

STM 1986

Enhet och sammanhang

Något om musikanalysens estetiska 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.

Enhet och sammanhang

Något om musikanalysens estetiska förutsättningar

Av Sten Dahlstedt

I

Användningen av termen "musikanalys" varierar med tradition och synsätt. Detta framgår inte minst av den debatt om musikanalysens och musikbeskrivandets mål och inriktning, som under de senaste åren försiggått mellan en rad forskare i USA.¹ Allmänt sett har kombattenterna på den ena sidan i debatten, Leo Treitler och Joseph Kerman, angripit vad de uppfattar som en formell och strukturinriktad musikanalys, vilken skulle göra anspråk på att utifrån enbart formella studier uttömma musikverks "innehåll". Såväl Treitler som Kerman tar avstånd från en sådan musikteoretisk, och i grunden musikestetisk, formalism. Kerman beskriver den som en utlöpare av "tysk ideologi" med rötter i tysk idealistisk 1800-talsfilosofi. Båda hävdar att en sådan syn på musikanalys vilar på en strävan att bygga musikanalysystemen på en estetik som i någon mening uppfattar musikverk som "organismer".

Den främsta måltavlan för angreppen är den i USA mycket livaktiga Schenkertraditionen och, i mindre utsträckning, några av de formellt inriktade analysystem som utarbetats under de senaste årtiondena, t ex Milton Babbitts och hans efterföljares mängdkompleksteorier samt Fred Lerdahls och Ray Jackendorffs generativa musikteori. Huvudpunkterna i kritiken är emellertid så allmänna att den även kan riktas mot andra analysystem. Enligt Treitler och Kerman representerar formella studier av musikalisk struktur, åtminstone så långt dessa bedrivs som självändamål, en ganska ofruktbar utveckling inom musikvetenskapen, vilken borde bereda plats för en historiskt inriktad och tolkande kritik.²

¹ Se Treitler, Leo, "History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony", *19th Century Music*, III, 1980, 193–210; dens., "'To Worship that Celestial Sound.' Motives for Analysis", *Journal of Musicology*, I, 1982, 153–170; Kerman, Joseph, "How We Got into Analysis, and How to Get Out", *Critical Inquiry*, VII, 1980, 311–331; dens., "The State of Academic Music Criticism", i Price, Kingsley (utg.), *On Criticizing Music. Five Philosophical Perspectives*, 1981, 38–54; Hoyt, Reed J., "In Defense of Music Analysis", *Musical Quarterly*, LXXI:1, 1985:1, 38–51. Av indirekt intresse för debatten är även Normour, Eugene, *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, 1977.

² Både Treitler och Kerman använder den engelska termen "criticism", vilken i enlighet med praxis inom svensk estetik här översatts med "kritik", oaktat det att användningen av "kritik" i svenskt vardagsspråk skiljer sig från användningen av "criticism" i engelskan. Den brittiske estetikern Morris Weitz (Weitz, M. [utgivare], *Problems in Aesthetics*, [1959] 1970, 795) karakteriserar "criticism" på följande sätt:

Reed J. Hoyt heter en musikforskare som skridit till musikanalysens försvar. Vad han drar en lans för är emellertid inte den strikt formella musikanalysen som självändamål, utan snarast musikanalys som medel för att uppnå mål, vilka synbarligen ligger ganska nära dem Treitler och Kerman förespråkar. Medan "musikanalys" för Treitler och "akademisk musikanalys" för Kerman närmast representerar ett allmänt musikvetenskapligt förhållningssätt grundat på vissa estetiska principer, framstår "musikanalys" för Hoyt först och främst som ett av musikforskningens nödvändiga verktyg.

II

En central fråga rör med andra ord vad som vanligen brukar avses med "musikanalys". Rent allmänt kan man konstatera att "musikanalys" används som benämning dels på en verksamhet, dels på resultatet av sådan verksamhet. Vidare avser "musikanalys" en speciell typ av musikbeskrivning, förutsatt att man med musikbeskrivning menar varje typ av naturligt språklig eller formaliserad beskrivning av ett musikverk, en musikalisk struktur eller ett klingande förlopp.

Beträffande termen "musikanalys" är det framför allt efterledet som här är av intresse. "Analys" har en lång och betydelsefull historia i västerländsk filosofi och vetenskap. Termen blev ett begrepp inom matematiken med medlemmarna i den platoniska akademien och inom logisk och etisk metodlära med Aristoteles. Denne använde "analys" i en snävare betydelse i titlarna till sina arbeten om bevis- och vetenskapsteori, där han avsåg att lära ut analys av bevisföring med hänsyn främst till bevisens logiska form. I vidare mening använde han också termen i *Nikomakiska etiken*:

"For the person who deliberates seems to investigate and analyse in the way described as though he were analysing a geometrical construction (not all investigation appears to be deliberation - for instance mathematical investigations - but all deliberation is investigation), and what is last in the order of analysis seems to be first in the order of becoming."³

Med "analys" menar Aristoteles här att något, efter geometrins mönster, betraktas med utgångspunkt från sin tillkomst och sina förutsättningar. Analys skulle innebära en uppdelning av en företeelse i dess beståndsdelar med hänsyn till de egenskaper som enligt Aristoteles' synsätt betingar dess "väsen". Hans beskrivning av analys förutsätter en bestämd typ av ontologi, där en företeelse i sin helhet är skild från och överordnad summan av de i helheten ingående delarna: en företeelse skall med andra

³ "Criticism is studied talk of art. Sometimes it indulges in general theoretical questions, such as 'what is art?', sometimes in questions of poetics, such as 'what is metaphor?' but, if it is criticism, it always says something about some particular work of art or some collection of works."

