

STM 1975:2

Begrebet musikförståelse – et semiotisk problem?

Af Herbert Rosenberg

© 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 musikforskning. 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.

Begrebet musikforståelse – et semiotisk problem?*

Af Herbert Rosenberg

I sin bog *Musikvetenskap* (Stockholm 1973), denne imponerende oversigt over musikvidenskabens totalområde, beskæftiger Ingmar Bengtsson sig også, tilmed ret centralt, med musikæstetiske problemer, og dem behandler han ud fra semiotiske synspunkter.

Det er indlysende, at musik i mange henseender kan opfattes, som om den var et meddelelsesmiddel, en slags sprog. Denne anskuelse har fået en ganske dominerende placering i Bengtssons bog. Allerede i forordet oplyser han: »En rød tråd är direkt synlig: åskådningen att musik, som låter sig betraktas som en kommunikativ kod i semiotisk mening, är något man måste nalkas utifrån ett humanvetenskapligt synsätt, samtidigt som den moderna musikvetenskapen bör dra nytta av naturvetenskapliga metoder.«

Det er oplagt, at der kan trækkes paralleller mellem musik og sprog. Begge har tiden som dimension, og begge er baseret på, at en afsender producerer en kæde af stimuli, som skal struktureres af modtageren, med alle de muligheder for misforståelser, der heraf følger. Såvel den sproglige som den musikalske afsender kan som mellemlid indskyde skriftlige tegn, og af modtageren kræves da, at han behersker skriften samt er fortrolig med det udsendte sproglige eller musikalske forløbs kode. Sidstnævnte krav må selvfølgelig også opfyldes af tilhøreren til direktudsendelsen. Her må man imidlertid ikke overse en nok så karakteristisk forskel mellem sprog og musik. Sprogets skriftlige symboler kan tydes umiddelbart, uden auditivt mellemlid, medens musikkens symboler af den læsende må omsættes til i det mindste tænkt klang, hvis de skal formidle et musikalsk forløb.

Som allerede sagt forudsætter sprog såvel som musik fortrolighed med en kode for at blive forståelige, og dermed har jeg brugt det ord, forståelse, som skaber problematikken. Det hører med til ureflekteret, spontant sprogbrug at benytte ord som forståelse, mening og lign i forbindelse med musik.

Når man anvender begrebet forståelse, gør man det for at bringe til udtryk, at en konfiguration af stimuli er blevet forvandlet til en struktur, der opfattes som meningsfuld. Drejer det sig om en sproglig lydkonfiguration med explicit informativt sigte, er vi alle klar over hvad ordene forståelse og mening betyder, og anderledes er det ikke, hvis informationen gives ved signaler, der benytter andre medier end sproget, f.eks. toner. En sådan information kan tilmed verbaliseres.

Helt anderledes forholder det sig derimod, hvis sigtet med stimuluskonfigura-

* Artiklen var oprindeligen avsedd som inlägg vid musikforskarkongressen i Trondheim, juni 1975, men kom inte att hållas där pga författarens sjukdom. Den är ett bidrag till den debatt om Ingmar Bengtssons bok *Musikvetenskap* som inleddes i STM 1975: 1.

tionen ikke er informativt, men æstetisk. Forståelsen af et digt er noget andet end forståelsen af dets ordlyd, forståelsen af et maleri er ikke identisk med opfattelsen af dets komponenter. Den forståelse, der her er tale om, kan ikke verbaliseres. Og præcis sådan forholder det sig også med musik; forståelsen af et musikværk er ikke verbaliserbar. Dette erkender også semiotikerne, men fastholder alligevel, at æstetiske formål, derunder musikalske, er informative.

