

TOIVO BURLIN

Experimentell musikproduktionsvetenskap som kulturforskande musikvetenskap: Ett produktionsperspektiv på musik

Inledning

Föreliggande artikel är en vidareutveckling av några centrala teman i ett föredrag som hölls vid 2. *Nordiske konference om lyd- og musikproduktion* i Aalborg 12–13 maj 2015.¹ Syftet är att diskutera forskning om musikproduktion inom musikvetenskapen som disciplin, å ena sidan, och hur en "musikproduktionsvetenskaps" perspektiv, å den andra sidan, kan bidra till att forma ett *medie- och produktionscentrerat forskningsparadigm* inom musikvetenskapen.

Artikeln inleds med en historisk översikt på hur produktion av musik har uppfattats och studerats som vetenskapligt objekt: från tidiga diskurser kring fonogram, via introduktionen av forskning på området inom musikvetenskapliga studier av konst- och populärmusik, till utbildnings- och forskningsdomänen "ljud- och musikproduktion", tentativt kallat "musikproduktionsvetenskap", som forskningsdomän. Utifrån detta presenteras ett förslag på hur det interdisciplinära *forskningsfältet*, studier av *i vid mening* produktion, medialisering och konsumtion av inspelad musik, kan utvecklas till ett bredare medieparadigm inom musikvetenskapen som disciplin. Det görs genom att, med specifika tyngdpunkter, diskutera hur en musikvetenskaplig teori och metod/praktik; "produktionsperspektivet" – som, förutom att vara ett bestämt teoretiskt perspektiv, också kan bestå i en experimenterande praktik kring ljud- och musikproduktion där syftet inte primärt är konstnärligt-musikaliskt men *vetenskapligt* gestaltande – används för att besvara musikvetenskapliga frågeställningar. Detta exemplifieras med en kortare fallstudie. Utgångspunkt för den övergripande diskussionen är ett metavetenskapligt perspektiv.

1 "2. Nordiske konference om lyd- og musikproduktion" <http://www.kommunikation.aau.dk/forskning/vidensgrupper/mask/lmp2015> [access: 2015-09-29]

Utgångspunkter

Ett av de karakteristiska dragen i det moderna musiksamhället som det ser ut in på 2000-talet, är musiklivets – skapandets, kommunikationens och konsumtionens – fundamentala grund i teknologi och medier som arkitektur och struktur, en grund som har blivit symbiotisk under de senaste etthundra åren, men intensifierat under informationsålderns genombrott, genom allt tätare kopplingar.² Konstarten och kommunikationsformen musik – om man väljer att betrakta det så – har ingått ett tillsynes permanent äktenskap med medierna och teknologin. Ingen musikform eller genre står, eller kan stå, utanför denna fundamentala grund: de skillnader i relation till teknologin och medierna som finns mellan genrer och stilar ligger snarast på en kulturell och musikalisk-stilistisk nivå och har olika historiska och musikestetiska orsaker, men det är skillnader i grad och inte i art. Teknologi och applikationer för att spela in, bearbeta, sprida och konsumera musik – företrädesvis i digital form – används nu i en eller annan tillämpning av snart sagt varje medborgare, i de flesta åldersgrupper: åtminstone i de nordiska länderna som i detta avseende, både vad gäller utveckling, produktion, distribution och konsumtion, ligger långt framme globalt sett.³ Inte heller är det så att teknologin och medierna endast direkt angår medialiserad musik: även levande musik är fullständigt beroende av den. Det gäller också genrer med särskilda autenticitetsanspråk, som folkmusik och konstmusik.

Inte bara lyssnandet – konsumtionen och receptionen av musik – har blivit mobilt, utan också produktionen. Mycket musik skapas idag – helt eller delvis – med en mobil *Digital Audio Workstation*, ibland i hemmiljö.⁴ Därtill har inte bara den professionella ljud- och musikproduktionen tappat mycket av sin en gång mer bestämda geografiska lokalisering.⁵ Också amatör- och semiprofessionell musikproduktion har påverkats i grunden, genom att avancerade audioteknologiska verktyg och system blivit ekonomiskt och praktiskt tillgängliga för i stort sett alla som har intresset – något som har inneburit en oerhörd demokratisering av audioteknologin och medierna. Digitaliseringen av all ljudinformation till likvärdiga och kompatibla format (som WAVE, AIFF) i sinsemellan likaså

2 Manuel Castells, *Nätverkssamhällets framväxt. Informationsåldern: Ekonomi, samhälle och kultur* band 1 (Göteborg: Daidalos, 1998), Patrik Wikström, *The Music Industry: Music in the Cloud* (Cambridge: Polity Press, 2009).

3 Användandet av persondatorer, "smarta" telefoner/läsplattor är generellt högt i de nordiska länderna. Till dessa teknologier är en rad programvaror och applikationer avsedda för produktion eller konsumtion av ljud knutna. Många av dessa har utvecklats i Norden. Produktionen av datorspel och applikationer är t ex. viktiga branscher i Sverige och Finland – i Sverige "en viktig del i samhälls-ekonomi" och "Sveriges största kulturexport genom tiderna": "Spelutvecklingsindex 2015: Baserad på årsredovisningar från 2014" (Dataspelsbranschen/Swedish Games Industry), 4-5. Världens 2015 största streamingtjänst för musik, *Spotify*, är svenskt. Norska streamingtjänsten *Tidal* (amerikanskt från 2015) och *WiMP* är en annan viktig aktör. *Soundcloud* är svenskt, med säte i Berlin. En mindre känd, men viktig bransch, är internationellt kända svenska hård- och mjukvarusynthesizers, som Clavia: *Nord*, Propellerhead: *Reason*, *Figure*, Teenage Engineering: *OP-1*, Elektron.

4 Även om stora, professionella studior förstås fortfarande har en viktig roll att fylla.

5 Paul Théberge, "The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making" i *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (oct., 2004), 759–781.

kompatibla digitala arbetsstationer, som Logic, Cubase och ProTools, med inbyggda funktioner för snabb spridning i "molnet", förenklar och förstärker arbetsflödena närmast exponentiellt. Detta har gått hand i hand med en hopkoppling och integrering mellan användare och kreatörer i större musiksociala system, något som är helt i linje med informationssamhällets utveckling i övrigt (t. ex i de så kallade "sociala medierna", "the cloud").⁶

Digital audioteknologi och medier för produktion, mångfaldigande och spridning utgör alltså den fundamentala struktur varmed vilket musik produceras, sprids och konsumeras i västvärlden i början på 2000-talet. Hela detta system utgör en utmaning för musikvetenskapen att tolka och förstå i specifikt musikvetenskapliga termer: hur påverkas exempelvis musikalisk gestaltning och form, vad betyder begrepp som framförandep Praxis och musikestetik? Hur kan koncept som "musikhistorien", "kompositören" och "verket" omtolkas mot bakgrund av denna nya förståelsehorisont? Forskare inom andra musikdiscipliner, som komposition och musikpedagogik, liksom vetenskapsområden som ekonomi och sociologi, har på olika sätt uppmärksammat områdets vikt, men de insatserna är spridda och inte alltid i kontakt – därtill utgår de i det senare fallet av förklarliga skäl inte från specifikt musikaliska villkor och problem, som musikvetenskap och andra musikdiscipliner lättare får syn på. Men många icke musikvetenskapliga perspektiv på det moderna musiksamhällets sociala, teknologiska och ekonomiska dynamik kan med fördel integreras i musikvetenskapens kärnområde – utifrån en interdisciplinär dialog.

I det följande kommer det argumenteras för det relevanta i att utveckla ett *medie- och produktionscentrerat musikvetenskapligt forskningsparadigm*, som på allvar utgår från situationen efter sekelskiftet 2000 (men också de senaste 100 åren). Det kan göras i en vetenskaplig relation med forskning inom andra discipliner som studerar produktion av musik och medialisering, konsumtion och reception av inspelad och producerad musik. Detta kan betraktas som ett interdisciplinärt område och behöver nödvändigtvis inte utvecklas till en separat disciplin. Det *interdisciplinära forskningsfältet* bör dock principiellt skiljas från begreppet "ljud- och musikproduktion" som är en beteckning *ad hoc* för ett utbildningsområde i första hand.⁷

En musikvetenskap om musikproduktion, medier och medialisering

Musikvetenskapen har som en traditionsstark humanistisk disciplin ett rikt förgrenat nätverk av teoretiska och musikaliskt-praktiska verktyg till sitt förfogande som – med vissa modifikationer⁸ – gör den potentiellt väl disponerad att använda i studier

6 Patrik Wikström, *The Music Industry: Music in the Cloud* (Cambridge: Polity Press, 2009).

7 Gunnar Ternhag, "Musikproduktion – ett nytt ämne i högre utbildning" i Gunnar Ternhag och Johnny Wingstedt, ed., *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde* (Göteborg: Bo Ejeby förlag 2012), 79.

