

Projektbeskrivning för arbetet i stipendiatperioden.

Cand. Philol., Cand. Musicae., Magnus Andersson.

Ögonblickets fenomenologi – en musikfilosofisk avhandling om storformens manifestation i nuet.

Inledning:

Bakgrund: Att musik utvecklar sig i tiden är i det närmaste ett oxymoron. I det vi erfar musik har vi endast tillgång till det lilla fragment av musiken som vi kallar *nu*. Den tid som föregår nuet kan endast erinras, och om den tid som skall komma kan vi endast ha förväntningsutkast, vilket leder till att det är stridbart om något sådant som övergripande struktur alls kan erfaras.

Problemställning: I vilken utsträckning kan vi i nuet erfar musikens övergripande strukturer, trots att de aldrig kan gestaltas helhetligt i ögonblicket?¹

Tes: Genom vår aktiva föreställningsförmåga (imagination) kan storformen manifesteras i den lilla del av verket som ges gestalt i nuet. Detta förutsätter *inte* att storformen måste erfaras aktivt kognitivt, men erfarenheten kan vara intuitiv om den erfara har en adekvat förståelsebakgrund.

Relevans: Frågan är naturligtvis väsentlig för en lyssnares musikförståelse och –erfarenhet men den är också särdeles väsentlig för utövarens förståelse av sammanhanget mellan musikens delar och dens helhet. Detta förhållande lägger vidare grunden för utövarens förståelse av förhållandet mellan bl.a. tanke/spontanitet, teknik/uttryck och planläggning/improvisation.²

Fält: Min avhandling är huvudsakligen situerad i analytisk musikfilosofi.³ Jag vill vidare utvidga detta fält till att inkludera fenomenologiskt tänkande⁴ med särskilt vikt på Sartres imaginationsbegrepp.⁵ För att jag inte skall förlora mig i metafysiska spekulationer önskar jag förankra, alternativt förkasta, mina fynd i förhållande till musikpsykologin. Genom att konkret problematisera nu-erfarenheten av storformen i speciella verk hoppas jag också att min avhandling kan vara ett bidrag till filosofin runt relevansen av olika strukturanalytiska sätt att närma sig musiken.⁶

Generellt tar musikpsykologin och den analytiska musikfilosofin utgångspunkt i människans upplevelse av vad hon erfar, och dessa förståelseparadigm är skeptiska till att storformen kan manifesteras sig i nuet. Strukturanalytiska närmande till musiken tar däremot utgångspunkt i verkets struktur, där materialet visserligen måste tolkas, men där den utläsbara notskriften i

¹ Avhandlingen begränsar sig till absolut musik och dens former, till skillnad från att tolka musik som uttryck för exempelvis sociala, biografiska, ekonomiska, klassmässiga, könsmässiga eller andra utommusikaliska förhållanden.

² Jag talar primärt om *erfarenhet*, *inte lyssnande* eller *formgivning*, i min projektbeskrivning. Detta är för att omfatta såväl den lyssnande som den utövande aktiviteten, om än jag kommer att lägga tonvikten på utövandet.

³ Jag menar att den analytiska musikfilosofin har en rad svagheter, att den är kontraintuitiv och ofta avlägsen från själva verkens klang. Jag har ändå valt denna förankring för att den analytiska musikfilosofin är den ledande musikaliska diskursen i den filosofiska estetiken.

⁴ Det fenomenologiska tänkandet har en teoretisk sida i Sartres imaginationsbegrepp men det har också en praktisk sida i att jag önskar förankra och utmana teorin genom djupgående intervjuer (se "Metod").

⁵ I och med de analytiska musikfilosofernas snävsynthet utgör denna kombinationen ett nytänkande i den s.k. musikfilosofin. De analytiska musikfilosoferna kallar nämligen sin gren av estetiken för 'musikfilosofi' och hävdar att i det närmaste all väsentlig forskning på detta område har gjorts de sista trettio åren (Davies 2003 och DeBellis 2004 viktiga översiktsartiklar är goda (läs: dåliga) exempel på detta). Adornos *Philosophy of Modern Music* (2002) torde vara det mest kända exemplet på att deras användande av termen är ett uttryck för vetenskaplig etnocentrism. Se vidare avsnittet "Teoretisk avgränsning" för mer om musikfilosofin som fält.