Semiotiken synes af sine dyrkere at blive opfattet som en nøglevidenskab til forståelse af alle menneskelige udtryksformer. Jeg citerer fra Bengtsson, som støtter sig til Umberto Eco, *Den frånvarande strukturen*, Lund 1971. Det hedder således i *Musikvetenskap*, side 27–28: »Semiotik sägs ibland vara vetenskapen om tecken och teckenfunktioner ... Vad som studeras i semiotiken är bokstavligen *alla* kommunikationsformer – från gester till arkitektur ..., från smak och lukt till musik.« Jeg citerer videre fra samme kilde: »Ett viktigt grundantagande inom semiotiken är att 'alla kommunikationsformer fungerar som utsändning av meddelanden på basis av underliggande koder' ... Bland alla dessa typer av koder befinner sig även musiken.«

Her vil jeg gøre opmærksom på en tanke af Eco, der synes at modsige den nys nævnte påstand, at alle kommunikationsformer fungerer som udsendelser af meddelelser. I sit bidrag »'Verstehen' – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz« i antologien *Musik und Verstehen* udgivet af Peter Faltin og Hans-Peter Reinecke, Köln 1973, citerer Bengtsson følgende sætning af Eco: »Il messaggio estetico, ci insegna la critica stilistica, si attua nella *l'offendere la norma*« (s 14)=Stilkritiken lærer, at den æstetiske meddelelse sker ved tilsidesættelsen af normen, altså ved stimuluskonfigurationer, der ligger udenfor en i et givet øjeblik gældende kode. Denne tanke, som Bengtsson i sin store bog kun lige strejfer, når han på side 28 i forbiarten nævner »kreativa genombrytningar«, synes mig at indebære, at konventionelle stimuluskonfigurationer af Eco ikke opfattes som æstetiske meddelelser, og dette synes at rime dårligt med påstanden, at alle kommunikationsformer fungerer som udsendelser af meddelelser. Men lad det nu ligge indtil videre.

Jeg fortsætter med at citere fra Bengtssons *Musikvetenskap*, side 28f: »Samtliga koder och samtliga meddelandens innebörder är i princip möjliga inte bara att förstå utan också att beskriva.« Endelig vil jeg citere fra side 30: »Ovan har påstått att särdeles mycken musik är bärare av mening ... Vidare påstås att det är *musikens struktur*, ... som är bärare av meningen, samt att dessa två aspekter, struktur och mening (jämför uttrycket 'form och innehåll') ... är två sidor av samma sak.«

Her må jeg igen afbryde tråden for at gøre opmærksom på, hvad der forekommer mig at være endnu en selvmodsigelse: »Särdeles mycken musik är bärare av mening.« Det kan ikke betyde andet, end at der findes musik, som i semiotisk mening ikke er informativ. Dette synes mig ikke at stemme overens med den oven refererede grundantagelse, at musik hører til kommunikationsformerne. Desværre går Bengtsson ikke ind på dette problem. Det ville ellers have været interessant at få oplyst, hvilken musik der kan anses som meningsbærende og hvilken, der ikke kan det.

Endelig vil jeg henvise til en tredje selvmodsigelse. Som nys sagt postulerer Eco, at musikens mening bæres af strukturen, således at forstå, at struktur og mening er to sider af samme sag. Dette kan også formuleres som en definition: Et musikværk fremtræder – og fremtræder altid – som struktur. For at sige det med Bengtssons ord (*Musikvetenskap*, s 166): »Ett stycke musik utgör ett sammanhang, bildar en kontext, är en struktur«. Med andre ord, der findes ikke ustrukturerede, amorfe musikværker. Opfattes et lydforløb, der er intenderet som musik, ustruktureret, så opfattes det simpelthen ikke som musik. Musik kan defineres som strukturer i den auditive sfære.

Lidt senere, stadig s 166, skriver Bengtsson: »Musik som struktur, meningsbärare och tillämpning av koder har ... växt fram ur en tradition ... Genom denna förankring kan den bli meningsbärande i möten med någorlunda adekvata mottagare.« Dette mener jeg at kunne tolke derhen, at det er strukturen, som formidler mening, for ordene »musik« og »struktur« er i foreliggende sammenhang synonymmer.

Postulaterne henholdsvis at musik fungerer som meddelelse og at musik er meningsformidlende frister mig til følgende formuleringer:

1. Musikalske strukturer overbringer meddelelser, og der kan ikke tænkes musikalske strukturer, der ikke gør dette.
2. Meddelelser er i sig selv meningsfulde; en meningsløs meddelelse er en *contradictio in adjecto*.

