

STM 2003

Grundpremissen för dialogisk musikanalys

Av Pirkko Moisala

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

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

Grundpremisser för dialogisk musikanalys

Av Pirkko Moisala¹

Under min studietid vid mitten av 1970-talet var den musikvetenskapliga institutionen vid Helsingfors universitet delad mellan två skolor. Företrädarna för den traditionella musikvetenskapen ägnade sig åt tonsättarcentrerad historisk musikkforskning och verkanalys av konstmusik, medan musiketnologerna intresserade sig för folkliga musikgenrer och det som man kallade "utommusikaliska" faktorer. Vid seminariet i musiketnologi lärde man sig att göra observationer rörande musikens kontexter och att intervjua musikaliskt verksamma människor, medan kurserna i analys av konstmusik lärde en att närma sig s.k. "själva musiken", att studera partitur och lyssna till musikverken som självständiga entiteter. Bottenhavet och spräcklyftan skiljde oss Helsingforsstuderande ganska effektivt från det svenska musikvetenskapliga fältet, som säkert var annorlunda.²

Skolbildningarna inom musikvetenskapen var i tiden orsaken till min första vetenskapliga kris. Jag hade spelat piano och flöjt i flera år och var socialiserad inom den västerländska konstmusiken men studerade samtidigt musiketnologi. Jag undrade varför det inte gick att kombinera de två betraktelsesätten, de etnografiska och musikanalytiska metoderna. Jag erfor också starkt att det dåvarande musikanalytiska betraktelsesätt som uppfattade musik som autonoma verk,³ vilka befinner sig först och främst i notbilden, stod främmande för min egen musikupplevelse. Jag fundrade över hur man kunde skriva om musik så att läsaren fann en klangbotten för sin egen musikupplevelse. Ytterligare undrade jag om formalistiska verkanalys är de enda musikvetenskapliga tolkningar som kan göras om verken. Skulle det inte vara möjligt att bygga en verkanalys på intervjuer med musikutövare och hämta inspiration och fördjupning ur en kulturell tolkning och på så sätt belysa flera olika tolkningar och väsen som verket kan ha?

Som mogen forskare har jag återvänt till dessa frågor. I det följande belyser jag

-
1. Jag tackar varmt Kitty von Wright och Gunnar Ternhag för språklig hjälp.
 2. Jan Lings *Europas musikhistoria* (1983) blev för oss ett välkommet exempel på hur man kan betrakta den västerländska konstmusikens utveckling ur ett socialekonomisk perspektiv.
 3. Säsom bekant har den västerländska konstmusiken och musikvetenskapen, särskilt musikanalysen – allt sedan Eduard Hanslick vid mitten av 1800-talet lade fram sina tankar – framhävt musikens och framför allt instrumentalverkens autonoma karaktär. Enligt autonomiestetiken finns musikens alla betydelser i musiken själv: Hanslicks teser (1891/1986) ger vid handen att skönhet är en egenskap förknippad med formen och följaktligen inte något som lyssnaren ger musiken. En stor del av den musikanalytiska forskningen vilar än idag på idén om den autonoma musiken.

först, utgående från ett urval litteratur, de utmaningar som de postmoderna kulturteorierna ställer musikanalysen inför.⁴ Sådan diskussion, som kritiserar den formalistiska musikanalysens grunder, har aktivt pågått inom den angloamerikanska musikvetenskapen redan i drygt ett årtionde. Denna diskussion har framfört många, för musiketnologin sedan gammalt bekanta betraktelsesätt och betoningar utan att hänvisa till den stora mängden av musiketnologisk litteratur som redan länge har betraktat ”musik som kultur” (bl.a. Herndon & McLeod 1981). Faktum tycks vara att musikvetenskap (*musicology*), teori och analys (*theory and analysis*) samt musiketnologi (*ethnomusicology*) är ännu idag i stort sett skilda inriktningar, fast de på sistone har närmast sig varandra, särskilt på det stora forskningsfält som jag har valt att kalla ”kulturellt inriktad musikkforskning”. Detta forskningsfält innehåller både den amerikanska ”new musicology”⁵ och den mera brittiska ”critical musicology”, vilka båda är starkt påverkade av musiketnologin/musikantropologin⁶ samt den allmänna kulturforskningen. Fastän ”new musicology” och ”critical musicology” har skilda tyngdpunkter – t.ex. det förstnämnda är mera sysselsatt med konstmusik och verkanalyser, medan det sistnämnda fokuserar på populär- och vardagsmusik – har de ändå tillräckligt många likheter för att kunna sättas under samma rubrik.

Som en möjlig modell för att kombinera etnografiska metoder med analys av västerländsk konstmusik⁷ skisserar jag en *dialogisk verkanalys*, vilken i stället för att söka efter verkets inre enhet betonar dess diskursivitet och heterofoni i ordets bakhtinska bemärkelse⁸. Eftersom det främsta syftet med den dialogiska analysmodellen är att införa musiketnologiska betraktelsesätt och metoder i analys av västerländsk konstmusik, har jag valt att rikta mina ord mera till den musikanalytiskt intresserade läsaren. Detta betyder att jag placerar min text mera i den musikvetenskapliga än i den musiketnologiska litteraturen. Den dialogiska synen ifrågasätter musikanalysens centrala begrepp ”själva musiken”, ”verk” och ”kontext” och ser dem i nytt ljus.