8 Musikvetenskapliga analysverktyg och metoder är ofta utvecklade för att appliceras på noterad musik (som harmonisk analys, Schenker-analys). Vid lyssning till inspelad musik har man inte en notbild tillhanda, utan analyser förutsätter en högre grad av strukturellt lyssnande där inte bara harmoniska, melodiska och rytmiska förlopp bör tas i beaktande, utan också t ex. spatialitet, timbre, produktionsaspekter. Möjligen kan exempelvis en modifierad Schenker-analys ("Schenkerian Analysis") tillämpas på inspelad musik.

av inspelad och medialiserad musik, trots att den hittills ägnats rätt lite åt detta. Till skillnad från andra humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner, har musikvetenskap musiken (i någon form) som sitt primära vetenskapliga objekt och har också verktyg utvecklade för ändamålet, som olika slags musikanalys. Men dessa verktyg har oftast utvecklats för att användas på en noterad musik i första hand och får en annan ontologisk status när de appliceras på inspelningar.

Musikvetenskapen bör därför omvandlas inifrån: bli en vetenskap som i grunden – i både teoretisk och metodologisk mening – absorberar och förstår de senaste ett-hundra årens genomgripande och revolutionerande utveckling av produktion och medialisering av musiken. Nya teorier och metoder är i det perspektivet nödvändiga. Den historiska och estetiska tradition som musikvetenskapen sprungit ur behöver, utifrån detta perspektiv, inte enbart vara en intellektuell begränsning utan kan potentiellt bidra med inspiration till ny kunskap och nya perspektiv på musikstilistisk, musikteknologisk och medial utveckling, som kan vara svårare att utveckla i andra discipliner. Det gäller sådant som den musikanalytiska, stilhistoriska och organologiska kunskapsbasen inom musikvetenskapen, som här är central. Däremot bör den musikvetenskapliga förklaringsmodellen om *musikhistorien* som nyckel till förståelse av förändringar i musikalisk stil, form och funktion, i grunden omformuleras, när det gäller musikproduktionens utveckling: musikhistorien som koncept har en deterministisk kärna. Här finns en svårighet, eftersom idén om den historiska utvecklingen är en fundamental humanvetenskaplig tankemodell. Den behöver heller inte upplösas, men kombineras med mer synkrona perspektiv och också hämta inspiration från helt andra vetenskapsområden. I detta hänseende vill jag öppet förorda ett annat slags musik(forsknings) perspektiv än de båda sinsemellan oförenliga, men tydligt humanistiska ytterlighetspositioner som, å ena sidan, hävdar att musik främst är *kultur* i en antropologisk, etnologisk eller Cultural Studies-mening, å andra sidan att musik "endast är musik" och därför först och främst bör studeras och förstås som sådan, som musikalisk struktur.⁹ En musikvetenskap som kan ta in perspektiv och kunskapsområden med annat ursprung än den traditionella musikutbildningens, humaniora och samhällsvetenskaperna – som de tekniska vetenskaperna (teknologin är en viktig, i hög grad determinerande, komponent i musikproduktionen) eller naturvetenskaperna (exempelvis akustik och psykoakustik är viktiga hjälpvetenskaper för att, också i humanvetenskaplig mening *förstå*, musikens spatiala och temporala aspekter, som kultur och struktur) – med ett omfattande av det fundamentala musikteknologiska och mediala sammanhanget i hela dess oerhörda komplexitet, kan utvecklas till ett sådant medie- och produktionscentrerat musikvetenskapligt forskningsparadigm. Detta paradigm bör undvika att hamna i liknande reduktionistiska tankemönster som delar av det äldre musikvetenskapliga paradigmet odlat: att ersätta *tonsättaren* med *producenten* och *verket* med det *fonografiska verket* är möjligen lockande, men inte en fruktbar utveckling om det stannar där. Det nya paradigmet perspektiv på musik bör bli mer komplexa; eftersträva en annan förståelse av innebörden i begrepp (och fenomen) som musik, produktion,

9 Dessa slags ytterlighetspositioner framkom, bland annat, i debatten om musikvetenskapens framtid i STM 2005–2008.

medier. Det räcker inte att utgå från enkla, närmast binära begreppspar som "musik och medier", som två separata storheter som ibland ingår i en relation (till exempel: "musiken på CD-skivan"). Tvärtom måste förståelsen av mediernas betydelse, för musik som konst och kommunikation, inkorporeras inom en mer holistisk förståelse av begreppet och särskilt *fenomenet* musik.¹⁰ Det finns – utan att här vilja formulera något anspråk om en enda lösning för musikvetenskapen – ändå goda skäl till att förändra vissa förgivet tagna synsätt: det gäller särskilt den grundläggande musikvetenskapliga värderingen av teknologin och medierna som något principiellt skilt från musiken (och därmed som "ointressant"). Det gäller också mer allmänt humanistiska synsätt på teknologin som något som framför allt, och i huvudsak, är laddat med kulturella betydelser och koder – istället för att också se teknologin som den kraftfulla förlängning av människans instrumentella färdigheter och tankeförmåga som den är – och som därför i hög grad bestämmer villkoren för vad som kan tänkas och skapas. De senaste etthundra årens utveckling visar på en mycket nära symbiotisk relation mellan musik, teknologi och medier, och på teknologins djupgående påverkan på kulturen.

Forskning om musikproduktion: historia och diskurser

Det finns ingen etablerad vetenskaplig disciplin som på ett direkt sätt utforskar produktionen av musik och ljud. Kunskapsområdet är interdisciplinärt till sin karaktär och inbegriper bland annat musik (flera deldiscipliner), ingenjörskonst, elektronik, teknik och akustik – men även aspekter av organologi (läran om musikinstrumentens konstruktion och akustiska egenskaper), teknikhistoria, medie- och kommunikationsvetenskap liksom estetik i vid mening. Under det senaste decenniet när ljud- och musikproduktionen blivit datoriserad och digitaliserad, kan man säga att datavetenskap, i tillämpad form, blivit en stöddisciplin. Även andra stöddiscipliner kan förstås förekomma. På det hela taget finns dock en nära relation till *produktionspraxis*: hantverket, "den tysta kunskapen", är mycket viktig, ja helt central, i sammanhanget.

Både i Norden, Storbritannien, Tyskland och USA har kunskap om produktionsmetoder under 1900-talet i hög grad lärts ut just i en praxisbaserad, hantverksorienterad tradition: inläring och socialisation inom systemet har skett genom att man arbetat med inspelning och bearbetning av musik och ljud inom musikindustrin eller filmindustrin, radion eller televisionen – på senare år också inom spelproduktionen.¹¹ I begränsad omfattning har det sedan 1950-talet funnits högre utbildningar, ofta vid radiostationer, där ett fåtal specialister har utbildats: mest känt är tonmeister-utbildningen i Tyskland. I Sverige fanns vid Radiotjänst (Sveriges Radio) från 1948 och efter förebild från BBC en musikteknisk internutbildning, som fordrade både musikalisk

10 En del försök har gjorts inom teoribildningen kring intermedialitet, utan att helt övertyga: framför allt troligen beroende på en högt utvecklad teoretisk abstraktionsnivå, där teorin tycks sakna verifiering gentemot en empirisk verklighet.

11 Jan-Olof Gullö, *Musikproduktion med föränderliga verktyg*. Diss. (Stockholm: Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning (MPC) KHM Förlaget, 2010). Toivo Burlin, *Det imaginära rummet: Inspelingspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Diss. (Göteborg: Skrifter från musikvetenskap, 2008), 243–343.

och teknologisk kompetens – men utan systematisk forskning.¹² Audio Engineering Society, (AES), bör nämnas i sammanhanget. Detta sällskap är en av de äldsta vetenskapligt verksamma branschorganisationerna för ljudtekniker och musikproducenter (grundat i USA 1948) och de publicerar regelbundet både en vetenskaplig journal, *The Journal of the Audio Engineering Society* och har återkommande konferenser. Organisationen har också nordiska sektioner. Forskningen som utförs där tillkommer i huvudsak medlemmarna.¹³

Hur förhåller sig musikvetenskapen till detta kunskaps- och forskningsområde? Inom de traditionella musikdisciplinerna – som musikvetenskapen – lämnades i ett historiskt perspektiv produktionen av musik länge utanför; det uppfattades ofta ha mer med ingenjörsvetenskap än med ”de sköna konsterna” att göra. I modern tid kan man däremot säga att det beror på vad man avser med musikvetenskap. Musikvetenskapens inriktning varierar mellan länder och forskningsinriktningar – med svårighet låter sig disciplinen enkelt summeras på annat sätt än att den utifrån olika perspektiv har ”musik” som vetenskapligt ”objekt”. Fragmentiseringen mellan subdiscipliner och inriktningar är förhållandevis stor för ett litet ämne. Här är heller inte platsen att redogöra för denna bredd eller de historiska processer som lett fram till den. Men studier av musikproduktion är idag ändå mer än en tendens inom disciplinen.

