså den linjära – och ackordiska – strukturen. Men ett ytterligare rörelsemönster finns; medan förstafiolens korta figurer är fallande utgör den övre konturen av accentuerade höjdtoner en stegvis stigande linje fram till *dess'''* i takt 53. Följaktligen framträder en spänning mellan den längre stigande rörelsen och de upprepade fallande figurerna. Rytmens betydelse i rörelsen är uppenbar. Mellan förstafiolens accentuerade *giss'''* och *b''* är avståndet sex åttondelar (t. 44–45) medan det mellan de upprepade *b''* är, med ett undantag, fem åttondelar (t. 45–49). Avståndet mellan accenterna samspelar med de fallande figurernas längd och tonomfång, liksom intensifieringen också beror på pausen efter varje figur. Före höjdtönen *dess'''* skruvar sig melodin med elva åttondelars avstånd mellan de accentuerade tonerna (t. 52–53).

Musik och kropp – med en fenomenologisk utflykt

Ernst Kurth menar att vår upplevelse av rörelseenergi i rytm beror på att vi projicerar den kinetiska förnimmelsen på den kroppsliga rörelsen i gångrytmen, d.v.s. en rörelse vi erfar som en regelbunden puls.²⁹ Den amerikanske tonsättaren Robert Erickson uttrycker något liknande, men som en omvänd projektion, när han skriver att tyngd, tröghet och inneboende energi som vi upplever i ett melodiskt

²⁹ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, s. 52.

förlopp i grunden är vår egen kropps krafter som vi projicerar på den melodiska linjen.³⁰

Förhållandet mellan meterns gravitation, musikalisk rörelse och vår kroppsliga upplevelse beskrivs av Robert Hatten:

[T]he dynamic environment in which we experience our bodies and their gestures has its virtual counterpart in music. At least for Western classical music, meter functions like a gravitational field that conditions our embodied sense of up versus down, the relative weighting of events, and their relative amount of energy needed to overcome 'gravitational' constraints (as in an ascending melody).. Rhythm, as well as melody and harmony, plays with and against the metric field in a way that suggests human energy and flexibility.³¹

Musik och kroppslig rörelse ligger förmodligen mycket djupt förbundna i människan. I många kulturer lever musik och dans i symbios. Båda har, som uttryck för människans kontakt med det transcendenta, en urgammal förbindelse i religiös kult och som rörelsekonster är de intimt förknippade med varandra.

Denna samhörighet mellan musik och kropp kan ytterligare belysas genom filosofen Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi som framställer kroppen som det självklara kommunikationsmedlet med omvärlden. Merleau-Ponty avvisar åtskillnaden mellan det psykiska och det fysiska, mellan subjekt och objekt, mellan subjekt och kropp.³² Han utgår från tillvaron som en ovedersäglig närvaro före all reflektion.³³ Vi kan inte ge den en mening genom att betrakta den och reflektera över den från en transcendental position vid sidan om.³⁴ Världen är inte vad vi tänker utan vad vi lever. Vi finns kroppsligen i världen sådan den är och måste kommunicera med den, varför vi är, som Merleau-Ponty uttrycker det, ”*dömda till mening*”.³⁵

³⁰ Erickson: *The Structure of Music*, s. 28

³¹ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 115.

³² Bengtsson: *Sammanflätningar*, s. 75–77.

³³ Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, s. vii; (*Vad är fenomenologi?*, s. 41).

³⁴ Sigurdson: *Himmelska kroppar*, s. 307.

³⁵ Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, s. xviii–xix, xxii; (*Vad är fenomenologi?*, s. 55, 58).

KAPITEL V

Merleau-Ponty menar uppenbarligen att människan inte når omvärlden genom intellektuell aktivitet, utan omvärlden når människan som den finns omkring henne. Vi förstår inte en annan människas gester genom att låta intellektet tolka dem. Deras betydelse finns där genom ett oreflekterat igenkännande, liksom vi kan hänge oss åt ett skådespel och uppfatta en betydelse innan vi ägnar oss åt en reflektion över meningen. Vi förstår en smekning ”innan filosofen hunnit definiera dess intellektuella betydelse”.³⁶

Om vi betraktar den levande kroppen, inte som ett system av ben, muskler och sensorer, utan som bärare av sinnena genom vilka människan erfar och upplever, kan vi förstå Merleau-Pontys definition av den levda kroppen som det *inkarnerade* subjektet.³⁷ Kroppen är inte ett ting, utan alla våra handlingars subjekt, ständigt närvarande i allt vi gör. Med kroppen erfar, interagerar och kommunicerar vi med världen, den är vårt sätt att besitta världen och är därför också bärare av våra översinnliga erfarenheter. Merleau-Ponty citerar ett kort avsnitt ur Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt*. Den ”lilla frasen” hör hemma i den fiktive tonsättaren Vinteuils sonat och är en symbol för kärleken mellan romanens Swann och Odette.

Även när han inte tänkte på den lilla frasen, fanns den latent kvar inom honom på samma sätt som vissa andra begrepp som saknar motsvarighet, till exempel begreppen ljus, ljud och beröring och begreppet fysisk vällust – allt detta som utgör de skatter vilka berikar och differentierar människans inre.³⁸

”Den lilla frasen” existerar i likhet med ljus, ljud och beröring i Swanns inre när han inte hör den spelas, till och med när han inte tänker på den. Musik och andra begrepp lagras i vårt medvetande, alltså även i det ”omedvetna” medvetandet, genom sinnlig erfarenhet, inkarnerade i vårt jag. Merleau-Ponty skriver att det är kärlekens väsen som frasen gör närvarande för Swann – men inte bara för honom. Kärlekens väsen är också möjligt att kommunicera till dem som lyssnar till musiken, även om de är ovetande om vad som förmedlas och de inte förmår

³⁶ Ibid., s. 215, 216; (*Kroppens fenomenologi*, s. 161).

³⁷ Bengtsson: *Sammanflätningar*, s. 75.

³⁸ Proust: *Swanns värld*, s. 406.

identifiera musiken i andra erfarenheter. Här påpekar Merleau-Ponty något mycket viktigt:

Litteraturen, musiken, passionerna, men också erfarenheten av den synliga världen, är inte mindre än Lavoisiers och Ampères vetenskap en utforskning av något osynligt och avslöjar såväl som den ett universum av idéer. Skillnaden är bara att detta osynliga, dessa idéer inte som deras låter sig avskiljas från de förnimbara framträdelserna och upphöjas till en ny positivitet. Den musikaliska idén, den litterära idén, kärlekens dialektik och även ljusets fördelning, ljudets och beröringens sätt att uppträda talar till oss, de har sin logik, sitt sammanhang, sina skärningspunkter, sina överensstämmelser, och även här är deras framträdelser förklädnaden för okända ”krafter” och ”lagar”.³⁹

Men Merleau-Ponty skriver vidare att vi inte skulle ha bättre kunskaper om idéerna om vi inte hade någon kropp eller någon sinnlighet. ”Den lilla frasen” och ljusets begrepp skulle, med hans terminologi, inte kunna vara oss givna *som idéer* ”annat än i köttlig erfarenhet”. Vår perception av musik är således beroende av vår kroppslighet. Musik som rörelse är inte endast en metafor utan en inkarnerad erfarenhet. Semiotikern David Lidov menar att musik är meningsfull endast om vi identifierar klingande rörelse som kroppslig upplevelse.⁴⁰ Lidov framhåller att, medan den primära grunden för referens i bildkonst är likhet, d.v.s. visuell isomorfi, den motsvarande utgångspunkten för musik är kausalitet, d.v.s. interaktion med kroppen. Men endast utgångspunkt, ty när musiken blir strukturell form fjärrar den sig från sina ”transaktioner” med kroppen. När kroppen blir medvetandets egendom identifierar den sig med abstrakta artikulerande formsystem, sådana som musikens. Lidovs slutsats är, menar jag, viktig att framhålla: Musik kan uppvisa varje del i spektrat från omedelbart fysiologiskt uttryck till den rena formens spel.⁴¹

Renodlad somatisk aktivitet vid musikalisk perception och upplevelse av musik har påvisats genom ett flertal vetenskapliga studier.⁴² Mätningar av omedvetna

³⁹ Merleau-Ponty: *Sammanflätningen – kiasmen*, s. 273.

⁴⁰ Lidov: *Mind and Body in Music*, s. 70.

⁴¹ *Ibid.*, s. 71.

⁴² Fagius: *Hemisfärernas musik*, s. 110–121.

KAPITEL V

kroppsfunktioner som hjärtfrekvens, blodtryck, andhämtning och svettning visar att kroppen reagerar både vid engagerat musiklyssnande och vid musikutövning. Dessa funktioner påverkas påtagligt om en människa är känslomässigt engagerad. Man kan alltså tala om faktiska kroppsliga känsloreaktioner på musiken. Musikalisk perception – liksom all mänsklig varseblivning – är beroende av ett samspel i kroppen mellan olika sinnesmodaliteter. Musiklyssning är förbunden även med andra funktioner än hörselsinnet. Musikforskaren Rolf-Inge Godøy refererar till neurofysiologisk forskning som påvisat att människans förmåga att uppfatta med hörseln är ett holistiskt och intermodalt fenomen vari sinnesmodaliteterna samverkar för att sortera ut det meningsfulla i vad vi hör.⁴³ Minne och ett inre bildspråk spelar en aktiv roll i all mänsklig perception och kognition. Godøy menar att vad vi tänker oss av innehåll i musik ofta är föreställningar om rörelse eller gestiska föreställningar. ”Images of effort, velocity, contours, trajectories, gait, etc. could be understood as gestural phenomena, as gestural images transmitted by sound and ‘decoded’ in listening back to gestural language as in ballet or pantomime.”⁴⁴ Enligt en teori om perception och kroppens motorik, verifierad av nyare neurofysiologisk forskning, innefattar varseblivningen av ljud en mental rörelsesimulering hos lyssnaren.⁴⁵ Hur vi uppfattar musik kan bero på en ”inbillad delaktighet” som innebär att vi mentalt eller öppet imiterar ljuden vi hör och de fysiska handlingar som framställer dem.⁴⁶ Man menar t.ex. att en person som lyssnar på sång deltar med röstorganen (”*subvocal imitation*”) – en förklaring till att vissa människor omedvetet sjunger med vid musiklyssnade.

Musikens kroppsliga projicering är alltså medicinskt påvisad. I det musikaliska framförandet interagerar kroppen i högsta grad med musiken. Antingen musik ljuder från den mänskliga rösten eller ett musikinstrument frambringas den av kroppslig rörelse. Instrumentet är i sig en ljudande kropp, men det kan också uppfattas som en förlängning eller en förstärkning av den mänskliga kroppen.

⁴³ Godøy: *Gestural Imagery*, s. 56; dens.: *Motor-Mimetic Music Cognition*, s. 317. Se också Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 99ff.

⁴⁴ Godøy: *Gestural Imagery*, s. 57.

⁴⁵ Ibid. Teorin tillämpades först i lingvistiska sammanhang då man upptäckte att språkinlärning underlättas av en mental föreställning av gestiken i det särskilda språket (Godøy: *Motor-Mimetic Music Cognition*, s. 318).

⁴⁶ Cox: *Hearing, Feeling, Grasping Gestures*, s. 45–60.

Maurice Merleau-Ponty talar om hur föremål kan involveras med kroppen och ”delta i den egna kroppens volym”.⁴⁷ Den blindes käpp är ett hjälpmedel som har upphört att vara föremål och i stället förlängt känselns räckvidd. Med vanan har den införlivats med kroppen. På samma sätt kan ett instrument vara inlemmat i kroppen så att det vidgar kroppens kapacitet som uttrycksmedel. Den vane instrumentalisten tänker inte på varje fingeranslag eller stråkdirag – lika lite som man tänker på hur talorganet används när man uttrycker något med talet.

Automatiken har att göra med inlärningsförmåga att aktivera och involvera kroppen. Vi talar om ”muskelminne” som gör att kroppen upprepar inlärd mönster, som det tycks, utan medvetandets bistånd. Men liksom den musikaliska perceptionen är beroende av ett samspel mellan sinnesmodaliteterna, är utförandet eller gestaltningen – som ju också är en form av perception – beroende av en komplex interaktion mellan muskler och sinnen. Detta är särskilt tydligt i improvisationen, vari extemporerad gestaltning till stor del bygger på i kroppen inlärd och ”lagrade” mönster.⁴⁸

Den rörelse kroppen utför på instrumentet för att frambringa ljudet kan inte begränsas till ett fingers tryck på en tangent, ventil eller sträng eller handens drag i en stråke eller slag med en klubba. Kroppen måste också vara engagerad i de rörelser musiken uttrycker och som musikern gestaltar i utförandet. En dirigents rörelser kan inte begränsas till taktmarkering med handen och armen utan är också mer eller mindre en visualisering av upplevda musikaliska rörelser. Den kroppsliga rörelsen har ett samband med anspänning och avspänning och olika former av riktning i det musikaliska förloppet. Musikens rörelser har alltså en konkret förbindelse med den utförande kroppens rörelser.

Musikerns kroppsrorelser är inte oväsentliga för hur åhörarens uppfattar musiken. Undersökningar har visat att musikaliska strukturer såväl som interpretens expressiva intentioner kan förmedlas till åhöraren genom kroppsrorelser.⁴⁹ Likaså kan rörelseövningar vara ett hjälpmedel i instuderingen av ett verk.⁵⁰ Men det är

⁴⁷ Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, s. 165–166 (*Kroppens fenomenologi* s. 107).

⁴⁸ Tandberg: *Imagination, Form, Movement and Sound*, s. 202–240.

⁴⁹ Davidson: *Communicating with the body in performance*, s. 145.

⁵⁰ Se t.ex. Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 126–131, där Hatten beskriver en rörelsemetodik utformad av pianisten Alexandra Pierce.

KAPITEL V

givetvis inte den synliga kroppsrörelsen som är det primära i det musikaliska framförandet, utan förkroppsligandet av den i musiken *föreställda* eller *upplevda* rörelsen. Interpretens kroppsrörelser är endast ett yttre uttryck som ofta är omedvetet och beroende av personlighet och kroppskonstitution och naturligtvis det instrument musikern trakterar. En relativt ”orörlig” interprets framförande kan uppfattas väl så expressivt övertygande som en yvigt gestikulerande interprets. Det koncentrerade lyssnandet med slutna ögon, för att inte tala om lyssnandet vid högtalaranläggningen talar emot den synliga kroppsrörelsens betydelse. Robert Hatten skriver:

Embodiment [...] is understood as broader than that which is literally manifested through a body. We do not have to perform to understand the embodiment of a gesture – we embody gesture imaginatively as participating listeners, or even more imaginatively in silent audiation of a score. Indeed, the intermodality of gesture leads ultimately and naturally to its categorization as a form of thought.⁵¹

Cembalisten Ralph Kirkpatrick menar att ”rhythm only comes to life through transmutation into imaginary movement”, men han skriver också: ”If you don’t know how to play a piece then dance it”.⁵²

Gestik

Kroppens metod att uttrycka sig brukar kallas kroppsspråk: ansiktsuttryck, hållning, åtbörder med huvud eller lemmar. Till kroppsspråket hör gestiken, d.v.s. de betydelsebärande rörelser vi gör, mer eller mindre omedvetet, med handen eller armen men även med huvudet eller kroppen i sin helhet. Kroppens spontana uttrycksförmåga avslöjar gestiken som människans genuina sätt att uttrycka sig genom sin kropp. Medan verbalspråket bygger på inlärd konventioner, springer gestiken fram ur människan själv. Den ger som inget annat information om identiteten hos sin upphovsman: personlighet, tillstånd, karaktär, humör etc.

Robert Hatten – en av dem som mest ingående har arbetat med musikalisk gestik – gör en grundläggande definition av gestikbegreppet som en kommunika-

⁵¹ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 131.

⁵² Kirkpatrick, Ralph: *Interpreting Bach’s Well-Tempered Clavier: A Performer’s Discourse of Method*. New Haven, 1984. Citerad ur Cook: *Music, Imagination and Culture*, s. 95–96.

tiv, uttrycksfull, aktiv formation utförd i ett tidsförlopp.⁵³ En gest uppfattas genom en syntes av föreställande – t.ex. ansiktsuttryck – och tidsmässig gestaltning – t.ex. kroppsrörelse. Grundläggande emotionellt motiverade gester, som enligt Hatten är universella, oberoende av kulturer, kan kategoriseras genom motsatser, t.ex. allvar som 'ner' och 'tung'; upprymdhet som 'upp' och 'lätt'. Inom sig utvecklar en kultur gester som kan definieras enligt filosofen Charles Sanders Peirces semiotiska typologi: *ikoniska* gester som förmedlar innebörd genom likhet, t.ex. i pantomim eller metaforiska gester; *indexikala* gester som visar sin innebörd i närliggande tid eller plats, t.ex. pekgesten eller gester i direkta orsaksförlopp; *symboliska* gester som genom konvention utvecklats till att ha en viss innebörd. Till de sistnämnda hör t.ex. den förnekande gester att ruska på huvudet, men också olika typer av gester i religiös rit.⁵⁴

Människan kommunicerar med kroppsrörelser redan vid livets början, långt innan hon lyckas formulera sig i ord.⁵⁵ Gestiken är således en förspråklig aktivitet, men verbalspråkets förbindelse och samspel med kroppslig gestik är så djupt inrotad att vi sällan tänker på den. Språket är i grunden gestiskt.⁵⁶ Själva ljudbilderna i det mänskliga talet är en gestisk kommunikation genom intonationskurvor och intensitet i betoningar, höjdpunkter och liknande. Vi skulle ha mycket svårt att förstå vad den som tilltalar oss menar om inte språket hade en melodi och en differentierad rytm. Merleau-Ponty talar om en *gestisk mening* som är inneboende i talet.⁵⁷ Just genom denna språkliga gestik kan tanken som fullbordats med talarens tal mottas av den som lyssnar, konvergera med dennes tankar och knyts samman till en ny tanke. Också i skriftspråket ligger en gestik förborgad som blir levande i läsningen eller då skriften transformeras genom talet."Det talade ordet

⁵³ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 93.

⁵⁴ Ibid, s. 109–110.

⁵⁵ Studier av kommunikation mellan spädbarn och föräldrar har visat att den mänskliga gestikens kommunikativa egenskaper utvecklas före språket och att gestik är interaktiv redan från livets början (Hatten: *A Theory of Musical Gesture*, s. 1).

⁵⁶ Den amerikanske filosofen Georg Herbert Mead (1863–1931) – en av de tidiga socialpsykologerna – menade att språket i grunden måste betraktas som gestiskt eftersom gestik existerat före språk och språket har utvecklats ur gestiken. Se Coker: *Music and Meaning*, s. 10–15 vari författaren refererar till Mead.

⁵⁷ Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, s. 208; (*Kroppens fenomenologi*, s. 153).

KAPITEL V

är rätt och slätt en gest och den rymmer sin mening som gesten rymmer sin. Det är det som gör kommunikation möjlig.”⁵⁸

Gesten – den kroppsliga såväl som den språkliga – är alltså sin egen mening. Någon gör en vred eller hotfull gest mot oss. Vi uppfattar vreden och hotet, men inte för att gesten får oss att tänka på vrede utan för att gesten i sig själv är vrede.⁵⁹ Vi känner gesten därför att den korresponderar med våra egna kroppsliga erfarenheter. Kommunikationen uppstår i en ömsesidighet mellan åskådarens intentioner och den andres gester och vice versa, som om den enes intentioner bekräftas i den andres kropp. Resonemanget, menar jag, pekar på vikten av ett slags medskapande som förutsättning för att åskådaren ska uppfatta gesten. Detta medskapande är givetvis beroende av allt vad åskådaren bär med sig – åskådarens mottagande av gesten är en interpretationsakt, men inte en intellektuell sådan. Perceptionen är kroppslig – gesten är kroppslig. Gestens mening ligger inte bakom gesten utan är ”sammanblandad med strukturen hos den värld som gesten tecknar”.⁶⁰

Ett ords begreppsliga betydelse i den rena verbala formen tycks vara godtycklig och beroende av tillfälligheter – varför kan annars samma fenomen ha så vitt skilda beteckningar på olika språk? Men Merleau-Ponty pekar på ordens *emotionella* mening, alltså dess *gestiska* mening. I poesin är orden och dess språklyd olika sätt att ”besjunga världen”. I ljuden framträder, bokstavligen uttrycks, ordens emotionella väsen. Språket är otvetydigt det kommunikationsmedel som tydligast förmedlar saklig information och kunskap mellan människor. Vi betraktar det ofta som transparent, tydligt och till och med entydigt.⁶¹ Men söker vi oss bakom de enkelt betecknande funktionerna och beaktar språkets gestiska och emotionella mening, framstår det som, ur ytlig informationssynpunkt visserligen väsentligen mindre exakt, men desto rikare i syfte att uppenbara en djupare kunskap om världen och människan. Språket närmar sig musiken.

⁵⁸ Ibid., s. 212–213; (*Kroppens fenomenologi*, s. 158).

⁵⁹ Ibid., s. 214; (*Kroppens fenomenologi*, s. 159–160).

⁶⁰ Ibid., s. 216; (*Kroppens fenomenologi*, s. 161).

⁶¹ Ibid., s. 217–219; (*Kroppens fenomenologi*, s. 162–165).

Musikalisk gestik

Barockens musik kunde anknyta till den språkliga retoriken, d.v.s. talekonsten och förmågan att med talet övertyga lyssnaren. Den s.k. figurläran gav begreppsligt innehåll åt musikaliska figurer – intervall, tongrupper, dissonanser, kontraster och till och med tystnad – då de definierades som symboler för begrepp, retoriska uttrycksformer och affekter. Att uttrycka sig i musikalisk retorik innebar att man gestaltade affekter, av organisten Enzo Forsblom definierade som ”det mänskliga medvetandets alla rörelser och passioner”.⁶² Med ’rörelse’ avser Forsblom förmodligen främst ’sinnesrörelse’, men den etymologiska förbindelsen mellan *motio* och *emotio* visar att känsloliv har ett samband med rörelse i kroppslig aktivitet.⁶³

Det låg förstås nära tillhands att i vokalmusik och instrumentalmusik med textlig anknytning illustrera texten med dessa figurer, men också i ren instrumentalmusik kan symbolerna tolkas. Tonsättaren och musikteoretikern Johann Mattheson (1681–1764) beskriver en ”affektlära” vari han påpekar att även i instrumentalmusiken måste avsikten med melodin vara att ”ge en föreställning om den förhärskande stämningen, så att instrumenten med klangens hjälp kan ge ett talande och förstäligt föredrag”.⁶⁴ Figur- och affektlärornas språkligt definierade gestik blev kroppsligt realiserad i sångarens stiliserade rörelser. Under renässansen och framför allt barocken utvecklades med teatrala uttrycksmedel en gestik som förenade retoriken och musiken med sångarnas rörelser på scengolvet.⁶⁵

Vokal gestaltning av ett emotionellt innehåll har förmodligen förekommit i mycket tidiga stadier av den västerländska konstmusikens utveckling. Redan i den grekiska antiken, under århundradena före Kristi födelse, kan sången i det sceniska sammanhanget ha haft en högt utvecklad melodisk variation i sitt uttryck.⁶⁶ En form av likaså vokal musikalisk gestik, i betydelsen uttrycksbärande figurer, är senrenässansens och barockens madrigalismer, vilka oftast är ”ord-

⁶² Forsblom: *Mimesis*, s. 8.

⁶³ Aksnes: *Kropp og sinn i skjønn forening*, s. 20.

⁶⁴ Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739, citerad i Benestad: *Musik och tanke*, s. 155.

⁶⁵ Nässén: ”Ett yttre tecken på en inre känsla”, s. 44, 83.

⁶⁶ Potter, John: *Vocal Authority*, s. 10.

KAPITEL V

målningar” som illustrerar enskilda ord i madrigalernas musik. Begreppet ’madrigalism’ har använts för denna företeelse även i senare tiders musik.

Musik kan sägas alltid ha varit relaterad till gestik, i synnerhet om vi ser dess ursprung som gemensamt med den kroppsliga rörelsen. ’Musikalisk gestik’ är dock ett nytt forskningsområde. Det har, menar tonsättaren och musikforskaren Fernando Iazzetta, sin bakgrund i den alltmer spridda möjligheten att genom teknikens landvinningar spela in och reproducera musik. Detta har medfört att människors relation till musik helt och hållet kommit att domineras av lyssnande i motsats till äldre tiders utövande. Man har således, sedan den fysiska kontakten med musiken blivit undanträngd, funnit en ny kroppslig anknytning genom gestik och tanken på musikens rumsliga dimensioner.⁶⁷ Denna kunskap, menar jag, borde kunna återföras till utövaren och på så sätt återvinna och utveckla medvetandet om kroppen som delaktig i framförandet, inte endast som ett mekaniskt verkställande organ utan som människans minnes-, erfarenhets- och kunskapsbärande kropp, kroppen som ”vår tillgång till världen”.⁶⁸

Gest och gestik är så vanliga begrepp i beskrivning av musikaliska förlopp att det kan synas överflödigt att närmare utreda deras funktioner och precisera bruket av dem. Men av flera orsaker framstår gestik som ett mycket användbart begrepp för att nå musikens innehållsliga dimensioner:

- Som en grundläggande kommunikativ företeelse i form av ett betydelsebärande rörelsefenomen ger gestiken en särskild möjlighet till tolkning av musikaliska förlopp.
- Genom gesten konkretiseras sambandet mellan musik och rörelse som behandlats ovan.
- Den musikaliska gestiken kan speglas i den kroppsliga gestikens uttryck för mänskliga erfarenheter och emotionella tillstånd.

⁶⁷ Iazzetta: *Meaning in Musical Gesture*, s. 260. Iazzetta pekar också på att gestikrelaterade frågor utvecklats inom olika områden som har med mänsklig kommunikation och kognition att göra, t.ex. studier av kroppens som kunskapsbärare, icke-verbal kommunikation i semiotik- och psykologistudier, studier av teckenspråk och studier av interaktion mellan människa och dator.

⁶⁸ Bengtsson, J.: *Sammanflätningar*, s. 75.

- Gestikbegreppet har en flexibilitet som inte begränsar sig till etablerade musikaliska formbegrepp.

Vad jag i detta avsnitt av mitt arbete söker definiera är den musikaliska gesten som ett användbart begrepp i musikalisk interpretation och musikaliskt framförande. Denna gest är generellt sett obunden till text eller andra begreppslika anknytningar. Att vi sedan i verbala beskrivningar av gestik använder oss av begrepp eller begreppsliggör gester utifrån biografiska fakta eller t.ex. barockens figurlära är en annan sak. I det analytiska perspektivet är den musikaliska gesten en strukturell företeelse som i det enskilda fallet kan definieras för att medvetandegöra ett musikaliskt innehåll.

Tonsättaren och musikforskaren Wilson Coker, som i sin bok *Music and Meaning* (1972) är en av de första som i en omfattande text har behandlat musikalisk gestik, menar att förutsättningen för vår estetiska upplevelse av musik är ”den gestiska aktiviteten i den musikaliska organismen”. Han definierar den en gest som ett komplext stimulus i form av en identifierbar enhet av ljud- och rytmförhållanden och framhåller gestens roll som *aktiv handling*. En gest är en händelse i sig själv, medan dess berättande eller återgivande funktion, enligt Coker, är av underordnad betydelse. I sin aktiva roll handlar gesten direkt med lyssnaren, men också med musiken, eftersom den är utgångspunkt för den musikaliska organismens vidare utveckling. Således kan Coker tala om en interaktion mellan musiken och lyssnaren. Den musikaliska upplevelsen är av social natur och ger därför, enligt Coker, insikt i en mångfald betydelser av mänskliga beteenden och erfarenheter som musiken är väl utrustad för att uttrycka och kommunicera.⁶⁹

Robert Hatten betonar den musikaliska gestikens förankring i allmänmänsklig gestik när han vidgar gestikbegreppet: en gest kan skapas eller tolkas på vilket sätt eller med vilket medel som helst och kan få till följd alla slags sinnesförmåelser, motoriska handlingar eller kombinationer av dessa. Denna definition omfattar betydelsebärande rörelser men också ”översättningen” av aktiva tidliga formationer till av människan framställda eller tolkade ljud, alltifrån språkets intonationskurvor till sång, instrumentalmusik och även notationen av ljudande gestik.⁷⁰

⁶⁹ Coker: *Music & Meaning*, s. 18–19.

⁷⁰ Hatten: *A Theory of Musical Gesture*, s. 1.

KAPITEL V

I företalet till essäsamlingen *Music and Gesture* beskriver utgivarna begreppet musikalisk gestik:

Across cultural, aesthetic and terminological differences [...] most scholarship on musical gesture makes a grounding assumption, broadly semi-otic in nature: a gesture is a movement or change in state that becomes marked as significant by an agent. This is to say that for movement or sound to be(come) gesture, it must be taken intentionally by an interpreter, who may or may not be involved in the actual sound production of a performance, in such a manner as to donate it with the trappings of human significance. This is a movement of ascription whereby x is read as y: physical movement as musical gesture, the acoustic properties of sound as aesthetically valuable.⁷¹

Definitionen rymmer betydelsen av ett subjekt – bakom gesten och i tolkningen. Musikforskaren Hallgjerd Aksnes ger också en övergripande, men mera koncis definition av musikalisk gestik: *En musikalsk gest er en meningsbærende fysisk eller metaforisk bevegelse som er relatert til produksjon eller resepsjon av musikk.*⁷²

Att döma av resonemangen och idéerna hos t.ex. Merleau-Ponty och Wilson Coker lever gestiken sitt eget liv – gesten är ju sin egen mening. Om vi betraktar kroppslig och språklig gestik är det inte svårt att se en sanning i detta påstående. Hur ofta är vi medvetna om våra gester med huvud, armar och händer? Man kan t.ex. fråga sig varför en telefonsamtalande person gestikulerar! Hur ofta är vi likaså medvetna om de språkliga gesterna, satsmelodi, talrytm och betoningar? Samtidigt är naturligtvis inte den kroppsliga eller språkliga gestens intention gestens egen. Den grundläggande intentionen ligger i vad vi vill säga när gesterna ansluter.

Hur är det med den musikaliska gesten? När det gäller noterad musik föreligger det en skillnad gentemot kropps- och språkgestik. En gest i musiken kan naturligtvis ur ett visst synsätt vara omedveten, men den utförande musikern kan inte nonchalera dess beståndsdelar – toner, figurer, motiv, teman – som är dokumenterade i notskriften. I den meningen är inte gesterna spontana i framförandet. Men var finner vi den musikaliska gestikens intention? Den måste liksom själva handlingen finnas i musikens struktur, förborgad i notskriften. Men en

⁷¹ Gritten/King (ed): *Music and Gesture*, s. xx.

⁷² Aksnes: *Kropp og sinn i skjønn forening*, s. 20.

levande gestik kan endast uppträda i klingande form, vilket den gör i dialog med interpreten eller interpreterna. Denna dialog kan dessutom uppenbara betydelse som vare sig komponisten–upphovsmannen eller den framförande är medvetna om. Gestiken lever sitt eget liv och interpretationsmöjligheterna är oändliga.

Gestiken i *Quartetto d'Archi*, sats III

Den tredje kvartettsatsens gestik är en ständig, hastig rörelse – något av ett *perpetuum mobile*. I partituret syns tydligt sextondelsfigurerna som vandrar mellan instrumenten i de första takterna. Figurerna skulle var för sig kunna betraktas som enskilda gester, men de kan också – och kanske hellre – uppfattas som längre sammanhållna gester avgränsade av de impulsgivande ackorden. Växeltonsrörelsen i takterna 6–9 (s. 156) kan likaså uppfattas som *en* gest, en sammanhållen vågrörelse, eller som kortare gester, taktvis upprepade, varje gång med en ny ansats och ett *diminuendo*.

Liksom en kroppslig gest ofta endast är en hastig åtbörd med handen kan en gest i musiken vara en hastig figur eller rent av en enstaka ton. Men en musikalisk gest kan också vara en längre rörelse eller ett sammansatt förlopp som i sig består av flera kortare gester. Olika gester kan uppträda samtidigt och tillsammans utgöra en gest. Gester i musikens förlopp kan således betraktas som hierarkiskt uppbyggda. Förhållandet rymmer möjligheten till kontrast mellan delarna i en större gest, i likhet med hur kontrasterande melodiska fraser tillsammans bildar en hel melodi.⁷³ När ett längre förlopp uppfattas som en gest eller en gestisk rörelse används gestikbegreppet i ett mera bildligt avseende; en längre gest poängterar upplevelsen av en helhet i förloppet, eventuellt i förhållande till den ännu större helhet som avsnittet är en del av. 'Gest' kan med andra ord brukas som formbegrepp och skulle i den meningen kunna uppfattas som identiskt med det snarlika 'gestalt' (som det dock inte delar etymologi med⁷⁴). Jag uppfattar dock 'gest' som en bättre beskrivning av ett förlopp, till skillnad från det mera statiska 'gestalt'.

I mitt bruk av begreppet i det interpretatoriska och performativa sammanhanget har gestalten ingen annan kvantitativ begränsning än att den skall vara en

⁷³ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 94.

⁷⁴ 'Gest' härstammar via franskans *geste* från latinets *gestus*, 'åtbörd', medan 'gestalt' är ett tyskt ord med samma betydelse som det svenska, men som ursprungligen betyder 'beskaffad', egentligen perfekt particip av *stellen*, 'ordna' eller 'ställa' (*Nationalencyklopedins ordbok*).

KAPITEL V

meningsfull musikalisk rörelse eller ett meningsfullt musikaliskt förlopp. Gesten är en interpretativ storhet i musiken, d.v.s. en uttrycksmässig enhet som motiveras av den musikaliska strukturen. Syftet med beskrivningen i det kontextuella sammanhanget avgör vad som för tillfället ska betraktas som en gest och hur denna gest ska avgränsas. Med ett performativt syfte har klarheten, den meningskapande helheten och hanterbarheten avgörande betydelse.

Eftersom begreppet är så flexibelt får också ordet 'gest' flera synonymer. Man kan följaktligen tala om 'rörelse' eller 'gestisk rörelse' med samma innebörd. En enskild gest kan i praktiken vara identisk med en figur, ett motiv eller ett tema, men bör som begrepp inte sammanblandas med dessa. Gesten har med musikalisk mening och musikaliskt uttryck att göra. Det innebär också att varje musikalisk rörelse inte kan betraktas som en gest.

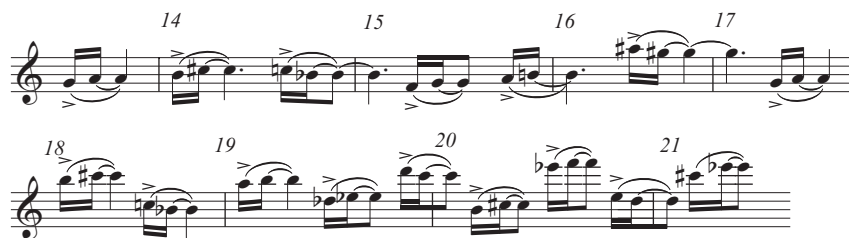
De korta taktvisa figurerna i takterna 1–3 och 6–9 i kvartettsatsen må vara meningsfulla gester i de enskilda stämmorna, men först när takterna 1-5 och 6–9, eller hela förloppet 1–9 sammanfogas till större gester som avser hela strukturen blir begreppet användbart i gestaltningen av musiken. Betraktar vi takterna 1–5 som en helhet framstår en gestisk rörelse som består av de motiviska rörelser som beskrivits ovan och till vilka det impulsgivande pizzicatoackordet också bör fogas. Genom huvudmotivets fallande karaktär – förstärkt av motstämmorna i takterna 2 och 3 – och sextondelsfigurernas återvändande till utgångspunkten och deras upprepning uppstår en "hängande rörelse" i takterna 1–3. Det är en rörelse som inte faller med tyngdkraften till ett viloläge utan lever i en spänning gentemot utgångspunkten, sekunden *ciss"-ess"*. Anspänningen ackumulerar energi och i takt 4 övervinns utgångsläget med den nya impulsen och rörelsen blir kontinuerligt fallande.

Denna gestiska rörelse är ett samspel mellan melodik, rytm och harmonik. I de tre första takterna upprepas rytmen i växelspelet mellan fiolerna och det harmoniska modus är oförändrat. I takterna 4 och 5 förkortas motivet och insatserna tättnar samtidigt som harmoniken växlar två gånger per takt. I takt 6 förvandlas sextondelsfigurerna till den upprepade växeltonsrörelsen medan violan och cello har en ny rörelse med brutna pizzicatoackord. Gesterna är alltså olika i de båda instrumentparen men sammantagna kan de uppfattas som *en* gestisk rörelse som utgörs av upprepning: växeltonsrörelsen med en ny ansats i varje takt, det brutna pizzicatoackordet, cellons figurer i takterna 8 och 9 samt violans melodiska figur. Om takterna 1–9 betraktas som en gestisk helhet är takterna 6–9 en

fortsättning på de första fem takterna. Spiccato-spelets anspänning och fall följs av legato- och pizzicato-spelens vågrörelse.