³ Aristoteles, *Ethica Nicomachea* (eng. övers. W D Ross), 1112b 20–25.

ord uppdelas i sina beståndsdelar med utgångspunkt från själva företeelsens sätt att vara.

Denna syn på analys hade en stark ställning under hela medeltiden och renässansen. Först med de andra och tredje av de berömda reglerna i René Descartes' *Discours de la méthode...* (1637) beskrevs vetenskaplig analysverksamhet på ett sådant sätt att man kunde bortse från helhetens bestämmande betydelse när det gällde uppdelning av en företeelse i delar:

"Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre.

Les troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu come par degrés jusques à la connaissance de plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres."⁴

Även om Descartes i andra sammanhang framförde synsätt, vilka kan uppfattas som vore den ontologiska helheten bestämmande för analysen, öppnade denna beskrivning vägen för uppfattningen att analys helt enkelt innebar uppdelning av en företeelse i dess beståndsdelar och bestämning av delarnas inbördes relationer.

I samband med musik har uppfattningarna rörande vad "analys" i detta avseende kan tänkas innebära varit vacklande. Uttalade ståndpunkter när det gäller musikanalysens förutsättningar är ganska sällsynta. Vanligen går det emellertid, med utgångspunkt från definitioner och beskrivningar av musikanalys, implicit att utläsa huruvida olika skribenter förutsätter ett för analysen bestämmande helhetsperspektiv eller inte. I sjätte upplagan av *Grove's* ger exempelvis Ian D. Bent följande definitioner av "analysis":

"The resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and with investigation of the functions of those elements within that structure."⁵

Det kan noteras att musikanalys enligt Bent utgår från "musikalisk struktur" och inte återgår på musikalisk innebörd, musikaliskt innehåll eller någon form av yttre bestämningar till den musikaliska strukturen. Den verksamhet som beskrivs kan i huvudsak karakteriseras som formellt och musikteknologiskt inriktad.

Emellertid förutsätter Bents definition ändå ett slags övergripande sammanhang, som är bestämmande för uppdelningen av den musikaliska strukturen i dess beståndsdelar. Bent talar om att undersöka beståndsdelarnas "funktioner" inom strukturen, inte om att exempelvis undersöka deras inbördes relationer. Termen "funktion" förutsätter, om man ser till dess gängse användningar inom musikvetenskap, nämligen just ett slags övergripande sammanhang. Detta gäller både då man talar om "punkrockens sociokulturella funktion" och då man hänvisar till "dominanttersens ledtonsfunktion". I det förra fallet förutsätts en socialt och kulturellt

⁴ Descartes, René, *Discours de la méthode...*, (1637) i Adam, C. & Tannery, P. (utg.), *Oeuvres de Descartes*, 1897–1913, VI, 18f.

⁵ Bent, Ian D., "Analysis", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 1, 340.

definierbar kontext, där musiken kan relateras till vissa yttre bestämningar, i det senare durmolltonalitetens hierarkiska ordnande av tonplatser och vissa stämföringsnormer. Teoretiskt sett råder ingen skillnad mellan dessa båda användningar. Den stora skillnaden ligger i att det sannolikt är svårare att noggrant definiera sociokulturella mönster än tonala hierarkier och normer för stämföring. Förklaringar av företeelsers funktioner är *ändamålsinriktade* och förutsätter åtminstone ett implicit antagande av ett överordnat ändamål,⁶ vilket här är detsamma som "övergripande sammanhang".

En, åtminstone till det yttre, ganska annorlunda beskrivning av musikanalys än Bents finns hos Hans Heinrich Eggebrecht:

"Auf dem Boden des Beschreibens (das, trotz seiner fundamentalen Rolle beim Analysieren von Musik, selbst noch keine Analyse ausmacht) und noch jenseits des Deutens (der Interpretation des an den musikalischen Sinn geknüpften Gehalts) steht die musikalische Analyse in ihren engeren, technologischen Begriff: Analyse als Erschliessung des musikalischen Sinns."⁷

Det Eggebrecht kallar "musikalisk mening" ("musikalischer Sinn") är, enligt honom, "icke-begreppsligt" ("begriffslos"). "Musikalisk mening" är vidare

"...real nur musikalisch darzustellen."⁸

Begreppet 'musikalisk mening' är en aning svårgripbart, som Eggebrecht använder det i denna kontext. Uppenbart är det något annat än och oförenligt med det begrepp 'mening' ("Sinn"), vilket lanserats av Gottlob Frege och under långa tider varit riksligare inom språkfilosofisk innebördsteori.⁹ Eggebrecht utvecklar emellertid sitt meningsbegrepp tydligare i en annan uppsats:

"Gleichwohl ist Musik im Unterschied zur Sprache begriffslos in dem Material, das sie benutzt: Töne (Klänge, Geräusche) sind keine Wörter; das zur musikalischen Verwendung systematisierte Material zeigt – in den Regel – auf keine Designate. Und so wird gesagt, die Töne hätten auch in der künstlerischen Organisation ihren Sinn und ihre Verstehbarkeit in einer Sinnlichkeit des Sprachlosen und der geschlossen Augen, wesentlich in Unbenennbaren, Ungegenständlichen, – als eine 'Sprache', die nicht nur unübersetzbar, sondern in ihre Aussage auch nicht beschreibbar, nicht nachsprechbar sei. Denn Musik, so heisst es, zeige nicht auf etwas, sie zeige sich selbst. Und wo ihr Sinn nicht im Musikalischen sich erfülle, sondern Sinn habe, ein intendiertes Meinen in bezug auf konkret Begriffliches, verbal fassbare Gegenständlichkeit, da überschreite sie ihr Wesen, ihr Prinzip: da walte Aussermusikalisches."¹⁰

⁶ Jfr von Wright, Georg Henrik, *Explanation and Understanding*, 1971, 55–60, särskilt 59f.

