

Recension

Musik som handling-

Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning

Författare: Anders Tykesson

Avhandling i musikalisk gestaltning, 2009.

Högskolan för scen och musik,

Göteborgs universitet

”Han har lyft analysen upp från den tryckta partitursidan in i konsertsalar och våra medvetanden där musik erfars såsom något levande...”?

Magnus Andersson

Anders Tykesson undrar: ”Hur kan man beskriva musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt och performativt syfte?” (s. 9) Frågan kan tyckas vara hopplöst vag, och i viss mån är Tykessons svar likaså. Emellertid är oklarheten inte en svaghet men hellre en förutsättning för författarens arbete. Han räds inte för att använda svulstiga ord. Avhandlingen börjar med att fastslå att ”Musik är något oerhört” (s. 1), och han fortsätter med att tala om ”det utsägliga” och ”det obeskrivbara” (s. 8). Sådana ord talar till de troende som redan är invigda i församlingen. De som däremot förväntar att bevisföring och stringenta argument skall vara ledstjärnan i forskningen, kommer att se Tykesson som en oseriös tomte som de önskar rycka skägget av för att visa att han är falsk. Trots att vi i långa tider innanför akademien har insett att humaniora och inte minst konstnärligt skapande till sin natur är helt annorlunda än de hårda vetenskaperna, har ändå naturvetenskaperna varit en stilla eller uttalad förebild för alltför mycket aktivitet

som ägt rum i den humanistiska forskningens namn. Genom sina svulstigheter visar Tykesson att han inte bara har erkänt sitt ämnes säregenheter, men med hjälp av sin essäistiska stil klarar han av att närma sig något helt väsentligt vid konstnärligt gestaltande aktiviteter. Han kan tala om konstnärliga processer på musikens egna premisser hellre än på premisserna till de analys-sätt som ger klarast svar, vilket är den väg som alltför mycken traditionell musikvetenskap har tagit. Tykessons arbete ger ett väsentligt bidrag till den grundläggande forskningen runt konstnärliga frågeställningar. Vad säger han så med sitt arbete?

Avhandlingen är skriven ”inom ämnesvarianten teori med inriktning mot musikalisk gestaltning.” (s. 10). Tykesson har alltså en teoretikers hatt på sig när han skriver avhandlingen. Just denna teoretiker-hatt är emellertid mycket bred. Enligt Tykessons sätt att se på musikteorin har inte analysen ett egenvärde. Den måste ”tjäna den klingande musiken och ge förutsättningar för framförande och kreativt skapande.” (s. 2) Genom sin verksamhet agerar därmed Tykesson själv såsom konstnär. Han är en artist i egenskap av att välja ut de aspekter av musiken som han menar är mest väsentliga för dess uttryck, och han presenterar resultatet av sin forskning så att den kan ha betydelse för en musikers klingande gestaltning av ett verk. Analyser hos Tykesson ämnar alltså inte primärt att uppvisa strukturell koherens eller återkommande figurer på en partiturnivå om dessa inte kan ha en inverkan på hur musiken kan tolkas. Det är alltså klangen eller det klingande, hellre än textens inbördes sammanhang, som är hans forskningsområde. Detta kunde leda Tykesson in i en genomförd vaghetsestetik, men här poängterar forskaren vilken hatt han har på sig genom sitt arbete. Han är teoretiker, och det är alltjämt partituret som skall ge upphov till svaren. Vad han vänder sig mot är dock idén om att det finns universella analysmetoder. Hur ett verk skall analyseras måste bestämmas utifrån hur