Den musikaliska gesten kan gestalta en kontinuitet genom att binda samman kontrasterande eller disparata musikaliska formdelar till en helhet.⁷⁵ Öppningen av första satsen, *Allegro energico*, i Eliassons kvartett är en serie av korta figurer, de första åtskilda av pauser (sats I t. 1–2, s. 64), de senare åtskilda genom upprepning (t. 2–4). Så betraktad kan satsöppningens karaktär tolkas som en nervöst ryckig och oberäknelig musik. Accenterna på varje figurs första ton kan tala för en sådan tolkning. Ur en annan synvinkel kan de fem första takterna ses som en sammanhållen gest som så att säga lever över pauserna och därmed gestaltar en rytmiskt intensiv och energisk helhet. Koncentrationen genom upprepningen av motivet och de längre ackorden talar för en sådan tolkning. Kontinuiteten i en gest är således inte beroende av den klangliga kontinuiteten i t.ex. en fras eller en legatoartikulation.

Åter i tredje satsen är förstafiolens huvudmotiv i takt 10 en direkt fortsättning på växeltonsrörelsen och sekundparen har inledningsvis förstörats till terser. Den rytmiska förändringen i motivets upprepning – med sekunder – får rörelsen att stanna till för några ögonblick. När rytmen – som kan uppfattas som en förslagsfigur – återkommer i takterna 13–21 (s. 157) skapas en melodisk linje som förflyttar sig mellan violan och de båda fiolerna (*notex. 5*).



Notex. 5. Förslagsfigureernas melodilinje

⁷⁵ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 94.

KAPITEL V

Förslagsmelodin är en fortsättning på huvudmotivets rörelser. Men i motsats till huvudmotivets fallande perpetuum mobile-karaktär är figurerna uppbromsande och avsnittets tendens är stigande rörelse och intensifiering. Avsnittet leder till och utmynnar i den längre växeltonsrörelsen i kromatiskt fallande harmonik (t. 21–34). Intensifieringsförloppet med förslagsfigurerna kan tolkas som enbart en serie accentuerade ackord, men eftersom det upprepade motivet utgör en melodisk linje – visserligen uppdelad på växlande instrument och oktaver – förefaller det logiskt att i framförandet framhålla denna linje. Den är således en gest som vandrar mellan instrumenten.

Alternativa tolkningar

Kontrasterna mellan gesterna i satsens inledning är uppenbara: den fortgående sextondelsrörelsen gentemot de uppbromsande och liksom ryckiga accenterna, rörelsernas olika riktningar och skillnader i stråkarer mellan huvudmotivs- och växeltonsrörelserna. En tolkning kan ta fasta på kontrasterna mellan respektive rörelses gestiska uttryck och skapa en dialog mellan dessa. Denna tolkning har ett stöd i att varje gest eller avsnitt börjar med en stark nyans och kontrasten således markeras med en ny ansats eller impuls.

Men satsöppningen kan också tolkas som ett mera kontinuerligt eller linjärt förlopp. De olika delarna i förloppet tycks vilja leda rörelserna i musiken vidare, först och främst sextondelarnas perpetuum mobile vari huvudmotivsfiguren leder direkt in i växeltonsrörelsen (t. 5–6). Huvudmotivets återkomst (t. 10) är i sin tur en fortsättning på växeltonsrörelsen. Förslagsfiguren uppstår först som en rytmisk förändring i huvudmotivets annars fortgående sextondelar (t. 10–11, 13). Slutligen når dynamiken och den stigande intensiteten i förslagsdelen sin och hela satsöppningens kulmination då växeltonsrörelsen återkommer i takt 21.

Denna tolkning gör det möjligt att betrakta de första trettiofyra takterna som en enda gest. Ett sådant synsätt blir meningsfullt om den musikaliska rörelsen, dess krafter och riktning får tjäna som utgångspunkt eller vara en bärande idé för interpretationen.

En gestisk riktning beskriver inte endast den melodiska rörelseriktningen utan också riktningarna i musikens dynamiska rörelser mot höjdpunkter och lågpunkter – i princip kan alla parametrar utgöra grunden till en gest. Den stora gestens stegring i kvartettsatsen är riktad mot kulminationspunkten, men den består av återkommande fallande rörelser. Ett genom accentuering markerat ackord eller en accentuerad ton ger impuls till en rörelse som faller alltmedan impulsens energi förbrukas tills en ny impuls ger rörelsen ny energi.

Gestens stegring kan, med denna tolkning, beskrivas som att försöka övervinna den fallande tendens som huvudmotivet initierar och som obehindrad tar ledningen efter kulminationspunkten. Även i nedgången finns accenter som markerar de harmoniska förändringarna i fiolstämmorna, liksom stigande ”motimpulser” i violans och cellons pizzicatofigurer. Dessa dras dock obönhörligen med i den fallande harmoniken.

Gestik som analytisk metod

Till den traditionella musikanalysens metoder hör strukturell uppdelning i teman, motiv, intervall, ackord etc. Men den musikaliska perceptionen bygger i regel på syntes, alltså analysbegreppets motsats. Lyssnarens förmåga att förena musikens olika byggstenar till en meningsfull helhet måste medföra att analysen kompletteras med en, enligt Robert Hatten, kognitivt rikhaltigare beskrivning.⁷⁶ Igor Stravinsky säger: ”Tingen liksom sammanhangens sanna hierarki tar form på ett helt annat plan än den konventionella indelningens.”⁷⁷

Den musikaliska gester består av ett eller flera av musikens grundelement, men kan, som Hatten skriver, inte reduceras till dessa.⁷⁸ Musikens gester är perceptuellt sammansatta gestalter med framträdande mening. Till de fenomen som samverkar i en musikalisk gest räknas inte endast musikens strukturella beståndsdelar, utan också klangfärg, artikulation, dynamik, tempo, täthet och förbindelsen dem emellan på, vad Hatten kallar, olika syntaktiska nivåer. Analysens strävan efter att beskriva meningsfulla helheter är naturligtvis inte minst viktig då den syftar till en interpretation i framförandet av musiken. Lokalisering och beskrivning av element som motiv och teman är inte tillräckligt för att skärpa medvetandet om innehåll och händelser i musiken. Processerna i det musikaliska förloppet måste framhävas. Gestikanalys har en särskild fördel i gestaltning av kontrapunktiska förlopp, kanske i synnerhet i fritonal musik där t.ex. spänningsförhållanden inte kan förklaras i traditionella dissonans-konsonansförhållanden. Här framträder också en ytterligare sida av gesternas hierarkiska utformning, då t.ex. två linjära simultana gester tillsammans utgör en polyfon gest.

⁷⁶ Ibid., s. 3.

⁷⁷ Stravinskij: *Musikalisk poetik*, s. 19.

⁷⁸ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 94.

KAPITEL V

Den intensiva åttondelsgestiken med fallande figurer i vida intervall i kvartettsatsen (t. 42–60, s. 160–161) är ett tydligt exempel på hur kortare gester bygger upp en ”övergripande” gest: den stigande linjen i de kortare figurernas accentuerade utgångstoner. Gesten skapar inom sig själv den spänning som framträder mellan rörelseriktningarna, mellan den stigande linjen och de korta fallande figurerna.

Åttondelsgestiken återkommer i ett kortare avsnitt med koncentrerade rörelser samfällt spelade *fortefortissimo* i alla fyra instrumenten (t. 68–75). I avsnittet finns inte den sammanhållande stigande linjen, men figurerna har inom sig stigande rörelser. Åttondelsavsnittet omges av kortare episoder med huvudmotivets och växeltonsrörelsens sextondelar. Den första episoden (t. 35–42, s. 159) följer på den tidigare behandlade långa fallande rörelsen av växeltonsfigurer. Huvudmotivet bryter musikens ständiga flöde. Motivet stannar upp och upprepas på samma tonhöjd i likhet med omgivande figurer i ett oförändrat harmoniskt läge. Musiken är avvaktande, men ett nytt initiativ kommer med åttondelsgestiken.

Med den andra episoden (t. 60–67, s. 162–162) avbryts åttondelarna av en figur liknande den som inledde rörelsen: två sextondelar och en längre accentuerad ton (t. 42 resp. t. 60). Ur den längre tonens *diminuendo* följer växeltonsrörelsen med en fallande parallellföring. Musiken är åter avvaktande. En ny ansats (t. 63) och rörelsen upprepas för att övergå i åttondelarna.

Den tredje episoden (t. 75–88, s. 162–163) avbryter med ett plötsligt *piano*. Huvudmotivet i fiolerna utgörs endast av fragment. Violan och cellon tycks vilja upprepa den vida gestiken (t. 80) men stannar upp. Vart är musiken på väg? Här råder en lugn avvaktan innan den hastiga rörelsen åter är igång.

Dialogen mellan gestiska kontraster i satsens inledning, som beskrevs ovan, kan alltså utvecklas som en fortsatt grund för tolkning. Kontrasten blir här också av emotionellt slag: intensitet och viljestyrka gentemot avvaktan och väntan på initiativ. Denna karaktär i sextondelsepisoderna beror på de avbrutna rörelserna och figurernas upprepning, i den sista episoden i kombination med långsammare rytm. Men också själva rörelseriktningen är av betydelse. Jag har tidigare beskrivit huvudmotivet som en fallande rörelse från sin utgångspunkt i stället för en rörelse mot ett mål. I den första episoden, liksom i slutet av den tredje, blir motivets rörelse, som i satsens inledning, hängande – här genom att upprepa sista tonen, som är utgångstonen, och vila på den. Växeltonsrörelsen fallande karaktär i den andra episoden är tydlig.

Också åttondelsgestiken är med de vida intervallen fallande. Men medan sextondelsrörelserna faller efter den inledande impulsen tycks åttondelarna ta sina stora kliv nedåt för att komma uppåt, d.v.s. de fallande gesterna hämtar energi åt den stigande linjen. I det större åttondelsavsnittet bär de fallande rörelserna den stigande linjen som, när den nått sin höjdpunkt, uppehåller sig i det klangliga rum som den erövat.

Kontrasten mellan de olika slagen av gestik, d.v.s. sextondelsmotiven och åttondelsfigurerna ligger inte främst i de olika notvärdena. Om huvudmotivet reduceras, d.v.s. om sextondelssekunderna ses som utsmyckningar, är det fråga om en stegvis åttondelsrörelse. Däremot är åttondelsgesternas karakteristikum de stora intervallen. Dessa spelas med breda tenutostråk, att jämföra med huvudmotivets spiccato spel och växeltonsrörelsens långa legatostråk. Sextondelsrörelserna har en lugn harmonisk rytm; motiven växlar sällan modustransposition inom sig själva. Åttondelsrörelserna är harmoniskt oroliga med harmoniska växlingar, ibland på varje ton.

Men även här finns en kontinuitet mellan avsnittets gestiska delar. I slutet av den första avvaktande episoden fortsätter förstafiolen sextondelsrörelsen (t. 41) och bryter sig på så sätt ur det upprepade motivet och når höjdtönen *fiss*" som blir utgångspunkt för åttondelsgestiken. Den accentuerade figuren som åttondelarna utmynnar i (t. 60) upprepar och markerar åttondelsrörelsens höjdtön *ciss*". Växeltonsrörelserna är ett slags "utklingande" upprepning av figuren. Episoden utmynnar i förslagsfigurerna (jfr. t. 13–21) som i ett crescendo leder över i de koncentrerade åttondelsrörelserna. Den sista episoden (t. 75–88) är en direkt fortsättning på åttondelarna – men med en abrupt dynamisk förändring.

En gestisk helhet leder från avvaktan till avvaktan via intensiva utbrott och vida gester. Men medan den första episoden (t. 35–42) är heterogen eller splittrad till sin karaktär – tre gester med var sin vilja! – har den sista uppnått ett lugn med ett melodiskt uttryck som inte hörts tidigare. Någonting har hänt – musiken bär på en ny erfarenhet.

Tillsammans med förstafiolens och violans upprepningar av huvudmotivet i den första episoden (t. 35–42) spelar andrafiolen en kontrasterande gestik: en bruten ackordrörelse med i huvudsak tre toner. I takterna 11 och 12 spelade violan en kort melodisk replik, men i övrigt är det första gången i satsen som en åttondelsrörelse i längre stråk förekommer. Med stora intervall och tonerna grupperade i fyrtonsstråk kan figurerna ges ett framträdande melodiskt uttryck, d.v.s. gestiken är inte endast ett ackompanjemang till förstafiolens och violans

KAPITEL V

huvudmotivsdiallog, utan kan med fördel lyftas fram med sin egen gestik. De vida intervallen an knyter till den kommande åttondelsgestiken, genom stråkartan främst till andrafiolens och cellons åttondelsrörelser som finns ”bakom” de fallande figurerna i förstafiol och viola. Det uttryck som ges andrafiolens rörelser kan därmed förebåda ett melodisk uttryck i längre linjer i det följande avsnittet.

En tredje gestik i takterna 35–41 är cellons korta dubbelgreppsfigurer som följer andrafiolens åttondelar. Också denna gestik kontrasterar, men andrafiolens och cellons figurer är nästan uteslutande huvudtonerna i det för tillfället härskande modus. Cellon är en kontrasterande följeslagare till andrafiolen och instrumentgrupperingen i det följande åttondelsavsnittet finns alltså redan i denna episod.

När åttondelsrörelsen bryts (t. 60) fortsätter instrumenten i samma gruppering. För andrafiolens och cellons del innebär detta långa accentuerade toner och den dubbelgreppsgestik som cellon tidigare spelade. Med förslagsfigurerna (t. 67–68) bryts grupperingen och hela ensemblen förenas i de kortare åttondelsgesterna.

Analysen av de tillsynes sekundära gesterna i avsnittet visar på deras strukturella betydelse genom deras kontrasterande gestik och därmed deras potential för särskild gestaltning i satsens förlopp.

Scherzo: Eliasson i ett korsdrag mellan Mendelssohn och Bartók

Med sin placering som den tredje av fyra satser, med den tretidiga taktarten, de hastiga sextondelsrörelserna och tempo- och föredragsbeteckningarna *Allegro scherzando* placerar sig satsen i kvartettrationens kanon. Enligt denna är en av stråkkvartetts fyra satser – oftast den tredje – ett scherzo. Musiken är följaktligen en länk i en lång kedja av kvartettsatser enligt den praxis som påbörjades av Joseph Haydn med hans *Ryska kvartetter* op. 33 från 1781.⁷⁹

Om Eliassonsatsen är ett scherzo, vad innebär det för interpretation och framförande? De anvisningar nottexten ger är först och främst föredragsbeteckningen *scherzando* – skämtsamt – och den inledande stråkartan *spiccato* – med hoppande eller studsande stråke. För satsens karaktär är gestiken avgörande – hur den är gestaltad i kompositionen och hur den gestaltas i framförandet. De

⁷⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uppslagsordet 'scherzo'.

fortgående sextondelsrörelserna, liksom pizzicatogestiken i brutna ackord är ett slags ”scherzogestik” som kan erinra om Felix Mendelssohns scherzi. Karaktären hos dessa brukar apostroferas som älvlik grace, flygande viktlöshet eller flimrande charm.⁸⁰ Ett representativt exempel är den andra satsen ur Stråkkvartetten i e-moll, op. 44 nr. 2 (1837).⁸¹

Scherzo
Allegro di molto (♩=72)

The musical score consists of two systems of three staves each (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The key signature is E minor (three sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro di molto' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score shows measures 1 through 9. Measures 1-4 show a strong rhythmic pattern with dynamics of *f* and *p*. Measures 5-9 continue the pattern, with a *cresc.* marking in measures 7 and 8, and a final *f* and *p* dynamic in measure 9.

Notex. 6. Mendelssohn: Stråkkvartett e-moll, op 44:2, sats III, t. 1-9

Till gestikens karakteristika i denna sats hör det snabba tempot, staccatospelet och det första taktslagets markering med fortentyans och sextondelsuppreppingar som är gestens impuls (*notex. 6, ovan*). Huvudtemat faller i en svepande rörelse till dominantackordet där tonartens grundton upprepas som accentuerade kvartförslag. Uppreppingarna ger rörelsen energi och tonikan kommer först i gestens upprepping efter förstafiolens och violans stigande rörelse. Den ”lätta”

⁸⁰ Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist*, s. 423.

⁸¹ *Ibid.*, s. 429.

KAPITEL V

upprepning efter förstafiolens och violans stigande rörelse. Den ”lätta” karaktären har flera orsaker, inte minst stråkarten, men harmoniken bidrar med att aldrig låta rörelsen vila på tonikan. Den passeras snabbt och representeras sällan av ett ackord i oktavställning, d.v.s. den har inte tonartens målton i melodiskt fokus i ett harmoniskt viloläge. Satsens stämningsmässiga karaktär är ljus och lätt – just som en älvalek.

Mendelssohnsatsen har inte den klassicistisk-romantiska formen scherzo – trio – scherzo, utan är snarare ett slags rondoform.⁸² Ett kontrasterande avsnitt (t. 111–125; *notex 7, nedan*) kan, med tanke på Eliassonsatsen, vara värt att belysa. Temat har spelats fortissimo i ciss-moll (t. 105) varpå de upprepade sextondelarna spelas i brutna treklanger av de lägre instrumenten tillsammans med förstafiolens uthållna ackordtoner. Förloppet har en harmonisk ambivalens mellan ciss-moll och A-dur, men bestämmer sig för ciss-moll.

Notex. 7. Mendelssohn: Sträckkvartett e-moll, op 44:2, sats III, t. 110–119

⁸² Friedhelm Krummacher diskuterar ingående satsens form. Ibid., s. 429ff.

Avsnittet erinrar i sin struktur om den fallande växeltonsrörelsen hos Eliasson (t. 21–34, s. 157–159): längre ackordtoner i det övre registret och brutna stigande ackordrörelser därunder, allt spelat i diminuendo. Båda partierna är harmoniskt aktiva: hos Mendelssohn som en utbyggd kadens, hos Eliasson en kromatiskt fallande ackordrörelse. I Mendelssohnsatsen består de brutna ackorden av temafragment och dominerar mot den vilande första fiolstämman. I Eliassonsatsen dominerar fiolernas växeltonsrörelser medan violans och cellons pizzicato kanske endast uppfattas som följeslagare i den kontinuerliga fallande rörelsen. Men den melodisk-harmoniska gestik som de brutna ackordrörelserna hos Mendelssohn utgör kan få visa möjligheterna att framhäva pizzicatorörelsens melodiska kvaliteter hos Eliasson. Jag har tidigare karakteriserat de stigande rörelserna som en motkraft mot den dominerande fallande rörelsen. Det tycks således vara uttrycksmässigt befogat att framhäva denna kraft.

Några takter senare i Mendelssohnsatsen lugnar sig rörelsen och violan spelar en uttrycksfull visartad melodi – nyansen är pianissimo – som ackompanjeras av cellons pizzicato (t. 141–150; *notex. 8, nedan*). Episoden kan vara en påminnelse om den lugna legatomelodins verkan i det annars, av ständig rörelse gestaltade scherzot. Eliassonsatsen innehåller ett fåtal korta episoder med sådan kontrasterande melodik (t. 11–12, viola; t. 36–41, andrafiol; t. 76–88, andrafiol, viola och cello).

KAPITEL V

Notex 8. Mendelssohn: Stråkkvartett e-moll, op 44:2, sats III, t. 141-149

Kan Eliassonsatsen klinga ”mendelssohnskt”? Satserna har det snabba tempot gemensamt och inledningsgestikens stråkart – spiccato och staccato blir likartat i detta tempo. Båda satserna får sin rörelseimpuls på det första taktslaget. Mendelssohnsatsens temagest är fallande men inordnad i det harmoniska mönstret där grundtonen målton. Jag menar att Eliassonsatsens gestik faller *från* sin utgångspunkt, d.v.s. den ”hänger kvar” i de tre första takternas upprepningar för att sedan falla kontinuerligt. Båda satserna har en ”lätt” karaktär också genom sin transparens med de dominerande snabba partierna i höga register. Temat hos Mendelssohn förekommer oftast i ackordisk sats, men har sina dialogiska partier som i viss mån motsvarar Eliassonmotivets solistiska och dialogiska framträdanden.

Satserna skiljer sig självklart från varandra – Mendelssohn hör till den tidiga romantiken, Eliassons kvartett skrevs under det sena 1900-talet då modernismen i mångt och mycket anses vara passerad. Skillnaderna i tonalitet spelar naturligtvis en avgörande roll. Men scherzogestiken är märkbart densamma: hastiga rörel-

ser, stegvisa i de korta notvärdena, brutna ackord i de dubbla, och transparens med dominerande snabba partierna i höga register. Mendelssohns välkända scherzostil kan influera gestaltningen av Eliassonsatsen och på så sätt låta den klinga *Allegro scherzando*.

Prestissimo, con sordino, $\text{♩} = 88-98$

Notex. 9. Bartók: Stråkkvartett nr. 4, sats II, t. 1-9

Den andra satsen i Béla Bartóks Stråkkvartett nr 4 (1928), *Prestissimo, con sordino*, är ett scherzo⁸³ av en helt annan karaktär än Mendelssohns (*notex.* 9 ovan). Tonsättaren Mátyás Seiber skriver att den hastiga satsen ”rushes past you like a

⁸³ Satsen kallas inte scherzo, men Bartók själv skriver i analysen i Universals studiepartitur att satsen ”har en scherzokaraktär” (introduktion, utan titel och signatur, på engelska, franska och tyska, UE 98788, W.Ph.166. Kárpáti: *Bartók's String Quartets*, s. 279, not 156).

KAPITEL V

whirlwind, the single notes hardly being distinguishable”.⁸⁴ Det hastiga tempot och den kromatiska rörelsen delar satsen med Eliassonsatsen. Men medan Eliassons gestik består av korta solistiskt utförda figurer med spiccatostråk i ett relativt högt register, utgörs Bartóks gestik av svepande legatorörelser med oktaverande instrument, oftast i ett lägre register och, genom spelet med sordiner, med beslöjad klang. Bartóksatsen kan beskrivas som ett skuggspel med en demonisk ljussättning. Satsen är en annan scherzoidé än Mendelssohns och ger därför ett annat perspektiv åt tolkningen av Eliassonsatsen.

Notex. 10. Bartók: Stråkkvartett nr. 4, sats II, t. 101–108

⁸⁴ Seiber: *The String Quartets of Béla Bartók*, s. 13. Att satsen skall spelas med ett mycket hastigt tempo betonas av Bartók själv, som i ett brev till violinisten Max Rostal skriver att "huvudtempot skall, om möjligt, vara ♩. = 98 eller ännu snabbare,, inte långsammare (och naturligtvis med legatostråk...och på inget villkor spiccato!)" *Béla Bartók-Letters*. Collected, selected, edited and annotated by János Demény. Budapest: Corvina Press, 1971. citat ur Kárpáti: *Bartók's String Quartets*, s. 210.

Mellandelen i Bartóksatsen kan belysa partier i den fortsatta och hitintills inte behandlade musiken i Eliassonsatsen. De upprepade men långsamt förändrade rörelserna (t. 75–136) erinrar om växeltonsrörelserna hos Eliasson. Inledningsvis är violans och cellons rörelser ett slags bakgrund till en dialog mellan fiolerna (*notex. 10, ovan*). Efter att fiolernas figurer har utvecklats till vidare gester och glissandofigurer övergår hela ensemblen till kontinuerlig en rörelse. Instrumenten spelar parvis men i en klanglig enhet med svag nyans inom ett, till att börja med begränsat, senare expanderande, register. Här tycks inte finnas någon solist eller något instrument som tar initiativ och ledning. Å andra sidan är det inte fråga om traditionell polyfoni i betydelsen tema och kontrapunkterande stämmor och fortspinning. Avsnittet är som en successivt förändrad kollektiv rörelse som i likhet med hela satsen präglas av det hastiga tempots jagande karaktär.

När den kontinuerliga rörelsen återkommer i Eliassonsatsen efter den lugna och ”avvaktande” episoden sker det i en struktur som är differentierad mellan instrumentens individuella gestik (t. 89, s. 163). I jämförelse med Bartókexemplet är klangen mera disparat och fördelad över ett vidare register. Men huvudmotivet spelas nu med legatostråk liksom de övriga instrumentens gester. Här kan således – trots individualiteten – råda en klanglig enhet som i likhet med Bartókmusiken inte har någon huvudstämma. Hos Bartók är nyansen kontinuerligt svag och därpå mycket svag. Hos Eliasson är avsnittet en stegring mot kulmination. Den dynamiska upptrappningen sker hela tiden inom ramen för samma gestiska idé som innebär att hela ensemblen deltar ”på lika villkor”.

Mendelssohns och Bartóks scherzosatser förefaller att vara väsensskilda. Men de för scherzogenren karakteristiska dragen som trots allt förenar satserna, kan vara väsentliga aspekter på tolkningar av Eliassonsatsen. För att anknyta till Seibers beskrivning av Bartóksatsen som en virvelvind, placerar jag Eliassonsatsen i korsdraget mellan vad jag vill karakterisera som Mendelssohns älvalek och Bartóks skuggspel för att söka finna den personliga egenarten i Anders Eliassons kvartettsats.

Codans gestik

Satsens coda eller epilóg (t. 165–210, s. 171–174) börjar då den stora kulminationen (t. 144–164) avbryts och musiken plötsligt går ner i nyans med vilande klanger, långsamt förändrade. Codan blir en serie reminiscenser av tidigare förlopp i satsen: cellons och violans pizzicatofigurer erinrar om liknande gestik i

KAPITEL V

satsens inledning (t. 6–11; t. 24–34), men också, med de fallande figurerna, om avsnitten med fallande åttondelsgestik (t. 42–60; t. 69–75).

Codans gestik kontrasterar mot satsen i övrigt, varför 'epilog' möjligen är en bättre beteckning. En lugn musik har antytts efter det andra åttondelsavsnittet (t. 75–88), men i codans inledning är kontrasten stor mot den föregående urladdningen. Dess uthållna ackord förvandlas till milda klanger över och "inne i" cellons och violans pizzicato. Cellons pizzicatospel i form av upprepade oktaver har inte hörts tidigare. Hela den samfälliga åttondelsgestiken spelas med pizzicato, inledningsvis i mezzopiano, att jämföra med de breda stråken tidigare i satsen, spelade i forte-, fortissimo- och – i det andra åttondelsavsnittet – forte-fortissimonyanser. Med ett crescendo leder pizzicatoåttondelarna till växeltonsrörelsens fortissimo (t. 194) som dock omedelbart övergår i pianonyans.

Men codan är inte en bortdöende epilog. Den sista åttondelsrörelsen (t. 199) spelas *crescendo al ff*, den avslutande figuren spelas i en intensifierad upprepning och rörelsen stannar upp, nej den koncentreras i de fem avslutande ackorden. Notbilden kan ge intryck av ett klassiskt scherzoslut, luftigt med pausomgivna slutackord. Mendelssohns ovan behandlade kvartettscherzo ur op. 44, nr 2 har just ett sådant slut. Temats gestik koncentreras i de sista takterna med den upprepade figuren (t. 235) och det brutna ackordet med sextondelsupprepningar som utmynnar i kadensen – enkelt och lätt (*notex. 11*).

MUSIK SOM RÖRELSE

Musical score for measures 235-239. The score is in E major (three sharps) and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 235 is marked with a fermata and a dynamic marking of *p*. Measure 239 includes a *pizz.* (pizzicato) marking for the Cello/Double Bass.

Musical score for measures 240-244. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measures 240-244 show a continuation of the melodic and harmonic material, with various rests and rhythmic patterns across the four staves.

Notex. 11. Mendelssohn: Stråkkvartett e-moll, op 44:2, sats III, t. 235–244

KAPITEL V

Också i det andra jämförelseobjektet, den andra satsen ur Bartóks fjärde kvartett, koncentreras rörelsen mot slutet, med ett diminuendo till piano-pianissimo, stannar upp, och satsen slutar med en galant glissando- och flageolettgest (*notex. 12, s. 155*).

Eliassonscherzot avslutas med pizzicatoackord i fortissimo. Hur bör dessa gestaltas? Är satsens slut en med crescendot och den upprepade figuren intensifierad förtätning som mynnar ut i hårda slag med spända bågsträngar? Eller är pizzicatogestiken en ohämmad och alltmer uppsluppen och upprymd rörelse som inte kan annat än mynna ut i dessa ackord?

För det senare alternativet talar noteringen av ackorden utan särskilda angivelser – som en fortsättning på åttondelsrörelsen och slutackordet med bågar, utklingande över en takt med paustecken och fermat. Det förra alternativet skulle möjligen kräva accentmarkeringar eller sforzatoangivelser, men den klangliga koncentrationen efter den föregående rörelsens vidd kan ändå stödja en tolkning av ackorden som slag.

Frågorna om gestaltningen av de sista takterna ställer strängt taget gestaltningen av hela satsen på sin spets. Satsen har en nära nog obruten rörelse med mycket intensitet och kulminationspunkter med ensemblen koncentrerad i höga register (t. 21, 106–109, 144–164). Snabb intensiv rörelse kan vara både vild, frenetisk, furiös och uttrycka det slags glädje som kräver en intensiv utlevelse. För den exekverande ensemblen är valet av uttryck avgörande för gestaltningen av verket. Uttrycket kräver sin teknik, sitt spelsätt och – inte minst – den kroppslig-mentala inställningen till musiken.

MUSIK SOM RÖRELSE

The image displays a musical score for Bartók's String Quartet No. 4, second movement, measures 245-250. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system (measures 245-246) features a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) across all parts. The second system (measures 247-250) includes various dynamic markings: *ppp* (pianississimo) in measures 247-248, *p* (piano) and *pp* (pianissimo) in measures 249-250. Performance instructions include *tr* (trills), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato). A specific instruction *in modo ord. IV* is present in measure 249, with a bracketed *III* below it. The score concludes with a fermata in measure 250.

Notex. 12. Bartók: Stråkkvartett nr. 4, sats II, t. 245–250

Anders Eliasson: *Quartetto d'Archi*, sats III

Av upphovsrättsliga skäl kan inte Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* publiceras i denna digitala utgåva av Anders Tykessons avhandling.

Verket återges i den tryckta avhandlingen, vilken kan beställas från ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Partitur och stämmaterial kan beställas från Gehrman's Musikförlag

www.gehrmans.se

Artikelnummer: MAN 040p

E-post: order@gehrmans.se

Due to Copyright Anders Eliasson's *Quartetto d'Archi* cannot be published in this digital issue of Anders Tykesson's doctoral dissertation.

The piece is to be found in the printed dissertation, which can be ordered from ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Score and parts can be ordered from 'Gehrman's Musikförlag'

www.gehrmans.se

Item number: MAN 040p

Email: order@gehrmans.se

VI. Musik som mimesis

Quartetto d'Archi sats IV,
Andante, semplice e poco lugubre

Om musiken inte kan uttrycka något konkret eller ge upplysning om det vi kallar natur och verklighet, så kan den i gengäld, mer än de andra konstarterna, belysa, understryka, föregripa och med blixtnabb säkerhet klarlägga de elementäraste känslor eller de mest högsända situationer.¹

De tre första satserna i Anders Eliassons stråkkvartett följer den klassiska satsföljden *Allegro* – långsam sats – *Scherzo*. Den fjärde satsen är inte en hastig final utan en lågmäld långsam sats. Med ett undantag är åttondelstriolen det kortaste notvärdet i andantetempot. Föredraget anges som enkelt och något sorgligt eller dystert – *semplice e poco lugubre* – och över alla stämmor står anvisningen *cantabile* (s. 209).

I den lugna rörelsen, med flera linjer och samklanger spelade not mot not, framträder kvartettens harmonik mera avskalad än i de föregående satserna där rytmisk aktivitet på olika sätt har dominerat. Det inledande ackordet utgörs av de fyra huvudtonerna i Eliassons första modus (*Dess*). Samma toner ingår i första satsens öppning, men fördelade på de två första figurerna och placerade inom en oktavs omfång. Själva satsöppningen i den sista satsen, till och med första hälften av andra takten, är harmoniskt identisk med första satsens två inledande figurer. Den andra satsens två första växlande ackord är en transposition (*C*) av första satsens inledningsharmonik, medan pizzicatoackordet som inleder tredje satsen består av tre av modus huvudtoner (*F*). I alla tre satsöppningarna är harmoniken därtill färgad av bitoner ur modus.²

¹ Carl Nielsen: *Levande musik*, s. 31.

² Se appendix, s. 271.

KAPITEL VI

Harmoniken är således densamma i de olika satsernas inledningar. Skillnaderna beror på satsöppningarnas olika klangliga miljöer: den första satsens häftiga rytmiska attack, den andra satsens sordinerade tretoniga ackord, den tredje satsens pizzicatoimpuls och finalens vilande klang som växer fram ur tystnaden, *quasi niente*. Först i den avslutande satsen består inledningsackordet av modus alla huvudtoner samtidigt klingande och utan inblandning av bitoner (*Dess*). Tonerna är spridda i en mild klang med den stora septiman placerad i ytterstämorna. Samklangen med den stigande sekunden som upprepad ansats (t. 8–10) utgörs av samma huvudtoner i en annan, men utspridd, ackordställning. Kvartettens harmonik har klarnat i finalen.

De två sista tonerna i förstafiolens korta inledningsfras utgörs av ett fallande kvartintervall (t. 3), vilket anknyter till kvartettens andra sats. Figuren återkommer med hela inledningsmotivet i förstafiolen (t. 47, 52 och 54). När den spelas med flageoletter i (t. 20) är anknytningen till andra satsen tydlig. Där vilar förstafiolens solo med den fallande kvarten och upprepar den – med flageoletter – en oktav högre (sats II t. 29–30, s. 109). I fjärde satsen kommer kvarten först i andrafiolen för att upprepas oktaven högre av förstafiolen. Satsens slut är också nära nog identisk med den andra satsens bortdöende avslutning, där den upprepade fallande kvarten spelas av förstafiolen högt över de övriga instrumenten – som om den svävade över djupet (t. 67–71, s. 213; jfr. II t. 66–68, s. 113). Skillnaden är dock att fiolen i den sista satsen stannar på sin höjnton.

Finalen som långsam sats

Det klassiska flersatsiga konceptet för en instrumentalkomposition innebär kontraster mellan satserna vad gäller tempi och karaktärer. Det tematiska materialet är ofta skiftande, även inom satserna, och – om materialet genomgående är detsamma – framställs det i olika schatteringar och skiftningar. De inommusikaliska processerna kan spegla grundläggande livsprocesser. Musikalisk gestik som anknyter till kroppslig rörelse är handlingar som kan tolkas i narrativa skeenden och därmed anknyter till mänskliga beteenden. Den musik som uppfattas och tolkas emotionellt är i högsta grad förbunden med mänskligt känsloliv. Så betraktad har musiken en mimetisk förmåga. *Mimesis* betyder i sitt grekiska ursprung 'härkning'. Begreppet har med mänskliga aktiviteter att göra – att "göra på samma sätt", imitera, efterbilda eller framställa. Med Aristoteles bruk av ordet i samband med dramatisk framställning har begreppet fått sin viktigaste tillämpning i konsteorin, där det i hans efterföljd kommit att brukas om framställning

av ”allmängiltiga insikter om mänsklig tillvaro”.³ I intrigen skapar författaren en *mimesis* som är ”en kreativ imitation av den handlande människan”.⁴ Men kons- tens, kanske allra minst musikens, mimetiska potential kan inte uppfattas som att den i vanlig mening är ”avbildande”. Snarare är det aspekter av företeelser som friläggs och uppenbarar det betydelsefulla. Det som framställs kommer ”endast fram i ljuset av framställningen själv.”⁵ Därför kan en konstnärlig gestaltning medföra en djupare förståelse av tillvaron.

Den ”klarnande” karaktären i Eliassonsatsen har en motsvarighet i den avslu- tande satsen av Béla Bartóks sjätte stråkkvartett (1939). De fyra satserna i denna kvartett inleds alla med ett slags motto eller en ritornell, en uttrycksfull melodi- linje i långsamt tempo. Dess karaktär anges med själva tempo- eller föredragsbe- teckningen: *Mesto* – sorgset.

Mottot växer för varje sats i omfång, både taktmässigt och i stämantal, och blir till sist huvuddel i den fjärde satsen, utbyggt i en polyfon struktur i ett lång- sammare tempo (*notex. 13, s. 178*). Efter första satsens *Vivace* och mellansatser- nas *Marcia* respektive *Burletta* sammanfattas således hela verket i en stilla final som har ett sorgset föredrag gemensamt med Eliassonkvartettens final.