⁷ Eggebrecht, Hans Heinrich, "Zur Methode der musikalischen Analyse", *Sinn und Gehalt*, 1979, 22f.

⁸ Eggebrecht, H. H., a.a., 23.

⁹ Att Freges meningsbegrepp förutsätter "begreppslighet" framgår av Evans, Gareth, *The Varieties of Reference*, (posthumt utgiven av John McDowell) 1982, 7–41, särskilt 22–30, där Evans visar att Freges innebördsteori inte kan betraktas som föregångare till de teorier som lanserats av bland andra Alfred J. Ayer och John Searle.

¹⁰ Eggebrecht, H. H., "Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik", i Faltin, P. &

Eggebrecht ser således den konstnärliga organisationen av ett musikaliskt material som en övergripande helhet, vilken är bärare av musikens "icke-begreppsliga mening". Musikanalysens uppgift blir att med en rad teknologiska grepp uppdelar denna helhet i dess beståndsdelar, vilket uppenbarligen skall ske med utgångspunkt från ett på förhand givet helhetsperspektiv, liktydigt med den konstnärliga organisationens enhet och sammanhang. Vidare skall den bestämma delarnas inbördes relationer och deras funktioner i helhetssammanhanget.

Eggebrecht är noga med att understryka musikanalysbegreppets starkt teknologiska prägel. Samtidigt som han gör detta inordnar han också musikanalys i ett metodologiskt system, som därutöver också innefattar "beskrivning" ("Beschreibung") och "tolkande" ("Deuten") av musikverks "halt" ("Gehalt"). Med "halt" menar Eggebrecht:

"...nicht nur alles, was sich der Musik bei ihrer Entstehung an Intention, historischer Situation, gesellschaftlicher Wirklichkeit einwohnt, sondern auch, was sich in der Geschichte ihrer Rezeption entfaltet und auf ihr abgelagert. Daher erfordert die musikalische Analyse als Benennung von Sinn und Gehalt weit mehr an Wissenschaft, als es der technologische Zergliederung oft auch nur zu ahnen scheint."¹¹

Av detta framgår att Eggebrecht ser att samband mellan det rent teknologiska uppdelandet av en musikalisk struktur i dess beståndsdelar och en vidare, historisk och innebördsmässig beskrivning av musik. Knutpunkten i sambandet är hans meningsbegrepp, det musikaliska materialets konstnärliga organisation. Denna utgör både det helhetssammanhang som bestämmer den teknologiskt inriktade musikanalysen och grundvalen för en tolkande verksamhet, vilken kan förutsättas gå ett bra stycke utöver det som faktiskt står på notpapperet.

Såväl Bent och Eggebrecht som de flesta andra musikforskare tycks vara relativt ense om att "musikanalys" betecknar en i första hand teknologiskt inriktad uppdelning av en musikalisk struktur i dess beståndsdelar. Båda är uppenbarligen också ense om att denna uppdelning skall utgå från något slags övergripande helhetssammanhang. Det är för övrigt ganska sannolikt att en musikanalys som inte gör detta skulle stöta på avsevärda problem av såväl praktisk som teoretisk natur.

Om man med "musikanalys" exempelvis avsåge en uppdelning av musikalisk struktur i relativt sett mindre delar, varvid ändamålet vore att klarlägga delarnas inbördes relationer, skulle varje musikanalys med vetenskapliga anspråk bli en närmast oändlig uppräknings av relationer mellan alla den musikaliska strukturens atomära delar. Detta kunde visserligen undvikas om analysen utgick från en normerande teori, som kunde tala om vad som vore väsentligt i en musikalisk struktur och vad som vore mindre viktigt. Med en sådan teori vore man dock

Reinecke, H.-P. (utg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur Semiotische Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, 1973, 48–57, 48f. Uppsatsen ingår även i Eggebrecht, H. H., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, 1977.

¹¹ Eggebrecht, H. H., "Zur Methode der musikalischen Analyse", *Sinn und Gehalt*, 1979, 27.

sannolikt tillbaka i ett övergripande sammanhang. Man hade åtminstone inte kommit ifrån den koppling mellan musikestetik och musikanalys som antagandet om ett övergripande sammanhang medför, eftersom en normerande analysteori med nödvändighet skulle förutsätta estetiska antaganden.

Hela detta problemkomplex snuddar vid frågan om vetenskapernas användning av axiomatiska, hypotetisk-deduktiva och induktiva metoder. De synsätt som Bent, Eggebrecht och sannolikt den stora majoriteten musikforskare företräder, dvs att musikaliska strukturer analyseras med utgångspunkt från ett "övergripande sammanhang", antyder att musikanalys i detta fall lämpligen bedrivs hypotetisk-deduktivt. Den senast skisserade möjligheten att bedriva musikanalys utan hänsyn till "övergripande sammanhang" närmar sig å sin sida ett induktivt förfarande.

