

STM 1992:2

Musikanalysens språk

Om musikförståelsens teoretiska förutsättningar

Av Sten Dahlstedt

© 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.

Musikanalysens språk

Om musikförståelsens teoretiska förutsättningar

Av Sten Dahlstedt

Att analysera musik är att belysa dess detaljer utifrån förutsättningar för hur de fogats samman. Uppfattningarna om vad som utgör dessa förutsättningar kan variera och därmed också analyserandets grundvalar. En hel del har skrivits om detta under de senaste årtiondena, men som så ofta i musikvetenskapliga sammanhang är det mesta präglat av rädslan att överge knänsatta metoder och invanda beteendemönster. En tämligen besk men också välmotiverad kritik har emellertid framförts mot analysteorier och mot musikvetenskap som på skilda sätt försökt göra analysen till ett självändamål.

Situationen är trots detta inte den allra bästa. Medan musikanalysentusiasternas glesnande skaror sorgmodigt muttrande retirerat bakom scientistiska vetenskapsideal och etablerade pedagogiska modeller,¹ har deras antagonister ryckt fram under behagligt luddiga och till intet förpliktande paroller om förståelse och humanistiska perspektiv.² Även om det etablerade musikanalyserandets teoretiska grunder vid ett flertal tillfällen visat sig vara murkna rester av gångna tiders estetiska och vetenskapsteoretiska irrläror, har försöken att lansera konstruktiva alternativ varit märkligt få.

Kritiken har framför allt skjutit in sig på det mekaniska analyserandets bristande förståelse för olika musikstyckens kulturella, historiska och estetiska förutsättningar samt på bristerna i de psykologiska teorier som legat till grund för analysen. Emellertid har det varit tunnslätt med försök att föra kritiken ned till en nivå där det musikaliska tänkandet konfronteras med en klingande verklighet, till en musikbeskrivande terminologi.

Detta ger näring åt en misstanke att musikanalyserandets kritiker i praktiken hemfaller åt samma musikteorins arvsynd, som varit ett av de viktigaste skälen till musikanalytikernas bristande förståelse för individuella verks förutsättningar. Möjligen domineras också de fullt ut av föreställningen att det skulle finnas en musikteoretisk begreppsapparat – en musikanalytisk verktygslåda – som är oberoende av generella estetiska och teoretiska förutsättningar. Detta är sannolikt ett av musikteorins

-
1. Se den i vetenskapsteoretiskt hänseende tämligen förvirrade debatt om musikteorins vetenskapliga status som fördes under rubriken "Theory colloquium" i *Journal of music theory* 33:1 (spring 1989; 63–190) med en utförlig slutreplik av debattens inledande förespråkare för en scientistiskt orienterad musikteori, Douglas Dempster och Matthew Brown med titeln "Evaluating musical analysis and theories: five perspectives" i *Journal of music theory* 34:2 (fall 1990; 247–279).
 2. Leo Treitler, "Introduction" (1–18), "Music analysis in a historical context" (67–94) & "The present as history" (95–156), i *Music and the historical imagination*, Cambridge (Mass) 1989.

grundläggande problem, vilket sammanhänger både med ämnesområdets vetenskapliga status och med förhållandet att den traditionellt varit en pedagogisk disciplin.

Föreställningen att det skulle finnas en estetiskt oberoende uppsättning musikanalytiska verktyg vilar på ett synsätt med rötter i 1700-talet, där musiken uppfattas som en företeelse analog med det naturliga språket. Liksom man i samband med språket har skilt mellan det som framstod som formellt – syntaktiskt – betingat och det som gällde en sats innehåll, trodde man sig redan inom 1700-talets musikteori kunna skilja mellan en syntaktisk nivå i komponerandet och en estetisk, där den senare skulle motsvara den språkliga satsens innehåll.³ Synsättet har under vårt århundrade snarast förstärkts då det kopplats till tanken att en den musikaliska syntaxens regler skulle kunna formuleras med utgångspunkt från det klingande materialets fysiska egenskaper och experimentellt definierbara psykologiska lagbundenheter.

Föreställningen är intressant därför att den aktualiserar en fråga av stor principiell räckvidd. Det gäller den språkfilosofiska frågan huruvida inte den språkliga syntaxens funktioner definitionsmässigt förutsätter kunskap om ords och uttrycks semantiska användningar, deras innebörd respektive ”innehåll”. Om så är fallet blir inte bara analogin mellan språkets respektive musikens formella och innehållsliga nivåer tvivelaktig, eftersom det knappast går att bestämma musikaliska elements syntaktiska funktioner när innebörden respektive ”innehållet” inte är gripbart. Även försöken att med den lingvistiska formläran som grund semiotiskt belysa vad man uppfattat som musikalisk och annan estetisk kommunikation framstår från en sådan utgångspunkt som betänkliga. Detta innebär inte att en syntaktisk nivå skulle saknas i musiken, utan enbart att denna, för att vara intressant, måste ses som avhängig en mer grundläggande nivå som rör musikens användningar, som exempelvis dess funktion som konst.

Detta leder i sin tur tillbaka till kärnan i musikanalyserandets problem, nämligen att föremålet för sådan verksamhet i likhet med andra sorters estetiska företeelser måste betraktas som ett särskilt slag, med speciella psykologiska, samhälleliga och kulturella förutsättningar. Med utgångspunkt från sin användning representerar musikstycket något väsentligen annat än akustiskt överförda meddelanden, som telefonsignaler, ambulanssirener och talspråkliga vardagskonversationer. På motsvarande sätt fungerar, trots att utgångspunkten i båda fallen är det naturliga språket med dess innebördsdimensioner, det litterära konstverket i viktiga hänseenden annorlunda än det vardagsspråkliga meddelandet. Därmed inte sagt att detta sistnämnda skulle sakna estetiska dimensioner. Användningsperspektivet aktualiserar emellertid en viktig skillnad.

En av musikanalyserandets teoretiska utgångspunkter måste vara att verksamhetens föremål är en *estetisk* företeelse, i någon mening som kan göra rättvisa åt de antydda

3. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Einleitung zur Komposition*, 1–3 (Leipzig 1782–1793), facsimile ed. Hildesheim 1969.

skillnaderna mellan konstverk och andra ting. Problemen rörande detta, och mer konkret, rörande konst- och konstverksbegreppens avgränsning är sedan länge av central betydelse inom de estetiska vetenskaperna. Frågorna kring vad som gör att människor urskiljer vissa företeelser i vår omvärld som konst, tilldelar dem särskild status och intar bestämda attityder gentemot dem, bildar ryggrad i ett omfattande frågekomplex. Detta blir tydligt när de estetiska vetenskaperna skall avgränsa sina respektive territorier och bestämma sina identiteter gentemot idéhistoria, historia och antropologi. Sådana identifikationer och gränsdragningar förutsätter nämligen att man medvetet eller omedvetet replierar på teorier eller föreställningar, vilka gör det möjligt att skilja sådant som är estetiskt relevant från sådant som inte är det.

Mindre uppmärksammat är att dessa frågor spelar en viktig roll i samband med analys av konstverk. Ett musikverk kan, liksom varje annat konstverk, ur skilda synvinklar tillskrivas ett oräkneligt antal egenskaper. Det gäller såväl noterade stycken och deras klingande representationer, som improviserade strukturer vilka enbart existerar i framförandeögonblicket. Varje klingande struktur har exempelvis en akustisk dimension, som lämpligen får sin belysning i termer som handlar om vågrörelselära och tidmätning. I likhet med principerna rörande de mänskliga hörselorganens förutsättningar är naturligtvis det klingande materialets fysiska egenskaper bestämmande för det musikaliska konstverkets möjliga utformning, men endast i vissa avseenden. Det är exempelvis knappast fruktbart att undersöka hur den totala tidsmängd som upptas av frekvensen 494 Hz i Beethovens tredje symfoni står i proportion till summan av taktartsbeteckningarna.

Varje beskrivning innebär ett val av perspektiv på det beskrivna, en inriktning på vissa av alla teoretiskt möjliga iakttagelser. När det gäller beskrivningar av konstverk som tar fasta på förhållandet att det just rör sig om sådana, innebär varje sådant val ett uttryck för en latent eller manifest estetisk grundsyn.⁴ När det gäller musikanalyser utgår valen till större eller mindre del från estetiska ideal, som finns latenta i den etablerade musikanalytiska terminologin och i traditionsmässigt förmedlade handlingsmönster av det slag som vetenskapsteoretikern Thomas S Kuhn kallade ”*exemplars*”⁵ (”urtyper”). Understrykas bör också att det förekommer strävanden att medvetet och reflekterande försöka omforma struktureringen av föreställningar och upplevelser inom framför allt vetenskap och konst. Dessa är inte minst viktiga när det gäller att förstå 1900-talskonstens yttringar.

Föreställningarna om vad som betingar ett musikstyckes estetiska användning blir mot denna bakgrund centrala också för musikanalyserandet, såväl direkt i analysens inriktning på den ena eller andra aspekten i musiken, som indirekt med den musikbeskrivande terminologin. Detta gäller i lika hög grad de musikteoretiska

4. Cf Nelson Goodman, ”The status of style”, i *Ways of worldmaking*, Indianapolis 1978, 23–40.

5. Thomas S Kuhn, *The structure of scientific revolutions* (1962), 1970.

begreppsapparater som utvecklats i samband med traditionella musikanalyssystem, som modernare skribenters mer eller mindre odogmatiska musikbeskrivningar.

De traditionella systemen har två fördelar i förhållande till ett friare beskrivande. Dels är de inarbetade och gemensamma för stora grupper musikforskare, dels har de hunnit utarbetas och medger därför, åtminstone i vissa sammanhang, beskrivningar med relativt hög precisionsnivå. Genomgående handlar det om sammanhängande begreppssystem, vilket ger dem en viss tyngd samtidigt som det i hög grad försvårar försök att överskrida systemets gränser.

Friare terminologiska förhållningssätt har den odisputabla fördelen att de underlättar analys med utgångspunkt från andra slags estetiska kategoriseringar än de som cementerats som aprioriska förutsättningar för de inarbetade musikteoretiska begreppsapparaterna. Musikanalytikens generellt sett stora problem att ta sig an vår egen tids musik beror troligen till stor del på de musikanalytiska terminologiernas tendens att låsa fast beskrivningarna vid äldre tiders estetiska kategoriseringar.

Ontologi och språk

Traditionellt har frågorna rörande det estetiska nalkats längs två vägar, vilka kan sägas höra hemma i var sin av den västerländska filosofins huvudfåror. Antingen har intresset koncentrerats till konkreta egenskaper i det empiriskt definierbara konstverket, eller också har det knutits till den individuella konstupplevelsen. I det förstnämnda fallet hamnar frågan om vad som existerar och principerna för detta i centrum för uppmärksamheten, i det senare betonas särskilt det mänskliga medvetandet och förutsättningarna för dess sätt att arbeta.