Vetenskapshistoriskt sett, så har forskningsfältet ”ljud- och musikproduktion” och ”musik och medier” inom musikvetenskap växt fram interdisciplinärt i relation till musiketnologi, sociologi, studier av populärmusik (”Popular Music”), medie- och kulturstudier (Cultural Studies) men också direkt inom musikvetenskapen.¹⁴ Musikantropologin och -etnologin är de musikvetenskapliga subdiscipliner som först började använda sig av inspelningsteknologi för vetenskapliga ändamål och som därmed först noterade inspelningens särskilda egenskaper som representationsform, särskilt egenskapen att både timbre, spel- och sångsätt samt stil kan sparas med hög grad av exakthet. Musik dokumenterades då ofta i utomeuropeiska kulturer, men även i Europa och USA, i första hand som en musikalisk *praktik*, en praxis och som en del i en större kultur – inte i egenskap av ett fixerat musikaliskt verk.¹⁵

Forskningsfältet ”ljud- och musikproduktion” har också ursprung i studier av konstmusikens interpretationspraxis. Redan på 1930-talet utgavs av kommersiella grammofonbolag stora europeiska och nationella fonogramantologier (främst på 78-varvsskivor i boxar) som syftade till att omfatta och auditivt presentera den västerländska konstmusikens historia: redan i diskursen om dessa inspelningar framträdde ett reflexivt drag kring den musikaliska interpretationens historiska utveckling.¹⁶ Under 1900-talets lopp blev det efterhand än mer uppenbart för flera musikhistoriker

12 Burlin, *Det imaginära rummet*.

13 Audio Engineering Society <http://www.aes.org>, <http://www.aes-sweden.se> [access: 2015-08-30]

14 Läsaren hänvisas till forskningsöversikten i Georgina Born, ”Afterword: Recording: From reproduction to representation to remediation” i *The Cambridge Companion to Recorded Music* ed. Nicholas Cook et. al. (Cambridge: Cambridge University Press 2009), 286–304, 325.

15 Bruno Nettl, ”Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems” i *Musics of Many Cultures: an Introduction*, ed. Elisabeth May (University of California Press 1980), 1–9.

16 Burlin, *Det imaginära rummet*, 74–75, 127–177.

att äldre inspelningar med konstmusik konserverade och representerade äldre, historiskt överspelade, interpretationsstilar, exempelvis inom violinspelet. På så sätt blev de (ofta kommersiellt producerade) musikinspelningarna källor till att förstå sentida förändringar i musikalisk interpretationspraxis. Därmed bidrog de också till insikten att stilistiska förändringar kan gå snabbt, vilket får konsekvenser för epistemologin kring äldre musik. Vad kan man egentligen veta om hur det lät, när musik framfördes under barocken, kunde vara ett sådant problem.

De tidigaste kända musikvetenskapliga undersökningarna av interpretationspraxis utifrån inspelningar gjordes redan 1932, 1950 och 1960.¹⁷ Ett större musikvetenskapligt pionjärbete som tog fasta på detta perspektiv var den brittiske musikforskaren Robert Philips *Some Changes in Style of Orchestral Playing, 1920–1950*.¹⁸ Den studien representerar ett första musikvetenskapligt medieparadigm, där det blev möjligt att studera inspelningar av musik som ett primärt källmaterial – tidigare ett i det närmaste otänkbart perspektiv.¹⁹ Philip följde sedan upp detta arbete med ytterligare ett par stora studier: *Early Recordings and Musical Style* och *Performing Music in the Age of Recording*, där perspektivet vidareutvecklades i olika riktningar.²⁰ Robert Philip har sedan fått flera efterföljare. Inom särskilt brittisk forskning om konstmusik finns, förutom Timothy Day och Daniel Leech-Wilkinson, det flera forskare som gjort studier på området.²¹ Nicholas Cook har i sammanhanget hävdade att inspelningar, särskilt när det gäller konstmusik, främst är källor till framföranden och därtill relaterad interpretationspraxis, snarare än de är att betrakta som en separat verkkategori. Det är ett problemkomplex som av andra forskare, inspirerade av en diskurs om musikinspelningen som en separat verkkategori med särskild ontologisk status, teorin om "the Work of Phonography" och "fonografins tidsålder", i studier av inspelad konstmusik, fått radikalt annorlunda tolkningar.²²

Den amerikanska riktningen "New Musicology", som först formulerades av Joseph Kerman på 1980-talet²³ utvecklades främst i en vetenskaplig polemik med modernismen,

17 Daniel Leech-Wilkinson, "Recordings and histories of performance style" i *The Cambridge Companion to Recorded Music* ed. Nicholas Cook et. al. (Cambridge: Cambridge University Press 2009), 321.

18 Robert Philip, *Some Changes in Style of Orchestral Playing, 1920–1950, as shown by gramophone recordings*. Diss. (Cambridge: Cambridge University Press, 1975).

19 Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* (Nev Haven, Conn: Yale University Press, 2004).

20 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), Philip, *Performing Music*, José A Bowen, "Finding the music in musicology: Performance history and musical works" in *Rethinking music*, ed. Nicholas Cook et. al (Oxford: Oxford University Press, 2001), 424–452.

21 T ex. Martin Elste, Dorotoya Fabian, Michael Musgrave, Bernhard Sherman, Daniel Leech-Wilkinson, "Recordings and histories of performance style" i *The Cambridge Companion to Recorded Music* ed. Nicholas Cook et. al. (Cambridge University Press 2009), 246–262. "Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History* (Yale: Yale University Press, 2000).

22 Nicholas Cook, "Methods for analyzing recordings" i *The Cambridge Companion to Recorded Music* ed. Nicholas Cook et. al. (Cambridge University Press 2009), 221–245. Nordiska studier på området med detta perspektiv är Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram*. Diss. (Oslo: Norges musikhøgskole Oslo, 2008), Burlin, *Det imaginära rummet*.

23 Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Harvard: Harvard University Press, 1986).

med tysk formalism och positivism (som ofta blandades ihop). New Musicology öppnade dörren för att betrakta konstmusiken – det var den som man fortfarande i huvudsak intresserade sig för – utifrån nya teoretiska perspektiv, exempelvis genom att anknyta till teorier från litteraturkritik, sociologi, antropologi och genusvetenskap. En viss öppenhet mot "Popular Music" liksom musiketnologin ingick också. Något större intresse för medier och musikteknologi visade man dock inte. Även om riktningens inflytande utanför USA möjligen har varit begränsat, har flera av paradigmets ivrigast förfäktade idéer sedan ändå blivit en del av musikvetenskapens normalvetenskapliga stadium – för att tala med Thomas Kuhn – på så sätt att det, åtminstone i nordisk musikvetenskap, numera torde tillhöra de verkliga ovanligheterna att forskare arbetar uteslutande utifrån formalistiska eller positivistiska utgångspunkter. Att kulturen och samhället på något sätt bör ingå i en analys av musik är inte kontroversiellt, men däremot motsatsen.²⁴

Inom populärmusikforskningen, som växte fram under 1970- och 80-talen, problematiserades inte heller musikteknologins och mediernas betydelse för den musikaliska gestaltningen i någon stor omfattning – detta trots att populärmusik i alla former var fundamentalt och uppenbart beroende av båda dessa storheter. Förutom några viktiga och inflytelserika undantag – Philip Taggs studie över musiken till TV-serien *Kojak*, *Kojak: 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music*²⁵, där musikteknologi och medieformer noggrant analyseras och presenteras i genomtänkta (men idag något daterade) modeller är ett exempel – låg fokus i 1970-talets populärmusikforskning inte vid musiketnologin specifikt. Men det växte gradvis fram en medvetenhet om att såväl teknologi och medier hade haft stor betydelse för populärmusikens framväxt och utveckling. Dock dröjde det för forskarsamhället att uppmärksamma musikinspelningens specifika egenskaper som representation av musik, liksom att börja rätt uppskatta musikteknologins och mediernas avgörande betydelse för både musikalisk gestaltning och kommunikation. Från det sena 1970-talet till det tidiga 1990-talet formerades en mer sammanhållen musikvetenskaplig diskurs kring inspelad musik – huvudsakligen i den anglosaxiska världen. I slutet av 1990-talet och kring sekelskiftet 2000 utkristalliserades diskursen till något av en embryonal subdisciplin – eller möjligen snarare som en embryonal "subinterdiscipline", som Georgina Born kallar det – inte bara relaterad till musikvetenskapen, utan också till andra vetenskapliga discipliner, som antropologi och ett tvärvetenskapligt område som Cultural Studies.²⁶ En betydande interdisciplinaritet finns sålunda med som grundläggande utgångspunkt och också som förutsättning för fältet. Under 2000-talets första år formerades dessa olika vetenskapliga initiativ på mer medvetna sätt.

"The Art of Record Production" (ARP) var ett av dessa initiativ: det är i inskränkt mening en konferensserie och ett forskarnätverk, som sedan 2005 är relativt stort inom fältet i de anglosaxiska länderna – särskilt i Storbritannien, där det etablerades,

24 Alastair Williams, *Constructing Musicology* (Ashgate, 2001), 2–7.

25 Philip Tagg, *Kojak – 50 seconds of television music: Towards the analysis of affect in popular music* (Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1979).

26 Georgina Born, "Afterword: Recording: From reproduction to representation to remediation" i *The Cambridge Companion to Recorded Music* ed. Nicholas Cook et. al. (Cambridge University Press 2009), 286–304.

men också i USA och Kanada. Ursprungligen startades det som ett konferenssamarbete mellan Music Tank, ett nätverk för den brittiska musikindustrin, CHARM (The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music) och några brittiska universitet. CHARM – lett av Nicholas Cook – hade parallellt sin egen forskningsverksamhet och ett flertal projekt som i hög grad var inriktade på att tillgängliggöra och undersöka äldre inspelningar som inte längre var upphovsrättskyddade. Efterhand utkristalliserades konferensserien "The Art of Record Production" som en separat verksamhet och med en modern produktionsprofil. Organisatörer och affischnamn har Simon Zagorski-Thomas och Simon Frith varit. I en modern, huvudsakligen brittisk populärmusikvetenskaplig kontext, är CHARM och "The Art of Record Production" också en del av ett distinkt brittiskt musikvetenskapligt forskningsfält med ursprung i studier av "Popular Music", "Popular Musicology", delvis i nära samverkan med brittisk musikindustri – en industri som från sekelskiftets dramatiska förändringar i medielandskapet har varit i behov av en akademisk legitimering.²⁷

Inom forskningsfältet finns det en anglosaxisk slagsida vad gäller dominerande aktörer och fokus på anglosaxisk populärmusik – även om bidrag om exempelvis folk- eller konstmusik från andra delar av världen inte saknats helt. Forskningsfältet har utvecklat en mer självständig akademisk status inte minst genom Art of Record Productions årliga internationellt turnerande konferens, som har en vetenskaplig tidskrift online, samt forum.²⁸ Flera antologier, monografier och artiklar har utgivits med anknytning till detta växande fält. Några bör nämnas: CHARM:s *The Cambridge Companion to Recorded Music*²⁹, The Art of Record Productions *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*³⁰ och den metavetenskapliga studien *The Musicology of Record Production*.³¹ Även om nätverket har blivit dominerande i den musikproduktionsvetenskapliga diskursen finns det likartade diskurser och nätverk utanför detta, i exempelvis USA och i de nordiska länderna. Nämnas kan i sammanhanget också antologin *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*³², som delvis liknar antologierna från CHARM och ARP. Men här formuleras också det tentativa disciplinämnet "phonomusicology" som syftande på en vetenskaplig disciplin vars huvudsyfte är att studera inspelad musik, inklusive produktionskontexter och konsumtionsmönster.³³

27 "Art of Record Production", Home <http://www.artofrecordproduction.com> [access: 2015-08-28], Toivo Burlin, "Art of Record Production, London 17–18 september 2005" [Konferensrapport], *STM Online* vol. 9 (2006), http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/burlin/index.php?menu=3 [access: 2015-08-31], Toivo Burlin, "The Art of Record Production" [recension] *STM* (2014), 1.

28 "Art of Record Production", Home <http://www.artofrecordproduction.com> [access: 2015-08-28], Burlin, "Art of Record Production, Burlin, "The Art of Record Production" [recension] *STM* (2014), 1.

29 Ed. Nicholas Cook et. al, *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

30 ed. Simon Frith och Simon Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (Farnham/Burlington: Ashgate, 2012)

31 Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

32 Ed. Amanda Bayley, *Recorded Music: Performance, Culture and Technology* (Cambridge: Cambridge University Press 2010).

33 Bayley, *Recorded Music*.

Från musikvetenskap till musikproduktionsvetenskap – och tillbaka

Efter denna mycket generella översikt på hur forskning kring inspelad musik har utvecklats, ska jag nu gå över till en diskussion om hur jag ser på relationen mellan musikvetenskaplig forskning om musikteknologi och medier, å ena sidan, och "musikproduktionsvetenskap" – för att därefter skissera hur detta kan utvecklas. Något måste först sägas om begreppet *musikproduktionsvetenskap* och mitt val att använda det i denna diskussion – och då kommer jag in på den specifikt svenska situationen på området, som har inspirerat till detta resonemang. I Sverige har musikvetenskapen sedan det blev ett universitetsämne i Uppsala 1948 varit en liten och i både forsknings- som utbildningssyn fragmentiserad disciplin: institutionellt oftast avskild till universiteten, lite vid sidan av övriga professionella musikutbildningar – till musiker, musiklejare, tonsättare – som funnits och fortfarande finns vid musikhögskolorna. Samtidigt har det sedan början av 1980-talet vid de regionala högskolorna växt fram kvalificerade utbildningar i ljud- och musikproduktion, som tillgodosett både reella utbildningsbehov – bland annat har den svenska musik- och spelindustrins internationella framgångar under perioden gett "ringar på vattnet" – som bland annat påtagligt ökat intresset för ljud- och musikproduktionsfrågor och systematisk utbildning till professionell kompetens på området. Samtidigt har detta, uppenbarligen stora, utbildningsbehov inte tillgodosetts av musikvetenskapen eller musikhögskolorna. I båda har kompetensområdet hamnat "mellan stolarna". Men de nya utbildningarna i ljud- och musikproduktion har haft fokus på att utbilda i de rent instrumentella och teknologiska färdigheterna, att förbereda för en komplex och osäker arbetsmarknad. Forskningsanknytningen har kommit i andra hand. Men ur ett antal forskningsaktiva lärares initiativ etablerades från början av 2000-talet olika nätverk med strategier för att öka forskningen på området, liksom knyta samman den som redan fanns – från 2002 och framåt i ett litet antal svenska doktorsavhandlingar med produktions-, medie- och musiktekniska perspektiv, från olika lärosäten och inom skilda discipliner som musikteknik, musikvetenskap och musikpedagogik. Förutom en hel del artiklar av dessa forskare, publicerade i olika tidskrifter, bör i sammanhanget den svenskspråkiga antologin *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde* nämnas – ett av de första gemensamma forskningsinitiativ som togs – med bidrag av svenska, norska och finländska forskare på området, men verksamma inom flera discipliner.³⁴ Antologins bidrag står sig väl jämfört med de engelskspråkiga antologierna. I högre grad än dem diskuterar *På tal om musikproduktion* på en metanivå också ljud- och musikproduktion som en akademisk *domän* (ett vetenskapsområde som delar vissa gemensamma grundläggande begrepp och metoder, men utan att vara en färdig disciplin). Gunnar Ternhag menar, med vissa reservationer, att namnet "musikproduktionsvetenskap" är ett adekvat namn på denna forskningsdomän, som ännu inte utvecklats till en fullvärdig disciplin (och kanske heller inte kommer göra det). Ternhag menar att man, bland annat för att påvisa domänens forskningsstatus, hellre bör tala om *musikproduktionsvetenskap*

34 Ed. Gunnar Ternhag och Johnny Wingstedt, *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde* (Göteborg: Bo Ejeby förlag 2012).

än om Ljud- och musikproduktion, som låter som namnet på ett utbildningsämne. Jag väljer att anknyta till begreppet musikproduktionsvetenskap för att markera att det i detta sammanhang syftar på just ett interdisciplinärt forskningsfält.³⁵

Det svenska antologiprojektet är nära relaterat till annan nordisk forskning inom musikvetenskap men också i angränsande musikdiscipliner som musikteknik, komposition och musikpedagogik. Svenska avhandlingar inom området, exempelvis, med utgångspunkt i olika vetenskapliga traditioner, är Berg 2002 (musikteknik)³⁶, Burlin 2008 (musikvetenskap)³⁷, Wingstedt 2008 (musikpedagogik)³⁸, Gullö 2010 (musikpedagogik)³⁹, Florén 2010 (sociologi)⁴⁰, Sjölin 2011 (komposition)⁴¹, Nilsson 2011 (komposition)⁴², Andersson 2012 (musikvetenskap).⁴³ Ovanstående svenska doktorsavhandlingar spänner från musiktekniska undersökningar, med exempelvis lyssningstester som metod, via studier av produktionspraxis i ett musikhistoriskt perspektiv, från ämnesdidaktiska studier till konstnärligt-musikaliska undersökningar. Här finns också studier som undersöker musikindustrins utveckling – ett forskningsområde som också har växt i Sverige.⁴⁴ Några doktorsavhandlingar inom musikvetenskap i Oslo har också ett explicit produktionsperspektiv, men utifrån en musikvetenskaplig teoribildning.⁴⁵ Även i Danmark har det producerats forskning om musik som har ett implicit eller explicit musikproduktionsperspektiv.⁴⁶ Den forskning som totalt produceras inom domänen "musikproduktionsvetenskap" – och dit hör även viss forskning om ljud och musik i spel, liksom musikindustrin – finns alltså idag inom ett flertal discipliner. Ibland är forskarna möjligen inte medvetna om tämligen likartad forskning

35 Gunnar Ternhag, "Musikproduktion – ett nytt ämne i högre utbildning" i Gunnar Ternhag och Johnny Wingstedt, ed., *På tal om musikproduktion: Elva bidrag till ett nytt kunskapsområde*, (Göteborg: Bo Ejeby förlag 2012), 75–89.

36 Jan Berg, *Systematic evaluation of perceived spatial quality in surround sound systems*. Diss. (Luleå: Luleå University of Technology, 2002).

37 Toivo Burlin, *Det imaginära rummet: Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Diss. (Göteborg: Skrifter från musikvetenskap, 2008).

38 Johnny Wingstedt, *Making music mean: on functions of and knowledge about narrative music in multimedia*. Diss. (Piteå: Department of music and media, Luleå University of Technology, 2008).

39 Jan-Olof Gullö, *Musikproduktion med föränderliga verktyg*. Diss. (Stockholm: Skrifter från Centrum för musikpedagogisk forskning (MPC) KHM Förlaget, 2010).

40 Thomas Florén, *Talangfabriken: om organisation av kunskap och kreativitet i skivindustrin*. Diss. (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm studies in sociology, 2010).

41 Anders Sjölin, *Plastic modes of listening: affordance in constructed sound Environments*. Diss. (London: School of Media, Arts and Design University of Westminster, 2011).

42 Per-Anders Nilsson, *A field of possibilities: designing and playing digital musical instruments*. Diss. (Göteborg: ArtMonitor, 2011).

43 Anders-Petter Andersson, *Interaktiv musikkomposition*. Diss. (Göteborg: Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet, 2012).

44 Nätverket *Mirac*: (Music Focused Interdisciplinary Research & Analysis Center) www.mirac.se [access: 2015-10-24].

45 Tore Simonsen, *Det klassiske fonogram*. Diss. (Oslo: Norges musikhøgskole Oslo, 2008), Hans T. Zeiner-Henriksen, *The "PoumTchak" Pattern: Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music*. Diss. (Department of Musicology Faculty of Humanities University of Oslo, 2010).

46 Martin Knakkegaard, Mads Walther-Hansen, Steven Gelineck, Morten Michelsen och Ulrik Schmidt bör nämnas i sammanhanget. Se även Mads Walther-Hansen, *Sound Events, Spatiality and Diegesis – The Creation of Sonic Narratives in Music Productions*. Sida 29-46 i detta specialnummer.

inom andra discipliner, något som avhjälpas genom etablerandet av forskarnätverk och konferenser. Forskningsfältet är alltså interdisciplinärt och inbegriper bland annat tekniska, konstnärliga, pedagogiska och historiska perspektiv.

Metodologiskt så kan musikvetenskaplig forskning berikas från de andra disciplinerna, med såväl nya teoretiska perspektiv som de praktisk-instrumentella tillvägagångssätt som finns inom området. Ljud- och musikproduktioner av olika slag kan användas som en metod och ett material för att besvara humanistiska (musikvetenskapliga) frågeställningar. Inom musikvetenskaplig metodik har detta en direkt anknytning till musiketnologins dokumentära metoder. Inom musikproduktion i praktiken (och inom aspekter av "musikproduktionsvetenskap") kan man förvisso producera dokumentära inspelningar, men ett konstnärligt och tekniskt avancerat gestaltande av musik är också en metod, och oftast ett mål. I det vidare forskningsfältet är – till skillnad från i musikvetenskapen – relationen till moderna musikproduktionsverktyg central. För att nå förståelse på djupet av ett musikproduktionsvetenskapligt problem kan man där knyta ihop en vetenskaplig metadiskussion om produktionens villkor, med att göra en produktion i praktiken, där olika teknologiska problem – som mixning och akustik – kan testas i olika programvaror. Forskaren kan få större insikt om man alternerar mellan att arbeta med produktionen och utveckla den teoretiska reflektionen om produktionen. Detta leder till nödvändigheten av experimentella och reflexiva förhållningssätt. Frågor om exempelvis historiska och teknologiska villkor för musikproduktion kan i många fall prövas experimentellt med produktionsverktygen.

Forskningsområdet "musik och teknologi" eller "musik och medier" utgör annars fortfarande en liten specialitet inom nordisk musikvetenskap. Såväl i Danmark, Sverige, Finland och Norge, är ansatserna till forskningsprojekt och teoriutveckling inom det här berörda området få (det gäller för övrigt också i exempelvis Tyskland och Frankrike). Med tanke på att den musikteknologiska och musikmediala utvecklingen i Norden nära följt övriga västvärlden, är det ett faktum att området inte har ägnats större uppmärksamhet än vad det gjorts. Det har skapat ett kunskapsunderskott och ett i vissa avseenden skevt musikvetenskapligt paradigm, som kommer till uttryck i tendenser mot betoning av musikvetenskap som ett i teoretisk mening väsentligen *historiskt* och i metodologiskt hänseende närmast *filologiskt* ämne; musikvetenskaplig forskning befattar sig inte så mycket med medialiserad musik. Här finns det skäl till en bredare omprövning av musikvetenskapens humanistiska status. De senaste etthundra årens utveckling på musikens område är så fundamentalt omvälvande i ett mänskligt och evolutionärt perspektiv, att musik före 1877 bör studeras med en särskild medvetenhet om den nutida förståelsehorisontens gränser.

I exempelvis Sverige har musikvetenskaplig forskning som helhet under 2000-talet fortfarande haft viss slagsida mot konstmusik och också mot vad som måste kallas för en tonsättarcentrerad forskning.⁴⁷ I den polariserade svenska debatten om musik-

47 Ursula Geisler et al., "Svensk musikkforskning idag: En självkritisk bild av vår vetenskap" *STM* vol. 91, (2009), 77-132. Ett tidigt försök att vidga den – till synes närmast hermetiskt slutna – disciplinen mot andra områden, var Henrik Karlssons artikel: Henrik Karlsson, "Ljudvärldar: Nya forskningsfält för musikkforskare", *STM* vol. 82, (2000), 21-40.

vetenskapens framtid som fördes från 2005 och framåt (huvudsakligen i *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, *STM*, 2005–2008, även i *Danish Yearbook of Musicology*) framkom synpunkter och ställningstaganden som nu, med några års distans, framträder skarpare. Det var av forskare inom den riktning där samhälls- och kulturaspekter tillmäts plats i musikaliska analyser, som medier och musikteknologi omnämndes som viktiga faktorer att undersöka i relation till musik.⁴⁸ Debattens två avdelningar initierades av Lars Lilliestam 2005 respektive av Tobias Pontara 2008. I den första diskuterades (den svenska) musikvetenskapens inriktning och framtid. Debatten synliggjorde viktiga ideologiska och vetenskapsteoretiska skiljelinjer. I den andra fördes en metadiskussion kring hur man förstår olika musikvetenskapliga diskurser. I detta sammanhang är den första intressantast, men jag vill även kort anknyta till den andra. I den första var det särskilt Alf Arvidsson som pekade på att musikvetenskapen behöver göra sin huvudsakliga vetenskapliga omprövning mot bakgrund av det sociala och kulturella sammanhang som all musik i vår tid befinner sig i: det senmoderna massmediesamhället.⁴⁹ I den andra formulerade Tobias Pontara en diskussion om musikvetenskapliga språkspel och diskurser.⁵⁰ I Pontaras kritiskt diskursanalytiska perspektiv analyserades bland annat idén om en motsättning mellan det musikaliska "verket" i sig, kontra musiken i världen – en diskussion med ursprung i New Musicology⁵¹ och en kontradiktion som snarare bottenar i ett spel med språket än något som självklart kan hittas i en skapande musikalisk praktik.

I produktionsprocessen, när man arbetar med produktion av musik i någon form av musikstudio, eller i receptionsprocessen av musik, när en lyssnare senare tar del av inspelningen, förbinds naturligt "världen" och "verket". I produktionen av en inspelning tas det beslut av en mängd olika slag – musikaliska, tekniska, kommersiella – som har en direkt relation till "världen", är världen, utanför det "verk" som är i vardande. I musikvetenskapliga studier av musikaliskt skapande – som det tar sig uttryck inom modern ljud- och musikproduktion – kan man alltså komma förbi sådana vetenskapsteoretiska dikotomier och samtidigt ställa mer relevanta och verklighetsnära frågor om hur musik skapas och tolkas. När processen, snarare än det färdiga verket som en sluten entitet står i forskarens fokus, förbinds på ett självklart sätt det musikaliska, sociala, kulturella, historiska och teknologiska sammanhanget med det som blir "verket". "Verket" kan i sammanhanget möjligen översättas med *det fonografiska verket*, den verkkategori som ur ett perspektiv är relevantast att använda för alla musikinspelningar de senaste etthundra åren och därmed för huvuddelen av den musik som har skapats under perioden.⁵² Detta förhållningssätt, att fokusera på processen snarare än enbart produkten, anknyter också till Alan P. Merriams definition av musik, som ett socialt

48 STM Online 2005–2008. Debattörer var Lars Lilliestam, 2005, Alf Arvidsson, 2005, Dan Olsson, 2005, Holger Larsen, 2005, Mattias Lundberg, 2006, Tobias Pettersson, 2007, Lars Lilliestam, 2007, Tobias Pontara, 2008, Lars Berglund, 2008, Lars Lilliestam, 2008, Mattias Lundberg, 2008, Eyolf Østrem, 2008, Tobias Pontara, 2008.

49 Alf Arvidsson, "Svar på: Vad gör vi med musikvetenskapen?" *STM Online*, vol. 8, (2005).

50 Lars Berglund och Eyolf Østrem, "Music and the Wor(l)d – Musicology and Mankind. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In", *STM*, vol. 83, (2001), 13–26.

51 Berglund och Østrem, 13–26. Berglunds och Østrens artikel anknyter tydligt till New Musicology.

52 Burlin, *Det imaginära rummet*, 79–125.

inlärt och konceptualiserat fenomen.⁵³ Detta etnologiskt och antropologiskt influerade perspektiv – musik som en socialt och kulturellt bestämd *praktik* i första hand – leder vidare till "produktionsperspektivet" som jag utvecklar nedan.

Debatten i STM avslutades 2008 men har fått en sentida – mer konstruktiv – fortsättning i en artikel om musik och intermedialitet, signerad Mats Arvidson. Även Arvidson tar viss utgångspunkt i STM-debatten. Eftersom den representerar ett nytt perspektiv inom musikvetenskapen som samtidigt är relaterat till det område som här diskuteras, vill jag kort kommentera några av dess teser.⁵⁴ I korthet presenteras de nya perspektiv som Intermediala studier, med ursprung i litteraturvetenskap och Cultural Studies, erbjuder musikvetenskapen. Ursprungligen kallades forskningsfältet "Interarts Studies" och tonvikten låg då vid att undersöka relationerna mellan konstarter inom en konstart. Fältet har under 2000-talet orienterats mot beteckningen "Intermedial Studies", med ett större fokus vid "medier" (definierade på olika sätt) och medierelationer.⁵⁵ Syftet i Arvidsons text är att överskrida skillnaden mellan en verkcentrerad musikvetenskap och etnologiskt och sociologiskt inspirerad musikforskning, samt formulera ett förslag till hur en ny humanvetenskaplig disciplin som tar vår tids avancerade mediekultur på allvar skulle kunna se ut. Fältet "Intermedial Studies" erbjuder många relevanta perspektiv och utmaningar för en musikproduktionsvetenskap i vardande. Perspektiven utgår väsentligen från analyser av färdiga verk, inte produktionsprocesserna bakom.

Ett implicit problem i det intermediala teorikomplexet, för den forskare som vill studera produktionen av musik med utgångspunkt i intermediala perspektiv, är ursprunget i en litteraturvetenskaplig teoribildning – med fokus på texter – som inte är omedelbart tillämpbar på inspelat ljud och musik. Den intermediala mediediskursen ger än så länge bitvis fler frågor än svar.⁵⁶ Det har exempelvis, vilket Arvidson refererar, av litteraturvetaren Lars Elleström gjorts lovvärda försök att utvidga mediebegreppet bortom deterministiska tekniska definitioner, men det ger en modell som är oklar när det gäller den taxonomiska skillnaden mellan "konstarter" och "medier" (vilket också har en motsvarighet i omdefinitionen från "Interarts" till "Intermedial"). Konstarter och medier är i Elleströms modell, enligt Arvidson, inte synonyma begrepp. Men konstarter, som musik och litteratur, är specifika former av medier; "kvalificerade medier".⁵⁷ Inte desto mindre så ligger i det intermediala perspektivets grundläggande problemformulering att konstarterna och deras yttringar (som musikaliska eller fonografiska "verk") aldrig är solitära utan alltid ingår i komplexa relationer med andra konstarter och medier. Separata konstarter, enligt 1800-talets estetiska modeller, existerar alltså enligt intermedial teori inte – inte heller existerar diskreta medier. Arvidson, som i hög grad hänvisar till amerikanska forskare inom New Musicology, menar att

53 Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, 1964).

54 Mats Arvidson, "Music and Musicology in the Light of Intermediality and Intermedial Studies", *STM Online* vol. 15 (2012).

55 Jfr Jens Arvidsons analys av fonogramkonvolut ("Record Sleeves"): Jens Arvidsson, "The Record Sleeve and its Intermedial Status" i *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 55–83.

56 Mats Arvidson, "Music and Musicology."

57 Arvidson, "Music and Musicology."

flera av dem i själva verket arbetat inom ett intermedialt fält – utan att själva beteckna det så. Han menar vidare att Intermedial Studies – om det utvecklas interdisciplinärt och inte multidisciplinärt, som han menar att musikvetenskapen idag har utvecklats – kan bli “the future foundational discipline of the humanities”. Graden av utveckling av det interdisciplinära är nyckel till om ett fält (eller domän med mina ord) kan utvecklas till en ny disciplin eller inte.⁵⁸

I detta sammanhang behöver det kort skisseras hur begreppet “medier” definieras och förstås här, i denna text. Det finns många modeller och perspektiv för att definiera och förstå mediebegreppet – som alla har sina specifika för- och nackdelar. I just detta sammanhang är det viktigaste att jag inte diskuterar alla medier, utan endast de som betraktas som “ljudmedier”; i det ansluter jag till Jonathan Sternes pragmatiska definition av medier som “sociala teknologier”: ett *medium* är helt enkelt en eller flera teknologier, som genom sociala praktiker kommer att fungera och uppfattas som ett medium.⁵⁹ Man kan exempelvis tänka på radion, fonogrammet eller interaktiva programvaror på Internet som Spotify – teknologier som fått tydligt definierade sociala praktiker knutna till sig. Min medieuppfattning är också påverkad av Friedrich Kittlers syn på teknologier och medier som ytterst strukturerande för verklighetsuppfattningen – även om detta perspektiv, som kan uppfattas som deterministiskt, kan behöva nyanseras.

Men humanistisk forskning om musik och medier lider knappast av för mycket teknisk determinism – utan snarare av en brist på insikt om de teknologiska produktionsvillkorens betydelse för kulturen. De teknologier som använts och används i den musikaliska produktionsprocessen har i hög grad påverkat musikens gestaltning i produktionen; tydligt i exempel som den snabba framväxten av *crooning* kort efter den elektriska inspelningsteknikens genombrott 1925, den nära relationen mellan genrer som *hard bop* och *progressive rock* och LP-skivans duration, relationen mellan mixningskonventioner och bandspelarens antal kanaler, eller relationen mellan 2000-talets diversifierade semi- och professionella musikproduktion och den interaktiva, kompletta studioarkitektur som erbjuds i Cubase, Nuendo, ProTools eller Logic – å andra sidan så påverkar också användaren av mediet hur det används och därmed utvecklas. Men teknologier och medier inverkar, enligt Kittler, i hög grad styrande på hur konstarter och deras produkter gestaltas – snarare än tvärtom.⁶⁰

Jag har i det föregående rört mig mellan musikvetenskapen som disciplin och musikproduktionsvetenskapen som domän, med syftet att både beskriva forskningsfältets plats inom musikvetenskapen, hur framväxten av musikproduktionsvetenskapen gått till, liksom redogjort för dess nuvarande akademiska position i förhållande till musikvetenskapen. I detta är det dock inte de akademiska positioneringarna som är viktiga eller intressanta i sig, utan den nya kunskap som kan skapas när musikvetenskapen – som en etablerad humanistisk disciplin – möter en domän med ljud- och musik-

58 Arvidson, “Music and Musicology.”

59 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (London: Duke University Press, 2003).

60 Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*. Mediehistoriskt bibliotek 1 (Gråbo: Anthropos, 2003).

produktion som fokus, men med de disciplinära rötterna i, förutom produktionspraxis, musikteknik, elektronik, akustik, pedagogik, sociologi och komposition – för att nämna några av de områden som förekommer som disciplinära utgångspunkter.

Domänen musikproduktionsvetenskap utforskar alltså – men ofta med teoretiskt brokig grund – ett område av fundamental vikt i de senaste etthundra årens musikliv. Därför kan det också bli en central del av musikvetenskapens moderna kunskapsbildning. Musikvetenskapen behöver vidareutveckla ett forskningsparadigm som tar frågor om produktion, medialisering och reception av inspelad musik på allvar. Det kan, så ser argumentationen ut, ske i en samverkan med musikproduktionsvetenskapen, men också med andra discipliner, domäner och teoretiska perspektiv. I detta argumenterar jag alltså på ett annat sätt än Mats Arvidson, i hans diskussion om relationen mellan musikvetenskap och Intermedial Studies: jag menar istället att det är bättre för musikvetenskapen om den dynamiskt utvecklas inifrån – och i dialog med andra discipliner och domäner – än att väsentliga kunskapsområden lämnas utanför för att istället hänvisas till discipliner i vardande. Musikvetenskaplig forskning ska inte retirera till redan väl upptrampade kunskapsstigar, utan istället erövra nya områden för kunskap om musik.

Produktionsperspektivet

Det interdisciplinära *forskningsfältet* som här avses, studier av *i vid mening* produktion, medialisering och konsumtion av inspelad musik, kan utvecklas till ett bredare, medie- och produktionscentrerat, musikvetenskapligt forskningsparadigm. Jag har antytt några olika linjer som detta kan göras efter, men jag ska i det följande sammanfatta dem.