Bartókforskaren János Kárpáti skriver att efter den ”uppslitande” marschen och den ”djävulskt skrattande” burlesken dominerar en känsla av ångslan och desperation.⁶ Efter det att mottot fullbordats återstår reminiscenser från första satsen, spelade *molto tranquillo*, och reminiscenser av själva mottot. Kárpáti tol- kar detta som en nostalgisk erinran då ingen lösning eller lindring längre står att finna, endast minnet av en sådan. En annan tolkning är, menar jag, att full- bordan av satsernas inledningspartier i sig själv är musikens ”lösning”.

³ *Nationalencyklopedin*, uppslagsordet 'mimesis'.

⁴ Ricoeur: *Förklara och förstå*, s. 77.

⁵ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 80.

⁶ Kárpáti: *Bartók's String Quartets*, s. 266. Kárpáti skriver att Bartók till en början avsett att även fjärde satsens *Mesto* skulle vara en introduktion – till en finalsats i snabbt tempo – men att musiken expanderat till en omfattning som gjort den till en egen sats. *Ibid.*, s. 264. "...the elderly master changed his intensions and allowed the noble material being born under his hands to continue living its own life." (s. 266). Vill man ändå betrakta ritornellen som en introduktion – den består av 45 av satsens 86 takter – är den en sådan till vad Mátyás Seiber kallar sat- sens coda. Seiber: *The String Quartets of Béla Bartók*, s. 22.

KAPITEL VI

Mesto $\text{♩} = 88$

p, ma espr.

p

p, ma espr.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

Notex. 13. Bartók: Stråkkvartett nr. 6, sats IV, t. 1–13

I kvartettens öppning spelas mottot av den ensamma violan. Som inledning till andra satsen spelas det av cellon med motstämman fördelad på tre oktaver i de

övriga instrumenten. I jämförelse med den fjärde satsen är satsstrukturen i den tredje satsens trestämmiga introduktion mera kärv. Polyfonin ger ett mera oförlost intryck, medan t.ex. rena treklångsbildningar i samklangerna är talrikare i finalsatsen. Det är inte omöjligt att uppfatta något förtröstansfullt i den sista satsens musik, trots dess genomgående mestokaraktär.

Den långsamma avslutningsatsen i Eliassons kvartett förhåller sig till verkets helhet på ett annat sätt än finalen i Bartókkvartetten. Alla satserna – inklusive den fjärde – har sina stora kulminationer strax före slutet av varje sats. De följs av vad man i de tre första satserna kan uppfatta som ett slags epiloger. I första satsen (t. 166–188, s. 82–83) består den av lågmälda antydningar av satsens inledning, varefter cello tar ledningen och spelar sin överledning till andra satsen. Denna har en mycket kort epilog med ett stilla violinsolo (t. 62–68, s. 113). Den tredje satsens epilog är mera mångfacetterad. Den börjar med de vilande klangerna och cellons och violans pizzicato-reminiscenser av figurer ur satsen (t. 165, s. 171). När den snabba rörelsen åter är igång domineras den av pizzicatospel, alltså med en klanglig skillnad mot den dominerande musiken i satsen. Själva slutet är de kraftfulla pizzicatoackorden spelade *fortissimo*, vilka således föregår finalsatsen som med sin karaktär kan ses som hela kvartetts epiloger.

Vid sidan om den fallande kvarten som ett återkommande intervall i satsen, utmärker sig den stigande sekunden – förstafiolens första intervall – i satsen. Den uppträder mera exponerad i en upprepad ansats som spelas på samma tonhöjd (*e'* – *fiss*) och i samma ackord tre gånger i satsen (t. 8–11; t. 27–28; och 42–44) och har en motsvarighet i ett högre register i takterna 15 och 16. Samklangerna i de sistnämnda takterna återkommer som en sista kulmination alldeles före satsens slut (t. 62–64) då den stigande sekunden vänder till nedåtgående. Satsen blickar tillbaka på de föregående satserna genom harmoniken som nu framstår i en ny belysning och genom citaten ur andra satsen.

Finalen i ett historiskt perspektiv

Den livliga finalen inom den klassiska satsföljden i ett cykliskt instrumentalkoncert, en symfoni, en sonat eller en stråkkvartett, tycks vara ett arv från verkformernas föregångare – de senbarocka sviterna – som i allmänhet avslutades med en *gigue*. Med en snabb förstasats, som ibland föregås av en långsam introduktion, en långsam sats och en menuett eller ett scherzo, skapar en medryckande melodios final en avrundad och sluten form.

Huvudsatsen är onekligen den första, men formen utvecklas så att en tyngdpunkt läggs i finalen och hela verket får en riktning mot sin avslutande del. Ten-

KAPITEL VI

densen finns t.ex. i Mozarts Jupitersymfoni. Beethovens femte och nionde symfonier är några av de första "finalsymfonierna" med apoteosiska slutsatser. Finalens växande betydelse bidrar till en episk symfoniform, som hos Brahms, Tjajkovskij, Sibelius och i synnerhet hos Gustav Mahler. Dennes symfonier är, skriver Hans-Heinrich Eggebrecht, passager genom antitetiska sfärer, och motsägelsernas lösningar finns i finalsatserna.⁷ Pjotr Iljitj Tjajkovskijs sjätte symfoni, *Pathétique* (1893), lär vara den första symfonin med långsam sista sats, *Adagio lamentoso*.⁸ Finalsatserna i Mahlers tredje och nionde symfonier (1893–96 respektive 1908–09) har likaså långsamma tempoangivelser. Över den förra står *Langsam. Ruhvoll. Empfundnen* – men i motsats till Tjajkovskijsatsen når den, efter c:a 20 minuters musik, ett apoteosiskt slut. I det program som Mahler till att börja med lät beledsaga symfonin, men vilket han senare drog tillbaka, beskrevs satsen som "vad kärleken säger mig". Finalen i den nionde symfonin är ett *Adagio* som i slutskedet går in i ett långsamt utslöcknande.

Även i kammarmusiken kan många gånger en riktning mot finalsatsen skönjas, även om den inte är lika tydlig som i symfonin. Kammarformatet i t.ex. en stråkkvartett har förmodligen inte uppmanat till samma uttrycksformer som orkestersymfonin. Men Beethoven skriver sina senare kvartetter med omfattande och tematiskt rika finaler. Den största av dem alla, *Große Fuge*, som från början hörde till B-durkvartetten op. 130 (1825–26) fick dock, på förläggarens uppmaning, ge plats för en enklare sista sats. Finalen i den sista kvartetten, i F-dur op. 135 (1826), gav Beethoven rubriken *Der schwer gefasste Entschluss* med det tretoniga motivet *Muss es sein?* gestaltat i de långsamma partierna, besvarat av *Es muss sein!* i det dominerande allegrot.

Långsamma finalsatser i stråkkvartetter med klassisk flersatsighet tycks förekomma först under 1900-talet. Satserna i Alban Bergs *Lyrisk svit* (1925–26) är gestaltade i omväxlande hastiga och långsamma tempi. I den avslutande sjätte satsen, *Largo desolato*, lämnar instrumenten efter hand musiken, och altfiolen försvinner till sist i ett *morendo*. Av Béla Bartóks kvartetter är det endast den sjätte som har en final i långsamt tempo. I finalsatserna i flertalet av Dimitrij Sjostakovitjs femton stråkkvartetter står *morendo* angivet vid sluttakterna. Även

⁷ Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, s. 272.

⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uppslagsordet 'finale'.

om huvudtempot i avslutningssatserna kan vara rörligt går det ofta tillbaka mot satsens slut och musiken tonar ut i ett intet.⁹ Den inledande och de fjärde och femte satserna i den ofta spelade åttonde kvartetten i c-moll (1960) har alla tempobeteckningen *Largo* – den avslutande är en pendang till första satsen. I den egenartade femtonde kvartetten i ess-moll (1974) har samtliga sex satser tempobeteckningen *Adagio* eller *Adagio molto* – i några av satserna förekommer dock korta notvärden – och även här tonar sista satsen ut i *morendo*. Hilding Rosenbergs sjätte stråkkvartett (1953) består av fyra satser, varav den tredje är ett våldsamt *Presto* och den fjärde – likhet med Eliassons sista kvartettsats – utgör en stilla epilog, *Adagio*, med koralartade drag och melodiska solofraser i de olika instrumenten.

För att belysa Eliassons finalsats återgår jag till Gustav Mahlers nionde symfoni. Den första satsen är c:a halvtimmens musik med skiftande uttryck – några tempobeteckningar och föredragsinstruktioner kan ge en viss föreställning: *Andante comodo; Mit Wut – Allegro risoluto; Leidenschaftlich; Wie ein schwerer Kondukt* – det senare betyder ”som ett tungt likfölje”. Den andra satsen betecknas *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers*, kompletterat med *etwas täppisch und sehr derb*, d.v.s. något klumpigt och mycket grovt, varefter följer en ödesmättad *Rondo-Burleske* som tredje sats. Efter dessa satser med breda karaktärsspektra infinner sig *Adagiot* med den inledande föredragsbeteckningen *Sehr langsam und noch zurückhaltend* (*notex. 14, s. 182*). Det är en ytterst uttrycksfull musik i både melodiskt, harmoniskt och klangligt hänseende. Den unisona melodislingan i violinerna är en modulation från det föregående a-moll till den nya satsens Dessdur (som är sluttonart i den symfoni som började i D-dur). När hela stråkkörstern börjar spela är tempot *molto adagio*, nyansen *piano*, men föredraget *molto espressivo*, och fiolerna och violan spelar i sina låga register – förstafiolerna med *großer Ton*. Det rör sig om en varm, sjungande stråkklang.

⁹ Detta är fallet i Sjostakovitjs kvartetter nr 3 F-dur, op. 73 (1946), nr 4 D-dur, op. 83 (1949), nr 5 B-dur, op. 92 (1952), nr 6 G-dur, op. 101 (1956), nr 7 fissa-moll, op. 108 (1960), nr 8 c-moll, op. 110 (1960), nr 10 Ass-dur, op. 118 (1964), nr 11 F-dur, op. 122 (1966), nr 14 Fissa-dur, op. 142 (1973) och nr 15 ess-moll, op. 144 (1974).

KAPITEL VI

Sehr langsam und noch zurückhaltend **a tempo** (*Molto adagio*)

VII o. II G-Saite
f *lång gezogen* *dim.* *großer Ton*
Vla *p molto espress.*
Vlc I *p molto espress.*
Vlc II o. Cb *p molto espress.*

4 *stets großer Ton*

7 *f* *f* *f*

9 *f* *f* *f* *p subito*

Notex. 14. Mahler: Symfoni nr. 9, sats IV, t. 1-11

Den enkla melodin rör sig inledningsvis stegvis nedåt från tersen *f* till tonartens sjätte ton, *b*. När melodin når grundtonen *d*ess inträffar det överraskande att dominanten inte följs av tonikan, utan av treklängen en stor ters nedanför, alltså med vad som kallas en dubbelbedräglig upplösning (som annars hör hemma i molltonarten). Det harmoniska förloppet fortsätter med en ny samklang ytterligare en stor ters nedåt. Den mediantiska harmoniken som präglar satsen medför ideliga tonartsbyten. Samtidigt är strukturen i inledningen till största del homofon med rena ackordbildningar.

Harmoniken i Mahlersatsen är på sitt sätt en tonal motsvarighet till Eliassons modalt baserade harmonik. De ständiga modulationerna skapar en prismatisk harmonik beredd att ta sig vidare på nya vägar. I Eliassonsatsen är strukturen också till stor del homofon och harmoniken består av rena ackordbildningar i de två modi. Släktskapen mellan de båda satserna ligger naturligtvis också i stråklängen. Det är dessutom inte omöjligt att tänka sig kvartettsatsen, i likhet med flera andra kvartettsatser, spelad av en hel stråkorkester.

Om Mahlersymfonins final är lösningen på de föregående satsernas motsägelser, kan den upplevas som en vila, en plats för försoning med själva tillvaron. I den meningen tolkar jag Mahlersymfonin som en *mimesis*, en framställning av människans villkor i tillvaron, om hennes känsloliv och hennes djupare insikter i existensens förutsättningar. Eliassonmusiken är inte en symfoni och formatet är betydligt mindre än i den väldiga Mahlermusik. Ändå finns det i kvartettsatsens tre första satser en mångskiftande musik med ett brett karaktärsspektrum. Mellan den tredje satsens avslutande hårda pizzicatoackord och finalsatsens öppning *quasi niente* finns en kontrast som kan speglas i den som råder mellan de båda sista satserna i Mahlersymfonin. Övergången mellan satserna i respektive verk är inte en vanlig paus mellan satser. Det är inte fråga om en förändring som då ljuset förändras över scenen, utan en situation där det gamla är förbrukat och nya handlingar, som är nödvändiga, omedelbart tar över.

Katharsis

I kontrasten mellan satserna, med den nya musikens avklarnade och rogivande karaktär, uppstår vad som kan uppfattas som ett förklarande och förlösande tillstånd. Detta för tanken till begreppet *katharsis* – 'rening'. Aristoteles använder begreppet i sin poetik när han talar om den sceniska tragedins uppgift att rena

KAPITEL VI

åskådarens känslor genom att väcka fruktan och medlidande.¹⁰ Begreppet används också om musik, utan att det föreligger någon tydlig definition. Jag läser Orla Vinthers beskrivning av slutet av finalsatsen i Beethovens pianosonat i E-dur, op. 109, som en beskrivning av en musikalisk *katharsis* – utan att ordet används. Finalen är en variationssats som avslutas med att det ”innerliga och sangbara temat” återkommer efter satsens dramatik och lyssnaren ”oplever [...] en afspændt ro, et tilstand af hvile efter den voldsomme mobilisering af aggressiv energi. En bekræftende slutning, som formidler et budskab, der er typisk for Beethoven: den fred er dybest, som følger efter udstået kamp”.¹¹ *Katharsis* har med känslor och upplevelser att göra – även andra än fruktan och medlidande – och begreppet tycks vara en benämning på det som den totala upplevelsen medför, d.v.s. då musiken och dess uttryck helt behärskar människan. Men som ’rening’ måste fenomenet leda ett steg vidare, till en förändring av människan – ”något har hänt”. Hans Pålsson skriver:

När tider gått och flyktiga moden passerat, när de vetenskapliga rönen måst omprövas, statyerna över politiker rivits, återstår konstverken. Jag tar risken att beskyllas vara utopist när jag tror att konsten kan utveckla förståelse och kanske förlåtelse människor emellan.¹²

Vill vi se det musikaliska skapandets och den musikaliska kommunikationens upplevelsedimensioner som fenomen som på djupet kan påverka och förändra människan – och är någon form av reningsprocess – kommer begreppet ’handling’ åter i fokus. En handling är en händelse som får följder. När verket handlar med den gestaltande musikern kan interpretationen få följder både för lyssnaren och musikern själv. ’Musik som handling’ är således inte endast en *estetisk*, utan även en *etisk* problemställning.

Mahlersatsen har – i likhet med all annan musik av tonsättaren – detaljerade föreskrifter om tempo, föredrag och dynamik. Eliasson anger – utöver instruktionerna i satstiteln – *cantabile* och ett *crescendo* från ingenting – *quasi niente* – varpå följer endast nyansanvisningar. Satstitelns *semplice* får råda och en mer eller

¹⁰ Aristoteles: *Om Diktkonsten*, s. 32 samt not s. 74.

¹¹ Vinther: *Musikalisk analyse*, s. 131.

¹² Pålsson: *Det eviga och lönsamheten*, s. 40.

mindre intensiv gestaltning av de föregående satserna efter deras respektive karaktärer kan följas av en sångbar enkelhet i finalen – som om musiken spelar sig själv.

Innehåll, mening och betydelse – med semiotiska utflykter

”... det som tecknet framkallar”

Idén om musik som *mimesis* väcker ånyo frågan om musikens innehåll. Betyder musiken något? Är musik ett tecken – något som ”står för” något annat? Ett tecken beskrivs ofta som en tudelad enhet, bestående av ’det betecknande’ och ’det betecknade’, eller i språkvetenskapliga termer ’signifikant’ och ’signifikat’ – de sistnämnda kan översättas med tecknets ’uttryck’ och ’innehåll’.¹³ Det ligger nära till hands att relatera begreppen till hur det verbala språket uppträder, alltså att betrakta signifikatet som ett objekt eller en företeelse som signifikanten benämner. Men ’uttryck’ står ju inte enbart för benämning ord, utan också för sådant som uttrycker något på annat sätt, till exempel genom att vara expressivt, målande eller självfullt. Lingvisten Ferdinand de Saussure, som myntade begreppen ’signifikant’ och ’signifikat’, skall ha menat att signifikatet är något som har att göra med den mentala aktiviteten hos den som uppfattar signifikanten.¹⁴ Tecken uttrycker, enligt Saussure, föreställningar, d.v.s. mentala företeelser som berör ett mänskligt medvetande. Charles S. Peirce framhåller i sin beskrivning av tecken begreppet *interpretant*, d.v.s. ”det som tecknet framkallar i kvasi-medvetandet som är den eller det som tolkar tecknet”¹⁵. Interpretanten samverkar med *representamen*, det egentliga tecknet, och det som tecknet representerar, *objektet*.¹⁶

¹³ Den danske lingvisten Louis Hjelmslev (1899–1965) översatte begreppen *signifiant* och *signifié* med ’uttryck’ och ’innehåll’ (Kjørup: *Människovetenskaperna*, s. 236).

¹⁴ Eco: *A Theory of Semiotics*, s. 14–15.

¹⁵ “...that which the sign produces in the quasi-mind which is the interpreter” (Eco: *A Theory of Semiotics*, s. 68). Interpretanten är effekten av tecken i vid bemärkelse, alltså inte bara för mänskligt medvetande. Vidare är interpretanten det förmedlande ledet i en obegränsad *semiosis*: eftersom tecknet genom interpretanten leder något annat att referera till det objekt som tecknet själv refererar till, blir interpretanten ett nytt tecken osv.

¹⁶ De tre begreppen motsvarar de tre hörnen i Peirces semiotiska triangel (Eco: *A Theory of Semiotics*, s. 59).

KAPITEL VI

Peirce framställer således tecknet som ett aktivt begrepp vilket själv, genom interpretanten, är verksamt i interpretationen.

I Robert Hattens musikaliska semiotik, som ansluter till Peirces teckenmodell, är objektet eller företeelsen en ”kulturellt betingad enhet” (*cultural unit*) som förhåller sig till en musikalisk enhet, d.v.s. uttrycksmedlet, motsvarande *representamen* i Peirces terminologi.¹⁷ Begreppet ”kulturellt betingad enhet”, som kan vara i princip vad som helst som är definierat inom en kultur, hämtar Hatten närmast från semiotikern Umberto Eco. Denne skriver: ”What [...] is the meaning of a term? From a semiotic point of view the meaning of a term can only be a *cultural unit*”.¹⁸ Den kulturellt betingade enheten synes mig vara en företeelse som existerar som ett mänskligt begrepp i en vidsträckt begreppsvärld, och alltså – när det gäller musik – kan existera utanför musikens strukturer. Den förhåller sig till det musikaliska uttrycksmedlet genom ett direkt samband eller en ’korrelation’, som en igenkänning, en association eller reaktion. Korrelationen är för Hatten beroende av stilen i den aktuella musiken. Ett enkelt exempel från klassicistisk stil är förhållandet mellan moll och dur som korrelerar med karaktärerna tragisk och icke-tragisk.¹⁹ *Interpretanten* är hos Hatten interpretationen, d.v.s. uppfattningen eller förståelsen av en korrelation.²⁰ Korrelationsbegreppet framhäver en transparent förbindelse mellan den musikaliska strukturen och den yttre enheten som visar den egentliga meningen.²¹

¹⁷ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 243.

¹⁸ Eco: *A Theory of Semiotics*, s. 67.

¹⁹ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 11–12; dens.: *Interpreting...*, s. 12.

²⁰ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 243. Musiksemiotikern Eero Tarasti ger begreppet *interpretant* följande definition: ”a secondary sign by which we mentally link the representamen to its object”. Tarasti har exemplifierat musiksemiotiken med inledningen till Beethovens pianosonat i Ess-dur, op. 81a (*Les Adieux*), och skriver vidare om ”the total sign”: ”Behind all this looms what Peirce called the 'dynamic object'; the latter is an aspect of the real world (e.g. the composer). In music, the object may be a thing or event – for example, a farewell, as in Beethoven's *Les adieux*. In that case the representamen would be the music itself (written or sounding), and the interpretant might be something like 'sonata form' or a comparison of *Les adieux* with other sonatas by Beethoven, and so forth. The interpretant could be any mental sign evoked by the music when the latter is cognised in some logical-rational way.” (Tarasti: *Signs of Music*, s. 10).

²¹ Hatten: *Metaphor in Music*, s. 377–376.

Interpretation bygger i Hattens semiotik på den stilistiska grunden för ett verk och verkets unika utformning.²² I denna relation använder Hatten begreppet *opposition*, hämtat från strukturalistisk språk teori.²³ Medan korrelationen uppstår mellan enheterna, framträder oppositionen mellan stilen och gestaltningen i kompositionen. Peirce hävdade att mening *uppstår* eller *växer* ur frambringade motsatser.²⁴ Härigenom framträder vad Hatten i linje med lingvistikerna kallar 'markering' (*markedness*)²⁵, som är en av utgångspunkterna för hans analys- och tolkningsmodeller. Teorin bygger på föreställningen att det i åtskillnaden mellan två begrepp uppstår en asymmetri: den ena sidan tenderar att få en högre värde medan den andra är mera allmän eller abstrakt och ibland representerar hela den delade helheten (engelskans *man – woman* är ett exempel, där *man* i betydelsen av både 'man' och 'människa' är ommarkerad medan *woman* som representerande endast den ena delen i paret är markerad).²⁶ För musikalisk mening korrelerar markerade strukturella oppositioner med (uttrycksmässiga eller andra) oppositioner bland kulturellt betingade enheter. Markerade företeelser har en sparsammare förekomst och uppträder i färre kontexter än sina ommarkerade motsatser.²⁷

²² Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 165, 269.

²³ [E]tt centralt begrepp i strukturalistisk språksyn. Grammatiska och andra delsystem i ett språk kan beskrivas som bestående av ett antal oppositioner. Den svenska substantivböjningen kan sägas bygga på oppositionerna singularis-pluralis, obestämd-bestämd och grundform-genitiv. Grammatiska oppositioner är ofta binära, med ett ommarkerat och ett markerat element. *Nationalencyklopedin*, uppslagsorden 'opposition'.

²⁴ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 261.

²⁵ En opposition inom ett språks grammatik (t.ex. den mellan singularis och pluralis) eller fonologi (t.ex. den mellan tonlösa och tonande ljud) är ofta asymmetrisk på ett sätt som gör att man kan tala om ett markerat och ett ommarkerat led. Det ommarkerade ledet utmärks då av egenskaper som att det är vanligare, lärs in tidigare, kräver mindre ansträngning (om ljud) eller inte har någon särskild markör (om grammatiska oppositioner). Betydelsemässigt är det ommarkerade ledet vanligen ospecifikare och har ett vidare användningsområde. *Nationalencyklopedin*, uppslagsorden 'markerad'.

²⁶ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. x.

²⁷ *Ibid.*, s. 291–292.

KAPITEL VI

När Hatten skriver om "Stylistic and Strategic Markedness in the Fugue of Op. 131",²⁸ d.v.s. första satsen i Beethovens ciss-mollkvartett, betraktar han själva formen som stilistiskt markerad. En genomkomponerad fuga utgörande en hel sats är ovanlig under det tidiga 1800-talet, i motsats till vad Hatten kallar "the mere topical use of fugal imitation". I temahuvudet är inledningstonen *hiss* förväntade upplösning till grundtonen *ciss* förstärkt genom att *hiss* är placerat som ett förslag på betonad taktadel. Men det överraskande *a* i nästa takt tar udden ur upplösningen. Lyssnaren konfronteras med molltonarten – eller hör man *ciss* i efterhand i huvudsak som ters till *a*? I så fall är den underförstådda harmoniken V-I-VI komprimerad till en bedräglig upplösning, V-VI i ciss-moll. Hatten skriver: "It is not hard to imagine an interpretation of aspiration (7-1) suffering the reversal of a tragic drop (to 6, *sf*) as a brutal intrusion of tragic reality. Conceived in these terms, the structure of the four-note subject is analogous to the dramatic scheme of tragedy". Temahuvudet är således strategiskt markerat genom sitt specifika uttryck. Motsatsen finns i temasvansen som är omarkerad "serving to absorb the shock created by the tragic drop". Om temahuvudet korrelerar med tragik som *cultural unit*, får svansen en "icke-tragisk" betydelse, som utvecklas i satsens förlopp.

Hattens teori kan hjälpa till att förklara finalens roll i Eliassons stråkkvartett. Som långsam och meditativ är satsen markerad i förhållande till den gängse satsstrukturens snabba finalsatser. Det innebär att den får en specifik betydelse i förhållande till de föregående satserna. Synsättet framhäver dess "katharsiskaraktär" och hela verkets mimetiska funktion.

Mening och innehåll

Hans-Heinrich Eggebrecht talar om musikens 'mening och innehåll' – *Sinn und Gehalt*.²⁹ *Meningen* är det som gör musiken meningsfull, så att vad den säger kan bli förstått. Eggebrecht ger ett enkelt exempel: "ett dominantseptimackord upplöses på traditionellt sätt till tonikan". Denna utsaga avser gestaltens form. Med hjälp av musikteoretisk terminologi beskrivs här meningen i ett enkelt musikaliskt förlopp. Beskrivningen är inte den musikaliska meningen utan transformerar den till en språkbegreppslig nivå. *Innehållet* i det harmoniska förloppet kan,

²⁸ Hatten: *Ibid.*, s. 145–160.

²⁹ Se t.ex. *Musik im Abendland*, s. 677–693; *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik; Zur Methode der musikalischen Analyse*; samt tills. med Carl Dahlhaus: *Was ist Musik?*, s. 139–155.

menar Eggebrecht, ges beskrivningen ”dominantseptimackordet upplöses på ett förväntat sätt”. Detta innehåll är beroende av meningen. Meningsutsagan ”dominantseptimackordet upplöses till tonikan” avser vad musiken *är*. Innehållsutsagan ”dominantseptimackordets upplöses på ett förväntat sätt” avser vad formen betyder för dess innehåll. Om musiken består av en bestämd form *har* den ett innehåll. Musikens *är* och dess *har* är förenade i varandra på så sätt att innehållet framträder i meningen.³⁰

Det ska genast sägas att det inte är alldeles enkelt att skilja begreppet ’mening’ från begreppet ’innehåll’. De båda orden kan ges liknande betydelse och t.o.m. vara varandras synonymer – liksom tyskans *Sinn* och *Gehalt*. Musikforskaren Klaes-Göran Jernhake ger följande förklaring: ”Varje del av ett verk har i Eggebrechts terminologi *Sinn*, dvs. syntaktisk mening, mot vilken svarar en särskild förbegreppslig *Gehalt* (’halt’) som kan expliceras genom analyser och beskrivningar.”³¹ Ordet *Sinn* förklarar som ’syntaktisk mening’ upprättar en distinktion till det innehållsliga. Svårare är det då med ordet *Gehalt* som i första hand betyder ’lön’, ’halt’, som i järnhalt, eller värde. Det föreligger således ett värderande inslag i innehållet uttryckt som *Gehalt*, vilket dock, enligt min mening, inte gör över-sättningen ’halt’ rimlig i detta sammanhang.³² *Sinn und Gehalt* uttytt som ’mening och innehåll’ är dock en god utgångspunkt.³³ I det följande skall jag försöka klargöra Eggebrechts begreppsmodell för att använda den i diskussionen om musikens innehåll. Jag tar inledningsvis hjälp av den filosofiska tradition som jag menar att Eggebrecht – utan att nämna något därom – stöder sig på.

Ordet *Sinn* ingår i ett begreppspar hos den tyske logikern och matematikern Gottlob Frege som, för att undersöka innehåll och form i språk och matematiska

³⁰ Eggebrecht: *Musik im Abendland*, s. 677–678.

³¹ Jernhake: *Schuberts "stora C-dursymfoni"*, s. 248.

³² Musikforskaren Sten Dahlstedt talar också om "föreställningarna om musikens 'halt' (*Gehalt*) hos H.H. Eggebrecht med flera" (Dahlstedt: *Musikanalysens språk*, s. 18).

³³ Översättningen av *Sinn und Gehalt* som ’mening och innehåll’ har jag hämtat från Ingmar Bengtssons *Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen* (s. 104). Idéhistorikern Sven-Eric Liedman översätter *Sinn* med ’mening’ eller ’innebörd’ i sitt arbete om form och materia (Liedman: *Stenarna i själen*, s. 441). Liedman påpekar också att filosofen Herder, liksom Goethe och Schiller, samtliga födda vid mitten av 1700-talet, använde ordet *Gehalt* för ’innehåll’ medan *Inhalt* kan ha uppfattats som ett alltför vardagligt ord (ibid., s. 205).

KAPITEL VI

formler, gjorde en distinktion mellan *Sinn* och *Bedeutung*, d.v.s. mening och betydelse.³⁴ Även dessa ord kan vara synonyma med varandra, liksom med ordet 'innehåll' som Frege använder parallellt med dem båda. Innehåll kan då heta antingen *Inhalt*, *Bedeutung*, eller 'det betecknade'.³⁵ Frege menade att ett uttrycks begreppsliga innehåll inte kan ligga i termer eller tecken, utan måste hämtas i relationen mellan uttryckets mening och dess betydelse. Uttryckets mening är, enligt Frege, en presentation av dess betydelse. Betydelsen, i sin tur, är ett begrepp eller ett, i uttrycket, benämnt föremål. Freges yttersta syfte var att kunna bedöma meningens sanningsvärde, vilket han menade sig finna i dess betydelse.³⁶

Liksom innehållet i Eggebrechts begreppspar är beroende av meningen, är betydelsen, enligt Frege, tillgänglig endast genom meningen. Vad står då detta begrepp för – hos Frege och hos Eggebrecht? Meningen som presenterar uttryckets betydelse skulle, när det gäller språket, kunna vara detsamma som den språkliga satsen. Likaså kunde den musikaliska meningen vara identisk med musikens struktur eller form. Men Frege tycks mena att meningen är det förmedlande ledet mellan satsen och dess betydelse³⁷ och Eggebrecht skriver att musikens mening ligger fastlagd i strukturen och musikens innehåll i dess mening.³⁸ Om vi betraktar interpretationen som utläggning av innehållet är, menar Eggebrecht, interpretation knuten till analysen på samma sätt som innehållet till meningen. En verklig analys är en interpretation och analysen kan därför inte inskränka sig till en teknisk beskrivning av musikens struktur utan måste vara en utläggning av meningen. Paul Ricoeur använde sig av begreppen 'mening' (fr. *sens*) och 'betydelse' (fr. *signification*). Den förra är textens semiologiska dimension, den senare dess semantiska dimension som Ricoeur menar är "ett förverkligande i det läsande

³⁴ Johansson: *Frege och idén om det givna*, s. 130.

³⁵ *Ibid.*, s. 109.

³⁶ *Ibid.*, s. 116.

³⁷ *Ibid.*, s. 145.

³⁸ "Der Sinn von Musik liegt in ihrem Gefüge beschlossen und ihr Gehalt in ihrem Sinn." Eggebrecht: *Zur Methode der musikalischen Analyse*, s. 10.

subjektets egen diskurs”.³⁹ Han antyder därigenom tolkningens betydelse av *till-
ägnelse*.⁴⁰

Vi återknyter till musikens *är* och *har*. Vad Eggebrecht säger är att musiken *har* ett innehåll som finns i det musiken *är*. Det låter som en truism om det nu inte vore för innehållsbegreppet. För *vad är musikens innehåll* mer än vad musiken själv är? I föregående kapitel citerade jag Eduard Hanslicks berömda sentens ”musikens innehåll och ämne äro endast och allenast tonande rörliga former”. Vi kan tala om musikens innehåll som rörelse, som handling eller som uttryck. Det innebär att innehållet inte endast är musikalisk form eller struktur, utan också något som är begreppsligt benämnbart.

När Eggebrecht diskuterar musikens innehåll med sin kollega Carl Dahlhaus i deras gemensamt utgivna bok *Was ist Musik?* är ett av diskussionsämnena huruvida formen eller innehållet har musikens primat.⁴¹ Man kan här lägga märke till att begreppet *Sinn* (’mening’) ganska snabbt i diskussionen ersätts av *Formsinn*, vilket sammanför meningsbegreppet med formbegreppet. Eggebrecht inleder med sin uppfattning att innehållet är något som alltid existerar även utanför musiken, medan den musikaliska meningen är det specifikt musikaliska. Det uppträder som musik genom att det är förenat med meningen utan att vara identiskt med den. Han tar första satsen i Beethovens pianosonat i f-moll op. 57, den s.k. *Appassionata*, som exempel. Satsens andratema är förstatedat gestaltat i durtonart, omformat som en ”förklarad motbild” till det dunkla ursprungliga temat. Härledningen av andratemat ur det första hör till formen, men omformningen, som naturligtvis också inbegriper härledningen, gäller innehållet. Det ljusa sångbara temat – Eggebrecht kallar det en *Ohrwurm*, ett örhänge – avbryts efter bara några takter genom ett kraftfullt mollackord. Detta händer varje gång temat återkommer i satsen. Varför? frågar Eggebrecht och svarar själv: ”därför att motbilden visserligen framträder, men den skall inte ha något bestånd – bara därför”. Han menar alltså att innehållet är formens upphov – det finns en innehållslig intension, en vilja bakom musiken.

³⁹ Ricoeur, Paul: *Från text till handling*, s. 56

⁴⁰ Jfr. s. 92 och 204.

⁴¹ Dahlhaus och Eggebrecht: *Was ist Musik?*, s. 139–155.

KAPITEL VI

Dahlhaus hävdar mot detta formens primat. Han betraktar musikens mening som ett resultat av en växelverkan mellan en epoks musikaliska uttrycksmedel och det enskilda verkets formidé.⁴² Avvikelserna i *Appassionata* mot det traditionella formschemat hör till Beethovens karakteristiska formkoncept. Den harmoniska förändringen i andratemat beror helt enkelt på temats modulatoriska funktion, att förmedla övergången till ass-moll. Först senare i diskussionen erkänner Dahlhaus en innehållslig aspekt i temats utformning.⁴³ Innehållet är det varigenom den generella formtanken gestaltar sig vid varje särskilt tillfälle. Dahlhaus citerar Hegels tes att det absoluta förhållandet mellan innehåll och form består i att det ena övergår i det andra, ”så att innehållet inte är något annat än formen som slår över i innehåll och formen inte något annat än innehållet som slår över i formen”.⁴⁴

Det är tydligt att en innehållslig aspekt i musiken på ett paradoxalt sätt måste skiljas från menings- eller formaspekten, samtidigt som innehållets framträdande är helt beroende av formen. Eggebrecht hävdar att när ”det allmänna” när musiken blir det precist. Han tycks mena att när ett innehåll tar musikalisk gestalt blir det materialiserat och sinnligt förnimbart.⁴⁵

Musikaliska begreppsält

Musikens innehåll är, säger Eggebrecht, musikens begreppsliga dimension – det som musiken genom sin inre organisation, sin mening betecknar, betyder och uttrycker. Relationen mellan mening och innehåll framställs här som att det begreppsliga framträder i musikalisk form i den begreppslösa materialiteten.⁴⁶

Eggebrecht menar att innehållets begreppslighet visar sig i den ”på musiken reagerande språkliga reflexen”⁴⁷ Man skall inte tolka detta som om Eggebrecht

⁴² Dahlhaus och Eggebrecht: *Was ist Musik?*, s. 140–141. Jfr. med Robert Hattens bruk av *opposition* mellan ett verks stilistiska grund och dess specifika gestalt (se ovan s. 187).

⁴³ Dahlhaus och Eggebrecht: *Was ist Musik?*, s. 144.

⁴⁴ Hegels *Wissenschaft der Logik* vol. II, s. 95, enl. Liedman: *Stenarna i själen*, s. 608, varifrån citatets översättning är hämtad. Liedman kommenterar delar av Dahlhaus och Eggebrechts diskussion i nämnda arbete, s. 440–442.

⁴⁵ Dahlhaus och Eggebrecht: *Was ist Musik?*, s. 146.