verket fungerar, och vad som är konstnärligt väsentligt i en sats är av underordnad betydelse i en annan. För att exemplifiera detta har Tykesson använt sig av Anders Elisassons *Quartetto d'Archi* i fyra satser, och varje sats upptar ett eget kapitel i avhandlingen. I dessa kapitel pekar Tykesson övertygande mot olika aspekter av musiken som är bärande för dess uttryck. Skulle vi ställa hans förhållningssätt upp emot vad som i traditionell verkanalys verkar vara dess *sine qua non*, nämligen den harmoniska analysen, då ser vi med tydlighet hur Tykesson får sagt något om hur partituret verkar såsom klang. Harmonianalysen skulle säkerligen kunna säga något om vilken verktygslåda Eliasson hade tillgänglig när han komponerade verket, men den skulle säga lite om vad han byggt med hjälp av den. Där harmonianalysen talar om längden på spikar och tyngden på hammaren talar Tykesson om faktiska utformningar av vad kompositören har byggt. Tykesson tar chanser med sitt arbete. Insatsen är klarheten, men vinsten är att han kommer nära konstnärliga processer.

Tykessons teori- och metodkapitel kan läsas som en vacker essä om tolkningens väsen samt om skillnaden mellan skriven respektive klingande musik. Med hjälp av Baumgarten och Gadamer försöker Tykesson argumentera för att kunskapen om det klingande, om det sinnliga och förnimbara, är en kunskapsform i sin egen rätt, nämligen en *cognito sensitiva*. (s. 20-24). Den här kunskapen kan på den ena sidan utläsas från partituret, men denna kunskap skall inte utläsas på partiturnivå utan hellre på en musikens klingande nivå. Distinktionen är väsentlig. Gadamer lägger stor vikt på hur konstnärlig varseblivning handlar om att *erfara*. Betydelsen av musiken ligger därmed inte uteslutande i partituret men det läggs stor vikt vid lyssnaren/utövaren. Det betyder dock inte att ett verk kan tolkas hur som helst. Tykesson skriver: ”Den estetiska erfarenheten är istället resultatet av en *varseblivning (Wahrnehmung)* av något – vilket kan tyckas självklart.” (s. 22) Detta

något är förstås partituret. För att partituret inte skall överta platsen såsom ensamt forskningsobjekt talar Tykesson om notskriftens ofullständighet. Meningen ligger inte i bokstaven, men skriften är hellre pekaren mot den klingande musiken. För att partituret skall klinga måste den tolkas, och den tolkande akten handlar såväl om att respektera bokstaven som det handlar om att tillägga och utfylla de öppningar som partituret ger dess uttolkare. Med hjälp av Bengt Molanders vidareutvecklingar av Polanyis filosofi runt tyst kunskap försöker Tykesson att säga något om arten av vad uttolkarens bidrag till det bokstavliga partituret består av. Från en distinktion mellan obeskrivbar kunskap (såsom att gestalta känslors fulla innehåll och intensitet), det underförstådda (såsom att gå, tala och äta) till tystad kunskap (bl.a. kunskap som inte erkänns som kunskap), argumenterar Tykesson för hur musikens muskelkunskap och deras konstnärliga integritet utgör kunskap i sin egen rätt. Därmed är Tykesson tillbaka till att musiken är en *cognito sensitiva*. Han låter Sibelius tala om hur musikens betydelse är ”Musikaliska tankar”. Den är varken mer eller mindre, och skall dess betydelse sökas måste det göras i hur den utvecklas och gestaltas såsom musik. På frågan vad musikaliska tankar är för något svarar Sibelius: ”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.” (s. 33)

Tykesson ser analys som en efterkonstruktion som skapar en klarhet som kanske inte ens fanns i tonsättarens egen förståelse av sina verk. Frågan är därmed vilket syfte en analys skall ha, och här blir inte Tykesson klarare än att det ”är förmodligen någon form av *beskrivning* av det fenomen som analyseras.” Han ger dock fyra utförliga svar i form av analyserna av satserna