III

Den mest näraliggande frågan gäller dock vad som avses med "övergripande sammanhang". Det finns åtminstone tre sätt att härvidlag definiera detta uttryck. För *det första* kan man tänka sig att "övergripande sammanhang" avser ett slags sammanhang i sig, dvs att den musikaliska strukturen måste förutsättas ha någon form av inre enhet eller koherens, och att de egenskaper som åstadkommer denna inre enhet (koherens) är egenskaper som det är av primär betydelse för musikanalysen att klarlägga. Detta synsätt är grundläggande för en lång rad äldre och nyare analysteorier och framför allt i äldre teorier med rötter i tysk 1800-talsfilosofi formuleras ofta kraven på enhet och koherens som krav på "organiskhet", i enlighet med exempelvis Immanuel Kants kriterier på vad som kännetecknar en organism.¹²

Eftersom det är rimligt att betrakta enhet, sammanhang eller koherens om en nödvändig förutsättning för "organiskhet", vare sig man utgår från Kants karakteristik av organism eller från någon annan, kan den fortsatta diskussionen inriktas på enhet, sammanhang och koherens. Det som Treitler och framför allt Kerman vänder sig emot, är ett icke närmare specificerat synsätt rörande "organism". Av central betydelse för såväl Treitlers som Kermans resonemang är dock frågorna huruvida man bör kunna förutsätta att musikaliska strukturer har någon form av inre enhet (koherens) och om denna har någon betydelse för strukturens estetiska värde.

För *det andra* kan "övergripande sammanhang" definieras med utgångspunkt från andra estetiska teorier än de som förutsätter enhet och organiskhet hos den musikaliska strukturen. Vanligen är det härvidlag fråga om teorier om musikverks innebörd samt om deras historiska och stilhistoriska signifikans. I de allra flesta fall är teorier av detta slag indirekt knutna till föreställningar om den musikaliska

¹² Enligt Kant har en organism tre kännetecken. För det första är organismens delar endast möjliga i förhållande till helheten. För det andra måste varje del tillika vara orsak till och verkan av de andra delarnas egenskaper. För det tredje måste varje del med nödvändighet tänkas som existerande för helhetens och de andra delarnas skull, dvs som verktyg eller organ. Se Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, B 290–294 (§65). Jfr även Liedman, Sven-Eric, *Motsatsernas spel*, I, 65–68.

strukturens enhet eller organiskhet, som fallet var i de texter av Eggebrecht som här citerats. Det är emellertid åtminstone teoretiskt möjligt att formulera teorier om musikverks innebörd, vilka inte förutsätter enhet respektive organiskhet.

För *det tredje* kan en definition av "övergripande sammanhang" återgå på någon typ av psykologisk teoribildning, där analysens inriktning på vissa enskilda moment i den musikaliska strukturen motiveras med hänsyn till teorier om vissa musikaliska företeelsers psykologiska effekter. Ett synsätt som i viss utsträckning vetter åt detta håll, men som också har en viss fenomenologisk anstrykning och därmed närmar sig det första definitionsalternativet, företräds av den tidigare omtalade Hoyt. I samband med detta alternativ aktualiseras den gamla stridsfrågan om psykologism inom filosofi och estetik.

IV

Gängse musikanalysteorier förutsätter ett övergripande sammanhang som definieras enligt det första alternativet. Såväl Riemanns, Schenkers och många andras teorier vilar på tanken att musikaliska strukturer skall analyseras med avseende på den i ontologiskt och kunskapsteoretiskt hänseende mest grundläggande av deras egenskaper, nämligen deras logiska enhet och sammanhang. Föreställningen att enhet och sammanhang vore en för konstverk definierande egenskap är gammal och minst sagt traditionstyngd i den västerländska estetiken. Det kan därför vara motiverat att ta upp denna till granskning. Den kanske mest kända och under alla förhållanden mest inflytelserika argumentationen för en sådan uppfattning finns hos Aristoteles, som i *Om diktkonsten* ständigt rör vid temat. I det sjunde kapitlet säger han exempelvis:

"Helt är det som har början, mitt och slut. En början är det som inte nödvändigtvis följer utav något annat, utan efter vilket naturligen något annat följer. Ett slut, däremot, är det som naturligen följer av något annat, antingen av nödvändighet eller av sannolikhet, och efter vilket ingenting annat följer. Mitt är så slutligen det som både följer efter något annat och efter vilket något annat följer."¹³

Aristoteles definierar "enhet" som ett övergripande inre sammanhang, som betingas av att de enskilda delarna av nödvändighet eller sannolikhet följer på varandra och förutsätter att konstverket (i detta fall dramat) är en på förhand given helhet. Att "enhet" är direkt konstituerande för ett konstverks skönhet, och därmed för dess estetiska värde, framgår bland annat längre fram i samma kapitel,¹⁴ men också i *Metafysiken*:

"And inasmuch as it is evident that these (I mean, e.g., orderly arrangement and definiteness) are causes of many things, obviously they must also to some extent treat of the cause in this sense, i.e. the cause in the sense of the Beautiful."¹⁵

¹³ Aristoteles, *De Poetica* (sv. övers. Jan Stolpe), 1450b 26–33.

¹⁴ Aristoteles, a.a., 1450b 35.

¹⁵ Aristoteles, *Metaphysica* (eng. övers. Hugh Tredennick), XIII, iii, 1078b, 2–6.