⁴⁶ Eggebrecht: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, s. 120.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 122.

menade att vi, när vi lyssnar till musik, reagerar automatiskt med språkliga begrepp. Det framgår att begreppsliggörandet hör till ”den vetenskapliga förståelsen av musik” och inte är praktiserbart för den vanliga musiklyssnaren.⁴⁸ Jag ifrågasätter dock om en språklig reflex reagerande på musik överhuvudtaget är ett användbart begrepp. Om vi däremot ersätter reflex med *reflektion* kommer Eggebrechts tankar i ett helt annat ljus. I reflektion kan vi i någon mån begreppsliggöra en erfarenhet eller upplevelse. För att demonstrera hur det begreppsliga kan påvisas citerar Eggebrecht ur musikforskaren Hermann Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* (1887), vari denne skriver om första satsen i Beethovens femte symfoni. Kretzschmar menar att satsens förlopp ”är bilden av en skakande kamp. Var vi än i vår fantasi förlägger dess skådeplats, i den mänskliga själen eller i naturen, är dess faser återgivna med den mest förfärande tydlighet.”⁴⁹ Detta är, enligt Eggebrecht, ett språkligt uttryck som visar att det finns ett begreppsligt fattbart moment i musiken. Textens vokabulär avgränsar ett semantiskt fält med ordet ’kamp’ som ett benämnbart konkretum i centrum. Detta är som musikaliskt innehåll betraktat entydigt, inte i ett bestämt ords mening, utan som ett *begreppsfält*.

Musik kann das Wort ‚Kampf‘ oder ‚süß‘ oder ‚Verlangen‘ oder ‚Erwartung‘ nicht sagen [...], aber sie kann die durch jene Wörter und durch Wörter überhaupt je zu benennenden Begriffsfelder so konkret, mit so viel intensiver Genauigkeit und feinsten Nuancierung bezeichnen wie kein Wort es vermag und nur die dichterische Sprache es ebenfalls zu erreichen sucht...⁵⁰

⁴⁸ Ibid, s. 128–129.

⁴⁹ ”Der Gang des Satzes ’ist das Bild eines ergreifenden Kampfes, der durchgeführt wird: Wohin wir in unsere Fantasie den Schauplatz desselben legen, in die menschliche Seele oder in die Natur: seine Phasen sind mit der schauerlichsten Deutlichkeit wiedergegeben” Ibid., s. 122, med citat ur Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal, I. Abteilung: Sinfonie und Suite*, 2:a uppl., 1887, s. 89.

⁵⁰ ”Musik kan inte säga ord som ’kamp’ eller ’ljuv’ eller ’längtan’ eller ’väntan’ [...] men den kan uttrycka dem konkret, med en mera intensiv precision och en finare nyansering än dessa ord, och ord överhuvudtaget, någonsin kan benämna som begreppsfält, vilket inget ord förmår att göra och endast det poetiska språket också söker att uppnå” (Eggebrecht: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, s. 126).

KAPITEL VI

Bruket av begreppsält är, som jag ser det, ett försök att definiera ett konkret *musikaliskt* innehåll, vilket samtidigt kan ges vida abstrakta egenskaper av känslö- eller karaktärsnäsig art. Begreppsälten visar inte hur långt musikens semantiska möjligheter når, men väl i vilken utsträckning vi förmår att begreppsmässigt fånga musikens innehåll. Därför är denna konkreta metod intressant för den performativt inriktade interpretationen.

För själva musikupplevelsen är det verbala begreppsliggörandet av ett verks innehåll oftast ointressant. Det hör helt enkelt inte till upplevelsens väsen att den försöker begreppsliggöra sig i ord. Syftet med att skapa begrepp för musiken är att klargöra dess mening och innehåll. Vill vi kommunicera en uppfattning eller upplevelse – med oss själva eller med någon annan – för att nå klarhet eller tydlighet i interpretationen är det verbala begreppsliggörandet näst intill nödvändigt.

Enzio Forsblom betonar vikten av att inte blanda ihop musikens mening och innehåll, även om begreppen ibland överlappar varandra. Enligt Forsblom består verkets mening av sådant som kulturell och religiös bakgrund, stil, personhistoria eller teknik. Alla dessa faktorer förenas i verkets struktur i vilken Forsblom menar, liksom Eggebrecht, att verkets mening finns inbäddad. Verkets innehåll är, enligt Forsblom, det subjektiva innehåll som var och en lägger i perceptionen och upplevelsen av verket. Han menar att vad han definierar som verkets mening är det som har att göra med *mimesis*, ”det meddelande som når oss i form av ett efterliknande och gestaltande.”⁵¹

Eggebrecht använde dominantseptimackordet och dess upplösning för att exemplifiera den skillnad han menar föreligger mellan mening och innehåll. Meningen beskrevs som ackordets traditionella upplösning till tonikan, medan innehållet är att ackordet upplöses på ett förväntat sätt.⁵² Eftersom gestaltens mening är ett grundläggande led, för att inte säga fundamentet, i den tonala musikens syntax, kan den uppfattas som något i strukturen givet. Innehållet framträder i tolkningen och borde därför vara något subjektivt uppfattat. Men Eggebrecht skriver:

⁵¹ Forsblom: *Mimesis*, s. 11.

⁵² Se ovan, s. 188.

So wie der musikalische Sinn immer ein (kollektiv oder individuell) veranstalteter Sinn ist, der als solcher von einem Subjekt ausgeht, das einen Sinn schafft, um sich verstehbar zu machen, so auch der dem musikalischen Sinn einwohnende musikalische Gehalt: Er entsteht nicht erst auf seiten der Rezeption, sondern er besteht schon intentional im Gebilde selbst – auch dort, wo die Intentionalität als kollektive nicht oder nu schwach ins individuelle kompositorische Bewußtsein dringt [...].⁵³

Här finns således en övertygelse om att också ett musikaliskt innehåll är något i musiken givet. Å andra sidan betonar Eggebrecht det väsentliga i att innehållets ”tilltal” uppfattas på olika nivåer.⁵⁴ Han använder åter dominantseptimackordets upplösning som exempel: Genom harmoniken skapas en förväntan som blir uppfylld; den dissonanta anspänningens upplösning i en konsonans medför en välgörande avspänning; den traditionella harmoniken manifesterar ett historieberoende hos människan; i den förväntade klangväxlingen visar sig en tankens ofrihet i det förutbestämda och i musik som har dominant-tonikaförbindelsen som ett slags symbol, blir ackordupplösningen en bekräftelse. Om jag tillämpar begreppsältstanken här kan uttryck som ’uppfylld förväntan’, ’anspänning och avspänning’, ’välgörande avspänning’, ’ofrihet’ och ’bekräftelse’ utkristallisera sig. I det lilla exemplet kan alltså en rad olika tolkningar av gestalten uppstå. Men, som Orla Vinther skriver, ”först genom en förstående och tolkande insats uppenbarar musikverket sin mening”.⁵⁵ Tolkningen är interpretens, men det är musiken som uppenbarar sin mening. Därför uppstår tolkningen i mötet mellan två subjekt.

En förbindelse mellan två ackord, tagna ur sitt sammanhang, är i praktiken inte enkel att tolka. De flesta – både lyssnare, musiker och analytiker – låter nog dominant-tonikaföljder passera oreflekterat. Men vilka följder för en tolkning får

⁵³ “Liksom den musikaliska meningen alltid är något (kollektivt eller individuellt) etablerat, och som sådant utgår från ett subjekt som skapar en mening [...], är det också med det i mening- en inneboende innehållet: det uppstår inte först i receptionen, utan består redan intentionellt i gestalten själv – också där intentionaliteten inte, eller endast i ringa grad, som något kollektivt etablerat, banar sig väg i det kompositoriska medvetandet [...]” (Eggebrecht: *Musik im Abendland*, s. 679; min övers.).

⁵⁴ Ibid., s. 678.

⁵⁵ Vinther: *Musikalisk analyse*, s. 9.

KAPITEL VI

dominantseptimackordets upplösning om det *inte* sker som förväntat? I inledningen till finalen i Mahlers nionde symfoni, som jag refererade till ovan, är förekomsten riklig av dominantsamklanger som upplöses ”bedrägligt”. Denna musik är, som nämndes, en långsam final efter tre händelserika satser och en total scenförändring mot vad som förevarit tidigare. De harmoniska överraskningarna med ideliga tonartsbyten som följd inträffar i ett långsamt tempo, inledningsvis i en varm stråckklang. *Uttrycket* i tempot, orkesterklängen och harmoniken som ständigt öppnar sig för nya vägar förkroppsligar ett innehåll.

Begreppet ’uttryck’ är inte en översättning av tyskans *Sinn*, men framstår för mig som en god ersättning för både det som Eggebrecht avser med ’mening’ och för begreppen form och struktur. I Eggebrechts och Dahlhaus diskussion gör texten tydligt att författarna betraktar orden *Gehalt* och *Inhalt* som synonymer, d.v.s. ’innehåll’. En synonym till detta begrepp är ’innebörd’, vilket Nationalencyklopedins ordbok definierar som ”(egentlig) betydelse eller mening hos yttrande e.d.; ibl. i kontrast till den omedelbart iögonfallande betydelsen”.⁵⁶ ’Uttryck och innebörd’ är en variant av begreppsparet ’signifikant och signifikat’. De är också ekvivalenter till Hattens båda enheter, den musikaliska och den kulturellt betingade, som korrelerar med varandra i enlighet med Umberto Ecos semiotiska tes: ”A sign-function is realized when two *functives* (expression and content) enter into a mutual correlation.”⁵⁷ Eggebrechts teori tangerar således en musikalisk semiotik. Det ligger nära till hands att använda Peirces *interpretant* som förklaring av den innehållsrelaterade tolkningen: interpretanten är det som musiken framkallar i mitt medvetande. Om jag använder mig av språklig reflektion skapar jag begrepp som kan placeras i begreppsfält. Dessa är således en verbal interpretation.

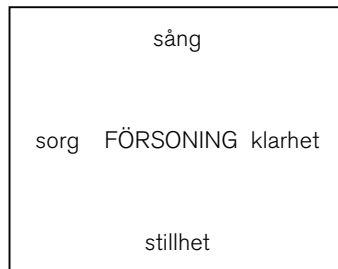
Begreppsfält i kvartettsatsen

Ur mina kommentarer till finalsatsen i Eliassonkvartetten väljer jag begreppet ’försoning’ som ett ”benämnbart konkretum” i centrum av ett begreppsfält. ’Försoning’ betyder här ”ett förklarande och förlösande tillstånd”, en djupare förståelse och ett fördrag med tillvarons villkor. Fältet avgränsas med uttryck ur beskriv-

⁵⁶ Nationalencyklopedins ordbok, uppslagsordet ’innebörd’.

⁵⁷ Eco: *A Theory of Semiotics*, s. 49.

ningens vokabulär. Förutsättningen är här givetvis tolkningens subjektiva karaktär och jag påstår inte att detta är satsens absoluta innehåll eller innebörd.



Figur 1. Begreppsfält som tolkning av fjärde satsen av Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*

Man kan med fog fråga sig om musiken genom analys är möjlig att tolka som 'försoning' eller om den kan gestaltas 'försonande'. Men alla begreppen runt om fältets centrum har – förutom att de har ett samband med det centrala begreppet – också i någon mån en relation till satsens form och struktur eller till ett föredrag i gestaltningen av musiken. 'Sorg', 'stillhet' och 'klarhet' anknyter till föredragsbeteckningen i satstiteln, *semplice e poco lugubre* – enkelt och något sorgligt; 'sång' anknyter likaså till föredragsbeteckningen *cantabile*. Det sångbara ska således präglade föredraget av de melodiska rörelserna i satsen.

Kvartettens finalsats blickar också bakåt; dels genom kontrasten med de föregående satserna, men också genom de direkta förbindelser som finns i reminiscenser från den andra satsen. Finalsatsen och tolkningen av den kan ytterligare belysas genom en jämförelse med den andra satsen. Med resonemangen i kapitel IV som grund uppfattar jag ett begreppsfält med ordet 'lidande' som det centrala begreppet. I förhållande till finalsatsens begreppsfält finner jag uttryck med inbördes relationer mellan de båda fälten:

KAPITEL VI



Figur 2. Begreppsfält som tolkning av andra och fjärde satserna av Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*

De omgivande begreppen med samma plats i respektive fält har en relation med varandra. Sorgen kan helt enkelt uppfattas som ett resultat av smärtan. Medan solostämmornas uttryck i den andra satsen är klagande eller elegiska, är uttrycket i finalen *cantabile* – sångbart. Intensiteten i andra satsens senare del ersätts av stillhet i finalen, liksom uttryck av förtvivlan ersätts av klarhet. Det centrala begreppsparet 'lidande' och 'försoning' för tanken till teologisk terminologi och centrala begrepp i kristendomen. Jag uppfattar dock inte kvartetten som om den speglade ett förhållande mellan människan och Gud, utan snarare förhållanden inom människan själv. Sambandet mellan lidande och försoning är djupt allmänmänskligt på flera olika plan och därför inte främmande för det konstnärliga uttrycket. De båda centrala begreppen i fälten ger knappast någon praktisk anvisning om hur satserna bör utföras i förhållande till tolkningen. Det är i stället de omgivande begreppen som ger antydningar om utförandet. Dessa lyfter fram tolkningen, som den uttrycks i begreppen i fältens mitt och i utförandet av musiken.

Musik och språk

Med diskussionerna om musikens mimetiska, d.v.s. dess framställande karaktär och om dess begreppslighet, är frågan om musikens förhållande till verbalspråket och dess egen språklighet ofrånkomlig.

Psykologen Paul Watzlawick menar att all mänsklig kommunikation i grunden kan referera till föremål eller företeelser på två sätt, antingen genom likhet – som i en bild – eller genom benämning. De båda formerna motsvarar vad man

skulle kunna kalla analoga respektive symboliska språk eller språk som bygger på konventioner.⁵⁸ Den senare formen är verbalspråkets, i vilket ord namnger eller betecknar objekt och företeelser. I den förbindelsen finns inget samband; ordet namnger objektet i enlighet med en konvention inom den eller de språkgrupper där ordet förekommer. Förhållandet mellan ordet och vad det står för är vare sig unikt eller entydigt. Vi behöver bara tänka på hur en och samma företeelse kan få vitt skilda benämningar på olika språk.

Analog kommunikation är beroende av ett naturligt samband mellan företeelsen och det som uttrycker företeelsen. Så gott som all icke-verbal kommunikation är analog. Hit hör alltså kroppsspråket med hållning, gestik och ansiktsuttryck, liksom talets tonfall, rytm och ordföljd och överhuvudtaget alla kommunikativa yttringar av ickeverbalt slag i interaktiv kontext.⁵⁹ De båda kommunikations- eller språkformerna existerar sida vid sida och kompletterar varandra, som exempelvis gestikens förstärkning av talet. Det finns rimligtvis också icke-verbala kommunikationsformer som är symboliska, t.ex. militära signaler, folkmusikaliska lockrop eller signaturmelodier i radio och TV, som ju ersätter tillrop i ord för att förmedla information.

I denna uppdelning måste musiken uppfattas betraktas som en analog kommunikationsform, ett analogt språk. Hans Heinrich Eggebrecht menar också att, medan verbalspråkets ord betecknar, *är* musiken vad den säger. Orden säger något, genom vad de betecknar, 'ljudlig', 'lång', 'svällande', 'hög' eller 'ljus' etc. Musiken kan göra detsamma, men inte genom att beteckna utan genom att själv *vara* detsamma. På sinnesintryckens plan är musiken stark eller svag, tilltagande eller avtagande, skarp eller mjuk, konsonant eller dissonant o.s.v. På de känslö- och stämningmässiga planen är den sorgsen eller glad, sönderslitande eller öm. På ett idiomatiskt plan är den t.ex. marsch-, dans-, koral- eller signalartad. Musiken kan också avbilda genom att ha egenskaper som hög, upp- och nedstigande eller vågformad. Likaså kan den efterlikna t.ex. eko, fågelsång eller åska.⁶⁰ Utan att använda

⁵⁸ Watzlawick m.fl.: *Pragmatics of Human Communication*, s. 61. Författarna använder begreppen 'analogt' respektive 'digitalt' språk. 'Digitalt' anges ofta som motsats till 'analogt', men har idag fått en annan betydelse än den som här åsyftas.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 62.

⁶⁰ Eggebrecht: *Die Musik und das Schöne*, s. 21.

KAPITEL VI

begreppet beskriver Eggebrecht således musiken som analogt språk. Musiken har en innehållsdimension som inte bara förmedlas, utan *består av* musiken själv.

Watzlawick menar att analog kommunikation inte innehåller någonting som är jämförbart med det symboliska språkets logiska syntax.⁶¹ Med andra ord är det nästintill omöjligt, och därför oftast meningslöst, att översätta musik och musikaliskt innehåll till verbalt språk. Watzlawick framhåller svårigheterna med översättning åt båda hållen. Det går inte att översätta ett symboliskt språk till ett analogt utan att förlora information, och att *tala* på ett adekvat sätt om de likheter och samband som råder inom ett analogt språk ställer mycket stora krav på översättningen.⁶² Någon simultanöversättning av musik till verbalspråk är inte möjlig. Verbalspråket kan, beroende på sin natur, inte säga det musiken säger. Men om musik, i likhet med alla meningsfulla fenomen i omvärlden är tecken med en uttrycksaspekt och en innehållsaspekt, väcker den föreställningar av mer eller mindre konkret slag. Att begreppsliggöra musikens innehåll är ett försök till översättning från de analoga språk som både musiken och föreställningen representerar.⁶³

Verbalspråkets analogisering: metaforen

Innebär tolkningen ovan att musiken i sitt uttryck är en metafor för lidande och försoning, eller för andra föreställningar som musiken väcker? Filosofen Nelson Goodman ser på en tavla föreställande träd och klippor vid havet. Den är målad i dystert gråa färger och uttrycker sorgsenhet. Medan tavlan bokstavligen är grå är dess sorgsenhet endast en metafor, menar Goodman, eftersom enbart kännande varelser kan vara sorgsna.⁶⁴ Musikforskaren Leo Treitler, invänder mot detta bruk av metaforik. Resonemanget skulle innebära, menar han, att en målning eller ett musikstycke kan vara uttrycksfullt endast i metaforisk mening.⁶⁵ Ett sorgset uttryck är följaktligen lånat – en metafor innebär vanligtvis att ett ord eller en fras appliceras på något som det i bokstavlig mening inte kan appliceras på. Sorgsen-

⁶¹ Watzlawick m.fl.: *Pragmatics of Human Communication*, s. 65.

⁶² *Ibid.*, s. 66.

⁶³ Campanino: *Sense and Meaning in Music*, s. 1057–1058.

⁶⁴ Goodman: *Languages of Art*, s. 50–51.

⁶⁵ Treitler: *Language and the Interpretation of Music*, s. 37.

het måste härstamma från mänskliga känslor, eftersom mänskliga känslor är det enda fenomen vari sorgsenhet bokstavligen kan uppträda. På samma sätt skulle ett ansikte kunna vara sorgset endast som en metafor, resonerar Treitler, och torpederar på så sätt Goodmans resonemang. De flesta människor uppfattar nog ett sorgset musikstycke som sorgset i bokstavlig bemärkelse. Om musik påstås uttrycka sorgsenhet, betyder det egentligen att stycket har en sorgsen karaktär – vilket inte är en metafor.

Problemet är att Goodmans i sin metafor blandar ett verbalspråkligt uttryck med konstverkets uttryck, d.v.s. det symboliska språket med det analoga. En metafor lånar visserligen ett ord eller ett uttryck från ett begreppsområde som inte är den egentliga betydelsens område, som t.ex. sjöfarten i det klassiska exemplet ”kamelen är öknens skepp”, men både kamelen och skeppet är verbalspråkliga uttryck. Robert Hatten menar också att när musiken förenas med en metafor, skapad inom ett annat område, saknar det musikaliska uttrycket en karakteristisk egenskap hos metaforen, nämligen dess interaktiva kraft och dess kreativitet.⁶⁶

Förhållandet är annorlunda när verbalspråket används för att *beskriva* ett musikaliskt innehåll. Metaforer uppfattas ofta som tomma språkliga krumelurer, skriver sociologen Johan Asplund, men framhåller samtidigt metaforernas kognitiva innehåll – de utgör också tankar.⁶⁷ Metaforen är oundgänglig, inte minst när ett fenomen ska beskrivas, och ett språk utan metaforer vore ett torftigt språk. I dagligt tal använder vi metaforer i en större omfattning än vad vi är medvetna om – också när det gäller musik. Så fort ett fenomen skall beskrivas som något varandes utöver sina faktiska fysiska element måste metaforen tillgripas. Det gäller naturligtvis i högsta grad när en upplevelse skall återges. Filosofen Roger Scruton menar att metaforen är förenad med den musikaliska upplevelsen till den grad, att det redan i den fundamentala uppfattningen av musik finns ett komplext system av metaforer som en faktisk beskrivning av ett immateriellt faktum. ”Take this metaphor away and you take away the experience of music”.⁶⁸ Han har naturligtvis rätt när det gäller den verbala beskrivningen av musik och upplevelse, men upplevelsen i sig är knappast metaforisk.

⁶⁶ Hatten: *Metaphor in Music*, s. 375.

⁶⁷ Asplund: *Avhandlingens språkdräkt*, s. 109.

⁶⁸ Scruton: *Understanding Music*, s. 106.

KAPITEL VI

Ovan nämnde jag svårigheten, eller rent av omöjligheten, att översätta från analogt till symboliskt språk, och vice versa. Metaforen är ett gott hjälpmedel i de oftast ganska fåfänga försöken att översätta företeelser och föreställningar som musiken genom sitt analoga språk framställer. Den är naturligtvis oundgänglig i verkanalysen om syftet med denna är att begreppsliggöra föreställningar om det musikaliska innehållet. Men också i musikkritiken har metaforerna en given plats. I en konsertanmälan i Svenska Dagbladet den 30 april 2008 heter det bl.a. att organisten vid konsertorgelns ”breda bröst [...] framkallade det eviga havets trygga böljesång”. En cello ”tecknade skriet av en mås” och en flöjt ”företredde en sörjande”. Vidare att ”rytmen är ett vilddjur som inte låter sig stängas in av några dubbelstreck i partituret”, och om ett verk för stråkkvartett att ”tonsättaren byter samtalston flera gånger i minuten”.⁶⁹

Uttryck i beskrivningar av musik, som ’rörelse’, ’rum’, ’högt’, ’lågt’, ’anspänning’ och ’avspänning’, till och med ’snabb’ och ’långsam’, är alla i grunden metaforer. Men begrepp som dessa och liknande, som från början uppträdde som metaforer och sedan under lång tid integrerats i sitt språkliga område, brukar kallas döda metaforer eller som Asplund beskriver dem, ”pseudo-bokstavliga begrepp”.⁷⁰ Metaforen är dock, vid sidan om dess bruk i fåfänga översättningsförsök och dess tendens att dö, i sig själv ett högtstående konstnärligt uttrycksmedel. Den får språket att vidga sig ur sin betecknande funktion utan att därför, som musiken, vara det den säger. Men metaforen måste ha sitt ursprung i språkets oförmåga att beskriva i analogi med det som skall beskrivas. Man måste ta till en företeelse som är analog med det beskrivna och använda beteckningen för det analoga i beskrivningen och därigenom transcendera betydelsen. Övriga begreppsliga sammanhang vari det bekanta får ny betydelse är språkets kreativa möjlighet, som i poesin.⁷¹ Metaforens mästare, Tomas Tranströmer, befinner sig mitt inne i ett musikaliskt innehåll i dikten *Allegro*, vari diktarijaget spelar Haydn:⁷²

⁶⁹ Åhlen: *Starka kontraster svetsas samman*.

⁷⁰ Asplund: *Avhandlingens språkdräkt*, s. 102. Marion Guck benämner musikens spatiala metaforer som *music-literal* (Guck: *Two Types of Metaphoric Transference*, s. 203).

⁷¹ Andersson: *Har musiken något att säga?*, s. 75.

⁷² Ur samlingen *Den halvfärdiga himlen*, 1962.

[...]

Tangenterna vill. Milda hammare slår.
Klangen är grön, livlig och stilla.

Klangen säger att friheten finns
och att någon inte ger kejsaren skatt.

[...]

Musiken är ett glashus på sluttningen
där stenarna flyger, stenarna rullar.

Och stenarna rullar tvärs igenom
men varje ruta förblir hel.

Paul Ricoeur framhåller tre språkliga ”diskursstrategier”, vardagsspråket, det vetenskapliga språket och det poetiska språket. Dets sistnämnda beskriver han som ”en språkets tredje dimension, en kritisk och kreativ dimension som varken syftar till vetenskaplig verifikation eller vardaglig kommunikation, utan till uppenbarandet av möjliga världar”.⁷³ Ricoeur vill i sin språksyn tillvarata möjligheterna i det poetiska språket genom dess mångtydighet och därmed dess innovativa förmåga.⁷⁴ I sitt stora arbete om metaforen, *La métaphore vive* (1975)⁷⁵ baserar han sina teorier om metaforen just i ordens och språkets mångtydighet och menar att metaforens uppgift är att kommunicera ny innebörd.⁷⁶ Den begränsar sig inte till att vara ett hjälpmedel utan i dess potential finns en kreativ kraft. Språket kan alltså vara en tillgång, inte bara ett nödvändigt kommunikationsmedel, när det gäller att beskriva musikaliskt uttryck och innehåll.

⁷³ Ricoeur: Myth as the Bearer of Possible Worlds, Intervju av R. Kearney. *Dialogues with contemporary Continental Thinkers. The phenomenological heritage*. Manchester University Press 1984/1986, s. 36–45. Citatet i Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 358

⁷⁴ Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 358.

⁷⁵ Engelsk titel: *The Rule of Metaphor*.

⁷⁶ Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 383.

Gestaltning – mimesis

En konsekvens av Ricoeurs uppfattning om språkets och metaforens nyskapande möjligheter avspeglar sig i att han under 1980-talet ersatte referensbegreppet (se kapitel IV) med *gestaltning* och *nygestaltning*.⁷⁷ Förändringen i terminologin gör att tolkningsbegreppet vidgas från det ”utpekande” i referensen mot en mera konstnärligt-kreativ innebörd. Referenser i text eller musik – eller konstverk i allmänhet – till företeelser, handlingar och begrepp innebär att dessa *gestaltas* eller *nygestaltas*. De båda begreppen syftar på språkets och konstens mimetiska förmåga.

För att förklara den process som leder till tillgången av textens värld och en sammansmältning med den egna erfarenheten använder sig Ricoeur av *mimesis*-begreppet i en trefaldig form med ett slags processkaraktär⁷⁸:

Mimesis I kallar Ricoeur också för *förgestaltning* eftersom det är den verklighet och det vardagliga liv berättelsen använder sig av. Detta är också människans förförståelse.

Mimesis II är den skapande akten, den konstnärliga och narrativa gestaltningen av det stoff *mimesis I* tillhandahåller. Den är också förmedlingen mellan *mimesis I* och *mimesis III*.

Mimesis III är nygestaltningen läsaren gör genom att tillägna sig verket varigenom något väsentligt i mänskliga handlingar eller erfarenheter uppenbaras. Här finns skärningspunkten mellan verkets värld och läsarens värld⁷⁹ och tolkningen fullbordas.

Denna teori skulle kunna appliceras på musikalisk produktion och interpretation så att den första fasen är det ”stoff” som ligger till grund för komponistens skapande i den andra fasen, medan den tredje innebär interpretens tolkning. Men det mimetiska syftet blir klart först om hela processen överförs på själva interpretationen. De tre *mimesis* kan då inte ses som tre steg i skapandet betraktat som en

⁷⁷ Ricoeur: *Den berättande tiden*, s. 208–209.

⁷⁸ Kristensson Ugglå: *Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 418ff.

⁷⁹ *Mimesis III* har därmed en likhet med Gadammers idé om förståelsens karaktär av ”horisont-sammansmältning”, vilket Bengt Kristensson Ugglå påpekar (*Kommunikation på bristningsgränsen*, s. 428).

arbetsprocess. Snarare bör man se modellen som en helhet för ”det tolkande tänkandet” i gestaltningen av de musikaliska strukturerna. *Mimesis I*, den förgestaltade verkligheten, kan utgöra grund för en narrativ tolkning av musikaliska verk genom att man här finner skeenden, handlingar och företeelser interpreten kan relatera till. Men också – och framför allt – finns här den erfarenhet som interpreten måste ha för att gestalta ett konstnärligt verk. Det är förmodligen inte fruktbart att fråga efter vad kvaliteten i framförandet av ett musikaliskt verk innerst inne beror på. Men det är inte omöjligt att *en* faktor finns just här – i den mänskliga livserfarenheten. Man talar ibland om verk som kräver just livserfarenhet för en inkännande interpretation – Beethovens sena pianosonater kan tas som exempel – och därför endast kan tolkas fullödig av den mogna interpreten.

Som reproducerande – nygestaltande – agerar interpreten liksom textens läsare genom *mimesis III*. Men i grunden *gestaltar* interpreten verket, eftersom det existerar i sin naturliga form först i det klingande framförandet. Följaktligen hänför sig den musikaliske interpretens agerande också till *mimesis II*, den skapande akten. Verket ”tar gestalt”, det får sin *konfiguration*, vilket också är Ricoeurs benämning på *mimesis II*.⁸⁰ Men *mimesis II* är också den kreativa förmedlingen i den ”mimetiska aktiviteten” mellan de första och tredje faserna. I den tredje fasen, med skärningspunkten mellan verkets värld och interpretens värld, fullbordas tolkningen. Nygestaltning kan då inte ses som i första hand en nygestaltning av verket. Förgestaltning – gestaltning – nygestaltning är gestaltning av mänskligt liv.

Ricoeurs mimesisteori innebär en interaktion mellan verket, tolkaren och omvärlden som jag menar är nödvändig för den konstnärliga gestaltningen. Om tolkaren är musikens interpret som verkställer den klingande gestaltningen, är bilden tydlig av en person som agerar både med verket och åhöraren och dessutom *genom* verket. Men hur kan man påstå att musik imiterar eller framställer mänsklig verklighet? Talar man om mimetisk konst ligger det nära till hands att främst hänvisa till teaterkonsten eller till den ”avbildande” bildkonsten. Hans-Georg Gadamer menar att konsten som sådan *är* mimetisk, men att detta inte innebär att den framställer verkligheten som den absolut är.⁸¹ Inte ens historie-

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 78.

KAPITEL VI

skrivningen kan ju åstadkomma detta. Verkligheten framställs ur en viss synvinkel; konsten är inte en kopia av verkligheten utan visar *aspekter* av verkligheten. Konstverket frilägger sitt stoff från det ovidkommande och uppenbarar det betydelsefulla. Någon aspekt av mänsklig erfarenhet framhävs och blir belysande för helheten. Filosofen Alasdair MacIntyre menar att man, för att förstå Gadamer's mimesisbegrepp, måste skilja mellan yttre och inre framställningar. De förra förhåller sig till ett original som t.ex. passkortet till den avbildade personen. I de senare kommer det som framställs i dagen endast genom framställningen själv. Mimesisbegreppet innebär att det som framställs "synliggörs".⁸² En målning's betydelse ligger inte i avbildningens överensstämmelse med modellen, utan hur egenskaper framhävs som inte är uppenbara utanför själva målningen. Rembrandt's *Nattvakten* lär oss, enligt MacIntyre, att vi i ett ansikte kan se något som vi tidigare inte förmådde se – och kanske heller inte ville se.⁸³ Den verklighet konsten uppenbarar är den konstverkets *sanning* Gadamer talar om. Georgia Warnke menar att Gadamer's sanningsbegrepp innebär att den konstnärliga framställningen äger en sanning genom att den befriar sitt ämne från tillfälliga beroenden. "När man betraktar ett konstverk har man det som det framställer framför sig i dess helhet, och därmed är hela sanningen i det som det framställer också tillgänglig för oss."⁸⁴

Skulle motsvarande företeelser vara omöjliga att uppenbara i musik? Sanningar framställs som regel genom att språkliga utsagor kan relateras till fakta och företeelser. Återigen ställer den bristande överensstämmelsen mellan musikens analoga språk och det verbala symbolspråket till problem. Det är således sällan musik relateras som "sann" framställning av företeelser och föreställningar. När tonsättare – eller andra konstnärer – harangeras vid prisutdelningar görs dock ofta djupgående och målande språkliga tolkningar av deras verk. När Anders Eliasson år 2007 tilldelades Kungl. Musikaliska Akademiens Medalj för Tonkonstens Främjande gav man bl.a. följande motivering till utmärkelsen:

Han upptäcktes tidigt för skarpt formulerade verk för små ensembler, flera av dem med namnet Disegno, teckning. Det är musik på nära håll.

⁸² MacIntyre: *Contexts of Interpretation*, s. 43; Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 80.

⁸³ MacIntyre: *Contexts of Interpretation*, s. 44.

⁸⁴ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 79.

1979 utlöste en text av Linné i Canto del Vagabondo en kraftfull, smärt-samt insisterande vandring i de vidunderligaste landskap på spaning efter tillvarons kärna. Sådana vida och djupa perspektiv får vi också i symfonierna, konserterna, oratoriet Dante Anarca.

Uttryckskraften i Anders Eliassons musik är kopplad till utsagens sanning, klarhet och komplexitet. Hans uppdrag är att borra sig inåt, att söka sig in till den identitet som alla människor är delaktiga i. Det är de existentiella frågorna som upptar honom. På en nivå uppfattar han sig som ett medium. Hans musik är inte hans, han har bara avlyssnat den. På en annan nivå är musikskapandet en viljeakt. Den glödheta nerv, de knyt-nävsslag mot bordet som utgör ryggraden i hans musik står för mer än ångest och hotad livskänsla. Det handlar om intellektuell skärpa, etik och renhet.⁸⁵

Gadamers bruk av sanningsbegreppet är förenat med kunskapsbegreppet i hans syn på konstens mimetiska funktion. Konstverkets *mimesis* innebär, enligt Gadamer, att man i konstverket känner igen något, och därigenom inser verkets sanning. Men konstens mimetiska mening är inte bara att känna igen det redan kända, utan att man igenkänner mer och vidgar sin erfarenhet. ”Som i en illumination, ut ur omständigheternas alla betingade tillfälligheter och skiftningar, träder det redan kända fram med igenkänningen och [upp]fattas till sitt väsen. Man inser något.”⁸⁶ Kunskapen som uppenbaras är således en insikt. Georgia Warnke skriver:

Konstverket framställer för åskådarna verkligheten i dess ”varas förhöjda sanning” De dras alltså inte bara in i konstverket och accepterar dess problem och syften som sina egna; de blir dessutom förmögna att se den sanning det framställer och därmed att lära av den. Estetisk erfarenhet är därför primärt en förståelse av sanning. det som förstås i konstupplevelsen är inte bara eller ens primärt upphovsmannens vision utan giltigheten i det anspråk verket stämmer upp, inte vad konstnären ser utan

⁸⁵ Kungl. Musikaliska Akademiens hemsida: 2007 års högtidssammankomst www.musakad.se Framställningen bygger på Göran Bergendals biografiska essä om Eliasson (Bergendal: 33 nya svenska komponister, s. 61–70).

⁸⁶ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 93.

KAPITEL VI

hur verkets innehåll kan kräva att åskådarna omprövar och förändrar sina liv.⁸⁷

Men, frågar man sig, innebär inte ett konstverks sanning att varje åskådare eller åhörare måste uppfatta verket på precis samma sätt? Nej, säger Gadamer, och framhåller att en "kanonisk" tolkning inte skulle göra verket rättvisa. Dess bindande kraft "förpliktar varje enskild tolkare på särskilt och omedelbart sätt och [ger inte] utrymme för några lättnader i form av imitation av en förebild".⁸⁸ Tolkning innebär, enligt Gadamer, att verket framställs i enlighet med den innebörd interpreten finner däri.⁸⁹ I förhållande till åskådaren är ett konstverks sanning avhängigt denne. Vad det uppenbarar är beroende av den det uppenbarar sig för, dennes omständigheter och synsätt.

Att tolka verkets sanning är alltså, enligt Gadamer, att erfara det estetiska i det egna medvetandet och nå en delaktighet i konstens kunskap. Detta måste rimligtvis påverka interpretens tolkning i interaktion med dennes personliga referenser och erfarenheter. Ricoeurs beskriver tolkningsprocessen som den "hermeneutiska bågen", och menar att tillägnelsen är bågens sista bropelare, "bågens förankring i erfarenhetens jordmån".⁹⁰ Om interpretation är en aktiv handling är interpretens vilja det slutligen avgörande. Vad uppfattar jag,? Vad kan jag gestalta? Vad vill jag gestalta?

⁸⁷ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, s. 84.

⁸⁸ Gadamer: *Sanning och metod*, s. 99.