i Eliasson-kvartetten. Tykesson lägger dock en betydande vikt på den andra aspekten i den analytiske estetikern Jerrold Levinsons distinktion mellan "critical" och "performative interpretation" (s. 36). En läsning av ett partitur är inte en reproduktion men en tolkning, och genom att utövarna lägger sina blickar på *det fenomen som tolkas* presterar de en analys av verket, oavsett om denna analys är uttalad eller endast klingande. Teori och praxis blir därmed olika modus av en och samma aktivitet. Eller: de kan vara två sidor av samma mynt. Teori- och metodkapitlet avslutas med en spark mot allsköns positivistiska sätt att närma sig analysen (vilka Tykesson klokt nog inte nämner uttryckligen vid namn eller vetenskapsgren): "Musikalisk verkanalys innefattar olika metoder, varav många *inte* är interpreterande." (s. 43). Det väsentliga för Tykesson är att analysen skall tjäna sitt syfte, och gör den det finns det ingen metod som är felaktig. (s. 35) Vad som däremot är fel när en analys inte interpreterar ett verk är dess användning i det specifika sammanhanget. Tykesson ställer sitt eget syfte högt: "de analytiska metoder jag här söker har som syfte att tjäna musikens gestaltning." Han ger fyra olika exempel genom sin avhandling som han diskuterar grundligt.

1) I analysen av den första satsen av Eliasson-kvartetten väljer han att se "Musik som handling". Vem som talar och hur deras utsagor kan talas om, blir den ledande frågan: "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*." (s. 49)

2) Andra satsen ses på såsom ett emotionellt uttryck. Det är ovanligt att läsa en teoretiker som till så liten grad försöker att förankra musikens expressivitet i harmoniken eller möjligen i den polyfona satsen. I ett resonemang runt skönhetsförhållande till smärta får

Tykesson sagt mycket om det uttryck som ligger i Eliassons andra sats, utan att för den delen bli demonstrativt fastslående eller hävdande i de känslouttryck han tillägger musiken.

3) Kapitlet som behandlar den tredje satsen gör det med premissen att musik är rörelse, och föga förvånande dyker Eduard Hanslick upp på kapitlets första sida. Musiken kan vara rörelse på otaliga sätt. Det handlar såväl om hur metaforer om rörelse och riktning används så till den vida grad för att beskriva musik att vi hellre ser dem som tämligen precisa begrepp än som metaforer (märkligt nog är inte Lakoff och Johnsons arbete med rörelse/orienterings-metaforer är nämnt i Tykessons avhandling). Det handlar också om hur klanger och rytmer kan ha korrelerat i kroppsliga fenomen och inte minst om hur musik kan diskuteras såsom gester.

4) Till slut diskuterar Tykesson "Musik som mimesis". Det handlar självklart inte om en enkelt mimetisk korrelation till verkligheten, där en fras skulle handla om något bestämt, men det är hellre så att han argumenterar vidare för musikens egenart. Vi kunde lite förenklat säga att musiken har en möjlighet att uttala sig om verkligheten, men vad den säger är inte klart. Samtidigt borgar våra erfarenheter för att den säger vad den faktiskt får sagt. Med Gadamer's ord har konstverket en sanning i sig: "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." (s. 207)

Från dessa analyser härleder Tykesson fyra tolkningskategorier för de nya former för analys som han förespråkar. De kan vara processuella, emotionella, karaktärsräddiga eller narrativa (s. 217-220). Han understryker åter såväl interpretens som lyssnarens vikt i

gestaltandet av musiken. Hellre än att musiken är ett tydligt utläsbart budskap kunde vi tala om att musiken konstitueras genom en kedja av interpretationer. Allra sist talar han ännu en gång om språket och de krav som ställs på de analyser han förespråkar. Musikteoretikern måste inse begränsningarna i sitt språk samt ha ett essäistiskt förhållningssätt till sin verksamhet.

