



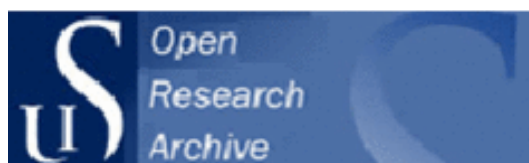
University of
Stavanger

Dahl, P. (2008) *What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis*. Edited by Per F. Broman and Nora A. Engebretsen [Anmeldelse]. *Studia Musicologica Norvegica* 34, s.177-182

Lenke til publisert versjon:

<https://www.idunn.no/smn/2008/01/bokanmeldelser>

(Det kan være restriksjoner på tilgang)



UiS Brage

<http://brage.bibsys.no/uis/>

Denne artikkelen er gjort tilgjengelig i henhold til utgivers retningslinjer. Det er forfatterens siste upubliserte versjon av artikkelen etter fagfelleevaluering, såkalt postprint. Dersom du skal sitere artikkelen anbefales det å bruke den publiserte versjonen



BOKANMELDELSER

What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis

Edited by Per F. Broman and Nora A. Engebretsen
Stockholm: Universitetet i Stockholm, 2007, 317 s.

Denne antologien er den første i en ny serie fra Universitetet i Stockholm rettet mot høyere studier i musikkvitenskap. Bidragsyterne er i hovedsak fra USA og Sverige og dekker et vidt spekter av musikologiske emner. I følge Sosa et al (2008) er epistemologi «a philosophical inquiry into the nature, conditions and extent of human knowledge». Utviklingen av teorier innen et kunnskapsområde vil særlig måtte balansere mellom hvilke kunnskapsområder teorien dekker, og hvilke betingelser og forutsetninger det er for etablering av disse kunnskapsområdene. I forordet til *What Kind of Theory is Music Theory* understrekes det at redaktørene har lagt seg på en vid forståelse av det epistemologiske. Det kommer godt med, for flere av artiklene er vesentlig mer interessante i deres vitenskapshistoriske og begrepsanalytiske utlegninger enn hva de bringer til torgs i spørsmål om kunnskapsoppbyggingen innen musikkvitenskapens teori og analyseområde.

I introduksjonen berøres musikkteoriens hovedproblem: det å kunne etablere en sammenheng mellom naturvitenskapens normative (og nomologiske) tendenser med de individuelle mål som i praksis er dominerende i den musikalske analysen. Selv om naturvitenskapens enerett på vitenskapelighet forlengst er avskaffet, problematiserer de fleste artiklene denne relasjonen som om den fortsatt var avgjørende for musikkteoriens vitenskapelige status. Fraværet av hermeneutiske tilnærminger er slående. Artikkelsamlingen bringer riktignok gode og detaljerte analyser som bidrar til å åpne for musikkteoriens fristilling fra det gamle vitenskaps-idealet, selv om artiklene i liten grad påpeker hvor teoriutviklingen nå kan hente sine idealer.

Antologien har tre seksjoner, hvor den første består av fem essay direkte knyttet til relasjonen mellom musikkteori og (naturvitenskapens) vitenskapsideal. De fire neste vurderer musikkteorien ut fra ulike perspektiv basert på analyser av historiske kilder. Og de tre siste essayene belyser hvordan språk og metaforer bidrar i musikalsk analyse og teoriutvikling. Dette er alt sammen relevante aspekter i undersøkelsen av det epistemologiske grunnlaget for musikkteorien, men de fleste artiklene synes mer fokusert på sine perspektiver enn på et eventuelt bidrag til økt forståelse for hvordan kunnskapsoppbyggingen i tilknytning til musikk er og kan forklares. I så måte lover undertittelen «epistemologiske øvelser i musikkteori og analyse» litt i overkant av hva som kommer.

I det følgende vil det knyttes noen korte kommentarer til hver av artiklene. Denne gjennomgangen er på ingen måte noe referat fra den enkelte artikkel, og det er ikke sammenheng mellom antall linjer med omtale og kvaliteten ved den enkelte artikkel. Alle artiklene er absolutt lesverdige, og mine kommentarer vil i hovedsak være knyttet til ønsker om ytterligere utdypinger og perspektiver. I de fleste tilfelle er de engelske termene oversatt til norsk, med unntak av artikkeltitlene.

