

Tobias Lund, 19 september 2013.

Sammanfattning av seminariet ”Att utveckla och kommunicera musikalisk kunskap – ett seminarium om konstnärlig forskning på musikområdet” vid Kungl. Musikaliska Akademien, 1 februari 2013.

Följande sammanfattning är genomförd utifrån den videoinspelning som gjordes under seminariet. Tyvärr kom slutet på seminariet, efter Erik Wallrups introduktion till eftermiddagens panelsamtal, inte med på inspelningen.

Akademiens ständige sekreterare Tomas Löndahl hälsade välkommen och lämnade ordet till Sverker Jullander och Henrik Frisk, som utgjort Forskningsnämndens arbetsgrupp för seminariet. Jullander gladdes åt att många kommit till seminariet och att det fanns deltagare från Luleå i norr till Malmö i söder. Han konstaterade vidare att det länge pågått en livlig diskussion om konstnärlig forskning, men att konstnärlig *musikforskning* inte har varit så framträdande inom den diskussionen. Seminariet ska dels ge prov, i ord och ton, på konstnärlig musikforskning, dels presentera nyckelpersoner som har byggt upp och som nu har ansvar för konstnärlig forskning.

Därefter lämnade Frisk ordet till seminariets förste talare, **Johannes Landgren** (professor i orgel, Göteborgs universitet, tidigare ledare för forskarskolan vid detta universitets konstnärliga fakultet), vars presentation hade rubriken ”Den konstnärliga forskningen på musikområdet i Sverige – en historisk överblick”.

Landgren betonade att historieskrivningen inte är helt enkel, inte ens om man nöjer sig med att teckna den konstnärliga musikforskningens moderna historia i Sverige. 1977 inrättades konstnärligt kreativ forskarutbildning (KKFU) inom musikvetenskap vid Göteborgs universitet. En del menar att det var början på akademisk konstnärlig forskning på musikområdet. Andra menar att det som då startades bara var en variant av musikvetenskap och att konstnärlig musikforskning uppstod först med de konstnärliga forskarutbildningarna vid musikhögskolor runt om i landet. En tredje, möjlig åsikt är att konstnärlig musikforskning finns först nu, efter tillkomsten av konstnärlig doktorsexamen. Att tala om den konstnärliga forskningens historia leder till svåra begreppsdiskussioner, menade Landgren.

Senare i sin presentation ägnade han sig just åt begreppsfrågan. Vad är konstnärlig forskning? Är det forskning som är konstnärlig till sin art, som är konstnärligt gestaltande? Eller är det helt enkelt forskning inom det konstnärliga området, och är i så

fall *all* forskning inom det konstnärliga området konstnärlig forskning? Bedrivs konstnärlig forskning bara vid akademiska institutioner, eller bedrivs den också på konstscenerna och som en naturlig del i konstnärskap? Och i vilken mån skiljer den sig från andra vetenskapsområden beträffande metoder, tillvägagångssätt och presentationsformer? En bra början för att närma sig en definition är att studera exempel på konstnärlig forskning, menade Landgren, men betonade också att vi måste fundera på vilken sorts definition vi vill ha. Vill vi ha en definition som ringar in begreppet, rent av snävar in det, eller strävar vi efter en vid, tolerant, mångdimensionell och mångtydbar definition?

Landgren förespråkade det senare slaget av definition. Det måste accepteras, menade han, att vissa konstnärliga forskare i sitt val av ämne och metod utgår helt från musiken som klingande artefakt, medan andra konstnärliga forskare utgår från ett samtidskonstperspektiv där konstens relation till det omgivande samhället är en del av själva konstverket. Forskningsprojekt kan också skilja sig åt genom att det konstnärliga finns med enbart i själva frågeställningen eller att det genomsyrar hela processen. I vissa fall är den konstnärliga gestaltningen bara ett appendix. Konstnärlig forskning kan alltså se väldigt olika ut, och Landgren menade att vi bör bejaka denna mångfald (som står i relation till den konstnärliga forskningens brokiga historia) genom en "pluralistisk, tillåtande, mångdimensionell" syn på vad konstnärlig forskning på musikområdet är. Landgren menade att det förekommer att olika ideologier försöker muta in begreppet konstnärlig forskning och att det just därför är viktigt att vi bygger vår syn på konstnärlig forskning dels på de konkreta (och olikartade) exempel som finns, dels på en tolerant, vidsynt och pluralistisk syn på både konst och forskning.

Framför oss finns olika utmaningar, inte minst när det gäller forskarutbildningen, menade Landgren. En av dem är hur ska vi hantera det faktum att vi nu har både en konstnärlig doktorsexamen och en filosofie doktorsexamen inom det konstnärligt gestaltande området. Ett annat problem är hur konstnärlig forskning ska vinna kredibilitet inom både den vetenskapliga och den konstnärliga sektorn.