⁶ Se avsnittet "Metod" för mer om avgränsning av musikexempel.

slutändan har företräde.⁷ En musikförståelse baserad på föreställningsförmågan förutsätter ett material att erfara (analys) samt ett subjekt som erfar (psykologi/musikfilosofi), men låter inte nödvändigtvis den ena vara primär på den andras bekostnad. Därmed kan min avhandling vara en brobyggare mellan några centrala musikvetenskapliga forskningsfält, även om den alltjämt är situerad i musikalisk fenomenologi.

Vikt: Avhandlingen tar också sikte på att bygga bro mellan teori och praxis, i det en förståelse av strukturen blir nödvändig för att vi skall kunna föreställa oss storformen i nuet. Trots att min problemställning är basal för att förstå musikerfarenheten är forskningen på fältet synnerligen begränsad. Jag hävdar därmed att min avhandling är viktig för att täcka ett område där det ännu inte finns adekvat grundforskning. Avhandlingen belyser vidare vad såväl ett framförande är som den beskriver vår aktivitet som lyssnare i framförandet.

Teoretisk bakgrund:

Teoretiker som Hanslick (1990), Adorno (1999, 2002), Dahlhaus (1992, 1997) och Schenker (1921-24, 1925-30) såg teknisk fackkunskap och förmågan att läsa ett partitur som grundläggande för att kunna förstå musik. Efter poststrukturalismens intåg och reader/response-kritik mister man tron på verkets objektiva struktur, och man ser mottagarens förhållningssätt till *texten* som väsentlig för förståelse av ett verk (se bl.a. Barthes 1997, Kerman 1994, McAdams 1984, Kristeva 1986).⁸ 'Verk' (Goehr 1992)⁹ och 'mening' (Kramer 2002) blir därefter sett på som historiska och därmed skapade och föränderliga kategorier. Epistemologiskt representerar tiden från "Författarens död" en vändning från verket till *erfarenheten av verket*. I kölvattnet av den poststrukturalistiska upplösningen av verket som entitet framavlas ett intresse för analytisk musikestetik, där frågor som verkets ontologi, känslornas plats i verket och förhållandet mellan komposition, kompositör, utövare, lyssnare står centralt. Men trots att verket destabiliseras råder det i det närmaste konsensus om att erfara musik på ett eller annat sätt handlar om att avtäckas verkets *strukturer*, även om meningarna är lika många som det finns filosofer angående vilken det destabiliserade verkets mening är samt hur meningen skall tolkas (Cook 1992: 21f). Även musikfilosofiska *kontextualister*, som ser olika utommusikaliska fenomen som konstitutiva för verkets ontologi, tar alltjämt utgångspunkt i verkets struktur (Levinson 1990, Walton 1990, Sharpe 2000, Davies 2001). Ett spänstigt försök att bygga bro mellan formalister och kontextualister är Eric F. Clarkes (2005) s.k. *ecological approach* till (den absoluta)¹⁰ musikens betydelse, som tar utgångspunkt i Ecos toposbegrepp. Clarke kan därmed sägas sluta en cirkel i det han förenar nyare musikvetenskap med strukturalistisk filosofi.

Oavsett man ser verket som en *upptäckt* platonisk idé (Kivy 1993, Wolterstorff 1980), som en *skapad* platonisk idé (Levinson 1990), som tvärsumman av partituret och dess framföranden (Goodman 1968) eller om man och till och med ser musiken som utsagor som skall omtolkas i freudianska termer, där enskilda beståndsdelar kan identifieras med aspekter vid vår egen personlighet (Wollheim 1980), betraktas verket alltjämt som något med en ontologisk objektstatus, därför att verket ses på som något läsbart, om än det utlästa och själva verket är föränderligt och att det utlästa heller inte kan fasthållas efter utläsningen av

⁷ Förhållandet är naturligtvis långt mer komplicerat än så. En upplevelse av musiken kan ändra vårt sätt att tänka musikalisk storform i satsanalytiska termer, men att dessa måste förankras i partituret kvarstår.