Den første artikkelen «Music Theory: Art, Science, or What?» av Per F. Broman gir en oversikt over noen retninger innen det 20. århundres vitenskapsteoretiske debatt med utgangspunkt i Poppers viktige bidrag. Han forblir i den analytiske filosofitradisjonen, men påviser også hvordan den usikkerhet som er knyttet til vitenskapelig kunnskapsutvikling har mange paralleller til arbeidet innen musikalsk analyse. Broman understreker (s. 25) den fundamentale forskjell det er mellom teori (som søker regularitet) og analyse (som søker unikhet innenfor det regulære), men mot slutten av artikkelen (s. 32) synes disse to begrepene å sidestilles i en del sammenhenger hvor det hadde vært naturlig å opprettholde forskjellene. Innføringen av modellbegrepet som overordnet teoribegrep gir enda sterkere tilknytning til musikkfeltet, men det epistemologiske grunnlaget blir ikke utdypet.

«Playing the 'Science Card'. Science as Metaphor in the Practice of Music Theory» er tittelen på Elizabeth Sayrs og Gregory Proctors bidrag. De ønsker å bryte ned effekten av Milton Babbitts utsagn om «scientific method» og «scientific language» som den eneste mulighet for å formulere begreper, også i musikkteori. Gjennom å analysere vitenskapsbegrepet og påvise den vitenskapelige praksisens avhengighet av metaforer, samt ved å analysere det empiriske grunnlaget i ulike musikkteorier (særlig Schenker), avdekkes en mulighet for etablering av en vitenskapelig musikk-teori. Et viktig argument blir at i enhver vitenskap vil en påpeke noen relasjoner og se bort fra andre, på måter som ikke er avgrenset til teoriens domene, men som bygger på den bakgrunnsinformasjon som følger teorien. Imidlertid opererer de med et teoribegrep som de henter fra Fredrick Suppe hvor det heter at en vitenskapelig teori forventes å kunne beskrive, predikere og (om mulig) forklare en klasse fenomener. (Det blir å koke suppe på en spiker, for å holde meg i metaforenes verden.) Når de så videre hevder (s. 39) at «this general description of theories is a reasonable generalization for the field as a whole», så vil jeg mene det er å spille «the Science Card», noe som er en politisk og en ikke vitenskapelig handling i følge artikkelforfatterne. Alastair Williams (2001) har følgende alternativ til en teoridefinisjon:

«Ideas that become theory are ideas that have application beyond the specific domain in which they were formulated, changing the way knowledge is assembled and the sort of claims that people make.» Et slikt teoribegrep åpner for et langt større mangfold og er mer anvendelig i musikkteorien enn å måtte ta den lange veien gjennom den analytiske filosofiens semantiske fokus.

Stephen Peles fokuserer på «'Initial Conditions' Problems of Scope and Cause in Music-Analytical Claims». Dette er en grundig gjennomgang av Carl G. Hempels deduktivt-nomologiske vitenskapsmodell, med særlig vekt på hvordan «initial conditions» (innebygde forutsetninger) mykner opp Hempels D-N modell på måter som muliggjør etablering av vitenskapelige sannheter også innen musikkvitenskap. Peles trekker et skarpt skille mellom akustikk (som sier lite om musikk) og musikkteoretiske utsagn (som alle er psykologiske, intensjonelle), hvilket avkrever en tydeliggjøring av kontekst og målgruppe for påstandene. Musikkteorien må derfor bli tofoldig: den må både etablere forklaringer (*explanatory* i logisk forstand) og forståelse (i didaktisk forstand). I et slikt arbeid vil etter mitt syn Hempels modell være meget avleggs.