Viktiga synpunkter på frågorna rörande vad som existerar och förutsättningarna för detta finns redan i såväl Platons idélära, som i den aristoteliska filosofins försök att klassificera allt existerande med utgångspunkt från den närmast överordnade klassen och det särskiljande kännetecknet. I början av 1600-talet lyftes en aspekt av Aristoteles "första filosofi" fram som *ontologi*⁶ och blev en i teologiskt och dogmatiskt hänseende självständig vetenskap om vad som "naturligen" existerade, ett slags filosofisk saklära.

Med Descartes och rationalismen fick det individuella medvetandet en helt ny roll på den filosofiska världsscenen. Den syn på människans förmåga till upplevelser och kunskap som grundade i subjektet, vilken där framkastades, innebar en problematisering av tidigare uppfattningar. Om det varande, som bärare av väsen och begrepp, tidigare utgjort saklärans naturliga och tillräckliga utgångspunkt, nödgades de som efter Descartes försökte ta sig an frågor rörande vad som existerade att också reflektera kring de mänskliga upplevelse- och kunskapsförmågornas betingelser och eventuella begränsning. Det aktiva subjektet hade fått en viktig plats i kunskapsprocessen.

6. Rudolf Gochlenius, *Lexicon Philosophicum*, (1613) Frankfurt a M 1964.

Kants ”kopernikanska omvälvning” av filosofin innebar helt nya förutsättningar även i detta. Med distinktionen mellan en allmänt logisk och en transcendentallogisk aspekt hos det mänskliga medvetandet förflyttades den enhetlighet, som enligt Aristoteles hade garanterat existerande företeelser självständigt vara, från företeelserna själva till medvetandets transcendentala förutsättningar.⁷

Utgångspunkten var att medvetandet dels hade en empirisk sida, om vilken erfarenhetskunskap var fullt möjlig, dels en transcendental, som inte medgav sådan. Den sistnämnda utgjorde enligt Kants terminologi det transcendentala subjektet. Dess viktigaste uppgift var att ge medvetandet dess enhet, vilket innebar att den blev en yttersta förutsättning för all erfarenhet och allt tänkande, i och med att detta inplacerande sinnesförnimmelserna i tid och rum, liksom det med förståndskategoriernas hjälp inordnade det förnumna under begrepp.

En grundläggande svaghet i Kants teoribygge var oklarheten huruvida det *transcendentala subjektet* skulle uppfattas som unikt för varje enskild individ, eller om det i någon mening kunde sägas ha överindividuella aspekter. Kants betoning av att begreppens innehåll skulle bestämmas av deras förhållande till sina föremål talar för att han möjligen avsåg att poängtera ett individualiserande perspektiv. Hans uppfattning att det transcendentala subjektet vore primärt i förhållande till tid och rum antyder emellertid motsatsen. I det första fallet är det svårt att se vad som kunde garantera överensstämmelsen i begrepp mellan olika individer, i det senare får teorin påfallande drag av platonsk begreppsrealism, en ståndpunkt Kant uttryckligen tog avstånd från i sin argumentation mot det ontologiska gudsbeviset.⁸

Med stöd i en äldre empiristisk tradition följde i spåren av naturvetenskapernas snabba frammarsch under 1800-talets senare hälft en tendens att betrakta de företeelser vars reella existens framstod som mer eller mindre nödvändiga för en rådande naturvetenskaplig bild av världen, som *a priori* existerande. Detta innebar att kunskaper om verkligheten utanför det enskilda medvetandet kunde uppfattas som med nödvändighet bestämd av kunskapsobjektet, varvid den subjektivism som lurade bakom Descartes och Kants synsätt automatiskt tycktes vara övervunnen.

Med detta förstärktes den redan tidigare påtagliga tendensen att hänskjuta ontologiska problem till kunskapsteorins område, så att den terminologi som var aktuell på estetiskt område uppfattades som mer eller mindre oupplösligt sammanknippad med bestämda föreställningar om essentiella egenskaper hos de benämnda företeelserna. Detta var åtminstone till viss del ett sätt att bibehålla de humanvetenskapliga termernas metafysiska laddning från den huvudsakligen idealistiskt färgade teoretiska miljö där de ursprungligen framträtt, utan att direkt ge uttryck för metafysiska ställningstaganden.

7. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781 [A] & 1787 [B], A 106.

8. Op. cit., A 597ff./B 625ff

Det är mot en sådan idéhistorisk bakgrund man skall förstå senare tiders strävanden att beskriva och förklara musikaliska förlopp och strukturer. Också moderna teorier om musik har sina bestämda förutsättningar och därmed sina teoretiska begränsningar, som bestäms av deras metafysiska implikationer. I förlängningen av de två perspektiv, där synen på vad som egentligen existerar antingen kopplas till det som tyckts vara den objektiva yttre verklighetens ofrånkomliga realitet, eller till vad som framstått som en lika ofrånkomlig uppsättning begreppskategorier i förnuftet hos varje mänskligt subjekt, utkristalliserar sig principiellt åtskilda sätt att betrakta estetiska företeelser som musikstycken.

I likhet med exempelvis Aristoteles och Kant tycks de flesta musikteoretiker ha insett att estetisk upplevelse inte enbart kan vara antingen produkter av ett aktivt medvetande eller intryck från en yttre realitet. Inte desto mindre låter sig både de flesta uppfattningar och lärosystem, som i vår tid berör detta, ganska lätt grupperas kring en fråga om vilken av dessa förhållningssätt som bildar grundvalen.

Enligt den ena huvudlinjen inom modernt estetiskt och estetiskvetenskapligt tänkande är utgångspunkten för förståelse av konstupplevelse förhållandet att det mänskliga medvetandet bemöter ett särskilt slags objekt – skapade av människor för exempelvis ett speciellt ändamålsfritt begrundande – med vissa attityder och en särskild aktivt tolkande hållning. I anslutning till föreställningar om att så skulle vara fallet förekommer vanligen, men inte nödvändigtvis, uppfattningar om att stor och betydelsefull konst – via den upplevandes tolkande aktivitet – förmår förmedla livsvärldsinnehåll knutna till de historiska ramarna för verkens tillkomst och de skapande personligheterna. Hit hör, förutom strävandena att från fenomenologiska utgångspunkter formulera musikförståelsens grundvalar,⁹ också huvuddelen av de hermeneutiska förhållningssätt som under de senaste decennierna fått en mycket stark ställning inom särskilt tysk musikvetenskap.¹⁰

Enligt den andra huvudlinjen är det fysiskt och materiellt bestämbara egenskaper hos det estetiska objektet, som med utgångspunkt från vissa grundläggande och empiriskt psykologiskt beläggbara dispositioner hos de mänskliga sinnesorganen förmår skapa ett särskilt slags upplevelser. I bakgrunden till detta ligger vanligen, men inte nödvändigtvis, föreställningar om att konstskapande handlar om att utnyttja grundläggande psykologiska lagbundenheter för att skapa upplevelser och därigenom förmedla förståelse, attityder och värden. Exempel på detta utgör huvuddelen av de musikteoretiska förklaringsmodeller som presenterats inom den USA-influerade och i hög grad scientistiskt

9. Frede V Nielsen, "Musik som ett mangespektret meningsunivers – konsekvenser for pædagogisk og analytisk virkesomhed", Frede V Nielsen & Orla Vinther [utg], *Musik – oplevelse, analyse og formidling*, Egtved 1988, 13–47.

10. Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (trans. sv. Bengt Edlund, *Analys och värdeomdöme*, Stockholm 1992).

orienterade musikvetenskapen under efterkrigstiden. Hit hör såväl Leonard B Meyers måttfullt scientistiska tankegångar,¹¹ som den logistiskt orienterade mängdkomplexeorin¹² och ansatserna till en generativ musikteori.¹³

Om den första linjen innebär en dragning mot det individualiserade och subjektiva i den estetiska upplevelsen, orienterar sig den senare i högre grad mot dess föremål, mot vad som med ett naturvetenskapligt orienterat språkbruk kallas objektivt bestämbara egenskaper och lagbundenheter med anspråk på generalitet. I det första fallet ligger de grundläggande svårigheterna i att hantera ståndpunkter som utgår från *a priori* giltiga begreppskategorier på ett sätt som flyttar kunskapens och beskrivningsmöjligheternas gränser ut i det intersubjektivt okontrollerbara. I det senare fallet utgår svårigheterna från att endast konstens yttre och mest allmänna förutsättningar är generaliserbara i enlighet med en scientistiskt orienterad vetenskapsteoris krav. Alltför mycket av det estetiskt relevanta kan aldrig beskrivas. I praktiken innebär detta att musikanalysen sitter ganska trångt mellan subjektivism och dogmatisk begreppsrealism.

De problem som skisserats, där tillräcklig intersubjektiv säkerhet måste vägas mot möjligheterna till intressanta iakttagelser, är inte unika för musikanalysen. De är inte bara akuta i samtliga estetiska vetenskaper, där just analys med utgångspunkt från en estetisk upplevelse har central betydelse, utan kan också sägas vara symptom på ett av det moderna tänkandets mest angelägna problem i korsningen mellan allmängiltighet och individualitet, objektivitet och subjektivitet.

Ett steg på vägen mot en ny slags förståelse av dessa problem, som i ett historiskt perspektiv kommit att framstå som en av de stora omvälvningarna under de senaste århundradet, innebar den "språkliga vändningen" ("linguistic turn") inom filosofin. Denna började med Gottlob Freges språkfilosofiska utredningar, vilka nådde offentligheten årtiondena kring sekelskiftet. Hans tankegångar utvecklades i en rad skilda riktningar, där Edmund Husserls och sedermera Martin Heideggers skilda strävanden, att inom fenomenologins respektive existentialismens ramar fastlägga en ontologins fasta punkt, representerar en huvudlinje, och Bertrand Russells starkt logifierade "tankefilosofi" ("philosophy of thoughts") utgör en annan.

Också Ludwig Wittgenstein var en filosof som verkade med en strävan att i Freges efterföljd fullfölja den språkliga vändningen. Den kritik han i *Tractatus Logico-Philosophicus* framförde av föreställningen om logiska konstanter¹⁴ och den där demonstrerade uppfattning av predikatalkalkylen inte var ett ideellt språk, utan ett skrivsätt

11. Leonard B Meyer, *Style and music. Theory, history and ideology*, Philadelphia 1989.

12. Allan Forte, "Pitch-class set genera and the origin of modern harmonic species", i *Journal of music theory* 32:2 (fall 1988), 187–270, & "New approaches to the linear analysis of music", i *Journal of the American musicological society* XLI:2 (1988), 315–348.

13. Fred Lerdahl/Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge (Mass) 1983.

14. L Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), London 1966, 4.0312, 5.4–5.47.

med ambition att återge språkens grundläggande strukturer, innebar ett direkt brott med vissa av de ståndpunkter Frege och Russell företrädde. En annan tanke, som skymtade i detta verk och som skulle bli av stor vikt för hans senare filosofi, var att det naturliga, talade och skrivna språket vore en förutsättning för tänkandet och inte ett resultat därav.¹⁵ Denna innebar inte bara en avgörande omvälvning när det gällde uppfattningen av ontologins filosofiska status, utan även beträffande synen på mänskligt medvetande.