Aristoteles nöjde sig emellertid inte med att genom hänvisningar till enskilda konstverk empiriskt motivera sin tes. Han försökte också underbygga den på ett kunskaps-teoretiskt och (rationellt) psykologiskt plan. I *Nikomakiska etiken* hävdar han bland annat:

"Since every sense is active in relation to its object, and a sense which is in good condition acts perfectly to the most beautiful of its objects (for perfect activity seems to be ideally of this nature; whether we say that it is active, or the organ in which it resides, may be assumed to be immaterial), it follows that in the case of each sense the best activity is that of the best-conditioned organ in relation to the finest of its objects."¹⁶

Med "...the finest of its objects..." får man förmoda att Aristoteles menar sådana objekt som kännetecknas av "...orderly arrangement and definiteness..."¹⁷

Liksom Aristoteles' beskrivning av analyserandet fick hans tanke på att enhet och avrundning skulle vara grundläggande och för konst definierande egenskaper en oerhörd betydelse i det västerländska tänkandets historia. Hans tankegångar har stötts och blötts av estetiker under två årtusenden och har ständigt varit föremål för nya, konstnärligt mer eller mindre tillämpliga formuleringar.

För Aristoteles var frågan om enhet och sammanhang inte bara av estetisk betydelse. Den hade också, vilket även antyds av hans analysbegrepp, ontologisk och central kunskapsteoretisk relevans. Frågan om enhet och sammanhang gäller, för Aristoteles och för många av hans efterföljare i det västerländska tänkandets historia, inte bara musikstruktur och musikaliska konstverks enhet och avrundning, utan huruvida den mänskliga varseblivningen förutsätter koherens och kontinuitet och, indirekt, om dessa egenskaper kan ligga till grund för någon form av ontologi.

Hela detta frågekomplex aktualiserades under 1700-talet av David Hume, vilken hävdade att vår uppfattning rörande ett tings kontinuerliga existens är beroende av "koherensen" ("coherence") och "konstansen" ("constancy") hos vissa sinnesintryck.¹⁸ Mot bakgrund av sin i viss mening skeptiska hållning i kunskapsteoretiska frågor, försökte han psykologiskt förklara detta förhållande utifrån ett ömsesidigt samspel mellan sinnena och den varseblivna verkligheten.

Inte minst på grund av Humes inflytande kom resonemang kring dessa frågeställningar att spela en central roll för Kant. Medan Hume i stort sett nöjt sig med att konstatera att det förelåg ett samspel mellan sinnen och verklighet, ville Kant härleda de nödvändiga förutsättningarna för hur sinnesintrycken ombildas till mänskliga föreställningar. Utgångspunkten för hans tänkande var i långa stycken den rationalistiska filosofins gamla lära om medfödda idéer. Resultatet blev att varseblivningens enhet och sammanhang för honom framstod som nödvändiga förutsättningar för kunskap över huvud taget:

¹⁶ Aristoteles, *Ethica Nicomachea* (eng. övers. W D Ross), 1174b 14–18.

¹⁷ Jfr citat till fotnot 15.

¹⁸ Hume, David, *A Treatise of Human Nature* (1739), Part IV, Section II, "Of scepticism with regard to the senses".

"Allein die Verbindung (*conjunctio*) eines Mannichfaltigen überhaupt kann niemals durch Sinne in uns kommen, und kann also auch nicht in der reinen Form der sinnlichen Anschauung zugleich mit enthalten sein; denn sie ist ein Actus der Spontanität der Vorstellungskraft, und, da man diese zum Unterscheide von der Sinnlichkeit, Verstand nennen muss, so ist alle Verbindung, wir mögen uns ihrer bewusst werden oder nicht, es mag eine Verbindung des Mannichfaltigen der Anschauung oder mancherlei Begriffe, und an der ersteren der sinnlichen oder nicht sinnlichen Anschauung sein, eine Verstandshandlung, die wir mit der allgemeinen Benennung *Synthesis* belegen würden, um dadurch zugleich bemerklich zu machen, dass wir uns nichts, also im Object verbunden, vorstellen können, ohne es vorher selbst verbunden zu haben, und unter allen Vorstellungen die *Verbindung* die einzige ist, die nicht durch Objecte gegeben, sondern nur vom Subjecte selbst verrichtet werden kann, weil sie ein Actus seiner Selbstthätigkeit ist. Man wird hier leicht gewahr, dass diese Handlung ursprünglich einig, und für alle Verbindungen gleichgeltend sein müsse, und dass die Auflösung *Analysis*, die ihr Gegentheil zu sein scheint, sie doch jederzeit voraussetze; denn wo der Verstand vorher nichts verbunden hat, da kann er auch nichts auflösen, weil es nu *durch ihn* als verbunden der Vorstellungskraft hat gegeben werden können."¹⁹

Kants yttranden ger en aning om hur han tänkte sig att enhet, sammanhang eller koherens ("Verbindung") måste vara en grundläggande och nödvändig förutsättning för begreppsbildningen. Det är emellertid påfallande att den enhet Kant tänker sig ligger på ett avsevärt mer allmänt och fundamentalt plan än de former av enhet som förutsätts i samband med musikanalys. Liksom för Aristoteles hade också för Kant föreställningen om den inre enhetens nödvändighet lika stor relevans inom estetik som inom kunskapsteori och ontologi. I den tredje av hans kritiker, där konstens funktion beskrivs med det berömda "Zweckmässigkeit ohne Zweck", framhåller han:

"Nun ist das Geschmacksurteil ein ästhetisches Urteil, d.i. ein solches, was auf subjektiven Gründen beruht, und dessen Bestimmungsgrund kein Begriff, mithin auch nicht der eines bestimmten Zwecks sein kann. Also wird durch die Schönheit, als *eine formale subjektive Zweckmässigkeit*, keinesweges eine Vollkommenheit des Gegenstandes, als vorgeblich-formale, gleichwohl aber doch objektive Zweckmässigkeit gedacht;..."²⁰

Kants "...formale subjektive Zweckmässigkeit..." hör samman med vad han i andra sammanhang kallar "...die formale Anschauung..."²¹ och som representerar åskådningens form såsom tänkt för medvetandet, dvs föreställningen om den genom sinnligheten givna formen. Han understryker särskilt att denna "formella åskådning" förutsätter en föreställningens enhet:

"Diese Einheit hatte ich in der Aesthetik bloss zur Sinnlichkeit gezählt, um nur zu bemerken, dass sie vor allem Begriffe vorhergehe, ob sie zwar eine Synthesis, die nicht dem Sinnen angehört, durch welche aber alle Begriffe von Raum und Zeit zuerst möglich werden, voraussetzt."²²

¹⁹ Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B 129–130 (§15) kursiv i original.

²⁰ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, B 46–47 (§21) kursiv i original.

²¹ Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B 160–161 (§26) kursiv i original.

²² Kant, I., a.a., där sammanstades.

V

Mot bakgrund av dessa moment i Kants kunskapsteori och estetik framstår exempelvis Eggebrechts syn på musikanalys i klarare belysning. Denne, och många andra med honom, betraktar i Kants anda våra föreställningar och därmed våra medvetna upplevelser av musikaliska konstverk som av nödvändighet enhetliga. I Eggebrechts fall har måhända Husserls speciella uppfattning rörande erfarenhetens enhet spelat en viktigare roll än Kants, men då de grundläggande resonemangen är besläktade skall Husserls teorier inte vidare beröras här. I båda fallen kan musikanalys tryggt utgå från att upplevelse av exempelvis ett musikverk förutsätter en "föreställningens enhet". I ett sådant perspektiv blir även Eggebrechts, i förstone något egenartade konstruktion "icke-begreppslig mening" möjlig att förklara: enligt Kant föregick, som framgått, den inre enheten begreppsbildningen.

Frågan är om detta synsätt kan sägas vara relevant, i första hand på ett rent allmänt plan och i andra hand i samband med musikanalys. Det kan därför vara värt att konstatera att Kants kritiska idealism har dryftats av filosofer under två århundraden och många argument har presenterats för och emot. En onekligen ganska slagkraftig invändning av teoretiskt slag presenterade Hegel,²³ då han hävdade att Kants hela resonemang förutsätter att vi skulle ha kunskap om vår kunskapsförmåga innan vi kunde vara säkra på att över huvud taget ha någon kunskap. Kunskap om kunskapsförmåga är emellertid också kunskap.

Beträffande den inre enheten som förutsättning för musikanalys kan det vara värt att peka på åtminstone tre problem som därmed aktualiseras. För det första är det inte helt lätt att ge en inom estetikens användbar definition på termer som "enhet", "sammanhang" och "koherens", än mindre att formulera kriterier som tillåter att musikaliska konstverk, i egenskap av enhetliga ljudstrukturer, skiljs från andra akustiska fenomen. Möjligheten finns naturligtvis att, i likhet med Aristoteles,²⁴ mycket allmänt karakterisera vad som avses, eller att tillgripa ostensiva definitioner. Från sådana utgångspunkter är det emellertid svårt att formulera musikanalysssystem.

För det andra är den "enhet" ("Synthesis") som Kant talar om i samband med varseblivning och begreppsbildning med nödvändighet mycket allmän. Detta framgår i viss mån av de anförda citaten. I kontrast till detta är de former av enhet som förutsätts av skilda musikanalysystem uppenbarligen mycket mer specifika. Kants "enhet" kan förutsättas vara tänkt att återgå på ett fåtal grundläggande logiska relationer. För detta talar framför allt hans påpekande om att enhet föregår såväl begreppsbildning som rums- och tidsuppfattning. Inom musikanalysen betingas enhet av sannolikhet mycket intrikata och ännu inte klarlagda system av villkor och relationer. Om Kants "Synthesis" endast förutsatte satslogik, tar musikanalysens

²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (utgiven av Johannes Hoffmeister), 1952, 63f. Se även Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, i *Sämtliche Werke* (utgivna av Hermann Glockner), 1949–55, vol. 19, 555ff.

²⁴ Se citat till fotnot 13.

enhetsbegrepp både mängdlärans och modallogikens (den typ av logik som behandlar satser i vilka det utsägs att förhållanden är möjliga, nödvändiga, tillfälliga osv) konstanter i anspråk.

För det tredje finns stora variationer beträffande hur enhet tar sig uttryck i musikverk med avseende på tid och rum. Finns en universell typ av enhet som karakteriserar alla musikaliska konstverk från olika tider och platser, måste denna av nödvändighet vara just så allmän som Kant hävdar. Redan den stora variationsrikdomen inom den västerländska konstmusikkulturen antyder hur svårt det är att finna normer för musikverks enhet och sammanhang som städse är tillämpliga.