⁸⁹ *Ibid.*; Gadamer tillägger här: "Historiserande framställningar, tex. musik spelad på gamla instrument, är därför inte så trogna som de tror. Snarare löper de risken att som efterbildningens efterbildning på platonskt vis avlägsna sig 'trefaldigt' från sanningen."

⁹⁰ Ricoeur: *Vad är en text?*, s. 63.

Anders Eliasson: *Quartetto d'Archi*, sats IV

Av upphovsrättsliga skäl kan inte Anders Eliassons *Quartetto d'Archi* publiceras i denna digitala utgåva av Anders Tykessons avhandling.

Verket återges i den tryckta avhandlingen, vilken kan beställas från ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Partitur och stämmaterial kan beställas från Gehrman's Musikförlag

www.gehmans.se

Artikelnummer: MAN 040p

E-post: order@gehmans.se

Due to Copyright Anders Eliasson's *Quartetto d'Archi* cannot be published in this digital issue of Anders Tykesson's doctoral dissertation.

The piece is to be found in the printed dissertation, which can be ordered from ArtMonitor (distribution: ekonomitjanst@natverkstan.net)

Score and parts can be ordered from 'Gehrman's Musikförlag'

www.gehmans.se

Item number: MAN 040p

Email: order@gehmans.se



VII. Interpretation och gestaltning – mot nya analysformer

Så står det: "I begynnelsen var *ordet*".
Här får jag redan stanna och begrunda.
Har ordet sådan vikt? Nej, den som tror det
far vilse, och jag tolkar annorlunda
när anden hjälper mig att rätt förstå.
"I förstone var *tanken*", blir det då.
Den första raden konfunderar mig.
Här får min penna inte överila sig!
Har tanken skapat allt vad liv och anda haft?
Det borde heta: "I begynnelsen var *kraft*".
Men redan då jag skriver det förstår jag
att satsen måste undergå förvandling,
och anden råder mig, hans bistånd får jag
och skriver: "I begynnelsen var *handling*."¹

Faust, i Goethes sorgespel, är i sin studiekammare i färd med att översätta Bibelns Johannesprolog (Joh. 1: 1–18). Han kan inte förlikas med att *ordet* skulle vara det som var till före allt annat. Han provar att ersätta ordet med *tanken*, sedan med *kraften*, men finner att *handlingen* måste vara den riktiga tolkningen. (Därefter varseblir han pudelns kärna – men det är, åtminstone i vårt sammanhang, en annan historia.) I Vulgata, den latinska bibelöversättningen, står just *verbum*, 'ordet', i Johannesevangeliets första vers. Den grekiska grundtextens ord är *logos*, som inte endast betyder 'ord' utan också 'tal', 'tanke', 'förnuft', 'lag' och 'grund-

¹ Goethe: *Faust*, s. 52.

KAPITEL VII

princip'.² Man kan med Faust fråga sig om 'ordet' har sådan universell betydelse. Nu avser bibeltexten visserligen inte vilket ord som helst, utan det skapande Ordet, Gud själv, som enligt evangeliets fjortonde vers också inkarnerades, blev människa av kött och blod. Men för oss, som för Faust, tycks orden och språket, som betecknar tingen, vara i hög grad överskattade om de också skulle betraktas som tingens upphov. Det är den ena sidan av vårt förhållande till verbalspråket; vi är så nedsödade med ord, både talade och skrivna, att vi inte kan se ordets potential att vara en bild för Gud själv. Den andra sidan av vårt förhållande till språket är därför paradoxal: vi förlitar oss på orden till den grad att vi anser dem nödvändiga för att vi ska veta något om något. "Det tycks vara särskilt svårt för vårt språkbehärskade medvetande att fatta idén att något kan *vetas* utan att kunna *benämnas*", skriver Susan Langer.³ Filologen Helge Jordheim, i vars bok *Läsningens vetenskap* jag kommit Faust på spåren, vänder på begreppen och visar att Goethe, genom "I begynnelsen var handling", lyfter fram en retorisk tradition vari språket är mycket större än att enbart vara benämning och betydelsebärande.⁴ Det har också kraft till handling, vilken äger rum genom att orden uttalas: "Gud sade: 'Varde ljus'; och det vart ljus."

Översättningen "I begynnelsen var *ordet*" är enklare att förstå om man betraktar ordets betydelse i en talspråklig kultur. Jesuitpatern och forskaren Walter J. Ong framhåller att när ordet med nödvändighet är något utsagt och omöjligt att söka i skrift, får det en helt annan dignitet än i en skriftspråklig kultur. Ordet har ingen synlig närvaro utan är förekomst och händelse och är frambringat med kraft – det är handling.⁵ Fausts översättning "I begynnelsen var *handling*" lyfter fram ordet som skapande och kreativt. När musik betraktas som handling ges den intentionella och kreativa egenskaper. Som handling har musiken en annan innebörd än språkets beskrivande och benämning roll i vår kultur. Musikens innebörd måste vi söka i det som musiken själv är: i dess handlingar och emotionella uttryck, i dess rörelse – alltså i dess förmåga att på sitt eget sätt efterbilda grundläggande företeelser i den mänskliga existensen.

² *Nationalencyklopedin*, uppslagsordet 'logos'.

³ Langer: *Filosofi i en ny tonart*, s. 253.

⁴ Jordheim: *Läsningens vetenskap*, s. 15.

⁵ Ong: *Muntlig och skriftlig kultur*, s. 44.

Fyra tolkningskategorier

Frågorna om musikens innebörd måste ställas till det musikaliska verket själv som öppnar för tolkningens möjligheter genom sitt eget sätt att vara, så som det uttrycker sig i sina strukturer. ”Diskussionen” interpreteren för med sig själv eller interpreterna med varandra om förståelsen av verket, om dess innehåll, om alla de val man har att göra, kan inte utgå från något annat än verket själv, som det föreligger i sina strukturer. ”Verket avslöjar inte sina hemligheter om du inte vet vad du frågar efter”, skriver Nicholas Cook.⁶ Det är således en analytisk metod att ställa frågor till verket. Musiken själv, i sin karaktär, sina uttryck och sitt sätt att vara, svarar med olika tolkningsmöjligheter eller *tolkningskategorier* med vars hjälp ett musikaliskt verks innebörd inte kan transformeras, men väl kategoriseras och därför i viss utsträckning också kan beskrivas. Genom *sättet att tolka* kan vi nå en medvetenhet om musikens innebörd. Tolkningskategorierna är således ett svar på inledningens fråga, *hur kan man beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt syfte?* (se kapitel I).

Jag tänker mig fyra kategorier:

- processuell tolkning
- narrativ tolkning
- karaktärsnärlig tolkning
- emotionell tolkning

Tolkningskategorierna kan naturligtvis kompletteras av eller utbytas mot andra. De utesluter inte heller varandra; två eller flera av dem kan vara samtidigt, vara beroende av varandra eller t.o.m. förutsätta varandra. Den enskilda tolkningen kan gälla ett helt flersatsigt verk (den blir då övergripande och inte detaljerad), en bestämd formell enhet, t.ex. en sats, ett kortare avsnitt eller endast ett enskilt tema eller motiv. För ett performativt syfte är förmodligen sambandet mellan del och helhet av betydelse. Ett enskilt motiv har en interpretatorisk betydelse först i betraktandet av kontexten.

I interpretationen kommer de semantiska begreppsfälten till hjälp. Dessa är de associationer till något i en vidsträckt begreppsvärld som den musikaliska entiteten eller strukturen väcker hos interpreten och som gör det möjligt att be-

⁶ Cook: *A Guide to Musical Analysis*, s. 2.

KAPITEL VII

greppsmässigt och verbalt närma sig musikens innebörd. En interpretativ analys av ett musikaliskt verk måste ta sin utgångspunkt i själva verket, d.v.s. den analytiska metoden är beroende av verkets egen gestalt, dess karaktär och struktur. Men valet av tolkningskategori är också självklart beroende av interpretens erfarenheter och referenser.

Processuell tolkning

Skeende, förändring och utveckling i musik kan tolkas processuellt. *Processuell tolkning* är den av tolkningskategorierna som är som mest "inommusikalisk". En tolkning av processuell innebörd är nära förbunden med strukturell verkanalys. All musik kan tolkas strukturellt, men också i relation till process. Även den mest stillastående musik kan, genom att vara icke-processuell, tolkas i denna kategori. Det ligger nära tillhands att betrakta längre förlopp som processuella, men också ett tema eller ett motiv kan ha en processuell innebörd framförallt genom utveckling och metamorfos. I analyserna av den första satsen I Eliassons kvartett beskrevs inledningsmotivet och sekundmotivet som satsens två betydande "agenter".⁷ Medan inledningsmotivet återkommer i samma form genom satsen, utvecklas sekundmotivet från att närmast vara en variant av inledningsmotivet till att bli satsens ledande idé. Motivet tar ledningen i stegringen mot satsens stora kulmination, och tycks förinta sig själv i denna urladdning. Detta är en beskrivning av en process, en händelseutveckling i musiken, som kan tolkas processuellt.

En kortare episod har också fått en processuell tolkning: avsnittet som följer efter satsens första kulmination vari andrafiolen "smyger in" sekundmotivet mot de övriga instrumentens samfälliga inledningsmotiv. Förstafiolen går över i en dialog med andrafiolen, de blir samtidiga i motivet och samlar till sist hela ensemblen i en fallande rörelse (t. 63–78).⁸

De tillstånd av "avvaktan och initiativ" som beskrivs i satsen är processuella tolkningar av rörelsemönster. I kvartettens tredje sats beskriver de alternativa tolkningarna av de första 88 takterna olika former av processuell utveckling.⁹ Den första är uppbyggd av kortare gester som utvecklas i kontrast med varandra, den andra är en kontinuerlig utveckling genom längre gester.

⁷ Jfr. s. 63 ovan.

⁸ Jfr. s. 61 ovan.

⁹ Jfr. s. 140 ovan.

Emotionell tolkning

Emotionell tolkning är oftast grundad på kulturella och historiska konventioner. Ett slags emotionell innebörd finns i barockens affekt- eller figurläror, som i vår tid oftast är tillgängliga först genom kunskap om vad de olika figurerna betyder. Idag tolkas ofta t.ex. uttrycksfull melodik och harmonik som emotionellt laddad. Men också en livlig instrumentalmusik i hastigt tempo kan naturligtvis ges en emotionell innebörd.

Det fjärde kapitlets tolkning av Eliassonkvartettens andra sats är tydligt emotionell. Det talande elegiska uttrycket som efterhand intensifieras till det, som jag menar, smärtsamma och förtvivlade, är en tolkning av musikens känsloliv. Inledningens dämpade harmoniska sats, de uttrycksfulla solostämmorna med i synnerhet cellon i ett mycket expressivt register, och de intensiva upprepningarna i dialogerna mot slutet av satsen är tämligen otvetydiga uttrycksmedel. I strukturen finns arketypiska koder: de fallande små sekunderna som också uppträder i solostämman som stora nonor, fallande till små, i harmoniken.¹⁰

Den långsamma finalsatsen tolkades likaså i ett emotionellt mönster med sina förbindelser med den andra satsen. Försöket att tolka satserna i begreppsält för- enade dem i begreppsåret 'lidande' – 'försoning'. Scherzosatsens avslutande pizzicatoackord kunde i min analys tolkas i diametralt motsatta emotioner: som hårda slag i *fortissimo* eller som uppsluppen avslutning på de hastiga pizzicatorörelserna (t. 206–210).

Karaktärsnämsig tolkning

Karaktärsnämsig tolkning har i lika hög grad som emotionell innebörd att göra med kulturella och historiska konventioner. Karaktärsnämsig och emotionell innebörd är ofta förknippade med varandra eller t.o.m. identiska. Ett musikaliskt språk med karaktärsnämsig innebörd är ofta förknippat med företeelser och förhållanden som under längre tid har givit musiken en viss karaktär, t.ex. dans, liturgi eller militära signaler och marscher. Romantikens småstycken, ofta för piano, kallas ibland *karaktärsstycken* p.g.a. ett styckes enhetliga karaktär eller stämningsinnehåll, liksom man talar om *karaktärsvariationer*.

Tolkningen av kvartettens tredje sats kan styras av dess karaktär som har stilhistoriska rötter. Som ingående i det fyrsatsiga satsmönstret med traditioner från

¹⁰ Jfr. s. 85, 95 ovan.

KAPITEL VII

klassicismen och med en gestik som påminner om det klassiska scherzot har jag försökt tolka satsen i jämförelse med både ett Mendelssohnscherzo och ett Bartókscherzo. Det särpräglade avsnittet i den andra satsen, som skiljer ut sig mellan de föregående avsnitten med solopartier och de efterföljande intensiva dialogerna, kan tolkas genom en bestämning av episodens karaktär.

Finalen har en till de övriga satserna kontrasterande karaktär som får styra tolkningen. Just genom den avvikande karaktären avgörs satsens innebörd. Före- dragsbeteckningen *semplice* är en karaktärsanvisning om tolkningens gestaltning i framförandet.

Narrativ tolkning

Händelserik musik i stort format, som ibland kallas episk, kan ges en *narrativ tolkning*. Men också ett mindre format kan vara narrativt och narrativitet kan tolkas på olika nivåer. Det narrativa har med musikens uttrycksmässiga förlopp att göra, varför en narrativ innebörd är nära förknippad med processuell innebörd. Men en musikalisk berättelse ges ofta affektiva och karaktärsmissiga drag varför även dessa innebörder kan tolkas in i den narrativa. Musikalisk narrativitet behöver inte uppfattas som ett programmusikaliskt fenomen, utan kan ha ett rent musikaliskt innehåll. Symfonisk musik har ofta tolkats narrativt.

Den processuella tolkningen av Eliassonkvartettens första sats kan utgöra grunden för en narrativ tolkning. Musiken beskriver ett förlopp från satsöppningens hastiga figurer i en homogen klangkropp till den avslutande självförintande kulminationen. Men utvecklingen är inte ett ständigt flöde utan präglas av växlingar mellan intensiv rörelse och avstannande episoder som andas vila, avvaktan och väntan på initiativ. Detta skiftande förlopp kan tolkas narrativt genom musikens egen förmåga att berätta. Efter den stora urladdningen gör musiken försök att återuppta rörelsen genom inledningsmotivet och staccatorörelserna. Slutligen är det cello som i ett högt register leder över till andra satsens sorgesång. Ett förlopp som kan beskrivas i följande resumé är i sig en berättelse: intensiv rörelse – avstannande – vila och avvaktan – initiativ – rörelse – intensiv upp-trappning – kulmination och urladdning – reminiscenser – sorgesång. Uttrycket intensifieras till smärtans och förtvivlans skri i den uttrycksmässiga kulminationen som omedelbart följs av ett enkelt fiolsolo, spelat *dolcissimo*. Scherzots gestik beskrevs som fallande rörelser som musiken ständigt försöker motverka genom olika former av impulser. Finalen blir då berättelsens slut, avklarnad och enkel.

Analysur litteraturen och tolkningskategorier

Guck: Chopins h-mollpreludium, op. 28 nr 6

Musikteoretikern Marion A. Guck gör ett enkelt försök att ”inkarnera” en musikalisk gestaltning. En bågformad rörelse i musiken kan, menar hon, erinra om den subtila muskelspänningen som hör till en mjuk rundad gest: kraften som motverkar tyngdkraften då armen lyfts, den avtagande spänningen när armen ger efter för tyngdkraften. Den musikaliska analogi som avses är vänsterhandens bågformationer i Chopins Preludium i h-moll, op. 28, nr 6.¹¹ Gestiken förkroppsligar rörelse och spänning som en bild av mänsklig handling eller interaktion. De svepande uppgångarna och de dröjande nedgångarna gestaltas inte bara genom tonhöjden, utan också i rytmen och i de gradvis vidgade arpeggiorörelserna som kontrasterar mot stegvisa rörelser, samt i andningen i den långsamma harmoniska rytmen. Vanligtvis, skriver Guck, framställer en narrativ bågform en händelse som utvecklas till konfrontation eller kulmination, vari upplösningen uppstår och därpå leder till avslutning. Preludiets expansiva rörelser leder andra gången till kulmination på vidaste tonala avstånd.¹² Men höjdpunkten fallerar och dess intensitet töms och musiken återgår till preludiets inledande rörelse, nu i en ofruktbar form. På detta sätt kan stycket höras som en narrativ båge som formas genom logiken i musikens egna utveckling. Gucks tolkning är således både processuell och narrativ.

Wallner: Stenhammars Stråkkvartett nr 2 c-moll, sats I

Inledningen till den första satsen i Wilhelm Stenhammars Stråkkvartett nr. 2 i c-moll (1896) beskriver Bo Wallner som en process som är ett sökande eller ett växande.¹³ Han beskriver stegen i processen och övergår sedan från den ”’torra’, abstrakta iakttagelsen” till musikens karaktär i det artikulerade tonspråket med några exempel. Tre starkt markerade toner på cellons c-sträng, själva öppningen, där varje ton ”blir en aktion”. Det första accentuerade ackordet som inte blir ”bara en könlös harmonisk funktion” utan ”en suck av längtan och smärta”.

¹¹ Guck: *Two Types of Metaphoric Transference*, s. 206–207.

¹² Stycket kulminerar i durtonarten en halvton över grundtonarten, en inte ovanlig tonal vändning som något slarvigt brukar benämnas ”neapolitansk”.

¹³ Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, I, s. 483.

KAPITEL VII

Sextondelsrörelserna med dynamiska skiftningar, från ”tassande *pp* upp till häftigheten i *f*”. Allt detta skapar upplevelsen av sökande och växande, menar Wallner och lägger till ”men också av oro, av ’nattligt landskap’”.¹⁴ Det så småningom inträdande huvudtemat som avslutas *con molto affetto* uppfattar Wallner i dramaturgiska termer: ”Det är som om det efter en lugn, insmygande entré handlade om ett högdramatiskt recitativ: som hörde man, såg man en sångare i dramatiskt utbrott från scenen”.¹⁵

Avsikten med verkanalyserna i Stenhammarmonografen är, enligt författarens eget förord, att ”vidga insikterna om Stenhammars verk och fördjupa upplevelserna av dem”.¹⁶ Wallners analys och tolkning innehåller ett suggestivt bildspråk som är en personlig tolkning och som är direkt överförbar till gestaltningen. Här återfinns alla de fyra tolkningskategorierna.

I den fortsatta analysen tar Wallner upp ytterligare en aspekt som är av stor betydelse för musikens klingande gestaltning. Medan satsens exposition, genomföring och reprisdel är tämligen likartat utformade framträder huvudtemat för varje avsnitt i en alltmer dramatisk omgivning.

Vinther: Beethovens Sonat op. 111 c-moll, sats I

”Ett vittnesbörd om det omöjligas konst” skriver Orla Vinther om Beethovens sista pianosonat, op. 111 i c-moll. Den energi och konflikt som manifesteras i verket låter sig inte bearbetas och förmedlas inom ramen för en sonats traditionella former. Vinthers analys ägnas den första satsen.¹⁷ Han utgår från sin egen upplevelse av musiken och skriver bl.a.:

- 1. satsen er komponeret af et menneske i stærkt indre oprør.
- Det virker, som om komponisten vil betvinge modsætninger for at nå en forsoning, men processen forbliver uafklaret. [...]
- Lys og skygge veksler i musikken. Satsen slutter i dur, men undervejs har den svært at bestemme sig.
- Der er noget overdrevet, demonstrativt i udtrykket. [...]

¹⁴ Ibid., s. 485.

¹⁵ Ibid., s. 486.

¹⁶ Ibid., s. 8.

¹⁷ Vinther, Orla: *Musikalsk analyse*, s. 131–157.

- Kontrastprincipet er skærpet i alle dimensioner: registermæssigt, tempomæssigt, dynamisk og i henseende til satsstruktur (polyfoni over for homofoni).
- [...] motivelementerne udfolder sig i spændingsfelter, der går langt ud over sædvanlig wienerklassisk praksis.¹⁸

Analysen är till största del en noggrann genomgång av satsens förlopp vari inledningen och sonatformens avsnitt delas in i kortare faser. Beskrivningen är inte endast en torr uppställning utan förmedlar också ett innehåll: ”Åbningen er chockerende. I forte, som ett øxehug, falder klaverets oktaver från *es* till *fis*. Det tonale er åbent och uafklaret”. Så småningom inträder huvudsatsen med huvudtemat ”[v]italt, robust, fuld av fremdrift, en oktavfordoblet gestus for lineær ekspansion.”¹⁹ I huvudtemagruppen framställs motsättningarna som ett ”latent spændingsforhold, uforløst, mellem dramatisk, lineær udfoldelse og klangpræget, hvilende homofon sats. Mellem fortenuancer, crescendo, dynamisk accentuering, a tempo og pianonuancer, poco ritenente, espressivo. Mellan beslutsomhed og vankelmod”.²⁰ Expositionen avbryts med brutal styrka, ”som en manifestation af viljen til overskridelse, et kriseagtigt udsagn, der tilsidesætter ethvert hensyn til konventionen og til den klassiske norm for afslutning”.²¹ Konflikterna i expositionen och genomföringen skärps ytterligare i reprisdelen vari tonaliteten lämnar huvudtonarten *c*-moll, som den traditionellt sett skulle bekräfta, och istället leder till *F*-dur. Codans lugna melodi vill slutligen ”formidle en fredfyldt udklang, en gestus for ro og forsoning”.²² Men Vinther menar att satsens slut är tvetydigt, framför allt genom att tonalitetens förhållande till grundtonarten *c*-moll är oklar. Är det avslutande kadensförloppet rent av ett halvslut i subdominanttonarten *f*-moll?

Konflikten i satsen beror, enligt Vinther, på spänningen mellan konventionen i sonatformen och den gränsöverskridande individualism som präglar Beethovens gestaltning av satsen. Analysen handlar till stor del om tonartsförhållanden,

¹⁸ Ibid., s. 132.

¹⁹ Ibid., s. 136.

²⁰ Ibid., s. 138-139.

²¹ Ibid., s. 143.

²² Ibid., s. 147.

KAPITEL VII

vilket förefaller nödvändigt med tanke på den tonala ambivalens som kännetecknar satsen. Vinthers tes är att Beethoven upphävt sonatformens tonala lagmässighet och orienterat tonaliteten efter den ”harmoniska viljan” i de tre förminskade septimackorden som finns i sonatens öppning och återkommer genom satsen. Ackorden uppträder i ordningen *fiss*-förminskat, *h*-förminskat och *e*-förminskat och riktar sig således mot *c*-molls dominant, tonika och subdominant. Tesen förklarar avvikelserna genom sidotemats tonart Ass-dur – i stället för parallelltonarten Ess-dur – och codans inträde i *f*-moll. Det subdominantiska planet är målet för de tre ackordens harmoniska riktning och avvikelserna dikteras, enligt Vinther, av *en kompositorisk nödvändighet*. Den processuella tolkningen han gör visar att hela verkets dramatiska utveckling skulle ha sin grund i satsöppningens harmonik.

Spänningen mellan konvention och individualism i sonatsatsens utformning är identisk med Robert Hattens oppositions- och markeringsteorier²³ (jfr. ovan). Beethovens gestaltning av sonatsatsen med ett avvikande tonalt mönster står i opposition mot den för stilen konventionella sonatformen. Detsamma gäller den i flera avsnitt dominerande polyfona strukturen i förhållande till wienklassicismens gängse homofona struktur. Satsens uttryck – som det framträder i strukturen! – är markerat och vi kan i detta uttryck uppfatta ett innehåll. Vinther tolkar detta i termer av konflikt och spänning, beslutsamhet och vankelmod. Denna tolkning har med musikens emotionella uttryck att göra, men jag menar att den framförallt – med Vinthers detaljerade analys – är en narrativ tolkning. Satsen har enligt analysen ett ”motto”, huvudtemats tre första fjärdedelar, som är den temakärna ur vilken satsen utvecklas. Mottot framstår i min läsning av Vinthers analys som en protagonist som återkommer i olika händelser genom satsen. Sidotemat står enligt analysen i bjärt kontrast mot mottots kraftfullhet. Vinther beskriver det som lyssnande och inätvänt med en nyanserad rytm och artikulerat med ”suckande” pauser. Det är knappast ett tema i traditionell bemärkelse, snarare ett infall som en fri improvisation. Här framträder följaktligen en kontrasterande aktör eller agent.

²³ Jfr. ovan, s. 187.

Robert Hatten gör en, i förhållande till Orla Vinther, något annorlunda tolkning av satsens sidotema.²⁴ Även för Hatten är harmoniken av största betydelse. I hans analys inleds temat med vad han kallar ett *arrival six-four*, d.v.s. ett kadense-rande kvartsextackord, oftast med stor sext, vilket med en ”retorisk” effekt fungerar som upplösning av ett tematiskt eller tonalt instabilt förlopp²⁵ – i detta fall det föregående förminskade septimackordet. Temat presenteras ”som på en piedestal” och dess punkterade rytm förbinder Hatten med ett ceremoniellt uttryck. Men det korta framträdandet mellan de förminskade septimackorden visar, menar Hatten, bara temats skenbart lugna karaktär i den dramatiska satsen.

Hattens tolkning kan naturligtvis infogas i ett narrativt förlopp, men den är i min läsning framförallt relaterad till den karaktär han utläser: det positiva, upphöjda eller nobla och det ceremoniella. Dessa processuella, emotionella, narrativa och till dels karaktärsmissiga tolkningar har alla betydelse för hur ett verk gestaltas i det klingande framförandet. Det bör vara skillnad mellan en tolkning av sidotemat som inälvant och om det tolkas som upphöjt och ceremoniellt. Likaså avsätter sig en emotionellt laddad eller en narrativ tolkning i det dramatiska utförandet av satsen. En processuell tolkning av det tonala förloppet måste också påverka val av sådant som riktningar och tyngdpunkter i musiken. Samtidigt kan det vara värt att påpeka att både uttrycket och innehållet som uttolkats i satsen är inommusikaliskt. Känslor, karaktärer och narrativt innehåll kan givetvis uttryckas med andra medel och existerar därför även utanför musiken. Men musiken själv är det som tolkningen vill uttyda.

Hatten: Beethovens Stråkkvartett op. 130 B-dur, sats 3²⁶

”En ovanlig sats i en ovanlig kvartett”, skriver Robert Hatten om *Andante con moto, man non troppo*, tredje satsen i Beethovens B-durkvartett, op. 130.²⁷ Hatten menar att mellansatserna i den sexsatsiga kvartetten utgör en dubblering av det traditionella satsparet scherzo-långsam sats. Samtidigt som det finns anknytningar mellan satserna i de båda paren, *Presto* och *Andante* respektive *Alla danza*

²⁴ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, s. 26.

²⁵ Hatten: *Ibid.*, s. 24; dens.: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 288.

²⁶ För taktangivelser hänvisas till kvartettens partitur.

²⁷ Hatten: *Plenitude as Fulfillment*.

KAPITEL VII

tedesca (*Allegro assai*) och *Cavatina* (*Adagio molto espressivo*), finns det också framträdande kontraster mellan de båda parens motsvarande satser. Förhållandet avspeglar första satsens dialektik mellan kontrasterande affekter och balanserar dessutom de stora yttersatserna i kvartettens helhet.

En blick i partituret ger vid handen att andantesatsen inte är en traditionell långsam sats. Här finns ett flöde av sextondelar och staccatofigurer. Dessutom står föredragsbeteckningen *poco scherzoso* över första takten – medan den föregående prestosatsen, enligt Hatten, skulle ha scherzorollen.

Andantet börjar i prestots tonart, b-moll, i en allvarlig eller vemodig stämning, erinrande om första satsens inledning, men går snabbt över i Dess-dur då det muntra huvudtemat sätter in i en närmast naiv anda med cellons trippande staccaton. Gentemot prestots, enligt Hattens beskrivning, tvångsmässiga hastighet rör sig andantet i maklig gång ”erinrande om vardaglig tillvaro”²⁸. Hattens tolkning är att andantet kommenterar den överdrivna intensiteten i prestat genom att visa ett mera mänskligt alternativ. Medan prestots tema bygger på fallande sekvenser är andantets tema en stigande sekvens, vilket Hatten tolkar dialektiskt som ett optimistisk stigande mot ett pessimistisk fallande.

Hatten talar gärna om musikens *strategier*²⁹, vilket kan uppfattas som om analysen är en förmodad tolkning av tonsättarens intentioner, men – enligt min mening – blir intressant först om strategierna, även de kompositoriska, är ett resultat av analytikerns och framför allt interpretens egen läsning av partituret. Analysen lyfts då till det plan där interpreten är medskapande i verkets realisering. Den mycket personliga tolkning som Hatten gör av andantet tar sin utgångspunkt i satsens täta aktivitet. Han menar att musiken bärs av en strukturell strategi som är föranledd av vad han kallar *plenitude*, d.v.s. rikhaltighet eller överflöd, uppfattat som både förutsättning och musikaliskt stoff. Överflöd medför en mättnad som, enligt Hatten, kan beskrivas som en känsla av fullbordan eller

²⁸ Ibid, s. 217.

²⁹ Hatten skiljer mellan stil och strategi, varvid det senare avser det specifika verkets struktur och tolkningen av verket. Termerna motsvarar således 'typ' och 'tecken', de semiotiska begreppen för det generella och det specifika. Stil och strategi relateras här till verkets uttryck och lyssnarens förmåga att uppfatta detta, vilket är beroende av hennes kognitiva förmåga att förstå och tillämpa stilistiska principer och strategier i tolkningen (Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 28–30, 294).

tillfredsställelse (*fulfillment*). I strukturellt hänseende visar sig överflödet i detta fallet genom upprepning av motiv och ökad rytmisk komplexitet. Ytterligare ett resultat av överflödet är förlopp som åsidosätter regelbundna perioder och därmed upplevs som händelser vid sidan om det tidsliga.³⁰

Enligt Hattens analys är utvecklingen mot den ultimata uppfyllelsen av musiken hämmande för det dynamiska förloppet. Han menar att Beethoven, för att skapa en mera dramatisk karaktär, motverkar och balanserar det strukturella och tidsliga överflödet genom en rad ”splittrande” strategier.³¹ Ett exempel är det *fp*-markerade C-durackordet i takt 17 som oväntat avbryter ett lugnt flöde i Ass-dur. Sextackordet är som hämtat ur ett *seccorecitat*iv med de följande fallande kvarterna också hörande till *recitativmelodiken*. Hatten menar att ackordet innebär ett skifte av ”diskursnivå”, ungefär som när den språkliga stilen förändras i en prosatext.³² Det följande förloppet i F-dur avbryts strax av ett ensamt accentuerat *dess* i förstafiolen, som i Hattens tolkning framstår som en fråga eller varning – han frågar sig om det är ett slags *nicht diese Töne*-utrop.

Överflödet fullbordas definitivt med den flödande musiken som nås i takt 26. Hatten påtalar den mättade strukturen, ornamenten som förstärker den euforiska karaktären och att senare ”de utsökta” skalrörelserna (t. 32–35) tar ut ännu mer välbehag ur det tematiska överflödet. Men just när det tycks som om euforin ska få fortgå oavbrutet uppträder ett varnande *fess* i cello (t. 36) som upprepar inledningstaktens suck.³³

Kanske är det lättast att föreställa sig ett musikaliskt överflöds fullkomning genom en apoteosisk gestaltning, något som ju också hör till Beethovens uttrycksmedel – Hatten nämner hans heroiska stil.³⁴ Men *andantesatsen* är varken heroisk eller apoteosisk och vare sig huvudtemat eller temat i den nyss nämnda flödande musiken (t. 26) bär i sig själva ett fullkomnat överflöd. Snarare är det genom ackompanjemanget och den sammantagna stämväven som dessa temata har sin karaktär. Det är fullt möjligt – också genom analys – att uppfatta satsens

³⁰ Hatten: *Plenitude as Fulfillment*, s. 224–225.

³¹ *Ibid.*, s. 225.

³² Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, s. 174.

³³ Hatten: *Plenitude as Fulfillment*, s. 227.

³⁴ *Ibid.*, s. 225.

KAPITEL VII

musik på ett annat sätt än det Hatten gör. En tolkning kan ta fasta på den diverte-
rande karaktären – låt vara att den är rikt utformad – och låta sig nöjas med den-
na. Framförandet blir då utformat i musikens behagliga anda med ett uttrycksre-
gister som sträcker sig mellan gemyt och lyriskt ljus, vilket förmodligen är den
mest omedelbara tolkningen av satsen. Det innebär att inslag som det ovan
nämnda recitativackordet eller upprepningen av inledningens suckar endast är
färgskiftningar i den ljusa bilden vilka inte behöver framhåvas i framförandet.

Men Hatten vill gå längre och han tar särskilt fasta på det avvikande i struktu-
ren, de strategier som bryter de pågående förloppen. Han menar att ett alltför
utbrett tillstånd i en tillfredställd känsla av fullkomlighet tenderar att övergå i
distraktion och upplösning eller kan dra ner euforin i melankoli. Mera
konfronterande strategier kan framhålla en diskontinuitet som ger ny energi till
det som blivit diffust, eller åtgärdar euforiska tillstånd som inte kan bestå.
Tillfredsställelsen i musikaliskt överflöd framställs följaktligen med medel som
ter sig sköra och bräckliga. Hatten menar att Beethoven här bryter ny stilistisk
mark och bereder nya uttrycksfält – fjärran från hans heroiska stil.

Avbrotten och diskursförändringarna uppfattar Hatten som kommentarer till
det rådande förloppet i musiken, vilka avvisar eller kullkastar det som är alltför
självbelåtet eller naivt eller helt enkelt är i behov av ”korrektionskursen”. Hat-
ten gör alltså en psykologisk tolkning – vilket kunde vara en ytterligare tolk-
ningskategori – och hänför avbrotten och förändringarna till ett självkännande
sinne som grubblar över förlusten eller reagerar med ny energi. Musiken skulle
således uttrycka känslotillstånd hos ett mänskligt medvetande, dess upplevelser
men också dess reaktioner i själva skeendet. Det är, som Hatten påpekar, en pro-
cess i en ensam agents handlande, snarare än en antagonistisk inverkan på pro-
tagonistens utveckling.

Detta pendlande mellan olika själsliga eller emotionella tillstånd måste sätta
sina spår i det musikaliska framförandet. Jag menar att Hattens tolkning av satsen
är så särpräglad att den inte kan bli tydlig förrän den realiserar i klingande verk-
lighet. Till skillnad från den tolkning som begränsar sig till det diverterande och
behagfulla uttrycket bör – enligt min tolkning av Hattens analys – det kontraste-
rande uttrycket i de strategier som bryter flödet och de episoder som uppfattas
som reflekterande framhåvas. I det nämnda recitativackordet uttrycks handlings-
kraft genom en kraftfull markering. Ett fallande sekundmotiv utformad som en
musikalisk suck – som i takterna 36 och 37, där inledningstaktens figur återkom-
mer i cellostämman – kan naturligtvis gestaltas på olika sätt beroende på uttryck-

et; en behagfull suck uttrycker något annat än ett vemodigt eller klagande tonfall. Om uttrycket i cellons *fess* är varnande kan karaktären markeras genom att ensemblens gestaltning av de två takterna följer cellons suckmotiv och därmed markerar slutet på det flödande välbehaget.

Hattens tolkning av satsen med överflödet balanserat av kontrasterande strategier kan också avläsas i satsens makrostruktur – vilken ger Hatten stöd för hans tolkning. Det motiv som Hatten kallar satsens första expressiva kärna (*first expressive crux*) – huvudtemats mål i takt 7 som genast upprepas två gånger – återkommer mot slutet av satsen (t. 66), men följs då av en märklig ”urverksgestik” i en statisk upprepning (t. 69–70) som följs av den klagande karaktären i inledningstakten. Under ett längre förlopp nås aldrig vilan i ett tonalt centrum utan musiken fortgår i kromatiskt fallande sekvenser. Den statiska urverksgestiken kan tolkas som en handlingsförklaring och den klagande karaktären (t. 71–76) är densamma som i den nyss nämnda episoden med cellons suckmotiv. Här finns således ett rikt flöde, men detta kan knappast gestaltas som det flödande välbehaget i satsens huvuddelar. Avsnittet kan utan tvekan tolkas som en reaktion eller reflektion. Musiken når inte en tydlig helkadens förrän huvudtonarten Dess-dur slutligen återkommer (t. 84–85) och – enligt Hattens tolkning – överflödet får sista ordet.³⁵

Mot nya analysformer

Från uttryck och innebörd till insikt

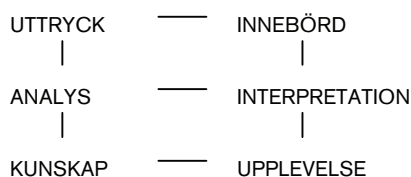
Musikalisk verkanalys som inriktar sig på klingande gestaltning av musik måste, tror jag, leva av och utveckla det paradoxala – att tala om det utsägliga och att beskriva det obeskrivbara. Det estetiska synsätt som presenteras i avhandlingens andra kapitel – att konstverket rymmer en kunskap – ställer krav på kunskap om konstverket. Däri ligger grunden för verkanalys med ett interpretativt och performativt syfte. Föreställningen om att *något är menat med verket*³⁶ och medvetenheten om lyssnarens upplevelse av detsamma har med kunskapen om verket att göra. Härvidlag kan vi jämföra med Hans Heinrich Eggebrechts begreppspar

³⁵ Ibid., s. 228.