Om studiet av språkförståelse spelade en central roll i Wittgensteins förstlingsverk, kom det att bli det allt överskuggande momentet i hans posthumt utgivna huvudarbete från senare år, *Philosophische Untersuchungen* (1953). I enlighet med de språkfilosofiska innebördssteorier som utvecklades på grundval av Freges, Russells och den tidige Wittgensteins arbeten, ägnades huvudintresset språkets referentiella aspekter, vilka kunde förankras i en sanningsteori av det slag som den polske logikern Alfred Tarski lanserat. Kriteriet på att någon förstod ett språkligt uttrycks innebörd blev att denne måste förstå de villkor som gällde för att avgöra om uttrycket var sant eller falskt. Innebörden i ett uttryck som ”sträckkvartettens första sats går i G dur”, skulle således vara avhängig av att det finns någorlunda entydiga kriterier för att avgöra om det är sant eller inte, och att de som använder uttrycket förstår dessa.

En sanningsvärdesbaserad innebördsteori av sådant slag är emellertid alls inte oproblematiske. Med utgångspunkt från Freges distinktion mellan *referens*, ett uttrycks relationer till de företeelser det handlar om, och *mening*, uttryckets relationer till de mentala förhållanden som möjliggör intersubjektiv språkförståelse, är det tydligt att den inte lämpar sig särskilt väl för att komma till rätta med de problem som sammanhänger med meningsaspekten. I förlängningen av detta ligger svårigheter att på basis av en sanningsvärdesbaserad innebördsteori belysa språkets emotiva och handlingsteoretiska dimensioner.

Wittgensteins senare filosofi, sådan den formulerades i *Philosophische Untersuchungen*, innebar en radikal omprövning av tidigare ståndpunkter just med utgångspunkt från problem av dessa slag. En lika central som vittsyftande tes blev att ett uttrycks innebörd var liktydigt med dess *användning*. Bakom denna låg tanken att språk och andra former av institutionaliserat sociokulturellt beteende *inte* hade sin grund i att människor från födseln vore programmerade med eller under kulturellt inflytande skulle internalisera samma strängt autonoma och förklaringstranscendentare regler, vars krav de sedan mer eller mindre väl lyckas följa. I stället skulle språkförståelse och annat sociokulturellt beteende återgå på primitiva dispositioner att sträva efter överensstämmelse i omdöme och handling.¹⁶

15. Op. cit., 5.6–5.641.

16. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, I: §§ 211, 217, 241 & 242; idem, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* (1978), VI: § 39.

Från en sådan utgångspunkt finns ingen implicit, självständig och förklaringstranscendent kunskap som anger villkoren för språkförståelse. Däremot inbegriper varje språkspelssammanhang vissa implicita kunskaper, beträffande exempelvis villkoren för ett uttrycks accepterbarhet, som de olika deltagarna måste behärska på ett sätt som enbart är möjligt för medvetna och tänkande varelser. Dessa regler transcenderar inte det enskilda språkspelsammanhanget, något som ur ett annorlunda perspektiv än det som Wittgenstein anlägger belyses av Hilary Putnams ryktbara tes om "språklig arbetsdelning".¹⁷ Tvärtom förutsätter de när det gäller omdömen och handling just ett sådant samförstånd, som är grundläggande för gruppbildning, samarbete och socialt beteende i allmänhet. Som saken mer eller mindre tydligt presenteras i *Philosophische Untersuchungen* skulle inte de krav som språket ställer på oss upphöra att verka om samförståndet inte fanns. De skulle över huvud taget inte existera.

Konsekvenserna av ett sådant synsätt är i sin omfattning knappast lättöverskådliga. Genom att Wittgenstein tilldelade språket och förutsättningarna för samförstånd kring språklig innebörd så grundläggande roller, problematiserade han den traditionella cartesianiska synen på mänskligt medvetande och även behaviorismens ensidiga inriktning på beteende, för att nämna de två tydligast kontrasterande förhållningssätten till mänskligt medvetande. Grundvalen för den cartesianiska dualismen är att individens upplevelser, stämningar, emotioner, trosföreställningar, begär och intentioner betraktas som tillgängliga för andra endast via beteendemässiga (språkliga eller icke-språkliga) representationer. Även om medvetandetillstånden anses introspektivt tillgängliga för subjektet självt, är de i strikt mening onåbara för alla andra.

Enligt Wittgenstein utgår ett sådant synsätt från felaktiga förutsättningar. Både cartesianismen och behaviorismen vilar på det felaktiga antagandet att det skulle föreligga en enkel skillnad mellan mentalt och kroppsligt. Wittgenstein förnekade varken existensen av själsliga tillstånd och processer eller av kroppsliga uttryck för dessa, men han betonade starkt det ömsesidiga beroendet mellan dem.¹⁸ I princip innebar detta att han avvisade både den cartesianiska dualismen och behaviorismen. Samtidigt markerade han, i den mycket diskuterade argumentationen rörande möjligheterna av ett *privat språk*,¹⁹ att individuella upplevelser, vilka är knutna till en föreställningsvärld vars gemensamhet garanteras av språk och andra sociokulturellt reglerade beteenden, måste ha en offentlig aspekt.

17. Hilary Putnam, "The Meaning of 'Meaning'" (K Gunderson, [ed], *Language, Mind and Knowledge*, Minneapolis 1975) *Mind, Language and Reality. Philosophical Papers*. Volume 2, Cambridge 1975, 215–71.

18. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2:iv & v.

19. Op. cit., I:§§ 243–431, passim.

Med cartesianismen hade ontologin förvandlats från aristotelisk saklära till något som liknade en teori om det individuella medvetandets möjligheter att urskilja och benämna företeelser i sin omvärld. I kontrast till detta står Wittgensteins föreställning att tänkandet oskiljaktigt vore förenat med språk och andra sociokulturellt reglerade beteenden, ungefär på samma sätt som kroppsligt och själsligt, dvs. som två sidor av samma sak. Bakom detta ligger föreställningen att de företeelser en människa kan urskilja, benämna och förstå i en omgivande verklighet, bestäms av språket och konventionsmässigt etablerade värden i samverkan med rent materiella förhållanden.²⁰

Ontologi skulle därmed enbart vara en lära om sådana materiella förhållanden. Traditionella ontologiska frågor, som exempelvis rörande "konstverkets vara", handlar varken om naturligt existerande entiteter i aristotelisk anda eller om betingelserna för individuella upplevelser i enlighet med ett cartesianskt synsätt. I stället kan de återföras på den samverkan mellan teoretiska kunskaper, färdigheter, praxis, tradition och förnyelse som bestämmer sociokulturella livsformer och språkspel.

En sådan tanke har på ett särskilt sätt aktualiserats under de senaste årtiondena i samband med den debatt om *realism*, som initierats i några av Michael Dummetts arbeten.²¹ Dennes resonemang har nära släktskap med en av de klassiska problemen inom matematikens filosofi under 1900-talet, nämligen med frågan om matematiska utsagor hänsyftar på något slags autonom matematisk verklighet, eller om de skall betraktas som konstruktioner på grundval av vissa generaliserade egenskaper hos den fysiska verkligheten.²² I bakgrunden skymtar måhända även Willard V O Quines tes om att språkliga utsagor medför "ontic commitments".²³ Problemkomplexet blir inte mindre intressant av att det har tydliga affiniteter med de medeltida motsättningarna mellan platonska och aristoteliska begreppsrealister, konceptualister och nominalister.

Enligt Dummett är realism en möjlig men problematisk hållning gentemot utsagor av flera skilda slag, vilka har det gemensamt att de mer eller mindre tydligt förutsätter en viss ontologisk ståndpunkt. Hans betraktar realism som ett *semantiskt* förhållningssätt, så tillvida att det i samtliga sammanhang egentligen handlar om en tes rörande vad som gör att utsagor av en viss given typ är sanna då de är sanna. Synsättet hänger nära samman med användningen av sanningsvärdesbaserade innebördsteorier, dvs sådana som

20. M Dummett, "The Priority of Thought and Language", i *Frege and Other Philosophers*, Oxford 1991, 315–324, & K-O Apel, "Linguistic Meaning and Intentionality: The Relationship of the A Priori of Language and the A Priori of Consciousness in Light of a Transcendental Semiotic or a Linguistic Pragmatic" i H A Durfee/D F T Rodier (utg), *Phenomenology and beyond: The Self and Its Language*, Dordrecht 1989.

21. M Dummett, "Realism" i *Truth and Other Enigmas* (145–165), London 1978; idem, "Realism", *The Interpretation of Frege's Philosophy*, London 1981; idem, "Realism", *Synthese*, 1982, 55–112; idem, *The logical basis of metaphysics*, London 1991, 322–351.

22. Dummett förespråkar en *finit* ståndpunkt när det gäller logikens grundvalar.

23. Willard V O Quine, *Word and object*, New York 1960.

förutsätter att ords och uttrycks innebörder skulle vara bestämbara med utgångspunkt från möjligheterna att avgöra sanningsvärdet hos de satser där de ingår.

Detta slags realism innebär att någon eller några givna klasser av språkliga utsagor förutsätts vara relaterade till en verklighet som existerar oberoende av vår kunskap om denna, på ett sådant sätt att verkligheten entydigt skulle bestämma att varje utsaga i klassen antingen är sann eller falsk, oavsett om någon har möjlighet att avgöra detta eller inte. Detta innebär att en given objektiv verklighet förutsätts transcendera den mänskliga begreppsbildningen, antingen i form av naturligen existerande ontologiska kategorier, eller som en autonom och objektivt existerande begreppsvärld.

Kriterier på adekvat begreppsbildning och förståelse blir problematiska i de fall där det är svårt eller omöjligt att bestämma utsagors sanningsvärde. Så är exempelvis fallet beträffande vissa påståenden om förfluten tid, där möjligheterna att klarlägga om utsagor är sanna eller falska är indirekt bestämda genom tillgången och arten av källmaterial. Detta gäller, utifrån vissa utgångspunkter, också utsagor om andra människors upplevelser, även om sådana liksom de som gäller historiska förhållanden i vardagsspråket uppfattas som fullt meningsfulla. Enligt Dummett spelar den traditionella logikens bivalensprincip, dvs. kravet på att satser och utsagor antingen måste vara sanna eller falska, här en avgörande roll. Den väg han anvisar ut ur dilemmat innebär att "accepterbarhet" får ersätta sanningsvärde som innebördsteoretisk prövosten, vilket innebär att den realistiska hållningen undviks.