-
4. Denna diskussion är naturligtvis endast min syntes och min tolkning av den nuvarande situationen. Sälunda är den en produkt av en musikantropolog som håller på att forska i nutida konstmusik, t.ex. musik av tonsättaren Kaija Saariaho, och som tilltalas av vissa feministiska teorier, på sistone först och främst de av Luce Irigaray. – Så är det naturligtvis alltid: Varje text skapas från en viss ideologisk position och alla vetenskapliga texter formas av de teoretiska och metodologiska val som forskaren gjort.
 5. *New musicology* har presenterats för svenska läsare bl.a. av Broman (1997) och Edström (1997).
 6. ”Ethnomusicology” (på finska *etnomusikologia*) tycks oftast kallas ”musiketnologi” på svenska (t.ex. Lundberg & Ternhag 2002). Enligt min tolkning avlägsnar sig den svenska – tillsammans med den danska och tyska – forskningen med detta ordval beklagligtvis från detta forskningsfältets antropologiska rötter.
 7. Flera undersökningar, som syftar till att kombinera etnografiska metoder med studier av kompositionsmusik, ska också presenteras i årets gemensamma kongress av College Music Society och Society for Ethnomusicology under temat ”historical methods in ethnomusicology/ethnographic methods in historical musicology”.
 8. Om Bakhtin 1981 se vidare nedan.

Kritik av formalismen

Under de senaste årtiondena har det vuxit fram en grupp forskare som tillämpar postmoderna teorier om kultur enligt vilka musikens betydelser kan förstås endast i de institutionella och sociala kontexter där musikverken har skapats, framförts och mottagits. Samtidigt har man inom den musikvetenskapliga diskussionen i allt fler och allt tyngre inlägg talat för en utforskning av musikens sociala betydelser och dess erfarenhetsmässiga dimensioner. För de forskare vilka, i motsats till formalister och positivisterna, stödjer sig på postmoderna teorier existerar inte musiken autonomt, dvs. utan någon som erfar den och utan kontext som skänker den betydelser. Formalisterna har man kritiserat för att de söker efter "rent musikaliska" betydelser endast i "själva musiken", trots att betydelser till sin natur alltid är sociala.

Det ovan nämnda är naturligtvis grova generaliseringar. Det görs idag mycket musikanalytisk forskning som både är formalistisk, utgår från partituret och som beaktar kulturella faktorer. För en åskådlig kritik är generaliseringar dock oundvikliga.

Idag rör sig alltså den musikvetenskapliga diskussionen överraskande nog fortfarande mellan å ena sidan autonomiestetiken och å andra sidan de inriktningar som studerar musiken som ett socialt fenomen. Mycken möda har satsats på att bryta ned den autonoma musikens ideologi. Som mest har man till och med spått den traditionella musikanalysens⁹, den som utgår från idén om ett autonomt verk och från partiturläsning, död. Närmare sanningen kommer antagligen förutsägelsen att analysen håller på att övergå från en skärskådning av verkens inre struktur och tekniker till frågor som rör skillnader i värderingar, betydelser och upplevelser av musik (se Cook & Everist 1999, s. xii).

Amerikanen Joseph Kerman (bl.a. 1985, 1994) är känd som den förste förespråkaren för en *music criticism* som erbjuder ett alternativ till den formalistiska musikanalysen. Han hävdar att den traditionella musikanalysen bär på en ideologi som stödjer den tyska instrumentalmusikens stora tradition (1994, s. 15). Enligt finländske Tomi Mäkelä förmår visserligen inte de "nutida allmänna metoderna" (1993, s. 20) ge entydigt godtagbara resultat ens ifråga om den tyska romantikens mest centrala element, för att inte tala om att operationalisera klangens, semantikens, texturens och rytmikens problem. Forskare i nutida musik har redan länge varit tvungna att finna nya analysmetoder för att kunna studera moderna verk.

Den *music criticism* som Kerman skisserar betraktar inte musiken som ett auto-

9. Med den diffusa termen "traditionell musikanalys" hänvisar jag till sådana analyser, vilka delar upp ett verk i mindre delar för att därefter söka utrona hur verket "fungerar". Estetiska bedömningar är också ofta en del av analysen; man har bedömt verket i förhållande till tonsättarens övriga produktion, till andra verk i samma genre eller av samma slag och till ifrågavarande kompositionsstils historia. "Traditionell musikanalys" utgår alltså från partituret. I den internationella litteraturen använder man också termen "formalistisk analys" om denna analytiska inriktning.

nomt fenomen. Den betraktar i stället musiken som ett kontextuellt fenomen och tar hänsyn både till verkets historiska och sociala kontext och till de betydelser och värderingar som verket bär på idag (Kerman 1994, s. 5). Musiken som undersöks är ett historiskt fenomen som man lyssnar till och tolkar med hjälp av de kunskaper och den gestaltningsförmåga man besitter idag. I *music criticism* närläser man verken både i deras historiska kontext och som en del av dagens verklighet. Kermans *music criticism* skiljer sig härvid från Mäkeläs historiskt betonade musikanalytiska program, enligt vilket "varje enskilt verk kan ses som lösningen på ett givet konsthistoriskt problem" (1993, s. 17). För Kerman (1994, s. 5–10) är musikteori och analys, kulturforskning och sociologi, inte självändamål utan arbetsredskap för *music criticism*.