⁸ Sonologin kan möjligen tolkas i denna andemening, i det den är en receptionsteori.

⁹ Verkbegreppet är problematiserat tidigare, se exempelvis Dahlhaus *Analys och värdeomdöme* (1992). Boken är emellertid en demonstration på hur hermeneutiska undersökningar kan etablera korrekta förutsättningar för att avtäckas verks struktur, och följaktligen opererar Dahlhaus i ett helt annat vetenskapligt paradigm än poststrukturalistiskt eller ett postmodernt sådant. Jag kommer härefter endast att hänvisa till verk som är väsentliga för att förstå de tider och paradigm som ligger till grund för mitt resonemang.

¹⁰ Clarkes teori handlar primärt om musik som ett identitetsskapande socialt fenomen, men han berör också hur absolut musik kan förstås genom hans ekologiska närmanden till musiken (kap. 5-6).

partituret/klangen. Samtliga dessa riktningar förutsätter emellertid att *erinrandet av verket* är konstitutivt för dess epistemologiska status.

Det råder alltså i det närmaste konsensus bland musikfilosofer om att lyssnande på ett eller annat sätt handlar om att avtäcka musikens strukturer i dens fortgång. Trots att insikten om att musikalisk mening är beroende av såväl struktur som tolkning av strukturen var det först 1997 med Jerrold Levinsons *Music in the Moment* att det görs ett försök på att *förstå* musiken utifrån insikten om att den endast gestaltar sig i nuet.¹¹ Hans teori kallas 'concatenationism' (concatenate: hoplänka, sammanbinda) och är en omarbetning av Gurneys teorier om musik och tid som han framlägger i *The Power of Sound* (1966). I korthet handlar teorin om att allt vi har tillgång till av musiken är vad vi erfar i *nuet*, att vi kan *kvasi-höra* vad som omedelbart omger det i nuet hörda (exempelvis en fras eller en melodi), och att det endast är genom att i vårt sinne sammanfoga närstående fraser som *musical enjoyment* uppstår samt att det uteslutande är i ett sådant lokalt sammanfogande av musikens beståndsdelar att musikerfarenheten överhuvudtaget äger rum.¹²

Utvecklande av problemställningen:

Levinsons kunskapsfientliga concatenationism, som dessutom reducerar musiken till ett ytligt njutande borde inte få stå oemotsagd.¹³ Genom att problematisera tre dikotomier, och delvis vända på deras innehåll, önskar jag dels kritisera Levinson men framför allt tror jag att detta kan vara en ingångsport till ett självständigt bidrag till musikfilosofin.

1) Levinson och många med honom sätter upp hörandet/kvasi-hörandet mot ett intellektuellt kunnande. Jag önskar hellre se på lyssnande som antingen reflexiva processer, i vilka vi är medvetna om vår lyssnande aktivitet, eller pre-reflexiva processer, där vi inte har omedelbar medvetenhet om vår aktivitet men vi kan fullständigt identifiera oss med ögonblicket just nu.¹⁴ Endast genom en fullständig identifikation med nuet kan den erfarande sägas avtäcka musikens strukturer. Ett reflexivt medvetande är tankar *om* musiken som är sekundära i förhållande till erfarenheten. Begreppen betecknar alltså inte *vad* den erfarande är medveten om, såsom dikotomierna intellektuell/intuitiv, spontan/övervägd, tankemässig/känslomässig delvis gör, men dikotomin reflexiv/pre-reflexiv säger något om det *sätt* på vilket den medvetande är medveten. Därmed kan en pre-reflexiv förståelse av musiken vara både intellektuell och intuitiv. Om detta stämmer kan ett pre-reflexivt sätt – vilket är det enda sätt i vilket den erfarande kan förhålla sig till nuet – att förhålla sig intellektuellt till musikens formella/materiella aspekter jämföras med en spontan känsloupplevelse vad gäller kvaliteten av den musikaliska njutningen.¹⁵

2) Jag önskar ta utgångspunkt i ytterligare ett sartreskt begrepp, nämligen 'föreställning' (imagination) (Sartre 2004). I vår föreställningsförmåga kan vi tro oss erinra ett stycke musik, exempelvis en symfonisk sats, på ett adekvat sätt. Skulle vi emellertid analysera vad som spelar upp sig för vårt inre öra skulle vi troligen upptäcka att vi inte känner orkestreringen, att vi inte skulle kunna reproducera harmonierna och kanske inte ens melodierna, och att vi inte

¹¹ Detta är ett förenklat påstående ur minst tre aspekter. För det första har bl.a. Gurney (1966), Husserl (1998-2002) och Heidegger (1993) redan skrivit om detta, men de föregår musikfilosofirörelsen i tid (Levinson bygger för övrigt sin teori på Gurney). För det andra är det ett faktum i exempelvis poststrukturalistisk filosofi att vår "nu-varo" destabiliserar ett verks mening. Det finns flera fenomenologiska avhandlingar om musikerfarenheten, men jag har inte funnit något som tar utgångspunkt i min problemställning om möjligheterna att erfar den övergripande strukturen i nuet. För det tredje syftar poststrukturalistisk/postmodernistisk filosofi till att dekonstruera verket emedan Levinsons, och för den delen mitt projekt, hellre är konstruktivt.

¹² Levinson (1997) framlägger en primär definition av sitt begrepp på s. 13-14.

¹³ Hans teori är redan kritiserad på årskonferensen till American Society of Music Theory 1998. Samma år var det endast Schenker, Beethoven och Schönberg som nämndes oftare i sällskapetets internetdiskussioner.

¹⁴ Begreppen är hämtade från Sartres *Being and Nothingness* (2001) och *The Imaginary* (2004).

¹⁵ Sartres exempel i *Being and Nothingness* är i högsta grad intellektuellt, nämligen att räkna cigaretter.

hör ting strikt rytmiskt såsom när det spelas i vår akustiska verklighet. En följd av det sista är att vi alltså i vår föreställning kan erfara långt mer än vad som klingar i nuet.¹⁶

Föreställningens problem kan ses på som att den inte kan fasthållas i språket, men jag hävdar att den ändå är lika epistemologiskt giltig. Kännedom till musikens övergripande strukturer blir därmed väsentliga för att kunna föreställa sig ett verks storform i nuet.

3) Utövare/lyssnare ses vanligen på som skilda entiteter varvid den förra är aktiv och den senare är passiv. Emellertid menar jag att utövaren måste blottställa sig såsom lyssnare i utövandet, att han måste kunna låta sig överrumplas av musiken. Likaså menar jag att lyssnarens användande av sin möjlighet att föreställa sig musiken kan liknas vid en kompositorisk process, som om lyssnaren komponerade musiken och dess storform i ögonblicket. En ofrånkomlig skillnad är dock att endast utövaren (i traditionellt noterad musik) kan formge konkret. Som tidigare nämnt talar jag om *erfarenhet* för att omfamna såväl lyssnare som utövare. I avhandlingen kommer jag dock att operera med (minst) tre nivåer: att erfara, att lyssna samt att utöva, men jag avser också visa hur de tre nivåerna går in i varandra och är långt ifrån absoluta entiteter.

Teoretisk avgränsning:

Teoretiskt önskar jag avgränsa min avhandling till tre fält.

1) Jag avser situera min avhandling i den analytiska musikfilosofin, som här skall förstås som den gren av den filosofiska estetiken som växt fram de sista trettio åren med Peter Kivy i spetsen. Den omfattar tänkare som Levinson, Budd (1985), Davies (1994), DeBellis (1995) och Scruton. En kritik av Levinson blir en oundviklig del av mitt arbete men blir inte huvudsaken.

2) Vidare önskar jag se nuet ur ett fenomenologiskt perspektiv. En utgångspunkt blir naturligtvis Sartres *The Imaginary*.¹⁷ Scruton (1974 och 1999) är en brobyggare mellan den analytiska musikfilosofin och fenomenologin i det han håller fast vid och utvecklar Sartres imaginationsbegrepp såväl i den estetiska erfarenheten generellt som i den musikaliska speciellt.¹⁸ Vidare ser jag på Schutz omfattande artikel ”Fragments on the phenomenology of music” (1976), Bensons *The improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (2003) och Sudnows fenomenologiska undersökningar av honom själv som pianist (1978, 2001). Dessutom kan Nattiez (1989) studie av musiken Prousts stora romancykel ge väsentliga perspektiv på nuets möjligheter att transcendera tiden i erfarenheten.

3) Jag önskar också kasta en sidoblick på kognitiv (Chase och Ericsson 1981, Cuddy, Cohen och Miller 1979, Deutsch 1980, 1982, Longuet-Higgins 1976, Rosner och Meyer 1982) och generativ musikpsykologi (Child 1984, Lerdahl och Jackendoff 1983, Sloboda 1988), som är långt mera utvecklade än den analytiska musikfilosofin och fenomenologin i frågan om vad som är möjligt att hålla i minnet (se också Sloboda 2005, Sloboda, Hermelin och O’Connor 1985, Sloboda och Parker 1985). ’Att hålla i minnet’ innebär i den kognitiva musikpsykologin förmågan att kunna reproducera det hörda i noter, genom härmning eller genom språklig

¹⁶ J.fr. med att om någon blir ombedd att tänka på sitt hus kan personen i fråga tänka fasad och flera rum samtidigt, alltså långt mera än vad som är möjligt i verkligheten. När personen emellertid blir (reflexivt) medveten om denna omöjlighet är det alls inte säkert att det är möjligt att tänka sig detta längre.

¹⁷ Sartreforskningen har varit ganska laber, men mitt projekt har inte karaktär av fenomenologisk grundforskning, vilket också är varför jag inte nämner Husserl, Heidegger eller Merleau-Ponty. Emellertid upplever Sartreforskningen i Frankrike en försiktig renässans nu.

¹⁸ Scruton är den enda betydande musikestetikern som bygger vidare på Sartre. Cook (1992) har visserligen ett kapitel om Sartres imaginationsbegrepp, men Cook konkluderar pessimistiskt i frågan om hur mycket som kan erfaras i nuet (Levinson använder Cook flitigt för att underbygga sin *concatenationism*). Annars står Cooks bok just i korsningen mellan analytisk musikfilosofi, musikpsykologi, fenomenologi och satsanalys, som är det fält jag önskar undersöka. Vidare finns det ett fåtal forskare, såsom Kearney (1993 och 1994) och Seel (2000), som bygger vidare på Sartre i andra konstarter eller i generella estetiska teorier.

beskrivelse. Den generativa musikpsykologin, med dess förhistoria i bl.a. gestaltpsykologin (Meyer 1956) och lingvistik (Chomsky 1965), diskuterar vilka musikaliska strukturer som är möjliga i ett givet musikaliskt paradigm/i en given stil. I och med att dessa grenar av musikpsykologin grundligt har ställt de frågor jag önskar belysa vore det en svaghet att inte ta med dessa i mitt resonemang. Även om frågorna och utgångspunkten är de samma måste mina svar emellertid bli annorlunda. Min avhandling frågar vad som är möjligt att föreställa sig. Huruvida föreställningarna är empiriskt reproducerbara eller inte gör dem inte mindre giltiga eller sanna för den som erfar dem.

Metod:

Min avhandling är primärt en teoretisering av musikerfarenheten. Min utgångspunkt är den analytiska musikfilosofin med tonvikt på vad den har att säga om begreppen reception, tid och erfarenhet. Den analytiska musikfilosofin ignorerar emellertid en rad viktiga insikter som framkommit genom den musikfilosofiska litteraturen, och den riskerar därmed att verka avlägsen från själva musiken. Jag önskar utmana den föreliggande diskursen genom att inkorporera fenomenologisk musikestetik med tonvikt på imaginationsbegreppet, som jag menar är centralt för att storformen skall kunna *erfaras* i nuet. Vidare lider mycken analytisk musikfilosofi av att den saknar ett empiriskt grundlag för att hävda det den gör. Jag önskar använda såväl sekundärkällor, som i detta fall innebär föreliggande musikpsykologisk forskning, som jag önskar inhämta primär empiri genom intervjuer av två olika slag:

A) Jag önskar djupintervjua två utövare som var för sig är kända för att stå för ett utpräglat intellektuellt respektive ett utpräglat emotionellt/spontant sätt att förhålla sig till musiken, exempelvis Einar Henning Smebye och Håvard Gimse. Även om jag har hovedfag såsom ackompanjör önskar jag inhämta min information från andra källor. För att den erfara skall kunna erfara storformen i ögonblicket krävs en grundlig kunskap till såväl det enskilda verket som erfars som till genren generellt. Genom intervjuerna med de professionella utövarna önskar jag se om aspekter av mina teorier redan finns i deras tänkande, och dessutom önskar jag se om de kan få sig själva till att tänka deras framförande ännu mera i enlighet med min imaginationsteori – alternativt att överhuvudtaget tänka i termer av min imaginationsteori om deras tänkande i utgångspunkten var helt annorlunda.

B) Även om utövarens ögonblick står mest centralt önskar jag se om min imaginationsteori kan användas på lekmäns lyssnande. Jag önskar därför upprätta en samtalsgrupp med musikälskare som inte nödvändigtvis har fackkunskap.¹⁹ Jag hoppas också att fynden från dessa samtal skall kunna belysa förhållandet mellan konstnärlig intention och lyssnarens utläsande av den samma.

En svaghet med mycken analytisk musikfilosofisk litteratur är att när den tar upp konkreta musikexempel, då begränsas dessa som regel till tonal musik. Jag önskar framlägga en imaginationsteori som är lika giltig för tonal musik som för mycket av vårt och förra århundradets musik. Strukturanalys blir därmed ett ofrånkomligt verktyg för mig och genom mitt musikfilosofiska arbete hoppas jag kunna fördjupa vår kunskap om vilket berättigande ett strukturanalytiskt sätt att närma sig musiken har. Jag önskar koncentrera mig om tre olika typer av klaverkompositioner.

1) Mozartsonater kan vara otvetydiga i sin övergripande struktur. Jag önskar hämta exempel från sonater där så är fallet (exempelvis K.V. 332: sats 1) men också från verk där det motsatta gäller (exempelvis K.V. 311: sats 1).²⁰

¹⁹ Alan Smith (1973) utförde test med vanliga sjunde- och åttondeklassstudenter och konkluderade: "Musically unsophisticated seventh grade students can be taught to keep track of the unfolding forms of unfamiliar minuets and sonata-allegro movements." (citerat från Cook 1992: 46)

²⁰ Levinson (1997) använder sig av det sistnämnda exemplet i vilket Mozart vänder på ordningsföljden till insatserna för huvud- respektive sidotemadelarna i repriserna. Därmed menar Levinson att strukturen är för

- 2) Jag önskar använda mig av Schönberg innan han finner fram till dodekafonin, då detta är musik som formmässigt kan framstå tämligen kaotisk, såsom op. 11 (särskilt nr. 3) och op. 19.
- 3) Jag önskar använda mig av musik med en genomtänkt struktur där emellertid tonalt tänkande kommer till korta, såsom Schönbergs första tolvtonverk.

Genom att mitt musikfilosofiska projekt tar utgångspunkt i utövares och lyssnares erfarenhet av musiken hoppas jag att min avhandling kan ligga närmare den klingande musiken än många analytiska musikfilosofiska verk gör.

Tentativ disposition:

Inledning: Kort bakgrundsredogörelse, problemställning, teoretisk avgränsning, avhandlingens uppbyggnad, metod, föregripande av mina fynd samt något om avhandlingens vikt.

Del 1: Analytisk musikfilosofis teori och bakgrund: Redogörelse för analytisk musikfilosofi med tonvikt på tid/nuet och erfarenhetsbegreppet. Fynden från intervjuerna tas upp i inledningens metodkapitel, de är frånvarande från del 1, och integreras väsentligt från del 2 och framåt i avhandlingen.