Som Dummett påpekat såg redan Wittgenstein svårigheter med logisk bivalens och sanningsvärdebaserad innebördsteori när det gällde att förklara förståelse av utsagor som tillskriver människor sinnestillstånd.²⁴ Dessa tvingar fram ett val mellan två problematiska ståndpunkter. Det första alternativet innebär ett förnekande av att det skulle existera några som helst offentligt tillgängliga och absolut avgörande grunder. Det skulle innebära att det som gör en beskrivning av ett sinnestillstånd sann eller falsk betraktas som något tillgängligt endast för den som befinner sig däri. Det andra alternativet är att försöka finna avgörande och offentligt tillgängliga grundvalar på vilka det går att beskriva någon som innehavare av ett sinnestillstånd och att deklarerat att just dessa grunder faktiskt är intäkt för att beskrivningen är sann eller falsk. Om det första alternativet motsvaras av en cartesiansk syn på medvetandet, har det andra fått sin konkreta utformning i behaviorismen.

Som framgår hos Wittgenstein ligger lösningen på problemet i ett övergivande av förväntningarna på att en utsagas innebörd skall garanteras av de principer som bestämmer dess sanningsvärde. Det måste exempelvis klart framgå att förståelse av att någon beskrivs som bärare av ett sinnestillstånd helt enkelt förutsätter att den som förstår bemästrar den sociokulturellt etablerade tekniken att använda utsagor och tecken som sammanhänger med beskrivningar av sådana tillstånd. Däri inbegrips kunskap om

24. Wittgenstein, Op. cit., I: §293 & §352; Dummett, Op. cit., 64ff.

att det måste existera något slags objekt eller stimulus till vilket tillståndet är relaterat samt något slags – verbalt eller annat – beteende, som manifesterar sinnestillståndet. Tekniken innefattar också kunskaper om när endast en av dessa faktorer kan berättiga en beskrivning, trots att den andra inte föreligger, respektive vad som kan motivera underkännandet av en sådan beskrivning.

Det är alltså inte så att den som säger sig vara i ett visst sinnestillstånd meddelar något slags privat innebörd i de termer respektive i det beteende han eller hon använder, vilka skulle utgå från sinnestillståndet. Tvärtom handlar det om att utnyttja just de innebörder uttrycken besitter som delar av det gemensamma språket och sådana beteenden som regleras av kulturellt etablerade reaktioner. Indirekt handlar det inte minst om att repliera på sina och åhörarnas gemensamma kunskaper om sambanden mellan sinnestillstånd, stimuli eller objekt och beteende.

Analysens villkor

Den språkliga vändningen medförde en rad viktiga konsekvenser på den estetiskvetenskapliga analysens område. Wittgensteins ståndpunkt innebar en problematisering av de båda tidigare skisserade grunduppfattningarna när det gäller analys av estetiska företeelser som musikstycken. Det handlade om en problematisering av föreställningen att förståelse av ett livsvärldsinnehåll kunde utgå från ett aktivt och hermeneutiskt tolkande medvetande, vilket bestämdes av aprioriskt givna förståndskategorier.

Den där förutsatta cartesianska bilden av medvetandet tar exklusivt fasta på det individuella subjektet. Dessutom bortses vanligen från att viktiga delar av individens kunskaps- och upplevelseförmågor bestäms av sociokulturella förhållanden, vilka ligger förborgade i språk och livsformer, eller också presenteras sådana relativiserande aspekter som underordnade estetiska kategoriseringar med anspråk på apriorisk och universell giltighet, som exempelvis kopplingen av formkategorin till det ”starka konstverksbegreppet” hos Carl Dahlhaus²⁵ respektive föreställningarna om musikens ”halt” (”Gehalt”) hos Hans Heinrich Eggebrecht²⁶ med flera.

Uppfattningen att estetiska upplevelser kunde förklaras utifrån det estetiska objektets materiella egenskaper, respektive empiriskt psykologiskt bestämbara mänskliga lagbundenheter, medför å sin sida lika stora svårigheter. Varken vågrörelselära och auditiv perceptionspsykologi är betydelselösa när det gäller att förstå musikupplevelsens förutsättningar, men deras relevans för att förstå de estetiska momenten i sådana upplevelser är på sin höjd jämförbar med grammatikkunskapernas betydelse för lyrikupplevelse. Naturvetenskapligt orienterade metoder kommer bara åt en begränsad

25. C Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

26. H H Eggebrecht, *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshafen 1977.

del av det estetiskt relevanta. Det är inte förhållandet att en tonsättare utnyttjar sitt materials akustiska egenskaper som är intressant, utan hur han eller hon mot bakgrund av konventioner och inarbetade tankemönster gör detta.

Språket spelar så att säga på två plan en central roll i konst- och musikanalys. För det första råder ett analogt förhållande mellan konstens förmedling av upplevelser och språklig kommunikation. Detta innebär att konst- liksom språkförståelse, enligt ett wittgensteinskt synsätt, måste böttna i samma grundläggande mänskliga strävanden till samförstånd, varvid konstverkets användningar ställs i blickpunkten. Detta framgår inte minst av den flitiga användningen av begrepp som 'innebörd' i samband med konst.²⁷ För det andra är en språklig beskrivning nödvändig för att det över huvud taget skall vara möjligt att begreppslikt fatta och diskutera en konstupplevelse. Detta innebär vare sig att beskrivningar uttömmande måste återge konstverk respektive konstupplevelser eller att de skulle göra anspråk på att kunna göra något sådant.

Grundtanken i det senare avseendet är att en företeelse blir ett konstverk när det råder ett samförstånd i språk och beteende om att så är fallet. Ett sådant samförstånd måste med nödvändighet vara begränsat till ett bestämt språkspelsammanhang, dvs. gälla bland en viss krets människor, även om denna med hänsyn till gemensamma kulturtraditioner kan ha tämligen stor utbredning både i tid och rum. Detta innebär dels en relativisering av konstverksbegreppet med avseende på tid och rum, som torde vara fullt motiverad i såväl historiska som antropologiska perspektiv, dels att detta begrepp som ofta varit fallet inte bara knyts till den enskildes skapande, utan till hela den process som i det moderna västerländska samhället institutionaliserats som *konstvärlden*. Som uttrycket antyder, ligger det här aktuella synsättet nära den institutionella konstteori som under 1970-talet lanserades av Arthur C Danto,²⁸ även om den också avviker på en rad väsentliga punkter.

Kriterierna på vad som utgör ett konstverk, liksom på vad som är relevant för en konstupplevelse, kan variera från ett språkspel till ett annat respektive från den ena kultursituationen till den andra. I mån av tillgängligt källmaterial är det lika relevant att analysera en Mozartkvartett utifrån de aspekter som betingade intresset hos en kvartettsspelare i tonsättarens samtid, från en estetisk ståndpunkt vilken betingade upplevelsen hos en konsertbesökare i det utgående 1800-talet eller från de synsätt som är aktuella för en nutida musikforskare. Förutsättningen vore i samtliga fall att kvartetten på något sätt kunde sägas ha använts som konst, vilket naturligtvis inte är helt oproblematiskt med tanke på konstbegreppets förändringar i tid och rum.

27. Sten Dahlstedt, "Referens, regel & form. Något om användningen av 'innebörd' inom de estetiska vetenskaperna", i *Nordisk estetisk tidskrift* 3, 1989, 43–72.

28. A C Danto, *The Transfiguration of Commonplace*. A Philosophy of Art, New York 1981, 124ff; idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

Möjligen kan detta synsätt tyckas leda till en tämligen långtgående relativism beträffande uppfattningar om vad som är estetiskt relevant och närmast till ett totalt kaos när det gäller valet av utgångspunkter för analys. Relativismen framstår emellertid som mindre problematisk när perspektivet uttryckligen får bestämmas av medvetna ställningstaganden till konstskapandets förutsättningar, dess användning i en eller flera skilda konstvärldar samt den analyserandes teoretiska utgångspunkter. Det wittgensteinska synsättet garanterar alltid åtminstone en viss konstans i innebörd och därmed i ontologisk status av språket och de bakomliggande, grundläggande strävandena till samförstånd. Samtidigt finns det återigen anledning att erinra om att språk och begreppsvärldar ständigt är föremål för medvetna omstruktureringar och revisioner.

En tanke av grundläggande betydelse för den konstsyn som dominerat i Västerlandet sedan 1700-talet skymtar redan hos Descartes. Denne framhöll att vissa sinnligt gripbara egenskaper hos en mångfacetterad verklighet måste gå förlorade när denna fångades in under det mänskliga förnuftets begrepp och kategoriseringar.²⁹ Motsvarande synsätt bildade utgångspunkt för Alexander Baumgartens uppfattning att just sådana brister i den allmänna begreppsapparaten kompensades av ett särskilt slags rationalitet, vilken utgick från en lägre, sinnlig kunskapsförmåga och som han i *Aesthetica* (1750) framhöll som aktuell vid i första hand upplevelser av poesi, men även annan konst.³⁰ Detta blev utgångspunkt för en av den romantiska och modernistiska estetikens kungstankar, nämligen att konsten i någon mening förmådde förmedla något begreppsligt outsägbart.

Hela tankegången kan tyckas stå i konflikt med vad som här anförts om språkets roll för att begreppsligt fånga konstupplevelsen. Detta gäller av två skäl emellertid endast skenbart. För det första gör en beskrivning av ett konstverk, som redan framhållits, inga anspråk på att återge eller förmedla en konstupplevelse, utan enbart på att förstå eller möjligen förklara denna. Att göra något och att tala om att göra detta är inte detsamma. För det andra är parallelliteten mellan skapande och förståelse en annan i konstsammanhang än när det gäller naturliga språk, samtidigt som den språkliga innebördsdimensionen är nödvändig för att på något sätt begreppsligt fixera konstupplevelsen. Konstskapande handlar i hög grad om att undersöka och utvidga samförståndets förutsättningar, vilket är av fundamental betydelse för skillnaden mellan förståelse när det gäller konst och i samband med naturligt språklig kommunikation.

Samtidigt som konstnärligt skapande inte är inriktat på snabb och entydig informationsöverföring på samma sätt som naturliga språk, måste det material som bildar utgångspunkt för konstnärligt skapande betraktas som definierat med utgångspunkt från sina möjligheter att ligga till grund för estetiska upplevelser. Det musikaliska materialet

29. René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit* [*Regulae ad directionem ingenii*, trans. fr. Jacques Brunschwig], *Oeuvres philosophiques* [ed. Ferdinand Alquié] I, 67–204, 101f (regula 6).

30. Hans Rudolf Schweizer, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Interpretation und teilweise Wiedergabe des Textes der Aesthetica*, Basel 1973, 243.

kan således inte reduceras till fysikaliskt definierbara vågrörelser och tidsutsnitt. Tonsättare och musikteoretiker har i stället ständigt laborerat med begrepp och kategorier som 'toner', 'klanger', 'melodiska motiv' respektive 'ackord'. Ett akustiskt material är inte musikaliskt relevant utan tillhjälp av kategoriseringar knutna till dess musikaliska och därmed upplevelsemässigt definierade användningar. För att vara musikaliskt måste det vara format i meningen ontologiserat, och detta primära formade är av avgörande betydelse för det sekundära.