Kerman framkastar också musikupplevelsens roll i analysen (ibid.). För honom är musiken ett annorlunda forskningsobjekt än andra källtyper. Den är en konstart, som kräver ett särskilt sätt att närma sig. Enligt honom förutsätter ett konstverk sympati (i ordets etymologiska bemärkelse) och kritisk bedömning. Ett verk är en organisk helhet som skall bemötas med rätt slags estetiska termer. Den njutning som verket ger analytikern bör enligt Kerman också beaktas i analysen. Han kritiserar den traditionella musikanalysen för att den fortfarande tar avstånd från den estetiska upplevelsen. Tolkarens-analytikerns njutning, den musikaliska verkligheten, dvs. den musikaliska tid där han verkar, och musikens estetisering är faktorer som ingår i Kermans musikanalys. De döljs inte bakom en ridå av objektivitet, absolutism och tidlöshet.

Kerman har haft stort inflytande genom att det var han som påbörjade den moderna kritiken av formalismen, men givetvis har inte heller hans analysätt undgått kritik. Gary Tomlinson (1992, s. 12) hävdar till och med att den analytiska närläsningen – alltså just det som Kerman propagerar för – i sin tur bär på modernistisk ideologi. Man har också ansett att Kerman ger en karikerad bild av den traditionella musikanalysen.

Kermans kritik från början av 1980-talet av den traditionella musikanalysen innehöll dock redan de centrala element som senare kritiker har efterlyst; nödvändigheten av en tids- och platsmässig kontextualisering av verken, erkännande av det faktum att forskaren gör tolkningar, en strävan efter en tolkning som närmar sig musikupplevelsen och en uttydning/tolkning av musikens kulturella betydelser. Senare har samma saker sagts med endast andra ord. I kritiska artiklar har det likväl alltid handlat om försök att förnya musikanalysens metodologi och att helt tänka om vad gäller musikanalysens premisser (bl.a. Cook & Everist 1999).

Claire Detels (1998), till exempel, kritiserar den formalistiska musikteorin och den musikanalys som bygger på autonomiestetiken för att de gör en åtskillnad mellan konstverk och fysiska, emotionella och kulturella erfarenheter, för att de bygger en mur mellan högt och lågt och för att de framställer tonsättaren som verkens enda upphovsman. Enligt henne leder den traditionella musikanalysens universalism i värsta fall till uppfattningen att musik består av verk som lever helt åtskilda från sin kul-

turella kontext och till att man kan göra analyser genom att fokusera endast på partiturets organisation av toner.

Postmodern musikanalys

Det postmoderna,¹⁰ svaret på rationalismens oförmåga att göra rättvisa åt människans upplevande och förnimmande väsen, förutsätter alltså en omvärdering av musikanalysen. Vilka postmodernistiskt influerade alternativ har man då kunnat erbjuda i stället för formalism och positivism? Hurdan är den musikanalys som betraktar musikverken som nät av varierande betydelser och analysen som en positionsbestämd och subjektiv tolkning baserad på musikupplevelsen?

Sedan början av förra årtiondet har det gjorts rätt mycket sådan musikanalys som uttyder konstmusikens sociala och kulturella betydelser. Redan år 1986 presenterade Susan McClary sin tolkning enligt vilken tonaliteten uttrycker den sociala ordning som upprätthåller borgerskapets makt och universalitet, och som uppstår genom social kontroll och värderingar som betonar målmedvetenhet. Enligt henne är solo-konsertformen ett uttryck för de konflikter som i slutet av 1700-talet utspelades mellan individen och samhället, det objektiva förnuftet och subjektiviteten och mellan samhällslig stabilitet och dynamisk utveckling (McClary 1986).

Leo Treitler (1999, s. 369), en av de många forskare som ifrågasatt McClarys tolkningar, betvivlar historiciteten hos hennes analyser. Lyssnade någon till Mozarts verk vid tiden för deras tillkomst på det sätt som McClary gör, och finns det några bevis för det? Han hävdar också att den postmoderna analysen, som försöker nå musikupplevelsen, inte kan undvara estetiska musikaliska begrepp, trots att dess strävan är att befria musikanalysen från estetisering.¹¹ Slutligen uppfattar Treitler (1999) McClarys musikanalys endast som ett nytt sätt att läsa autonoma verk. Enligt min uppfattning missar Treitler i sin kritik det väsentligaste i McClarys tolkningar, det att musiken alltid är ett fält för sociala tolkningar – eller att musiken i själva verket är endast olika tolkningar (se också Moisala 1998). McClary försöker inte i positivistisk anda finna en historisk sanning, utan vill göra tolkningar som baserar sig på historisk kontext och på hennes egna kulturella erfarenheter.

10. Jag använder detta ord med viss tvekan, eftersom det postmoderna i musiken är omdebatterat (se t.ex. Lawrence Kramers och Gary Tomlinsons debatt i *Current musicology* 1992–1993). Sedermera har det utkommit bra inledningar till det postmoderna i musiken (t.ex. Lochhead & Auner 2002) såväl som i musikvetenskapligt tänkande (t.ex. Williams 2001).

11. Han torde med detta argument syfta på att vårt sätt att uppfatta musik är knutet till de analytiska begrepp vi lärt oss. Detsamma vittnar kognitiva forskare om. Enligt Mark DeBellis (1995), å andra sidan, lyssnar personer med en analytisk utbildning till musik och begreppsliggör den med hjälp av musikteoretiska begrepp, medan lyssnare utan sådan skolning lyssnar till verken endast i liten grad begreppsliggörande eller helt och hållet utan begreppsliggörande.