³⁶ Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, s. 32.

KAPITEL VII

Sinn und Gehalt, d.v.s. 'mening och innehåll', eller, som jag valt att översätta begreppspar, 'uttryck och innebörd'.³⁷ Eggebrecht betraktade innebördens förhållande till uttrycket som analogt med interpretationens förhållande till analysen. För den gestaltande musikern har, tror jag, kunskap om uttrycket ett samband med upplevelsen av innebörden. Detta innebär att tre analoga begreppspar framträder:



De båda sidorna i figuren har också en korrespondens med varandra, eftersom kunskapen om uttrycket har sitt verktyg i analysen och upplevelsen härleds ur innebörden genom interpretationen. När musikerns kunskap genom analysen samspelar med hennes upplevelse genom interpretationen, finner upplevelsen således en "materiell" förankring. Men genom samspelet med upplevelsen förvandlas också kunskapen om verket till kunskap *i* verket, den kunskap verket förmedlar, den sensitiva kunskapen som är en *insikt om det utsägliga*. Kan en sådan insikt förmedlas i framförandet av verket?

Om man skall lyckas med att förmedla kunskaper måste man själv vara välbevandrad i det område som kunskaperna tillhör. Är det insikter om det utsägliga som skall förmedlas med konstnärliga uttrycksmedel blir frågan om den egna kompetensen lite svårare. Hur vet jag att den insikt jag vunnit också finner en plats hos åhöraren? Vet jag själv vilken insikt jag vunnit? Insikter som konstverket förmedlar är inte statiska – de är dynamiska, pågående och ständigt föränderliga företeelser. Följaktligen är det inte meningsfullt att tala om min insikt som din insikt. Inte desto mindre är det, menar jag, betydelsefullt att i interpretationsprocessen betona musikerns förtrogenhet med verket i form av *insikt*.

I den musikaliska kommunikationsprocessen står den framförande musikern med sin tolkning och upplevelse, sina kunskaper och insikter i mitten, mellan

³⁷ Jfr. ovan s. 196.

verket och lyssnaren. Följande figur är en enkel schablonbild – ett utsnitt ur det som brukar kallas den musikaliska kommunikationskedjan.³⁸ Mellan objektet verket och dess mottagare, subjektet lyssnaren, finns den framförande musikern, visserligen ett subjekt, men här reducerat till att vara förmedlare. De betydelsefulla länkarna i kedjan är, enligt denna bild, verket och lyssnaren med dennes upplevelse av verket.

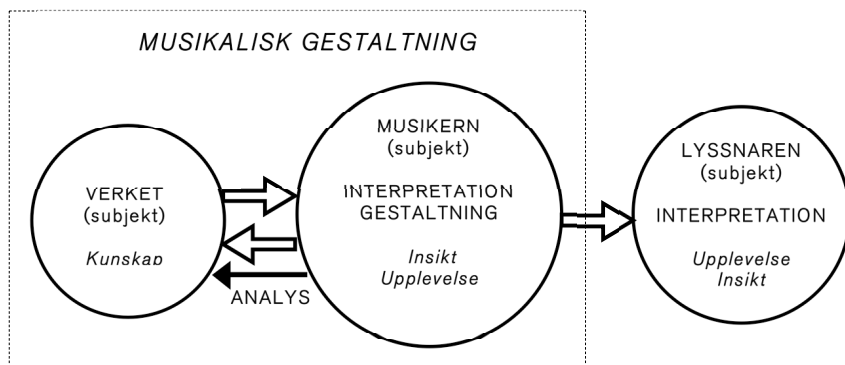


Figur 3

I nästa figur är verket ett av processens tre subjekt och kunskapsbegreppet är integrerat i verket. För att detta skall vara möjligt måste musikerns interpreterande och gestaltande roll lyftas fram. Hon har den centrala funktionen i processen. I hennes möte med verket blir kunskapen en insikt, något som också återkommer hos lyssnaren. Relationen mellan musikern och verket visas med de dubbelriktade pilarna, vartill kommer musikerns verktyg, verkanalysen. Hela denna relation innefattas i begreppet *musikalisk gestaltning* (figur 4, nästa sida).

Kan då musikteori, representerat av musikalisk verkanalys beträda domänerna av utsäglighet och obeskrivlighet och vara behjälplig på vägen mot konstnärlig kunskap och insikt? Den frågan är det som djupast sett ligger till grund för denna avhandling. Frågan handlar bl.a. om samspelet mellan musikalisk teori och praxis och om möjligheten av en förening av dessa två i den musikaliska interpretationen.

³⁸ Jfr. Bengtsson: *Musikvetenskap*, s. 16–32.



Figur 4

Teori och praxis – vetenskap och konst

En sådan symbios – mellan vetenskap och praxis – är vad Bo Wallner eftersträvar i sin framställning om interpretation i *Lodet och spjutspetsen*, som är ett slags konstnärliga memoarer från ”arbetet vid en musikhögskola”. Wallner menar att det i interpretationsforskningen alltid finns en risk att två förhållningssätt krockar, nämligen vetenskapens krav på precision och systematisk överblick och interpreternas strävan mot det unika och subjektiva.³⁹ Men han frågar vad interpreten och forskaren kan lära av varandra, vad de kan ge varandra i det praktiska arbetet. Innan han svarar vill han klargöra vilka syften interpreten respektive forskaren har med sina arbeten:

Interpreten (instrumentalisten, sångaren, dirigenten) redovisar sina arbetsresultat vid konserter och inspelningar. [...] Men syftet är inte bara att redovisa (o hemska ord i detta sammanhang!) utan att förmedla upplevelser och budskap, något som avviker från livets materiella sidor. Den subjektiva och den emotionella dimensionen spelar en stor roll.

Forskaren har ett annat syfte med sitt arbete: att undersöka, klarlägga och beskriva. Och redovisningen sker oftast i skrift. Läsarupplevelser kan inte uteslutas men är inte huvudsak. [...] Också arbetsformerna är mycket

³⁹ Wallner, Bo: *Lodet och spjutspetsen*, s. 153.

olika tolkningarnas: man söker efter material och man undersöker det. Och man kan i vissa fall ha som idé att belysa det ur många olika infallsvinklar: stilistiska, sociologiska etc. [...] Saklighet, klarhet och systematisk överskådlighet spelar en stor roll.⁴⁰

Vad tolkningen kan ge till forskaren är, skriver Wallner, i princip allt – eftersom allt i hans verksamhet kan bli objekt för forskning. Men vad kan forskaren ge till tolkningen? Wallner talar mycket konkret om instuderingsituationen där forskaren deltar som iakttagare, passiv eller aktiv. Det ligger här en viss tvekan över hans svar på frågan – ”det finns så mycket som är självgående i en instudering”. Men han resonerar om kunskapsfält som forskaren kan bibringa: den musikhistoriska inramningen, reflektioner över formprocessen, jämförelser med andra verk och uppförandep Praxis.

Wallner eftersträvar en *syntes* som innebär ”en samverkan där kunskapsfält och målsättning inom Praxis genomsyrar också det vetenskapliga arbetet, där det vetenskapliga arbetet med sitt tänkande och sina resultat genomsyrar Praxis.”⁴¹ Syntesen finns – i de fall då forskaren och praktikern eller utövaren är samma person. Då syntesen *inte* förefaller att finnas inom räckhåll är – å ena sidan – Praxis ett tyst kunskapsfält som är så tyst att en medvetenhet om innebörden i tolkning och gestaltning är och förblir okänd. Å andra sidan är teorin eller vetenskapen så verbaliserad i analys och systematik, att musikens egen röst inte kan göra sig hörd. I båda lägren är reflektion över den konstnärliga insikten – *cognitio sensitiva* – förmodligen obefintlig.

Den eftersträvarsvärda syntesen kan inte, menar jag, vara en förening av teori och Praxis samsas på lika villkor. Det musikaliska verket har i sin klingande form en suverän ställning som den inte kan ta sig utan av hjälp av den utövande musikern. Men skall syntesen uppnås genom att alla musiker också blir forskare? Mitt spontana svar är ett absolut nej. Gestaltande forskning och traditionellt musikskap representerar olika – men komplementära – kompetenser. Men är inte den som gestaltar konstverk ett slags forskare, och är det inte det slaget av forskning som t.ex. den musikaliska verkanalysen skall understödja?

⁴⁰ Ibid., s. 132.

⁴¹ Ibid., s. 97–99.

KAPITEL VII

De olika former för musikens sätt att vara som jag framhållit, och som jag lyft fram ur Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*, är företeelser att bruka för att medvetandegöra interpretation och gestaltning. Musik betraktad som intentionella handlingar lyfter fram konkreta aspekter i tolkningen av det musikaliska förloppet. Betraktad som emotionellt uttryck möjliggör musiken en subjektiv tolkning av ett "inommusikaliskt" känsloliv. I musik som rörelse blir interpretationen förkroppsligad. Musik som *mimesis*, slutligen, visar interpretationens oerhörda möjligheter att relatera musikalisk gestaltning till det mänskliga livets alla sidor.

Att finna de tolkningsmöjligheter som jag menar att verket själv inbjuder till kräver förmodligen en prövande eller frågande verkanalys vari verket speglas i den egna erfarenheten och vari den kreativa fantasin får ett fritt spelrum. Frågorna ställs till verket: vad är det jag läser – spelar – hör? Hur kan det tolkas? Som en processuell förändring? Som ett narrativt förlopp? Innebär musikens karaktär en särskild tolkning? Vädjar musiken till en emotionell tolkning? Och vidare: hur gestaltar jag denna tolkning? Här kan man i viss mån tala om en övergripande innehållsrelaterad analytisk metod, men som måste anpassas till varje enskilt verk som är aktuellt i en interpretationsprocess.

Vi kan inte *tala* "i klartext" om ett visst musikstyckes innehåll eller innebörd. Men vi kan tala *om* dessa fenomen, d.v.s. språkligt reflektera över ett innehåll och, om så behövs – som i Eggebrechts begreppsält – låta musiken projicera verbala begrepp i vårt medvetande. I forskningssammanhanget, liksom t.ex. i en pedagogisk praktik, kommer vi inte undan det paradoxala samspelet mellan musiken och verbalspråket.

Musiken och språket – ännu en gång

Bildkonstnären Jan Svenungsson berättar i *An Artist's Text Book* om sitt eget skrivande:

Alongside my other work, I use it to find out about things I didn't know, or more about those I think I know. I don't write to end the discussion, or to explain with certainty how visual work is to be understood. One form of art can never truly be translated by another. That's our luck.⁴²

⁴² Svenungsson: *An Artist's Text Book*, s. 7.

Svenungsson framhåller att, medan lärarna vid konstskolorna förr rättade elevernas skisser med penna eller pensel, de numera förmodligen hellre diskuterar elevens verbala formuleringar om arbetet. Att konstnärer idag skriver doktorsavhandlingar baserade på egna verk är, menar han, endast exempel på ytterligheter i en allmän trend. Här bidrar naturligtvis den utveckling som innebär att de konstnärliga högskoleutbildningarna inordnas i universitetssystemet och dess akademiska överbyggnad. Men oavsett om konstnärliga texter, alltifrån artiklar till essäer eller uppsatser till avhandlingar, behandlar det egna skapandet i form av det egna konstverket eller den egna gestaltningen, eller är analytikerns interpretation av konstverk, ger de, menar jag, en möjlighet till subjektivt uttryck som den konstnärliga gestaltningen i sig själv inte ger. Subjektiviteten är tolkningens styrka, att hålla sig över subjektiviteten är konstverkets styrka. Därför ger kandidat- och mastersuppsatser i högskolan en ypperlig möjlighet att öva den konstnärliga reflektionen i text. Jag menar att man här – möjligen i konflikt med andra universitetsdiscipliner – måste, inte bara tillåta, utan också uppmuntra en kreativ subjektivitet, nämligen den som alltid präglar ett konstnärligt uttryck eller tolkningen av ett konstverk.

Det kreativa språket

F. M. Berenson menar att upplevelsen av verket är konsten att fråga ut musiken i enlighet med dess önsningar.⁴³ Hennes distinktion mellan att söka förklaringar i musiken själv eller i sådant som har endast med självet att göra⁴⁴ är ett val mellan en ”bekväm självbekräftelse”, som i det nya endast återfinner de egna utgångspunkterna, och ett ”äkta frågande” som lär något nytt av det obekanta. Sven Andersson menar att självbekräftelsen endast medför att det främmande förstås genom att det appliceras på det kända, det vi redan vet. Den motsatta vägen, ”den där jag lär mig något nytt genom [att] gå från det kända till det okända, är den enda som leder till musiken själv”.⁴⁵ Problematiken är också av språklig art. Faran med verbalisering av musik är just att upplevelsen och förståelsen drivs in i det redan kända, vilket riskerar att göra förståelsen bedräglig eftersom intrycken

⁴³ Berenson: *Interpreting the Emotional Content of Music*, s. 70

⁴⁴ Jfr. ovan, s. 86.

⁴⁵ Andersson, S.: *Har musiken något att säga?*, s. 75.

KAPITEL VII

endast söker bekräftelse i självet. Andersson frågar om en sådan förståelse, som med lätthet skapar risker för felslut och otillbörliga reduktioner, tillfredställer något annat behov ”än tron att det främmande blir begripligt först när det reducerats till en plats på den egna hemmaplanen”.⁴⁶

Men språket är trots allt vår främsta kommunikationsform när det gäller att tydliggöra, att delge kunskap och intentioner och att skapa ”arkiv” för erfarenheten. Verbalspråket har också den egenskap, som Sven Andersson menar är ett karakteristikum för alla språk, nämligen att genom något slags medium i varje språks egenart skapa en värld i mottagarens medvetande. Häri ligger verbalspråkets kreativa potential och dess möjlighet att kommunicera – inte musik – men om musik. Sven Andersson skriver vidare:

Vill vi tala om musik finns det kanske ingen annan väg att göra detta än just genom att så långt som möjligt utnyttja språkets resurser att på ett kreativt sätt skapa tillträde till tidigare osedda begreppsliga rum. Samtidigt skulle ett sådant förfarande vackert tillfredsställa dem som helst ser att förståelsen riktas utåt, i det här fallet bort från konventionen och vidare mot det nyskapande.⁴⁷

De tolkningskategorier jag har presenterat är inte kvalitativa eller kvantitativa metoder som säkerställer en tolkning, utan kreativa tankemodeller som kräver ett motsvarande språk.

Konsten finner i detta avseende ett stöd genom likheter på ett möjligen oväntat håll, nämligen inom naturvetenskapen. Albert Einsteins relativitetsteori var en revolution lika mycket för språket som för fysiken, menar matematikern Helena Granström. ”Den nya fysiken tvingar vetenskapsvokabulären att överge sin bokstavlighet. Forskaren måste finna sig i att nyttja ett språk fullt av reservationer och motsägelser; vänja sig vid att meningen hos varje begrepp är kontextspecifik. [...] Därmed uppstår behovet av ett vetenskapligt språk som förmår gestalta det översinnliga, som möjliggör förmedling av forskarens matematiska eller intuitiva insikt även till människor utanför den fysikaliska praktiken.”⁴⁸ Granström hämtar ett exempel från Niels Bohr som kritiserades för att han beskrev hur elektro-

⁴⁶ Ibid., s. 79.

⁴⁷ Ibid., s. 79–80.

⁴⁸ Granström: *För prövade fysiker återstår endast poesin*.

nerna kretsar kring atomkärnan i väldefinierade banor även när denna beskrivning uppfattades som problematisk. En av Bohrs kolleger skriver: ”Det är [...] inte alls säkert att Bohr själv tror på elektronbanorna i atomen. Men han är övertygad om att bilden är riktig”.⁴⁹ Granström fortsätter:

Man trevar sig fram med hjälp av språket, men man trevar sig också fram till det: språkförståelse och språklig mening kan sägas uppkomma då man genom nyttjande av språket sätter det i relation till det upplevda. När det som skall beskrivas ligger utanför sfären för det direkt erfarbara följer det att språket måste lämna sina anspråk på konkretion och istället verka poetiskt, genom metafor och analogi. [...] Ett impressionistiskt förhållningssätt till språket behöver inte innebära en begränsning av dess sanningsanspråk, utan tillåter det tvärtom att närma sig en sanning större än den logiska.⁵⁰

”Fria associationer och ett personligt språk”

Bo Wallner var en konstnärlig utövare i sin förening av forskning, pedagogik och skriftställarskap – som alla inbegrep musikalisk verkanalys. Den sista bok av hans hand som gavs ut var en sammanställning av tidigare publicerade essäer om svensk tonkonst under 1900-talet. I en kort efterskrift talar han om essän som en inspirerande uttrycksform genom dess krav på vetenskaplig noggrannhet samtidigt som den öppnar mot ”fria associationer och ett personligt språk”. Hans drygt halvsekelånga kontakt med tonsättare hade gjort att han ”då och då vågat tanken att också att skriva om musik är att komponera”.⁵¹ Litteraturforskaren Ingemar Algulin har kommenterat Wallners bruk av kompositionsbegreppet i samband med sitt skrivande. Algulin menar att man i ordet ”komponerande” inte ska läsa in alltför mycket av en musikalisk analogi eller att ordet skulle syfta på konstnärlig fiktion som poesi, prosa eller drama. Det Wallner avsåg med ”komponerande” skulle, enligt Algulin, avse en genomtänkt organisation och en

⁴⁹ Werner Heisenberg, citerad i Granström, *ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Wallner: *Profiler*, s. 128.

KAPITEL VII

retorisk utformning av texten, svarande mot ämnets krav och läsarens förväntningar.⁵²

Algulins tolkning av Wallner är förmodligen riktig, men den bör kompletteras. Det fanns hos Wallner också en vilja, ja ett behov av, att formulera och uttrycka sig om sina iakttagelser, kunskaper och inte minst sina upplevelser.⁵³ Då blev texten en gestaltning, inte av musiken, utan av det som musiken väckte inom honom och det han ville förmedla. I sitt stora arbete om Wilhelm Stenhammar kommenterar Wallner sina beskrivningar och analyser av Stenhammars kompositioner: "[...] också att tala och skriva om musik är ju ytterst ett uttrycksbehov! Man vill förmedla det man upplevt och det man tänker".⁵⁴ Han säger också "att skriva om någonting – t.ex. musik – är ett formande, ja i vissa fall rent av ett skapande" och konstaterar att "den formande fantasin ju alltid går sina egna vägar".⁵⁵

Poeten och litteraturforskaren Gunnar D. Hansson betraktar essän på ett sätt som liknar Wallners när han skriver att den kan tala om jaget samtidigt som den talar om "världens beskaffenhet" – men med jaget som sista instans.⁵⁶ Här kan således subjektiviteten rymmas i balans med analysen. Poeten och retorikforskaren Georg Johannesen beskriver essäisten på följande sätt, i Hanssons översättning:

Essäisten är medvetet subjektiv för att visa att han inte lider av forskarens övertro, det vill säga att man undertrycker subjektet genom språkliga verkningsmedel och därvid tror sig ha utrotat subjektivismen. [...] särskilt tar han upp sådana frågor som det är under filosofens värdighet att ta upp och som är för osakliga för vetenskapen och för sakliga för dikten.⁵⁷

⁵² Algulin: *Att skriva är för mig ett komponerande i ord*, s. 105. Algulins kommentar avser ett citat ur Wallners *Lodet och spjutspeten*, s. 51.

⁵³ Tykesson: *Formstudium och interpretation*, s. 29.

⁵⁴ Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, I, s. 467.

⁵⁵ Wallner: *Uppleva – iaktta – beskriva – förmedla*, s. 174.

⁵⁶ Hansson: *Columbi enkrona*, s. 41. Se också dens.: *Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?*

⁵⁷ *Ibid.*, s. 48, efter Georg Johannesen: Holberg og essayet, *Om den norske skrivemåten. Eksempler og moteeksempler til belysning av nyere norsk retorikk*, Oslo 1981.

Hansson refererar också till filosofen och författaren Georg Lukács som jämför diktningens olika former med solljusets brytning i prisma och betraktar essäerna som de ultraviolette strålarna.⁵⁸ Metaforen är betydelsefull, menar Hansson: essän når det verkliga, som ofta är osynligt i konsten för den normale betraktaren. Essäistiken tycks vara en språkform som kan formulera det paradoxala, att tala om det utsägliga och beskriva det obeskrivbara. Det skulle kunna vara den konstnärligt inriktade musikanalytikerns roll som Lukács belyser när han talar om essäisten som förelöparen: döparen som går ut i öknen för att predika om någon som skall komma, ”om en vars skorem han inte är värdig att lösa upp”.⁵⁹ Lukács ger en bild av essäisten som något ”för-tidigt-kommande”, men om vi betraktar den kronologiska ordningen, inte som något i tidsföljd, utan mera som något upptäckande eller förklarande som utvecklar och fördjupar kunskapen och upplevelsen, kan vi skönja en mening i essäns konstnärliga, forskande, möjligen pedagogiska – och uttrycksfulla – språk.

Hansson framhåller essäns form som en möjlig kunskapsproduktion inom det konstnärliga området och därmed inom den konstnärliga forskningen. Essän är, enligt Hansson, en ”ständigt pågående innovation” som ”visar på en potential av nytänkande och frihet, på frågor om form och icke-form, om konst och icke-konst, om konstnärlig forskning och forskande konst”.⁶⁰ När kunskap skall kommuniceras och redovisas är språket beroende av ämnet därför att den förmedlade kunskapen är beroende av språket. Hansson skriver: ”Prövningen och den kritiska potentialen måste följa andra regler än för normal vetenskaplig konsensus, eftersom det avgörande kriteriet ligger i den språkliga utformningen, i kompositionen och i redovisningssättet. Tål ämnet överhuvudtaget skrift? Tål skriften ämnet? Överlever förståelsen den verbala kodifieringen?”.⁶¹

Ett essäistiskt förhållningssätt

Det finns tillfällen då analysens resultat skall förmedlas i renodlat praktiska situationer och då i talad form, som i själva instuderingsarbetet. Då krävs ett pedago-

⁵⁸ Hansson: *Columbi enkrona*, s. 44. Hansson refererar till Georg Lukács: *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*, Berlin, 1911.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 60.

⁶¹ *Ibid.*

KAPITEL VII

giskt språk som också skall fungera i en direkt dialog. För musikteoripedagogen kan detta vara en prövning. Orla Vinther menar att det språk som fungerar alldeles utmärkt i en föreläsning i formlära eller verkanalys inte överensstämmer med de begrepp och metoder som stimulerar musikern i en samspelssituation.⁶² Problem som uppstår i den praktiska gestaltningen, t.ex. i fråga om artikulation, beror ofta på en bristande förståelse för musikens rörelsekrafter – något som en adekvat analys borde avhjälpa. Men, menar Vinther, om den skarpsinnighet som kommer till uttryck i analysen inte har en musikermässig anknytning, är den ointressant. Vinther erinrar sig en kammarmusikinstruktion med Peter Bastian, fagottist och mångsidig musiker. När osäkerhet uppstod i ensemblen diskuterade Bastian med musikerna var frasen eller gesten kom ifrån, hur den utvecklades, var den kulminerar, d.v.s. hur rörelsens energi förmedlas på ett meningsfullt sätt. Bastian visade att ett visst musikaliskt förlopp kunde ha samma karaktär ”som när man har lyst til at røre ved en smuk pige, men ikke gøre det”.⁶³

Men måste det råda en sådan motsättning mellan den tolkande verkanalysen och den praktiska instuderingen? Eller mellan analysen i en essäistisk framställning och det sätt som musikern närmar sig ett musikstycke? Visst finns det väsentliga skillnader i formen mellan en analytisk föreläsning eller skriftligt presenterad analys och den övande musikerns situation. Man lär sig inte interpretera och framföra ett musikaliskt verk genom att läsa en bok. Men, å andra sidan, är inte de verbala framställningar – om än bara fragment – som Vinther förmedlat från Bastians kammarmusikinstruktion en verkanalys? Och en karaktärsbeskrivning av ett musikaliskt förlopp som känslan inför en vacker flicka kunde möjligen också få plats i en analytisk essä.

År 1973 utgav Bo Wallner sin då mycket uppmärksammade *Musiksvenska* som diskuterar muntlig och skriftlig framställning om musik, men som också är en antologi över olika former för texter om musik – däribland den vetenskapliga texten och essän. Bokens ärende har blivit alltmer aktuellt – verbala resonemang och verbal reflektion får en allt större betydelse inom musikaliskt skapande i olika former – liksom inom konsten och konstutövandet överhuvudtaget. Således behöver de språkliga formerna för kommunikation runt t.ex. det musikalisk-

⁶² Vinther: *Musikalisk analyse*, s. 16.

⁶³ *Ibid.* s. 17.

ka framförandet utvecklas. I högskoleutbildningen kan samtalet om begreppsliggörande av musikalisk innebörd utifrån analys utveckla ett kreativt och innovativt interpretationstänkande. Likaså kan ett pedagogiskt språk utvecklas i mötet mellan verkanalysen och gestaltningen genom fokusering på företeelser som musikaliskt handlande och musikalisk gestik eller mimetisk interpretation. Sammanfattar man vad som ovan sagts om essän – om dess förening av vetenskaplig stringens och ett personligt hållningssätt, om dess möjlighet att balansera mellan vetenskapligt och poetiskt språk, och om dess förmåga att vara innovativ – framstår något som kunde kallas ett *essäistiskt förhållningssätt* som en möjlighet för den musikaliska verkanalysen att verka kreativt i interpretation och gestaltning.

Kanske skall man – i likhet med hur Georg Lukács betraktar essäisten – se analysen och talet om musikens innehåll som rösten av en som ropar. Inte i öken – den bilden är i sammanhanget alltför patetisk – men rösten som ropar är den som bereder vägen för det som skall komma, det musikaliska verket. Analysen är själv inte verket, men den skall vittna om verket. Den musikaliska verkanalysen är ett vittnesbörd om verkets möjligheter i interpretation och gestaltning.



English summary

I. Introduction

Music theory, analysis and musical interpretation and performance

Music theory is, from one point of view, the practising of skills and a handicraft that is traditionally practised in the form of harmony, counterpoint, theory of form and ear training, for example. In a wider perspective, music theory also involves 'thinking' about the music and then comes to mean *theories about music*. For western notated art music, which the dissertation addresses, the analysis of the musical work is central to music theory. The aim of the analysis is not only to gain knowledge of the work itself but also to develop knowledge in interpretation and performance. The *how* of the analysis of the work must be followed by a *why*, whereby the two approaches to music theory are united.

Musical analysis and the literature that has been published in the subject are very extensive and multifaceted and are therefore difficult to grasp. My impression is that analyses have, to a very small extent, an explicit relation to musical performance. To the extent it is meaning- and content-related, the analysis has an approach that is of a generally interpretative nature. The performer, who has the decisive interpretative role for the performance of the work, is often not mentioned whatsoever.

Since the 1980s, there has been an increasing interest in musical meaning within music research, and above all within the Anglo-Saxon context. In the research that is classified under the term musical gesture, I sense that performance- and content-related analyses of works are uniting. In the US, gesture research, with its background in music semiotics has been developed by, among others, the musicologist Robert S. Hatten.

In Scandinavia, an older approach to pedagogical work analysis has been created in practitioner environments, i.e. in the music colleges, since the 1950s, with Bo Wallner from the Royal College of Music in Stockholm as its foremost representative.

Aim and working method

Today's performers of western art music, that is to say, the instrumentalist, the singer or the conductor, can, in principal, have the entire history of music in their

ENGLISH SUMMARY

heads, their hands or in their voice organs. Unlike many other artistic practitioners, musicians are those reproducers of artworks that are often getting on in age. Interpretation of music requires the musician to have absorbed and assimilated the work to such a degree that he or she knows the music, is familiar with it and has made it his or her own. However, musical interpretation and musical performance must not, I believe, be limited to knowledge about technique, form and structure. The musician must be able to ask, "What is the music saying to me?" and "What do I want to say with the music?"

The aim of the dissertation is to illustrate the potential analysis has in the development of artistic questions with regard to the interpretation and performing of western art music. Hence, the fundamental question is: How can musical content be described with a view to interpretation and performance? In the quest for an answer to this question, a conflict between musical expression and verbal language (a relationship that is a recurring theme in this study) will undoubtedly arise. When the inexpressible must be described, the dilemma is, as always, the language. We run the risk of restricting the artwork to the confines of the language, thereby preventing the possibilities of interpretation. In Göran Tunström's novel *The Christmas Oratory*, the young Sidner Nordensson writes in his diary, which he has entitled *On Caresses*:

God does not "exist". I believe in him.
Were he to "exist" he would be imprisoned in language and consequently
our slave.
Were we to "exist" we would be imprisoned in our language.
And we are, too.

We are captives of the language and it is of utmost importance that we are conscious of this. However, the answers to the artistic questions are predominantly 'languageless'. The dissertation devotes itself to a paradox: to speak about the inexpressible and to describe the indescribable. Therefore, it is the questions and the experiences that are emphasised more than the precise answers. The intention of the dissertation is less about finding generally applicable methods than reaching methodical preparedness in the interpretation and performance of music.

The project treats ways of studying, with analysis as the tool, which concerns the interpreting musician's use of analysis, but to a much higher degree the significance of the analyser for the musical interpretation and musical performance. Thus, the dissertation has pedagogical points of connection with regard to the role of the teacher of music theory in the studying of chamber music, for example.

The discussion that is pursued in the dissertation about content-related interpretation has only one limitation with regard to repertoire; it treats 'wordless' music, i.e. music that has no pronounced relation to a text and lacks any extra-musical connection by having a title, for example. Thus, neither vocal music nor so-called programme music is treated. The point of departure for the subject of the dissertation is the analysis, but since it has an interpretative and performative approach, its foremost purpose is to discuss the essence, content and meaning of music in a performative perspective.

In the dissertation, I have chosen to focus on *one* work, namely *Quartetto d'Archi* by the Swedish composer Anders Eliasson (1947-). My view is that an analysis of an individual work can never be guided by general methods. Established methods of analysis are therefore not treated in the project. Each of the four movements in Eliasson's quartet have come to be the starting point for four different chapters, in which music as four different phenomena, i.e. *action*, *emotional expression*, *movement* and *mimesis*, respectively, are the main objects in each presentation.

The methods that are used are the very ones the project examines, namely the analysis of and the reflection on the musical work, with interpretation and performance as the aim and direction, in other words, an investigative study with the score as the principal working material. In addition to this, I have attempted to gain a deeper knowledge of the work and its possible interpretations by means of a comparative study of other music and literature within the theory of music and within philosophical thinking. Alongside the doctoral project, I have worked with chamber ensembles in the form of seminars at the Academy of Music and Drama, the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, the University of Gothenburg.

II. The Work, its Interpretation and its Analysis

The work and its aesthetics

In its sounding form, and existing as a temporal phenomenon, the work of music is an event. Behind the event there is always an intention; the work and its interpretation and performance can therefore be considered as *action*. The Swedish word for action - *handling*, can also mean course of events. Since music is an artistic phenomenon that is acted during a course of time, the succession of events in a work can be considered as a narrative and is formulated through the music's own means of expression and interpreted through performance and perception.

ENGLISH SUMMARY

The work of music presupposes action, that is to say, the intentional actions of the composer and the musician in the creative process. However, the listener (to which category the composer and the musician must be included) also performs a creative action. The music can sound, but it is only in the listening that the sound is structured and becomes real music, whereby it awakens thoughts, associations, feelings and other things that are reactions or 'answers' to the work. The listener's actions are impossible unless *the music acts with the listener*. Since the work is an intentional creation with its own identity and its own content, it is also a subject that acts in interaction with the listener and with the musician.

When the German philosopher, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), introduced the concept aesthetics, he had a form of knowledge in mind that could exist alongside scientific theories, namely *cognitio sensitiva*, i.e. 'knowledge' or rather 'insight' of the sensuous or the perceptible.¹ Another German philosopher, Hans-Georg Gadamer, claims that in art, we meet the specific, which reveals new realities and gives us new ways of beholding reality.² The basis of aesthetics is, according to Gadamer, the *experience* of the work, which means that one perceives a *meaning* in the work.³ Hereby, the artwork is a world that is incorporated into our existence and its continuity.

Interpretation - a tacit form of knowledge

In a Swedish dictionary, the artistic practice of interpretation is described by giving examples of things that are missing or are incomplete in the composer's notes and that the musician must, consequently, complement his performance with. In the 'empty spaces' of the notation, the interpreter is thus allowed space for his or her own imagination. Igor Stravinsky also admits (in spite of his opinion that the composer's intentions are given very exactly in the notation) that "how scrupulously a piece of music may be notated [...], it always contains hidden elements that defy definition, because verbal dialectic is powerless to define musical dialectic in its totality."⁴

¹ Kjørup: *Another Way of Knowing*, p. 8.

² Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, p. 21.

³ Gadamer: *Truth and Method*, p. 82–83.

⁴ Stravinsky: *Poetics of Music*, p. 123.

The composer makes his presence felt in the interpretation and the performance, in most cases, only through the work as it is in the notation. Thus, the musician's interpretation must originate from the structures of the work as they appear in the notation.

Song and instrumental instruction is traditionally carried out in what is usually called a master-apprentice relationship. This instruction is characterised by learning taking place through practice: the teacher instructs and is a role model, the pupil plays and sings. This is knowledge that since it is conveyed through demonstration, practice and personal experience and is not in the first place based on verbal descriptions is what is sometimes called 'tacit knowing' or 'tacit knowledge'. The philosopher Bengt Molander speaks about three different meanings of tacit or what he also calls "indescribable" knowledge: firstly, knowledge that cannot be completely described or put into words; secondly, knowledge that is implied or presupposed; or thirdly, the "quietened" knowledge that has not been given a voice or that has not been recognised as knowledge".⁵

Musical interpretation, that is to say, how the notation is interpreted and is transformed into sounding action, is a non-verbalised part of instrumental learning, in which it has to agree with more technical and more verbalisable aspects. One either presupposes that interpretation is an implied component, something that cannot be separated from the performing action, or that it is a "quietened" knowledge that simply does not exist; the musical performance is the instrumental act and nothing else.

However, the quiet and quietened knowing in interpretation and musical performance is not only practical action, i.e. how one *does* when notation is interpreted on the instrument. One must also ask oneself what the inexpressible and indescribable in the music *is*. Otherwise, knowledge of what it is that carries meaning in the music will remain quiet in connection with interpretation and musical performance. However, quiet knowledge does not exclude language. The purpose of language is thus to develop knowledge by making it conscious. Bo Wallner expresses it like this, "If one can describe just something of what one wishes to convey, one will become more conscious in one's interpretation."⁶

⁵ Molander: *Kunskap i handling*, p. 43-44.

⁶ Höglund: *Wallneriana*, p. 63.

ENGLISH SUMMARY

One aspect of the relationship between language and what is significant in the music in an interpretative context is elucidated through the artistic questions: What does the music express? What does the music say to me? How shall I interpret the music? The questions are formulated in and through the interpretation, but any answers to these questions can maybe not be verbalised, or quite simply - *should* not be verbalised.

How then can we address the inner essence of the music? One method is to consider how the music itself acts, for example, as an action, as an expressive utterance, as a motion or as an imitation - in other words, those aspects this study presents.

Analysis

To analyse is to examine a phenomenon or an object by dividing it up into its component parts. However, a meaningful analysis in a work of study must lead on from the structural building stones and seek that which is the opposite of the concept of the analysis, namely synthesis. The process of studying analysis does not, however, need to be a theoretical examination of the work. *A conscious reflection upon a musical work or part of a work, which is possible to verbalise, is in itself a musical analysis.* It is not the formal analysis but one's analytical ability that is of greatest importance in the studying process, that is, directing the paths one's thoughts take, "seeing" the structures, posing questions to the work and also making oneself conscious of the analysis and uniting it with the interpretation; these are all an important part of the process. The result of the analysis is nothing other than the musical interpretation in the performance - the interpreter's personal interpretation of the work.