Under diskussionen efter Landgrens presentation betonade **Cecilia K. Hultberg** (professor i musikpedagogik vid Kungliga Musikhögskolan) att konstnärlig forskning bör betraktas som någonting vidare än forskning där konstnärer forskar om sin egen verksamhet. Konstnären bör alltid delta i konstnärlig forskning, men om inte disciplinöverskridande forskningssamarbeten tillåts är risken stor att de konstnärliga

processerna hos framstående musiker (som själva inte skulle ansöka om forskningsmedel) aldrig blir föremål för forskning. Det finns också en risk att konstnärlig forskning kommer att utsättas för stor kritik från andra discipliner, något som konstnärlig forskning inte är betjänt av. [Hultberg utvecklade senare detta resonemang i artikeln "Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Inter-Disciplinary Collaboration" i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 95 (2013), s. 79-94. (TL)] Landgren instämde i att alla som deltar i ett konstnärligt forskningsprojekt inte behöver vara konstnärer. Det kan tvärtom finnas behov av projektdeltagare med olika kompetens som genomför olika moment av forskningen. Sådana samarbeten skapar också möjligheter för projektet att "docka" i flera olika vetenskapsområden, menade Landgren.

Henrik Karlsson (docent i musikvetenskap) riktade uppmärksamheten mot vad han menade var en olycklig följd av systemet för finansiering av Konstnärligt utvecklingsarbete (KU). Medlen har delats ut på rutin till högskolorna utan några krav på redovisning. Det har inneburit att högskolorna under lång tid har missat chansen att träna sig i att redovisa och att ackumulera kunskap, något de skulle ha haft nytta när de sedan började med konstnärlig forskning. Anna Lindal (violinist, f.d. dekan vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet) svarade att KU har haft stor betydelse för att skapa grund för den konstnärliga forskningen. Många av de större forskningsprojekten i Göteborg har startat i KU-miljön. KU kommer att vara viktigt också framöver, menade Lindal.

Håkan Lundström (FD i musikvetenskap, f.d. dekan vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet) instämde i Landgrens förespråkande av ett pluralistiskt förhållningssättet och lade till att det också är viktigt att den konstnärliga musikkforskningen håller kontakten med de andra konstarternas konstnärliga forskning. Sådan kontakt är livgivande, menade han.

Erik Wallrup (FD i musikvetenskap) ville veta mer om hur diskussionen går om vad skillnaden ska vara mellan filosofie doktorsexamen och konstnärlig doktorsexamen. Fördelen med en konstnärlig doktorsexamen, menade Wallrup, är att man slipper relationen till den vetenskaplighet som är förhärskande när det gäller filosofie doktorsexamen. Landgren svarade att det som nu behövs är ett stort och mycket medvetet definieringsarbete, och att detta också kommer att ske på några viktiga möten under de närmsta veckorna. Studieplanerna bör skilja sig åt, menade Landgren, men inte

genom kvantifiering av hur mycket vetenskap och hur mycket konstnärlighet doktorander ska ägna sig åt. Här sköt Sverker Jullander in att det egentligen är märkligt att konstnärlig forskarutbildning har kunnat bedrivas när examensordningens formuleringar för konstnärlig doktorsexamen är så lika de som gäller för traditionell, vetenskaplig forskning – ”vetenskaplig” har bytts ut om ”forskningsmässig”, vilket inte säger så mycket. Nu har man chansen att göra större skillnad mellan examina, menade Jullander.

Sten Sandell (doktorand i musikalisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet) undrade vad det egentligen är vi är rädda för. Är vi rädda för att konstnären ska ta över? Att konstnären ska ta sig in i akademien och sätta sin egen agenda, sin egen process i förgrunden och utifrån detta göra konstnärlig forskning? Sandell menade att det finns en utbredd rädsla för att konstnären, ”med alla sina märkliga irrångar och utflykter”, ska föra med sig någonting oreglerbart. I stället för att vara rädda borde vi ta denna chans att låta konstnären vara med och bestämma hur forskningen ska bedrivas, menade Sandell. Om detta höll Landgren med, men lade till att det på den konstnärliga sidan finns en motsvarande rädsla för akademien. I sin presentation hade Landgren sagt att vi borde bejaka akademiseringen eftersom ”den står för evaluering, kritiskt tänkande, ständigt ifrågasättande och för en kollektiv uppbyggnad av ackumulerad kunskap”. Nu lade han till att konstnärerna har ett viktigt bidrag till akademien och att de därför borde gå dit ”raka i ryggen”.