McClarys genombrottsverk *Feminine Endings* (1991) stämplade henne (även enligt henne själv) i alltför hög grad som en forskare som endast intresserar sig för genus. Artikulation av genusstrukturer i musiken är bara ett av hennes intressen. Trots all kritik är McClarys inflytande inom musikanalysens fält alltjämt stort. På internationella kongresser får man ofta höra nytolkningar gjorda av "små McClarys". Man kan med fog hävda att hon med sin bok införde uttolkning av sociala betydelser i konstmusikforskningens kanon. Men hon har inte varit ensam om sin strävan att söka efter nya sätt att närma sig västerländsk konstmusik (se Kramer 1995; Tomlinson 1992 och 1993).

Alla analyser av kulturella och sociala betydelser hos musikverk lär oss att ett verk saknar en bestående identitet som i sig skulle uttrycka något. Objektiva fakta, fakta oberoende av sin omgivning och av uttolkare, existerar inte i musiken. Varje analys konstruerar verket i ljuset av ett antal (medvetet eller omedvetet) gjorda förhandsantaganden. När analysen förstås som tolkning gör man samtidigt antagandet att många olika tolkningar är möjliga. Formalismen blir bara ett analyssätt bland många och med olika metoder genomförda tolkningar. En tolkning av de kulturella betydelser som ett verk bär på och en verbalisering av den musikupplevelse det väcker borde anses lika förtjänstfull som en uppstyckning av verket i små delar och ett klarläggande av dess funktionsprinciper. Formalismen och den traditionella musikanalysen producerar en typ av betydelser som inte är mer objektiva än andra betydelser som går att utläsa ur verket.

Detels (1998) föreslår ett paradig för "mjuka gränser" som kunde utmana de begrepp och framför allt de "hårda" gränser som använts som stöd för den autonoma musikuppfattningen. Sådana begrepp som verk, rörelse, sats, period, fras, harmonisk progression, motiv, intervall och tonhöjd, vilka är centrala för verkanalysen, borde ses som föränderliga, rörliga och till och med erfarenhetsmässiga entiteter som samtidigt inrymmer olika värdesystem. Analysens grundbegrepp får inte vara fastslagna i förväg. De mjuka gränsernas paradig drömmer i stället om en musikanalys och en musikteori som är fri från hierarkier och jämförelser. En annan amerikan, Jim Samson (1999, s. 44–53), föreslår att man i stället för musikalisk struktur borde identifiera musikaliskt material av social karaktär. Analysen borde också gripa tag i frågor som rör framförande och perception och undersöka musikproduktionens och mottagandets mekanismer. Formalismen borde ersättas av uttydning och musikanalysen förstås som en diskurs som producerar betydelser.

Kritiken mot den traditionella musikanalysen förefaller att ha nedbrytandet av gamla gränser och upplösning av begrepp och dikotomier på programmet också i vidare mening: Text och kontext har varit en central dikotomi inom musikanalysen. Verket har traditionellt placerats så högt i hierarkin ovanför kontexten att man kunnat utesluta kontexten ur analysen helt och hållet. Vi har ändå goda skäl att fråga oss om verket överhuvudtaget har en bestående identitet utanför tid och rum, utanför kontext (se även Leppänen 1998). Det är knappast oriktigt att påstå att musikanaly-

sens springande punkt ligger just i förhållandet mellan text och kontext, där som verket möter världen.

Från kontextualisering mot en dialogisk verkuppfattning

Enligt Mihail Bakhtins dialogiska principer befinner sig språket på gränsen mellan självet och den andra (Bakhtin 1981, s. 293). Ett dialogiskt uppfattat musikverk befinner sig på motsvarande sätt i ett intertextuellt rum, i en diskurs mellan skaparna och uttolkarna, som också alltid explicit eller implicit står i ett dialogiskt förhållande till texternas kontexter och till tidigare artikulationer.

Taru Leppänen (1998) är en pionjär för den dialogiska verkuppfattningen i Finland. Hennes analys av Usko Meriläinens verk *Suvisoitto* för flöjt och syrsor bygger på tanken att "verket självt" inte existerar utan förekomst av andra texter. Verket skulle inte finnas till utan den beröringsyta som uppstår mellan det och andra texter. Text och kontext är sålunda oskiljaktligt sammanknutna. Den här synvinkeln sätter den traditionella klart avgränsade verkuppfattningen i rörelse och problematiserar den eftersom det inte är möjligt att lösgöra verket från dess omgivning som en autonom enhet till exempel genom analys av notbilden. Också den traditionella uppfattningen av upphovsmannen blir föremål för omdefiniering, eftersom också subjektet, i likhet med verket, alltid får sin betydelse i relation till omgivningen. Genom dialog och gränsöverskridningar kan vi hitta sätt att lyssna till, se och erfara musik, som låter tidigare obemärkta röster bli hörda. (Leppänen 1998, s. 126)

Kevin Korsyn (1999) försöker bryta ned dikotomin verk-kontext med hjälp av Bakhtins dialogbegrepp. Korsyn föreslår (a.a., s. 59) att man inte skall se verken som slutna entiteter utan som relationella skeenden i ett intertextuellt nätverk. Dialogiskt uppfattade är det yttre och det inre, text och kontext inte längre separata. Konstverket är inte ett, utan många i dialog med varandra, "dialogic concordance of unmerged twos or multiples" (a.a., s. 63). Det traditionella musikanthropologiska påståendet att musik är kultur, eller som Alan Merriam säger, "music and culture are one" (1975 och 1977), är också förenligt med det paradigm enligt vilket det inte finns någon gräns mellan text och kontext. Överhuvudtaget kan en musikanalys som läser den nyaste litteraturen om forskning i konstmusik inte låta bli att notera hur många av dess premisser – förståelsen av musikens och betydelsernas sociala karaktär, tolkningarna som resultat av växelverkan mellan forskaren och hans objekt – upprepar vad som sades i den etnologiska litteraturen redan för flera årtionden sedan.