Mot bakgrund av detta måste varje analys av ett estetiskt objekt utgå från en beskrivning av det aktuella verket, vare sig denna är formulerad eller enbart är föreställd. Detta innebär att klä upplevelsen i ord på ett sätt som knyter den till de estetiska användningarna av olika inslag i verkets fysiska gestalt. Detta kan vanligen inte ske med mindre än att verket beskrivs med utgångspunkt från en kontext som kastar ljus över förutsättningarna för dess tillkomst och de egenskaper som i samband med det speciella verket är avgörande för att det skall betraktas som konst.

Det finns ingen annan väg till en analys än den som går via språket och för ett kultursammanhang gemensamt beteende. Som språk räknas naturligtvis också mer eller mindre formaliserade beskrivningssystem som notskrift respektive bokstavs- och siffersymboler. En liknande tanke om att analysen av en estetisk företeelse måste utgå från en beskrivning har i ett bildkonstsammanhang utvecklats av den brittiske konsthistorikern Michael Baxandall.³¹ Hans teoretiska grundval är den tidigare nämnde Dantos historiefilosofi,³² som röjer ett visst wittgensteininflytande och där Freges kontextprincip spelar en central roll. Framför allt anknyter emellertid Danto till den av naturvetenskapliga ideal stark präglade historiesyn som förespråkats av Carl Gustav Hempel respektive till den sanningsvärdesbaserade språkfilosofi som under 1960-talet lanserades av Donald Davidson. När det gäller de teoretiska grundvalarna råder således en viss skillnad mellan Baxandalls och Dantos synsätt och de som här diskuteras.

De tillgängliga terminologier som vanligen används vid beskrivning av estetiska företeelser är nedlådade med underförstådda föreställningar, specificeringar och värderingar. Dessa är vanligen knutna till termer och begrepp genom traditionsband, vilka oftare kommer till uttryck i invanda tankemönster och beteenden än i explicita definitioner. Detta påverkar i hög grad det urval som träffas bland de teoretiskt sett oräkneliga iakttagelser, vilka är möjliga att göra i samband med ett konstverk. Den traditionella musikteorin erbjuder en mångfald exempel på detta.

Den associationssfär som är knuten till begreppet 'tema' belyser det förstnämnda förhållandet. Enligt William Drabkin i *The new Grove* kan "theme" definieras som

31. Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven 1985.

32. Baxandall, Op. cit., 138. A C Danto, *Narration and knowledge (including the integral text of Analytical philosophy of history [1965])*, New York 1985.

”The musical material on which a part or all of a work is based, usually having a recognizable melody and sometimes perceivable as a complete musical expression in itself, independent of the work to which it belongs. It gives a work its identity even when (as is frequently the case with theme and variations) it is not original to the work.”³³

En sådan definition är avsevärt mycket vagare än den någorlunda musikaliskt orienterade läsaren tenderar att se. Användningen av uttrycket ”material varpå... ett verk baserar sig” syftar till en läsart som inte torde vara den som ligger närmast till hands, nämligen avseende omfattningen av den totala mängden musikaliska byggstenar som är aktuella i samband med ett verk: tonförråd, dispositioner av tidsvärden, dynamiskt omfång osv. I stället förväntas läsaren utifrån egna kunskaper tolka den inledande satsen så att den skulle avse ett slags musikalisk grundidé med sådana klara karakteristika att det förmår bestämma verkets identitet. Detta innebär i stort sett att den allmänna vaghet som generellt sett häftar vid termen ”tema” kvarstår.

Rätt förståelse av definitionen förutsätter att den kopplas till en ganska omfattande estetisk teoribyggnad. I sig eller tillsammans med andra temata, skall temat betraktas som konkret manifestation av ett grundläggande musikaliskt idéinnehåll, varifrån hela verket eller en del därav skall utvecklas. Detta förutsätter i sin tur vissa musiksyntaktiska normer som bestämmer de gränser, inom vilka ett tema kan förändras och samtidigt behålla sin identitet. Längre upp i detta föreställningskomplex skymtar en hög värdering av den musikaliska helhetsformens betydelse. De mest utpräglade ståndpunkterna i dessa avseenden inbegriper estetiska normer baserade på uppfattningen om ett slags *enteleki*³⁴ i en sats tematiska utveckling, om ett tema som potentierat med vissa möjligheter till optimalt förverkligande.

Den anförda definitionen av ”tema” är helt enkelt uttryck för en variant av den centrala estetiska kanon, som åtminstone sedan 1800-talets början varit normgivande för västerländsk musikkultur. ”Tema” representerar med denna estetiska belastning knappast något undantagsfall i musikanalytisk terminologi. Estetiska konstruktioner detta slag är den ofrånkomliga basen för musikanalysens språk. Det handlar om att inarbetade begreppsapparater och tankemönster via språkets kategoriseringar styr och begränsar våra iakttagelser. Det är inte möjligt att finna en musikteoretisk begreppsapparat utan detta slag av estetisk belastning, utan att medvetet välja de estetiska utgångspunkter som kan vara relevanta i ett analysammanhang.

Grundläggande språkliga beskrivningar styr och begränsar musikanalysens möjligheter både när det gäller enskilda termers implikationer och med avseende på den beskrivande framställningens narrativa uppbyggnad. I likhet med förutsättningarna för att återge den individuella musikupplevelsens egenart bestäms musikanalysens möjligheter i

33. W Drabkin, ”Theme”, *The new Grove dictionary of music and musicians*, 18, 736.

34. Grekiska – ἐντέλεχεια (*entelecheia*) ≈ slutförlighet, slutförbarhet.

hög grad av det musikbeskrivande språket. Påståenden om musikupplevelser är intersubjektiva på samma sätt som andra utsagor om individuella sinnestillstånd. Finns hos de kommunicerande parterna tillräckliga kunskaper rörande relationerna mellan de beteenden och språkliga utsagor som uttrycker dessa och de musikaliska förhållanden vartill de är knutna, är de också möjliga att diskutera.

Det sistnämnda aktualiserar frågan om intentionsdjup och precision i musikbeskrivningarna. Tydligt är att större förtrogenhet med vissa musikaliska fenomen respektive med de språkliga uttryck och beteenden som är kopplade till dessa, medför såväl en högre precisionsgrad i uttrycket, som – när den finns hos flera kommunicerande parter – möjligheter till ett rikare utbyte. Detta handlar om ett slags språkspel, knutet till en bestämd och i musikanalys-sammanhang ofta mycket specialiserad musikkulturell sfär. Det finns skäl att förmoda att en förmåga att röra sig mellan olika kultursfärer förutsätter metaspråkliga kunskaper med en generalitetsnivå som verkar hämmande på precision och intentionsdjup.

Den grundläggande frågeställningen om analysens estetiska förutsättningar rymmer ytterligare komplikationer. En hermeneutisk ståndpunkt ägnad att motivera analytiska tillvägagångssätt i historieskrivningssammanhang har spelat en viktig roll under de senaste årtiondena. Hit hör både Dahlhaus' strävanden att betrakta kompositionsprocessen som presentation och lösning av formella problem³⁵ och Baxandalls mer sociokulturellt orienterade försök att beskriva konstskapande med utgångspunkt från att konstnären föreläggs en uppgift.³⁶

I båda fallen handlar det om en principiellt teleologiskt färgad hållning till konstskapandet, där den skapande konstnären ställs i centrum, men presenteras mot bakgrund av en mer eller mindre fylligt redovisad kontext. Även om Dahlhaus är programmatisk i sin betoning av det värdeskapande i vissa av det konstnärliga formandets aspekter, hindrar inte detta att de individcentrerade framställningarna mycket väl kan kombineras med exempelvis receptionshistoria. Denna probleminriktade hållning har visat sig vara tämligen fruktbar, även om problemformuleringarna stundtals kan bli väl så krystade. Inte desto mindre handlar det om en estetisk grundhållning där det individuella verket och den skapande personligheten ställs i förgrunden på bekostnad av exempelvis de sociokulturella sammanhang där verken fungerat och fungerar.

Med utgångspunkt från ett öppet konstverksbegrepp finns såväl möjligheten att i historiskt relevanta situationer belysa verkets förhållande till den skapande personligheten, vilket i historiskt avseende är en attityd som hör hemma i de senaste två århundradena, som den att exempelvis knyta an till äldre tiders mindre individcentrerade synsätt. Det gör det också möjligt att mot varandra ställa flera perspektiv på samma verk.

35. Dahlhaus, "Zur Problemgeschichte des Komponierens", i *Zwischen Romantik und Moderne*, München 1974, 40–73.

36. Baxandall, Op. cit., passim.

Musikanalysens förutsättningar begränsas således av den analyserandes föreställningsförmåga och de tolkningsmöjligheter verket erbjuder i anslutning till en med avseende på samförståndsmöjligheterna genomtänkt beskrivning. Detta liknar på många sätt de förhållningssätt som påbjudits i anslutning till de senaste årtiondenas hermeneutiska diskussioner. Den huvudsakliga skillnaden är att de innebördsteoretiska, metafysiska och kunskapsteoretiska utgångspunkterna i väsentliga avseenden är andra än de cartesianskt präglade subjektivistiska förhållningssätt som brukar vara vanliga i hermeneutiksammanhang.

Detta innebär bland annat ett annat förhållningssätt till utsagor om människors kognitiva och emotiva sinnestillstånd samt en principiell antirealism av dummettskt snitt. Denna går ut på att konstverk, liksom alla andra företeelser i världen blir begreppsliggjorda och rationellt hanterbara först som föremål för språklig beskrivning. En förutsättning är att konstverket inordnas i ett ändligt och definierbart kontextuellt sammanhang, som är avhängigt av de förutsättningar som bestämt verkets tillkomst, respektive som möjliggör att verket upplevs som konst, samt av beskrivningens ändamål och användning.

Exemplet Manfred

Analyserandets förutsättningar är allmänt sett desamma för alla slags musikstycken, oavsett genre. Det råder ingen principiell skillnad mellan analyser av jazzlåtar, elektroakustiska stycken eller orkesterstycken från 1800-talet. På ett generellt plan är det grundläggande problemet att bestämma de språkspels- och livsformssammanhang som är väsentliga för att musiken ifråga betraktas som konst och därmed inringa den kontext som är analyserandets förutsättningar. Att detta däremot kan medföra olikartade svårigheter i högst varierande grad är dock uppenbart.

Analysen av den version av "My funny Valentine", som spelades in med Miles Davis grupp vid en konsert i New York Philharmonic hall 12/2 1964 förutsätter naturligtvis avstamp i en estetik som markerar de performativa och improvisatoriska momentens betydelse för denna musik. Analysen av ett elektronmusikverk, som exempelvis Justice Olsons *Up!*, fordrar inte bara en terminologi som medger entydiga beskrivningar av förekommande akustiska strukturer, deras tidliga respektive rumsliga fördelning samt de referentiella och associativa sfärer som är knutna till dem. Framför allt fordrar en sådan analys terminologiska redskap som förmår urskilja och lyfta fram det estetiskt relevanta i allt detta.

Om de problem som vidlåder jazz- respektive elektronmusikanalysen är stora och genomgripande i såväl tekniska som estetiska avseenden, blir analysen av ett orkesterstycke från 1800-talet enklare i så måtto att grundvalen här är en estetik av det slag som präglar de etablerade musikanalytiska terminologierna och som gör att dessa är tillämpliga, åtminstone så långt de allmänna problemen med den cartesianska utgångspunkten tillåter. Analysen av ett sådant verk kan kasta lite ljus över de

principiella problem som sammanhänger med ett sådant förhållningssätt. Dit hör exempelvis behovet att i analys-sammanhang knyta an till något slags externt normsystem med mer eller mindre absolutistiska anspråk. Ett sådant representerar de gängse musikhistoriska traditionernas stilkriterier lika väl som 1800-talsestetikernas dogmatiska krav på fasta och enhetliga musikaliska former. I båda fallen har stilkriterier och skolmässiga formtyper fungerat som mönster, varemot konsten – i enlighet med en av 1800-talsestetikens och modernismens mest omhuldade grundsatser – kunnat göra medvetna avsteg och därigenom framträda som nyskapande.

Robert Schumanns uvertyr till lord Byrons versdrama *Manfred* (op. 115) som uruppfördes under tonsättarens ledning i Leipzigs Gewandhaus den 14 mars 1852, är ett stycke med etablerad status som konstverk, där de kontextuella förhållandena emellertid är relativt komplicerade och användningssammanhangen delvis oklara. Om Schumanns skapande i hög grad representerar den mogna romantiken i musikhistorien, manifesterar Manfreduvertyren i hög grad slutstadiet i de romantiska idealens mognadsprocess. Både idémässigt och när det gäller det musikaliska materialets handhavande sträcker sig verket utanför de i samtiden konventionellt etablerade gränserna. Det handlar om uvertyren till ett skådespel, där musikens relationer till den litterära förlagan inte är helt självklara.

Bland de musikvetenskapliga författare som tidigare givit sig i kast med verket finns flera intressanta strategier, vilka representerar skilda sätt att beskriva verket. Schumannkännaren Gerald Abraham jämför exempelvis tonsättarens sätt att konstruera sina temata med dem som varit aktuella i tidigare verk, och mot denna bakgrund anser han sig kunna skilja en sista skapandeperiod från de föregående. Verkets sonatsatsform behandlar han som en given förutsättning. I en diskussion rörande Schumanns övriga musik till lord Byrons *Manfred* tolkar han vissa temata symboliskt med utgångspunkt från deras uppträdande på andra ställen i den musik Schumann komponerade till dramats övriga delar.³⁷

Detta överskyler emellertid inte att utgångspunkterna är stilhistorikernas, på så sätt att enskilda iakttagelser när det gäller aspekter av form, harmonik och tematik relateras till ett i efterhand generaliserat normsystem beträffande tidens kompositionspraxis. Huvudinvändningen mot ett sådant förfarande ligger naturligtvis i att valet av adekvata iakttagelser mer styrs av musikhistorieografiska konventioner än av de förhållanden som behöver vara väsentliga för att uvertyren skall betraktas som ett konstverk, även om dessa konventioner torde ligga den just i Schumann-fallet aktuella 1800-talsestetiken tämligen nära. En annan invändning gäller svårigheterna att mer än mycket generellt kunna fixera ett sådant normsystem, eftersom i stort sett varje verk av större estetiskt intresse, har detta i kraft av att det avviker från och utmanar rådande konventioner.

37. Gerald Abraham, "The dramatic music", G Abraham (ed.), i *Schumann. A symposium*, London 1952, 260–266.

Pianoprofessorn och romantikexperten Frank Cooper utgår i sin analys av Manfreduvertyren från några av beläggen när det gäller Schumanns intresse för Byrons versdrama. Han fastslår att denne torde ha känt samhörighet med Byrons ”melankoliske” hjälte. Parallellerna med det litterära verket går dock föga utöver denna ansats. Coopers korta karakteristik av uvertyren går i övrigt ut på att den har sonatsatsform med långsam inledning och epilog, att den är livfull i rytmiskt och metriskt avseende samt att de inledande och avslutande långsamma avsnitten introducerar respektive sammanfattar viktiga delar av det tematiska materialet.³⁸ I Susanne Steinbecks avhandling om uvertyren under tiden från Beethoven till Wagner är perspektivet slutligen av förklarliga skäl genrehistoriskt.³⁹ Manfreduvertyren behandlas huvudsakligen med utgångspunkt från sonatsatsformen, även om författarinnan också försöker urskilja vissa temata och kärnmotiv med stämningsskapande och symbolisk innebörd.

I alla dessa tre presentationer hämtade ur auktoritativa musikvetenskapliga arbeten beskrivs Manfreduvertyren i första hand som ett exempel på en kompositionsstil respektive på en idealtypisk musikalisk form. Abraham och Steinbeck funderar därutöver kring motivs och tematas stämningsskapande och symboliska funktioner, dock utan att försöka genomföra någon konsekvent och sammanhängande tolkning från sådana utgångspunkter, medan Cooper och i viss mån även Steinbeck anför iakttagelser rörande verkets tematiska enhetlighet. Manfreduvertyren betraktas med andra ord som konstverk i kraft av att den utvecklar stämningsskapande och symboliska funktioner inom ramarna för en idealtypisk sonatsatsform samt i det att den uppvisar en stor enhetlighet i uttrycksmedlens mångfald. Vad som ytterst avses med stämningsskapande, symbolik respektive enhet i mångfald är till stor del höljt i dunkel, eftersom ingen av de tre författarna anslår utrymme för någon övergripande och konsekvent tolkning av verket. Sannolikt beror detta på att de upplever att diskussioner och tolkningar rörande sådant anses lätt överskrida gränsen för det vetenskapligt passande.

Som samtliga av de tre refererade forskarna påpekat utifrån konventionellt etablerade analystekniker med rötter i en estetik som ägde högsta aktualitet för Schumann själv, beskriver Manfreduvertyren en sonatsatsform, vilken i första hand grundar sig på tematisk kontrastverkan. Det är med hänsyn till detta rimligt att indela verket i sex huvudavsnitt. En långsam inledning (1–25) övergår successivt i den egentliga sonatsatsens expositionsdel (26–81; Ex. 1 och 2). Tempot blir snabbt och passionerat (”In leidenschaftlichem Tempo”) och bibehålls sedan i stort sett genom hela genomföringen (82–193), reprisdelen (194–246) och codan (247–297), för att under de sista tio takternas epilog (298–308) övergå i det ursprungliga.

38. Frank Cooper, ”Operatic and dramatic music”, Alan Walker (ed.), i *Robert Schumann. The man and his music*, London 1972, 339–349.

39. Susanne Steinbeck, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner*, diss. Freiburg 1973, München, 1973, 68–70.

Lika ofrånkomligt som att Manfreduvertyren är uppbyggd i sonatsatsform är att den, liksom en huvuddel av verken från Schumanns sista period, representerar inledningen av en tradition att med hjälp av raffinerad associativ teknik utveckla långa tematiska kedjor med utgångspunkt från små motiviska kärnbildningar. En väsentlig fråga gäller emellertid huruvida det estetiskt mest intressanta med denna uvertyr är dess förhållande till den idealtypiska sonatformen och den tematiska utvecklingstekniken. Svaret på denna är – med hänsyn till att den estetik som Schumann företrädde torde ha stått den som präglar analysredskapen ganska nära – både jakande och nekande. Jakande är det i så måtto att verket både beträffande form och tematik är så speciellt, att varje seriöst försök att granska dessa aspekter rimligen borde väcka frågor varför Schumann format det som han gjort. Nekande är svaret så tillvida att undersökningar av formuppbyggnaden och de tematiska utvecklingsprocesserna ensamma knappast kan ge någon tillfredställande förklaring varför Manfreduvertyren betraktas som konstverk.

Ex. 1



Ex. 2

Ex. 2 shows measures 52-55 of the Manfred Overture. The key signature is D major (two sharps). The time signature is common time (C). Measure 52 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass staff has a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. Measure 53 has a treble staff with a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass staff has a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. Measure 54 has a treble staff with a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass staff has a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4. Measure 55 has a treble staff with a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass staff has a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F#4.

Huvudsakligen formella analyser av de slag Abraham, Cooper och Steinbeck stödjer sig på implicerar beskrivningar av verket som rent teknisk produkt med ett estetiskt värde mer eller mindre oberoende av dess kulturella, sociala och mänskliga anknytningar. För att motivera uvertyrens status som konstverk räcker emellertid inte en beskrivning på grundval av de elementära och mer eller mindre välunderbyggda upplevelsetermer som brukas i satstekniska sammanhang. Detta kräver också att den spontana upplevelsen kompletteras med kunskaper som är nödvändiga för att upplevelsen skall kunna verbaliseras och fungera i en språklig och kulturell gemenskap. Framför allt erbjuder emellertid inte en teknisk och formell beskrivning några särskilt goda möjligheter att förklara varför konstverk uppvisar formella avvikelser från det förväntade, i stället för att alla gånger ge prov på de enklaste, enhetligaste och mest ekonomiska typerna av lösningar. Detta illustreras inte minst av den stilhistoriska forskningens ofta rörande tafatta försök att förklara sådana formella avvikelser ur utvecklingsteoretiska perspektiv.

Manfreduvertyrens form inbegriper nämligen några mycket intressanta anomalier i förhållande till de idealtypiska mönster, som utifrån tradition och funktion kan rekonstrueras för ett sådant verk. En av dessa är förhållandet att den långsamma inledningen fått en motsvarighet i en långsam avslutning. En annan är codans mycket speciella utformning. Den långsamma avslutningen är särskilt anmärkningsvärd, eftersom uvertyren inte komponerades som ett fristående konsertstycke, utan som inledning till ett musikedramatiskt verk. Ytterligare en avvikelse är värt att uppmärksamma, nämligen utformningen av det modulerande parti som börjar mitt i genomföringsavsnittet (tt 96–131). Detta innehåller inte bara en rad ingredienser som luktar tonsymbolik (t.ex. den melodiska markeringen av tritonusintervallet, tt 105ff och trumpetackorden, tt 130f), utan dessa återspeglas i viss mån också, dels i genomföringens avslutning, dels i codan.

En beskrivning av det musikaliska händelseförloppet, varifrån det är möjligt att förklara också sådana avvikelser från det idealtypiska som de här aktuella, förutsätter i allmänhet en ingående analys av verkets användning, i detta speciella fall en närmare belysning av dess personliga, litterära och idémässiga bakgrund. Detta behöver inte innebära att enskilda musikaliska moment betraktas som objektivt refererande i semantisk mening, även om Schumann själv torde ha räknat med vissa former av tonsymbolik. Resonemanget förutsätter endast att verket som helhet, dvs. musikedramat *Manfred* och i detta speciella fall även uvertyren som självständigt verk, kan tillskrivas karakteristika med bestämda motsvarigheter i Byrons drama.

Versdramat om Manfred författades 1816 och publicerades påföljande år sedan Byron företagit vissa revideringar. Turbulensen efter Franska revolutionen och Napoleonkrigen präglade ännu världspolitiken, medan nyhumanismen, de romantiska strömningarna och den idealistiska filosofin på bred front bröt fram inom tankelivet. Själv brottades Byron med en rad mer eller mindre djupgående privata problem. I denna situation skapade han

Manfred som ett slags ”mental teater” (”mental theatre”).⁴⁰ Detta innebar att dramat utgjorde en abstrakt och poetisk personifiering av idéer och att det, åtminstone till sina huvuddrag, kunde sägas vara ett utslag av den romantiska filosofins föreställning om världen som bestämd av det skapande jaget. Ytterst handlade detta nihilistiska verk om ett av den romantiska filosofins mest grundläggande problem, nämligen om människans paradoxala existens å ena sidan som timlig varelse ställd under den materiella tillvarons lagar och å andra sidan som representant för ett fritt handlande och tänkande medvetande.

Manfred är den ensamma människan, ”half dust, half deity”, som i sitt medvetande skapar och behärskar världen, men som lider av sin oförmåga att uppnå gemenskap och av att ha gjort sitt förhållande till den älskade Astarte omöjligt. I alpernas sublimes värld, där han har sitt slott, hemsöks han i midnattstimmen av andar. Konversationen låter läsaren förstå vidden i Manfreds komplicerade situation. Driven till självmordets rand ger han sig ut bland alperna där han räddas av en stengetsjägare. Dialogen emellan förklarar varför stengetsjägarens enkla liv är omöjligt för Manfred. Av den påföljande konfrontationen med alphäxan framgår varför inte heller naturen och dess sublimes värden är tillräckliga. Det enda alternativet till mänsklig gemenskap och kärlek genom försoning med Astarte är döden.

Sökandet efter Astarte för Manfred till den onda maktens, Arimanes, boningar. Manfred lyckas övertala denne att frammana Astartes gestalt, men hon ställer sig oförstående och tigande inför hans böner om tillgift. Slutligen meddelar hon honom att döden snart skall befria honom från kvalen. När Manfred lämnat Arimanes och beslutsamt återvänt hem för att vänta på döden, uppsöks han av en abbot som erbjuder honom en plats i den kristna gemenskapen. Byrons Manfred avböjer de himmelska makternas anbud lika stolt och självmedvetet som han tidigare ställt sig oberoende i förhållande till de underjordiska. När han i slutscenen lämnar jordelivet, sker detta alltmedan han in i det sista hävdar den egna viljan och oberoendet i en korseld av krav från den onda sidan och bevelkelser från den goda.

Mellan Byrons *Manfred* och den version som Schumann började komponera 1848 låg inledningskedet av den egenartade balansakt kring sociala och politiska jämviktslägen som fått benämningen ”den europeiska konserten”. I denna inbegrips den himlastormande romantiska idealismens uppgång i konservativ statslära och ljum trosfilosofi. Den för Schumanns tankevärld betydelsefulla Friedrich Schlegels utveckling från ultraindividualistisk romantik mot katolicism och konservatism exemplifierar väl detta. Denna strömkantring i tankelivet är viktig att hålla i åtanke när man skall bedöma Schumanns förhållande till Byrons versdrama.

Det är också värt att beakta parallellerna mellan Manfredgestaltens sammansmältning av nihilism med en stark längtan efter försoning, och Schumanns egen splittrade

40. Kavita A Sharma, *Byron's plays: a reassessment*, Salzburg 1982, 99f.

personlighet, som bland annat tog sig uttryck i ett fluktuerande mellan självhävdelse och starka skuldkänslor.⁴¹ Det finns belägg för att Byrons *Manfred* gjorde starka intryck på Schumann vid flera tillfällen under hans liv. Från den 26 mars 1829 härstammar en dagboksanteckning om att han genomlidit en fruktansvärd natt efter läsningen av dramat,⁴² och enligt J W von Wasielewski klarade han emotionellt inte av att det vid ett tillfälle efter 1850 lästes högt i ett sällskap där han deltog.⁴³

Mot bakgrund av den historiska utvecklingen efter 1817 är det talande att Schumann, till sin musikdramatiska version av verket, där sångavsnitt för soli och kör varvades med melodram, gjorde åtminstone ett ingrepp i texten av väsentlig betydelse för handlingen och idéinnehållet. I hans *Manfred* dör inte hjälten som ensam, fri och oberoende,⁴⁴ utan söker i sista stund sin tillflykt till den kristna gemenskapen i abbotens gestalt. Byrons nihilistiska credo till den ensamma människan blev i finalen till Schumanns musikdrama en bekännelse till tron på försoningens möjlighet, ackompanjerad av en kör som bakom scenen framförde den gamla requiemsalmen, vars text – *Requiem aeternam dona eis, Et lux perpetua luceat eis* – helt enkelt fogats till Byrons. Därmed fick handlingen helt ny betydelse. Den ensamma människans fritt skapande medvetande var i sista hand bestämt av en högre makts eviga lagar.

Ett frågetecken rörande Manfreduvertyren gällde det långsamma avslutningspartiet, som påtagligt avskärmar det musikaliska händelseförloppet från den påföljande musikdramatiska utvecklingen. Detta motverkar uvertyrens traditionella funktion att skapa spänning och stämning och tenderar att göra den självständig i förhållande till fortsättningen. Troligen undvek Schumann avsiktligt att ge uvertyren sådan spänningsskapande verkan, vilket var välmotiverat med hänsyn till att det dramatiska tempot, särskilt i versdramats första akt, är tämligen långsamt, varför aktens inledning ofrånkomligen skulle framstå som ett antiklimax om den direkt föregåtts av en uvertyr med starka dramatiska inslag. I stället skapade Schumann med uvertyren ett självständigt stycke med stämningsskapande, sammanfattande och reflekterande funktion. De långsamma partierna fungerade både som en inramning, vilken avskärmar denna från det påföljande musikdramat, och som en presentation respektive en sammanfattning det musikaliska materialet.

Ytterligare en anledning att ge uvertyren en inramande avslutning var det musikaliska händelseförloppet i codan, vilket utgör en intressant parallell till handlingen i versdramats avslutningsscen, dvs. till Manfreds död alltmedan de onda och de goda

41. Peter Ostwald, *Schumann. Music and madness*, London 1985, passim, 295–307. Alan Walker, "Schumann and his background", Alan Walker (ed.), i *Robert Schumann. The man and his music*, London 1972, 1–40, 39f.

42. Ostwald, Op. cit., 41 & Abraham, Op. cit., 262.

43. Abraham, *ibid.*, & Cooper, op. cit, 339.

44. Cooper, Op. cit., 341 & 348.

makterna kämpar om hans själ. Codan utmynnar i en envist upprepad rörelse i förstaviolinerna, en sista reminiscens det tematiska material som under uvertyrens lopp genomgått en avsevärd metamorfos. Violintemat stöds av en rytmiskt pregnant ackordrörelse i trumpeterna, erinrande om den i genomföringens mittparti, och kontrasteras i dialog mot ett motiv ur den andra temagruppen, framfört av träblåsare och övriga stråkar. Trumpetfiguren förlorar successivt sin motiviska identitet och smälter så småningom samman med träblåarmotivet i ett koralliknande ackompanjemang, vilket hinner upphöra innan den envist återkommande violinfiguren slutligen tunnas ut och dör bort.

Tillsammans med den speciella inramning, som de långsamma ytteravsnitten skänker det musikaliska händelseförloppet, är denna säreget utformade avslutning en av de företeelser som svårast låter sig förklaras utan hypoteser om särskilda avsikter hos tonsättaren. En första sådan är det redan antydda antagandet att han musikaliskt på ett eller annat sätt försökt återge dramats karaktär. En fruktbar utgångspunkt för att utveckla denna hypotes torde härvidlag vara det byronska versdramats karaktär av mental teater, där handlingen lika mycket kan tänkas representera en medvetandeprocess som ett verkligt förlopp.

Att existera innebar, enligt den romantiska idealism som är en yttersta konsekvens av den cartesianska subjektivism, att vara ett medvetandeinnehåll ("*Esse est percipi*"). Både Manfredgestaltens karaktär och själva versdramat kan mot bakgrund av ett sådant synsätt presenteras som en bild av den ensamma människans fria och skapande medvetande. För Schumann bör det ha varit rimligt att utforma Manfreduvertyren som ett musikaliskt händelseförlopp med egenskaper, vilka på något sätt återgav den mot denna bakgrund aktuella problematikens temporalt och rörelsemässigt uttryckbara karakteristika, men utan krav på direkt parallellitet mellan dramats förlopp och uvertyrens.

Redan de inledande tre ackorden, som mycket raffinerat undviker att ge lyssnaren några ledtrådar beträffande tempo och meter, kan ses som en symbol för friheten i förhållande till den materiella och orsaksbestämda världen, sådan den presenterar sig på medvetandets teaterscen. I den långsamma inledningen uppmålas det romantiska sceneriet. Här presenteras den bakgrund ur vilken händelseförloppet sedan organiskt skall utveckla sig och här framträder de principer som skapar den fortsatta utvecklingen.

Uvertyrens snabba och sonatformade huvudavdelning bestäms av spelet mellan två dramatiska huvudkaraktärer. Den ena är stigande, framåtriktad och expansiv. Detta åstadkommer Schumann framför allt genom att använda stegvis uppåtgående skalarörelser, harmonisk utveckling i dominantisk riktning, stigande (jambiska och anapestiska) metriska mönster, synkoper, upptakter och genom att successivt underindela i kortare notvärden. Viktig i sammanhangen är också tendensen att förlägga stabila samklanger till metriskt och formellt svagare betonade moment.

Den andra karaktären är fallande, avstannande och rymmer en tendens till slutenhet. Denna skapar Schumann med hjälp av stegvis nedåtgående skalarörelser (de uppåtgåendes

spegelvändning), stabila harmoniska förlopp, med kadensverkan och (som så ofta hos Schumann) grundfunktionerna i centrum, upprepningar, metrisk och rytmisk utjämning, dvs. längre och jämnare notvärden. Om den första karaktären främst representerar Manfreds trots och obändiga livsvilja, som betingas av hans fria, gudomliga medvetande, symboliserar den andra besinning och svartsyn beträffande kärlekens och gemenskapens omöjlighet, som ytterst bottnar i hans bundenhet vid det jordiska.