Mot bakgrund av det föregående sagda skall jag utveckla en diskussion om hur metoder från musikproduktion kan implementeras och användas i en musikvetenskaplig praktik, och på så sätt bidra till en utveckling av båda fälten. Inte bara musikvetenskapen behöver en nyorientering utan det bör idealt samverka med en mer genomgripande utveckling av musikproduktion som verksamhet, från en löst sammanhållen domän till ett mer sammanhållet vetenskapsområde – en *musikproduktionsvetenskap*. Det är inte ett mål att etablera en ny disciplin, utan domänen, som den skisserats, kommer utvecklas i en eller annan riktning ändå. Det vore dock önskvärt, enligt detta sätt att se, om aspekter av det musikproduktionsvetenskapliga perspektivet bidrog till att utveckla ett *medie- och produktionscentrerat musikvetenskapligt forskningsparadigm* – vilket, det ska omedelbart sägas, jag inte tror kommer utvecklas till något slutgiltigt system för att förstå musik, som konstart och kommunikationsform, utan snarare, i bästa fall, blir ett öppet och produktivt paradigm med potential att formulera relevanta frågeställningar om de senaste etthundra årens musik. Därtill med ett nytt metodologiskt perspektiv – “produktionsperspektivet”. Vad avses då med detta?

Betydelsen av musikteknologisk kunskap och praxis, i arbetet i studion, för den musikaliska gestaltningens slutliga form, är något som har påvisats i flera studier. Även om det förstås ligger nära till hands för musikforskaren att först upptäcka det musikaliska objektet – musikinspelningen, *det fonografiska verket* eller fonogrammet

som ett taktilt musikaliskt, kanske ett multi- eller intermedialt estetiskt objekt – så står möjligen, i första hand, den inspelade musikens "heliga graal" att finna i själva produktionsprocessen: i det komplexa nätverket av musikaliska, personella och teknologiska relationer när något blir till musik, blir fångat, bevarat och kommunicerat på ett medium. Att till fullo studera och försöka förstå de intrikata och komplexa aspekterna av både musikaliskt, teknologiskt och kulturellt slag i produktionsprocessen – av vilken slags musik eller ljud som helst – är en musikvetenskaplig utmaning, men också något som öppnar upp för en potentiellt ny förståelse av hur musik skapats och skapas i de 19:e och 20:e århundradena, och kanske tidigare än så.

"Produktionsperspektivet" har utvecklats ut ur produktionspraxis, musikpedagogisk verksamhet och musikproduktionsvetenskaplig forskning. Det är här avsett att vara en del i ett medie- och produktionscentrerat musikvetenskapligt forskningsparadigm – som är tillämpligt för inspelad musik, men också för musik som inte har denna representationsform. I en schematisk och tentativ form kan det ställas upp i ett antal punkter:

Definition av "produktionsperspektivet"

- Musikskapandet – i form av musikproduktion av något slag – är en *mänsklig, social* och *teknologisk* verksamhet.
- I produktionen är gränsen mellan "musik" och "ljud" flytande (såväl i produktionspraxis och i filosofisk mening).
- I produktionen är gränsen mellan "externa" kulturella och teknologiska processer och det musikaliska "verket" i vardande, flytande.
- Att se *teknologins – produktionens – mediernas* betydelse för *all musik* – även där den inte är avsedd att märkas.
- Genre- och kulturöverskridande: perspektivet berör alla genrer, stilar och musik-kulturer.

Musikvetenskaplig perspektivvändning

- Definition: Produktionsperspektivet utgår från *människans interaktion med andra människor, naturen, samhället/kulturen, teknologin, medierna* ("livsvärlden") för att skapa, kommunicera och sprida musik.
- Definition: *Musik/ljud* och *musik/teknologi* hör *alltid nära samman*. Teknologier (till exempel musikinstrument, musikstudion) växlar – men de är grundläggande för musikens existens. Teknologier är en förutsättning för skapandet men är inte enkelt determinerande.
- Definition: skapande av (inspelad) musik är samtidigt en *process* och en skapad/producerad *produkt*, samtidigt ett *historiskt* (diakront) fenomen och ett *synkront* fenomen, något med både kultur, samhälle och teknologisk utvecklingsnivå förbundet.
- Perspektivet flyttas: från noterade "verk" till musikskapande *processer* och (i kulturell mening "instabila") *auditiva produkter* (något annat än "verk").
- Perspektivet flyttas: all musik inkluderas – oavsett genre, kultur, produktionsmetod, teknologisk nivå.

- Perspektivet flyttas: Produktionsperspektivet inkluderar och överskrider potentiellt etablerade musikvetenskapliga subdiscipliner och traditioner.
- Perspektivet flyttas: Experimentell metodologi med ursprung i musikproduktions praktik. Produktion av auditiva eller musikaliska artefakter kan användas som en metod för att simulera olika produktionsformer eller musikaliska/auditiva miljöer (med vetenskapliga eller musikaliskt-konstnärliga syften).

Tre forskningsfält som ligger nära *produktionsperspektivet*, utan att sammanfalla med detta, kan nämnas här, utan att jag gör anspråk på att beskriva dem komplett eller uttömmande: "Sensory history", "Sound Studies"⁶¹ och nämnda "Intermedial Studies". Det första området – som kanske kan översättas med sinnesförmimleternas historia – har producerat ett flertal intressanta perspektiv med ljudet som fokus under 2000-talets andra decennium, exempelvis David Hendy's *Noise: A Human History of Sound and Listening*⁶², Hillel Schwartz's *Making Noise: From Babel to Big Bang and Beyond*⁶³ och Veit Erlmanns *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*.⁶⁴ I denna litteratur ligger tonvikten endast ibland vid att hitta nya perspektiv på ljudet som både akustiskt och kulturellt fenomen, liksom människans auditiva relation till världen, samt kontextualisera och problematisera begrepp som "musik", "ljud" och "oljud". Forskningsområdet "Sound Studies" ligger nära "Sensory history", men har huvudfokus på ljudens kulturhistoria i vid mening. Det är en i forskning omfattande tvärvetenskaplig disciplin, som ligger nära både delar av musikvetenskapen liksom musikproduktionsvetenskapen liksom flera andra discipliner, med forskare som Karin Bijsterveld, Michel Chion, Jonathan Sterne, Richard Leppert, R. Murray Shafer, Gilles Deleuze & Felix Guattari, Jaques Attali, Mark Katz, Paul Théberge och Lisa Gitelman – för att nämna några namn. Delar av Sound Studies vetter mer åt "Science and Technology Studies".⁶⁵

"Produktionsperspektivet" kan sägas vara ett bestämt *musikvetenskapligt teoretiskt perspektiv – och en metod*. Enligt detta – här tentativt formulerade – perspektiv, studeras och betraktas inspelad musik (ytterst även icke inspelad musik) som samtidigt en *process* och en skapad/producerad *produkt*, som samtidigt är ett *historiskt* (diakront) fenomen och ett synkront, med både kulturen, samhället och den teknologiska utvecklingsnivån djupt förbundet fenomen. Fokus är flyttat från noterade "verk" till musikskapande processer och (i kulturell mening "instabila") auditiva produkter. Perspektivet inkluderar all slags musik – oavsett genre, kultur och produktionsmetod och teknologisk nivå. Produktionsperspektivet inkluderar och överskrider – potentiellt – de etablerade musikvetenskapliga forskningstraditionerna, som exempelvis musikhistoria, musiketnologi och populärmusikforskning. Det upphäver också den principiella gränsen mellan studier av professionell respektive amatörproducerad musik.

61 Trevor Pinch & Karin Bijsterveld, *The Oxford Handbook of Sound Studies* (Oxford: Oxford Handbooks in Music, 2004).

62 David Hendy, *Noise: A Human History of Sound and Listening* (BBC: Profile Books, 2013).

63 Hillel Schwartz, *Making Noise: From Babel to Big Bang and Beyond* (Cambridge: MIT Press/Zone Books, 2011).

64 Veit Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality* (New York: Zone Books, 2010).

65 Pinch & Bijsterveld, *The Oxford Handbook*.

Ytterst upphävs också föreställda skillnader mellan en modern musikproduktionsteknologi och förindustriella musikteknologier, eftersom "teknologi" och "medium" inte per definition är knutna till någon särskild epok.

Produktionsperspektivet befinner sig alltså som tentativt musikvetenskapligt perspektiv nära de perspektiv som utvecklats inom Musicology of Record Production, Sensory Studies, som studerar ljudet som ett akustiskt och kulturellt fenomen och människans auditiva relation till världen och som kontextualiserar och problematiserar begrepp som "musik", "ljud" och "oljud"; Sound studies ("Science and Technology Studies") samt Intermedial Studies. Samtliga dessa vetenskapliga perspektiv kan, på olika sätt, helt eller delvis inkluderas i eller relateras till produktionsperspektivet. Perspektivets gränser och relationer till de övriga områdena kan dock endast prövas i praktiken.

Liten fallstudie: producerad simulering av en folktrons auditiva miljö

Jag ska i det följande skissera en fallstudie, ett verkligt projekt⁶⁶, som befinner sig mellan musikvetenskap/musiketnologi och musikproduktionsvetenskap – och diskutera hur det kan omsättas med produktionsperspektivet. I den meningen är det ett "experimentellt" projekt och mitt exempel, min fallstudie eller "case", i denna artikel. Ett musiketnologiskt problem omsätts här alltså i ljud- och musikproduktioner, som sedan används som ett särskilt slags källmaterial. Bakgrunden till projektet skisseras här mycket översiktligt; tyngdpunkten ligger i hur produktionsperspektivet kan appliceras och därmed öppna för en diskussion om hur metoder från musikproduktionsvetenskap kan prövas inom musikvetenskapen och därmed bidra till att utveckla ett medieparadigm.