Susan McClarys senaste bok *Conventional Wisdom, The Content of Musical Form* (2000) deltar också explicit i det projekt som för bort från den autonoma verkuppfattningen. Hon dekonstruerar musikhistoriens kanon och gör den mångsidigare genom att, som delar av samma västerländska musikhistoria, behandla K. D. Lang, Mozart och Public Enemy. Först citerar Mc Clary Adorno: "form kan vara endast

formen på innehållet” (Adorno 1992, citerad av McClary 2000, s. 7), och hävdar att musiken består av heterogena element. I verket möts bland annat ändlösa kedjor av andra verk, olika, också sinsemellan motstridiga, kulturella koder och varierande sätt att ta emot musik. Om musiken överhuvud betyder något går det inte att återföra den till *en* bestående betydelse. McClary (a.a.) tycks misstänka att just musikens multipla betydelser är orsaken till att man har undvikit ett uttolkande forskningsgrepp. Likväl är musiken inte mindre mångtydig än dikter, filmer eller målningar.

Tonsättarens uttalanden som en del av analysen

Inom den analysriktning som grundar sig på den autonoma verkuppfattningen har man alltid betraktat partituret (stött av inspelning) som tillräckligt underlag för en verkanalys. Tonsättaren har också betraktats som verkets enda upphovsman och musikerna endast som uttolkare. Man möter fortfarande analyser som försöker nalkas tonsättarens intentioner liksom i tron att tonsättarens uppfattning om ett verk utgör ”sanningen” om det. Samtidigt har den musikanalytiska forskningen också strävat efter att vara självständig och oberoende av de betydelser tonsättaren tillskriver sin musik – och å andra sidan har tonsättarens förklaringar ändå ibland fått stödja och inspirera analyserna. Tonsättarens uttalanden har gått att använda som utgångspunkter och som ett material med vars hjälp man sätter verket i historisk kontext. I regel bekantar sig analytikern med tidigare publicerat material, tonsättarens egna artiklar och verkpresentationer och intervjuer med tonsättaren som bakgrundsmaterial som bör vara bekant när man inleder en analys.

Den som gör analysen kan också ha möjlighet att själv diskutera med tonsättaren. Om han bandar intervjun kan han sedan plocka ut citat som får ingå i analysen som bevis som styrker slutsatserna. Men tonsättarens uttalanden uppfattas inte som empiriskt förstahandsmaterial för analysen, som sådant behandlas endast ”verket självt”. När det gäller musikanalyser som en del av den musikhistoriska forskningen är tonsättarnas uttalanden dock föremål för vanlig källkritik och betraktas som historiskt källmaterial, i synnerhet om de varit publicerade i form av intervjuer i press eller radio. Trots att egenhändigt gjorda, opublicerade intervjuer idag anses som helt acceptabelt material för historisk forskning (s.k. *oral history*) förefaller denna medvetenhet ännu inte ha nått den musikhistoriska forskningen.

Mikko Heiniö är måhända den finska musikhistoriker som i sina verkanalyser fäst mest avseende vid tonsättarnas uttalanden. I sin doktorsavhandling (1984) analyserar han tonsättarnas musikfilosofi genom att uteslutande studera deras uttalanden. I sin följande undersökning som behandlar postmoderna drag i den s.k. barnkammarmusiken (1988) förbinder Heiniö ledigt sina musikanalytiska anmärkningar med tonsättarnas programkommentarer och artiklar. Hans musikanalytiska anmärkningar utgår ofta från tonsättarnas uttalanden och stödjer sig på dem. Heiniös tillvägagångssätt är

här i allt väsentligt historiskt. Han försöker se utvecklingslinjer och tendenser. Tonsättarens produktion och enskilda verk ses som delar av större strukturer. I *Aikamme musiikki* (*Vår tids musik*, 1995), ett senare verk av Heiniö, behandlas den finländska musiken i första hand verk- och tonsättarcentrerat, trots att kompositionstekniska och estetiska utvecklingslinjer beskrivs utgående från både verkanalytiska observationer och med stöd av tonsättarnas artiklar.

Ett annat exempel, John Richardsons analys (1999) av Philip Glass' opera *Akhnaten* drar i förhållandevis hög grad nytta av Glass egna artiklar, såväl tidigare publicerade arbeten om honom som opublicerade intervjuer. Han har dessutom intervjuat Glass. Richardsons sätt att använda intervjuerna som stöd för sin argumentation avviker väsentligt från Heiniös. Han analyserar egentligen inte tonsättarens uttalanden utan använder dem för att bekräfta eller understryka sina egna tolkningar. Richardsons analys av *Akhnaten* är visserligen mer detaljerad och mångsidig än Heiniös analyser, men det beror bara på de grundläggande skillnaderna mellan undersökningarna. Heiniö skriver musikhistoria medan Richardsons arbete är en verkkritisk undersökning i Kermans och i viss mån också McClarys anda. Richardsons monografi behandlar ett mera omfattande verk medan Heiniö går igenom en mängd kompositioner för att vaska fram större utvecklingslinjer.