Herefter og under henvisning til Bengtssons oven citerede ord, iflg hvilke musik som struktur kan blive meningsfuld, hvis den mødes med en nogenlunde adekvat modtager vil jeg sætte lighedstegn mellem musikalsk struktur og musikalsk mening og hævde, at alle musikalske strukturer er meningsfulde.

Nu er vi nødt til at se lidt nærmere på ordene »meddelelse« og »mening«. Hvad der menes med førstnævnte fremgår af Bengtssons allerede nævnte bidrag til antologien *Musik und Verstehen*, s 15, hvor det hedder, at »Mitteilungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie Träger und Vermittler von Bedeutungsgehalten (in irgend einem Sinn) sind, die (wieder in irgend einem Sinn) verstanden werden können« = Meddelelser karakteriseres ved, at de bærer og formidler betydninger [på svensk: innebörder] (i dette ords bredeste forstand), som kan forstås (igen i dette ords bredeste forstand).

Jeg forestiller mig meddelelsesakten på følgende måde: Afsenderen forfærdiger en stimuluskonfiguration, som overfører meddelelsen, og modtageren omsætter den til struktur, hvorved han har fået meddelelsen, hvilken kan tænkes enten at ligge immanent i strukturen eller at åbenbare sig gennem hermeneutisk tydning. Det synes at semiotiken regner med sidstnævnte mulighed. Iflg Bengtsson betragter Eco jo musik som en af de koder, der formidler meddelelser. Musik er, som nys sagt, identisk med strukturerede lydforløb, men det er altså åbenbart ikke allerede disse, der er meddelelserne. De er koder, som kræver tydning for at blive meddelelser.

Og så til ordet »mening«. Jeg gad vidst, hvilken mening dette ord har i det fore-

liggende sammenhæng – det forbliver undefineret i Bengtssons bog. Som sagt tidligere kunne jeg tænke mig at finde et musikalsk forløbs mening i dets struktur. I og med at det er lykkedes en modtager at strukturere et musikalsk lydforløb, har han fået fat i dets mening. Dermed er intet sagt, om han har fattet meningen fuldt ud eller fattet den ret – men i alt fald har han fået fat i en ende af meningen.

Det synes imidlertid ikke at være muligt at opretholde ekvationen struktur = mening på Ecos, resp Bengtssons betingelser. Vi har jo fået at vide, at særdeles megen, men altså dog ikke al musik er informativ, hvilket implicerer eksistensen af musikalske strukturer, som ikke er meningsfulde. Desuden husker vi, at Eco begrænser æstetisk information til stimuluskonfigurationer, der tilsidesætter konventionen. Eftersom der utvivlsomt findes konventionelle musikalske stimuluskonfigurationer med æstetisk sigte og effekt, får vi yderligere musikalske strukturer, som ikke er meningsformidlende. Endelig opfattes, som allerede sagt, musik ikke som i sig selv meningsfuld, men bare som en af de koder, der overfører mening, og da musik er identisk med struktur, så er det altså ikke selve strukturerne, der er meningsfulde. De må pege ud over sig selv til noget, som jeg ikke kan få øje på.

Jeg ser i øvrigt endnu en vanskelighed, som jeg vil omtale. I forbindelse med sin definition af begrebet 'meddelelse' i sit bidrag til antologien Musik und Verstehen skriver Bengtsson: »Der Terminus ‚Mitteilung‘ wird ausschliesslich für *intendierte* Mitteilungen reserviert« (s 23) = Termen 'meddelelse' reserveres udelukkende for intenderede meddelelser. Nu forholder det sig sådan, at jeg mener at kunne finde mange ikke intenderede meddelelser, som altid emanerer af musikalske strukturer. Men selvom forståelsen af disse informationer udgør en integrerende del af forståelsen af et musikværk, udgør de dog kun én aspekt og i almindelighed tilmed kun en begrænset aspekt af et musikværks totalitet. Desuden er adskillige af dem vage, ikke lette at tyde og heller ikke lette at verbalisere. En del af disse informationer synes mig at have emotiv karakter, og en fejltydning af dem udelukker vel langt fra altid en nogenlunde tilfredsstillende opfattelse af værket som helhed.