Tykesson är en lysande essäist när han skriver om teoretiska och metodiska frågeställningar. Han leder läsaren genom frågor hon troligen känner väl sedan tidigare, men genom en virtuos penna lyckas ständigt få läsaren att *inte bara känna igen det redan kända* men *man igenkänner mer och vidgar sin erfarenhet* genom att läsa hans avhandling. Han lyckas skriva estetik på ett sätt som känns mycket erfarenhetsnära. Jag får intrycket av att Tykesson agerar som en analytisk konstnär i sitt arbete, och genom detta blir hans avhandling ytterst läsvärd. Hans analyser är skrivna i vad vi kunde kalla ett musikerspråk. De ligger nära hur musiker talar sinsemellan, och de kan ses på som något som liknar kartor för att musikern själv skall kunna beträda verket. Han avslutar sin avhandling med följande ord: ”Den musikaliska verkanalysen är ett vittnesbörd om verkets möjligheter i interpretation och gestaltning.” Ändå vill jag hävda att hans vittnesbörd borde inkluderat musikern i ännu större grad. Det är trots allt levande stråkinstrumentalister Eliassons kvartett är skriven för. Vidare är musiker generellt de absolut mest kompetenta uttolkare vi har av musik – oavsett hur avancerat, poetiskt och samtidigt koherent en skrivbordsteoretikers språk kan bli. Om vi läser Tykessons avhandling något snävt kunde vi säga att teori-konstnären Tykesson presenterar en tolkning, en karta, där utövarna får lov att finna den väg som har uppmålats. Genom sin strävan kommer de säkerligen att finna oanade tolkningsvägar, vilket i bästa fall kan leda till nya uttryck. Vad avhandlingen dock säger långt mindre om är den frihet musikern har till att välja olika infallsporlar till

verket. Vi kan ta ett exempel från där Tykesson talar om kärlekens förhållande till smärta. Han fastslår att ”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.” (s. 102). Detta står i kontrast till en Stenhammarsats som Tykesson jämför med. Hos Stenhammar är den uttrycksmässiga höjdpunktens karaktär ”inte den maximalt extroverta, utan den subtilt innerliga.” (s. 101) Detta kan alltså med Eliassons kraftfulla analys utläsas från partituret. Jag undrar dock om inte Eliasson kunde varit ännu mera offensiv. Om han verkligen vill öppna verkbegreppet – eller kanske ännu mera väsentligt: analysbegreppet – kunde han inte då tala om vilka förutsättningar som finns i partituret för att musikerna skall kunna åstadkomma den ena eller den andra tolkningen? Detta skulle inte kompromissa med hans grundläggande projekt, nämligen att *beskriva ett musikaliskt innehåll i ett interpretatoriskt och performativt syfte*.

Även om jag berömt Tykessons ekvilibrist i språkliga formuleringar och hans sätt att leda läsaren genom snåriga tankar menar jag att det finns ett område där författarens essäistiska hantverk inte håller samma klass. De fyra kapitlen där han utför faktiska analyser är segmenterade. Långa estetiska resonemang kan få fortgå oavbrutet och när han väl finner tillbaka till Eliassons kvartett blir analysen fattig i förhållande till de rika tolkningsmöjligheter han tidigare uppmålade. Den estetiska diskussionen han leder uppvisar potential till att analyserna skulle kunna bli ännu mera levande. Såsom avhandlingen är skriven är förhållandet mellan estetik och partiturtolkning övergripande. De rika samtalen om detaljer i estetiken är inte förklarade i analyserna. Samtidigt är estetiken inte på något sätt torr eller oväsentlig för utövaren. Tvärtemot, han visar hur analytiska verktyg kan användas i ett utövande perspektiv. Jag menar ändå att Tykesson själv inte till fullo

utnyttjat sin egen metod i sina analyser. Analyserna är integrerade i estetiken på ett övergripande plan men de tar inte vara på den detaljrikedom som finns i det estetiska/metodiska arbetet.

Trots dessa invändningar har Tykesson skrivit en avhandling om musikalisk analys som tar musikerns verksamhet på yttersta allvar. Musik framstår i hans estetiska resonemang som något klingande. Han har lyft analysen upp från den tryckta partitursidan in i konsertsalar och våra medvetanden där musik erfars såsom något levande.