I det äldre nordsvenska bondesamhället, som gradvis försvann från 1950-talet och framåt, fanns en utbredd föreställning i folktron om ett naturväsen – *vitra* – som bland många andra egenskaper sades ha en mycket vacker musik. Det finns ett antal bevarade uppteckningar av *vitras* musik, som den uppfattades, och ett stort antal upptecknade beskrivningar av *vitras* ljud- och musikmiljöer, liksom ett mycket stort antal inspelningar med memorat, inklusive musik, gjorda från 1940-talet och framåt.⁶⁷

Tron på *vitra* var utbredd i norra Norrland och koncentrerad till dess centrala delar. Generellt handlar föreställningarna om *vitra* om ett underjordiskt folk, som är mycket lika människorna både i utseenden, beteenden och i levnadsvillkor, som lever parallellt med människorna i en delvis osynlig värld, i skogen, under jorden, sjöarna och i bergen. De är människolika och har en interaktion med människorna, men är ändå uppfattade som osynliga eller andliga väsen; dock uppfattas de som levande i den meningen att de föds, åldras och dör. De lever också i familjer. *Vitra* – särskilt kvinnorna – beskrivs oftast som extraordinärt vackra varelser med mycket stora blå ögon. De kan vara extremt långa, eller mycket småväxta, men oftast påminner de påtagligt om människor även i storleken.

66 Pågående projekt av Toivo Burlin (projektledare). Preliminär projekttitle: "Saivos sång". Projektet utgår från ett folkloristiskt material och tillämpar etnologiska, musikvetenskapliga och "musikproduktionsvetenskapliga" metoder. Projektet presenterades vid Linnéuniversitet, Växjö, 28 maj 2015.

67 Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala (DFU).

I ett stort antal memorat skymtar föreställningar om *vitras* musik fram. Beskrivningarna av musiken har det gemensamt att den beskrivs som särskilt vacker och annorlunda, som i vitterkornas koskällor som är stämde i olika toner; "så[da]na obegrip-liga skäller", som en informant formulerar det. Det finns ett antal vallåtar, spelmanslåtar och jojkar som har hävdats komma från *vitra* och som nedtecknats som sådana: som en låt "efter" *vitra*. Det finns beskrivningar av karaktären hos denna musik – med beståndsdelar som kromatik eller annorlunda klanger. Utöver de memorat som beskriver *vitras* musik, finns det också många källor som vittnar om andra auditiva fenomen som röster och koskällor, som inte direkt kunde knytas till mänskliga ljudmiljöer och som därför associerades med *vitra*.⁶⁸ *Vitras* exceptionella musikalitet understryks i flera memorat. Musiken sade man sig ha hört i naturen, och till det är ett nära relaterat, svårgripbart kulturgeografiskt problem kopplat: föreställningen om *vitervägarna* eller *viterstigarna*, de färdvägar som *vitra* sades använda sig av. Det reser frågan vad detta auditiva fenomen i ett förmodernt samhälle, i brytpunkten till det moderna – som alltså också har en spatial, rumslig dimension – hade för kulturell betydelse.⁶⁹ Detta ska dock inte besvaras här, utan låt mig raskt gå över till diskussionen om metodologi och teoretiskt perspektiv.

Det bedöms vara en praktiskt genomförbar uppgift att utveckla ett antal studioinspelningar, gjorda i stereo och surround (exempelvis i 5.1) och i dem gestalta auditiva och musikaliska simuleringar av den auditiva och musikaliska informationen i memoraten om *vitra*. Beskrivningarna i memoraten är ofta så pass detaljerade vad gäller beskrivningar av vilka ljud man hört och i vilken riktning de har kommit – till och med enstaka kompletta melodier har upptecknats – att det med audioteknologi och lite fantasi är genomförbart att simulera detta. Eftersom det handlar om ljudvärldar som åtminstone delvis får antas vara av psykologiskt slag, snarare än ett "verkligt", innebär det just simuleringar utifrån memoraten. De är fiktiva på så sätt att de inte återger en auditiv miljö som kan förutsättas vara verklig i en absolut mening, men däremot en som *uppfattats* varande som verklig i den kulturmiljö där den hörde hemma. Metoden, som alltså är en del av produktionsperspektivet, kan närmast jämföras med en experimentell musikarkeologi där man, utifrån ett ofta knapphändigt källmaterial, försöker återskapa forntida ljudmiljöer.⁷⁰ Men med auditiva simuleringar av ett urval memorat kan man möjligen uppställa hypoteser och ställa frågor om de kulturella innebörderna i berättelserna om sällsamma auditiva miljöer, som människor sade sig ha upplevt. Möjligen kan man också formulera nya slags frågor om vad musik är, eller kan vara. Jag ska skissera några få punkter med utgångspunkt i produktionsperspektivet ovan – jag lyfter inte alla, utan endast ett litet urval. De besvaras heller inte, utan preciserar hur fallstudien tentativt skulle kunna utföras, mot bakgrund av produktionsperspektivet. När man ska

68 Tone Dahlstedt, *Tro och föreställningar kring vitra i övre Norrland* (Umeå: Dialekt- och ortnamnsarkivet i Umeå, 1976). Se även ett omfattande ljudmaterial i form av intervjuer på Dialekt- och folkminnesarkivet i Uppsala (DFU). Hos författaren.

69 Toivo Burlin, "Saivos sång" [opublicerat manus, 2015].

70 jfr *Musica Sveciae: Fornnordiska klanger: The Sounds of Prehistoric Scandinavia* (Producer: Cajsa S. Lund) (CD 1991).

producera de auditiva simuleringarna och analysera föreställningarna om *vitras* musik bör man utgå från musikens funktion som del i *människans interaktion med andra människor, naturen, samhället/kulturen* och *teknologin* (*vitras* musik hördes ofta i ensamhet i naturen, i utkanten av kulturen, musiken motsvarade vanligtvis den musikteknologiska nivån i samhället), man bör utgå från att *musik/ljud* och *musik/teknologi* alltid hör nära samman i en kultur – (*vitras* melodier och deras övriga ljud av koskällor och röster blandas ofta i memoraten) det kräver alltså ett annat slags musikbegrepp; skapande av musik är samtidigt en *process* och en skapad/producerad *produkt*, samtidigt ett *historiskt* (diakront) fenomen och ett synkront fenomen – de är *processer* och (i kulturell mening "instabila") *auditiva produkter*. När det gäller föreställningarna om specifika händelser och iakttagelser är de särskilt instabila eftersom de befinner sig i ett spänningsfält mellan en subjektiv psykologisk upplevelse (upplevelsen av *vitra*), den nedtecknade eller inspelade berättelsen (memoratet) och slutligen den tolkning och simulering av händelsen genom en auditiv gestaltning, som forskaren i detta exempel utför.

Diskussion: Experimentell musikproduktionsvetenskap som kulturforskande musikvetenskap?

Jag har i denna artikel presenterat ett bestämt perspektiv på musikvetenskapens relation till musikproduktionsvetenskapen och argumenterat för att många av de problem, teorier och metoder som utvecklats inom den senare, genom en interdisciplinär dialog, kan införlivas i musikvetenskapen. Jag menar att musikvetenskapen är i behov av en metodologisk och teoretisk förnyelse, som är särskilt angelägen när det gäller grundläggande synsätt vad gäller musikteknologin och mediernas betydelse för musiken. Att på ett reflexivt sätt använda produktionsmetoder från musikproduktionsvetenskapen kan vara fruktbart för att åstadkomma inte bara förnyelse i teoretiska och metodologiska perspektiv, utan framför allt för att utveckla ny kunskap.

I domänen musikproduktionsvetenskap är – till skillnad från i huvuddelen av musikvetenskapen – den instrumentella relationen till musikproduktionsverktygen central. Möjligheten finns därför att relatera en vetenskaplig diskussion om produktionens villkor med en produktion i praktiken – att bedriva en "experimentell" musikproduktionsvetenskap. Produktionen kan förenas med en metavetenskapligt, reflexivt förhållningssätt, mellan att genomföra en produktion – och utveckla teorier och modeller om produktionen. Frågor om historiska och teknologiska villkor för musik (och musikproduktionen) kan prövas experimentellt med produktionsverktygen. Kan ljud- och musikproduktioner, "experimentellt" framställda enligt denna modell, användas som en metod för att besvara humanistiska eller kulturvetenskapliga – specifikt musikvetenskapliga – frågeställningar? Med min fallstudie – med ett skisserat projekt om en föreställd, supranormal musik och auditiva miljöer – konkretiserades resonemanget.

Mitt korta svar på frågan ovan är: ja, av forskaren framställda ljud- och musikproduktioner, experimentellt framställda och teoretiskt grundade i "produktionsperspektivet", kan med hjälp av teorier från humanvetenskap, samhällsvetenskap eller andra vetenskapliga fält användas som både en metod och ett material för att utveckla teorier om musikproduktionens villkor, igår och idag.