Å undersøke betydningen av enkelhet i etablering, evaluering og anvendelse av teoretiske systemer er målet for Nora A. Engebretsens artikkel «Simplicity, Truth and Beauty in Music Theory.» Etter en grundig analyse av simplicity-begrepet velger hun å bygge videre på Nelson Goodmans løsning hvor muligheten for ombytting av de grunnleggende begrepene i en teori kan brukes for å avdekke teoriens hierarki av logisk kompleksitet. Men når hun så skal anvende dette på musikkanalysen, hevder hun (s. 94): «Music analysis, on the other hand, is most often not interested in some range possibilities, but rather in the details of the specific piece at hand and what makes this piece interesting or special – generalization is useful only insofar as it helps one to understand the individual work.» Her skiller hun ikke mellom musikkanalyse med tanke på å avdekke historisk/stilistisk utvikling og musikkanalyse med tanke på en interpretatorisk situasjon. Dermed overser hun den fundamentale epistemologiske utfordringen fra musikkteorien; nemlig den gjensidighet det er i begrepsbruken mellom argumentasjon, metode og kunnskapsoppbygging i analysen av et enkeltverk og i analysen av stilutviklingen. Gjennomgangen av enkelhetsprinsippets status i en del aktuelle musikkteoretiske arbeider av Boretz og Rahn viser at hennes innledende analyse er produktiv i slike situasjoner. Tittelen på artikkelen lover imidlertid mer enn hva som kommer frem; her er mye (og relevant) om *Simplicity*, noe om *Beauty*, men ingenting om *Truth*.

«The Concept of Unity in Music» er en tittel som James W. Manns holder seg til gjennom hele sin artikkel. Spørsmålet blir om det finnes noe objektivt kriterium som kan gi grunnlag for å bedømme et musikalsk verk som helhetlig/enhetlig (*unity*). Manns presenterer en velbegrunnet avvisning av de tradisjonelle komponenter som tilskrives helhetsopplevelsen (det at musikken har et program, eller en tonalitet, en motivisk enhet eller en dramatisk/organisk utvikling) og sitter igjen med en musikkvitenskap som må akseptere å være normativ, subjektiv og emosjonelt begrunnet.

Elizabeth Kotzavidou Pace: «The Techne of Music Theory and the Epistemic Domain of the (Neo-)Aristotelian Arts of Logos.» Dette er den lengste artikkelen i samlingen og er en svært grundig gjennomgang av Aristoteles' begrepsverden og dens relasjon til utviklingen av en musikkteori. Hun presenterer et alternativ til ulike strømninger i dagens musikkvitenskap (*music-as-mathematics*, *music-as-physics*, *music-as-natural-language*, *music-as-general-aptitude*) som hun definerer slik (s. 133): «a collection of historically conditioned competences, culture-laden techniques, and laboriously acquired skills: music-as-techne (Art)». Artikkelen følger begrepsutviklingen opp gjennom middel-alderen og påviser blant annet at musikk- teoriens skifte av fokus fra den matematisk orienterte musikkteorien hos Pythagoras (og Platon) inn mot det logisk-kommunikative domene i sammenstillingen med grammatikk og retorikk i trivium, har vært med å legge grunnlaget for det fokus på menneskelig kognisjon som har preget musikkfilosofien i moderne tid. Hun finner også en interessant parallell mellom grammatikkens streven for å få status som techne (på linje med retorikk og dialektikk) og dagens musikkteoris forsøk på vitenskapelighet. Hennes konsept om *Music-as-Art* tilfredstiller et relevant nivå av systematikk og kontroll over sitt materiale. Hun konkluderer (s. 183): «like all other *technai*, [Music Theory] is best understood as a varied collection of acquired cognitive *skills* that capitalize on natural endowments, but go well beyond them».

En fremføring av en komposisjon er en aktualisering av det komponerte potensial av uttrykk som komponisten har nedtegnet i partituret. Jonathan Dunsbys artikkel «Countless Western Art Music Recordings. Towards a Theory of What to Do With Them» tar opp den nye situasjonen som lydfestingsteknikken representerer ved at musikkverket nå kan objektiveres gjennom en grammmofoninnspilling, mens partituret tidligere var eneste alternativ. Dunsby understreker at en grammmofoninnspilling er forskjellig fra en fremføring, og at analyser og sammenligninger mellom grammmofoninnspillinger alltid må huske på at innspillinger gir inntrykk fra enkelttilfeller og ikke fra den musikalske praksis. En teori om den vestlige kunstmusikkens grammmofoninnspillinger må i følge Dunsby

bygge på tre elementer. En viss aksept for en kanonisering av repertoaret slik at sammenligninger kan gjøres mellom likeverdige verk. Videre at det som undersøkes er enkelttolkninger og ikke praksiser, og at målet for kunnskapsoppbyggingen må være å oppnå intersubjektivitet i bevisføringen. En slik intersubjektivitet kan plasseres mellom den objektive sannhet i enhver verden, og det subjektives sannhet for den enkelte, ved at den kan være sann for noen og enhver. Dunsby har et viktig poeng ved å påpeke at den tradisjonelle musikkteorien på mange måter blir destabilisert av den teknologiske utvikling. I forlengelsen av dette momentet savnes en påpekning av at de nye distribusjonsmønstre for musikk (og kunnskap om musikk) også fremmer behovene for nye aspekter i utviklingen av musikkteorien.

