

STM 1976:2

Om musik och mening

Av Ingmar Bengtsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Om musik och mening

Av Ingmar Bengtsson

Inledning

Detta bidrag är närmast föranlett av Herbert Rosenbergs inlägg *Begrebet musikförståelse – et semiotisk problem?* i STM 1975: 2 (s 5–10). Emellertid finns anledning att dra in en del andra texter i sammanhanget. Intresset för vissa grundläggande musikfilosofiska och musikestetiska frågor, inte minst sådana avseende »mening», »innehåll», »förståelse», har alldeles påtagligt blossat upp på nytt – och på nya sätt – just under 1970-talet. Man behöver bara gå igenom valda nummer av den 1970 startade *International review of the aesthetics and sociology of music* (IRASM) för att få talrika belägg härpå (både i själva uppsatserna och i tillhörande litteraturhänvisningar). Ett par samlingsvolymen förtjänar också att uppmärksammas: dels *Musik und Verstehen*, utgiven av P Faltin och H-P Reinecke (Köln 1973) innehållande »Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption», dels *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (Regensburg 1975, utgivare C Dahlhaus). Flera bidrag av liknande art har influerat i *Journal of aesthetics* and art criticism och i åtskilliga musiktidskrifter. Till och med i den övervägande »kvasi-naturvetenskapligt» och kompositionsteknologiskt orienterade *Journal of music theory* vågar T Clifton 1975 under rubriken *Some comparisons between intuitive and scientific descriptions of music* slå ett slag för vad han kallar den »intuitiva» beskrivningstypen.

Det finns också några nya svenska bidrag att beakta. I föregående STM-nummer skrev Ingemar Hedenius *Om det musikaliskt sköna*. I sin uppsats *Prins Aladin av Lampan i Artes* 1975: 4 bedriver Bo Wallner ett stycke musikalisk hermenevtik, och i *Artes* 1976: 1 har under titeln *Distractionens väg till din nästa publicerats* »ett samtal mellan Sven-Erik Bäck och Hans Åstrand», som direkt utgår från vissa av mig uppställda »modeller» och (en första opublicerad version av) Herbert Rosenbergs reaktioner på dem. Jag väljer i det följande att ta Rosenbergs text som primär utgångspunkt men att också något kommentera dem av Bäck–Åstrand och Hedenius.

Den teknik jag valt för framställningen har i övrigt rätt mycket av collagekaraktär: jag tycker mig helt enkelt ha funnit åtskilligt i den just antydda litteraturen, som ger stöd för åskådningar jag i tidigare sammanhang sökt formulera – och som alltså skiljer sig från Rosenbergs. Med »tidigare sammanhang» avses förstås i första hand bestämda avsnitt i min bok *Musikvetenskap*. En översikt (Sthlm 1973); i andra hand gäller det min uppsats »Verstehen» – *Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz* (i den nyssnämnda antologin *Musik und Verstehen*), som Rosenberg också refererar till, om än mer i förbigående. Sistnämnda uppsattitel markerar för rätt väl vad diskussionen främst kretsar kring: tillämpning av semiotiska och hermenevtiska synsätt i samband med musik. Härvid bör noteras

att Rosenberg huvudsakligen skjutit in sig på det semiotiska och blott snuddar vid det hermenevtiska – oaktat begreppet 'mening' är centralt i hans inlägg.

Rekapitulerade i största korthet synes Rosenbergs huvudpunkter gälla följande. Huvudsyftet med musik är inte »informativt» utan »estetiskt», vilket anges vara något alldeles annat. Han påstår vidare att jag (och Umberto Eco) satt likhets-tecken mellan musikalisk struktur och musikalisk mening (vilket inte är fallet) och finner detta »ikke at være muligt» (vilket jag kan instämma i, men på helt andra grunder än Rosenbergs). En »stimuluskonfiguration», som är till för »estetisk nydelse» vill han uppfatta »slet og ret som en 'ting'» (som mottagaren har att strukturera). Det så fattade musikobjektet har allehanda egenskaper; särskilt nämns »strukturdelenes interkorrelation» och »virkelige eller tilsyneladende prædiktabilitet» samt »emotive kvaliteter, anderledes udtrykt: deres attituder», vidare sådant som »tidsstil og personalstil samt genrestil, og muligvis en del mere». Detta med »mening» ger likväl Rosenberg ingen ro. I näst sista stycket (s 10) räknar han upp vad han anser vara kriterier för att ett »musikting» skall »opleves som 'forstået'» (med citationstecken kring »förstået»!): (a) strukturen skall uppfattas som »motiveret», (b) dess emotiva kvaliteter – sådana erkänns alltså – skall bli »san-set» – om än vagt eller rent av »misopfattet»! –, och (c) dess »immanente og/eller accessoriske informationer [skall bli] forstået». Om sådana kriterier uppfylls, är allt gott och väl. Men, slutar Rosenberg emfatiskt: »Derudover har musik ingen mening, dette ord opfattet som synonym for information.» Denna synonymitet, som får stå för Rosenberg, är nog den springande punkten. Formuleringen tycks implicera att kommunikation av honom fattats som överförande av »information» i någon icke-informationsteoretisk mening, enbart avseende något »semantiskt» eller »begreppsligt», eventuellt uppenbart utommusikaliskt. Med »mening i hermenevtisk mening» har detta emellertid ganska litet att skaffa.

På vägen till denna slutkläm berörs åtskilligt annat, bl a vad Rosenberg uppfattat som självmotsägelser i mina framställningar beträffande kod, kodnivåer, kodgenombrytningar och enskilda meddelanden (se nedan). I samband med sin huvudkonklusion tillägger Rosenberg att ett och samma verk rimligtvis kan »förstås» på olika nivåer samt att man inte kan vänta sig någon »objektiv forståelse» i den meningen att strukturupplevelse och av strukturen emanerande information är »identisk med ophavsmandens». Till sistnämnda fråga, som har både med begreppet intentionalitet och med den av Bäck-Åstrand apostroferade »distraktionen» att skaffa, finns det också anledning återkomma längre fram.

På den centrala frågan om musikens mening ginge det – om man ville vara lättvindig – att svara Rosenberg ganska lakoniskt, t ex så här. De kriterier han anför (a–c ovan) är alls inte någon dålig utgångspunkt, helt oavsett om man finner hans uppräknade ofullständig eller inte. Allt vad Rosenberg nämner *bör till musikens mening*, perspektivrikare uttryckt: är ingredienser i de meningssammanhang musiken på en gång etablerar och existerar i för oss. Detta är ingalunda det samma som »semantisk information». »Förstå» – ett begrepp (eller åtminstone en term?) som Rosenberg accepterar – och »mening» är nämligen omedelbart och oskiljaktigt avhängiga av varandra. Man kunde därför rentav göra gällande att avståndet mellan våra ståndpunkter inte är fullt så stort som det kan synas – bl a på grund av olika

termbruk –, t ex om Rosenberg skulle godta att ersätta ordet »motiverad» (struktur) med »meningsfull», ett ord han själv gör bruk av. Det borde ju inte ens för honom te sig orimligt att acceptera en formel av typen »meningsfull ≈ havande mening»? (»Information» är en term jag vill vara försiktig med i sammanhanget och medvetet har undvikit i mitt kap 16, detta alltså inte enbart för att dess informationsteoretiska specialbetydelse kunde ställa till trassel; möjligtvis har fö denna tekniska specialbetydelse undgått Rosenberg?)

Emellertid finns det mer djupgående meningsskiljaktigheter, som inte bara gäller termbruk resp missförstånd av sådana. Det gäller fastmera så principiellt viktiga musikåskådningsfrågor, att tillfället till att ta upp sådana något utförligare bör gripas; gärna skulle jag för min del därutöver välkomna fler diskussionsinlägg i STM kring dessa spørsmål.

För mig framstår Rosenberg i sitt inlägg som en sorts nypositivistisk purist, medvetet eller inte vettande åt äldre s k formaleestetiska åskådningar. Jag kan dock inte dela hans synsätt ens om »the factual evidence» i någon hårt positivistisk mening kunde påstås vara starkare för hans uppfattning än min. För att erinra om det Heidegger-citat jag satt som devis över kap 16 om »Mening – uttryck – värde – estetik» i min bok (»Beweisen lässt sich in diesem Bereich nichts, aber weisen manches»), kunde en skillnad mellan våra ståndpunkter sägas vara att Rosenberg till varje pris vill hålla sig till vad som går att »beweisen» medan jag finner det väsentligt, ja nödvändigt – om än vanskligare – att dessutom engagera sig i »das Weisen».

Rosenberg saknar inte meningsfränder. Tankegångar liknande hans återfinns t ex hos Tibor Kneif, som rentav skrivit en Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts (Kneif 1973a) och sökt belysa Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik (Kneif 1973b), samt Roland Harweg, som bl sökt bevisa att musikstycken inte är några »Tatsachen» utan »Gebilde», varav han sluter att »also sind Musikstücke keine Verstehungsobjekte» (Harweg 1972, s 182). Båda dessa författare har emellertid mött åtskillig kritik, och det faller sig naturligt att jag ibland återoppar några av deras kritiker.

De någorlunda renodlat semiotiska frågor Rosenberg berör gäller främst begreppshärvan kring kod och meddelande, ett ämne som direkt kunde utvidgas till att gälla olika uppfattningar om vad »tecken» är för någonting. En fråga av mer generellt musikfilosofisk art är den som gäller avgränsningen av »det estetiska», liksom den snarast ontologiska frågan om musikverket såsom ett »ting». Problemen rörande mening, forståelse och det intentionella bör betraktas från hermenevtiska utgångspunkter. I tur och ordning skall jag försöka kommentera dessa moment. (Bitvis kan jag inte frigöra mig från intrycket att Rosenberg avläst mina texter litet flyktigt och »styckevis». Svar på flera av hans frågor ges faktiskt i dem. Jag skall dock här i möjligaste mån undvika att upprepa mig själv, och härvid kommer collage-tekniken väl till pass.)

Om kommunikationsmodellen, koder och meddelanden

Kommentarer rörande det pedagogiska syftet med kommunikationsmodellen samt om dess begränsningar finns i STM 1975: 1 s 42 f (Krummacher) och s 50 (Bengts-

son). Här till två citat, som på intressanta sätt sammankopplar kommunikation och information med förståelse och »insikt»:

»Der Begriff der Kommunikation umschreibt den Sachverhalt, dass Informationen zwischen Partnern ausgetauscht werden, 'die der Lage sind, Informationen aufzunehmen, zu speichern, umzuformen usw.' (Klaus [ed Wörterbuch der Kybernetik] 1969, s 305). Ohne jede Frage ist demnach musikalisches Verhalten als kommunikatives Verhalten zu interpretieren: Man kann von Musik sagen, dass sie eine Form zwischenmenschlicher Verständigung darstellt, und zwar gerade auch insofern, als sie auch eine Art von 'Verständigung' bzw. 'Verstehen' zum Ziel hat.» (H-P Reinecke 1974, s 224 f.)

»Let us assume that communication in general aims at the specific response called understanding. This term, taken in its epistemic and linguistic sense, does not simply mean that a certain amount of information has been transmitted. Understanding implies that, on the basis of an external transmission of information, a cognitive experience *analogous to insight manifested by the initiating mind* is created in another mind.» (O E Laske 1973, s 191.)

Av citatet från Laske framgår att denne inte betraktar mening som »synonym for information» (Rosenberg); jag återkommer åtminstone indirekt till detta spörsmål.

Innebörden av kod och meddelande måtte Rosenberg helt ha missförstått, med påföljd att han här slåss mot väderkvarnar. För att citera H Goldschmidt (1973, s 77): »Hier liegt offensichtlich die Verwechslung von Semantik mit Sigmantik vor». Rosenberg finner det »indylsande» att musik kan betraktas som »en slags sprog», men ett av syftena med det semiotiska synsättet är just att undvika den sortens vaga likhetstecken! (Se vidare Nattiez 1974 och de fyllda bibliografierna därtill.)

En kod är en abstraktion på samma sätt som begreppet 'språk'. Om ett språk såsom öppet system kan man vinna kunskap via lexika och grammatikor. Dock gäller att »'the norms of language' is a variable concept because it refers to the possibilities, not the actualities of language». (Hirsch 1967, s 69.) Att sätta likhetstecken mellan kod och konventioner är förgrovande, och »kodgenombrytningar» är inte liktydigt med »kodförnekande». Meningsbärande kan endast det enskilda meddelandet vara, och detta gäller oavsett hur pass »originellt» eller »konventionellt» det är. Relationerna mellan det generella och det enskilda är emellertid allt annat än enkla, enär

»das Allgemeine (Material usw.) nicht das Besondere unter sich subsumiert (die konkret historische Erscheinung), wie es die deduktiv-nomologischen Erklärungsweisen annehmen, sondern beide, das Allgemeine wie das Besondere, als Prämissen auf gleicher Ebene stehen, sich wechselseitig bedingen und nicht unabhängig voneinander zu denken sind.» (Hubig 1975, s 152.)

»Deutlich wird, dass im musikalischen Bereich das Problem anders strukturiert ist, da die tiefere Ebene der Verweisung nicht mit dem *sprachlichen* Modell von Kommunikation zu erfassen ist, genauso wenig, wie aus dieser Unmöglichkeit geschlossen werden kann, Musik habe überhaupt keinen Verweisungscharakter.» (Hubig 1975, s 151; I Bengtssons kursivering.)

I detta sammanhang kan det vara lämpligt att hänvisa till P Faltins artikel Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen i IRASM 1972:2. Med stöd bl a av J Mukařovský och tidigare analyser (av bl a Frege och Russell) rörande egennamns betydelse ger Faltin exempel, som visar »dass wir imstande

sind, die Rolle des Motivs zu erkennen, seine Funktion zu bestimmen und seine Bedeutung festzustellen ohne dass wir nach 'etwas' suchen müssten, wofür es steht». – »Ein Zeichen hat dann eine Bedeutung, wenn es in seiner Verwendung bestimmte Funktionen erfüllt. Die Funktion, die es besitzt, und nicht der Gegenstand, auf welchen es zeigt, legt seine Bedeutung fest.» (Faltin s 207, 211.) Detta synes gå väl samman med Rosenbergs framhållande av »strukturdelenes interkorrelation», varifrån steget är kort till L B Meyers begrepp »embodied meaning» (jämför även Hedenius' uttryck »konstaterande åskådningar»). Allt detta hör till musikens mening, ja är ofta en mycket väsentlig del därav, men det går inte att stanna vid detta.

Mer i förbigående kan man fråga sig om Rosenberg inte litet för snävt haft renodlad instrumentalmusik (främst västerländsk från ca 1600–1800-talen) i åtanke. H Goldschmidt har riktat vägande invändningar mot den sortens avgränsningar. »Die ganzen Theoreme der behaupteten Asemantik der Musik wurzeln, seit Hanslick, in einer Ästhetik, die sich von dem schadhafte Modell einer instrumentellen Musik leiten lässt.» – »Allein schon quantitativ müsste, historisch gesehen, die durch 'fremde Entitäten' mitgeprägte Musik das ästhetische Hauptmodell abgeben.» (Goldschmidt 1973, s 80 f.) Den närmaste fortsättningen i Goldschmidts text är högst läsvärd, inte minst hans hänvisning till och citat från Kurt Hubers berömda undersökning Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive (1923): »Es steht nicht hier die absolute Musik, die 'nur Form' sein will, dort die angewandte Musik, die einen speziellen konkreten Inhalt schaffen will. Es gibt keine Form ohne irgendwelchen Inhalt, und umgekehrt ...» (Huber 1923, s 179.)

Om mening, förståelse och det intentionella

Rosenberg hävdar (s 8) att uttrycket mening »forbliver undefineret i Bengtssons bog». Ja, jag ger kanske inte någon explicit definition; däremot har jag inbillat mig att innebörden av »mening» framgår av textsammanhanget som helhet. Ofta är det nödvändigt att förfara på detta sätt, såsom påpekas i alla logikläroböcker. »Wir können zwar eine Terminologie durch dauernd fortschreitende Definitionen aufbauen, müssen aber mit einigen *undefinierten Grundtermini anfangen*.» (Seiffert 1, s 33.) Ingemar Hedenius, som yrkesmässigt är väl förtrogen med denna nödvändighet, levererar ett fint exempel härpå i sin uppsats: »'Värde' antas i detta sammanhang som ett primitivt begrepp och är sålunda ej definierat.» (Se s 14.)

Det vore också en uppgift för en fackfilosof att närmare explikera meningsbegreppet (»Sinn») på fenomenologiska och hermenevtiska grunder. Centralt just här synes mig vara att betona det omedelbara sambandet mellan förståelse och mening(ssammanhang):

»Alles Verstehen ist Erfassung eines 'Sinnes'.» – »So sind auch die Worte 'Verstehen' und 'Sinn' sprachlicher Ausdruck für zwei Seiten desselben Urphänomens, das nicht weiter ableitbar oder rückführbar ist, das aber in seiner Eigenart schärfer erfasst und in seiner Struktur aufgehehlt werden muss.» – »Der definitiv bestimmt begrenzte Sinn ist nur möglich auf dem Hintergrund des gesamten Sinnzusammenhanges menschlichen Sprechens und Verstehens, in dem sich auf mannigfache Weise 'Sinn' erschliesst. Kein irgendwie abgrenzendes Sinnkriterium kann der umfassenden Sinn Ganzheit entsprechen.» (Coreth 1969, s 55, 61, 63.)

Den förståelse det här gäller är något annat och mera än »intellectual comprehension». (Kan det vara sådan »comprehension» av något utommusikaliskt, som Rosenberg avser när han talar om »information»?) Med utgångspunkt från Heideggers »världs»-begrepp och betonande det ofrånkomliga i att mening alltid är del av vidare meningssammanhang skriver R E Palmer (1969, s 133):

»Unnoticed, presupposed, encompassing, world is always present, transparent and eluding every attempt to grasp it as object» – »the meaning of these objects [in the world] lies in their relation to a structural whole of interrelated meanings and intentions. In breakdown, for a brief moment the meaning of the object is lighted up, emerging directly from world.—How different such an understanding of an object is from a mere intellectual comprehension!»

Man kunde också med Gadamer kort konstatera att »Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung», en tes som utvecklats värtaligt av flera fenomenologiskt inriktade psykologer. Gadamer åsyftar just »estetiska» företeelser:

»Das bloss Sehen, das bloss Hören sind dogmatische Abstraktionen, die die Phänomene künstlich reduzieren. Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung. Es ist daher ein verkehrter Formalismus, der sich überdies nicht auf Kant berufen darf, die Einheit des ästhetischen Gebildes im Gegensatz zu seinem Inhalt allein in seiner Form zu suchen.» (Gadamer 1965, s 87.)

Roman Ingarden har utförligt dryftat musikverkets ontologiska status som *intentionellt objekt*, »ein rein intentionaler Gegenstand». (Ingarden 1962, spec s 101–105.) Sambandet mellan mening och intention expliceras på följande sätt av E D Hirsch (1967, s 218): »The general term for all intentional objects is meaning. Verbal meaning is simply a special kind of intentional object, and like any other one, it remains self-identical over and against the many different acts which 'intend' it.» Dessutom vill jag gärna hänvisa till den pedagogiskt förträffliga framställning om »Extensionelt og intentionelt sprog», som ingår i C Lesche & Ellen Stjernholm Madsen, Psykoanalysens videnskabsteori (1976); i samma skrift ges fö en god introduktion till »Humanvidenskabernes forskningsteori».

Ett inte ovanligt misstag är att sätta likhetstecken mellan intentionalitet och »medvetna avsikter» el dyl. Men:

»Wie das Geschehen der Geschichte im allgemeinen keine Übereinstimmung mit den subjektiven Vorstellungen dessen zeigt, der in der Geschichte steht und handelt, so reichen auch im allgemeinen die Sinn Tendenzen eines Textes weit über das hinaus, was der Urheber desselben im Sinne hatte. Die Aufgabe des Verstehens aber geht in erster Linie auf den Sinn des Textes selbst.» – »Das Verstehen ist keine psychische Transposition. Der Sinnhorizont des Verstehens kann sich weder durch das, was der Verfasser ursprünglich im Sinne hatte, schlechthin begrenzen lassen, noch durch den Horizont des Adressaten, für den der Text ursprünglich geschrieben war.» (Gadamer 1965, s 354, 372.)

Redan Martin Luther insåg detta: »Qui non intelligit res, non potest ex verbis sensum elicere» (vilket fö direkt har med hermenevtikens förståelse-begrepp att göra). Hirsch har kommenterat Luther-sentensen på följande sätt: »The *res*, not the author, is the determiner of meaning.» Med Ingarden kan synsättet överföras till musik: »Diesen Charakter eines rein intentionalen Gegenstandes dem Musikwerk

zuzuerkennen, bedeutet aber doch nicht, es zu 'subjektivieren' oder gar es als eine psychische Realität aufzufassen.»

Här passar det utmärkt att beröra »samtalet» i Artes 1976: 1 mellan S-E Bäck och H Åstrand. De utgår i rätt hög grad från »the composer's view» (varom fö tonsättaren Gunnar Bucht nyligen skrivit kloka ord i en recension i STM 1975: 2, s 77) och kretsar kring sådan ny musik, där kodbegreppet åtminstone skenbart tycks ha försatts ur spel. En huvudpunkt är att det väsentliga i skaparakten nog sker »i distraktion». Författarna hävdar gentemot Rosenberg att man får »akta sig för att lägga in mer i sådana ord som 'mening', 'information' än vad musiken kan svara för» och gentemot mig att den diskuterade kommunikationskedjan främst skulle bygga på en viss »väletablerad musikuppfattning», som åtskillig musik fr o m 1960-talet inneburit protest emot; modellen skulle därför vara på väg att förlora sin generella relevans.

Såvitt jag kan se är oenigheten delvis skenbar. Givetvis, vill jag svara, kan väsentliga ting i skaparakten ske i distraktion! Omöjliga kan tonsättaren vara »medveten» om alla strukturella relationer i sina egna verk, och ingen torde någonsin kunna i efterhand separera »medvetet», »omedvetet», »undermedvetet» o dyl. Det hindrar inte att produkten likväl är att fatta som ett *intentionellt* objekt, och det spelar härvid ingen roll om verket fått »estetiska kvaliteter som inte var avsedda». Denna status har inte heller ett dugg att göra med själva skapelseprocessen och »vad som då verkligen sker»; »the mental processes of design that led to the artifact cannot be reconstructed from its result». (Laske 1973, s 207.) Det spelar inte heller någon avgörande roll om musiken råkar vara baserad på tex aleatoriska principer, är kollektivt åstadkommen, utgörs av »momentformer, ormbitar med eget liv» el dyl. Valet av förfarande resp av förväntade realisationsformer (jämte ev variabilitet hos dessa) ingår ju i själva verkiden, hör därmed till det intentionella och blir tillika del av verkets mening. (På denna punkt finner jag därför att Zofia Lissas kritik av Ingarden i IRASM 1972: 1 slår slint; hennes invändningar har fö bemöts i mitt tycke utmärkt av Nils-Olof Sondell (1976).)

Ofta finns det i slika sammanhang – vare sig det gäller elektronmusik eller »ormbitar» – föga kvar av någon traditionell »kod». Men kod föreligger inte bara när det finns föreskrivna eller härledda regler att hänvisa till. När Bäck–Åstrand nämner att det finns synthesizers, som kan »nivellera, utplåna individualiteter», är det ju ett utmärkt exempel på hur ett tekniskt hjälpmedel (eller »instrument») på möjligen oförmodade och troligen oönskade sätt kan krympa fältet för kreativa individuella »kodgenombrytningar». Alltså ingår i ett sådant fall tex »Moog» eller »Buchla» i koden! I koden kan självfallet också ingå alla möjliga former av »förbud» och »negationer», tex bannlysande av treklanger, av rytmisk-metrisk regelbundenhet, av bestämda tonhöjder etc.

Beträffande *tolkningen* av ett musikverk – som Bäck–Åstrand också berör – finns det nödvändigtvis en mångfald lägen, grader, nivåer o dyl, bildligt talat både utefter flera olika »axlar» och med avseende på »tyngdpunkter» alltefter vad man finner vara väsentligt/oväsentligt. En av dessa möjliga axlar kan markeras med uttrycken »övertolkning» – »undertolkning». Undertolkning är av lätt insedda skäl något ytterst vanligt, påtalas dock sällan som en brist. Övertolkning är däremot

vidöppen för invändningar, tex från en upphovsmans sida. Exemplet hos Bäck-Åstrand med Ina Lohrs exeges av en Bäck-motett förefaller mig innehålla å ena sidan adekvata tolkningsmoment (oavsett det gäller vad Bäck varit medveten om eller inte) och å andra sidan moment av övertolkning, nämligen där Lohr »läst in» (snarare än »läst ut») en detaljrik talsymbolik, som Bäck aldrig haft i tankarna.

Jag återgår till Rosenberg, nu för att diskutera uppfattningen av ett stycke musik som ett »ting». Rosenberg kan härmed inte gärna mena noterna som fysiskt objekt, inte heller rent akustiska ljudförlopp. Kvar synes stå något slags »föremål», som kunde tänkas utmärkas av att vara *icke-intentionellt* (ungefär som den vackra stenen på stranden). Men den tolkningen stämmer inte heller överens med vad Rosenberg anför. Betraktelsesättet vore uteslutande möjligt utifrån ett renodlat naturvetenskapligt åskådningssätt och ett renodlat tekniskt kunskapsintresse, »som har til hensigt at skaffe information om objektive og objektiverbare processer». (Lesche & Stjernholm Madsen 1976, s 22.) Rosenberg hävdar emellertid att mottagarens strukturering helst skall ligga »nogenlunde i nærheden af ophavsmandens idé» (s 9). Ja, vill jag svara, men varje sådan idé är *ofrånkomligen intentionell* precis som upplevelsen därav. Bådadera är i kraft därav definitionsmässigt bärare av mening!

Ingarden har ägnat stor omsorg åt att visa att »das Musikwerk ist kein realer Gegenstand». (Ingarden 1962, s 27 f.) Att konstverk, däribland musikverk, figurerar som ett slags »pseudo-objekt» (resp under vissa betingelser kan *behandlas* som objekt) ändrar inte på detta:

»The fact that the artifact itself, as well as the signal complex which realizes it, appear as pseudo-objects, cannot disguise the evidence that artifacts derive their identity only from functioning as operators in procedures by which an epistemically adequate response is established. Denying this evidence, the assumption that an aesthetic artifact is an object hypostatizes it as a mere entity, leaving out of account the generative process by which the transparency of meanings that arise is attained by the responding mind.» (Laske 1973, s 197.)

»Im musikalischen Bereich werden Sachverhalte allererst aufgestellt, sind aber gleichzeitig intentional, d. h. keine Objekte, sondern Objektivationen von Subjekten.» (Hubig 1975, s 145.)

En besvärande oklarhet, för att inte säga ett missförstånd, kan i detta sammanhang uppstå, om man sätter likhetstecken mellan »ting» och »objekt» (i uttrycket »estetiskt objekt»). På denna punkt vill jag gärna hänvisa till N Hartmanns skarp-sinniga analys av »Seinsweise und Struktur des ästhetischen Gegenstandes» (Hartmann 1950, s 31 f) och hans grundbegrepp »das Erscheinen». Det estetiska objektet har en dubbelexistens: »ein reales und ein irrales, bloss erscheinendes» (s 34). Detta kunde explikerats ungefär som så, att ett konstverk (oberoende av konstart) i högsta grad är en konkret och åskådlig uppenbarelse, men *vad det uppenbarar* har på inget sätt med »ting» att skaffa.

Musikförståelse uppstår som produkt av möten i en öppen »process of self-activation which permits the receiving subject an infinite number of returns to the realized artifact». (Laske 1973, s 211.) Ett ord för sådan självförglömmande aktivitet är kontemplation, och Laske synes mig på ett övertygande sätt ha motbevisat »ting-karakteren» från just denna utgångspunkt:

»Considered in terms of this self-denial (self-forgetting), the epistemic result of aesthetic communication is the totality of effects an artifact is capable of provoking. The self-activation that occurs is a kind of *controlled contemplation*, namely controlled by the rules of an artistic competence. Evidently, then, there is no way of establishing the work of art as an object which has fixed boundaries or, for that matter, as an object of any sort.» (Laske s 210.)

En viktig konklusion som åtminstone i mina ögon måste dragas ur de argument som hittills framförts i föreliggande artikel är att ingenting finns att vinna på att söka upprätthålla en artificiell tudelning mellan semantiskt (eller vad Rosenberg kallar »informativt») å ena sidan och något i snäv mening »estetiskt» å den andra. Abraham Moles' energiska fasthållande vid en sådan tudelning ter sig inte framgångsrikt, bl a därför att själva notbilden spelar honom spratt i sammanhanget. »Die semiotische Relevanz dieses Sachverhaltes [musikens noterbarhet] hat sogar gewisse Autoren zu einer mechanistischen Dichotomie zwischen semantischer und ästhetischer Information verleitet.» (Goldschmidt 1973, s 77.)

I min bok har jag medvetet undvikit att arbeta med ett för snävt »estetik»-begrepp (avsnitt 16.1. Problemet »det estetiska») och bl a anført Gadamer's tes att »estetiken måste uppgå i hermenevtiken». Följande citat från Palmer bör kunna fungera förtydligande:

»What is central to the aesthetic experience of a work of art is neither content nor form but the thing meant, totally mediated into an image and form, into a world with its own dynamics.» – »Art then is ultimately not a matter of knowing through sense perceptions but of understanding.» – »Form should never be the starting point of a literary interpretation, nor should the moment of form be separated out and labeled as the truly 'aesthetic' element. On the contrary, the belief that form is separable from content and/or from the total meaningful unity of the work is a misconception based on wrong philosophical premises; there is no pure aesthetic, just as there is no art for art's sake.» (Palmer 1969, s 238, 239, 247.)

Exempel på meningsbärande moment – att tolka

Rosenberg accepterar att man kan intressera sig för »*hvordan* Moldauflodens løb skildres» (av Smetana) och beträffande ett Beethovenmotiv i en Mahlersymfoni »*hvad han gør med motivet*». Skriver därpå: »Dette er selvfølgelig også informativt, men på en helt anden måde end den, der her er tale om.» Men varför skulle det inte vara tal *även därom*? Det finns ingen grund apriori till att utelämna varken »att», »vad» eller »hur» från det som skall förstås, alltså det som har mening. Självfallet meningsbärande är de strukturrelationer Rosenberg nämner, tillhörande L B Meyers »embodied meaning». När Rosenberg därutöver godtar existensen av »emotiva kvaliteter» (som till på köpet kallas »attituder») har han själv tagit ett avgörande steg bort från den snäva »formalismen». Sådana kvaliteter hör också, ja i högsta grad, till musikens mening. Och frågan är om inte det i begränsad mening »strukturella» och det gestiska/emotiva/uttrycksbärande o dyl hör så nära samman, att klyvningen mellan dem är en (säkerligen nödvändig men dock) teoretisk konstruktion. (Någon fenomenolog har sagt ungefär så här: »man upplever mer primärt att något är attraktivt eller obehagligt än att det är fyrkantigt eller blått».) T Clifton ger ett bra exempel när han i sin diskussion om musikverks »singularity»

exemplifierar med kvinter hos Ockeghem och Beethoven. I en trivial mening är det fråga om »samma» kvint, »but in a more important sense, it is not the same fifth, because, as musical objects, these compositions present different significations» – »the fifths in these compositions are further singularized by the way they present their respective moods». – »It is precisely because each of these fifths is singular that they possess an identity; and the search for identity, rather than the identical, can make for some interesting problems in music theory.» (Clifton 1975, s 75–77.) Respektive komposition – och mycket annat därutöver – hör helt enkelt till det individualiserade meningssammanhang, som ger resp kvint dess mening.

Ingemar Hedenius' uppsats Om det musikaliskt sköna är full av musiktolkningar av sådana slag, att de direkt pekar ut sådan musikalisk mening (i olika bemärkelser och av olika slag), som Rosenberg tycks vilja förneka. I ett brev till mig våren 1976 har Hedenius markerat skepsis mot hermenevtik (som han rentav tycker är ett »fult ord»), men ändå kan jag omöjligen inse annat än att han bedriver just hermenevtisk tolkning med både friska tag och lyckade ordvändningar i sin uppsats.

Ett tema »låter stolt eller sorgset». Musik kan präglas av »vitalitet» eller »grazie» eller »överskott av kraft», kan förete »känsla av seger», »älskvärdhet», vara »skälmisk med en tår i ögonvrån» eller rentav »klibbig i sin fruktlösa intimitet»! Ja visst kan det vara så! Och naturligtvis är det också så att »över allt inblandar sig våra kroppsförnimmelser i vårt lyssnande». Den fenomenella kroppen är a priori grund för allt upplevande. Tex av »det sublima, det kraftfulla, det ursinnigt poc-kande» etc t o m det »dårfinkiga» i Hedenii uppräknings. Allt detta hör till musikens mening, precis som det »mänskliga» eller »personliga avtryck», som Hedenius så fint och värtaligt kommenterar. I en mängd musik »är den förnimbara närvaron av tonsättarnas personligheter en estetiskt relevant faktor».

Hedenius går ännu ett steg, som är helt naturligt och konsekvent ur hermenevtisk synvinkel, då han ur denna »förnimbara närvaro» dessutom utläser moraliska eller åtminstone etiska moment. Han tycker sig i ett fall möta »en oändligt tilltalande personlighet», i ett annat fall »liderlighet och parfymering». Ibland kan sådant såsom han påpekar »beläggas» med biografiska m fl fakta, ibland inte; dock kan personlighetsdrag »vara märkbare i musiken även för personer som inte känner till dem» (de berättande källorna). Sådana iakttagelser vetter bl a åt personlighetspsykologi men leder framförallt över till frågor gällande livshållning och världsåskådning, arter och grader av religiositet etc, etc.

Jag menar nu att *allt sådant* måste anses höra till mening, vara meningsbärande moment och delar av meningssammanhang. Jag ser rentav inte hur man skall kunna ange någon gräns för vad som inte kan ingå i sådana. Somligt tillhör det latent »estetiska», annat är bärare därav (såsom R Ingarden närmare beskriver). Redan mångfalden gör varje mer systematiskt klassificeringsförsök fruktlöst, men det går ju alltid att åtminstone ge några kompletterande exempel.

Meningsbärande moment kan ligga redan i genre- och stiltillhörighet: vad ett stycke musik i sådana hänseenden »representerar» eller eftersträvar att avvika ifrån, dess grad av »exemplariskhet», eventuell förekomst av »stilöverhörningar» o dyl ända till uppenbara alluderings och citat (eller till »metamusik»!). Vidare hör dit att musikstycket faktiskt fungerar – väl eller mindre väl – för visst bruk och accep-

teras resp utnyttjas för ändamålet (säg som arbetssång, som dansmusik, som ljudkuliss): uppfyllandet av funktionen hör otvivelaktigt till *dess* mening, också om saken kompliceras av allehanda »omfunktioneringar», som det här inte finns utrymme att beröra. (Kanske är det fö ibland inte alls något »meddelande» utan bara en räcka nottecken, som »omfunktioneras», fast ursprungsbeteckningen lever vidare som falsk flagg och den övertagna musikgestalten fortfar att väcka en del väletablerade associationer!?)

Vidare är de rent kompositionstekniska idealen och deras förverkligande ofta högst betydelsefulla som meningskomponenter. Det kan räcka med att nämna stråvan efter stränghet, kanske rentav konstruktivism, eller efter frihet, ja godtycklighet, liksom både hyllande av tekniskt kunnande och av intuitivt inspirationsskapande. Exempel och explikationer finns i övermått inte minst från 1900-tal (Stockhausen, Xenakis, Boulez) men kunde också hämtas från andra tidevarv (vad kunde här inte anföras om J S och Ph E Bach, till exempel!).

Av väsentlig betydelse är »das weite Feld des 'Gestischen', das Topos für nichtsprachliche Mitteilung» (Hubig 1975, s 152) – tonande förlopp såsom havande rörelseegenskaper i ett imaginärt »tid-rum». Mycket av bl a emotiva kvaliteter här rör ju just ur musikalisk-gestiska strukturerings, förutom att den tonande »rumsligheten» i sig kan vara meningsbärande, liksom den rätt närliggande verkan av »ljus/mörker».

Vidare kunde man nämna en lång rad »arketyper» – vilka kunde ge stoff för en hel uppsättning fängslande monografier – tex det pastoral, det episka, det tragiska, eller: musik och det apolloniska eller det dionysiska, musik och Eros. Vi har också hela den brokiga uppsättning av sociala förankringar och bindningar avseende tonsättarna, exekutörerna, mottagarna etc och relationer mellan dem. Hänsynstaganden till utövarna (virtuoserna eller amatörerna) och till publiken (ett friande till en sådan eller ett negligierande av den, kanske i förhoppning om en ideell framtida mer förstående sådan) – skulle inte även sådant – överhuvud allehanda sociala implikationer – kunna höra till ett musikverks mening?

Vi har också länge haft ett helt skikt av »spekulationer» – säg »sfärernas harmoni», tro på matematiska lagbundenheter, på en etos- eller temperamentslära, på talmystik och diverse enkla analogier, på musikens »magiska» krafter och bevisliga förmåga att försätta människor i trancetillstånd, ge kontakt med det »översinnliga» etc. Vilka som helst sådana föreställningar, som sammankopplats med musik, hör också till den mening det är en uppgift att försöka förstå och tolka.

Till ett musikverks vidare meningssammanhang hör otvivelaktigt en mängd »omgivande» verk, främst de som tillhör samme upphovsmans produktion eller samma sociala grupp, miljö el dyl eller samma land, tid osv. Till verkets mening – eller åtminstone till förutsättningarna för att vi skall kunna förstå den – kan därmed också räknas de positioner det intar i sådana sammanhang (tex att vara ett Beethovenskt »Spätwerk» som förbryllade hans samtid, eller att vara det musikstycke, som anses fungera bra för ett specialiserat ändamål för en välbestämd social grupp).

Så snart musik ingår symbioser med en eller flera andra »konstarter» (koder, uttrycksmedel), uppstår nya nät av komplexa meningsrelationer, där det gäller att handskas extra varligt och lyhört med de faktiska eller inbillade nycklar, som tycks

bli givna till musikens mening (som nu blott kan vara del av det helas mening). Beträffande den »rena» instrumentalmusiken får man av dessa skäl inte heller förbise allehanda beroenden av och influenser från det vokalmusikaliska (som i regel är mera »språknära») – och/eller från det uppenbart »kroppsmotoriska» (via dans, marsch o dyl), resp negeringar av sådant. Ständigt har det i en mängd dylika sammanhang skett inommusikaliska »semantiseringsprocesser», som för vissa tidsperioder är hyggligt kartlagda (tex beträffande musikalisk retorik, figur- och affekt-lära under ca 1500–1700-tal), liksom också »avsemantiseringsprocesser», där tidigare etablerade betydelsefunktioner gått förlorade.

Synsättet är inte hämtat från N Hartmann (som jag inte hade läst när jag skrev boken om musikvetenskap) men är i hög grad förenligt med hans skikt-lära, särskilt de »Innenschichten» som bildar »das Hintergrund» i hans tankesystem. Vad som därmed åsyftas är djupdimensioner, som i allra högsta grad hör till musikens mening. Att dessa är svåråtkomliga och att det gäller något som är »meist kaum benennbar» utgör inte skäl nog till att förneka deras existens. »Alle Bezeichnungen dafür sind schwach und viel zu allgemein», men inte sällan gäller det, såsom Hartmann framhåller, »das eigentlich Gewichtige im Tonwerk». (Hartmann 1950, kap 14, Schichten des Musikwerks, s 197 ff.)

Betraktad på detta sätt kunde musikens mening liknas vid en lök med många skikt. Man kan alltid stanna vid att betrakta dess yta och form men också gå vidare inåt för att upptäcka ett ovisst antal skikt. Mening har de alla, fast det kanske är svårt eller omöjligt att finna »den mest centrala meningen». De konstellationer som kan finnas (är tänkbara) i olika faktiska och möjliga »hierarkier av interpretander» (för att alludera på Hubig 1975) är i varje fall oändligt mångskiftande – alltefter tid, rum, musiksort, upphovsman etc. Härvidlag finns för uttolkaren inga givna arbetsmodeller, allra minst några enkla sådana.

Men i motsats till Herbert Rosenberg ser jag alltså en överväldigande rikedom på mening, innebärande en utmaning, ett äventyr och en ständig källa till kontemplation, som vi kortlivade iakttagare aldrig torde kunna uttömma.

Summary

This contribution has been prompted by H Rosenberg's article Begrebet musikförståelse – et semiotisk problem? (The concept of musical understanding—a semiotical problem?), published in STM 1975/2, pp 5–10. A hermeneutic argument is put forward against Rosenberg's rationalist viewpoint, partly in the form of a collage of quotations from selected authors.

A general presentation of the issue (1) is followed by a commentary on three main points in sections 2–4. (2) The concepts of code and message. Here Rosenberg seems to have misconstrued the terms, among other things as regards abstraction/concretion and generality/individuality, and to have been too exclusively preoccupied with instrumental music. (3) The concepts of meaning, understanding and the intentional. All three of these concepts are closely interconnected to support the thesis that "Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung" (Gadamer) and that "Alles Verstehen ist Erfassung eines 'Sinnes'" (Coreth), where-

upon the next step is taken to Ingarden's ontological thesis of the work of music as "ein rein intentionaler Gegenstand", concurring with Hirsch's axiom that "the general term for all intentional objects is meaning". In the same section it is maintained that intentionality and deliberate aims on the part of a composer cannot be equated with one another; on this and other points, a passing comment is made on a debating article in the periodical Artes (1976/1) by S-E Bäck and H Åstrand. A refutation is also undertaken of the view of the work of music as "a mere thing" and of attempts (by A Moles and others) to establish a dichotomy between the aesthetic and the semantic.

A concluding section (4) presents "Examples of factors carrying meaning—for interpretation". More recent texts referred to and quoted here include I Hedenius' essay Om det musikaliskt sköna (On music and beauty) in STM 1976/1. A number of factors or aspects are enumerated which—where music is concerned—can be meaningful or can form part of a wider "Sinnzusammenhang". Seen in these terms, the structure of meaning in music might be likened to an onion. One may rest content with surveying the surface and the shape of it, or one may delve deeper to discover an unknown number of strata. All of these strata are meaningful, though it may be difficult or impossible to find an innermost "kernel of truth". The possible (or conceivable) constellations existing in various actual and possible "hierarchies of interpreters" (the allusion is to Hubig, 1975) are at all events infinitely variable—variable in time and space, according to musical genre, composer and so forth. In these respects the interpreter has no given working models to go by, still less any simple ones. This view, by the way, has similarities with and is corroborated by the ideas of "Vordergrund/Hintergrund" and of several "Schichten" propounded by N Hartmann in his Ästhetik (1950).

"I thus find in music an infinite wealth of meaning, presenting a challenge, an adventure and a constant source of contemplation which, life being as short as it is, we can never exhaust."

Litteratur

- Bengtsson, I, Musikvetenskap. En översikt. Sthlm 1973. (»BeMV»)
- »Verstehen» – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. (Musik und Verstehen, 1973, s 11–36.)
- Bäck, S-E & Åstrand, H, Distractionens väg till din nästa. (Artes 1976: 1, s 121–137.)
- Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, utg C Dahlhaus. Regensburg 1975. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 43.)
- Clifton, T, Some comparisons between intuitive and scientific descriptions of music. (Journal of music theory 1975: 1, s 66–110.)
- Coreth, E, Grundfragen der Hermeneutik. Freiburg &c. 1969.
- Dahlhaus, C, Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. (Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, 1975, s 159–172.)
- Faltin, P, Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. (IRASM 1972, s 199–215.)
- Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen. (Musik und Verstehen, 1973, s 58–66.)
- Gadamer, H-G, Wahrheit und Methode. Tübingen 1965.
- Goldschmidt, H, Musikverstehen als Postulat. (Musik und Verstehen, 1973, s 67–86.)
- Harweg, R, Kann man Musik verstehen? (IRASM 1972, s 173–186.)
- Verstehbare Welt und ästhetische Welt. (Musik und Verstehen, 1973, s 104–120.)
- Hartmann, N, Ästhetik. Berlin 1950.
- Hedenius, I, Om det musikaliskt sköna. (STM 1976: 1, s 5–27)
- Hirsch, E D, Validity in interpretation. New Haven & London 1967.

- Huber, K, Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Leipzig 1923.
- Hubig, C, Zum Problem der Vermittlung Sprache-Musik. (Die Musikforschung 1973, s 191-204.)
- Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik. (Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, 1975, s 121-158.)
- Imberty, M, Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale. (IRASM 1973, s 175-196.)
- Ingarden, R, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen 1962, kap. Das Musikwerk.
- Kneif, T, (1973a) Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts. (Musik und Verstehen, Köln 1973, s 148-170.)
- (1973b), Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik. (Musica 1973, s 9-12.)
- Laske, O E, On the understanding and design of æsthetic artefacts. (Musik und Verstehen, 1973, s 189-216.)
- Lesche, C & Stjernholm Madsen, Ellen, Psykoanalysens videnskabsteori. København 1976.
- Lissa, Zofia, Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes. (IRASM 1972, s 75-95.)
- Ebenen des musikalischen Verstehens. (Musik und Verstehen, 1973, s 217-246.)
- Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption, utg P Fal-tin & H-P Reinecke. Köln 1973.
- Nattiez, J-J, Y a-t-il une diégèse musicale? (Musik und Verstehen, 1973, s 247-257.)
- Sémiologie musicale: l'état de la ques-tion. (Acta musicologica 1974, s 153-171.)
- Osmond-Smith, D, Music as communica-tion: semiology or morphology? (IRASM 1971, s 108-111.)
- Palmer, R E, Hermeneutics ... Evanston 1969.
- Reinecke, H-P, »Musikalisches Verstehen« als Aspekt komplementärer Kommu-nikation. (Musik und Verstehen, 1973, s 258-275.)
- Bemerkungen zum Entwurf einer kom-munikativ orientierten Musikpsycholo-gie. (Hamburger Jahrbuch für Musik-wissenschaft 1974, s 221-232.)
- Rösing, H, Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik. (Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, 1975, s 175-186.)
- Schaff, A, Das Verstehen der verbalen Sprache und das »Verstehen« der Mu-sik. (Musik und Verstehen, 1973, s 276-288.)
- Seiffert, H, Einführung in die Wissen-schaftstheorie. 1-2. München 1969-1970.
- Sondell, N-O, Roman Ingarden som musik-estetiker. En kortfattad framställning av det »rena intentionala musikobjektet». Uppsala 1976. (Stencil.)
- Stefani, G, Progetto semiotico di una musi-cologia sistematica. (IRASM 1974, s 277-289.)
- Supićić, I, Expression and meaning in music. (IRASM 1971, s 193-212.)
- Sens et non-sens en musique. (IRASM 1972, s 187-197.)
- Contemporary aesthetics of music and musicology. (Acta musicologica 1975, s 193-207.)
- Tischler, H, A proposal for a multi-rela-tional aesthetics. (IRASM 1972, s 141-160.)
- Wallner, B, Prins Aladin av Lampan. (Artes 1975:4, s 117-137.)