Embryot till båda dessa karaktärer finns redan i uvertyrens förstatema (Ex. 1), vilket växer fram redan i den långsamma inledningen för att anta sin fullgångna gestalt med övergången till expositionen. Som upptakt till temat fungerar en triolrörelse med starkt framåtdrivande effekt över ett brutet (ess)mollackord, vilket ger tydligt besked om tonarten. Därefter följer en kombination av två samtidiga melodiska bågrörelser, en starkare uppåtriktad (gess–ass–b–gess–ess) samt en mindre framträdande och nedåtriktad (f–d–ess), vilken bland annat binder den uppåtriktade och expansiva kraften vid det harmoniska fundamentet. Detta slags latent tvåstämmighet (linjeklyvning), som här innebär att de båda karaktärerna presenteras som vuxna ur samma frö, är särskilt vanlig i barockmusik. Schumann hade sannolikt lärt sig tekniken i samband med de studier av Bachs musik och av kontrapunkt över huvud taget som han bedrivit sedan 1830-talets början.⁴⁵

Linjeklyvningsprincipen är konstitutiv också för uvertyrens andratema (Ex. 2). Om den expansiva karaktären dominerade den första temagruppen är tendensen till mot slutenhet så mycket mer framträdande i den andra. Utgångspunkten är den stegvisa rörelse som introducerades i den långsamma inledningen. Här får den nedåtgående tendensen klart övertag över den uppåtgående och här flyter de tidigare pådrivande rytmiska och metriska mönstren ut i en puls, som så småningom får tydliga tendenser åt det fallande (trokaiska och daktyliska) hållet. Också tonalitetsförhållandena är här värda viss uppmärksamhet. Förstatemat markerar en mycket tydlig ess(moll)-tonalitet, men ett stycke in i andra temagruppen rör sig musiken kring A, en tonalt centrum som utifrån ett traditionellt synsätt är mycket avlägsen från den ursprungliga. Denna rörelse, som i stort sett spänner över hela det tonala universum, är på ett övergripande plan mycket betydelsefull för känslan av en expansion mot det allomfattande.

Det musikaliska händelseförloppet bestäms av spelet mellan de två karaktärerna, vilkas utveckling under inflytande av varandra framgår av det tematiska materialets förvandlade former. Samtidigt är både vissa händelser i det musikaliska dramat och några av dess bifigurer tydligt tonsymboliskt motiverade. Dit hör exempelvis det tidigare nämnda avsnitt i genomföringen (tt 96–131), som med sin modulerande karaktär representerar en dramatisk höjdpunkt i sonatformsförloppet. Här förs ett motiv besläktat med andratemat sekvensmässigt i stråkarna. Vid en första dramatisk kulmination övertas detta på ett mycket framträdande sätt av träblåsarna. Samtidigt tillfogas i dess slut ett

45. Abraham, Op. cit., 261f.

tritonusintervall, vilket ger det en helt ny, osäker och frågande karaktär. Sedan motivet i denna nya form manifesterat sig och modulationskedjan slutförts i en konversation mellan olika instrumentgrupper, vilken i viss utsträckning erinrar om den dialogartade codan, uppträder (tt 130f) formmässigt helt omotiverat och därmed starkt markerat, fyra trumpetackord. Harmonisk sett representerar dessa omvändningen av uvertyrens öppnande inledningsackord. Med avseende på den pregnanta rytmiska utformningen och på trumpetklängen har de ett tydligt samband med den ena av codans dialogarter.

Såväl det påföljande avsnittets kraftfulla dragkamp mellan expansion och slutenhet som parallellerna mellan genomföring och coda talar för att Schumann tillmätte detta avsnitt central betydelse. En möjlig tolkning är att sekvensmotivet som utmynnar i ett instabilt tritonusintervall representerar Manfredgestaltens och dramats stora fråga huruvida kärlek och gemenskap är möjligt för människan fattad som hälften gudom, hälften stoft. Trumpetackorden skulle i anslutning till detta symbolisera det besked om att Manfreds liv närmar sig sin fullbordan, som Astartes skugglika uppenbarelse gav i de onda makternas boningar. Bleckblåsarklängen och det rytmiska mönstret utgjorde härvidlag kopplingen med det onda, medan den harmoniskt avrundande karaktären vore knuten till döden.

När således de på motsvarande sätt rytmiserade bleckblåsarklangerna återkommer i codan, där de enbart har tonikafunktion, skulle det i första hand vara som de onda makternas representanter. Med detta skulle också codans egenartade utformning få sin förklaring. Förstaviolintemat kunde vara Manfreds livsvilja som tynar bort, sedan de goda makterna – träblåsarna – fått greppet om hans själ. Enligt Schumann var det troligen lika otänkbart att ett drama om det mänskliga medvetandet utmynnade i total nihilism, som att en uvertyr skulle sluta med ett sakta bortdöende ritardando i en ensam förstaviolinstämma. Liksom Gud för Fichte och Schelling framstått som frihetens yttersta grund, var för Schumann den formella enhetligheten en förutsättning för konstnärligt skapande. Därför lät han Manfreduvertyren avrundas med en sammanfattande epilog, där stråkarna en sista gång presenterade förstatemat, förloppets kärna, i en harmonisk omgivning konstituerad av träblåsare.

Även bortsett från alla eventuella symboliska och innebördsliknande relationer mellan enskilda detaljer i Byrons versdrama och i Schumanns uvertyr aktualiserar en beskrivning av musiken som ett händelseförlopp, där vissa karakteristiska förhållanden påverkar, motverkar och samverkar med varandra, några tankegångar och föreställningar med hemortsrätt i de världar där den och dramat en gång uppstod. Den romantiska föreställningen om människans fria och skapande medvetande var, liksom den romantiska filosofins ständiga kretsande kring svårigheterna att förena frihet med natur, av central betydelse för Byrons drama. Direkta motsvarigheter hade dessa föreställningar och problem både av den stigande och expansiva karaktären i Manfreduvertyren och av de allmänna principerna för ”organisk” tematisk utveckling som där kom till användning. Samtidigt framträdde där den betoning av det subjektiva, innerliga, enhetliga och

kontemplativa, som var typisk för romantikens världsuppfattning, både i den fallande och avrundade karaktären och i Schumanns påtagliga strävanden att ge utvecklingen en sluten och balanserad form.

Schumanns uvertyrs lämpar sig ganska väl till en analys som utgår från vittsyftande frågeställningar, samtidigt som den huvudsakligen vilar på traditionella analysmetoder och en etablerad begreppsapparat. För den som vill se något som konstituerar estetiskt värde i hanteringen av sonatsatsformen, i den ”organiska” tematiska utvecklingen, i den symbolik som kan läsas in i kvintcirkelrörelserna, den nerviga kromatiken osv., framstår sannolikt kopplingarna till tidens tänkesätt i allmänhet och till det byronska dramat i synnerhet som någorlunda övertygande.

Det är ingen tillfällighet att uvertyrens tillkomst såväl geografiskt som tidsmässigt ligger ganska nära den för några av de mest betydelsefulla musikteoretiska arbetena i den 1800-talstradition, där vår tids analyserande i hög grad fortfarande har sina rötter. Adolf Bernhard Marx grundläggande teorier om musikalisk form mötte offentligheten i Leipzig 1837–47. Året efter uruppförandet av uvertyren kom i samma stad Moritz Hauptmanns dualistiska harmonikteori. Tankefundamentet för dessa var samma föreställning om ett aktivt skapande medvetande som var en förutsättning för Schumanns estetik. En tolkning av verket från dessa utgångspunkter ansluter visserligen till de synsätt som var aktuella vid tiden för dess tillkomst och då det tillerkändes status som konstverk, men den förutsätter också mer eller mindre tydligt en cartesiansk syn på mänskligt medvetande.

Just problematiken kring den cartesianska bilden av medvetandet utgjorde huvudtemat i Byrons drama, som så fascinerade Schumann. Detta gällde både de rent estetisk-dramaturgiska strävandena att åstadkomma en mental teater, en inre handling där idéer och dramatiska personligheter var utbytbara, och tematiken kring den geniale individens ofrånkomliga ensamhet. Så betraktad representerade Byrons ensamme hjälte lika mycket den idémässiga solipsism som hotar i förlängningen av den cartesianska dualismen, som han är ett offer för sina möjligheter att sträcka sig utöver den mänskliga förmågens yttersta gränser.

Mot denna bakgrund är det knappast någon överraskning att Byrons *Manfred* hörde till Friedrich Nietzsches absoluta litterära favoriter. Den ursprungliga kompromisslöse Manfredgestalten representerade inte bara den konsekventa subjektivismen i en cartesiansk dualism, utan lika mycket den okränkbara individens möjligheter. Schumanns religiösa anspelningar i slutet av sin version av dramat måste ha framstått som oförlåtliga. Ett cartesianskt perspektiv gör den som försöker analysera ett konstverk till en Manfredgestalt. Det handlar om vad Nietzsche kallade *Wille zur Macht* – en strävan efter tolkningsföreträde, som ytterst bottnar i en vilja att bestämma hur världen ser ut.

De senaste årtiondenas hermeneutiska diskussioner har lärt oss att se ståndpunkter och förhållningssätt av detta slag som ett slags spelregler vi underkastar oss för att analyserandet i slutändan skall gå ihop. Detta är en villkorlig regelmässighet som

sannolikt är av central betydelse för allt konstskapande och all konst, med motsvarande bredvillighet att underkasta sig ett *als ob*-tänkande som en tyst men oftergivlig förutsättning hos den som vill förstå och tolka. Detta är inte minst en självklarhet för dem som engagerat sig i ny konst, där de grundläggande förutsättningarna ofta är helt nya för varje enskilt verk.

Denna totala villkorsfrihet, som är en sådan central del av konstskapandet, är emellertid inte riktigt lika självklar när det gäller förståelse, beskrivning och värdering av konst. Om vi får tro Wittgenstein är det i sista hand det vi är överens om som bestämmer kommunikationens förutsättningar. Analysen ramar anges inte av viljan till tolkningsföreträde, utan av vad vi gemensamt accepterar som möjligt att finna i det som tolkas.

Summary

The article is an attempt to discuss some aesthetic aspects of importance for the status of music theory and the practice of music analysis. The two main positions in the recent discussions on the subject – a general mentalistic and an empiristic approach – and the need of an aesthetic perspective are in different ways related to the problem concerning the ontology of a work of art. From a perspective directed by Ludwig Wittgenstein's late philosophy this kind of ontological problems could be reduced to a problem concerning the theory of meaning. The same perspective allows another view of the problem of other minds and on the subjectivity of the experience of art, than what is usual in traditional cartesian or behaviouristic theories. The argumentation ends up in a claim that musical analysis aesthetically, concerning aims and assumptions, as well as conceptually should depart from the use of the musical work, a position which roughly coincides with a 'thick' institutional theory of art. The discussion ends up around an analysis of Schumann's Manfred overture and the fact that both the analytical means and the aesthetic content here is closely dependent upon an cartesian and subjectivistic view of human mind.