Ruth Tatlow kommer med en annen viktig påminnelse om skriftlige, historiske kilders betydning. I artikkelen «When the Theorists Are Silent. Mattheson, Bach, and the Development of Historically Informed Analytical Techniques» viser hun hvordan nye perspektiver (betydninger/oversettelser) gir historiske kilder relevans i forståelsen av tidligere komponisters (Bachs) virke. Hun går imidlertid så langt at hun identifiserer verket med partituret og tilkjenner en nesten naiv forestilling om sammenhengen mellom skriftlighet og praksis, basert på sitater som påpeker Bach-tidens preferanser for det skrevne. Men her overser hun at de som utformet disse kildene selvsagt hadde en forkjærlighet for det skrevne. Det epistemologisk interessante ville ha vært en diskusjon om forholdet mellom partiturets skriftlighet og fremføringspraksis, men den kommer ikke.

Jacob Derkert: «Mathematics and Ideology in Modernist Music Theory». Tittelen lover mer enn artikkelen presenterer, for her er svært lite om ideologi i modernistisk musikk-teori. Derimot trekkes det opp en rekke interessante historiske linjer innenfor matematikkområdet og dets relasjon til musikk-teori. Avgrensingen av det modernistiske perspektivet til kun å omfatte Krenek og (tidlig) Babbitt er mer akseptabelt, selv om viktige forbindelseslinjer forblir ubeskrevet. Tolvtonesystemet skulle som matematisk modell være uavhengig av den veltempererte skalaen, og Babbitts forhåndskriterium om en lik inndeling av skalaens tolv toner er uklart for Derkert. (Jeg tror skriftligheten i tolvtonekomponeringen inklusive likestillingen av enharmoniske toner, kan være en slik grunn.) Parallellen mellom Babbitt og Schenker ved at deres teorier skal være anvendbare på ulike musikkstilistiske verker, er interessant. Men spørsmålet om inkommensurabilitet (på hvilke områder har teoriene ulik mensur; måleenheter) blir ikke tatt opp, selv om de to teoriene forventes å ha sammenfallende virkning på ulike nedslagsfelt. Det hadde vært en enda mer interessant epistemologisk øvelse.

I flere artikler fremkommer det at musikkteorien og musikkhistorien er likeså mye basert på studiet av den vestlige kulturs intellektuelle historie som på en historisk kartlegging av den musikalske praksis. Sten Dahlstedts artikkel «The Contribution of the Mind» følger dette opp, og dermed blir overskriften noe misvisende. Men betydningen av den intellektuelle historie blir godt presentert med særlig vekt på Hermann von Helmholtz og Hugo Riemann. Det ikke-reduksjonistiske prinsipp som Helmholtz knytter til sine tre nivåer i musikkopplevelsen; det fysiske, det fysiologiske og det psykologiske har vært med på å åpne for den kognitive musikkpsykologien. Riemanns todelte mål for musikkteorien; både funksjonalitet (harmonilæren) og meningsfullhet/betydning (estetikken) er et relevant forsøk på å etablere en forbindelse mellom det klassiske musikkverket og en vitenskapelig analyse. Artikkelen slutter nokså brått; her er det fortsatt mange spennende utfordringer både innen kognisjon og epistemologi.

Mens alle de andre artiklene i samlingen tar utgangspunkt i en vitenskapsteoretisk diskusjon for utvikling av sine argumenter, velger Marion A. Gluck et selvbiografisk utgangspunkt i artikkelen «A Woman's (Theoretical) Work». Dermed får hun understreket ett av sine hovedpoeng, nemlig at enhver analyse har et personlig utgangspunkt. Gjennom praktiske eksempler påvises kjønnsaspektets språklige konsekvenser, og som erklært konstruktivist påpeker hun behovet for og mulighetene av kulturell (dvs. verdihierarkiske) forandringer, også innen det musikkteoretiske området.

