

## Noen momenter fra Joseph Kerman: *Musicology*, kap. 3: Analysis, Theory and New Music

Når dere leser denne teksten, er det viktig å huske på to ting: For det første ble Kermans bok utgitt i 1985, og mye har skjedd innenfor feltet musikkteori og analyse siden da (ikke minst innenfor kognitiv musikkteori, og såkalt *new musicology*). For det andre har teksten «slagside» ved at den utelukkende snakker om musikkforskningen i USA, med noen korte sideblikk til England. For en norsk leser vil kanskje også det kategoriske skillet mellom *musicologists*, som bl.a. arbeider med musikkhistoriske problemstillinger, og teoretikere/analytikere virke noe merkelig.

Innledningsvis (del 1) påpeker Kerman at musikkteorien er langt eldre enn musikkvitenskapen – den strekker seg tilbake til de gamle grekere. Han hevder at musikkteorien i vår tid er dominert av teorier om musikalsk form. Det kan virke som om Heinrich Schenker og hans etterfølgere lenge har hatt «private fiskerettigheter» til å skrive teoretisk og analytisk om standardrepertoaret (fra Bach til Brahms), mener Kerman.

I del 2 minner Kerman om at musikkteorien ble knyttet til analyse først i det 19. århundre. Et tidlig eksempel var E.T.A. Hoffmanns analyse fra 1810 av Beethovens «Skjebnesymfoni», hvor han bl.a. ønsket å vise verkets organiske enhet. I vår tid holder teoretikerne fortsatt på med å først og fremst analysere verker fra standardrepertoaret.

Når det gjelder forholdet mellom musikkteori og analyse, henviser Kerman til David Lewin (1969), som mener at en teoretiker som undersøker et musikkstykke for å bevise gyldigheten av en teori, egentlig ikke analyserer stykket. En analyse må være rettet mot å forklare kunstverket som et individuelt verk, ikke mot å demonstrere generelle prinsipper. Analysen må alltid gjenspeile en *kritisk* holdning til musikkstykket. Med kritikk (*criticism*) mener Kerman det å også vurdere musikken, ta stilling til den.

Deretter (del 3) vender Kerman seg mot modernismen rundt 1910. Tradisjonell musikkteori viste seg inadekvat for analyse av Schönbergs, Stravinskijs, Bergs og andres musikk. Kerman mener at modernismen gjorde mange musikkvitere til musikalsk konservative og mange teoretikere til reaksjonære: Man fortsatte å holde seg til den tradisjonelle kanonen av mesterverker. Han minner om at selve forestillingen om en musikalsk kanon ble født på 1800-tallet; tidligere hadde man hovedsakelig spilt samtidas musikk. Nesten helt opp til vår egen tid har forestillingen om en kontinuerlig organisk utvikling av mesterverker stått sterkt.

I del 4 tar Kerman opp forskjellen mellom «musicologists» – musikkhistorikerne – og «analysts». Musikkhistorikernes «feil» er at de forholder seg overflatisk til musikkverket, mens analytikernes «feil» er deres «nærsynthet», dvs. at de fjerner verket fra enhver kontekst. Kerman påpeker at musikkens autonome struktur bare er ett av flere elementer som bidrar til dens mening. Analytikerne neglisjerer andre vitale spørsmål, som f.eks. samtidens framføringspraksis og dens sammenheng med økonomiske, sosiale og psykologiske krefter, og ikke minst alt som gjør musikken gripende, emosjonell og uttrykksfull. Mange analyser vitner om en positivistisk holdning til kunstverket. [Positivism: Akseptering av naturvitenskapelig metode, dvs. konsentrasjon om erkjennbare fakta og avvisning av filosofisk spekulasjon. AØE.]

Resten av kapitlet, dvs. del 5-11, drøfter en del viktige arbeider innenfor musikalsk analyse og teori, i hovedsak amerikanske og engelske. De fleste av disse arbeidene er nevnt også i Bent & Poples tekst, og på min forelesning presenterte jeg Schenker, Réti, Forte samt Lerdahl & Jackendoff. Jeg anser det derfor for unødvendig å oppsummere hva Kerman skriver om disse forfatterne.

Del 9 og 10 tar for seg komposisjonsteori med utgangspunkt i Milton Babbitt (1916-). Mens kritikk (criticism) ser ut mot musikkrepertoarets offentlige verden, ser komposisjonsteori innover mot komponistens private workshop, sier Kerman. Mht. Babbitts arbeider skriver Kerman at ikke siden middelalderen har musikkteorien gitt et så sterkt inntrykk av å krype bort fra musikkerfaringen og inn i teoretikernes intellekt. Babbitt så på 12-tonesystemets implikasjoner: Med utgangspunkt i matematisk gruppeteori undersøkte han hvordan tolvtonerekkene (settene) kan deles i komplementære segmenter, hvilke tonehøydekategorier som forblir uendret når rekkene blir transponert i visse intervaller, osv. Babbitt mente at man burde flytte komponeringen til universitetene, som en ren vitenskap, og blåse i bruddet mellom avant garde-musikken og publikum.

Siste del av kapitlet (del 11) er viet noen av bøkene til Leonard B. Meyer, som Kerman påpeker står helt utenfor dogmatismen i det øvrige amerikanske musikkteoretiske miljøet. I *Emotion and Meaning in Music* (1956) – trolig Meyers mest innflytelsesrike bok – hevdes det at lytterens oppfatning av musikalsk mening er knyttet til de *forventninger* (expectations) den stilfortrolige lytter har når han eller hun hører et musikkstykke. Mening oppstår når det forventede stilistisk-mentale forløpet blir forstyrret av en eller annen form for *avvik*. Kerman påpeker at Meyers tendens til å sette likhetstegn mellom forventning (expectation) og mening er problematisk, men at boka var svært original ved å sette

lytterens reaksjoner i fokus, i en tid da «abstrakt» analyse ut fra notebildet dominerte fullstendig. I *Explaining Music* (1973) konkretiserer Meyer noen av tankene i denne boka i analyser av melodikken i tonal vestlig kunstmusikk (Bach, Haydn, Schumann, Dvorak). *Music, the Arts, and Ideas* (1967) er en essaysamling som tar for seg modernismen i kunsten. Boka er mer kulturteoretisk enn musikkteoretisk orientert. Meyer foretar her en interessant prediksjon: At kunsten, inkl. musikken, heretter vil befinne seg i en «fluctuating stasis» (flytende likevektstilstand). Ulike stiler vil eksistere side om side, uten at noen får et overtak og blir dominerende. Dere kan jo selv vurdere om dette stemmer med den situasjonen vi har i dag på musikkens område.

Asbjørn