III. Music as Action

The play

Chamber music is the symbol of the musical conversation. In the string quartet, four individuals converse. However, this ensemble form is a homogenous sounding body. Anders Eliasson's string quartet begins in a unit of this kind: the ensemble plays rapid, intensive figures in gestural unity, as though the ensemble were one instrument. Very soon, however, the individuals make their presence felt and take their own initiative. The first movement consists of gestural vivacity, in individual formations and in different instrumental combinations. It is as though the music is being formed during the performance itself. The play between

what is individual and the collective, which is characteristic of all chamber music, is crucial for the development of the form and content of the movement.

Who do the voices that form the music belong to? What is it that constitutes the individuals and the collective in the music? A first answer to these questions could, of course, be, the musicians; but whatever intentions the interpreters have, their actions are dependent on the work. It is in the music itself that the ultimate initiative exists - it is the music that acts in unity, in different voices and in different constellations between them. *The music acts* with its performers.

It is this relationship Hans-Georg Gadamer speaks of when he describes the meeting between the artwork and the artwork's "way of being" with the help of the concept of 'play' in all its forms⁷: children's play, the playing of games, the playing of sport, and, of course, the playing of an instrument. The person who plays must be subordinate to the rules of how to play. The person who does not take the game seriously and breaks the rules spoils the game. Gadamer claims that the artwork, in the same way, exercises "normative authority" over the spectator or the listener. The latter, just like the players, enter a new reality, that is, the game's or the artwork's reality.

It seems to me as though the musician incorporates playing as a picture of the meeting with the artwork. The musician must act on the music's conditions and subordinate him or herself to the work. By this, I mean, in the first place, not to play according to the rules in the notation but to let oneself be led by the stylistic and practical performative conditions, and, not least, by this unique work's form and structure and, accordingly, its content.

In the first movement of Eliasson's quartet (score, p. 64–83), short motifs have great significance in the course of the music. They initiate movements and are repeated in dialogues. The play between different voices seems largely to be about *trying to break oneself free of the unit*, about *taking initiative* and about *creating contrasts*. A movement stops, the individual instruments play short figures, there is a sense of suspense or uncertainty - how should the music continue? In passages like this, it is as though the instrument is waiting for new initiatives. More flamboyant figures can be perceived as attempts at breaking free, as though one wishes to release oneself of inactivity and get the movement going again. The

⁷ Gadamer: *Truth and Method*, p. 91–99.

ENGLISH SUMMARY

entire course of the movement is dependent on the initiatives of the different voices. If the movement is interpreted as a course of events with shifting events of motion, with suspense and initiative, a period of tension will arise on several different levels: between motion and inactivity, between suspense and initiative or between the individual figures and the course of events in its entirety. *In the performance*, the interpretation is realised by the performers being made conscious of where in the musical structure the initiative is at the moment, i.e. which part is taking the lead at the moment. The music itself acts through the interpreting musicians.

With references to contemporary theatre, the musicologist Nicholas Cook advocates that the content and meaning of a work are formed in the performance and that the performance can therefore not only be considered as a reproduction of a notated piece of music. Cook prefers to see the relationship to the notation as analogous to drama's use of a manuscript:

Whereas to think of a Mozart quartet as a "text" is to construe it as a half-sonic, half-ideal object reproduced in performance, to think of it as a "script" is to see it as choreographing a series of real-time, social interactions between players: a series of mutual acts of listening and communal gestures that enact a particular vision of human society, the communication of which to the audience is one of the special characteristics of chamber music.⁸

Performance is a reproduction, a *re-creation* of an existing artwork. The relationship the new creation has to the notated version shifts its form not least as a consequence of the form and appearance of the notation. The possibilities that exist in the shifting interpretations and different realisations and timing of the music, and, hereby, the fleeting properties, result in the musical work never being the same. Thus, the work is a living phenomenon that works - acts - in interaction with the interpreter and the listener.

The music's agents

The first movement in Beethoven's String Quartet in F minor, op. 95, *Allegro con brio* (ex. 1, p. 56), begins with the ensemble's joint attack on the main theme of

⁸ Cook: *Music as Performance*, p. 206.

the movement. The brief opening response in the quartet's homogenous sounding body, the introductory semiquaver figure that recurs throughout the movement and the predominantly contrastive music is reminiscent in some respects of Eliasson's quartet movement.

In *Music as Drama*, the musicologist Fred Everett Maus stresses the importance of the dramatic structure of the movement's opening bars.⁹ He gives the picture of a specific drama by describing a sequence of dramatic events and claims that the listener perceives the music of Beethoven by means of his ability to discern universal human actions that can be ascribed to fictive characters or imaginary agents.

But can we define acting "persons" in a piece of music? To presuppose that the impressions listeners gain is determined is problematic. However, the person who can make advantageous use of the concept of action is the performing musician. The intention is not to ascribe the interpreter the role of the acting agent of the music, but rather that the agent or the agents are in the music itself. However, Maus stresses that whereas there prevails a clear distinction in everyday contexts between the person who acts and the action, the agent and the action in music are identical. A piece of music consists of figures, for examples, motifs and themes etc. that recur or are developed during the course of the piece and, as a result, appear as recurring and maybe transformed characters. The opening theme in the Beethoven quartet could be regarded as an action, maybe typical of a recurring character, but it can also be regarded as an agent, i.e. as a character in the composition.

In Eliasson's quartet movement, there is a small recurring motif, primarily consisting of two second pairs. The motif rushes past in the first violin (bar 6) and a moment later it performs, still in the first violin, as a concentrated sequence of the preceding rising second pair (bar 25). Through the movement, the motif gains an increasingly greater significance (and is the primary motif in the *perpetuum mobile* movements in the quartet's third movement). In bar 63, the motif is played by the second violin and goes over, some bars later, into a dialogue between the violins (bar 66). Simultaneously, the viola and the cello play quieter and more stretched out lines, but the motif gradually takes over the initiative and in

⁹ Maus: *Music as Drama*, p. 105-130.

ENGLISH SUMMARY

the dynamic climax of this episode, the characters unite: the violins' motif becomes a longer falling line at the same time as the viola and the cello's figures become regular quavers (bars 76-78). The motif will also come to dominate the rise towards the great culmination (from bar 132), in other words, this is the leading agent of the movement.

Seen from an "agent perspective", the analysis can therefore elucidate events and actions in the music by pointing out details in the structure and how these, in contrasts, dialogues or organic courses of events, build up the musical work. The analysis also tries to convey the structural basic characters in different figures, motifs and longer courses of events. When the actions are considered identical to their agents, the characters themselves appear in the music as its acting content, which is possible to interpret in the musical performance.

IV. Music as an Expression of Emotion

Affects in the music

In the final bars of the first movement in Anders Eliasson's string quartet, the cello (after its solo) leads the music, with a simple sequence of notes, to the following second movement (score, p. 106–113). The cello continues as soloist, as in a monologue. The character is "speaking" with articulated, rhythmically free phrases. After a more nimble interlude, (bars 11-16), the first violin takes the solo part (bar 17).

Two falling minor seconds, the cello's first short phrase, is the fundamental motif for the solo passages, which has a resemblance to "sighs", a traditional musical expression for pain. In the *Figurenlehre* of the Baroque era, chromatically falling figures expressed moods such as grief, melancholy and despair. The final passages of dialogue consist of the falling seconds being constantly repeated in an increasingly intensive play (bars 44-62).

Thus, the movement contains archetypical expressions of lamentation and pain. The term used for how this passage should be executed is, consequentially, *doloroso*. An interpretation of the music as elegiac is based on the experience of the work through the act of listening and through the reading of the score. An interpretation is more or less subjective. The trait of subjectivity that a musical experience has becomes apparent when it is to be verbalised. The philosopher F. M. Berenson claims that the emotional content of music can, on the one hand, be interpreted by the listener seeking an identity between his or her own life's experiences and the music, which makes a deeper understanding of the work possible,

or by him/her relating exclusively to the self, which, consequentially, leads to an arbitrary interpretation.¹⁰ In the former case, objectivity is assured in that it is the work that takes possession of the listener's experience, which hereby becomes an inspired exploration of the music.

The philosopher Susan K. Langer writes that “music is not self-expression, but formulation and presentation of emotions, moods, mental tensions and resolutions”.¹¹ By means of their dynamics, musical forms are congruous with human feelings and can therefore reveal the nature of feelings to a far greater extent than what language can. Music can articulate forms that language cannot formulate. Langer's theory is acceptable as an explanation of the ontology of musical content. However, I am of the opinion that one must expand the idea of how music reflects feelings and emotions and relate musical content to attitudes and human behaviour on the whole. Music is not only images of feelings, if by these we mean emotions such as joy, grief, euphoria and gloom. Langer considers both language and feelings as symbols and defines symbols, among other things, as “vehicles for the conception of objects”, or “an instrument for thought”.¹² I claim that here music “is degraded” to primarily be the object of something else and that something else is our emotional life, and thereby loses its status as a subject, i.e. that it carries its own expression of feeling in itself and expresses something we can regard as true. However, music's analogy to human behaviour is maybe its deepest meaning.

Interpretation according to Ricoeur

When the philosopher Paul Ricoeur develops his ideas on the interpretation of texts, he compares text with spoken language. Speech refers to or points to a reality around the speakers. When the text takes the place of speech, the movement of the reference is interrupted, to be taken up again in the reading. The piece of writing has, like speech, a will to say something - it “calls” for the reading. *Through the reader's interpretation the reference is made real.*¹³

¹⁰ Berenson: *Interpreting the Emotional Content of Music*, p. 69-70.

¹¹ Langer: *Philosophy in a New Key*, p. 222.

¹² *Ibid.*, p. 61, 63.

¹³ Ricoeur: *What is a text?*, p. 148.

ENGLISH SUMMARY

However, the author is not the one who “speaks” in the text. The text itself has this role, with what it has to say.¹⁴ The text is then implacably under the influence of the reader. In order to be understood, in order for what it says to be able “to be heard”, it has to pass the reader's interpretation. The result must be that the reader's interpretative role is central.

Ricoeur's interpretation model for language and text can be illustrated by music's way of being. The notation is “calling” to be played. Without being realised as sound, the musical work does not reach its optimal existence. However, the composer has handed over the complete notation, which will now speak by itself. This takes place through the interpreter's interpretation, which is crucial for the music's existence; it is *at the mercy of its interpretation*.

Ricoeur gives two courses of action for the reading of a text: to read it as pure text, i.e. to *explain* it by means of its structures, and let it live in communication, that is to say, to *interpret* the text.¹⁵ These courses of action are like a description of the performative interpretation of music. Explanatory structure analysis as an aid to interpretation sounds like a description of the procedure of musical analysis.

Behind these both ways of reading - explaining the text through its internal relations and interpreting the text - lies the application and distinction that the German philosopher Wilhelm Dilthey saw between the concepts to *explain* and to *understand*. Dilthey considered these two concepts to be separate from each other. For Dilthey, understanding a text is understanding the author's intention. However, Ricoeur claims that it is impossible to establish such a dialogue-like connection between author and reader. Structure analysis is therefore the explanation interpretation needs in order for the text to be understood.

According to Ricoeur, interpretation also means that the reader acquires the text so that the reading of it not only leads to an understanding of the text but also to a higher degree of *self-understanding*. He claims that understanding is the non-methodical stage that interacts with the methodical stage i.e. the explanation or the analysis. The understanding “precedes, accompanies, concludes, and thus

¹⁴ Ibid., p. 149.

¹⁵ Ibid., p. 149–159.

envelops explanation.”¹⁶ This is a good description of the interplay that takes place between work analysis and musical interpretation.

The quasi world of music

One of the conditions for music to be able to communicate is that we have heard other music and that we associate and refer, often unconsciously, to what we have heard. In the composer's, musician's and listener's consciousness, the choice of references takes place.

The structure in the slow movement in Eliasson's quartet, with its unobtrusive sounds, intensive emotional outbursts and a “speaking” melodic in the soloist passages, can lead us to think of music from the Scandinavian National Romantic period. I make a comparison with *Lento sostenuto*, the third movement in the Swedish composer Wilhelm Stenhammar's third string quartet, composed in 1900 (example 2–4, p. 97–99). The movement's main theme is a simple and yet expressive melody, which the first violin sings. Even in this music there is an elegiac interpretation that lies near at hand. However, the movement's expressive climax is not of an expressive-dynamic nature but consists of a number of sublime bars with a chromatic melodic movement and colourful harmonics with a shade of *pianissimo* and with the term *dolcissimo* for how it should be executed (bars 57–59; example 3).

The aspect of beauty one can ascribe to this movement by Stenhammar, with its trait of gloom, is undoubtedly at work in the Eliasson movement, too: as at the beginning of the movement with the solo instrument in a high register with an expressive melodic over the soft sounds. However, the gloom of the Stenhammar movement does not reach the pain of Eliasson's music. In Eliasson's quartet movement, the border between beauty and pain is erased. Here, beauty opens up to one of the fundamental features of human existence: the manifest presence of suffering.

There is a difference of ninety years between Stenhammar's and Eliasson's quartet movements. The comparison between the respective movements can help us see the connection between the expressions of emotion and how these are interpreted in the present day and how they could be interpreted in the past. This means, on the one hand, that we see the relation of the intense and painful ex-

¹⁶ Ricoeur: *Explanation and Understanding*, p. 142.

ENGLISH SUMMARY

pression to that which has a more beautiful and singing nature in Eliasson's quartet movement. On the other hand, we can also get an inkling of other dimensions in the beauty Stenhammar's movement represents.

Ricoeur stresses, on the part of the interpretation of text, the need for contemporaneity. Musical interpretation could imply the same, i.e. to overcome the "cultural distance" to the time the work was written and its meaning - to make a work "contemporary and similar".¹⁷ However, this does not mean that the interpreter should go back in time and try to identify himself with the composer and his time. Ricoeur claims that "what is to be understood in a narrative is not first of all the one who is speaking behind the text, but what is being talked about, *the thing of the text*, namely, the kind of world the work unfolds, as it were, before the text".¹⁸

V. Music as Motion

Verbal concepts that describe music as motion are common. We talk about the course of the music, melodic progression or rhythmic flow. A melody can rise or take a leap; the tempo can be quick or slow and so forth. That music is perceived as motion depends on human beings' ability to learn and experience, which is the reason why musical motion can reflect human behaviour and human life.

In musical motion, we can experience forces that are comparable to physical forces. A melodic motion can be perceived as though it is influenced by an interplay between gravity, magnetism (which attract unstable tones to the closest stable tone) and inertia.¹⁹ However, motion is also dependent on energy. Where does melodic energy come from? Whilst a physical object's motions are passively influenced by outer forces, the motions of music find an analogy in the motions of the human body, which requires the body's own energy to interact with or counteract outer forces. Through reciprocal action and balancing interaction between its different parameters, musical motion seems to produce the energy the motion requires itself. Robert Hatten talks about gestural energy that originates from an implicit musical agent, and claims that inertia might be complemen-

¹⁷ Ricoeur: *What is a text?*, p. 159

¹⁸ Ricoeur: *Explanation and Understanding*, p. 131.

¹⁹ Larson: *Musical Gestures and Musical Forces*.

ted by momentum, defined as an initial effort that gives an impulse to the kinetic energy of music.²⁰

The fact that music is perceived as motion naturally depends, to a great extent, on its performance within dimensions of time. Since motion is also dependent on space, we also like to describe music in spatial terms: distance, space, high and low notes etc.¹³ Spatial dimensions make it possible to have a general view of relations and wholes. However, the concept of space, paradoxically enough, lifts music out of its temporal concept and it is then perceived as form. The musicologist Carl Dahlhaus claims that if music is form, “it retains its real existence [...] in the very moment when it is past.”²¹

Rhythm, which is a temporal phenomenon, has great significance for musical motion and how the performer interprets this. The articulation of melodic intervals and phrases are often largely dependent on rhythm.

Music and body - with a phenomenological excursion

Music and bodily motion are probably very deeply connected in human beings. In many cultures, music and dance live in symbiosis with each other. Both have, as an expression of people's contact with the transcendental, an ancient connection in religious cult, and as art forms of movement, they are intimately associated with each other.

The French philosopher Maurice Merleau-Pontys claims that our bodies are our primary means of communication with the surrounding environment. The world is not what we think but what we live.²² We do not understand another person's gestures by letting the intellect interpret them. Their meaning is there by us unreflectingly recognising it. Human beings have always understood a caress “before the philosopher makes its intellectual significance clear”.²³

The body is the *incarnated* subject, i.e. not only a system of bones, muscles and sinews, but also carriers of the senses, by means of which human beings learn, experience and communicate. All perception is dependent on the interplay

²⁰ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, p. 116.

²¹ Dahlhaus: *Aesthetics of Music*, p. 12.

²² Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, p. xviii–xix.

²³ *Ibid.*, p. 216.

ENGLISH SUMMARY

that takes place in the body between different sensory modalities; and consequently, music perceived as motion is not only a metaphor but an incarnated experience. Scientific studies have also showed evidence of bodily activity when humans listen to and experience music. Even musical activity is bodily. In that respect, a musical instrument is not only a sounding tool, but becomes incorporated in the body and expands its capacity as a means of expression.

Gestures

The body's spontaneous expressive ability shows itself in gesture, which is a human being's genuine way of expressing him or herself through his or her body. Whilst verbal language is based on acquired conventions, gestures pop out of people all on their own. However, language also lives in an intimate interplay with bodily gestures. Sound in human speech is actually gestural communication in that it is communicated through intonation curves, varying intensity in emphatic and climactic expression, and the like. If we look behind the characteristic functions of language and pay attention to its gestural and emotional meaning, language has a great capacity to reveal deep knowledge about the world. In this way, language comes close to music.

The *Figurenlehre* of the Baroque era used a form of specified and, expressed by means of language, clearly defined musical gesture. However, gesture is also a common but often less specified term in the description of musical courses of events. Musical gesture can be reflected in the bodily gesture's expression of human experiences and emotional states, which is why it seems natural to use this concept in the interpretation of musical content. The musicologist Hallgjerd Aksnes defines musical gesture as “a meaning-bearing physical or metaphorical motion that is related to the production or the reception of music”.²⁴

Robert Hatten claims that the methods of traditional music analysis, with its structural division into themes, motifs, intervals etc. must be complemented with a cognitively richer account of analysis. According to Hatten, gesture offers such a synthetic form of analysis. Gesture can represent continuity by connecting contrasting or disparate musical parts of form into a whole.²⁵

²⁴ Aksnes: *Kropp og sinn i skjønn forening*, p. 20.

²⁵ Hatten: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, passim.

Just like a bodily gesture is often only a quick movement with the hand, a gesture in music can be a quick figure or quite simply a single note. However, a musical gesture can also be a longer movement or a combined course of events which in itself consists of several shorter gestures. Gestures during the course of music can therefore be regarded as hierarchically built up. In my use of the concept in the interpretative and performative context, a gesture has no other limitation than that it should be a meaningful musical motion or a meaningful musical course of events.

The gesture of the third quartet movement (score, p. 156–174) is a continuous, quick motion and with certain features of a *perpetuum mobile*. In the score, semiquaver figures that wander between the instruments in the first bars are clearly seen. Each of the figures could be considered as individual gestures, but they can also, and maybe preferably, be perceived as longer closely connected gestures that are demarcated by the impellent chords. The contrasts between the gestures in the movement's introduction are apparent: the continuing motion of the semiquavers in relation to the delaying and somewhat spasmodic accents, the different directions of the motions and the differences in bowing. A dialogue between the contrasting gestures is *one* interpretation of the movement's introduction. However, the movement's opening can also be interpreted as a more continual or linear course of events. The different parts in the course of events seem to want to lead the motions in the music on into the first culmination (bar 21), which is followed by a continually falling course of events. It is therefore possible to consider the first thirty-four bars as one single gesture. Such a point of view becomes meaningful if the musical motion, its forces and direction serve as the starting point or are the leading idea of the interpretation.

The continually falling motion is followed by an intense excerpt, in which the first violin and the viola play falling figures, which in wide intervals throw themselves off from marked high notes. At the same time, the second violin and the cello play a continuing motion of quavers. Two types of gestures therefore form the linear - and chordic - structure. However, while the first violin's short figures are falling, the upper contour of accentuated high notes make up a gradual ascending line up to D flat³ in bar 53. Here, an all-embracing gesture appears which builds up a tension in relation to the repeated falling figures.

The analysis's endeavour to describe meaningful wholes is of course not least important when it refers to an interpretation in the performance of the music, i.e. when the processes in the musical course of events must be made conscious of.

Scherzo: Eliasson in a draught between Mendelssohn and Bartók

With its position in the movement sequence and being described with the term *Allegro scherzando*, the movement positions itself within the quartet tradition's canon with the third movement like a *scherzo*. The continuing motion of the semiquavers, like the *pizzicato* gesture in the broken chords, is a kind of "scherzo gesture" that is reminiscent of Felix Mendelssohn's *scherzo* style, whose character is sometimes likened to elf games. A representative example is the second movement from the String Quartet in E minor, Op. 44 No. 2 (examples 6–8, 11, p. 145–148, 153).

Can the Eliasson movement sound 'mendelssohnian'? The movements are obviously different from each other; there are approximately 160 years between the creation of each respective work. However, the *scherzo* gesture is markedly similar with its quick motions, conjunct motions in the short note values, broken chords in the double ones and transparency with dominating quick passages in the high register.

The second movement of Béla Bartók's String Quartet No. 4 (1928), *Prestissimo, con sordino*, is a *scherzo* of quite different character than Mendelssohn's. The composer Mátyás Seiber writes that the rapid movement "rushes past you like a whirlwind, the single notes hardly being distinguishable"²⁶ (example. 9, 10, 12, p. 149, 150, 155). The rapid tempo and the chromatic motion share this quartet movement with the Eliasson movement. However, whereas Eliasson's gesture consists of short solistically executed figures with *spiccato* play in a relatively high register, Bartók's gesture is made up of sweeping *legato* motions with octavating instruments, and most often in a lower register and with a dim sound. The Bartók movement could be described like a shadow play with demonic lighting.

Mendelssohn's and Bartók's *scherzo* movements appear to be essentially different. However, by means of those features that are characteristic of *scherzo* genres, which nevertheless unite these movements, the former can offer essential aspects for the interpretation of the Eliasson movement.

The conclusion of the movement is an intense *pizzicato* passage (bar 183) that increases in strength but finishes with chords surrounded by rests. A quick glance at the score can give the impression of an epilogue that is fading away. However,

²⁶ Seiber: *The String Quartets of Béla Bartók*, p. 13.

the music is played *fortissimo* all the way through to the end and the motion is concentrated in the final chord. How should these be interpreted? Is the end of the movement at one with the *crescendo* and the repeated figure's intensified concentration, which ends in hard strokes with tightened strings? Or is the *pizzicato* gesture an uninhibited and increasingly exhilarated and elated motion that can do nothing else but fade away in these chords?

Strictly speaking, the questions concerning the interpretation of these final bars are the essence of the performance of the entire movement. The movement has an essentially unbroken motion with much intensity and points of culmination, with the ensemble concentrated in the high register (bars 21, 106-109, 144-164). Rapid, intense motion can be wild, frantic and furious, and express the kind of joy that requires intense expression. For the performing ensemble, the choice of expression is crucial for the performance of the work. Technique, a way of playing and, not least, a bodily and mental attitude to the music is required for expression.

VI. Music as Mimesis

The fourth movement in Eliasson's string quartet is not a rapid finale but a low-voiced slow movement. *Cantabile* is written above all of the ensemble's parts. The harmonics in all of the quartets' movements is the same, i.e. Eliasson's first mode in different transpositions. It is not until the final movement that the introductory chord consists of all of the mode's main tones, without any interference from secondary notes, and is spread out in a soft sound. The quartet's harmonics has become clear in the finale.

The finale as a slow movement

The classic concept of an instrumental composition with contrasts between and within its numerous movements can reflect fundamental human processes. Musical gestures that connect on to bodily motion are actions that can be interpreted in narrative events and thereby connect on to human behaviour. Music that is perceived and interpreted emotionally is to a high degree connected with human emotional life. If regarded like this, music has mimetic ability. *Mimesis* means 'imitation' and following Aristotle, it is an artistic presentation of "universal insights on human existence".

In Romantic music, an epic symphony form was developed (in Tchaikovsky's, Sibelius's and Mahler's music, for example,) in which the main focus is placed on

ENGLISH SUMMARY

the finale and the entire work is directed towards its final part. Eliasson's music is not a symphony and its size is considerably smaller than the symphonies of Mahler, for example. Yet, in the quartet's first three movements, there is multifaceted music with a broad spectrum of characters. Between the third movement's final hard *pizzicato* chord and the opening of the final movement *quasi niente*, there is a contrast that can be reflected in what is predominant between the last two movements in Mahler's ninth symphony. After three movements with broad spectra of characters, the slow finale in the symphony is extremely expressive music in both melodic, harmonic and sonic respects (example 14, p. 182). If the movement is the solution for the preceding movement's contradictions,²⁷ it can be experienced as a resting place, a place for reconciliation with life itself. In the contrast between the movements, with the lucid and consolatory character of the new music, something that can be perceived as a state of explanation and relief arises. This leads one to think of the term *catharsis* - 'purification', which Aristotle claims is the role of tragedy in that it awakens awe and compassion. This concept is also used about music, as a name for that which the total experience leads to, i.e. when music and its expression completely rules over human beings. However, as 'purification', the phenomenon must go one step further, that is to say, it must lead to the transformation of a human being. This is one more aspect of *music as action*, which is not only an *aesthetic* but also an *ethical* approach to a problem.

Content, meaning and significance- with semiotic excursions

In Robert Hatten's musical semiotics, a *musical unity* can be interpreted in relation to a *cultural unity*. Hatten describes this relationship as similar to a 'correlation'. A cultural unit appears as a phenomenon that exists as a human concept in an extensive world of concepts and can therefore exist outside the structures of music. Hatten bases interpretation on the stylistic foundation of a work and the unique design of a individual work, i.e. a *markedness* in the unique design in relation to the prevailing style or other conventions.²⁸ As a slow and meditative movement, the finale in the Eliasson quartet is 'marked' in relation to the quick final movements of the prevalent movement structure. This means that it gains

²⁷ Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, p. 272.

²⁸ Hatten: *Musical Meaning in Beethoven*, p. 165, 269.

specific significance in relation to the previous movements. This approach accentuates its “cathartic character” and the entire work's mimetic function.

The German musicologist Hans-Heinrich Eggebrecht talks about “*Sinn und Gehalt*”, the 'meaning and content', of music, and makes a distinction between these concepts.²⁹ Meaning is determined in the structure and content in the meaning. If we consider interpretation as the exposition of content, Eggebrecht claims that interpretation is bound to analysis in the same way as content is bound to meaning.

The content of music is, according to Eggebrecht, the conceptual dimension of music. He claims that, with the aid of language, we can find conceptual stages in music and, accordingly, talk about “fields of concepts”. The use of such is, as I see it, an attempt at defining a specific musical content, which, at the same time, can be attributed broad and abstract properties of an emotional and characterial nature. Fields of concepts do not show how far the semiotic possibilities of music reach, but definitely to what extent we are capable of capturing the content of music in a conceptual sense. Therefore, this specific method is interesting from a performative view of interpretation. As an example, I believe that one can find concepts, from the analyses of both of the slow movements of the quartet, that can be put in relation to one another and thereby describe the content in both of these movements and the relation between the content of the movements.

Music and language

The American psychologist Paul Watzlawick claims that all human communication can fundamentally refer to objects or phenomena in two ways, either by being alike, as in a picture, or by being given a name.³⁰ The both of these forms correspond to what could be called analogous and symbolic languages, respectively. The latter form is that of verbal language, where words represent objects and phenomena. In this relation, there is no connection; the relationship between the word and what it represents is neither unique nor explicit.

Analogous communication is dependent on a natural connection between the phenomenon and that which expresses the phenomenon. As good as all non-verbal communication is analogous. Body language also belongs here, as does the

²⁹ Eggebrecht: *Musik im Abendland*, p. 677–693.

³⁰ Watzlawick et al.: *Pragmatics of Human Communication*, p. 61.

ENGLISH SUMMARY

intonation of speech, rhythm, word order and so forth. Both of these forms of communication or forms of language exist side by side and complement each other. Music must, in this categorisation, be considered as an analogous language. Watzlawick claims that analogous communication does not contain something that is comparable to the logical syntax of symbolical language.³¹ Verbal language cannot, because of its very nature, say what music has to say. However, if music, as all meaningful phenomena in our world, is made up of signs that have an aspect of expression and an aspect of content, it awakens ideas of a more or less specific kind.

The metaphor is an absolutely necessary phenomenon in verbal language. As soon as a phenomenon is to be described as something more than its actual physical elements, a metaphor has to be resorted to. In everyday language, we use metaphors to a greater extent than what we are conscious of, even when it concerns music. It is absolutely necessary in work analysis, if the intention of the analysis is to conceptualise ideas about the musical content.

In his view of language, Paul Ricoeur wishes to make use of the innovative power of language by means of its ambiguity.³² The role of the metaphor, he claims, is to communicate new meaning and significance. In accordance with this, language is not only an essential means of communication but can also be a resource when it concerns describing musical expression and content.

Figuration - mimesis

A consequence of this view of the innovative possibilities of language is reflected in Ricoeur's concept for reference having been replaced (cf. Chapter IV) by the concepts *figuration* and *re-figuration*.³³ This concept for interpretation is hereby widened from having an 'identifying' meaning to a more artistic-creative meaning. References in texts or music, or artworks in general, to phenomena, actions and concepts mean that these are figured or re-figured. In order to explain the process that leads to the assimilation of a text and this becoming part of one's own experience, Ricoeur uses the concept of *mimesis* in a three-fold form.³⁴

³¹ Ibid., p. 65.

³² Kristensson Uggla: *Kommunikation på bristningsgränsen*, p. 358.

³³ Ricoeur: *Den berättande tiden*, p. 208–209.

³⁴ Kristensson Uggla: *Kommunikation på bristningsgränsen*, p. 418ff.

Mimesis I is the reality and the everyday life the narrative makes use of.

Mimesis II is the artistic and narrative figuration of the material *mimesis I* provides it with. It is also the link of contact between *mimesis I* and *mimesis III*.

Mimesis III is the re-figuration the reader makes by assimilating the material. Here lies the point of intersection between the world of the work and the world of the reader, and the interpretation is complete.

This model can be taken in its entirety for “interpretative thinking” in the interpretation of the musical structures. *Mimesis I* are those experiences the interpreter can relate to. As someone who reproduces - re-figures - the interpreter acts, as does the reader of the text, through *mimesis III*. Fundamentally, however, the interpreter figures the work, since it is not until it appears as a sounding performance that it exists in its natural form - his or her action also relates to *mimesis II*, the creating act. However, re-figuration is not only a re-figuration of the work; pre-figuration - figuration - re-figuration is figuration of human life.

Hans-Georg Gadamer claims that art shows *aspects* of reality because of its mimetic ability.³⁵ The artwork lays bare its matter from anything irrelevant and reveals the significant. The spectator recognises something, and hereby realises the *truth* of the work. However, the mimetic meaning of art is not only about recognising what is already known, but that one recognises more and widens one's experience.

Could equivalent phenomena be possible to reveal in music? As a rule, truths are presented by testimonies in language form being related to facts and phenomena. Once again, the lack of agreement between the analogous language of music and the verbal symbolic language of language causes problems. It is therefore rare that music is related as a “true” presentation of phenomena and ideas.

An artwork's truth does not mean that every spectator must perceive that work in exactly the same way. According to Gadamer, interpretation means that the work is presented in accordance with the meaning and significance the interpreter finds therein.³⁶ In relation to the spectator, an artwork's truth is dependent on the former. What it reveals is dependent on the person it reveals itself to, his or

³⁵ Warnke: *Hans-Georg Gadamer*, p. 78.

³⁶ Gadamer: *Truth and Method*, p. 107.

her circumstances and point of view. The interpreter's will is what is decisive in the end. What is it that I perceive? What can I interpret? What do I want to interpret?

VII. Interpretation and Performance - Towards New Forms of Analysis

When Faust, in the first part of Goethe's tragedy, is to translate the prologue of St John's Gospel ("In the beginning was the Word..."), he cannot reconcile himself to "the Word" being that which existed before all other things. He tries to replace the word with *the thought*, then with *the power*, but finds that *the deed* must be the right interpretation. The Greek word in the original text is *logos*, which does not only mean 'word' but also, among other things, 'thought', 'sense' and 'basic principle'.

For us and for Faust, words and language that denote things seem to be highly overestimated if they were to be regarded as the origin and beginning of things. We are so drenched with words, both spoken and written, that we cannot see the potential of the word being an image for God himself. At the same time, we depend on words to such an extent that we consider them necessary for us to be able to know something about something.

Faust's translation "In the beginning was *the deed*" stresses this word as that which creates and that which is creative. When music is regarded as action, it is given intentional and creative qualities. As an action, music has another meaning than the describing and signifying role of language in our culture. We must find the meaning and significance of music in that which music itself is: in its actions and emotional expressions - i.e. in its ability to imitate the fundamental phenomena of human existence.

Four categories of interpretation

The questions about the meaning and significance of music must be posed to the musical work itself, which opens up to the possibilities of interpretation through its own way of being, in the way it expresses itself in its structures.

Posing questions to the work is an analytical method. Music itself, in its nature and character, in its expressions, and in its way of being, answers with different possibilities of interpretation or with different categories of interpretation, with whose aid the meaning and significance of a musical work can be categorised and thus, to a certain extent, also be described. Through this way of interpreting, we can also reach an awareness of the meaning and significance of music.

I can imagine the following four categories:

- processual interpretation
- narrative interpretation
- characterial interpretation
- emotional interpretation

These interpretation categories can naturally be complemented by or exchanged for others. They do not exclude each other either, but can even presuppose others. The individual interpretation can apply to a whole work or to a determined formal unit, for example, a movement, a shorter passage, or merely a single theme. With a performative aim in mind, the connection between part and whole is probably of significance.

A *processual interpretation* interprets events, change and development in music. Amongst the interpretation categories, it is the one that is most “within the music”. In the analyses of the first quartet movement, one of the motifs was described. It goes through a process and becomes the “leading agent” of the movement. The states of “suspense and initiative” that are described in the movement are processual interpretations of motion patterns.

Emotional interpretation is often based on cultural and historical conventions. Expressive melodic and harmonics are often interpreted as emotionally charged. The strikingly elegiac expression in the second movement of the Eliasson quartet, which gradually, in its intensity, reaches, as I see it, a state of pain and despair, is an emotional interpretation that can be supported by, among other things, archetypical codes.

Characterial interpretation has to a similar degree to do with conventions. A musical language with characterial meaning and significance is often associated with phenomena and relations that have given the music a certain character during a longer period of time, for example, dance, liturgy or military signals and marches. The interpretation of the quartet's third movement can be guided by the scherzo character with its stylistically historical roots. The finale has, in contrast to the other movements, a character that can guide the interpretation.

Eventful music of great size, which is sometimes called epic, can be given a *narrative interpretation*. However, even a work of smaller size can be narrative and narrativity can be interpreted on different levels, and does not need to be perceived as a programme-musical phenomenon. A narrative interpretation is closely associated with processual meaning and significance. The processual interpretation of the first movement can provide the base for a narrative interpre-

ENGLISH SUMMARY

tation. The music describes a course of events from the rapid figures of the opening of the movement in a homogenous sounding body to the final, almost self-annihilating culmination. The shifting course of events can be interpreted narratively through the music's own ability to narrate.

Analyses from literature, and interpretation categories

In the final chapter, some work analyses are referred to and these are related to the interpretation categories mentioned above.

The musicologist Marion A. Guck makes a narrative interpretation of Chopin's Prelude in B minor, Op. 28 No. 6.³⁷ Bo Wallner describes a processual development in the first movement of Stenhammar's String Quartet No. 2 in C minor.³⁸ However, taking the movement's shifting character as his point of departure, this interpretation is also a narrative one. The main theme's first three quavers in the first movement of Beethoven's Sonata Op. 111 in C minor is described by the music theorist Orla Vinther as a "motto",³⁹ which, in my reading of Vinther's analysis, is similar to a protagonist who appears in different events throughout the movement. The second theme is, according to the analysis, in glaring contrast to the forcefulness of the motto. Vinther describes it as listening and withdrawn, articulated with "sighing" rests. Here, the movement's character appears in an emotional interpretation.

Robert Hatten makes a thorough analysis of the third movement of Beethoven's String Quartet Op. 130 in B flat major.⁴⁰ The point of departure of this analysis is the concentrated activity of the movement. Hatten claims that the music is carried by a structural strategy that is brought about by the "plenitude" of the music, which leads to a state of "fulfilment". However, too great a satisfactory state of perfection tends to go over into distraction and dissolution, which is why strategies that confront can break the prevailing state of affairs. Hatten's interpretation is psychological, which could be an additional interpretation category, and assigns the interruptions and changes in the course of the music to a self-knowing mind

³⁷ Guck: *Two Types of Metaphoric Transference*, p. 206–207.