Boken avsluttes med Mark DeBellis' artikkel «Musical Intuition and the Status of Tonal Theory as Cognitive Science». Artikkelen er i sin helhet viet Lerdahl og Jackendoffs *Generative Theory of Tonal Music* (1983), og kritikken bygger mye på Jackendoffs bok *Consciousness and the Computational Mind* (1987), som leses som et metateoretisk rammeverk som også dekker GTTM. DeBellis fokuserer på enkelte uklarheter og unnløtelser i dette verket i forhold til å etablere GTTM som en fullverdig vitenskapelig teori. Den bakenforliggende problemstilling er å etablere en forståelse av den mentale eller psykologiske statusen som kan korrespondere med den strukturelle beskrivelsen i GTTM, hvor det å være i denne statusen konstituerer attributtene til den musikalske strukturen i de enkelte tilfellene.

Lerdahl og Jackendoff understreker at det kun er på det første av de fem nivåene (*musical surface, grouping level, metrical level, time-span level and prolongational level*), nemlig på musikkens overflate at denne representasjonen er bevisst, mens på alle de andre er den ubevisst. Dermed blir ikke strukturen tilgjengelig for verbalisering. DeBellis trekker frem følgende sitat: «The perception of music [...] involves the unconscious construction of abstract musical structures, of which the event of the musical surface (the sequence of notes and chords) are only the audible part» (Jackendoff 1992, s. 126).

DeBellis' vitenskapsteoretiske analyser viser at GTTMs henvisning til musikalsk intuisjon er en lite troverdig løsning. Men det er merkelig at han ikke tar tak i den grunnleggende forutsetning for GTTM, nemlig at teorien skal være dekkende for den erfarne lytteren. Det er vel ikke umulig at det kan finnes en forbindelse mellom musikalsk intuisjon og den erfarne lytterens musikalske kognisjonsmønstre!

DeBellis påviser at det blir stor avstand mellom hva Jackendoff sier er mulig, og hva GTTM faktisk presenterer. Hvis musikalske representasjoner ikke verbaliseres, hvordan kan de da fortelle oss hva som er en riktig representasjon, og hvis vi kan se hvilken reduksjon som er riktig og hvilken som er gal, hvordan kan da den relevante mentale representasjon være ubevisst?

DeBellis konkluderer med at musikalske intuisjoner er bevisste i henhold til to viktige kriterier for bevissthet ved at de er i stand til å produsere eller gjenkjenne verbale rapporter, og at de er bevisste i den fenomenologiske betydningen (at noe ligner noe).

Det han ikke drøfter, er GTTMs utgangspunkt i den erfarne lytteren, til forskjell fra en vanlig tilfeldig lytter; hvilke epistemologiske konsekvenser et slikt utgangspunkt har, forblir uløst i artikkelen. Kun i den aller siste setningen skimtes en bevissthet om dette (s. 312): «To understand what makes that recognition knowledge is the real epistemological challenge.» *What Kind of Theory is Music Theory?* er en interessant artikkelsamling med mange gode analyser (hovedsakelig i forlengelsen av tradisjonen fra analytisk filosofi). De epistemologiske problemstillingene kunne med fordel ha vært tydeligere i de fleste artiklene. Som grunnlag for kunnskapsoppbygging i en vitenskapsteoretisk diskurs er dette en relevant samling. Artiklene kan imidlertid virke noe uaktuelle ettersom vi ikke får svar på spørsmålet om hva slags teori musikkteori er, kun noen svar om hvilke vitenskapsideal vi kan forlate. Boken er trykt som paperback, med god tekststørrelse og kommentervennlig papir og marg. At innbindingen ikke helt tålte en første gjennomlesning i solen på Gran Canaria, kan være et enkelttilfelle, men så er vel ikke boken den helt typiske sommerlektyren.

Litteratur

Sosa, Ernest et al. 2008: *Epistemology. An Anthology*
(Oxford)

Williams, Alastair. 2001: *Constructing musicology*
(Aldershot)

Per Dahl