Något schematiskt kan man hävda att Treitlers och Kermans angrepp på musikanalysen är ett angrepp på en musikvetenskap som alltför mycket koncentrerat sig på musikverks inre bestämningar och ägnat alltför liten uppmärksamhet åt de yttre. Distinktionen mellan konstverks "inre" och "yttre" bestämningar har här inte närmare berörts, men har aktualiserats i de senaste årtiondenas estetiska debatt, mot bakgrund av det ökade intresset för konstsociologi, för tvärkulturella perspektiv med rötter i antropologin och för marxistisk estetik. Framför allt är det emellertid den brittiske estetikern George Dickie som satt fart på debatten genom att lansera sitt "institutional concept of art".²⁵

Det nya med Dickies teorier bestod i att han uteslutande försökte definiera "konstverk" med utgångspunkt från yttre bestämningar.²⁶ Konst- och konstverksbegreppen är sedan urminnes tider estetikens kanske mest centrala diskussionsämnen, och Dickies arbeten har under 1970- och 1980-talen varit föremål för mycken debatt. Till dem som tagit upp diskussionen hör bland annat Monroe C. Beardsley, estetikens grand old man i USA. Mot Dickies teorier har han ställt ett konstverksbegrepp som i traditionella anda vilar på inre kriterier och där en av de grundläggande definierande egenskaperna för konstverk är "wholeness", vilket av Beardsley själv uttyds med koherens ("coherens") och enhet ("unity").²⁷

Beardsleys "wholeness" är modellerat efter Husserls tes om varseblivningens enhet och framför allt efter John Deweys perceptionspsykologiska tankegångar. Beardsley talar inte i främsta rummet om ett konstverks, eller musikverks, reella enhetlighet, utan om en enhetlig "estetisk upplevelse" ("aesthetic experience") inför verket, vilken förutsätts sammanhålla med egenskaper i verkets reella struktur. Dickie godtar inte Beardsleys resonemang om den estetiska upplevelsens enhet, bland annat eftersom detta, enligt honom, handlar om "subjektiva" företeelser.

²⁵ Dickie, George, *Art and the Aesthetic*, 1974, se särskilt kapitlet "What Is Art?", 19–52.

²⁶ Med yttre bestämningar avses här sådana som rör en företeelsers relationer till företeelser utanför en själv, med inre bestämningar sådana som syftar på interna egenskaper hos själva företeelsen. Salunda kan exempelvis musikverk klassificeras med utgångspunkt från användning, varvid yttre bestämningar bildar utgångspunkt. Klassificeras det däremot på grundval av egenskaper som enbart återgår på interna relationer inom musikverket bildar de inre bestämningarna utgångspunkt.

²⁷ För Beardsleys synsätt och en överblick över debatten mellan Beardsley och Dickie, betraktad ur Beardsleys perspektiv, se Beardsley, Monroe C., *The Aesthetic Point of View. Selected Essays* (utgivna av M. J. Wren & D. M. Callen), 1982, flerstädes, särskilt dock kapitlet "Aesthetic Experience", 285–297, och "Redefining Art", 298–316.

Mot detta anför Beardsley bland annat ett exempel: Om det är möjligt för någon att uppleva ett enhetligt stycke musik på ett sådant sätt att upplevelsen beskriver en enhetlig kedja av "affekter", kan då inte den enhetlighet som analytiskt kan utläsas ur musiken och den enhetlighet som finns i affektinnehållet kopplas till varandra.²⁸

Mot detta resonemang kan två invändningar anföras. För det första undgår inte Beardsley Dickies kritik, eftersom han fortfarande med utgångspunkt från exemplet på ett hållbart (icke "subjektivt") sätt måste kunna konstatera att den estetiska upplevelsens enhet föreligger. För det andra är det alls inte självklart att den enhet som bildar utgångspunkt för analys av ett musikverk behöver vara densamma som de faktorer som eventuellt kan ge upphov till en enhetlig estetisk upplevelse. Man saknar här framför allt en teori som sammanbinder enheten i kedjan av "affekter" med musikverkets enhet.

Vidare kan man med utgångspunkt från Kants och Humes syn på varseblivningens enhet framhålla att denna måste föreligga för att det skall vara fråga om någon begriplig upplevelse över huvud taget. Den kan därför knappast återopas för att skilja estetiska upplevelser från exempelvis upplevelsen att ens barn vaknar och skriker när det är hungrigt.

VI

Om inre enhet, sammanhang eller koherens är problematiska när det gäller att definiera musikverk, följer automatiskt att de medför svårigheter som grundvalar för musikanalysystem. Därmed inte sagt att det vore teoretiskt omöjligt att formulera musikanalysystem från dessa utgångspunkter. Vad som emellertid låter sig sägas är att de vanligast förekommande musikanalysystemen inte håller måttet, vare sig när det gäller att ge en godtagbar definition av företeelser som enhet och sammanhang eller när det gäller att formulera en teori om enhet och sammanhang som direkt ansluter till exempelvis Kants allmänna förhållningssätt.

I förlängningen av de förekommande musikanalysteorierna finns emellertid en stor och för musikforskningen mycket värdefull praxis bestående av terminologi, metodgrepp, inarbetade tankemönster med mera. Det finns ingen anledning att, som exempelvis Kerman tycks vilja göra, helt överge de traditionella musikanalysystemen enbart på grund av att de estetiska förutsättningarna i vissa avseenden är problematiska. Detta vore att kasta ut barnet med badvattnet. Möjligen kan man hävda att en strikt formalistisk syn på musikanalysen, med hänvisning till att enhet eller sammanhang vore en för musikverk grundläggande, definierande egenskap, svårigen låter sig försvaras. Uppgiften är närmast att ge befintlig analyspraxis nya estetiska förutsättningar, eller att klart återupprätta de gamla.

²⁸ Beardsley, M. C., a.a., kapitlet "Aesthetic Experience Regained", 77–92, 83.

En nyckel till hela det problemkomplex som här har berörts ligger sannolikt i utgångspunkten för debatten mellan Dickie och Beardsley, dvs i definitionen av "konstverk". Bland musikforskare har det varit vanligt att mångordigt formulera sig kring definitioner av "musikverk", utan att ta särskilt stora hänsyn till den mycket omfattande diskussion rörande definitioner av "konst" och "konstverk" som förekommit inom de senaste 40 årens estetiska debatt. Ändå förutsätter en definition av "musikverk" i vissa stycken en definition av "konst" eller "konstverk". Frågor rörande definitionen av "konst" och "konstverk" är sannolikt ett grundvalsproblem för musikvetenskapen i lika hög grad som för estetiken.

Till detta kommer förhållandet att framför allt de senaste årtiondenas västerländska konstmusikskapande inte bara frimodigt överskridit gränserna för vad som traditionellt har betraktats som musikverk, utan även inneburit direkta utmaningar mot traditionella föreställningar rörande innebörden i termer som "konst-" och "musikverk", liksom motsvarande utveckling också skett inom andra konstarter. Flera exempel på detta finns för musikens vidkommande hos exempelvis John Cage och vissa av hans efterföljare.

Dessa tendenser inom modernt konstskapande är en viktig del av bakgrunden till att konstverksbegreppet så intensivt diskuterats. Till denna bakgrund hör troligen även förhållandet att den västerländska kulturens begreppsvärld starkare än tidigare konfronterats med andra kulturer. De allmänt accepterade värden som fortfarande för 50 år sedan bildade en fast grundval för mycken humanistisk forskning har ifrågasatts och delvis ersatts. Också sambanden mellan konstskapande och andra företeelser har på olika sätt aktualiserats.

Med utgångspunkt från detta erbjuder ett konstverksbegrepp som helt eller till övervägande del utgår från yttre kriterier en uppenbar lockelse för den humanistiske forskaren. Detta medför naturligtvis sina speciella problem, men dessa skall inte beröras här. Mest lockande är kanske möjligheterna att använda ett musikverksbegrepp, definierat utifrån yttre kriterier, som utgångspunkt för musikanalys.

Sannolikt är det ett intresse för kopplingen mellan musikstrukturella förhållanden och musikverks yttre bestämningar som Treitler och Kerman velat uppamma med sina angrepp på den formellt inriktade musikanalysen. De av Eggebrecht redovisade grundprinciperna för musikanalys visar en möjlighet att upprätthålla en sådan koppling. Denna möjlighet är emellertid inte helt oproblematiske. För det första står och faller Eggebrechts försök att teoretiskt knyta "tolkandet" av musikverks "halt" till analysen av musikverkets struktur med hans tämligen diffusa meningsbegrepp. För det andra är sannolikt grundvalen för detta meningsbegrepp just den typ av enhet och sammanhang som här tidigare diskuterats.

Ett alternativ till såväl Treitlers och Kermans synbarligen ganska oreflekterade plädering för en historiskt inriktad och tolkande musikkritik, som till Eggebrechts problematiska metodologi, vore grundprinciper för musikanalys där ett musikverksbegrepp definierat på grundval av yttre bestämningar garanterade det övergripande sammanhanget. Musikaliska strukturer skulle analyseras med avseende på sina funktioner i ett sociokulturellt definierat konstverksbegrepp som varierar i tid och

rum. Vinsten med sådana grundprinciper vore att man alltid, när man så önskade, kunde analysera musikverk med utgångspunkt från givna teoretiska förutsättningar, vilka sannolikt vore mindre problematiska än både antagandena om enhet och sammanhang och den musikanalytiska anarkism Treitler och Kerman synbarligen vill förespråka.

Summary

The aim of this article is to illustrate a group of esthetic problems with direct relevance to the commonest methods of music analysis, to indicate a number of problems connected with them and to at least suggest a way of finding a possible solution to the problems.

The starting-point is the debate on the "to be or not to be" of music analysis which has been raging during recent years in the USA where traditional music analysis has been attacked foremost by Leo Treitler and Joseph Kerman. These critics have asserted that a lot of music analysis represents music esthetic formalism which, in the same spirit as 19th century German philosophy, regards works of music as "organisms".

When considered in general, the history of analysis implicates two different approaches. There is the Aristotelian analytical approach where the analysis of an occurrence is based on the actual occurrence's means of existing, on its origin and its qualifications. In addition, there is a more modern analytical approach which does not start from such ontological conditions. This, however, is of little importance in connection with analysis of music. Recent descriptions of music analysis do not perhaps always assume a given comprehensive ontological view but usually implicate that works of music have at least unity and coherence as defining properties even if they do not have an organic property.

This points to the well-known esthetic and epistemological theories of Aristoteles where in both cases unity plays a central role. The concept that unity and coherence should be fundamental conditions for knowledge was actualized during the 18th century by David Hume and a few decades later played a central role in the philosophy and esthetics of Immanuel Kant. It is mainly against the background of Kantian, and to some extent Husserlian, views that one must regard the circumstance that modern methods of music analysis take unity and coherence for granted.

The terms 'unity' and 'coherence' in Kant are so general that it is difficult to regard them as properties with artistic definitions. The principles involving unity and coherence which are of importance have, in addition, been found to have restricted usefulness as regards certain types of modern western art music and in connection with music from cultures outside the western sphere. In addition, the traditional methods of music analysis are apparently essential tools for the researcher of music.

One way out of this dilemma might be to link the methods of music analysis to an understanding of a work of music which does not assume unity and coherence in the sense discussed here. The basis for such an approach might possibly be found in a view towards sociology and anthropology similar to that expressed in George Dickie's widely discussed "institutional concept of art".