Efter en kort paus fortsatte seminariet med **presentationer av tre konstnärliga musikforskare**: Peter Spissky (barockviolinist och doktorand i konstnärlig musikforskning, Musikhögskolan i Malmö), Elisabeth Belgrano (FD, operasångerska) och Hans Gefors (FD, tonsättare). Medan Gefors framställning till formen var traditionellt akademisk (han talade om sin forskning och visualiserade vissa aspekter genom att rita på ett blädderblock) var Spisskys och Belgranos framställningar av ett slag (eller snarare av två olika slag) som inte så lätt kan återges i en skriven sammanfattning som denna. Läsaren hänvisas därför också till videodokumentationen från seminariet.

Peter Spissky inledde med att på sin fiol spela *Lacrimae Pavan* av Johann Schop. Det övergripande ämnet för hans forskning är, som han uttryckte det, ”something as nerdy as baroque violin bowing” och, mer specifikt, ”musical timing in violin playing based on body movement and gesture”. I en sekvens av videoklipp från sitt eget

övningsrum och från repetitioner och konserter med en studentorkester och med ensemblen Concerto Copenhagen visade han hur han, i Telemanns programmusikaliska *Burlesque de Quixotte*, experimenterade med en tonfigur som ska gestalta hur Sancho Panza kastas upp i luften och sedan faller ned på marken. För att teckna bakgrunden till sin forskning talade Spissky sedan om *HIP*, dvs *historically informed performance*. I sitt forskningsprojekt strävar Spissky efter "assimilation of dance and speech gestures into bowing action" med syftet att undersöka idiomatisk stråkföring på barockfiol, där *idiomatisk* står för något som är *ens eget*. Detta sista låter som ett brott med principerna för HIP, påpekade Spissky, och sade sedan något om sin klivna inställning till HIP: Å ena sidan är han "historically informed", spelar "rätt" instrument, i "rätt" ensembler osv, å andra sidan har han alltid undrat: "how do you play an information"? För att åstadkomma idiomatiskt spel måste den historiska kunskapen "be digested and incorporated in the body system". Framförandet av musiken måste bli något mer än bara historisk information.

I en ny sekvens av videoklipp fick man sedan se och höra hur Spissky arbetar med gestaltningen av den sats i *Burlesque de Quixotte* som framställer Don Quixotes väderkvarnsattack. I sina kommentarer till denna videosekvens introducerade Spissky begreppen *soundism* and *gestureism*, där *soundism* står för uppfattningen att noterna på bladet representerar ljud som ska realiseras medan *gestureism* står för uppfattningen att noterna (eller, egentligen, de rytmiska strukturerna) i stället representerar gester. "I am a devoted gestureist", förklarade Spissky. "I start with the gesture, and I get sound as a result." Spisskys främsta forskningsintressen är "body movement as a context of bowing action and the sources of models of body movement". I sin forskning försöker han visa "the crucial role of gesture in music-making – dance is about movement, not about sound." Spissky poängterade dock att det inte är så, att han helt enkelt göra sitt stråkspel till en trogen återgivning av vad man vet om gester i barockdans och barockdeklamation, för som violinist har han ofrånkomligen också andra modeller för sin gestik. Hans rötter som violinist går djupt ner i den moderna, romantiska traditionen, i slovakisk folkmusik, i zigenska musik, i fotboll, i jazz och i den gamla drömmen om att bli hårdrocksgitarrist. För Spissky är allt detta "sources of models of body movement", vilket han också demonstrerade på fiolen.

Elisabeth Belgrano presenterade sitt fullbordade doktorandprojekt *"Lasciatemi morire" o faró "La Finta Pazza": Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes* (2011) som hon har genomfört inom ämnet scenisk gestaltning vid Göteborgs universitet. I sin presentation kombinerade hon konstnärlig och mer traditionellt akademisk framställning på ett sätt som gjorde att det knappast var möjligt att säga när det ena började och det andra slutade. Ett inledande, sjunget avsnitt på italienska ledde över till skådespelarmässig deklamation av följande rader, som kunde betraktas som både en programförklaring och en uppmaning till seminariedeltagarna/publiken:

Snälla ni, berätta sanningen för mig! Var uppriktiga och ärliga när jag frågar er: vad förvånar er? *Varför* förvånar det er? Om ni talar om era sanningar för mig så kommer jag att berätta mina. Min sanning är här, det är här och nu, i varje ögonblick. Här och nu. Med utgångspunkt i rösten vill jag visa er en vansinnesscen. En scen i ett musikaliskt drama, i ett libretto, i en teater med många scenrum.

Efter en referens till teatervetaren Helmar Schramms syn på teatern som ett laboratorium, som "architectures of knowledge and thought" och som "collection rooms of the astonishing and the horrible, the wonderful and the strange", ville Belgrano nu öppna för seminariet/publiken "ett 'cabinet of wonders', ett underligt skåp fyllt av märkligheter".

Efter denna introduktion följde några avsnitt, eller kanske snarare akter, varav den första hade rubriken "The Theatre". Här berättade Belgrano om att "på väg in i den vilda och nakna rösten" slå sig fram i ett komplicerat landskap av tankar, metoder, teorier, historisk kunskap, genom "all världens kuriosa som skulle kunna ha med min röst att göra". "Allt", sade hon, "lockar min totala beundran och längtan efter att fortsätta observera". "Gående, sjungande, reflekterande, observerande" hade hon i sin forskning sökt sig "rakt in i galenskapen" och, rent fysiskt och med karta i hand och en tillfällig bekantskap i form av en italiensk baron, in i den gamla Teatro San Cassiano i Venedig. Det senare sökandet kunde seminariedeltagarna/publiken följa på en slingrande videosekvens. När dörren till den före detta teatern (nu en vildvuxen plats) äntligen öppnades sjöng Belgrano orden "Fermate, silencio..."

Presentationens andra akt hade rubriken "The Costume" och inleddes med följande reflektion: "Jag har tappat bort mig, mitt emellan alla dessa teatrar, i min egen kostym, en kostym som berättar att jag är allt på samma gång, att jag är summan av alla paradoxer, både manliga och kvinnliga. Jag blir varse en extrem upplevelse av att jag känner mig säker i varje gestaltningsögonblick, och samtidigt rädd inför hur långt

galenskapen kommer att föra mig. Jag är rädd för den jag är i den här föreställningen. Men så länge jag sjunger är jag ute i det vilda, fri och glömsk inför scenen, teatern, mitt inuti det galna, eller kanske snarare det friska, det sanna och det närvarande. Jag ser orden som beskriver teorierna och metoderna, orden som flackar från ett språk till ett annat, jag ser dem bakom tyger, skinn och spetsar. Avståndet mellan jaget i det privata och jaget i det personliga är mycket kort. Och utan större ansträngning så stirrar jag henne rakt in i hennes ögon. Båda känner vi till sanningen. Hennes kläder inspirerade mig och mina kostymmakare och jag lärde mig om det utrymme som fanns inuti en hårt knuten korsett, i en stor lockig röd peruk, ovanpå höga klackar. Här lärde jag mig om det utrymme som fanns kvar för att andas med, ovanför min bröstorg och runt mina höfter. Skorna, gjorda av mjukaste kalvskinn gjorde mig både lång och fri. Från att ha varit en soldat [Belgrano sjunger] kände jag mig som sköna Helena [sjunger] och slutligen som den övergivna älskaren [sjunger]. Jag är alla tre i en och ingenting av mig själv, men på samma gång så handlar allt om min kropp, mitt sinne och min röst.”

Belgrano återknöt sedan till Schramm genom att tala om rösten som ett laboratorium och en teaterscen. Mot powerpointpresentationens framväxande lapptäcke av begrepp kallade hon rösten för ”en plats där både teori och praktik får liv genom ljud och klang”. ”Strukturer och ramar är viktiga för framgångsrika improvisationer. Oavsett riktning måste ansvar beaktas gentemot historien. Detta kommer alltid att vara en av mina sanningar. Men dessa sanningar talar också om det naturliga och om skådespeleri och om deklamation, blandningen av element, imitation av dagliga dialoger på gatorna och om hängivenhet och närvaro. Bland ornament söker jag mitt sista scenrum för ett experiment, från min samling av *secret wonders*. Där väljer jag ett utdrag och ett exempel på en trillo [...] som visar på närheten och nuet mitt emellan tårar och skratt, mellan sorg och vansinne och galenskap. När jag gick in i min *Wunderkammer* så stängde jag dörren bakom mig och hade bara en avsikt, och det var att se vart det här ornamentet skulle ta mig, vilka passioner som skulle finnas där, och vad som väntade på mig. Det var Arianna jag träffade. Arianna i sin klagan. Hon berörde mig oväntat, på ett underligt sätt. Beröra. I detta experiment sökte jag bara efter en autentiskt gestaltande röst genom att undersöka galna passioner och känslor. Groteskt, det blir det. Jag vet, men även en scen av makalösa fyrverkerier i form av tårar och skratt. En överraskning för mig själv och en upplevelse av stor förundran.” Därefter följde en videosekvens som lät höra Belgranos experimenterade med olika uttryck i

trillon som ornament på texten "lasciatemi morire" och som visuellt återknöt till besöket i Teatro San Cassiano. Sången på videon gick över i sång som Belgrano utförde i seminarierummet. Sången, som i uttrycket närmade sig förtvivlan, slutade med orden "aiuto, amici!" (hjälp, vänner!)

Att igen diskussion följde efter Belgranos presentation, trots att hon uppmanat till detta både som inledning och avslutning, är i sig något som vore värt att diskutera (men som alltså inte diskuterades). Skapar blandningen av konstnärligt och vetenskapligt framställningssätt fortfarande så stor osäkerhet att också personer som de som samlats till detta seminarium inte vet hur de ska börja en sådan diskussion?

Hans Gefors presenterade sitt avslutade avhandlingsprojekt *Operans dubbla tidsförlopp : musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj* (2011), som han genomfört vid Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. Syftet med att skriva en bilradioopera var, sade Gefors, att skriva en opera som var annorlunda än hans tidigare operor och att därigenom uppnå det som var avhandlingens egentliga ämne, nämligen att förstå vad musikdramaturgi är. Vad är dramatisk musik? Vad skiljer den från annan musik?

Gefors menade att han hade funnit ett enkelt svar på dessa frågor: dramatisk musik är musik som ändrar sig när någonting händer i dramat. Musiken och dramat är kopplade till varandra. "Två förlopp samordnas: storyn framställs och parallellt med den pågår musiken." Men Gefors betonade också att musiken och dramat är mycket olika. Medan dramat är en framställning av handling är musiken buren av kontinuitet och behöver fortsättning. Musiken vill alltid vidare och behöver tid för utveckling, till skillnad från händelseförloppet. Därför får handlingen och musiken turas om. Ariorna är de ställen där musiken tydligast får ta plats. I dem stannar handlingen upp – tiden stannar däremot inte, menade Gefors.

En svårighet när man ska tala om musikdramatik, framhöll Gefors, är att den är en konststart som pågår i tiden. Man kan lätt undersöka förlopp i efterhand, men förloppet i sin "fortvaro" (Gefors översättning av Henri Bergsons begrepp *la durée*) försvinner så snabbt. Medan förloppet pågick visste vi inte hur det skulle sluta. Form, innehåll, tolkning finns bara i efterhand, hur planlagt förloppet än var. Vi kan inte kommunicera det som faktiskt hände.

I sin pedagogiska verksamhet använder sig Gefors av video, så att han, medan förloppet pågår, kan peka ut när dramat ändras och vad som då händer i musiken, och

när musiken ändras och vad som då händer i dramat. ”Jag pekar ut den abstrakta bana som operans dubbla tidsförlopp tar. Jag lägger till något till det konstnärliga förloppet, något som konstnären inte avsåg att visa. Det är detta som är den forskande blicken.”

Diskussionen efter Gefors presentation kom delvis att handla om tidsaspekten i opera. Med anledning av att Gefors sagt att tiden aldrig stannar i opera citerade **Henrik Karlsson** några ord ur Herrmann Hesses dikt *Flötenspiel*: ”Und alle Zeit wird Gegenwart”. Hesse ansåg att musiken är den enda konstarten som får tiden att stå stilla. Gefors svarade att hans uppfattning numera är att tiden inte finns. Det finns händelseförlopp, men eftersom vi inte kan påverka tiden kan vi lika gärna säga att den inte finns. **Henrik Frisk** påminde sedan om orden ”Zum Raum wird hier die Zeit” i Richard Wagners *Parsifal*. Gefors menade dock att tiden ju ändå går hela tiden i *Parsifal*.

Bengt Edlund och **Anna Lindal** ställde frågor om relationen mellan musiken och dramat. Ligger det inte något paradoxalt i att något skulle ändras i dramat för att något ändras i musiken, undrade Edlund. Är det möjligt att de båda tidsförloppen är oberoende av varandra men att resultatet ändå är musikdramatik, undrade Lindal. Gefors svarade att han inte tänker på relationen i termer av orsak-verkan. Det är i stället så, att när något händer låter tonsättaren det komma till uttryck i musiken. Och det är fullt möjligt att tidsförloppen inte är kopplade till varandra, men då är det inte opera, menade Gefors.

Erik Wallrup påminde om att Gefors i sin avhandling skriver att han inte forskar om sig själv. Gefors forskning är, enligt honom själv, forskning *för* musik, inte *i* musik. Wallrup undrade om Gefors kunde säga något mer om relationen mellan sin opera och sin avhandling. Gefors svarade att det hade funnits lägen där forskandet gjorde det lättare att klargöra saker i operan. Forskningen hade bidragit ”till ett bättre fokus på vad jag faktiskt höll på med”, utan att den hade styrt komponerandet på detaljnivå.

Efter diskussionen avslutade Peter Spisky förmiddagen med att spela två renässansdanser, Ungharesca och Schiarazula marazula, av Giorgio Mainerio.

Seminariets sista del var ett panelsamtal med **Anna Lindal** (violinist, f.d. dekan vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet), **Håkan Lundström** (FD, f.d. dekan vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet) och **Åsa Unander-Scharin** (FD, koreograf, universitetslektor vid Institutionen för konst, kommunikation och lärande). **Erik Wallrup** (FD, musikkritiker, författare) var moderator. Tre teman skulle behandlas:

”Hur ska forskande musikerns kompetens kunna tas tillvara inom högskolan?” (med inledning av Lundström), ”Hur kan resultat av konstnärlig forskning implementeras i musiklivet?” (med inledning av Lindal) och ”Hur utvecklar vi och kommunicerar konstnärlig kunskap?” (med inledning av Unander-Scharin). **Wallrup** inledde samtalet med en längre introduktion där han sade ungefär följande:

Dagens debatt är ett bevis på att den konstnärliga forskningen i Sverige har gott självförtroende och att fältet har stabiliserats. Frågan är inte längre vad konstnärlig forskning är eller kan bli, utan hur den kunskap som har skapats ska kunna tas om hand. Eller: vad måste göras för att inte allt det jag har gjort ska gå upp i rök? Det finns ett visst fog för oron, för de mer radikala utövarna av konstnärlig forskning sysslar med kunskap som är svår eller omöjlig att sätta ord på. Deras konstnärliga praktik står emot vetenskapens teori. Deras ickespråkliga kunskap står emot vetenskapens språkligt formulerade kunskap. Det ickebegreppsliga står emot det begreppsliga. Själv är jag övertygad om att det är typen av kunskap som avgör vad som kan göras.

Jag skulle kunna betraktas som en motpol till konstnärlig forskning eftersom jag är musikvetare. Här i panelen skulle jag kanske kunna ses som djävulens advokat, vilket inte är så dumt om det ska bli litet glöd i diskussionen. Men jag tror att den här polariseringen är bedräglig. Min egen avhandling om fenomenet stämning i musik kan nämligen ses som ett exempel på att musikvetenskapen söker sig mot ett område där det inte kan slås fast fakta, där det inte är helt lätt att hantera orden och där ingenting låter sig bevisas.

Det finns musiker som har hunnit med att dekonstruera tolkningen, det finns musiker som har flyttat på gränsen för vad som är möjligt att göra med en avhandling (Elisabeth Belgrano är ett utmärkt exempel på det), många har studerat praxis.

Här har det utan tvekan ”kunskapats”. En stor mängd kunskap har tillförts musiken. Det finns också exempel på disputerade forskare som har gått vidare och fått ytterligare forskningsanslag. Men det här är inte området som vi ska diskutera nu, utan det är relationen till andra institutioner: musiklivet (i meningens organisationen av konserter), utbildningen (i meningens hur man tar hand om kunskapen på högskolan). En gång ska kunskapen förhoppningsvis nå ut i samhället.

Men innan vi har kommit så långt att vi kan börja prata om institutioner har vi en annan sak att bena ut, och det är just den epistemologiska frågan. Epistemologi, det är ju läran om kunskap, eller närmare bestämt: vilka krav vi ställer på kunskapen för att den ska kunna få kallas kunskap. Jag skulle vilja hävda att det är först när vi är klara över vad vi har att göra med för kunskap som vi kan ställa frågan hur institutionerna ska kunna ta hand om den. All kunskap går inte att föra vidare hur lätt som helst. Plötsligt har vi hamnat på den där brännheta fläcken: är konstnärlig forskning i de flesta fall bara individuellt drivna projekt som i första hand gör att konstnären blir en förhoppningsvis bättre konstnär? Eller har den konstnärliga forskaren faktiskt något att säga andra, inte bara *visa* (kollegor eller elever) utan att *säga* något till musiklivet, till samhället? Allt beror på vilken kunskap som har dykt upp, vad som har forskats fram, vad som har ”kunskapats”.

Låt oss börja med att gå till den konventionella forskningen. Den går ut på att den vetenskapliga kunskapen ska utvidgas. Den klassiska formuleringen av sådan kunskap är *propositionell kunskap*. Det som sägs ska motsvara sakförhållanden i världen. Forskaren tar reda på fakta, går till källorna. Musikvetenskapen har utvecklat en rad metoder som har godtagits i forskarkollektivet för undersökningar av verken. Men redan här är vi inne på tolkningar, tolkningar som kan vara konstnärligt intressanta. Också föregivet objektiva undersökningar ”kunskapas”.

Konstnärlig forskning däremot brukar oftast sägas ha sin tyngdpunkt någon annanstans än i den propositionella kunskapen: den sysslar med *tyst kunskap*. Dess område är det ickediskursiva, det ickebegreppsliga. Också en notbild säger mer än tusen ord, men än mer säger dirigentens slag och ytterligare mer det verkande verket. I synnerhet när det gäller den äldre musiken saknar vi all denna tysta kunskap, den aldrig nedtecknade praxis som rådde. Vad innebär tolkning ur denna synvinkel? Alla läsningar till notbilderna måste

släppas. Musikvetare har så att säga andrahandsuppgifter till sitt förfogande: ett antal inspelningar, verbala beskrivningar som kan undersökas. En konstnärlig forskare har förstahandsuppgifter. Om vi nu föreställer oss en violinist som sitter med en stämma till Eroicasymfonin, så kan han eller hon använda sig själv som exempel och skriva en avhandling som hur det är att sitta i en orkester och tolka sin stämma tillsammans med andra. Här visar det sig att väldigt mycket handlar om just tyst kunskap, ickediskursiv kunskap.

Låt oss nu gå ännu längre in i denna ickeverbala kunskap. En variant av den är den förkroppsligade kunskapen, som på engelska kallas *embodied knowledge*. Musiken är full av den. Att spela ett instrument är någonting mycket praktiskt och kroppsligt. Tänk bara på de steg en ung violinist måste ta när hon eller han ska börja med vibrato. En dag kommer rörelsen, den bara finns där. Det är precis som att börja cykla. Man kan som förälder försöka få ett barn att förstå att man måste ha balans och en viss fart, men plötsligt kan barnet bara cykla. Det är en kunskap som kroppen har, och det är samma sak med vibrato. Länge skulle violinisten använda vibratot kontinuerligt. Men så kom ju den stora nyheten att till och med på Beethovens tid använde man inte vibrato hela tiden. Ända fram till sekelskiftet 1900 var det så: man använde inte kontinuerligt vibrato. Det var en utsmyckning. Det går att tala länge och väl om när vibratot skulle användas, men först när man spelar går det att säga att man förstår logiken bakom vibratot. Den här kunskapen är förteoretisk. Den kan låta sig *beskrivas* teoretiskt, och det finns beskrivningar i de gamla källor som har fått violinister att lära bort vibrato, men ändå är de beskrivningarna ytterst torftiga. Det är först med tolkningspraxis som ett sätt att hantera vibratot kan utvecklas igen. Frågan är förstås om den nya praktiken motsvarar den gamla praktiken. Men det är ett teoretiskt problem. Det förteoretiska ligger i utvecklandet av en sensibilitet som inte fanns i konventionella tolkningar under stora delar av 1900-talet, den som finns *tillgänglig* i riktigt gamla inspelningar av den senromantiska repertoaren. Den sensibiliteten kan teoretiseras, men sensibiliteten kan inte återskapas av teorin. Den finns där, men den finns där inte.

Nu vill jag bara tillfoga att ingenting av det jag har sagt ligger utanför det som är möjligt inom musikvetenskapen som vi känner den. Och här vill jag spela rollen av advokat, kanske inte nödvändigtvis djävulens. Läs Charles Rosen om den romantiska generationen och se hur hans egen erfarenhet som musiker spelar in. Läs Adorno, oändligt många gånger förlöjligad, men med en sensibilitet för tonsättande som han fått genom att vara tonsättare. Ordet, språket, kan pressas långt utanför den ordinära språklighetens gränser för att få ett drag som har estetisk bäring, utan att för den sakens skull ge upphov till konst. Men här slutar jag att vara advokat för en disciplin, för advokater är till för att ställa den anklagade i sitt bästa ljus och kasta en dålig dager över åklagarsidan. Det finns utan tvekan en uppsjö av tondöv musikvetenskap.

Jag har valt enkla exempel – relationen till Beethovens tredje symfoni och vibratot – kanske alltför enkla. Saken är den att det här inte dyker upp några förskräckande problem när det gäller kunskapens förhållande till institutionerna. Institutionen Musikvetenskapen bör inte ställa sig avvisande den konstnärliga forskningen. Institutionen Musiklivet måste öppna sig, för de insikter musiker gör under sin forskningstid kan ingenting annat än komma musiklivet till godo. Samhället kan endast må bättre av en större kunskapsmängd. Så vore det i den bästa av alla världar. Men vi lever inte i en sådan värld. Det behövs inga jordbävningar som den i Lissabon 1755 för att vi ska förstå det.

Därför hoppas jag att det kommer att uppstå vissa seismologiska rörelser under de kommande tre replikerna. Kanske kan jag utsättas för ett eller annat påhopp. Själva kan ni räkna med att jag kommer att pressa er på frågan om vilken typ av kunskap som ligger er närmast om hjärtat när det gäller den konstnärliga forskningen. Jag är fullkomligt övertygad om att det är genom en ökad förståelse för kunskapens karaktär som problemet med institutionerna kan lösas. För givetvis är det så: det finns problem med institutionerna. Institutioner är till för att ställa till med problem genom att vara långsamma och tröga.

Anna Lindals introduktion till frågan ”Hur kan resultat av konstnärlig forskning implementeras i musiklivet?” kom inte med på den videodokumentation på vilken denna sammanfattning bygger. Detsamma gäller Håkan Lundströms och Åsa Undander-Scharins introduktioner (se nedan) och den avslutande diskussion som följde. Anna Lindals introduktion har inte gått att rekonstruera.

Håkan Lundströms introduktion till frågan ”Hur ska forskande musikers kompetens kunna tas tillvara inom högskolan?” har han senare publicerat (i engelsk översättning) som artikel med rubriken ”Artistic Research and the Transformation of Art Educational Institutions” i *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 95 (2013), s. 131-137.

Åsa Undander-Scharins introduktion till frågan ”Hur utvecklar vi och kommunicerar konstnärlig kunskap?” understöddes av en powerpointpresentation, varur följande har hämtats:

Samhällets satsning på forskning utgår från idén att vi kan kommunicera, utbyta och utveckla kunskap gemensamt – att vi kan lära av andras undersökningar och erfarenheter.

All kunskap är inte resultat av forskning.

Konstnärlig kunskap innebär kunskap på många olika sätt.

All konstnärlig kunskap är inte resultat av forskning.

Konstnärlig forskning är forskning.

Det är perspektivet som är skillnaden mellan olika forskningsområden – forskarens perspektiv. Konstnärlig musikforskning undersöker musikaliska angelägenheter från utövande musikers perspektiv. Forskande musiker tillför perspektiv som andra forskningsområden inte kan utforska.

Konstnärlig musikforskning komplicerar begreppet musik genom att musiker i det konstnärliga processandet undersöker, prövar, omprövar och utvecklar musikaliska begrepp, termer, teori, metoder, praktiker och musik.

Forskning innebär en systematisk undersökning, en prövning eller omprövning av något – och där avgränsningen är viktig. Forskningen genomförs i ett konstnärligt processande, men är inte detsamma som en konstnärlig process.

Många gånger kan det vara intressantare att undersöka något i en rad exempel snarare än i ett arbetet med ett enda ”verk”:

- Aspekter som är gemensamt i olika exempel
- Aspekter som varierar i olika exempel
- Aspekter som är unika i olika exempel

Begreppet forskning syftar inte enbart på den forskande processen – i forskningsbegreppet ingår också:

- att den kunskap som utvecklas kommuniceras på sätt som gör den tillgänglig för andra
- att forskningen presenteras i format och sammanhang som gör det möjligt att diskutera, kritisera, väcka frågor och lära av projektet

Unander-Scharin visade och kommenterade sedan videoutsnitt från installationer och scenföreställningar som ingått i hennes (och flera kollegors) forskningsprojekt "kring dekonstruktioner av kropp, röst och rörelse": *Mänsklig mekanik och besjälade maskiner: Koreografiska perspektiv på mänskliga kvaliteter i kroppars rörelse* (2008), *Three Interactive Scenes of The Crystal Cabinet* (2008/2011), *Opera Mecatronics – Performance/Installations* (2010-2013) och *Artificial Body Voices* (2011/2012).

I datorn kan vi separera, undersöka och foga samman koreografiska och musikaliska element på sätt som tidigare inte varit möjligt. Teknologier som stör praxis, som medvetandegör vanan genom att ställa sig i vägen, teknologier som öppnar för andra möjligheter och processer.

För att tillgängliggöra resultat och processer i konstnärlig forskning behöver vi utveckla publikationsformer där flera olika format kan samverka. T ex:

- Video/audio – dokumentationer eller digitala versioner?
- Klingande exempel från forskningsprocessandet
- Foton och bilder
- Skisser, modeller, partitur
- Beskrivande, kommenterande, reflekterande, analyserande och diskuterande texter

Att kommunicera forskningen är helt avgörande för att delta i och bidra till kunskapsutvecklingen generellt – både inom konstnärliga och andra forskningsområden.

Hur hantera upphovsrätten – den egna, men också andras upphovsrätt när de medverkar i projekten?