³⁸ Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, I, p. 483–490.

³⁹ Vinther: *Musikalsk analyse*, p. 131–157.

⁴⁰ Hatten: *Plenitude as Fulfillment*.

that dwells on the loss, and reacts with new energy. Consequently, the music would express the emotional state of human consciousness. This is a distinctive analysis, which, in my opinion, cannot be clear until it is realised in a sounding reality.

Towards new forms of analysis

Musical work analysis that has sounding interpretation in view must, I think, live by and develop the paradoxical, i.e. to speak of the inexpressible and describe the indescribable. The aesthetic point of view that is presented in the second chapter of the dissertation, that the artwork accommodates knowledge, makes demands on the knowledge “about” the work. If this is perceived as a subject with an inherent knowledge, the musician’s interpreting and performing role must be stressed.

Can then music theory, represented by musical analysis, enter the domains of inexpressibility and indescribability and be of help on the road to artistic knowledge and insight? It is this question that lies at the heart of the dissertation. This question addresses, among other things, the interaction between musical theory and practice and the possibility of these two being united in musical interpretation.

Bo Wallner speaks of a “synthesis” that involves practice and science permeating each other.⁴¹ Synthesis exists in those cases where the researcher and the practitioner are one and the same person. When synthesis does *not* seem to exist, praxis is tacit knowledge, and it is so tacit that an awareness of the meaning and significance in the interpretation and performance is and remains unknown. At the same time, the theory is so verbalised in analysis and systematics that the music’s own voice cannot make itself heard. In both camps, reflection on artistic insight is probably inexistent.

The different forms for music’s way of being that I have pointed out, and that I have laid stress upon in Anders Eliasson’s *Quartetto d’Archi*, are phenomena to use in order to make one conscious of the content of performance. To find the interpretation possibilities that I believe the work itself has to offer, probably demands a scrutinising or inquiring analysis, in which the work is mirrored in one’s own experience and in which one’s creative imagination has free rein.

⁴¹ Wallner: *Lodet och spjutspetsen*, p. 97–99.

Music and language - one more time.

Interpretive texts on artistic and creative activities make, I believe, subjective reflection possible, which artistic performance in itself does not give. Subjectivity is the interpretation's strength; to be above subjectivity is the strength of the artwork. However, subjectivity must not result in self-assertion in which the unknown is understood only through it being applied to the known, that which we already know. The opposite way: "the one where I learn something new by going from the known to the unknown is the only one that will lead to the music itself".⁴²

The literary form that is called an essay demands scientific exactness at the same time as it opens up to "free associations and a personal language". It can talk about 'I' at the same time as it can talk about "the nature of the world" (but with the 'I' as the final authority) and "shows potential of innovative thinking and freedom, on questions about form and non-form, about art and non-art, about artistic research and researching art".⁴³ Here, subjectivity can thus exist in balance with analysis. The essay seems to be a form of language that can formulate the paradoxical, i.e. to talk about the inexpressible and describe the indescribable.

However, there are occasions when the result of the analysis must be conveyed in purely practical situations and then in spoken form, as in practical study. Then a pedagogical language that can also function in a direct dialogue is required. This can be trying for the teacher of music theory, for example. A language that works perfectly in the theory of form or in analysis, does not correspond to the concepts and methods that stimulate the music in an interactional situation.

Must there be such a conflict between the interpretative analysis and practical studying? Or between the analysis in essay form and the way the musician approaches a piece of music? There are naturally considerable differences between an analytical lecture or a written analysis and the practising musician's situation. However, I believe that a pedagogical language can be developed in the meeting between the analysis and the performance through a focus on such phenomena as musical action and musical gesture or mimetic interpretation. Something that could be called an *essayistic attitude* is one possibility for musical analysis to have a creative function in interpretation and performance.

(Translation: Lynn Preston)

⁴² Andersson: *Har musiken något att säga?*, p. 75.

⁴³ Hansson: *Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?*, p. 60.

Appendix

Tonaliteten i Anders Eliassons musik¹

Det enda jag vet är vad mitt språk består i, det är två olika modi, två olika ackord. Utifrån de här två byggstenarna äger allting rum. Det är otroligt viktigt att ha koll på dem. Lika viktigt som att vattnet håller koll på att det är två väteatomer och en syreatom; kommer det till exempel med en kolatom blir det något annat, det kan bli kolväten och sånt. Det är bara de tre atomerna det är fråga om, ingenting annat. Det är det första, jag har kommit liksom in i farstun i stugan. Och sen när man har förstått det där så kan man börja på att komponera. Och då befinner man sig i köket. Att komponera betyder att sammanställa de här byggklossarna och vad man kan få ut ifrån dem. Men det räcker inte. För att se de oändliga möjligheterna krävs det att man kommer in i själva salongen. Och då komponerar man inte längre. Då försöker man bara att avlyssna vad det här egentligen har för möjligheter i sig att leva.²

De två modi Anders Eliasson här talar om består av vardera fyra huvudtoner, fyra bitoner, relaterade till huvudtonerna med halvtonssteg, samt en tilläggston. Modi är, som Eliasson säger, i grunden två ackord med respektive modus huvudtoner och därav framträdande karakteristiska intervall. Samklangerna är dock varierbara beroende genom olika bruk av bitonerna. Modus kan skifta mellan transpositions-lägen på alla de tolv tonerna i den kromatiska skalan. Likaså kan "modulation" mellan modi göras. Skiftningarna är ofta täta, varför Eliassons tonspråk inte kan kallas modalt. Det kan i stället beskrivas som en tonalitet som brukar samtliga de tolv tonerna, men som i samklanger är beroende av de båda modis tonförråd. Eftersom samklangerna sätter sin prägel på musiken framstår harmoniken som ett av flera särpräglade kännetecken på Eliassons musik.

¹ Framställningen bygger på samtal med tonsättaren den 10 juli och den 19 oktober 2007, samt tvprogrammet *Veckans tonsättare – Anders Eliasson*. Analysen av Eliassons modi grundar sig enbart på *Quartetto d'Archi*.

² Bergendal: *33 nya svenska komponister*, s. 61.

APPENDIX

Modus 1³ består av följande huvud- och bitoner:



Eliasson beskriver detta modus “det fyrkantiga, mänskliga”. Modus egentliga grundton är i denna transposition *f*, och transpositionen benämns här ’Modus 1 *F*’. En skala av modus toner blir:



Ton 3 i skalan är tilläggstonen som fyller ut tersintervallet mellan ton 2 och 4, men används mycket sparsamt.

De karakteristiska intervallen i modus 1 är tritonus och liten ters – som tillsammans utgör en förminskad treklang – samt stor septima eller liten sekund. En karakteristisk samklang är stor septima och förminskad treklang. En ofta förekommande samklang består av liten ters och stor septima – i analyserna benämnda ’modus 1-ackordet’.



³ Benämningarna av modi är avhandlingsförfattarens.

Modus 2 består av följande huvud- och bitoner:



Eliasson beskriver detta modus "det cirkulära, gudomliga". Modus egentliga grundton är i denna transposition *d*, och transpositionen benämns här 'Modus 2 *D*'. En skala av modus toner blir:



Liksom i modus 1 är ton 3 i skalan tilläggsnoten som fyller ut tersintervallet mellan ton 2 och 4, och används mycket sparsamt.

Modus 2 består i grunden av två kvinter på stor sekunds avstånd, varför de karakteristiska intervallen är framför allt kvart och stor sekund – således en från modus 1 avvikande karaktär.



Samklangerna i de båda modi förekommer i varierande ackordställningar och ackordlägen.



Källor och litteratur

Muntliga källor

Samtal med tonsättaren Anders Eliasson den 10 juli och den 19 oktober 2007.

Veckans konsert – Anders Eliasson. Sveriges Television, SVT2, 7 maj 2006 kl. 19.00.

Musikalier

Bartók, Béla: *Stråkkvartett nr. 4*. Studiepartitur, Universal Edition, Wien.

Bartók, Béla: *Stråkkvartett nr. 6*. Studiepartitur, Boosey & Hawkes, London m.fl.

van Beethoven, Ludwig: *Stråkkvartett f-moll, op. 95*. Studiepartitur, Universal Edition, Wien.

Eliasson, Anders: *Quartetto d'Archi (1990/91)*. Partitur, Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

Mahler, Gustav: *Symfoni nr. 9*. Studiepartitur, Universal Edition, Wien.

Mendelssohn, Felix: *Stråkkvartett e-moll, op. 44: 2*. Studiepartitur, Ernst Eulenburg, London m.fl.

Stenhammar, Wilhelm: *Stråkkvartett nr. 3 F-dur, op. 18*. Studiepartitur, Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

CD-inspelningar

Eliasson, Anders: *Quartetto d'Archi* m.fl. Talekvartetten. BIS-603.

Stenhammar, Wilhelm: *Stråkkvartett nr. 3 F-dur, op. 18*. Gotlandskvartetten. Musica Sveciae CAP 21338.

Litteratur

- Abbate, Carolyn: *Unsung Voices. Opera and Musical narrativity in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Aksnes, Hallgjerd: Kropp og sinn i skjønn forening. Perspektiver på musikalsk mening. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 2006, s. 11–26.
- Algulin, Ingemar: Att skriva är för mig ett komponerande i ord. Bo Wallner som skriftställare. Tobeck, Christina (red.): *Bo Wallner, pedagog, musikforskare, skriftställare, radiomedarbetare, mentor, ideolog. En symposierapport*. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 2007, s. 105–111.
- Andersson, Sven: *Filosofens fråga. Om logisk empirism, hermeneutik, kritisk teori och rekonstruktionen av en ontologi*. Göteborg: Institutionen för Vetenskapsteori, Göteborgs universitet, 1991.
- Andersson, Sven: Har musiken något att säga? Molander, B.: (red): *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning*. Göteborg: Daidalos, 1995, s. 65–81.
- Aristoteles: *Om Diktkonsten*. Svensk övers. J. Stolpe. Stockholm: Alfabeta Anamma, 2005 (1/1994). Orig.: *Peri poietikes*.
- Asplund, Johan: *Avhandlingens språkdräkt*. Göteborg: Korpen 2002.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Filosofiske betragtninger over digtet*. Dansk övers. och noter. P. A. Brandt och S. Kjørup; introduktion av S. Kjørup. Köpenhamn: Arena, 1969. Orig.: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735.
- Benestad, Finn: *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Svensk övers. Nils L. Wallin. Rabén & Sjögren, 1978.
- Bengtsson, Ingmar: Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen. Nielsen, F. V. och Vinther, O. (red): *Musik, oplevelse, analyse og formidling*. Danmark: Edition Egtved, 1988, s. 97–171.
- Bengtsson, Ingmar: *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm: Esselte Studium, 1973.
- Bengtsson, Jan: *Sammanflätningar. Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*. Göteborg: Daidalos 1988, 3/2001.
- Bent, Ian D. och Pople, Anthony: Analysis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Berenson, F. M.: Interpreting the Emotional Content of Music. Krausz, M. (ed.): *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, 1993, s. 61–72.
- Bergendal, Göran: *33 nya svenska komponister*. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien och Rikskonserter, 2001.
- Berry, Wallace: *Musical Structure and Performance*. New Haven/London: Yale University Press, 1989.
- Brendel, Alfred: *Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*. London: Robson Books, 1995 (1/1990).
- Campanino, Mario: Sense and Meaning in Music: The Correspondences Hypothesis. *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Bologna: Bononia University Press, 2006.
- Christensen, Mogens (red.): *Att skabe interesse... Festskrift for Orla Vinther*. Esbjerg: VMK forlag, 2007.
- Coker, Wilson: *Music & Meaning. A theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press, 1972.
- Cone, Edward T.: Schubert's Promisory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics. Frisch, Walter (ed.): *Schubert. Critical and Analytical Studies*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1986.
- Cone, Edward T.: *The Composer's voice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974
- Cook, Nicolas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford/New York: Oxford University Press 1994.
- Cook, Nicholas: Analysing Performance and Performing Analysis. Dens. och Everist, M. (ed.): *Rethinking Music*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1999, s. 239–261.
- Cook, Nicholas: Music as Performance. Clayton, M., Herbert, T., Middleton, R. (ed.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York/London: Routledge, 2003, s. 204–214.
- Cook, Nicolas: *Music, Imagination, and Culture*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Covach, John R.: Deconstructing Cartesian Dualism in Musical Analysis. *Music Theory Online*, nr 11 (1994).
- Cox, Arnie: Hearing, Feeling, Grasping Gesture. Gritten, A., King, E. (ed): *Music and Gesture*. Aldershot: Ashgate, 2006, s. 45–60.
- Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*. Köln: Hans Gerig, 1967.
- Dahlhaus, Carl och Eggebrecht, Hans Heinrich: Musikalischer Gehalt. Des.: *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1985, s. 139–155.
- Dahlstedt, Sten: Musikanalysens språk. Om musikförståelsens teoretiska förutsättningar. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1992:2, s. 7–35.
- Davies, Stephen: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2001.
- Davies, Stephen: *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2003.
- Davidson, Jane: Communicating with the body in performance. Rink, John (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 144–152.
- Eco, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Blomington: Indiana University Press, 1979.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers*. München: Piper, 1982.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Musik und das Schöne*. München: Piper, 1997.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, 1991.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik. Dens.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977, s. 113–129.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Zur Methode der musikalischen. Dens.: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979, s. 7–42.
- Erickson, Robert: *The Structure of Music: a listener's guide*. Westport: Greenwood Press, 1977 (1/1955).
- Fagius, Jan: *Hemisfärernas musik*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2001

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Forsblom, Enzo: *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Sibelius-Akademien, 1985.
- Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg: *Sanning och metod i urval*. Svensk övers. Arne Melberg. Göteborg: Daidalos 1997. Orig.: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 5. Auflage, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1986 (1/1960). Engelsk titel: *Truth and Method*, 1984.
- Godlovitch, Stan: *Musical Performance. A philosophical study*. London/New York: Routledge, 1998.
- Godøy, Rolf Inge: Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery. Camurri, A. & G. Volpe, G. (Ed.): *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction: 5th International Gesture Workshop*, Genua, 2003, Selected Revised Papers. Berlin: Springer Verlag, 2004, s. 55-62.
- Godøy, Rolf Inge: Motor-Mimetic Music Cognition. *Leonardo* 36:4 (2003), s. 317-319.
- von Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Sorgespelets första del*. Svensk övers. Britt G. Hallqvist. Stockholm: Natur och Kultur. Orig.: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, 1808.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1976.
- Goodman, Nelson: *Problems and Projects*. Indianapolis/New York: Bobbs-Merrill, 1972.
- Gritten, A., King, E. (ed): *Music and Gesture*, Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2006.
- Gruber, Gerold W.: *Analyse. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel m.fl.: Bärenreiter, 1994-99.
- Guck, Marion A.: Two Types of Metaphoric Transference. Jenefer Robinson (ed.): *Music and Meaning*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997, s. 201-212.
- Göranzon, Bo: *Spelregler – om gränsöverskridande*. Stockholm: Dialoger, 2001
- Hall, Lennart: Interpretation i musiken. *Nationalencyklopedin*, uppslagsordet 'Interpretation'.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Hanslick, Eduard: *Om det sköna i musiken*. svensk övers. Britta Collinder. Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala universitet, 1988. Orig.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1854.
- Hansson, Gunnar D.: Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst? *ArtMonitor*, Nr. 1 (2007), s. 59–72.
- Hansson, Gunnar D.: Columbi enkrona – om essän som brygga mellan vetenskap och konst. Lind, Torbjörn och Wadensjö, Jesper (red.): *Konst, kunskap, insikt: texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området* (Årsbok 2004 för Konstnärligt FoU). Stockholm: Vetenskapsrådet, 2004, s. 36–51.
- Haram, Arnfinn Andreas o.p.: Sursum Corda. Om musikkens liturgiske karakter. Gulbrandsen, Erling E. och Varkøy, Øivind (red.): *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2004, s. 177–191.
- Hatten, Robert S.: A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. Gritten, A., King, E. (ed): *Music and Gesture*. Aldershot: Ashgate, 2006, s. 1–23.
- Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Hatten, Robert S.: Metaphor in Music. Tarasti E. (ed): *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Hatten, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Hatten, Robert S.: Plenitude as Fulfillment: The Third Movement of Beethoven's String Quartet in Bb, Op. 130. Kinderman, W. (ed): *The String Quartets of Beethoven*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, s. 214–233.
- Hermerén, Göran: The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music. Krausz, M. (red.): *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, 1993, s. 9–31.
- Höglund, Jan Lennart: *Wallneriana. Tretton samtal med Bo Wallner*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2005.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Iazzetta, Fernando: Meaning in Musical Gesture. Särtryck ur M. M. Wanderley och M. Battier: *Trends in Gestural Control of Music*. Ircam – Centre Pompidou, 2000, s. 259–268.
<http://www.music.mcgill.ca/~mwanderley/Trends/P.Iaz.pdf> (2009-05-02)
- Ingarden, Roman: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Engelsk övers. A. Czerniawski. Orig.: *Utwór muzyczny i sprawa jego tozsamosci*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1986.
- Jernhake, Klaes-Göran: *Schuberts "stora C-dursymfoni" – kommunikationen med ett musikaliskt konstverk. En tillämpning av Paul Ricoeurs tolkningsbegrepp*. Diss. Uppsala: Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 15, 1999.
- Johannessen, Kjell S.: *Praxis och tyst kunnande*. Svensk övers. M. Hammarén och T. Nordenstam. Stockholm: Dialoger, 1999
- Johansson, Thorsten: *Frege och idén om det givna. En undersökning av logisk form och idén om ett begreppsligt givet innehåll i språket*. Diss. Nora: Nya Doxa, 2000.
- Jordheim, Helge: *Läsningens vetenskap. Utkast till en ny filologi*. Svensk övers. Sten Andersson. Gråbo: Antrophos 2003
- Kárpáti, János: *Bartók's String Quartets*. Engelsk övers. från ungerska: F. Macnicol. Budapest: Corvina Press, 1975. (ung. originalet 1967).
- Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*. London: Oxford University Press, 1967.
- Kjørup, Søren: *Another Way of Knowing. Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*. Bergen National Academy of the Arts, 2006 (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development, No. 1).
- Kjørup, Søren: *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Svensk övers. S-E. Thorhell. Lund: Studentlitteratur 1999. Orig.: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, 1996.
- Kristensson Uggla, Bengt: *Kommunikation på bristningsgränsen. En studie i Paul Ricoeurs projekt*. Diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium 1999.
- Krummacher, Friedhelm: *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Bern: Verlag Krompholz & Co., 1956 (1/1917).

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Lagerström, Cecilia: *Former för liv och teater. Institutet för Scenkonst och tyst kunnande*. Diss. Hedemora: Gidlunds, 2003.
- Langer, Susanne K.: *Filosofi i en ny tonart. En undersökning av tänkandets, ritens och konstens symboler*. Svensk övers. E. Åkesson. Uppsala: Almqvist & Wiksell/Gebers, 1958. Orig.: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 3:e upplagan 1957.
- Larson, Steve: Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings. Gritten, A., King, E. (ed): *Music and Gesture*, Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2006, s. 61–74.
- Latham, Edward D.: Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2:2 (2005).
- Lerdahl, Fred och Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- Levinson, Jerrold: Performative vs. Critical Interpretation in Music. Krausz, M. (ed.): *The Interpretation of Music. Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, 1993, s. 33–60.
- Lidov, David: Mind and body in music. *Semiotica*, vol. 66 (1987).
- Liedman, Sven-Eric: *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*. Stockholm: Bonniers, 2006.
- MacIntyre, Alasdair: Contexts of Interpretation. Reflection on Hans-Georg Gadamer's Truth and Method. *Boston University Journal* 1976: 17, s. 41–46
- Mark, Thomas Carson: Pianospelets filosofi: tankar kring framförandebegreppet. Svensk övers. B. Edlund. Anderberg, T. och Edlund, B. (red): *Musikfrågor. Musikestetisk antologi*. Lund: Doxa, 1985, s. 21–49. Orig.: Philosophy of Piano Playing: Reflections on the Concept of Performance. *Philosophy and Phenomenological Research*, 41 (1980/81), s. 299–324.
- Maus, Fred Everett: Music as Drama. Robinson, J. (ed.): *Music and Meaning*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997, s. 105–130.

- Merlau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Engelsk övers. C. Smith. London/New York: Routledge, 1962/2002. Orig.: *Phénoménologie de la perception*, 1945. Svensk övers. av förordet: Vad är fenomenologi? Merlau-Ponty: *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Övers. A.P. Fredlund. Stockholm/Stehag. Brutus Östlings bokförlag, 2004, s. 41–60; svensk övers. av del I: Merlau-Ponty: *Kroppens fenomenologi*. Övers. W. Fovet. Göteborg: Daidalos, 1997.
- Merlau-Ponty, Maurice: Sammanflätningen – kiasmen. Dens.: *Lovtal till filosofin. Essäer i urval*. Svensk övers. A.P. Fredlund. Stockholm/Stehag. Brutus Östlings bokförlag, 2004, s. 253–280. Orig.: *L'entrelacs – le chiasme. Le Visible et l'invisible*, 1964.
- Meyer, Leonard B.: *Explaining Music. Essays and Explorations*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1973.
- Molander Bengt: *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos, 1996.
- Narmour Eugene: On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. Dens. och Solie, Ruth A. (red.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*. Essays in Honor of Leonard B. Meyer. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988, s. 317–340.
- Nationalencyklopedin*. Höganäs: Bra Böcker, 1989–1996. Även nätupplaga: www.nationalencyklopedin.se
- Nationalencyklopedins ordbok*. Höganäs: Bra Böcker, 2000. Även nätupplaga: www.nationalencyklopedin.se
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.
- Nielsen, Carl: *Levande musik*. Svensk övers. B. Pleijel. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 1991. Orig.: *Levende Musik*, 1925.
- Nässén, Eva: "Ett yttre tecken på en inre känsla". *Studier i barockens musikaliska och sceniska gestik*. Diss. Göteborg: Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs universitet, 2000.
- Ong, Walter J.: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*. Svensk övers. L. Fyhr, G. D. Hansson, L. Perme. Göteborg: Anthropos, 1996 (1/1990). Orig.: *Orality and Literacy. Technologization of the Word*, 1982.
- Piltz, Anders: Kropp, förnuft och känsla i liturgin. *Signum* 2009:3.
- Potter, John: *Vocal Authority. Singing style and ideology*. Cambridge University Press, 1998.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Proust, Marcel: *Swanns värld*. Svensk övers. G. Vallquist. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1993. Orig.: *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, 1913.
- Pålsson Hans: Det eviga och lönsamheten. *Det eviga som traditionsbrott*. Lund: Lunds universitet, 2006.
- Pålsson, Hans: *Tankar om musik*. Stockholm: Prisma, 2002.
- Pålsson, Hans: Pianistens frihet och kompositörens text. *Universitets frihet. Tio tankar och en dikt*. Lund: Lunds universitet, 2008.
- Ratner, Leonard G.: *The Beethoven String Quartets. Compositional Strategies and Rhetoric*. Stanford: Stanford Bookstore, 1995
- Ratzinger, Joseph: Skönheten ska befria oss. *Signum* 2005:5. Svensk övers. A. M. Hodacs. Engelsk titel: The Feeling of Things, the Contemplation of Beauty. <http://www.zenit.org>
- Ricoeur, Paul: Den berättande tiden. Dens.: *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*. Redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, s. 205–235.
- Ricoeur, Paul: Förklara och förstå. Text – handling – historia. Dens.: *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*. Redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, s. 67–98.
- Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor. The creation of meaning in language*. Engelsk övers. Robert Czerny m.fl. London och New York 1977/2003. Orig.: *La métaphore vive*, 1975.
- Ricoeur, Paul: Vad är en text? Dens.: *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*. Redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992, s. 31–64. Engelsk övers. What is a text? Explanation and understanding. *Hermeneutics and the Human Sciences*, 1981.
- Rink, John: Analysis and (or?) performance. Dens. (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 35–58.
- Rothfarb, Lee A.: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Rotter, Signe: *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*. Kiel: 2000 (Disputationsupplaga); även i *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, 47. Kassel: Bärenreiter, 2001.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Sá Cavalcante Schuback, Marcia: *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik*. Glänta produktion, 2006.
- Scruton, Roger: Understanding Music. *Ratio XXV* (1983), s. 97–120.
- Seiber, Mátyás: *The String Quartets of Béla Bartók*. London: Boosey and Hawkes, 1945.
- Sharpe, R. A.: *Philosophy of Music. An Introduction*. Chesham: Acumen, 2004.
- Sigurdson, Ola: *Himmelska kroppar. Inkarnation, blick, kroppslighet*. Glänta produktion, 2006.
- Sohlmans musiklexikon, 2:a upplagan. Stockholm: Sohlmans, 1975–1979.
- Stockfelt, Ola: *Musik som lyssnandets konst. En analys av W. A. Mozarts symfoni N° 40, g moll K. 550*. Diss. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg: 18, 1988.
- Stravinskij, Igor: *Musikalisk poetik*. Svensk övers. D. Törngren. Göteborg: Bo Egebys förlag, 1991 (1/1950). Orig.: *Poétique musicale sous forme de six leçons*, 1942. Engelsk titel: *Poetics of Music in the form of six lessons*, 1947.
- Svenska Akademiens Ordbok, nätupplagan. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (2009-05-03).
- Svenungsson, Jan: *An Artist's Text Book*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2007.
- Söderholm, Valdemar: *Arbetsbok i elementär kontrapunkt. Vokalpolyfoni*. Stockholm: Eriks, 1973 (1/1967).
- Tandberg, Svein Erik: *Imagination, Form, Movement and Sound. Studies in Musical Improvisation*. Diss. Göteborg: University of Gothenburg, 2008.
- Tarasti, Eero: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter 2002.
- Tawaststjerna, Erik: *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*. Helsingfors: Atlantis, 1996.
- Treitler, Leo: Language and the Interpretation of Music. Jenefer Robinson (ed.): *Music and Meaning*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997, s. 23–56.
- Tunström, Göran: *Juloratoriet*. Stockholm: Bonniers, 1984. engelsk utgåva: *The Christmas Oratorio*. Boston, 1995.
- Tykesson, Anders: Att bryta sig igenom – om åtta takter och deras betydelse i Sibelius femte symfoni. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 2006, s. 75–95.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Tykesson, Anders: Formstudium och interpretation. Tobeck, Christina (red.): *Bo Wallner, pedagog, musikforskare, skriftställare, radiomedarbetare, mentor, ideolog. En symposierapport*. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 2007, s. 25–32.
- Wallner, Bo: Lodet och spjutspetsen. Minnen, tankar, sakförhållanden, idéer... Från arbetet vid en musikhögskola. *Lodet och spjutspetsen. En skrift om det konstnärliga utvecklingsarbetet*. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 1985.
- Wallner, Bo: *Musiksvenska*. Stockholm: Rikskonserter, 1973.
- Wallner, Bo: *Profiler. Fem essäer om svensk tonkonst under förra seklet*. Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 2002.
- Wallner, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. Del 1–3. Stockholm: Norstedts 1991.
- Wallner, Bo: Uppleva – iakttä – beskriva – förmedla. Om kurserna i musiksvenska på Nordens folkhögskola, Biskops-Arnö, somrarna 1983–1986. Nielsen, F.V. och Vinther, O. (red): *Musik, oplevelse, analyse og formidling*. Danmark: Edition Egtved, 1988, s. 173–192.
- Warnke, Georgia: *Hans-Georg Gadamer. Hermeneutik, tradition och förnuft*. Svensk övers. J. Retzlaff. Göteborg: Daidalos, 1993. Orig.: Gadamer, Hermeneutics, Tradition and Reason, 1987.
- Watzlawick, Paul, Beavin, Janet Helmick och Jackson, Don D.: *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York: Norton & Company, 1967.
- Weman Ericsson, Lena: "...världens skridskotystnad före Bach". *Historiskt informerad uppförandep Praxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach*. Diss. Luleå: Luleå tekniska universitet, 2008.
- Vinther, Orla: *Musikalsk analyse – otte essays om oplevelse og eftertanke*. Danmark: Edition Egtved, 1992.
- Åhlén, Carl-Gunnar: Starka kontraster svetsas samman. *Svenska Dagbladet* 30/4 2008, Kultur, s. 14.

Namnregister

- Aksnes, Hallgjerd, 133, 136, 258, 276
Algulin, Ingemar, 237, 238, 276
Andersson, Sven, 22, 31, 52, 202, 235, 236, 270, 276, 281
Aristoteles, 60, 176, 183, 184, 276
Asplund, Johan, 201, 202, 276
Bach, J.S., 7, 27, 29, 116, 123, 130, 279, 282, 287
Bartók, Béla, 12, 150, 151, 152, 154, 177, 180, 260, 261, 281
Bastian, Peter, 240
Baumgarten, A.G., 20, 21, 246, 276, 282
Beethoven, Ludwig van, 5, 6, 12, 16, 25, 33, 42, 54, 55, 57, 87, 180, 184, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 205, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 251, 263, 269, 275, 280, 281, 284
Benedictus XVI, 102
Bengtsson, Ingemar, 19, 40, 276
Bent, Ian, 3, 5, 277
Berenson, F.M., 86, 88, 235, 253, 277
Berg, Alban, 180
Bergh, Richard, 101
Bohr, Niels, 237
Brahms, Johannes, 180
Chopin, Fryderyk, 221
Coker, Wilson, 6, 117, 132, 135, 136, 277
Cone, Edward T., 5, 6, 40, 59, 277
Cook, Nicholas, 4, 5, 6, 15, 16, 35, 36, 41, 42, 52, 53, 116, 120, 130, 217, 250, 277, 278
Cooke, Deryck, 6
Dahlhaus, Carl, 15, 17, 120, 123, 188, 191, 192, 196, 257, 278
Davies, Stephen, 6, 15, 16, 17, 278
Dilthey, Wilhelm, 92, 254
Dostojevskij, Fjodor, 102
Eco, Umberto, 185, 186, 196, 278
Eggebrecht, Hans Heinrich, 6, 13, 180, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 230, 234, 262, 263, 278, 279
Einstein, Albert, 236
Eliasson, Anders, 1, 11, 13, 18, 45, 47, 54, 85, 96, 99, 100, 101, 102, 117, 121, 139, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 175, 177, 179, 181, 183, 184, 188, 196, 197, 198, 207, 218, 219, 220, 234, 245, 249, 251, 252, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 268, 270, 272, 273, 274, 275
Epstein, David, 87
Erickson, Robert, 124, 125, 279
Forsblom, Enzo, 85, 133, 194, 279
Frege, Gottlob, 190, 281

NAMNREGISTER

- Gadamer, Hans-Georg, 12, 21, 22, 24, 28, 32, 41, 46, 50, 51, 52, 54, 85, 92, 104, 105, 177, 204, 206, 207, 208, 229, 246, 249, 265, 266, 279, 283, 287
- Godøy, Rolf-Inge, 128, 279
- Goethe, J.W. von, 215, 266
- Goodman, Nelson, 16, 200, 201, 279
- Granström, Helena, 236, 237
- Guck, Marion A., 6, 116, 202, 221, 268, 280
- Hall, Lennart, 26, 41, 280
- Hanslick, Eduard, 115, 116, 191, 280
- Hansson, Gunnar D., 238, 239, 271, 280, 284
- Haram o.p., Arnfinn, 34, 280
- Hatten, Robert S., 6, 33, 53, 119, 121, 125, 128, 130, 131, 136, 138, 139, 141, 142, 186, 187, 188, 192, 196, 201, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 243, 257, 259, 263, 269, 280, 281
- Haydn, Joseph, 5, 27, 145, 203
- Hermerén, Göran, 36, 37, 38, 281
- Hjelmslev, Louis, 185
- Hoffmann, E.T.A., 5
- Jackendoff, Ray, 87, 282
- Johannesen, Georg, 238, 239
- Johannessen, Kjell S., 31, 281
- Jordheim, Helge, 216, 281
- Kárpáti, János, 150, 177
- Kerman, Joseph, 55, 281
- Kirkpatrick, Ralph, 130
- Kivy, Peter, 6
- Kjørup, Søren, 20, 21, 185, 246, 276, 282
- Kretzschmar, Hermann, 6, 193
- Kristensson Ugglå, Bengt, 90, 91, 92, 203, 204, 264, 265, 282
- Kurth, Ernst, 12, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 282, 285
- Lagerström, Cecilia, 29, 33, 282
- Langer, Susan K., 88, 89, 216, 253, 282
- Larson, Steve, 118, 119, 256, 282
- Lerdahl, Fred, 87, 282
- Levinson, Jerrold, 36, 37, 283
- Lévi-Strauss, Claude, 92
- Lidov, David, 127, 283
- Lukács, Georg, 239, 241
- MacIntyre, Alasdair, 105, 206, 283
- Mahler, Gustav, 180, 181, 183, 196, 262, 275, 278
- Mattheson, Johann, 133
- Maus, Fred Everett, 6, 12, 55, 57, 58, 59, 60, 87, 88, 251, 283
- Mendelssohn, Felix, 12, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 260, 261
- Merleau-Ponty, Maurice, 12, 125, 126, 127, 129, 132, 136, 257, 277
- Meyer, Leonard B., 39, 115, 283, 284
- Mnouchkine, Ariane, 42
- Molander, Bengt, 29, 30, 31, 247, 276, 283
- Momigny, J.-J. de, 5
- Mozart, W.A., 5, 52, 180, 250, 280, 286
- Narmour, Eugene, 38, 39, 284
- Ong, Walter J., 216, 284
- Peirce, Charles S., 131, 185, 186, 187, 196

NAMNREGISTER

- Platon, 102
 Polanyi, Michael, 29
 Pople, Anthony, 3, 5, 277
 Proust, Marcel, 126
 Pålsson, Hans, 25, 184, 284
 Ratzinger, Joseph, 102, 285
 Ricoeur, Paul, 3, 12, 13, 25, 32, 89,
 90, 91, 92, 93, 94, 95, 103, 105,
 177, 190, 191, 203, 204, 205, 208,
 253, 254, 255, 256, 264, 265, 281,
 282, 285
 Rink, John, 39, 40, 278, 285
 Rosenberg, Hilding, 181
 Rossini, Gioachino, 115
 Sá Cavalcante Schuback, Marcia, 93,
 285
 Saussure, Ferdinand de, 185
 Schubert, Franz, 40, 104, 277, 280
 Scruton, Roger, 201, 285
 Seiber, Mátyás, 150, 177, 260, 285
 Sibelius, Jean, 18, 32, 33, 180, 262,
 279, 286
 Sjostakovitj, Dmitrij, 180
 Stein, Erwin, 5
 Stenhammar, Wilhelm, 7, 11, 12, 96,
 99, 100, 101, 221, 222, 238, 255,
 256, 268, 275, 285, 287
 Stravinsky, Igor, 15, 23, 26, 27, 28,
 141, 246, 247
 Svenungsson, Jan, 234, 235, 286
 Söderholm, Valdemar, 123, 286
 Tarasti, Eero, 186, 280, 286
 Tjajkovskij, Pjotr Iljitj, 180
 Tovey, Donald Francis, 6
 Tranströmer, Tomas, 202
 Treitler, Leo, 200, 201, 286
 Tunström, Göran, 8, 244, 286
 Wallner, Bo, VII, 11, 33, 221, 222,
 232, 233, 237, 238, 241, 243, 248,
 268, 270, 276, 281, 287
 Warnke, Georgia, 46, 50, 54, 177,
 206, 207, 208, 265, 287
 Watzlawick, Paul, 198, 199, 200,
 264, 287
 Vinther, Orla, 7, 20, 41, 184, 222,
 223, 224, 225, 240, 269, 276, 277,
 287

ArtMonitor

Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (musikpedagogik)

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (design)

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (design)

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (musikalisk gestaltning)

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850.

Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (musikalisk gestaltning)

“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008

ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8

7. Mike Bode and Staffan Schmidt (fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0

8. Otto von Busch (design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehoers- och musiklara inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (musikalisk gestaltning)
Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning.
Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6

Tidskriften ArtMonitor:

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2007
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats / The Place of Art
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008
Johan Öberg (ed.) Guest editor: Mika Hannula
Art Monitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008
Johan Öberg (ed.) Guest editor: Mats Rosengren
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-977757-4-8

Övriga publikationer i ArtMonitor

Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén
Artistic Research – Theories, Methods and Practices
ArtMonitor, Göteborg, 2005
ISBN: 951-53-2743-1

Mika Hannula
Allt eller inget – Kritisk teori, samtidskonst och visuell kultur
ArtMonitor, Göteborg, 2005
ISBN: 91-975911-0-6

RAIME – Research Alliance of Institutions for Music Education
Proceedings of the Eight International Symposium
Bengt Olsson (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-3-0

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor

