

ELEKTRONISK TIDSKRIFT  
FÖR KONFERENSEN  
MUSIK & SAMHÄLLE

M&STE



NR. 2 : 2016

*M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen Musik & samhälle* Nr 2, 2016.

ISSN: 2002-4622.

Redaktion: Mikael Askander och Johan A. Lundin.

Kontakt: [Mikael.Askander@kultur.lu.se](mailto:Mikael.Askander@kultur.lu.se) och [Johan.Lundin@mah.se](mailto:Johan.Lundin@mah.se).

Hemsida: <http://www.kultur.lu.se/forskning/konferenser/musik-och-samhalle-v-musik-och-politik/>.

Omslag: Julius Lundin.

"Musik & samhälle" finns också på Facebook:

<https://www.facebook.com/Musik-och-samh%C3%A4lle-1529924297269488/?fref=ts>

Konferensen Musik och samhälle är ett samarbete mellan ABF och Lunds universitet, Institutionen för kulturvetenskaper.

***M&STE: elektronisk tidskrift för konferensen  
Musik & samhälle, nr 2, 2016***

**Innehåll**

**Mikael Askander och Johan A. Lundin:** Redaktörerna har ordet.... 1

**Camilla Jonasson:** Jag har också rätt att ljudsätta världen  
- genus och musikskapande med digitala verktyg.... 3

**Henrik Brissman:** "Är det verkligen fred vi vill ha?"  
Att kommunicera det komplexa fredsbegreppet genom populärmusik.... 19

**Mats Arvidson:** Kunskap som förståelse genom artikulation:  
om den musikaliska tolkningens legitimitet.... 33

Författarpresentationer.... 48

## **Kunskap som förståelse genom artikulation: om den musikaliska tolkningens legitimitet<sup>19</sup>**

*Av Mats Arvidson*

### **Öppen tolkning och konstruktiv beskrivning**

Relationen mellan musik och kunskap kan förstås på olika sätt. I sin artikel "Music as Knowledge" (1991) lyfter David J. Elliott fram tre aspekter som betonar relationens möjliga ingångar: Den första berör frågan huruvida musik i sig kan betraktas som en form av kunskap; den andra om musik kan ses som en källa till kunskap; och den tredje om musik kan skänka kunskap till sin mottagare.<sup>20</sup>

Först och främst bör det betonas att kunskap kan framträda i olika former: det kan röra sig om praktisk kunskap, teoretisk kunskap, tyst kunskap, historisk kunskap, vetenskaplig kunskap, etc. Därtill är det viktigt, vill jag mena, att det är i grunden meningslöst att "tala om" musik i abstrakta termer; musik är konkret i den bemärkelsen att den framträder i klingande form, den är fysisk, den är akustiska ljudvågor, som sätter kroppen och fantasin i rörelse; men den är också kulturell och inbakad i olika typer av diskurser och i olika typer av framträdandeformer. Musik är med andra ord både ett sensoriskt och ett imaginärt eller symboliskt medium. Mot bakgrund av detta kommer jag att "tala om" musik i dess singularitet där såväl det akustiska, kulturella som det symboliska tas i beaktande. Jag skall återkomma till detta framöver.

Det huvudsakliga syftet med föreliggande artikel är, utifrån några tankemodeller som musikvetaren Lawrence Kramer genom åren utvecklat, att diskutera den kunskap som tolkning av musik genererar genom exemplifiering av en kort musikanalys. Ett annat mer underliggande syfte är att avmystifiera musikanalys som något esoteriskt. I linje med Kramer argumenterar jag för en öppen tolkning som inte avser att reproducera vad som redan finns, utan snarare

---

<sup>19</sup> Föreliggande artikel bygger på en presentation jag höll på konferensen "Musik och samhälle VII: Musik och kunskap" hösten 2015 med titeln "Är musik verkligen en sten? Några reflexioner över musikens epistemiska och ontologiska egenskaper". Presentationen byggde delvis på efterordet från den monografi som jag publicerade 2016. Artikeln är emellertid en omarbetad version av presentationen och tar endast upp ett par aspekter från min monografi - därav titelförändringen. Se Mats Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*, Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 10, 2016.

<sup>20</sup> David J. Elliott, "Music as Knowledge", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, no. 3, Special Issue: Philosophy of Music and Music Education, 1991, s. 21-40.

producera något nytt.<sup>21</sup> Den öppna tolkningen kännetecknas vidare av vad han benämner som konstruktiv beskrivning (*constructive description*):

Far from being merely fabricated, however, constructive description is a form of truth: "Description is a form of revelation. It is not / The thing described, or false facsimile.// It is an artificial thing that exist / In its own seeming".<sup>22</sup>

Konstruktiva beskrivningar skall ses som en *effekt* som musiken genererar och genomgår ofta flera versioner innan de "fastnar" med vad Kramer skriver "a typical sharp fusion of pleasure and knowledge".<sup>23</sup> Men att tala om kunskap om musik och samtidigt säga något om subjektets upplevelse (njutning) av den *konkreta* musiken innebär en prövning som inte sällan har mött motstånd inom framför allt den traditionella musikvetenskapen, men också bland musiker. Aforismen "att skriva om musik är som att dansa kring arkitektur" säger något om denna problematiska relation. Aforismen är inte särskilt ny; den har genom 1900-talet formulerats i olika varianter. Redan 1918 kan man läsa följande i tidskriften *New Republic*:

Strictly considering, writing about music is as illogical as singing about economics. All other arts can be talked about in terms of ordinary life and experience. A poem, a statue, a painting or a play is a representation of somebody or something, and can be measurably described (the purely aesthetic values aside) by describing what it represents.<sup>24</sup>

Därefter har musiker och kompositörer som exempelvis Frank Zappa och Elvis Costello uttryckt sig i liknande ordalag.<sup>25</sup> Naturligtvis är aforismen felaktig och bygger på ett missförstånd. Men den äger samtidigt sin relevans sett i ljuset av de ständigt återkommande diskussionerna om musikens illusoriska oförmåga att uttrycka något annat än sig själv. Den kan förvisso inte på samma sätt ikoniskt avbilda en person eller en solnedgång som en målning eller ett fotografi kan avbilda, men den kan förkroppsliga den upplevelse som människan får

---

<sup>21</sup> Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, California: California University Press, 2010, s. 2.

<sup>22</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 52. De citerade raderna kommer från Wallace Stevens "Description without a Place".

<sup>23</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 53.

<sup>24</sup> *New Republic*, 9 februari, 1918.

<sup>25</sup> Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. viii.

när hon står inför exempelvis en solnedgång.<sup>26</sup> Dessutom skrivs det böcker, artiklar och recensioner om musik och dessa säger i varje fall något om vårt behov av att skriva om och förstå musik. Som musikvetaren Nicholas Cook har uttryckt sig: "We use words to say what music cannot say, to say what we *mean* by music, what music means to us. And in the end, it is largely words that determine what music *does* mean to us."<sup>27</sup>

Samtidigt tycks dessa två aspekter på ett olyckligt sätt blandas samman: musikens representativa förmåga å ena sidan, och att "tala om" musik å andra sidan – även om dessa naturligtvis ibland konvergerar (i föreliggande artikel kommer jag att diskutera ett musikverk där båda dessa aspekter sammanförs). Men kanske berör aforismen något annat? En rädsla av att ta bort något från vår faktiska upplevelse av musik, att man genom de ord man använder genom att skriva om musik reducerar musiken till något den inte är? I själva verket är det tvärt om. Rädslan bygger på en myt.<sup>28</sup> Talet om musik ockuperar vad Kramer benämner två typer av schibbolet (fraser), musik och representation å ena sidan, och musik och språk å andra sidan, vilka måste undersökas vidare.<sup>29</sup>

### **Kunskap och musikalisk förståelse**

Musik är i första hand ett sensoriskt medium som genom lyssnarsubjektet tillskrivs emotionella och affektiva värden eller egenskaper. Denna form av meningsskapande praktik skiljer sig emellertid från meningsskapande som förståelse: För vad innebär det att förstå musik? Ett svar är att den innebär ett specifikt sätt att tolka som därigenom producerar en specifik form av kunskap. En kunskap som dessutom är historiskt, socialt och kulturellt betingad – den är med andra ord kontingent till sin karaktär. Men just på grund av att musik alltid också, oavsett meningsskapande form, är ett sensoriskt medium,

<sup>26</sup> Jämför exempelvis vad Beethoven skriver om sitt programmusikaliska verk Pastoral symfonin (symfoni nr. 6). Se Peter Kivy, "Om avbildning och uttryck i musiken", där han citerar Beethoven som skriver: "Pastoral symfonin är inte en målning, utan ett uttryck för de känslor som uppväcks hos människor som njuter av landskapet, ett verk i vilket några av lantlivets känslor beskrives", Thomas Anderberg och Bengt Edlund (red.), *Musikfrågor: Musikestetisk antologi*, Lund: Bokförlaget Doxa, 1985, s. 134.

<sup>27</sup> Cook, *Music: A Very Short Introduction*, s. vii-viii.

<sup>28</sup> Se min artikel "Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies", *STM-Online*, vol. 15, 2012. Se även W. J. T. Mitchell, "Ekphrasis and the Other", *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994), Chicago & London: University of Chicago Press, s. 151-83, samt Lawrence Kramer, "Hermeneutics and Musical History: A Primer without Rules, an Exercise with Schubert", *Musical Meaning: Toward a Critical History*, California: California University Press (2002), s. 18-20.

<sup>29</sup> Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, California: California University Press, 2016, s. 24.

öppnar de kunskapsanspråk man gör genom tolkning upp för kritik: Vilka sanningsanspråk kan den kunskap som tolkning producerar göra gällande? Denna fråga bör alltid ställas till den *vetenskapliga* formen av kunskap eftersom denna i någon mån måste skilja sig från den vardagliga kunskapsproduktionen genom sin systematiska metod och hermeneutiskt motiverade tolkning. Detta relateras vidare till typen av musikanalys och till det missförstånd som jag vill mena ofta föreligger: att tolkningen av musik inte primärt syftar till att visa hur musiken är, och heller inte vad lyssnaren alltid faktiskt hör, utan till vad lyssnaren kan höra givet de fakta som han eller hon ges vid lyssnandet. Den kunskap som genereras avser med andra ord att "skänka" kunskap till mottagaren, det vill säga ge en uttrycksfull dimension till upplevelsen som är något mer, något större.<sup>30</sup> Och det gör den genom konstruktiva beskrivningar.

I ett antal böcker har Kramer utforskat relationen mellan musik och kunskap.<sup>31</sup> I sin senaste bok, *The Thought of Music* (2016), inleder han exempelvis med att resonera kring vad musikalisk förståelse innebär och argumenterar för en reciprok förståelsemodell: musiken förhåller sig till mening, subjektivitet, identitet, samhälle, kultur och historia på samma sätt som dessa förhåller sig till musik.<sup>32</sup> Men framför allt kretsar detta förhållande kring hur vi *tänker* och *talar* om och genom musik där språket utgör den förmedlande och tolkande länken i skapandet av mening till lyssnarsubjektet. En ingång till denna tolkningsprocess är det som Hans-Georg Gadamer benämner förståelse som artikulation:

Even perception conceived as an adequate response to a stimulus would never be a mere mirroring of what is there. For it would always remain an understanding of something as something. All understanding-as is an articulation of what is there, in that it looks-away-from, looks at, sees-together-as.<sup>33</sup>

Förståelse *av* något *som* något genom artikulation blir ett sätt att visa *hur* kunskapen produceras. Artikulationen är den utpekande länken i relationen musik-kunskap. Men detta kräver naturligtvis ett rikt metaforiskt språk som både vilar på musikens immanenta struktur, som hur form, klang, harmonik, rytm och melodik hänger samman, och

---

<sup>30</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 194–195.

<sup>31</sup> De tre böckerna är i kronologisk ordning: *Interpreting Music* (2010), *Expression and Truth: On The Knowledge of Music* (2012) och *The Thought of Music* (2016).

<sup>32</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. ix.

<sup>33</sup> Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd rev. ed., London: Continuum, 2004, s. 79. Se även Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 114.

musikens kulturella inramning, som när, var, och hur den framträder för lyssnaren.

Förståelse som en form av artikulation har därtill en uttrycksfull dimension. Den ställer frågor som: Vad är det som händer när man som lyssnare upplever musiken *som* något annat? Eller uttryckt på följande sätt: Vad gör perceptionen med mig som lyssnare? När man exempelvis hör en melodi *som* något sorgset förflyttas upplevelsen av musik från det "obegripliga" till det "begripliga" utifrån ett semantiskt perspektiv.<sup>34</sup> "Det obegripliga" skall här naturligtvis inte förstås som att musiken inte kan tillskrivas ett emotionellt och affektivt värde, det vill säga, vi kan njuta av den, men kunskapsanspråken kan endast förverkligas i denna förflyttning. Tolkningar av musik av det här slaget skall således transformera, ja kanske till och med *transcendera*, lyssnaren. Men denna transcendentala aspekt måste förankras i det konkreta, i det singulära.

### **"Hård epistemologi", sanning och objektivitet**

Ovan förda resonemang utsätts emellertid ofta för kritik, antingen för att kunskapsproduktionen är för "objektivt" hållen eller för "subjektiv" till sin karaktär. Frågan handlar alltså om vilka sanningsanspråk som kunskapen kan göra, eller snarare vad vi lägger i ordet sanning. Detta ger upphov till följdfrågor: Vad gör vi när vi tolkar musik? Vad lär vi oss när vi tolkar musik? Vad står på spel? Och varför skall vi bry oss? Dessa frågor blir särskilt viktiga när de ramar in i vad jag skulle benämna en ontologisk och epistemologisk kontext. Kramer menar exempelvis att musikvetenskapen har accepterat en typ av kunskap som inte uppmuntrar oss att presentera våra subjektiva tolkningar av musikens "semantiska obestämdhet". Han benämner denna form av kunskap som "hard epistemology", vilken i princip är förtryckande. Detta betyder att den verbala artikulationen av musik, eller mer specifikt, den konstruktiva beskrivningen, som våra kunskaps- och därmed sanningsanspråk vilar på, måste utforskas: Hur ser relationen ut mellan ord och musik om nu orden, som Cook anför, bestämmer vad musiken betyder för oss? Ja, enligt den "hårda epistemologins" perspektiv så utgör musik och språk två sfärer där musiken som medium karakteriseras i termer av omedelbarhet, det vill säga njutning, sensation och subjektiv tillfällighet, medan språket som medium karakteriseras i termer av reflektion, det vill säga subjektiv autonomi

---

<sup>34</sup> Kramer, *Expression and Truth*, s. 11 samt Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 115.



och kultur.<sup>35</sup> Relationen mellan musik och språk berör med andra ord frågor som tolkning och sanning.<sup>36</sup>

All musik är symbolisk i någon mening – även musikverk som inte utger sig för att vara programmusikaliska. Men för att det symboliska skall framträda som kunskap krävs det enligt Kramer ”an interpretation in a strong hermeneutic sense”,<sup>37</sup> det vill säga att den tolkning som man företar måste vila på tidigare kunskap (vilken typ av kunskap? all typ!) samtidigt som den förväntar sig att bli något *annat*, något *nytt*, än vad den klingande musiken i sin ”renaste” form uttrycker: musikens uttrycksfullhet måste med andra ord verbaliseras. Detta något *annat* är vad förståelse-som-artikulation kan skapa – återigen utgör språket den länk som skapar något nytt. Samtidigt riskerar detta ”något annat” att fokusera på musiken för tolkning som en *singularitet* snarare än något allmängiltigt. Går det att gå bortom denna singularitet? Denna form av schibboleth berör, till skillnad från musik och språk, frågan om kompetens hos den som tolkar musiken.<sup>38</sup> Tolkning är vidare en form av risktagande eftersom dess primära medium, språket, alltid i någon mening inbegriper, som framgår av vad Kramer säger ovan, ett sanningsanspråk. Säger jag något om musiken skall detta tas för sanning på samma sätt som jag säger något överhuvudtaget om världen.<sup>39</sup> Det är också här som den hårda epistemologin har varit förtryckande då språket har varit av musikteknisk karaktär. Men det musiktekniska är endast skenbart objektivt; det är också alltid metaforiskt. Därtill bör man fråga sig hur mycket tekniska fakta som behövs för att tolkningen skall betraktas som legitim och svaret är, som Kramer formulerar det, exakt så mycket som krävs för ändamålet ifråga. Med detta följer ett centralt resonemang hos Kramer vad gäller tillämpning av teorier, idéer och begrepp i tolkningen. I det korta musikexempel som följer skall jag försöka visa hur denna tillämpning kan gå till.

### **”Into The City”: att filosofera musikaliskt**

Det vore för enkelt att exemplifiera med musik som Kramer själv diskuterar i sina studier – hans musik är den klassiska repertoaren, 1800-talets romantiska musik som Chopin, Beethoven, Schubert, etc. Han vill emellertid hävda, vilket han gör genomgående i sina böcker, att

---

<sup>35</sup> Lawrence Kramer, ”Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics”, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, California: California University Press, 1990, s. 4. Se även Arvidson, ”Music and Musicology”.

<sup>36</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 25.

<sup>37</sup> Kramer, *Interpreting Music*, s. 4. Se även Mats Arvidson, ”The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music Studies”, *Ideology in Words and Music*, in H. Hart, K. Heady, H. Hinz & B. Schirrmacher (eds.), *Stockholmer Germanischer Forschung*, 79, 2012, s. 16–29.

<sup>38</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 26.

<sup>39</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 27.

hans tankemodeller skall kunna föras över på andra typer av musik, ja all typ av musik. I mitt exempel riktar jag uppmärksamheten mot jazzmusiken, dels därför att den alltför sällan diskuteras i sammanhang som dessa, dels för att kunna förhålla mig relativt fritt till Kramer. Chopin, Beethoven och Schubert är därtill inte bara historiskt och kulturellt utan också analytiskt belastade; de är inskrivna, *konstruktivt beskrivna*, i en mängd tolkningar och omtolkningar. Detta gör mitt korta exempel mer utmanande och riskfyllt då något etablerat tolkningsföreträde inte finns. Musikexemplet är hämtat ur jazzmusikern och kompositören Brad Mehldaus instrumentala, programmusikaliska, och cykliska verk *Highway Rider* (2010).<sup>40</sup> Musikstycket, "Into The City", består av piano, bas och trummor och är drygt sju minuter långt med ett tempo på ca 178 bpm. En analys med utgångspunkt i idén om öppen tolkning och konstruktiv beskrivning skulle kunna se på följande sätt:

*Musikanalys:* Plötsligt befinner sig lyssnaren i centrum av en hetsig urban miljö; det upprepande, fyra-takters, rytmiska åttondelsmönstret på piano, som inleder hela kompositionen, fortsätter sedan i bakgrunden (se notexempel nedan). Ovanpå detta vilar ett dissonant, musikaliskt motiv, som skiftar i tempo genom synkoper – ett motiv som skapar förvirring – innan kaos framträder. Eftersom det inte finns någon känsla av riktning, pekar detta på ett möjligt förvirrat sinnestillstånd (vems tillstånd? lyssnarens?).



Det inledande (a)rytmiska mönstret till "Into The city".

Den urbana miljön förstärks ytterligare genom hårda, metalliska ljud från slagverk, vilket sammantaget förmedlar en känsla av kaos och stress. Filosofen Henri Lefebvre (1901–1991) skulle i sin studie om tid, rum och rytm i det urbana vardagslivet möjligtvis tillskriva dessa typer av hetsiga rytmer som ohälsosamma, patologiska, och benämna dem som arytmska.<sup>41</sup> De framträder i skärningspunkten mellan rum (den urbana miljön) och tid och den *energi* som de skapar – i detta fall negativ energi: "Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is **rhythm**."<sup>42</sup> Jag skall återkomma till denna relation mellan tid, rum och energi. Först, vad är det för typ av studium som Lefebvre vill sätta i handling?

<sup>40</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*.

<sup>41</sup> Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum, 2004.

<sup>42</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 23. Fetstil i original.

Studiet av rytm kan enligt Lefebvre ske på två sätt: dels med fokus på kroppens rytm (puls), dels med fokus på begrepp och kategorier, det vill säga antingen med fokus på det partikulära till det generella eller från det abstrakta till det konkreta. Rytm bygger på repetition som framträder i tid och rum. Här skiljer Lefebvre på två typer av repetitioner – cykliska och linjära:

Cyclical repetition and linear repetitive separate out under analysis, but in *reality* interfere with one another constantly. The cyclical originates in the cosmic, in nature: days, nights, seasons, the waves and tides of the sea, monthly cycles, etc. The linear would rather come from social practice, therefore from human activity: the monotony of actions and movements, imposed structures.<sup>43</sup>

Hans analytiska utgångspunkt är en dialektik mellan de ovan nämnda elementen tid, rum och energi. Dessa är nödvändiga för att beskriva och analysera den kosmiska verkligheten (som framgår av citatet ovan); men analysen kräver vissa preciseringar av typer av rytmer och av det rytmanalytiska projektet:

At no moment have the analysis of rhythms and the rhythm-analytical project lost sight of the body. Not the anatomical or functional **body**, but the body as **polyrhythmic** and **eurythmic** (in the so-called *normal* state). As such, the living body has (in general) always been present: a constant reference.<sup>44</sup>

Kroppen är alltså utgångspunkten för det rytmanalytiska projektet. Det finns emellertid en tredje typ av rytm, förutom de två nämnda i citatet, nämligen *arytmi*, som framträder när rytmer inte är förenliga. Rytmanalytikerns utgångspunkt i detta är, och måste vara, sig själv – hon binder genom sig själv samman tid, rum och energi, genom att lyssna på sin kropp; analytikerns egen kropp blir på så sätt referenspunkten för studien.<sup>45</sup> Lefebvre beskriver metodiskt hur man bör gå tillväga genom en betraktelse av Paris urbana liv genom ett fönster. Att ”lyssna” på stadens rytm (puls) innebär man går in och ut från sin kropp – den egna kroppens rytm sätts i relation till den yttre rytmen – och att fokus riktas mot rummet, den linjära repetitionen.<sup>46</sup> Ur denna betraktelse framträder vidare en idé om att den moderna urbana

---

<sup>43</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 8.

<sup>44</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 67. Fetstil i original.

<sup>45</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 19–20.

<sup>46</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 33.

staden representerar – eller snarare simulerar – en verklighet, där ett här och nu inte finns (det finns något närvarande, *present*, men inte en närvaro, *presence*):

Presence is **here** (and not up there or over there). With presence there is dialogue, the use of time, speech and action. With the present, which is there, there is only exchange and the acceptance of exchange, of the simulacrum.<sup>47</sup>

I grunden framträder här en ideologikritik där det moderna vardagslivets, och framför allt dess tillstånd av medialisering, riskerar att utplåna närvaron, dialogen.<sup>48</sup>

Men hur kan Lefebvres analytiska projekt tillämpas på Mehldaus musik? Jag vill mena att musiken som sensoriskt medium bokstavligen förkroppsligar dessa typer av rytmer eftersom de upplevs fysiskt – musiken sätter kroppen i vibration. Därtill har rytm i denna bemärkelse trängt in i blodsystemet – den befinner sig i kroppen. Musikens metaforiska illustration har här blivit bokstavlig; den hetsande rytmen i musiken har förvandlats till kropp och blod liknande en arytmask hjärtpuls. Och den gör det genom att man som analytiker först lyssnar på sin egen kropp, sin egen rytm, och därefter på det sammanhang genom vilken musiken framträder. Med Lefebvre blir utgångspunkten för analysen således kroppen – subjektiviteten blir därmed en central del i tolkningsprocessen.

Kramer kallar denna öppna tolkning, om den lyckas med att producera något nytt och gå bortom ”tillämpning” av idéer, för att *filosofera musikaliskt* – vilket endast låter sig göras på musiken i sin singularitet. Så, vilka sanningsanspråk kan denna tolkning sägas utgöra? Ja, i föreliggande fall krävs det information som *motiverar* den. Det kan röra sig om allt från titeln på verket och hur den förhåller sig till den musikaliska strukturen, medieringsformen och eventuella programblad. Öppna tolkningar är, om än kontingenta, inte godtyckliga. Tolkningen måste emellertid kommenteras för att begripliggöras:

*1. Beskrivningens problematik:* Tolkningen baseras på fakta som styr produktionen av kunskap (och mening). Jag kallar detta för beskrivningens problematik eftersom man alltid står inför valet av ett antal parametrar där frågan om hur mycket information som krävs ställs på sin spets. Hur mycket tekniska fakta krävs i form av tonart, harmonik, tempo, etc.? I föreliggande fall baseras urvalet av fakta dels på den verbala inramning som Mehldau själv har formulerat (ett verbalt narrativt ramverk), dels på ett urval musiktekniska termer som är

---

<sup>47</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 47. Fetstil i original.

<sup>48</sup> Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 48.

tillräckligt specifika för den öppna tolkningen. Förespråkare för den ”hårda epistemologin” skulle möjligtvis hävda att min analys inte innehåller tillräckligt med tekniska fakta.

2. *Tillämpning av idéer*: Den grundläggande metaforen i denna tolkningsprocess är Lefebvres idé om tid som arytmi. Här är det enligt Kramer av central betydelse att metaforer – eller idéer, teorier, begrepp – inte förutsättningslöst tillämpas. Tillämpning implicerar nämligen reproduktion snarare än användning. Om vi vill något mer än tillämpning, så måste vi hitta en väg in till det utrymme där detta kan kanalisera flödet av betecknande.<sup>49</sup> Metaforen måste med andra ord hitta sin *musikaliska* motsvarighet:

[T]he music must be granted enough semantic license for accounts of it to join, on equal terms, the succession of paraphrases, citations, and reiterations that constitutes the ideas in question. The music has to be accorded a concrete, idiomatic, and hermeneutically active role in the project of thought.<sup>50</sup>

I föreliggande fall framträder den musikaliska motsvarigheten till metaforen i idén om tid som en rytmisk enhet. Däremot framträder inte det rumsliga här med lika stor tydlighet. Denna finner snarare sin *verbala* motsvarighet genom de så kallade paratextuella informationerna till Mehldaus musik: titeln till verket och framför allt det verbala narrativ som följer med musiken. Hela verket kan betraktas som en form av musikalisk road movie, där man som lyssnare får följa med protagonisten John Boy på hans resa genom det amerikanska landskapet, i syfte att ”hitta sig själv”. I nedan anförda utsnitt ur det verbala narrativet framträder det specifika musikstycke som föreliggande artikel fokuserat på (det fetstilta representerar de olika musikstyckena i verket):

With the other travelers, he [huvudprotagonisten John Boy] sees more of his surroundings than he did when he was alone, because there is another set of eyes to look through. Those others come and go, though, and sometimes he is alone again. As his surroundings and his companionship constantly shifts, he experiences the way time passes: **Something is capricious and ephemeral**, you hold it in your hand and take pleasure in it; you feel its immediacy. Then it leaves you, and you feel the weight of its absence; the **sky turns grey**. And time never stops.

<sup>49</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 6.

<sup>50</sup> Kramer, *The Thought of Music*, s. 10-11.

He travels further, always moving onward, **through the throng of cities**, and then **further west, where the land is dry**. There, there are fewer people, and they are hardened but wise, full of legend and old ways.<sup>51</sup>

Den verbala informationen må vara knapphändig, men väl tillräcklig mot bakgrund berättelsens tidigare struktur (som här av utrymmesskäl inte kan återges). Men även här krävs det någon form av kommentar: Musikens känslomässiga nyanser (känslan av kaos och stress) banar väg för en tolkning som framträder när musiken paras ihop med delar av det verbala narrativet och de troper som är förknippade med hetsiga urbana miljöer. Denna parning mellan ord och musik, mellan tid och rytm å ena sidan och rum och urban miljö å andra sidan, belyser skillnader i den spatiotemporal modaliteten.<sup>52</sup> Ord tycks ha problem med att förkroppsliga processer av olika slag, som exempelvis känslor och kroppar i *rörelse* (tid) i rummet. Språkets funktion i kompositionen tycks endast kunna rikta vår uppmärksamhet mot huvudkaraktären i det verbala narrativet och till känslan vad det innebär att befinna sig mitt i en "hetsig stad". Denna känsla kan endast förkroppsligas av musiken. Meningen skapas således först när ord och musik förs samman. Den konstruktiva beskrivningen syftar här till att transformera, skapa något nytt. På så sätt blir tillämpningen av Lefebvres rytmanalys begriplig.

Det skall avslutningsvis sägas att diskussionen om Lefebvres rytmanalys kan utvecklas mer än vad jag här har låtit göra, inte minst rytmernas olika sociala, kulturella, ekonomiska och psykologiska implikationer. "Into The City" fungerar som ett utsnitt ur något större. I min studie, *An Imaginary Musical Road Movie* (2016), argumenterar jag för att det rör sig om en resa genom det amerikanska landskapet, men där detta stycke blir ett uttryck för kaos: "it is what happens when the highway is suddenly lost".<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 90.

<sup>52</sup> Med spatiotemporal modalitet avser jag en av de fyra modaliteter som Lars Elleström konstruerar; den behandlar frågan om ett mediums tidsliga och rumsliga egenskaper, och vad det är som möjliggör dessa egenskaper. Ord kan beskriva rum men har, som i mitt exempel, svårt att förkroppsliga den kroppsliga upplevelsen av att befinna sig i rummet. De övriga typer av modalitet är materiell, sensorisk och semiotisk. Se Elleström, "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2010, s. 11-48.

<sup>53</sup> Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, s. 169.

## Den musikaliska tolkningens legitimitet: är musik verkligen en sten?

Vad är det som säger att denna tolkning är rimlig? Vilka bevis kan understödja den? Eller, för att återknyta till en av de ställda frågorna ovan: Vad står på spel? Är det min trovärdighet (kompetens) som musikanalytiker? Säger tolkningen mer om mig som subjekt än om musiken? Ja, med utgångspunkt i Lefebvres rytmanalys, är det av central betydelse att man utgår från sin egen kropp som referenspunkt. Den skeptiska musikanalytikern skulle hävda att den inte är tillräckligt sanningsenlig i relation till musikens immanenta struktur. Denne skulle kanske hävda att *subjektiviteten* tar en för stor plats i tolkningsprocessen på bekostnad av en mer objektiv hållning – vad nu dessa enheter, subjektiv respektive objektiv, betyder.

Låt mig mot bakgrund av detta göra en jämförelse mellan två typer av objekt som är lika verkliga. Föreställ dig en sten i vilken form som helst. Om vi bortser från att det språkliga och semiotiska utpekandet av objektet som en "sten" är beroende av ett subjekt så kan vi förstå den som något oberoende av oss, liksom vi kan förstå att musik är något helt annat än en sten – den kan inte existera utan att vi definierar den som musik. Jag vill mena att musik som objekt många gånger har betraktats som om den vore en sten vars egenskaper kan definieras i objektiva, mätbara termer; genom att förstå musik, för att låna en term av den kanadensiske filosofen Ian Hacking, som en *interaktiv kategori* vill jag mena att denna jämförelse kan upplösas – kunskapen/meningen skapas i interaktionen mellan musik och subjekt.<sup>54</sup> Medan en sten kan sägas vara ontologiskt objektiv bör musik betraktas som ontologiskt subjektiv – musik är ontologiskt subjektiv eftersom den är beroende av oss som medvetna, rationella aktörer. Vanligtvis föreligger en korrelation mellan det ontologiskt objektiva och det epistemiskt objektiva, och omvänt mellan det ontologiskt subjektiva och det epistemiskt subjektiva; min tes är att denna korrelation inte nödvändigtvis är sann. Alltså, genom att hävda att även om musik som objekt är ontologiskt subjektiv, så utesluter inte sådana påståenden att musik är epistemiskt objektiv.

Sådana här tolkningar är inte helt ovanliga inom musikvetenskapen. Men de är inte heller helt okontroversiella. Så frågan jag vill sätta fingret på är: på vad sätt kan en sådan kunskapsproduktion sägas vara legitim och göras allmängiltig? Mot vad förhåller sig sanningsbegreppet? Som jag ser det måste det vara mot den levda verkligheten inom vilken upplevelsen av musik äger rum, och inte mot musiken som ett objekt oberoende av denna levda verklighet. Men visst, legitimiteten beror också på vilka anspråk man gör med den.

---

<sup>54</sup> Ian Hacking, *The Social Construction of What?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999, s. 103.

Jag vill emellertid hävda att en tolkning av det slag som jag har exemplifierat genom en hermeneutisk motivering mycket väl genom sin singularitet också samtidigt kan förstås som något allmängiltigt.



## Referenser

- Arvidson, Mats (2016). *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*, Lund: Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, vol. 10
- Arvidson, Mats (2014). "The Impact of Cultural Studies on Musicology Within the Context of Word and Music Studies", Word and Music Association Forum, i H. Hart, K. Heady, H. Hinz & B. Schirrmacher (red.) *Ideology in Words and Music*, Stockholmer Germanischer Forschung, 79, s. 16-29
- Arvidson, Mats (2012). "Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies, *STM-Online*, 2012 (15).
- Cook, Nicholas (1998). *Music: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press
- Elleström, Lars (2010). "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", i Lars Elleström (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, s. 11-48
- Elliott, David J. (1991). "Music as Knowledge", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, no. 34, Special Issue: Philosophy of Music and Music Education, s. 21-40
- Gadamer, Hans-Georg (2004). *Truth and Method*, 2:a rev. uppl., London: Continuum
- Hacking, Ian (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Kivy, Peter (1985). "Om avbildning och uttryck i musiken", Thomas Anderberg och Bengt Edlund (red.), *Musikfrågor: Musikestetisk antologi*, Lund: Bokförlaget Doxa, s. 128-144
- Kramer, Lawrence (2016). *The Thought of Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth: On the Knowledge of Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2010). *Interpreting Music*, California: California University Press
- Kramer, Lawrence (2002). "Hermeneutics and Musical History: A Primer without Rules, an Exercise with Schubert", *Musical Meaning: Toward a Critical History*, California: California University Press, s. 11-28
- Kramer, Lawrence (1990). "Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics", *Music as Cultural Practice 1800-1900*, California: California University Press, s. 1-20
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum

Mitchell, W. J. T. (1994). "Ekphrasis and the Other", *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London: University of Chicago Press, s. 151-83  
*New Republic*, 9 februari, 1918

## Författarpresentationer

**Mats Arvidson** är fil. doktor och docent i musikvetenskap och universitetslektor i intermediala studier, vid Lunds universitet. Han disputerade i Göteborg 2007 på avhandlingen *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945-1960*. Därefter har han huvudsakligen skrivit om musik och intermedialitet och kom under våren 2016 ut med monografin *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider* som diskuterar och analyserar relationen mellan musik och narrativitet.

**Henrik Brissman** är idé- och lärdomshistoriker vid Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet. Hans avhandling *Mellan nation och omvärld: Debatt i Sverige om vetenskapens organisering och finansiering samt dess internationella och nationella aspekter under 1900-talets första hälft* (2010) behandlade svenska vetenskapliga förbindelser i skuggan av de båda världskrigen. Brissman forskar för närvarande om värnpliktsvägrarrörelsen i Sverige mellan 1965-1991 samt Sveriges förhållande till Unesco vid tiden för Sveriges inträde 1950.

**Camilla Jonasson**, doktorand i musikpedagogik vid musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, är i grunden musiklektare men numera producent på Unga Musik i Syd. Hon har även en bakgrund som musiker i Malmö i bland annat grupper som Modesty Blaise, Malmös första rockband med enbart kvinnor; Three Blind Mice, popband knutet till Tambourine Studios som stod för det "nya analoga soundet" under 90-talets poprevival vilket senare ledde fram till bandet Donkeyshot, där trummorna byttes mot sångmick och låtskrivande.