I dessa, liksom i de flesta andra undersökningar, framgår det inte explicit vilken roll tonsättarnas uttalanden spelat för den egentliga forskningsprocessen eller vid uppkomsten av de analytiska tolkningarna. Har uttalandena styrt de analytiska observationerna eller har man bland verbaliseringarna bara plockat ut sådana bitar som styrker analytikerns egen uppfattning? Tonsättarens och analytikerns synsätt verkar inte att skilja sig från varandra, än mindre förefaller tonsättaren och analytikern att i sina uttalanden föra en dialog.

I den dialogiska verkanalysen kan tonsättarens röst vara en bland många som deltar i dialogen och bli föremål för en analytisk tolkning. I verkdialogen deltar alla som har med verket att göra. Forskaren, som konstruerar verkdialogen, väljer ut de faktorer eller parter som är meningsfulla att lyfta fram. Forskningens premisser närmar sig då den traditionella musiketnologin. John Blacking (1982, s. 6–23) har, i likhet med hela den antropologiska musiketnologin, föreslagit att man skulle närma sig musiken som ett kontextuellt fenomen och alla de som har att göra med musiken skulle betraktas som medvetna subjekt. Med andra ord, för att kunna göra en tolkning av en given musiks (etno)teori bör forskaren lyssna till alla aktörer – tonsättare, exekutörer, lyssnare eller analytiker – och sätta sig in i deras uppfattningar om musiken. Inom musiketnologin talar man inte om musikteori utan om den "etnoteori" som forskaren konstruerar på basen av musikframföranden och musikerintervjuer som han bandat. Det är i alla fall musikteori i lika hög grad som all annan musikteori, dvs "en mängd musikvetenskapliga satser rörande musikens fenomenvärld som strävar efter att vara sanna, eller [...] en rekommendation gällande handlingar som syftar till uppnåendet av musikaliska mål" (Kurkela 1988, s. 104).

Den dialogiska musikanalysens grunder

Den analys som koncentrerar sig på notbilden och musikens "abstrakta" egenskaper, dess struktur och logik, och som behandlar musikverk som helheter, verkar inte ha metodologi eller begrepp för att studera musiken i förhållande till andra artikulationsformer. Den dialogiska analysen dekonstruerar verket – eller egentligen verkets intryck av helhet – genom att befria och aktivera den musikaliska mångspråkighetens röster, vilket betyder att en dialogisk analys inte är detsamma som en dialektisk analys. Man strävar inte efter en syntes, utan till blottläggande och synliggörande av mångstämmigheten. Det organiska verket granskas som splittrat av olikheter och konflikter. Med en dialogisk analys avser man en analys som är ett resultat av sin tid och sitt rum, en heterofoni av artikulationer gjorda från bestämda positioner och platser.

I sin analys av *Suvisoitto* låter Leppänen (1998) den del av verket som finns på band, inspelningar av verket, ett konsertframförande, tonsättaren och flöjtisten föra en dialog med varandra. Man måste dock notera, att *Suvisoitto* är ett relativt exceptionellt verk därför att det dialogiska är en central egenskap hos det; detta har också beskrivits av andra författare och av tonsättaren. Genom sin syn på verket och sin forskningmetod är Leppänens analys likväl ny och spännande. I stället för att göra en traditionell analys för hon en dialog med tonsättaren och drar i analysen nytta av sina kunskaper som flöjtist. Hon har alltså gjort etnografiskt fältarbete i anslutning till *Suvisoitto*.

Detels (1998) paradigm för mjuka gränser lämpar sig också som en del av den dialogiska analysen. Det "nya" paradigm som hon föreslår innebär en uppmaning att utveckla musikteoretiska begrepp och uppskattningar grundade på musikupplevelser i kulturell kontext. Analysens grundbegrepp ska inte slås fast i förväg, utan analysen ska utgå från verket och musiken, den ska värdesätta detaljer och det specifika samt tillåta mångfald. Enligt Detels (a.a., s. 152) kan man hitta erfarenhetsmässiga begrepp utgående från hur musiken har tonsatts, framförts, hörts, inlärts och dansats. Härvid tänker han också mycket "musiketnologiskt". En analys som bygger på erfarenhetsmässiga begrepp borde, enligt Detels (a.a., s. 151), också hjälpa en större lyssnarkrets att reflektera över sin egen upplevelse av musik mot analysens "röster".

Alla som har med musiken att göra, tonsättarna, lyssnarna och exekutörerna, kan i analysen bidra med sina infallsvinklar. Exekutörernas uppfattningar och verbaliseringar rörande verket studeras som röster deltagande i dialogen. Deras tal uppfattas som ett sätt att konstruera verket, tillföra verkets betydelser samt dess delars inbördes förhållanden. En analys av de verbala utsagorna rörande musiken förutsätter en begreppsanalytisk närläsning. I vilket förhållande står begreppen till de musikaliska elementen i verken och vilka sociala betydelser bär de på? Analysen av tonsättarens utsagor rörande verket syftar inte till en rekonstruktion av verkets skapelseprocess eller till att "förstå" verket så som tonsättaren gör, utan man försöker också genom

dem öppna nya tolkningskanaler. Tonsättarens utsagor om verket är således bara en röst bland andra.

Röster i den heterofona dialogen utgörs vidare av mottagandet av kompositionen, tidningsskriverier, forskares tidigare tolkningar och en undersökning av verket inom ramen för sociala och institutionella strukturer: på vilka sätt har dessa tillfört verkets betydelser? När verkets egenskaper belyses flyttar man mellan olika positioner och visar på egenskaperna utifrån olika betydelsegivande ramar. Ett av sätten att tillföra betydelser kan vara den s.k. traditionella musikanalysen under förutsättning att den, med hänsyn till frågeställningarna, kan antas ge central och väsentlig information. Det beror alltid på frågeställningen och på det analyserade verket, vilka analytiska synvinklar eller röster som är meningsfulla att ta in i dialogen.

Enligt Detels (1998) kan man i analysen också stödja sig på andra allmänna kulturella aspekter, på semiotiska koder som symboliskt representerar sådana känslor och föreställningar som färger, former och ljud innehåller. Hon frågar sig dock inte vad "kultur" betyder i det här sammanhanget eller vems musikupplevelser det är fråga om. Dessa är centrala frågor som analytikern är tvungen att ta ställning till.

Forskarens position

Forskningen om konstmusik har i alla tider varit knuten till den konstmusikaliska kulturen vilket medfört att man i många undersökningar antar en mängd implicit "självklar" förhandskunskap. Den tolkningssfär från vilken en kompetent forskare, som internaliserat traditionen, kompletterar det han läser och vilken enligt läsaren kan synas rentav dilettantmässigt förklarad, kallar Heiniö (1992, s. 7) för "implicit kontext". I värsta fall förblir forskaren omedveten om sina förhandsantaganden. Enligt Heiniö borde man alltid åtminstone "på begäran kunna redogöra för och avgränsa" den implicita kontexten (a.a., s. 8).

I en värld av multipla betydelser och värdepluralism kan vi knappast längre (ens inom konstmusikforskningen) tänka oss någon för alla självklar tolkningsram. Musiken är på samma sätt som musikverken mötesplatser för olika musikkulturer och olika musikaliska inflytanden. Den traditionella musikanalysen förutsätter att man sätter in ett verk i sin historiska tid och tradition, tiden för dess tillkomst, men att utföra detta är problematiskt. I synnerhet är det svårt att om nutida verk föreställa sig att de hör hemma i en viss tradition eller enhetskultur. I den dialogiska verkanalysen driver man alltså det verkspecifika, partikulära synsättet rätt långt, utan att för den skull ta avsteg från insikten att ett verk alltid hör ihop med en mängd andra verk och med sin sociala omgivning.

När kan då analytikerna säga sig ha den erforderliga musikaliska och kulturella kompetensen för att göra giltiga tolkningar av musiken och när kan han låta bli att problematisera sin egen position? Bland annat feministiska teorier (t.ex. Koivunen &

Liljeström 1996) betonar vikten av att klargöra forskarens position. Egentligen borde forskaren aldrig låta bli att problematisera sin position, eftersom han/hon är en del av forskningsobjektet som inte konstrueras förrän genom forskningens frågeställning. Vi närmar oss här igen musiketnologins paradig. Enligt Blacking (1982) "gör", dvs. tolkar, var och en som är inbegripen i växelverkan med musik den på sitt individuella sätt. När vi beskriver musik använder vi ett språk för att beskriva ett annat språk, eftersom det verbala språket alltid är ungefärligt när man beskriver musik och objektivitet är omöjlig att uppnå. Blacking uppmanar forskare att bygga in sin egen subjektivitet i forskningen.

Sammanfattning

Den dialogiska analysen gör inte antagandet att ett musikstycke befinner sig på ett visst ställe, till exempel i partituret, eller att kompositören besitter "sanningen" om sin musik. Analysen bygger inte heller på den positivistiska tron att en forskare som källkritiskt läser alla källor kan rekonstruera styckets historia eller på tron att den traditionella musikanalysen, efter en genomgång av musikens parametrar, kan säga oss vad stycket är och hur det "fungerar". Däremot bygger den på antagandet att verket rör sig mellan alla dessa olika synsätt. Det konstrueras var gång ånyo, den här gången som musikvetenskaplig text.

På samma sätt som lyssnaren konstruerar stycket på nytt vid åhörandet konstruerar musikvetaren verket dialogiskt så, att många stämmor blir hörda varvid verket får många, möjligen också motstridiga betydelser. Analysen syftar inte till en odelad uppfattning om ett organiskt helt verk, utan försöker tvärtom bryta ned en sådan uppfattning och slå in en mängd kilar i den. Resultatet av analysen är en heterofoni, en diskussion med många röster. I sista hand är den heterofona verkdialogen också i sig en konstruktion som forskaren skapat utifrån sin position.

Forskaren som gör en dialogisk musikanalys är inbegripen i en dialog med andra upphovsmän, med tonsättaren, exekutörer, lyssnare och med den historiska och tidsmässiga situation i vilken verket skapas, framförs, mottas och tolkas. Hierarkiskt sett blir forskarens röst en bland andra röster, trots att forskaren i sista hand har makten, det är han eller hon som konstruerar dialogen. Den dialogiska slutledningen avstår dock från att ställa den vetenskapliga diskursen över andra diskurser, utan sätter den i nivå med dem. Den vetenskapliga "rösten" har sin plats i den mångstämmiga diskursen, men ger inte sken av att vara den objektiva sanningens röst. Den dialogiska analysen framhäver musikens, liksom hela kulturens heterogenitet och diskursiva konstruktion och avslöjar därigenom musikens sociala och institutionella bindningar.