Vort næste spørgsmål skal være, om sådanne informationer er immanente eller om de beror på accessoriske momenter, resulterer fra en sekundær kode, der benytter den specifikt musikalske kode som en slags bærebølge. Her vil jeg gerne indskyde, at den specifikt musikalske kode, som jeg vil betegne som primær kode, formodentlig blander faktorer, der skyldes menneskets biologiske struktur, med faktorer, der er miljøbestemte. Hvis denne antagelse er ret, skulle det i princippet være muligt at skille de to slags faktorer ad. Et praktisk forsøg ville dog sandsynligvis strande på, at vi slet ikke er os bevidst, at noget, for ikke at sige meget af vor musikforestilling kan skyldes opdragelse i dette ords bredeste forstand. Kort sagt, den primære kode opfattes ureflekteret som naturgivet, hvorfor det måske er rimeligt at betegne informationer, som emanerer fra denne kode som immanente til forskel for accessoriske informationer, der formidles af den sekundære kode. Det synes indlysende, at denne sekundære kode er baseret på konvention.

Kodekombinationer er blevet benyttet ofte. Heraf resulterer det 16. århundredes madrigalismer, barokkens figurlære, skiftende tiders forsøg på tonemaleri, en del af vor egen tids beatmusik og meget mere. At værker fra dette brede overdrev for-

midler information, såfremt tilhøreren behersker både den primære og den i sammenhængen relevante sekundære kode, er indlysende.

Herhen hører selvsagt også musikværker, som har en politisk hensigt eller skal tjene som underlag for andre ekstramusikalske aktiviteter, f.eks religiøse. Det er måske betegnende, at kodekombinationer, foretaget i de to sidst omtalte øjemed, er særlig udsat for grove mistydninger. Jeg henviser til den hellige Augustin, der med forfærdelse opdagede, at liturgisk sang beredte ham en æstetisk nydelse, og til Jeppe Aakjærs »Jens Vejmand« med Carl Niensens melodi, en kodekombination, som for 65 år siden i Danmark blev ligeså misforstået som tyve år senere Brechts og Weills »Dreigroschenoper«, der ligeledes omgående accepteredes af popindustrien, som stik imod ophavsmandenes hensigt gennem årtier har kunnet udnytte den som kommerciel malkeko.

Hvadenten musik nu formidler immanente eller accessoriske informationer, så er det dog ikke disse informationer, der holder liv i et musikværk. Hvad der fængsler i Smetanas »Vltava« er ikke *at*, men *hvordan* Moldauflodens løb skildres. Dette værks informative gehalt er utvetydigt underordnet den side af dets struktur, som jeg vil kalde den primært musikalske, og dog er der her tale om et stykke programmusik. Det er da vel bare indlysende, at lignende informationer, som måtte emanere fra den absolutte musiks område, opleves som om muligt endnu mere underordnede. Det er nok informativt, at Mahler i 1. sats af sin 9. symfoni låner afskedsmotivet fra Beethovens klaversonate op 81 a, men det essentielle er, hvad han gør med motivet. Dette er selvfølgelig også informativt, men på en helt anden måde end den, der her er tale om.

For resten har programmusik, såfremt den ikke har et ekstraæstetisk sigte, næppe flere informative intentioner end absolut musik. Dens komponister anvender ikke programmer for at informere, men som katalysatorer for fantasien og som hjælpemiddel til strukturering af et forløb, dels også for i givet fald at opnå en slags kongruens mellem en tekst og dens komposition, og desuden måske som reaktion på et forbrugerønske. Det korte af det lange er, at en komponist, hvadenten han skriver absolut eller programmusik, afstedkommer et værk ikke for at informere, men for at tilbyde en musikalsk struktur til æstetisk nydelse/

Jeg mener ikke at det er en korrekt beskrivelse af virkeligheden, hvis man henregner kunstgenstande, blandt disse musikalske, til kommunikationsformerne, og derfor er jeg skeptisk indstillet til semiotiken, hvis den skal spændes foran musikvidenskabens vogn som andet end en slags hjælpemotor. Det forekommer mig at forsøget at tyde begrebet «musikforståelse» semiotisk, kun komplicerer problemet. Jeg foretrækker at opfatte et musikværk slet og ret som en 'ting', der når os auditivt gennem en stimuluskonfiguration, hvilken vi – forudsat vi har tilegnet os den fornødne kompetence – kan strukturere, så at resultatet ligger nogenlunde i nærheden af ophavsmandens idé. Denne 'musikting', denne struktur, vi har forvandlet stimuluskonfigurationen til, har egenskaber. Til disse egenskaber hører strukturdelenes interkorrelation, hvilket vil sige, at strukturdelenes motiverer hinanden. Herhen hører også strukturdelenes virkelige eller tilsyneladende prædiktabilitet, resp mangel på sådant, endvidere deres emotive kvaliteter, anderledes udtrykt: deres attituder. Til egenskaberne hører ligeledes tidsstil og personalstil

samt genrestil, og muligvis en del mere. Alle disse kvaliteter kan beskrives, men ikke oversættes. Nogle egenskaber, f.eks. tidsstilen og genrestilen samt ret så ofte personalstilen, tillader eksakt beskrivelse, medens andre må nøjes med antydninger, der modsvarer vage fornemmelser.

En sådan 'musikting' opleves som 'forstået', når dens struktur er opfattet som motiveret, dens emotive kvaliteter sanset, omend eventuelt kun vagt eller tilmed misopfattet (det har også noget med opførelsespraksis at gøre) og dens immanente og/eller accessoriske informationer forstået. Det er rimeligt at regne med, at et og samme værk kan 'forstås' på forskellige niveauer, samt at en objektiv forståelse, dvs. en strukturdannelse og en opfattelse af den af strukturen emanerende information, der er identisk med ophavsmandens, ikke er ventelig.

Denne musiktings mening? Hvis det lykkes modtageren af stimuluskonfigurationen, at forvandle denne til en struktur, hvis dele opleves som motiverende hinanden, vil han betegne resultatet som meningsfuldt. Hvis det lykkes komponisten, som pålægger deres værker ekstramusikalske funktioner, at få disse overført til modtageren, har denne fået del af accessoriske meninger. Derudover har musik ingen mening, dette ord opfattet som synonym for information.

Zusammenfassung

Dieser Aufsatz befasst sich mit der Frage, welchen Inhalt der Begriff 'Musikverständnis' hat, wenn er – unter Ausschluss kognitiver Elemente – auf Musik angewandt wird, die keine Zeichenfunktion ausübt, d.h. ausschliesslich ein ästhetisches Objekt ist. Sein Ausgangspunkt sind die Betrachtungen, die Ingmar Bengtsson in seinem Buch *Musikvetenskap* (Stockholm 1973) sowie in seinem Artikel „Verstehen – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz“ (in *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. v. P. Faltin u. H.-P. Reinecke, Köln 1973) anstellt. Der Verfasser sucht zu begründen, weshalb er die Anwendung semiotischer Methoden nicht für adäquat ansieht, wenn das Forschungsobjekt Musik ist, und gegenüber Bengtssons Ausführungen, denen zufolge Musikwerke unter allen Umständen als Mitteilungen zu verstehen sind, die irgend eine Meinung kundgeben, vertritt der Verfasser die Ansicht, dass Musikwerke, die der *L'art pour l'art*-Sphäre angehören, von ihren Verfertigern abgelöste tönende 'Objects d'arts' sind, die der Hörer zunächst strukturieren muss, ehe sie überhaupt als sinnvolle Gebilde aufgefasst werden können, und deren Qualitäten perzipiert werden müssen, wenn ihr Verständnis angestrebt wird. Diese Qualitäten sind der Struktur immanent; aber ihre Auffassung setzt Vertrautheit (doch keineswegs im technischen Sinne!) mit den angewandten Kompositionsmitteln voraus, führt jedoch in jedem Einzelfall primär nicht zum Empfang von Mitteilungen, sondern zur Apperzeption einer musikalischen Gestalt, die als „motiviert“, „stimmig“, „überzeugend“, „sinnvoll“, „vernünftig“ u.ä. empfunden wird. Neben diesem primär musikalischen Erlebnis stehen Eindrücke sekundärer Natur, die zu hermeneutischen Ausdeutungen veranlassen können, ohne dass sie intendiert sein müssen oder ihre Deutung verpflichtenden Charakter hat.