Del 2: Levinson: Redogörelse av hans begrepp 'concatenationism'. Genomgång av föreliggande kritik samt eget påpekande av svagheter och styrkor i hans teori.

Del 3: Min föreställningsteori: Framläggande av min egen teori, huvudsakligen på bakgrund av Sartres begrepp reflexiv/pre-reflexiv och imagination.

Del 4: Problematisering I: Föreställningsteorin problematiseras i förhållande till analytisk och fenomenologisk musikfilosofi.

Del 5: Problematisering II: Föreställningsteorin problematiseras i förhållande till kognitiv och generativ musikpsykologi.

Del 6: Problematisering III: Föreställningsteorin problematiseras åter i förhållande till analytisk och fenomenologisk musikfilosofi, men denna gång i ljus av frågor och invändningar som del 5 har väckt.

Del 7: Min föreställningsteori II: Föreställningsteorin formuleras på nytt efter att den utvecklats genom diskussionerna i del 4-6.

Del 8: Avslutning: Sammanfattning, föregripande av framtida kritik av min avhandling och påpekande av viktiga framtida forskningsprojekt.

Norsk miljö:

NMH har levande miljöer i såväl sonologi som musikpsykologi. På UiO finns såväl IMV med bl.a. de filosofiskt och estetiskt anlagda professorerna Arnfinn Bø-Rygg, Erling E.

Guldbrandsen och Ståle Wikshåland, som IFIKK med Arild Pedersen som har forskat mycket på analytisk musikfilosofi.

Internationella kontakter:

Jag har blivit inviterad av Lydia Goehr till att gästa Columbia University, vilket jag planlägger att göra i ett halvt år.

Förmedling:

De sista åren har jag varit mycket aktiv som skribent i bl.a. Morgenbladet, Ballade och Nutida Musik. Jag avser trappa ned på mängden förmedlande så att inte forskningen blir lidande,

komplicerad för att kunna gripas perceptuellt, utan att den måste förstås intellektuellt (kap. 6). Jag hävdar däremot, som tidigare nämnt, att med tillräcklig förtrolighet till såväl det enskilda verket som till stilen generellt så kan den intellektuella förståelsen vara pre-reflexiv. Där Levinson hävdar att den oortodoxa formen underbygger hans concatenationism hävdar jag att formen möjliggör en annan och eventuellt djupare upplevelse av musiken, förutsatt att tillräcklig kunskap är inorporerad i den som erfar.

samtidigt som jag tänker använda mitt omfattande kontaktnät för att förmedla min forskning. Vidare brinner jag för att undervisa och skulle med glädje undervisa i min eventuella stipendiatperiod.

Litteraturlista:

- * Adorno, Theodor W. (1999): *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- (2002): *Philosophy of Modern Music*. New York: Continuum.
- * Barthes, Roland (1997): *Image Music Text (red. Stephen Heath)*. London: Fontana Press.
- * Benson, Bruce Ellis (2003): *The improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge UP.
- * Budd, Malcolm (1985): *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London: Routledge & Kegan Paul.
- * Chase, W.G. och K.A. Ericsson (1981): "Skilled memory" från *Cognitive skills and their acquisition (Anderson, red.)*. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum.
- * Child, P. (1984): Recension av *A generative theory of tonal music* från *Computer Music Journal*: 8.4.
- * Chomsky, Noam (1965): *Syntactic Structures*. London: Mouton.
- * Clarke, Eric F. (2005): *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford/New York: Oxford UP.
- * Cook, Nicholas (1992): *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- * Cuddy, L.L., A.J. Cohen och Miller (1979): "Melody recognition: The experimental application of musical rules." från *Canadian Journal of Psychology*: 33.
- * Dahlhaus, Carl (1992): *Analys och värdeomdöme*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion AB.
- (1997): *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge UP.
- * Davies, Stephen (1994): *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell UP.
- (2001): *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- (2003): "Music" ur *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford och New York: Oxford University Press.
- * DeBellis, Mark (1995): *Music and Conceptualization*. Cambridge: Cambridge UP.
- (2004): "Music" ur *The Routledge Companion of Aesthetics*. London och New York: Routledge.
- * Deutsch, D. (red., 1980): "The processing of structured and unstructured tonal sequences." från *Perception and Psychophysics*: 28.
- (1982): *The psychology of Music*. New York: Academic Press.
- * Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- * Goodman, Nelson (1968): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- * Gurney, Edmund (1966): *The Power of Sound*. New York: Basic Books.
- * Hanslick, Eduard (1990): *Vom Musikalisch-Schönen*. Mainz: Schott.
- * Heidegger, Martin (1993): *Varat och tiden I-II*. Göteborg: Daidalos.
- * Husserl, Edmund (1998-2002): *Logiska undersökningar I-III*. Stockholm: Thales.
- * Kearney, Richard (1993): *Poetics of Imagining: from Husserl to Lyotard*. London: Routledge.
- (1994): *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*. London: Routledge.
- * Kerman, Joseph (1994): "How we got into Analysis, and How to Get Out", från *Write all These Down*, Berkeley och London, University of California Press.

- * Kivy, Peter (1993): *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press.
- * Kramer, Lawrence (2002): *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley och London, University of California Press.
- * Kristeva, Julia (1986): *The Kristeva Reader (red. T. Moi)*. Oxford: Blackwell.
- * Lerdahl, F. och Jackendoff, R. (1983): *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- * Levinson, Jerrold (1990): *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- (1997): *Music in the Moment*. Ithaca och London: Cornell UP.
- * Longuet-Higgins, H.C. (1976): "Perception of melodies" från *Nature*: 263.
- * McAdams, Stephen (1984): "The Auditory Image: a metaphor for musical and psychological research on auditory organization", från *Cognitive Processes in the Perception of Art (red. Crozier och Chapman)*. Amsterdam, Oxford: North-Holland.
- * Meyer, Leonard B. (1956 – inget angivet tryckår, 1956 är första tryck, första tryck för pocketutgåva: 1961) : *Emotion and Meaning in Music*. Chicago och London: The University of Chicago Press.
- * Nattiez, Jean-Jaques (1989): *Proust as Musician*. Cambridge: Cambridge University Press.
- * Rosner, B. och L.B. Meyer (1982): "Melodic processes and the perception of music" från Deutsch (1980).
- * Sartre, Jean-Paul (2001): *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Routledge.
- (2004): *The Imaginary*. London/New York: Routledge.
- * Schenker, Heinrich (1921-24): *Der Tonwille*.
- (1925-30): *Das Meisterwerk in der Musik*. (Dessa är tidskrifter uteslutande med bidrag av Schenker.)
- * Schutz, Alfred (1976): "Fragments on the phenomenology of music" från *In Search of Musical Method (red. Smith)*. London.
- * Scruton, Roger (1974): *Art and Imagination; a Study in the Philosophy of Mind*. London: Methuen.
- (1999): *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- * Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser.
- * Sharpe, Robert A. (2000): *Music and Humanism*. Oxford: Oxford UP.
- * Sloboda, J.A. (1988): *Generative processes in music: The Psychology of composition, improvisation and performance*. London: Oxford University Press.
- (2005): *Exploring the mind*. Oxford: Oxford University Press.
- * Sloboda, J.A., B. Hermelin och N. O'Connor (1985): "An exceptional musical memory" från *Music Perception*: 3.2.
- * Sloboda, J.A. och D.H.H. Parker (1985): "Immediate recall of melodies" från *Musical structure and cognition (Howell, Cross och West, red.)*. New York: Academic Press.
- * Smith, Alan (1973): "Feasibility of tracking musical form as a cognitive listening objective". *Journal of Research in Music Education*: 21: 200-213.
- * Sudnow, David (1978): *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge: Harvard UP.
- * Sudnow, David (2001): *Ways of the Hand: A Rewritten Account*. Cambridge, MIT Press.
- * Walton, Kendall L. (1990): *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard UP.
- * Wolterstorff, Nicholas (1980): *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- * Woolheim, Richard (1980): *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge UP.