Litteratur

- Alperson, Philip 1998: "Introduction. Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music", i: *Musical Worlds, New Directions in the Philosophy of Music*, red. Philip Alperson. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Bakhtin, M.M. 1981: *The Dialogic Imagination*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Blacking, John 1982: "The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text", i: *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. XIV 1982, s. 15–23.
- Broman, Per F. 1997: "I am no longer sure what MUSIC is: nya frågor kräver nya svar: senare trender inom musikkforskningen", i: *Nutida musik* 1997 s. 4–14.
- Cook, Nicholas & Mark Everist (red.) 1999: *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeBellis, Mark 1995: *Music and Conceptualization*. Cambridge, m.fl: Cambridge University Press.
- Detels, Claire 1998: "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries", i: *Musical Worlds, New Directions in the Philosophy of Music*, red. Philip Alperson. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- Edström, Olle 1997: "Fr-a-g-me-n-ts. A discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology." i: *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 1997:1, s. 9–68.
- Hanslick, Eduard 1891/1986: *On the Musically Beautiful: A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. (8th edition, translated by Geoffrey Payzant). Indianapolis: Hacklett.
- Heiniö, Mikko 1984: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. (Acta Musicologica Fennica 14.) Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko 1988: "Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa". i: *Musiikki* 1988 (1–2).
- Heiniö, Mikko 1992: "Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa". i: *Musiikki* 1992 (2).
- Heiniö, Mikko 1995: *Aikamme musiikki 1945–1993*. (Suomen musiikin historia 4.) Borgå: WSOY.
- Herndon, Marcia & Norma McLeod 1981: *Music as Culture*. Darby: Norwood Editions.
- Kerman, Joseph 1985: *Contemplating Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Joseph 1994: *Write All These Down – Essays on Music*. Berkeley: University of California Press.
- Koivunen, Anu & Marianne Liljeström 1996: "Paikantuminen", i: *Avainsanat, 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tammerfors: Vastapaino, 1996.
- Korsyn, Kevin 1999: "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue", i: *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, s. 55–72, 1999.
- Kramer, Lawrence 1993: "Music Criticism and the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson", i: *Current Musicology* 1993 s. 25–35.
- Kramer, Lawrence 1995: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kurkela, Kari 1993: "Mitä on musiikin teoria?". i: *Musiikki* 1993 (3–4), s.100–105.
- Leppänen, Taru 1998: "Vuoropuheluja ja rajanylityksiä. Usko Meriläisen 'Suvisoitto' huilulle ja heinäsiirkoille (1979)". i: *Musiikki* 1998 (2), s. 115–127.
- Ling, Jan 1983: *Europas musikhistoria. – 1730*. Stockholm: Esselte Studium.
- Lochhead, Judy & Joseph Auner (red.) 2002: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge.
- Lundberg, Dan & Gunnar Ternhag 2002: *Musiketnologi – en introduktion*. Hedemora: Gidlunds.
- McClary, Susan 1986: "A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G. Major, K.453, Movement 2". i: *Cultural Critique* 1986 (4), s.129–169.
- McClary, Susan 1991: *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- McClary, Susan 2000: *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.
- Merriam, Alan 1975: "Ethnomusicology Today". i: *Current Musicology*, 1975, s. xx.
- Merriam, Alan 1977: "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective." i: *Ethnomusicology*, 1977, Vol. XXI: s. 189–204.
- Moisala, Pirkko 1998: "Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen". i: *Musiikki* 1998 (1), s. 5–11.
- Mäkelä, Tomi 1993: "Tie teokseen ja takaisin". i: *Musiikki* 1993 (3–4), s. 17–25.
- Richardson, John 1999: *Singing Archaeology, Philip Glass's Akhnaten*. Hannover: Wesleyan University Press.
- Samson, Jim 1999: "Analysis in Context", i: *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, s. 35–55.
- Tomlinson, Gary 1992: "Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Laurence Kramer." i: *Current Musicology* 1992, s. 18–24.
- Treitler, Leo 1999: "The Historiography of Music: Issues of the Past and Present", i: *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, s. 356–378.
- Williams, Alistair 2001: *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate.

Summary

Basic Premises for Dialogic Music Analysis

The dialogic approach to music analysis, which is introduced in this article, addresses the ontology of musical works providing an alternative point of departure to score analysis. It is argued that "music" or "a musical work" is not located in one place, for instance in the score, in the intentions of the composer or in the performance, but in a network consisting of various meanings attached to them by these and other "authors" of the work. Respectively, the result of an analytical interpretation is understood only as a construction, as one "voice" taking part in the "work" discourse.

The research material for this kind of analysis comprises all the acts which give meanings to the works/music in question, including performances and different verbalizations of it. This kind of dialogic approach to contemporary musical works corresponds with ideas presented within postmodern musicology but it is also related to traditional ethnomusicology, which has suggested that music should be studied as a contextual phenomenon, and the makers of music, creators/composers, listeners, musicians should be approached as informants/agents of music. In order to know what music is, the scholar has to listen carefully to the music-makers and learn about their apprehension of music.

The dialogic approach to musical works provides a fruitful base for the ethno-theoretical study of contemporary art music. Interviews with the composer and other authors of music (performers, sound technicians), as well as previous literary sources combined with careful examination of musical works, reveal how the understanding

that music/musical work is always constructed anew by different authors. The work “lives” in an intertextual space, within a network of associated meanings.